2 | *De*POIMENTOS

em Questão:
*ARTES, ARQUITETURA e HISTÓRIA*¹

UMA CONVERSA ENTRE
LEON KOSSOVITCH E RICARDO MARQUES DE AZEVEDO,
A PARTIR DA NOÇÃO DE RENASCIMENTO

LEON KOSSOVITCH

Engenheiro civil, bacharel, mestre e doutor em filosofia.

Professor no Departamento de Filosofia, da FFLCH-USP.

Pesquisas em filosofia, letras, artes.

Atualmente, as investigações se dirigem por dificuldades declaradas no campo da história das artes e seus discursos.

Pesquisas em parceria com colegas e artistas brasileiros, principalmente gravadores.

RICARDO MARQUES DE AZEVEDO

Arquiteto, formado pela FAUUSP em 1975.

Doutor em filosofia pela FFLCH-USP em 1993.

Professor doutor na FAUUSP, seqüência de História da Arte.

Professor titular de TFG e História da Arquitetura na FAU PUC-Campinas.

Coordenador do mestrado em urbanismo da PUC-Campinas.

Autor de diversos artigos e ensaios.

Leon Kossovitch: O renascimento surge como um conceito forte no século 19, como uma noção positiva, diferentemente do que se escreve nos séculos 14, 15 e 16 sobre as artes desse tempo. Devemos essa noção sobretudo aos trabalhos de Burckhardt e Michelet, esses grandes historiadores que construíram esta noção. Com o passar do tempo, este conceito se inflou e se tornou um mito, como escreve André Chastel: *“o mito do Renascimento”*, um grande mito, um mito moderno. Há uma passagem admirável em um livro de Elisabeth Strong – uma autora excelente dos fins do século 19 e começo do 20, estudiosa das artes na Grécia e em Roma – em que ela mostra os limites do que seria, na linguagem desses autores, a arte antiga: a falta de perspectiva, o desconhecimento da perspectiva de ponto cêntrico. Isso tornaria essa arte secundária, diminuída em relação ao renascimento, porque este, introduzindo o ponto cêntrico e dominando as proporções, seria o primeiro momento histórico nas artes em que aparece uma razão, uma razão plena. Nós graduamos, segundo essa opinião – que é ainda a de Panofsky –, nós proporcionalizamos, é tudo métrico, tudo se torna métrico. Podemos estabelecer a unidade de medida, que é o cânone, para tudo, para o corpo, mas também para o que se vai inventar no século 18, que é essa noção de espaço, que surge com a

geometria descritiva. Antes se entendia o espaço como um intervalo, e ele era, às vezes, sinônimo de tempo. Li um texto do século 15, de Ghiberti (com o qual estamos trabalhando), e a noção de espaço, em italiano, entra no lugar de tempo: *“spazio tempo”*. Nesse sentido, concebe-se, no começo do século 20, esse domínio total, pelas artes, das propriedades métricas, geométricas, aritméticas e montamos uma arte ligada ao espaço que é pura ficção e, historicamente, um grande erro. Disso decorre, em obras muito importantes (não só de Panofsky, mas de Francastel, esses grandes estudiosos), que, de modo muito interessante, muitos deles se situam em seu estudo do renascimento, na esteira do cubismo.

Ricardo Marques de Azevedo: Francastel inventou um renascimento, uma construção de um espaço, para depois propor a desconstrução desse espaço no cubismo. É toda uma operação, feita depois de Panofsky.

LK: O século 20 aprofunda uma noção que Panofsky falseia por falta de conhecimento de poesia e de retórica. Há um grande erro que torna Petrarca o porta-voz do positivismo. Leia em Panofsky a afirmação de que com Petrarca se vê, pela primeira vez, um intervalo, uma mediação, um corte, que é de treva entre o fim da Antiguidade clássica e o tempo dele, que é o século 14. Nesse sentido, o renascimento é a reaparição de uma luz antiga. Então, joga-se

no lixo tudo o que é essa treva. Todavia, quando se vai estudar as obras (não tenho nada contra o renascimento, muito pelo contrário, pois venho daí), vai-se descobrir que não é nada disso. Quando se lêem os autores, os historiadores do século 15, Ghiberti, por exemplo, que escreve em meados do século 15, para ele, o maior pintor italiano não é Cimabue nem Giotto – e dependendo dos autores ou é o Cimabue que começa as coisas, ou é o Giotto – para ele é um outro pintor, que é admirável, Lorenzetti, Ambrogio Lorenzetti.

RM: Que era sienense.

LK: Sim, e o Ghiberti não era.

RM: Não, era florentino.

LK: É interessante essa oscilação entre um autor e outro. Se houve um renascimento, isso se deveu exatamente àquilo que muitos autores do renascimento expungiram, a *maniera greca* moderna, afirmação que se lê em Panofsky, ou seja, toda essa arte da área de Constantinopla, à qual se dá o nome “bizantino”. Lá continuam as cenas antigas, continuam as diminuições, sobretudo nos manuscritos – que é um campo muito diversificado, muito pouco canônico. O grande historiador italiano – Longhi – chamou atenção para uma dimensão da Itália que é importante: ela é uma província bizantina. E isso é uma coisa importantíssima. Tem que se estar atento a isso, não é só Vêneto, Sicília, Puglia, Calábria...

RM: Ravenna...

LK: Ravenna no começo. Florença também, a partir dos anos 1200, quando a Toscana e a Úmbria entram diretamente em uma circulação...

RM: É interessante porque a historiografia acaba propondo Petrarca, Dante, Boccaccio como autores contrários à Idade Média, quando eles estão totalmente integrados nela. Assinala-se uma ruptura, se bem que então era interessante afirmar essa ruptura. Em Alberti, vai-se encontrar essa afirmação de uma ruptura e essa qualificação da arte anterior

como gótica, como goda, mas a operação de consubstanciação desse renascimento como nós o entendemos, realmente é feita com Burckhardt, no século 19.

LK: O que leio nesses textos dos séculos 15 e 14, quando “*nós, modernos, vencemos os antigos*” – Alberti diz isso, e eu estou totalmente de acordo – é um *topos* retórico do cotejo das artes e está no gênero demonstrativo, no epidítico; eu elogio a pintura e encomio o pintor. Para fazer o encômio de Masaccio...

RM: Você precisa vituperar...

LK: Não necessariamente, eu elogio o antigo, não preciso vituperar o antigo, digo que o moderno supera o antigo, que já é excelente. Em que está a superioridade dos modernos? Eles não tiveram os mestres que os antigos tiveram, os grandes escultores, pintores gregos. Tiveram por mestra a natureza e é nisso que se mostram com engenho incomum. Eles aprenderam com a própria natureza, não aprenderam com as artes. É admirável esse *paragone*, porque o *paragone* do Leonardo nada mais é do que isso, é um desenvolvimento de uma tópica do gênero epidítico. Por isso, Leonardo faz cotejar a pintura-música, pintura-poesia, pintura-escultura...

RM: E faz o elogio da pintura. E ele vai direto na natureza para desenhar o turbilhão, a folha, o feto, quer dizer, procurar na natureza. Mas nisso se tem uma rejeição à tradição das artes, que vêm da corporação. Essa é uma operação do renascimento, de resgatar essas três artes – é o que o Alberti faz – do campo das artes manuais...

LK: Eu não concordo com isso. Eu achava também que era isso, que é o que se lê. Dependendo dos autores ditos medievais se terá as artes situadas em âmbito mecânico, mas não é isso. Quando se lêem os textos gregos, os textos latinos, não se tem isso, é uma operação escolástica, antes de mais nada. São os filósofos, a partir do ano 1000 – alguns

deles, pensam assim, mas outros não, outros não pensam as três artes como artes mecânicas.

RM: Não pensam?

LK: Não. Eu repassei textos e textos... Eles nem pensam essa questão da oposição do liberal ou mecânico. Eles pensam de outro modo. A pintura é uma grande arte em Plínio. Quem pratica a pintura? Os príncipes, os grandes homens...

RM: Mas a operação das universidades da Idade Média, do *trivium* e do *quadrivium* como artes liberais, reportando as demais artes para outra condição e a operação que Alberti vai fazer, ao escrever *De pictura* e *de re ædificatoria*, é a de pedir a colaboração de todas essas artes para restabelecer como liberais as artes da pintura, da arquitetura e da estátua. Nelas, há aritmética, geometria, música...

LK: Mas essa música é complicada porque essa música é a música celeste, não é a música que se toca...

RM: Sim, é a música das proporções, é o elemento matemático.

LK: É a harmonia.

RM: Há também astronomia, retórica...

LK: Também essa astronomia não é “a astronomia”...

RM: Não, é a relação das proporções.

LK: Li um texto interessante, dos séculos 12 e 13, do monge Teófilo, que é um tratado de diversas artes, da pintura, da arte do vidro e da arte do metal. É um texto escrito por um monge cultivado, que situa a arte (e isso é interessante), em uma tradição. O artífice é aquele que opera na tradição, para com suas obras glorificar a Deus. Observei isso em Suger de Saint Denis, e vai-se ler este tipo de enunciado em vários autores dos séculos 12 e 13. Em nenhum momento esse monge faz qualquer alusão a uma mecanicidade dessas artes e trata-nas, assim, altissimamente. Há um texto de outro monge, que é grego, Dionísio de Furna (ou do Monte Atos), e ele também, em

nenhum momento, diz que estamos em uma arte mecânica, quer dizer, no mundo grego não se coloca isso. São alguns textos filosóficos, teológicos...

RM: De tradição escolástica.

LK: De tradição escolástica. E não é geral. É um viés, mas não são todos os homens do tempo que pensam assim.

RM: Mas, por exemplo, Alberti se vale disso...

LK: Você acha que Alberti em algum momento disse que a pintura é uma arte mecânica? Em nenhum momento ele disse...

RM: Não, ele vai afirmar que a pintura é uma arte liberal.

LK: Lendo Plínio. E ele também leu Vitruvius. E você conhece esse texto muito melhor do que eu.

RM: Não, pelo contrário, é uma arte erudita que o arquiteto tem que ter, conhecer vários ofícios e várias coisas... Mas penso, por exemplo, na passagem de Cennino Cennini para Alberti, do *Livro da arte para o Da pintura*, aí Cennino Cennini está em uma tradição medieval.

LK: Eu não diria isso... eu não sei. Estou lendo-o agora porque um colega está acabando de traduzi-lo. Os materiais estão amplamente expostos em Plínio.

RM: O Cennino?

LK: Sim. Há passagens muito eruditas, algum Horácio entremeado. Eu tinha essa sua visão também, porque o tinha lido meio por alto, e aí se sai com essa impressão. Tem-se a presença das letras, com afirmações interessantíssimas, implicando a poética, é muito bonito. Ele ensina preparar as tintas...

RM: A misturá-las, a fazer a tela...

LK: No século 16 ainda há manuscritos que tratam disso, desses que ensinam a fazer tinta, preparar a tinta, e não por isso são medievais...

RM: E isso vai até a *Enciclopédia*...

LK: Vai até a *Enciclopédia*. E a *Enciclopédia* vai elogiar isso, não vai?

RM: Vai elogiar isso. Vai mostrar como são os pincéis, como são as cores, como se estica a

tela, como se monta o quadro, tudo isso está na *Enciclopédia*.

LK: Quem está traduzindo (o texto de Cennino) é um professor que é biólogo.

RM: Está escrito em quê? É toscano?

LK: Não, patavino.

RM: É a língua original?

LK: É patavino, ou melhor, um misto de paduano e toscano. É difícilimo. O tradutor é um grande talento para a linguagem, porque conseguiu meter-se nisso e adequar-se belissimamente.

RM: Quer dizer, é meio-paduano, meio-toscano?

LK: A enervação é paduana, há um léxico que é paduano. João Epifânio comprou uns dicionários do vêneto para conseguir traduzir porque não se achavam alguns termos nos dicionários italianos, isto é, toscano-romanos.

RM: Então as traduções que temos são péssimas.

LK: Esta tradução anda um pedaço maravilhoso e há uma colaboração do estudioso italiano Grassi, Luigi Grassi. Ele fez um dicionário, um léxico de arte. Podemos reler hoje, no mundo, esses textos, que eram um osso, melhor. Luís Armando Bagolin está fazendo a tradução do texto de Ghiberti. Já fez o primeiro livro e está fazendo os outros dois. Aquilo é um delírio: é um manuscrito no qual faltam pedaços, faltam frases inteiras, e depois se descobre que o grosso é um decalque dos livros de Plínio e do Vitrúvio. Então, era preciso como colar um papel de seda em restauração de livros, mostrar por trás um trecho de Vitruvius, completar uma frase e propor: será isso? para o texto inteiro. Agora ele está na *Óptica*, e o que está descobrindo é como Ghiberti se apropria de Roger Bacon. Ele transcreve Bacon inteirinho assim... em pedaços.

RM: E você acha que Panofsky negligencia essa tradição da Antiguidade?

LK: Ele a ignora. Ele não conhece retórica e poética, para ele se trata de citação, de achar

passagens que permitam fazer iconologia. Ele não sabe o que são os gêneros e acha que um texto está sempre designando alguma coisa. Quando se está no gênero epidítico e se faz o vitupério – como você dizia – ou o louvor, não se está instruindo, a instrução é designativa. O epidítico está na conotação, diria.

RM: É uma descrição.

LK: É, uma descrição, é ecfrase; é por isso que a ecfrase é importante. Ela é uma descrição sem objeto, e fica-se a imaginar que há um objeto presente. Nela o objeto está sempre ausente, desde Luciano (é dos tempos de Luciano que vem a ecfrase), expõem-se grandes descrições...

RM: Ele não conheceu a Calúnia.

LK: Certamente não. Ele teve notícias de Apeles por alguém...

RM: Por alguém, e aí ele fez a ecfrase.

LK: E aí ele fez a ecfrase. E Alberti se apropria, torna aquilo uma história e Botticelli a pinta. O objeto está ausente. A formação de Panofsky é neokantiana, ele foi aluno de Cassirer. O idealismo dizimou a inteligência histórica.

RM: É grave isso.

LK: Isso é gravíssimo. Sendo crítico, Panofsky é acrítico no que concerne ao discurso.

RM: E de onde você acha que está vindo essa recuperação dessa tradição retórica, poética?

LK: Ela veio vindo, o grande texto você tem, eu conhecia a referência no próprio Panofsky e você o achou, é o Lee – lembra que você o achou? O Ricardo é uma pessoa assim, que vai às coisas mais admiráveis...

RM: *Ut pictura poiesis*.

LK: O Lee, que é o primeiro texto conhecido. Mas é um texto que está desajeitado, perdido. É um americano do interior, uma coisa belíssima, mas ele não consegue articular bem as noções. O artigo é da década de 40. Acho que é por aí que começa. Panofsky o cita em *Renascimento e renascimentos*, mas não sabe o que fazer com aquilo, não entra na cabeça dele. É uma limitação impeditiva que se veja outra coisa. Tem-se que trabalhar as letras e

artes, não se pode trabalhar isoladamente no estilo Francastel, estilo Panofsky, independentemente de articulação histórica. No século 19 é outra coisa, mas até o 19 não se pode fazer isso. O Ricardo trabalhou o século 18 e sabe que não se pode fazer isso. Fale um pouco sobre isso, acho que é uma questão interessante, que está no mesmo horizonte...

RM: O século 17 é essa busca de um fundamento que possa servir para a arte. Os autores procuram nos lugares mais distantes, alguns nas escrituras, alguns na natureza, mas essa natureza é um conceito incerto, e a querela dos antigos e dos modernos indica uma indecisão a respeito do valor da Antiguidade. E nessa querela, via poussinistas, há a reavaliação, ou melhor, a reafirmação da tradição retórica. O doutorado da Magnólia Costa Santos, lindíssimo, sobre Poussin, mostra como ele, Poussin, opera o tempo todo tendo como referência essa tradição e como pensa *electio, instructio, dispositio*. Ele quis ser o pintor perfeito, o que não negligenciou nada. O século 18 já é mais complicado, porque nesse século se tenta organizar todo o conhecimento, e tenta-se classificar tudo. Nessa especificação, coloca-se um pouco de lado essas tradições da retórica e da poética. Por exemplo, toda a discussão de Lessing sobre a diferença entre as artes do espaço e as artes do tempo, entre pintura e poesia, trata-se bem de um esforço de dizer: “a pintura age no espaço, a poesia atua no tempo, não são, portanto, iguais”, quando me parece que a tradição anterior não distinguia isso, pelo contrário, todo o texto do Lee tratava de mostrar como eles queriam fazer pintura como se fazia poesia, operando ambas na chave retórica. É no século 18 que se encontra esse afastamento e procura-se discernir entre poesia e pintura; vai-se procurar a especificidade de cada uma das artes, formando-se o sistema das Belas-Artes. Mas isso é uma operação tardia em relação ao

renascimento. No século 19, a referência se dissolveu.

LK: Como é que você vê Boullée, Ledoux, nesse horizonte prescritivo?

RM: Eles vão operar certas categorias que vêm da Antiguidade em uma chave nova. Por exemplo, Boullée, em seu texto *Arquitetura, ensaio sobre a arte*, começa por dizer que a arquitetura não tem nada a ver com a construção. A arquitetura é uma arte de imagem e para se construir é preciso conceber. E, sendo arte de imagem, não tem compromisso com que aquilo que se vá projetar seja, ou não, construtível. Mas o projeto deve explicitar o caráter específico de cada edificação. Se tomarmos a noção de caráter, remontaremos à noção de verossimilhança aristotélica. A operação de Ledoux e a de Boullée é essa. Por exemplo, qual o caráter próprio do edifício para o cenotáfio de Newton?

LK: Não tem um lado do sublime nisso?

RM: Totalmente sublime! Vai-se fazer o cenotáfio de tal forma que se vendo o edifício, mesmo que não se conheça Newton, se saberá o que Newton fez – a Lei da Gravitação Universal. Esse cenotáfio terá uma dimensão tal que será, não a representação, mas quase a materialização da própria coreografia celeste. É muito interessante a operação feita, e que me parece mal-entendida pelos modernos. Isso se encontra não só em Boullée, mas também em Milizia. Se se trata de projetar um cárcere, é importante que, olhando-se esse cárcere, já se tenha medo; que seja um lugar escuro, um lugar abissal, gigantesco, onde cada um se sinta absolutamente diminuído. Então, tudo deve transpirar medo e inquietação. Em um tribunal, por exemplo, tem-se que, ao se entrar nele, sentir-se que aquilo é uma máquina que inspira respeito, que esmaga por sua solenidade.

LK: Uma retórica.

RM: Retórica. Mas, aí, eles são vistos como arquitetos meio-loucos, revolucionários, sendo

colocados de lado. A operação seguinte ocorre com Durand: trata-se da formulação de um sistema projetivo, operativo. Primeiro traça-se o eixo maior, depois, o eixo secundário, depois o outro, e toda a seqüência de operações para qualquer projeto. Tem-se uma mudança no caráter da tipologia, porque a tipologia que vem da Antiguidade – os tipos basílica, templo períptero, arco do triunfo, etc., conformam-se à finalidade do edifício. Em Durand, tem-se os tipos quadrado, duplo quadrado, pavilhão com alas com alguma outra coisa, o que é uma tipologia morfológica. E esse quadrado, ou duplo quadrado, ou outras variações servem para qualquer finalidade do edifício. Mas essa operação ocorre no começo do século 19 e desemboca depois em todas as operações construtivas modernas.

LK: É interessante justamente esse lado da doutrina. Essas doutrinas são abrangentes, elas vão até o fim do século 18, e em arquitetura entram na Beaux-Arts do século 19 e têm uma adesividade muito grande. Não temos isso em mente quando lemos, por exemplo, esses historiadores da arquitetura, das artes, são sempre teleológicos, não conseguem desvincular, separar, parece que tudo conspira em um ponto de fechamento lá na frente, que é o moderno. É muito estranho esse pensamento. Acho que esses novos autores têm muito a ver com Francastel, são admiráveis – como Pevsner, todos nós gostávamos dele – mas massacram a diferença histórica...

RM: O Pevsner é totalmente teleológico. Ele vai mostrando como do movimento *arts and crafts* se encaminha, necessariamente, à Bauhaus. E faz uma série de operações que são muito estranhas, porque a Bauhaus, que é tida por alguns como o máximo do modernismo, na verdade, no seu início e na sua concepção, remetia à corporação de ofício...

LK: Exatamente.

RM: E ele vai recuperar: “nós, os construtores”, Gropius escreve isso: “*nós, os*

construtores dessa nova catedral...” etc., etc. E o que o estudante ali vai aprender? Não há história da arquitetura na Bauhaus, isso é eliminado! Ele vai aprender a operar marcenaria, vitral, tecelagem, vai começar a partir da tradição artesanal. E isso acaba se tornando uma espécie de paradigma do modernismo!

LK: Nesse sentido, quando se faz história hoje, contrariamente a essa posição, tem-se mais um olhar de um antropólogo, de um etnólogo, de um psicanalista. Considera-se a diferença. Não se está alinhavando tudo e não devemos responsabilizar o marxismo por isso, porque há grandes autores, como Blunt...

RM: Ele era até espião.

LK: Ele cuidava do acervo da rainha e era, ao mesmo tempo, um agente infiltrado. E há esse outro italiano maravilhoso, que é Bandinelli. Ele foi diretor do Instituto Gramsci, um grande marxista, e o que ele produziu sobre Roma foi uma coisa maravilhosa. Uma nova Roma surgiu da pena dele. Não se deve dizer que o marxismo é teleológico. Tem um marxismo que está por aqui, uma vulgata que conhecemos muito bem no Brasil, que é realmente uma preguiça de pensamento. Mas há um marxismo laborioso. Bandinelli fala assim: “*Em Roma é errado falar em artes populares. Em Roma se diz: o senado e o povo Romano, todo mundo é povo. Não há isso ‘o povo’, ‘as artes populares’.* Tem de se dizer ‘plebe’. As pessoas continuam sendo românticas!.” Veja um marxista escrevendo isso nos anos 60. Ele abriu grandes avenidas no estudo da arte antiga. Fez conexões importantes, relações. O problema é que o marxismo também caiu em um dogmatismo, em uma coisa primitiva, tonta, lukacsiana...

RM: Na minha tese tentava mostrar essa visão teleológica das vanguardas.

LK: Exatamente.

RM: As vanguardas se afirmam como “a” realização e a superação de todas as coisas anteriores. É uma operação ideológica que a

historiografia do moderno encampa e reitera. E torna-se doutrina: o moderno é a realização necessária e a superação de todas as etapas anteriores. No caso da história da arquitetura, há alguns livros que levam isso ao exagero. Penso, particularmente, no livro de Giedion, que foi o de cabeceira de várias gerações. Nele, procura-se associar a arquitetura moderna com a teoria da relatividade, e escolhendo exemplos anteriores, mostrando como tudo levava, necessariamente, à arquitetura moderna e que esta seria, hegelianamente, a realização de todos aqueles passos anteriores. E isso acabou se consagrando. O que me parece é que se precisa criar uma historiografia ou uma história menos simplificada, com menos heróis e menos momentos de *ruptura*. Mostrar como há uma certa tradição que vem dos gregos, e destes aos assírios, aos egípcios, etc., e que essa tradição veio se transformando e o que parece novo não é tão novo assim, mostrar também as operações de simplificação: “*o Renascimento é o momento de ruptura!*”. Uma das manias da historiografia recente é a de ruptura: “*há uma ruptura com a Idade Média*”, “*o Moderno é uma ruptura com a Academia*”, e assim por diante.

LK: Vou fazer uma pergunta para você, que é uma coisa que me afeta muito também e acho que a todos nós de algum modo: “os anos do desencanto”. Nós entramos em uma melancolia porque justamente acreditamos nesse finalismo, nessa teleologia. “Agora, com as vanguardas, tudo será realizado!”. De repente, percebeu-se que houve uma grande traição. Entrou-se em um discurso pequeno-paranóico da grande traição, dos intelectuais, etc., fora as traições efetivas, a canalha que apareceu no poder.

RM: Tem uma piadinha, que me contaram, atribuída a um crítico de arte, que dizia assim: Deus morreu, Marx acabou e eu já não estou me sentindo bem... (risos). Os últimos trinta anos têm sido os desse desencanto com esses

finalismos e com essas certezas... Mas é, ao mesmo tempo, o momento em que aparece, por exemplo, essa nova história – Duby – que mostra uma história mais nuançada, mais complexa, das idéias, dos costumes...

LK: Excêntrica.

RM: ... E que é muito mais interessante! Lendo-se os livros do Duby fica-se maravilhado. Puxa, que idade média luminosa, que homens incríveis havia ali, e como isso ocorria!

LK: O Le Goff...

RM: Le Goff é lindíssimo! O modo como ele trata os intelectuais da Idade Média, as polêmicas e disputas que se travaram entre eles...

LK: Interessante isso. Penso nesse efeito residual: caiu-se em um cinismo porque aquele modelo não se cumpriu, mas aquele modelo era tonto, era muito ruim. Eu, pelo menos, fui realmente produzido nesse modelo, e eu passei mal, confesso...

RM: Todos nós. Mas, por exemplo, acho interessante nesses anos de desencanto a influência de Foucault. Em *Les Mots e les Choses*, ele diz que a história não tem um sentido. E fazendo-se cortes históricos sincrônicos não se vai encontrar uma relação causal entre, por exemplo, a *similitudo* renascentista e a *mathesis* do século 17. Uma não decorre da outra. Ele coloca de lado uma certa visão darwiniana da história que estava consolidada. E na nossa história das artes e da arquitetura muito particularmente, tem-se muito essa idéia, de que é “uma evolução”.

LK: Vocês ainda têm isso em arquitetura?

RM: Tem, tem muito.

LK: É como uma escola de samba que evolui, vamos dizer... (risos)

RM: “Os coitados dos medievais, porque não sabiam do ponto cêntrico, faziam tudo chapado”... “Aí chegaram Brunelleschi, Masaccio e inventaram o ponto cêntrico. A pintura, que era chapada, começou a ter espaço, então isso foi uma evolução”.

LK: É o Venturi isso.

RM: É! Mas eles não sabiam muito bem como operar. “Mas aí no Renascimento, com Leonardo e Michelangelo, resolvem-se todos os problemas”. Então a pintura está “resolvida” e em Rafael parece que está tudo direitinho. Mas é tudo uma história de encadeamentos. O interessante em Foucault é ele dizer que entre esse momento e esse outro não há relação causal, são estruturas diferentes. Isso produziu outra história: se são estruturas diferentes, então vamos ver realmente se esse pessoal da Idade Média era um monte de gente bronca e rude e que fazia as pinturas chapadas porque não sabia da perspectiva.

LK: Mas não é a perspectiva propriamente dita, como se diz nesses textos, que era a do ponto cêntrico. Eles tinham, evolutivamente, os arremedos, e Panofsky, de um modo muito elegante, mostra que é porque a ótica antiga era distinta da que surge modernamente em relação com a ótica artificial: *perspectiva naturalis* e *perspectiva artificialis*.

RM: Panofsky, de certa forma, faz um elogio dos antigos e diz que a perspectiva do renascimento desconsiderou o teorema oitavo da *Ótica* de Euclides.

LK: Ele faz esse elogio, que está na Elisabeth Strong – e foi a primeira vez que eu o vi – essa idéia de uma cientificidade da arte. Francastel chega a ponto de dizer que muito da matemática moderna é proveniente da pintura, dos pesquisadores pictóricos, da perspectiva, da anamorfose. Que a anamorfose está na base da geometria projetiva, e assim por diante. Essas afirmações peremptórias são muito complicadas. Eu, como pintor, posso fazer uma anamorfose, e Ricardo, como geômetra, está pensando outras coisas, os implícitos dele são outros, ele não tem olhos para se identificar com o que faço. Não é porque estou fazendo, que ele, como geômetra, apropria-se do que faço como pintor. É preciso que se cruzem os implícitos, os pressupostos, que as nossas doutrinas se interceptem. É muito difícil se

interceptar ciência e arte, não é óbvio, quem disse que isso é evidente? É um racionalismo pequeno. É como aquele racionalismo que exclui o ornamento em arquitetura. Mas por que excluí-lo? Será o ornamento irracional, um deleite, uma frescura?

RM: É o que a historiografia faz quando diz que Lodoli é o pai do funcionalismo. Isso está no *Maniera-Elia*. “Função”, no século 18, nada tem a ver com a noção de funcionalismo, função é o que convém. Convém a este edifício que ele seja deste modo, pois é operado pelo decoro, conveniência, não está na chave do funcionalismo, quer o de origem biológica, quer o de origem algébrica.

LK: No decoro se pode ter um ornato entendido não só nos motivos, mas compositivamente. A própria composição é ornada. E o funcionalismo, esse da forma, no Nervi, é ornadíssimo enquanto composição. Está aqui o Artigas, ele é ornado no despojamento, nas proporções, etc. É um ornato compositivo, diria, para ficar no campo das doutrinas de artes, não no do discurso contemporâneo nosso das artes. Em um Boullée, a esfera é ornadíssima...

RM: É ornadíssima, e não tem mais nada, é só a esfera. É preciso marcar essa diferenciação entre ornato e ornamento, entre decoro e decoração, que, na origem, não tem nada a ver uma com a outra, e que de certa forma são opostas. Decoração, como aquilo que se vai acrescentar, não tem nada a ver com o decoro, que é adequação, conveniência, *concinnitas*. E, quando o Lodoli fala em função, está dizendo isso, é o uso, fim, ofício, decoro. O século 18 inteiro afirma isso.

LK: Os homens dos séculos 19 e 20 não souberam ler estes textos. Nós nos habilitamos a essa leitura, de repente... Isso era invisível. Você que traz estes textos da arquitetura, eles são aparentados aos textos da pintura, ou da poesia. Era um ponto cego, hoje já não é mais.

RM: Todos os textos que encontrei acerca dessa frase do Abade Lodoli fazem referência a

que nada deva estar na representação que também não esteja na função. Agora, quando se vai para o texto original, não se escreve *funzione*, e sim *uffizio*.

LK: *Uffizio* não é função. Alberti fala em *uffizio*.

RM: Lodoli diz que nada há na representação que não seja do seu “ofício”, é outro mundo. Mas aí, com essa tradução equivocada de *uffizio* para função é que se firma essa afirmação de que o funcionalismo veio do século 18. Não veio!

LK: É o Benevolo, Argan...

RM: Há vários que vão seguir isso. É essa visão teleológica, que faz esse tipo de leitura. Até pessoas notáveis e respeitáveis como Tafuri ficam procurando vanguardas no século 18. Para mim isso é uma coisa muito estranha. Para eles, Piranesi é vanguarda. Todavia, Piranesi opera o tempo todo na chave do sublime, na chave do retórico, na chave do decoro.

LK: Quando ele faz as vistas de Roma, todos dizem “ele não é grande”. Não, não é isso, ele está fazendo um *delectare*, ele está gravando uma paisagem. Então ele não está realmente nos *Cárceres*. E, ao mesmo tempo, aquilo que vem de Roma e da Grécia instrui e deleita. Estou vendo nas ruínas, localizo tudo, é uma topografia, como se dizia na época. Mas é um deleite também. Então acham que este artista das paisagens é inferior ao dos *Cárceres*. É inacreditável. Eu não consigo entender essas lógicas disjuntivas. Porque justamente falta a doutrina... *Uffizio* é um conceito básico em Alberti, e nos outros autores todos, porque está na doutrina e, como em retórica, são as partes, todas elas que se enlaçam. Este conceito diz respeito ao artífice. Isto está em Vitruvius. E de repente se cai no funcionalismo. É muito interessante como uma apropriação, mas é uma incapacidade também de se ler um texto historicamente, para se afirmar que Piranesi foi um vanguardista em pleno século 18.

RM: Quando se considera os *Cárceres* e faz-se uma análise perspectiva, vê-se que esta realmente não funciona. E isso é uma operação retórica, é para não funcionar! Aí se olha para Piranesi e se diz “ele é um cubista”. Começa-se a entrever na operação de ruptura com a perspectiva uma atitude cubista. Há um anacronismo surpreendente. A historiografia está cheia de anacronismos.

LK: Eu li, uma vez, sobre a *Iliada*, em uma descrição do escudo de Aquiles: “a ecfrase de Homero”. Não é possível isto sendo dito por um estudioso! É um absurdo, porque a ecfrase só surge no século 1º d.C.

RM: A iconologia em Panofsky e outros iconólogos – nem todos – perde esta dimensão histórica ao ficar observando o quadro, tentando encontrar qual símbolo atribuir a este adorno ou a outra coisa; porque a cidade está à direita e não à esquerda. O próprio texto de Panofsky, quando ele distingue iconografia e iconologia, diz que o que faz é iconologia, que não está discutindo a qualidade do quadro, seus méritos artísticos. Analisa apenas os elementos simbólicos. E isso me parece perfeitamente válido e muito interessante, mas que não dá conta.

LK: É anacrônica. Porque iconologia é título de um livro...

RM: Cesare Ripa.

LK: Cesare Ripa, na passagem do século 16 para o século 17, situa-se no âmbito das letras, dos emblemas. Então se começa a produzir uma série de desenhos, em geral medíocres como desenhos, que não têm nada de pictóricos. É o campo da visualização dos textos. Nosso colega das letras, João Adolfo Hansen, trabalha direto com isso, nos séculos 16 e 17.

RM: E que seria uma espécie de contrafação figurativa dos *topoi* da retórica.

LK: Exatamente, e são uma figuração, às vezes, de máximas. Há um texto, muito importante que a Edusp publicou, de Robert Klein, que, embora sendo anacrônico, é um texto

excelente, *A forma e o inteligível*. Foi o primeiro texto a enfrentar isso com garbo.

RM: A introdução é sua.

LK: O posfácio. O prefácio de Chastel é uma apresentação bonita. Eles foram amigos e fizeram um trabalho muito aberto. Devemos a eles, por exemplo, a sobreposição dos discursos. Por exemplo, quando se define o engenho, o que há nele de médico, astrológico, temperamental. Esses conhecimentos envolvem uma erudição na qual Klein está presente. Ele justamente tem esse artigo fundamental. Então, “iconologia” é errado porque o que se pinta é a história. Não existe “mitologia”, não existiu a chave “mitologia”. O que o pintor faz? Ele pinta a história. E não só Alberti diz isso, todos dizem “pinta-se história”, ou então se pinta outra coisa, peixes...

RM: Mas aí precisa se criar o sistema em que se pintem outras coisas.

LK: Plínio é enumerativo. Os gêneros em Plínio proliferam. São centenas: este pintava barcos; aquele, homens; aquele outro pintava homens melhor do que barcos. Essa é a enumeração, a que chamamos temática, mas o termo “tema” não é bom. É um pintar enquanto inventar alguma coisa, *res*, pintar coisa. Em *res*, a mais elevada é a história, academicamente.

RM: O sistema do Beaux-Arts, no século 17, estabelece uma hierarquia.

LK: No século 18, isso se cristaliza. A paisagem surge no 17, a natureza morta surge no 17.

RM: Mas isso nos flamengos é associado à criação de um mercado de arte, de compradores que querem ter cenas de interior, cenas de natureza morta, paisagem, etc., e o pintor se especializando nesses gêneros. Um mercado que está se consolidando e que compra vários gêneros. Já não é mais o pintor que pinta por encomenda, mas pinta para um *marchand* que revende. É quando o gênero retrato chega ao seu desdobramento máximo: tanto solitário quanto em

grupo, o qual era colocado na sala da corporação.

LK: Os holandeses nem chamam a isso natureza morta, chamam-lhe “vida quieta”, como também fazem os alemães. Os franceses produziram *nature morte* e nós herdamos o lado francês.

RM: O Poussin vai tratar o gênero paisagem...

LK: Ele vai andar bem nele. Na hierarquia, pegando-se a pintura de história, depois a de gênero, é tudo uma leitura de textos antigos. Ninguém cria a pintura. Lê-se, assim, “os holandeses fazem a pintura do interior burguês”, o que é ingênuo. Realmente, eles fazem isso, mas está em Plínio, pintava as pessoas dentro de casa, etc., coisas assim.

RM: Isso não se sabia ao certo, mas quando se começou a tirar as camadas de Pompéia, encontrou-se tudo lá. Em Pompéia há cenas de interior, de natureza morta, de paisagem...

LK: Só que não é designado assim ou classificado assim. Não se tem isso. Tem-se dois conceitos que permitem pensar uma natureza morta: *xenia* – o que se pinta no quarto em que se recebem hóspedes, um pote com água, uns pêssegos, ou então a pintura vil, *riparografia*. Esta é uma outra tradução possível, como está em Plínio. *Xenia* está nos autores de ecfrases, os filóstratos.

RM: Essa pintura ficava no quarto de hóspedes?

LK: É. Prescreve-se isso, está previsto. Evidente que se colocava em outros cômodos também. Mas nos textos estava previsto ali. Os autores gregos são incisivos nisso. Essa pintura de interiores já está toda lá, codificada, como você disse.

RM: Tudo isso estava lá. Mas ninguém foi olhar! Quando se tiraram as cinzas de Pompéia: “puxa! Mas era assim!”. Então se descobre uma Antiguidade que não estava nos livros. É por volta de 1750 que começam a circular as estampas de viajantes. É estranho que no tratado de Palladio a coluna da ordem dórica estivesse sem base, porque se achava

que toda coluna tinha que ter três partes: base, fuste e capitel. Quando se foi a Paestum e depois à Península Grega, encontrou-se a coluna de ordem dórica grega sem base...

LK: Na Sicília também...

RM: Na Sicília, Agrigento, e aí ficaram totalmente perdidos.

LK: Logo ali, debaixo do nariz.

RM: Ali! Mais próximo ainda. Não havia então essa curiosidade de se ir e ver como eram as coisas. Porque se achava que os livros eram suficientes. Todos os tratados de arquitetura, até então, exceto o de Palladio, apresentam a coluna de ordem dórica com base. Entretanto, o dórico grego não tem base.

LK: É uma coisa muito divertida também pensar-se nessa relação que se funda a arqueologia nesses anos. Diz-se: *Mantegna escavava*. A arqueologia é com Pompéia mesmo, como Ricardo está dizendo. Ali se dá a fundação de uma disciplina, de um campo de conhecimento.

RM: De estabelecer-se transições, influências, periodizações. Isso não existia. A Antiguidade para muitos era uma coisa homogênea.

LK: Não se distinguia claramente entre o grego e o romano. Mas Winckelmann, Mengs, Canova tropeçavam, eles tomavam o grego pelo romano, o romano pelo grego – eles ainda não sabiam discernir uma coisa de outra. E são autores dos tempos da redescoberta de Pompéia.

RM: Outra das surpresas é que Winckelmann associa a estatuária grega à perfeição porque no mármore branco se encontra o contorno, e o contorno é a linha, e a linha é a inteligência, e a inteligência é o que define. Então, os gregos depuraram a natureza e chegaram à linha exata. Ainda em fins dos séculos 18 e 19 descobre-se que na Antiguidade tudo era pintado! E que a estátua ficou branca porque a pintura se desgastou e desapareceu.

LK: Parece que alguma ficava sem pintura.

RM: A deusa Atena no Parthenon era dourada, vermelha, azul. O Parthenon era colorido.

LK: Em Plínio, em todos os autores, tem-se uma estátua criselefantina, feita de marfim (presa) e ouro. Essa é que é a grande estátua. Há não só a cor, mas também o brilho, a luz, o material como luz. É também uma reflexão sobre a luz, que está presente na criselefantina. Quando se consideram essas doutrinas de arte nota-se que em meados do século 16 começam a aparecer conceitos que emergem como poderosos. Em Vasari, por exemplo, o conceito de desenho é um conceito que faz todas as artes confraternizarem. Pintura é pintura, que difere da arquitetura, que difere da gravura, e vai por aí fora. Cada arte é uma arte. Ghiberti escreve sobre a escultura em umas páginas e sobre pintura em outras páginas. Um anônimo, da coleção Antonio Billi, também separa. Vasari mantém separado, mas ele diz que há um princípio fundante que é o desenho, ao qual Ricardo se referiu, como os poussinistas, os que reivindicam o antigo. O interessante é que na segunda metade do século 16 começa a entrar no discurso a filosofia. O das artes deixa de ser um discurso predominantemente retórico-poético. E aí se vai dar nos modernos, do 17. Por exemplo, em Zuccari, começa uma articulação metafísica. Blunt, já em 40, articula-o no livro *Teorias da arte na Itália, 1450-1600*, que é um texto admirável. Os textos vão se integrando. Vai-se ter uma impregnação, por exemplo, com Locke, das sensações. Essa filosofia das sensações começa a embeber o discurso das artes. Kant vai escrever sobre o belo e o sublime, que será uma coisa menor em relação ao texto de Pseudo-Longino. Mas o que faz a diferença é que ele fala das sensações, dos sentimentos, etc. Isso marca uma modernidade que está na doutrina, mas lhe muda muito o peso da doutrina. Tudo bem que se alegue que no fim do século 15 e no começo do 16 há um certo platonismo, com Marsilio Ficino e Pico della Mirandola. Mas a filosofia está entrando por aí. Os modernos vão tomar, no fim do 17, na França, uma posição que defende as

sensações, a cor contra o desenho, o sensível contra o inteligível. Os poussinistas quando não atacam Rubens, é Ticiano que visam, pois o fazem alegorizar a cor, como dominante. Quando se entra em Lessing, como você falava, isso já está consolidado. E a estética surge disso. É filosófica, nesse sentido, a partir do momento em que o discurso filosófico prevalece sobre o discurso de doutrina. Poder-se-á jogar com o tempo, com o espaço, com o espírito – Hegel, etc.

RM: Já é o esvaziamento das preceptivas.

LK: É esse campo novo da estética que surge, eu diria, como morte da poética. Isso é básico, porque é uma coisa a ser pesquisada. É um ponto nevrálgico, quando se lêem os textos, é flagrante. A estética de Baumgarten pressupõe os ingleses, via Locke, via Newton, o que se lê em Diderot.

RM: Quando isso se torna uma disciplina filosófica, a teoria da sensibilidade, a teoria das belas-artes, essa tradição retórica, a montagem do discurso é suprimida.

LK: Já acabou! Aí se vai fazer a teleologia.

RM: Porque, embora no século 18 ninguém negligencie a sensação, a operação retórica é ainda uma operação determinante.

LK: É lógico, Cícero não vai distinguir, Aristóteles não vai, Quintiliano, Horácio, ninguém fica lá discutindo o que é da razão e o que é da sensação. Não é isso que interessa. É como se prescreve, como se deve fazer, como o orador deve falar. Qual a faculdade mais importante? A memória.

RM: E a memória e a imaginação estão juntas.

LK: Fantasia, como os gregos diziam.

RM: Outra coisa que tento mostrar é que embora o século 18 seja tido como racionalista, fala da emoção o tempo todo.

LK: Qual racionalismo? Se é um racionalismo, é bonito, aberto, cheio.

RM: Racionalista é o século 17 e não o século 18. O século 17 é o século dos sistemas, etc.

LK: Posso dizer algo contra o Foucault: o modelo dele, quando pensa a época clássica,

é Descartes. Mas quando se estuda Espinoza e Leibniz, é a negação total do negócio do Foucault. Porque em Espinoza e Leibniz continua-se o trabalho da *similitude*, das analogias, são operações fundamentais e não secundárias, não estão atrás da ordem e da medida, *mathesis*, como ele afirma. É que ele privilegia Descartes para a época clássica.

RM: Descartes e Port-Royal.

LK: Sim, mas Port-Royal é uma doutrina. Descartes tem que ser lido como um retórico, nesse sentido. Aquele modelo do Foucault está furado. Não estou me opondo ao que você disse, mas ele não funciona como campo de captura dos discursos do 17. Ele funcionaria, e você mesmo o desmente, quando diz que o século 17 não tem nada a ver com o 18. Para ele, a representação é o 17, é o 18, até finitude, até Kant, que para ele é o signo de viragem epistêmica...

RM: Ele fala em um “Quadro geral” do século 18.

LK: O século 18 é uma grande razão.

RM: É uma razão que olha para a emoção com todo o interesse, e vice-versa.

LK: Sim, o que se tem na retórica: o instruir, o deleitar e o mover. É o mover, ele está presente, ele está articulado, ele não está em contradição com nada.

RM: Não há nenhum autor do século 18 que coloque a emoção de lado. E a arte é esse campo próprio da emoção. Ali ela é a primeira.

LK: Você está pensando isso contra o racionalismo da arquitetura?

RM: Contra essa visão racionalista que se atribui ao século 18: “os iluministas eram racionalistas”. Para os enciclopedistas a razão responde no tribunal da razão. Tudo bem. A razão responde no tribunal da razão, mas a emoção não responde no tribunal da razão. Ela tem o tribunal dela, e vive muito bem no tribunal dela. Diderot, enciclopedista, fala: “poetas, sede obscuros”. Não é da natureza da poesia ser clara. A poesia sugere, ela tem que ter essa margem de imprecisão, pois de outro

modo não seria poesia. Isso é dito por quem está fazendo a *Enciclopédia* com D'Alembert. Entretanto, essa imagem de racionalismo exacerbado é a que se consolidou sobre o século 18. E depois, mesmo gente muito boa disse que o romantismo, que afirmava a precedência da emoção, teria sido uma reação ao iluminismo. No entanto, o romantismo está todo na ilustração.

LK: Nas artes, pergunto, é possível pensar-se um Delacroix sem se referenciar a um Ingres ou a um David? Não.

RM: Não, absolutamente. O próprio Delacroix diz ter a maior admiração por Ingres, por David, mas diz que faz algo diferente. Agora, em Géricault há uma operação retórica completa. Os corpos na Balsa de Medusa, os corpos mortos, os agonizantes, os vivos, o mar, tudo está prescrito. E aí se diz que com Géricault se tem a ruptura com a tradição... Não é!

(1) Diálogo realizado a pedido da editora-chefe da *Revista Pós*, e conduzido no prédio da FAUUSP.

criação da 1.

re S. João em forma de fender-se a barra daquella banda, por onde se podem entrar
em forma de bu S. J. S & brava S. Mica de dois palmos por braço. Tem fusa
muy romeros. Dize

~~141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525
 526
 527
 528
 529
 530
 531
 532
 533
 534
 535
 536
 537
 538
 539
 540
 541
 542
 543
 544
 545
 546
 547
 548
 549
 550
 551
 552
 553
 554
 555
 556
 557
 558
 559
 560
 561
 562
 563
 564
 565
 566
 567
 568
 569
 570
 571
 572
 573
 574
 575
 576
 577
 578
 579
 580
 581
 582
 583
 584
 585
 586
 587
 588
 589
 590
 591
 592
 593
 594
 595
 596
 597
 598
 599
 600
 601
 602
 603
 604
 605
 606
 607
 608
 609
 610
 611
 612
 613
 614
 615
 616
 617
 618
 619
 620
 621
 622
 623
 624
 625
 626
 627
 628
 629
 630
 631
 632
 633
 634
 635
 636
 637
 638
 639
 640
 641
 642
 643
 644
 645
 646
 647
 648
 649
 650
 651~~

महोदय/सहोदर/सहोदरी

200

Monarcha, Ed.

611

canalito de senbr. m.

•

1. are sports 11. 2

1. red

телефона, сына президента

12