eha XIII

ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE

ATAS 2018

ARTE EM CONFRONTO

EMBATES NO CAMPO DA HISTÓRIA DA ARTE

REALIZAÇÃO

UNICAMP

CHAA
Centro de Historia da Arte e Arqueologia

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

APOIO

Fundação Pró-Memória de Indaiatuba

LR

FAPESP

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

En17a Encontro de História da Arte | Arte em confronto: embates no campo da História da Arte (13. : 2018, Campinas, SP)
Atas [do] XIII Encontro de História da Arte | Arte em confronto: embates no campo da História da Arte, 10 a 14 de setembro, Campinas, SP / Marcos Tognon, (coordenador), Letícia Badan Palhares Knauer de Campos ... [et.al.], (organizadores.) - - Campinas, SP : UNICAMP/IFCH/CHAA. 2019. 941 p. il.

1. Arte - História. 2. Crítica de arte. 3. Historiografia. I. Tognon, Marcos, 1966-. II. Campos, Letícia Badan Palhares Knauer de, 1989-. III.Centro de História da Arte e Arqueologia. IV. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. V. Título. CDD - 709

ISBN: 978-85-86572-79-1

CDD - 709
- 701
- 907.2

EDIÇÃO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

PROJETO GRÁFICO

JOYCE FARIAS DE OLIVEIRA

IMAGEM DA CAPA E DAS DIVISÕES DE SEÇÕES

SIDNEY AMARAL. COMPLACÊNCIA, 2014. MÁRMORE E RESINA. FOTO DE JOÃO LIBERATO.

NOTA DE ESCLARECIMENTO

O DIREITO DE REPRODUÇÃO DAS IMAGENS DESTA PUBLICAÇÃO É DE INTEIRA RESPONSABILIDADE DOS AUTORES DOS TEXTOS.

CHAA | CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA

ATAS XIII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE
ARTE EM CONFRONTO: EMBATES NO CAMPO DA HISTÓRIA DA ARTE

10 A 14 DE SETEMBRO DE 2018
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - UNICAMP

COORDENADORA DA PÓS-GRADUAÇÃO
PROFA. DRA. PATRICIA DALCANALE MENESES (IFCH-UNICAMP)

COORDENADOR DOCENTE
PROF. DR. MARCOS TOGNON (IFCH-UNICAMP)

COMISSÃO ORGANIZADORA
ANA CAROLINA VIGORITO | GABRIELI PRISCILA SIMÕES | JÉSSICA SAYURI MORI KANNO | KEVIN LUÍS DAMÁSIO | LARISSA CRIVELARI FASSIS | LEONARDO FAGGION NOVO | LETÍCIA BADAN PALHARES KNAUER DE CAMPOS | NERIAN TEIXEIRA DE MACEDO DE LIMA | RONALDO JOSÉ DA COSTA | SANDRA MARA SALLES | SILVANA MEIRIELLE CARDOSO | THIAGO DO AMARAL BIAZOTTO

COMITÊ DE PUBLICAÇÃO
LEONARDO FAGGION NOVO | LETÍCIA BADAN PALHARES KNAUER DE CAMPOS | SANDRA MARA SALLES | SILVANA MEIRIELLE CARDOSO

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – IFCH

BIBLIOTECA OCTAVIO IANNI – IFCH GRÁFICA DA UNICAMP

MUSEU DE ARTES VISUAIS - MAV - UNICAMP

FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO – FAPESP

FUNDAÇÃO PRÓ- MEMÓRIA DE INDAIATUBA - MUSEU CASARÃO PAU PRETO

PROFESSORES E COLABORADORES:

PROFA. DRA. PATRÍCIA MENESES (COORDENADORA DO PPGH - IFCH/UNICAMP)

PROF. DR. MARCOS TOGNON (COORDENADOR DOCENTE DA XIII EDIÇÃO DO EHA).

PROF. DR. JORGE COLI (IFCH/UNICAMP)

PROFA. DRA. ARACY ABREU AMARAL (USP)

PROFA. DRA. MYRIAM ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA (UFRJ)

PROF. DR. ALEXANDRE RAGAZZI (UERJ)

PROFA. DRA. FLAVIA GALLI TATSCH (UNIFESP)

PROFA. DRA. ELSJE MARIA LAGROU (UFRJ)

PROFA. DRA. ILANA SELTZER GOLDESTEIN (UNIFESP)

PROFA. DRA. LILIA MORITZ SCHWARCZ (USP)

PROFA. DRA. RENATA BITTENCOURT (IBRAM)

PROF. DR. LUIZ MARQUES (IFCH/UNICAMP)

PROF. DR. NELSON AGUILAR (IFCH/UNICAMP)

PROFA. DRA. IARA LIS FRANCO SCHIAVINATTO (IA/IFCH/ UNICAMP)

PROFA. DRA. JULIANA BEVILACQUA (IFCH)

PROFA. DRA. CLÁUDIA AVOLESE (IA/IFCH/UNICAMP)

PROF. DR. GABRIEL ZACARIAS (IFCH/UNICAMP)

PROF. DR. CARLOS GUSTAVO NÓBREGA DE JESUS (FUNDAÇÃO PRÓ - MEMÓRIA DE INDAIATUBA)

REINALDO RICARTE (LIVRARIA E PAPELARIA DOS REIS)

SUMÁRIO

12 APRESENTAÇÃO DO XIII EHA - 2018

14 PALESTRAS

15 APAGAMENTO E VITALIDADE DA TRADIÇÃO CLÁSSICA NO BRASIL | Alexandre Ragazzi

25 DO TEMPO DOS SONHOS AO MUSEU. A "ARTIFICAÇÃO" DE FORMAS EXPRESSIVAS INDÍGENAS NA AUSTRÁLIA | Ilana Seltzer Goldstein

41 POR UMA ESTÉTICA RELACIONAL AMERÍNDIA: GENTE ADORNO E O HOMEM NU | Els Lagrou

49 ARTE BRASILEIRA: ESTUDOS INOVADORES E DEBATES METODOLÓGICOS, EHA 2018 | Marcos Tognon

66 CONFERÊNCIA DE ENCERRAMENTO DO XIII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE | Jorge Coli

72 COMUNICAÇÕES

73 ASAS DO MAL: SOBRE REPRESENTAÇÕES DE DEMÔNIOS COM ASAS DE LEPIDÓPTE-ROS EM PINTURAS DE CORNELIS SAFTLEVEN (GORINCHEM 1607 - 1681 ROTERDÃ) |Alcimar do Lago Carvalho

82 UT ARCHITECTURAPOIESIS: RUSKIN E O ELO ENTRE AS ARTES | Alice de Oliveira Viana, Ana Paula Godoy e Marina Bianchi Guaragni

91 JOHN RUSKIN E O ORNAMENTO GREGO | Alice de Oliveira Viana e Náthaly de Lima Campos

99 O CORPO MASCULINO NA REVISTA FRANCESA LA VIE AU GRAND AIR | Aline Ferreira Gomes

108 A GUERRA EM IMAGEM E TEXTO: A COLEÇÃO "QUADROS HISTORICOS DA GUERRA DO PARAGUAY" | Álvaro Saluan da Cunha

117 "SOUZOUSARETA GEIJUTSUKA": DESLOCAMENTOS ENTRE REALIDADE E FICÇÃO |Ana Clara Noronha Santos

124 A ACADEMIA ANTES DA ACADEMIA: DIÁLOGOS A PARTIR DO ACERVO DA BIBLIOTECA NACIONAL |Ana Clara Ribeiro Simões Lopes

132 PROPOSTAS METODOLÓGICAS PARA O ESTUDO DAS DEIDADES NOS CÓDICES MIXTECOS: BODLEY, SELDEN, VINDOBONENSE E ZOUCHE NUTTALL |Ana Cristina de Vasconcelos Lima

SUMÁRIO

140 AS TANAGRAS COMO OBJETO DE ARTE NO SÉCULO XIX E OS IMPACTOS PARA A PESQUISA ARQUEOLÓGICA | Ana Paula de Souza Freitas

148 O ZÓCALO DO AVESSO: VISÃO DECOLONIAL DA PRAÇA DA CONSTITUIÇÃO DA CIDADE DO MÉXICO | Ana Paula dos Santos Salvat

156 IDENTIDADE E CICATRIZ: UMA ANÁLISE DA SÉRIE FOTOGRÁFICA DE ROSÂNGELA RENNÓ | Ana Paula França D. Carneiro

161 CENSURA SELETIVA: A ARTE COMO ESPELHO DE PROBLEMÁTICAS RELATIVAS ÀS QUESTÕES DE SEXUALIDADE |Ana Renata Meireles

167 REVISANDO A TRAJETÓRIA DA CURADORA E CRÍTICA DE ARTE MARIA EUGÊNIA FRANCO: ESTUDOS INICIAIS | Andréa Andira Leite

176 CORPO DE MULHER: PERFORMANCE COMO TRANSGRESSÃO ÀS LÓGICAS DE PODER | Andréia Paulina Costa

184 CULTURA ARTÍSTICA ITUANA: EXPLORANDO O CASO DO OURIVES THOMAZ DA SILVA DUTRA | Anicleide Zequini

191 LABORATÓRIO DA LIBERDADE: ESTÉTICA E POLÍTICA NOS "DOMINGOS DA CRIAÇÃO" DO MAM/RJ | Anna Luisa Veliago Costa

200 O VERBOVISUAL NAS OBRAS DE HÉLIO OITICICA | Annelise Estrella Galeazzi

209 DO RELIGIOSO AO ARTÍSTICO: O INVENTÁRIO PARTICIPATIVO E NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO | Beatriz Souza Oliveira, Tamiris Aparecida Andrada da Silva e Vinicius Olimpio Ramos de Oliveira

217 A ICONOGRAFIA DO CORPO: OS NUS FEMININOS DE BAPTISTA DA COSTA | Brenda Martins de Oliveira

226 SOBRE A VONTADE FORMAL INTERNA DA ABSTRAÇÃO | Bruna Pimentel Quintão

235 NOVOS PÚBLICOS, ANTIGOS MUSEUS | Bruno Giordano

241 O MOSTEIRO DE SAN LORENZO EL REAL DEL ESCORIAL E A MEMÓRIA DAS GLÓRIAS MILITARES DA ESPANHA DE FELIPE II (1527-1598) | Camila Cristina Souza Lima

250 A INVISIBILIZAÇÃO DO TRABALHADOR NOS ESPAÇOS DE REPRESENTA-ÇÃO ARTÍSTICA: ONDE ESTÁ O TRABALHADOR NO MEMORIAL DA JUSTIÇA DO TRABALHO? | Carla Bianca Carneiro Amarante Correia

SUMÁRIO

257 UMA ENCOMENDA PARA MARK ROTHKO: O CAMINHO ASSOMBROSO DA LIBERDADE ARTÍSTICA | Carolina de Oliveira Silva e José Márcio Ferreira da Rocha

265 A TRAJETÓRIA DE UMA ANUNCIAÇÃO PROIBIDA | Clara Habib de Salles Abreu

274 50 ANOS DA COLEÇÃO COSTANTINI: DA ESTREIA COM UM PRESAS, MIRANDO UM BERNI, À OBSESSÃO POR UM RIVERA | Cristiélen Ribeiro Marques

284 BENEDITO CALIXTO: ENTRE O ACADÊMICO E "OS PRIMEIROS ARES" DO MODERNO | Dalmo de Oliveira Souza e Silva

291 A RELAÇÃO DA PINTURA DE RETRATO E PERSONALIDADES RETRATADAS DA SOCIEDADE PAULISTANA: CARACTERÍSTICAS E IMPORTÂNCIA PARA A ARTE | Débora Elise de Almeida

300 PROCESSOS CULTURAIS E APROXIMAÇÕES ENTRE ARTE E ANTROPOLOGIA A PARTIR DO TRABALHO DE ROCHELLE COSTI | Deise Aparecida de Oliveira e Luciana Martha Silveira

307 CRÍTICA DE PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO ÂMBITO AFRO-INDÍGENA-BRASILEIRO | Diego Alexandre de Souza e Carlos Alberto Rocha

316 MARIA MARTINS, "A ADÚLTERA" | Diego da Silva Castro

323 ESPAÇOS IMPOSSÍVEIS: O LUGAR DA MADONNA DEL PARTO EM NOSTALGHIA, DE ANDREI TARKOVSKI | Driciele Glaucimara Custódio Ribeiro de Souza

333 TRANSFORMAÇÕES NAS REPRESENTAÇÕES DE CALENDÁRIO E DE LUGARES NAS HISTÓRIAS DOS CÓDICES MEXICAS COLONIAIS (SÉCULO XVI E INÍCIO DO XVII) | Eduardo Henrique Gorobets Martins

343 DA REPRESENTAÇÃO IDEAL À COR LOCAL: HORACE VERNET E A "ORIENTALIZAÇÃO" DA PINTURA HISTÓRICA BÍBLICA | Fabriccio Miguel Novelli Duro

352 A PROLIFERAÇÃO DAS ARTES NO PERÍODO TOKUGAWA | Fernanda Lie Sakano e Euler Sandeville Junior

359 ARTE EM CONFRONTO: ICONOGRAFIA NA ARTE DA MESOAMÉRICA | Fernando Pesce

367 INVESTIGAÇÕES FOTOGRÁFICAS: IMERSÃO EM UM OUTRO TEMPO DA IMAGEM | Fernando Rodrigues

SUMÁRIO

373 ATELIER JULIO LE PARC EM CACHAN: A RESISTÊNCIA E O MOVIMENTO DA FATURA | Flávia Rudge Ramos

383 DESDOBRAMENTOS NA REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM NA PINTURA BRASILEIRA ENTRE OS SÉCULOS XIX E XXI | Francis Rodrigues da Silva e Luciana Martha Silveira

393 METAMORFOSES AQUÁTICAS. A SEREIA COMO IMAGEM HÍBRIDA NO ATLÂNTICO GLOBAL | Francisco Dias de Andrade e Gabriela Paiva de Toledo

402 BARROCOS EM CONFRONTO: NARRATIVAS EM DISPUTA EM TORNO DA ARTE COLONIAL NO BRASIL | Francislei Lima da Silva

412 OS BALDIOS À LUZ DO SISSIA TELESCÓPIO: ALEGORIAS DE MARIANA | Gabriel Morais Medeiros

420 IMAGEM DE VESTIR: OBJETO DE CONVENCIMENTO E PODER | Gabriela Carvalho da Luz

427 ITINERÂNCIA E POLIMORFISMO: ATUAÇÃO DE ARTISTAS DURANTE A CONSTRUÇÃO DA CAPITAL MINEIRA | Gabriela Miranda

437 TENSÕES FIGURATIVAS E FORMAIS NA OBRA PARAHEREGES (1986) DE LEÓN FERRARI | Glaucos Marcelo Fedozzi Munuera

445 ARTE E CIDADE EM DISPUTA: OS EVENTOS REAL ESTATE E TIMES SQUARE SHOW | Guilherme Vendramini Cuoghi e Fábio Lopes de Souza Santos

455 WARBURG: A NINFA EM FUGA – DE ONDE ELA VEM? | Heloize Amaro

463 FISSURAS SIMBÓLICAS NA CIDADE: O QUE PODEM NOS DIZER AS ESCULTURAS CONTEMPORÂNEAS DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO? | Isaura de Aguiar

470 O RENASCIMENTO DA ASTROLOGIA TARDO ANTIGA: O IMAGINÁRIO SOBRE OS ASTROS NA ARTE DO QUATTROCENTO | Jefferson de Albuquerque Mendes

478 A CURADORIA COMO DISPOSITIVO: ARTE CONTEMPORÂNEA EM REDE | Jessica Seabra

486 "É OU NÃO AMORAL?": SESTA TROPICAL DE MANOEL SANTIAGO E A CENSURA NO SALÃO DE BELAS ARTES | João Victor Rossetti Brancato e Laíza de Oliveira Rodrigues

SUMÁRIO

496 COURBET SEM COURBET: A CONTESTAÇÃO DO PADRÃO HETERONORMATIVO | Joyce Delfim

505 REGINA SILVEIRA – ANTES DAS SOMBRAS
O INÍCIO DA CARREIRA DA ARTISTA QUE PENSAVA EM SER PINTORA | Karina Sérgio Gomes

515 O PINTOR BEURONENSE DOM ADELBERT GRESNICHT E A TEORIA LENZIANA NO MOSTEIRO DE SÃO PAULO | Klency Kakazu de Brito Yang

524 A ESFERA SOCIAL NO TRABALHO DA ARTE: RELAÇÕES ENTRE FORMA E CONTEXTO POLÍTICO NA OBRA DE ANTONIO DIAS | Lara Cristina Casares Rivetti

534 INSTAURAR O RASTRO, CORROMPER O ARQUIVO, INVENTAR: THE WATERMELON WOMAN DE CHERYL DUNYE | Leíner Emanuella de Carvalho Hoki

543 O CORPO SEM ÓRGÃOS E A ESQUIZOCENIA DA CIA. TEATRAL UEINZZ | Letícia Guerra Siqueira Soares Teixeira

551 O CLINAMEN EM DELEUZE: UMA ESTÉTICA DO DESVIO | Lívia Mara Botazzo França

560 ARTE E INQUIETAÇÃO: JOYCE, MANN E PICASSO | Luana Signorelli Faria da Costa e Luis Henrique Garcia Ferreira

569 OS AGENTES MÚLTIPLOS NA COLUNA DE ARTES PLÁSTICAS DO SUPLEMENTO LITERÁRIO DO MINAS GERAIS: 1966-1973 | Lucas Moraes Matos

577 O PAPEL DO CENTRO ATLÂNTICO DE ARTE MODERNO E A TRI-CONTINENTALIDADE CONTEMPORÂNEA DAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS AFRICANAS, AMERICANAS E EUROPEIAS | Luciara Ribeiro

585 POSSIBILIDADES DE PERCEPÇÃO: ARTE BRASILEIRA E MULTISENSORIALIDADE | Ludimilla Alvarenga Fonseca

592 PÓS-CONCRETISMO, O CONCRETISMO PAULISTA DEPOIS DE 1960 | Luis F. S. Sandes

597 JAMES ENSOR NA COLEÇÃO DE ARTE DE MURILO MENDES | Luisa Pereira Vianna

603 ENTRE O ABSTRACIONISMO GEOMÉTRICO E A FIGURAÇÃO: UMA CATALOGAÇÃO DO ACERVO DE NEUSA D'ARCANCHY | Marcella Nicoli Sousa Imparato

SUMÁRIO

611 A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NA ESCOLA: A REPRODUÇÃO DE OBRAS DE ARTE COMO REFERÊNCIA PARA A CONSTRUÇÃO SOCIAL DO PATRIMÔNIO | Marcelo Amaral Coelho

619 A PAISAGEM COMO FERRAMENTA DE PRESERVAÇÃO | Marcelo Gaudio Augusto

629 UM AUTORRETRATO DE JOSÉ PANCETTI NO MASP: A MITOLOGIA DO ARTISTA | Marcos Pedro Magalhães Rosa

639 APONTAMENTOS SOBRE A COLEÇÃO DE LIVROS RAROS DA BIBLIOTECA E CENTRO DE PESQUISA DO MASP | Maria Luiza Zanatta de Souza

647 DUCHAMP: A IMAGINAÇÃO E OS DISPOSITIVOS DE CURIOSIDADE | Mariana Amalia de Carvalho Castro e Silva

656 O FEMMES ARTISTES MODERNES, O RAPPEL À L'ORDRE E A OBRA DE SUZANNE VALADON | Marina Siqueira

666 AS NARRATIVAS SOBRE AS ARTES VISUAIS NO BRASIL DA DÉCADA DE 1960: REPRESENTAÇÕES SOCIOPOLÍTICAS E EMBATES ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA DA ARTE | Nelyane Santos

674 TARSILA GLOBAL: A EXPOSIÇÃO DO MOMA | Nerian Teixeira de Macedo de Lima

681 SOBRE A POSSIBILIDADE DE RESISTÊNCIA DAS INSTITUIÇÕES CULTURAIS EM MEIO AO RECRUDESCIMENTO DO CONSERVADORISMO EM ESCALA GLOBAL | Nicole Palucci Marziale

689 TRISTICIDADE: A ARTE FOTOGRÁFICA COMO ENVOLVIMENTO SOCIAL | Nilza Cristina Taborda de Jesus Colombo

695 REFLEXÕES SOBRE O DEBATE ACERCA DO ESTILO NA TEORIA ARQUITETÔNICA ALEMÃ DO SÉCULO XIX, 1828-1829 | Otto Braz de Oliveira

701 O DESENHO ORNAMENTAL BRASILEIRO E A ARQUEOLOGIA: ENTRE A CÓPIA, A ADAPTAÇÃO E A REINTERPRETAÇÃO | Patrícia Bueno Godoy

710 NARRATIVAS E PRÁTICAS DAS ARTES APLICADAS NO BRASIL: O CASO DE BRAMANTE BUFFONI |Patrícia Martins Santos Freitas

SUMÁRIO

720 SÃO PAULO, O LARGO DA MEMÓRIA E SEUS AZULEJOS DECORATIVOS | Renata Poliana Cezar Monezzi

730 A VIDA, O JOGO E A ARTE: A PERSPECTIVA DE JOHAN HUIZINGA SOBRE O ELEMENTO LÚDICO NA CULTURA NO SÉCULO XX | Renato Ferreira Lopes

738 TEATRO OFICINA: PATRIMÔNIO, ATIVISMO URBANO E ARTAUD| Rogerio Marcondes Machado

745 ARTE RELIGIOSA E ARTE SACRA NA XXIV EXPOSIÇÃO DA SECESSÃO DE VIENA | Rosângela Aparecida da Conceição

753 ARTE EM TEMPOS DE GUERRA: A GUERRA NIGÉRIA-BIAFRA E O GENOCÍDIO IGBO NA PERSPECTIVA DOS ARTISTAS | Sandra Mara Salles

764 SOCIEDADE E CULTURA NA OBRA "MÃE PRETA" (1912), DE LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE | Sara Dume

774 OS LEONARDIANOS: A INFLUÊNCIA ARTÍSTICA DE LEONARDO DA VINCI NO SÉCULO XVI EM FLORENÇA E MILÃO | Sara Tatiane de Jesus

784 A HISTÓRIA DA ARTE COMO PSICOLOGIA HISTÓRICA DA EXPRESSÃO HUMANA | Serzenando Alves Vieira Neto

792 DO ESTILO A MATURAÇÃO TÉCNICA E ARTÍSTICA: MIGUELZINHO DUTRA E A VISTA DO IPIRANGA (1847) | Silvana Meirielle Cardoso

802 ENTRE O CÉU E A TERRA: ANÁLISE DA FOTOGRAFIA "RETIRADA", DE ARAGÃO HUMBERTO | Solange de Aragão

811 ESCRITOS DE ARTISTA: DO ATELIÊ AOS ESPAÇOS EXPOSITIVOS | Sophia de Oliveira Novaes

820 RESISTÊNCIA POLÍTICA NOS UTOPISMOS LATINO-AMERICANOS | Tainá Maria Vieira da Rocha Silva

828 DIALÉTICA DO VER NA PRODUÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA: ABSTRAÇÃO E SUPERFÍCIES IMAGINADAS | Talita Mendes

837 UM OLHAR SOBRE O I SALÃO FEMININO DE ARTE DE 1931 | Thais Canfild da Silva

844 IMAGENS DE SONHOS
EXPOSIÇÃO AUDIOVISUAL LOVE-ANDUJAR NO MASP, 1971 | Thais Lopes Carmargo

SUMÁRIO

851 O GRANDE REI SAI à CAÇA: TEXTO E IMAGEM NA CINEGÉTICA DA PÉRSIA AQUEMÊNIDA (C.550 – 330 A.C.) | Thiago do Amaral Biazotto

860 GUGA FERRAZ: ARTE DIANTE DE CONFLITOS URBANOS | Thiago Spíndola Motta Fernandes

870 EM BUSCA DA FLÂNEUSE: MULHERES QUE PERAMBULAM A CIDADE | Thiane Nunes

879 A POÉTICA VISUAL DAS FOTOGRAFIAS DE LUIZ BRAGA | Toky Popytek Coelho e Marcus Vinnicius Cavalcante Leite

884 REPRESENTAÇÕES DE MUSSOLINI: DO CULTO AO DUCE À RESISTÊNCIA | Vanessa Beatriz Bortulucce

889 TRÂNSITOS TRANSGRESSORES: A DESCONSTRUÇÃO DOS ESTEREÓTIPOS DA MULHER NEGRA NA SÉRIE MANGO NEGRITA DE LILIANA ÂNGULO CORTÉS | Vanessa Lúcia de Assis Rebesco

898 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: ACUMULAÇÕES, ARRANJOS E SOBREPOSIÇÕES DE OBJETOS PRECÁRIO EM (RE)EXIBIÇÕES | Vanessa Magalhães Pinto, Magali Melleu Sehn

908 PORTINARI OF BRAZIL: DISCURSOS SOBRE UMA EXPOSIÇÃO MODERNISTA NO MOMA | Victor Velu Fonseca Zaiden Soares

916 A EXPOGRAFIA E O ARQUITETO: REFLEXÕES SOBRE A MONTAGEM DE UMA EXPOSIÇÃO | Yasmin Fabris e Ronaldo de Oliveira Corrêa

925 ANÁLISE HISTÓRICA DAS REPRESENTAÇÕES CIGANAS, “LA BUONA VENTURA” FINAL SÉC. XVI, INÍCIO SÉC. XVII | Matheus Barbosa Martins

933 PERFORMANCE NEGRA: O CORPO COMO LUGAR DE PROTESTO | Rodrigo Severo dos Santos

INTRODUÇÃO

Tendo em vista os embates, desafios e tensões da vida em sociedade aos quais o campo da arte está invariavelmente sujeito, o Encontro de História da Arte, nesta décima terceira edição, propôs como tema Arte em confronto: embates no campo da História da Arte.

A realização do XIII EHA visou promover um espaço de discussão observando as interfaces entre arte e política, arte e ideologia, arte e cidadania e arte e democracia. Muito mais do que entender a arte como sobreposta a cada um destes temas, a proposta do Encontro foi discutir como a potencialidade transgressora dos meios artísticos penetra nas fissuras destas questões. Esperou-se debater olhares e perspectivas teóricas com relação à visualidade de uma história dos conflitos, seja enfrentando uma obra – interagindo e colocando-se diante dela –, confrontando-se com o próprio conceito de arte ou ainda buscando compreender artistas que assumiram uma poética combativa

Assim, O XIII EHA foi um convite aos que têm se lançado ao desafio de assumir agências e posicionamentos engajados com suas pesquisas em artes. Nesta perspectiva, obras como as de Sidney Amaral, emblema desta edição, fornecem uma via de acesso aos enfrentamentos cotidianos vivenciados por muitos artistas e pesquisadores que lidam com a herança e as mazelas do passado colonial e escravocrata na sociedade brasileira contemporânea.

De modo geral, o XIII EHA, a partir do tema em questão, esperou aprofundar debates e ampliar diálogos não exclusivamente nos domínios da História da Arte, mas também entre as pesquisas realizadas nas diversas esferas da História do Cinema, da Cultura, do Patrimônio e demais áreas dedicadas à investigação sobre o fazer artístico.

Com base na temática proposta para a XIII edição do EHA, a comissão organizadora sugeriu os eixos temáticos abaixo relacionados. Salientamos, no entanto, que tratou-se apenas de sugestões e que as comunicações poderiam abordar outros temas além dos indicados.

- Patrimônio, memória e poder
- O papel das instituições em tempos de crise e censura às obras de arte / O museu como espaço de resistência
- Exposições como territórios de embates teóricos
- Arte como território de resistência: arte e protesto, arte e contestação
- Disputas por representação: o impacto e as contribuições dos estudos pós-coloniais e decoloniais na história da arte
- Disputas narrativas: A mão afro-brasileira e a contribuição de artífices e mestres de ofício para as artes nacionais / Artes indígenas - concepções ameríndias sobre arte
- Instrumentalização da produção artística com fins religiosos e políticos
- Arte e representação de conflitos, guerras e antagonismos sociais
- Confrontos teóricos e disciplinares / O papel da arte nos embates histórico-culturais
- Arte de rua: a cidade como espaço de expressão e contestação
- Confrontos e/ou possibilidades de diálogos teóricos e técnicos na arte e arquitetura religiosa
- Arte e Sociedade: reflexões e embates sobre a Tradição Clássica
- Confrontos na Iconografia e Simbologias Cristãs
- Tradição e Ruptura: Circulação, e Difusão das Imagens
- Outros temas/comunicações

Comissão Organizadora do XIII EHA UNICAMP

XIII - EHA

PALESTRAS

APAGAMENTO E VITALIDADE DA TRADIÇÃO CLÁSSICA NO BRASIL.

Alexandre Ragazzi[1]

No Brasil, as coisas mudam em um ritmo que pode aparentar ser lento e vertiginoso a um só tempo. Para nossa limitada percepção como seres finitos, algumas construções, por exemplo, parecem sempre ter estado no lugar em que estão. No caso do que consideramos como pertencente à tradição clássica, isto é, relativo à constituição, recepção e reelaboração do legado literário e figurativo da cultura greco-romana, a referência quase nunca é facilmente reconhecida pela população, e por isso o constante perigo de destruição. Em um piscar de olhos, o clássico deixa de ser cuidado, zelado; não é mais antigo, pois tornou-se velho. E eis então que aquele monumento de aparência decadente, à vista de todos em local destacado da cidade, seja ela uma metrópole ou um vilarejo, passa a incomodar. O que antes era sinal de cultura, de pertencimento ao mundo dito civilizado, agora é uma ferida exposta, a qual perturba a dignidade coletiva, pois, como ruína, escancara-nos o fato de que a vida é breve, de que, ao final, todos pereceremos. Nesse momento, entregue à sorte, dependendo dos rumos econômicos e interesses políticos, a tradição clássica pode vir abaixo de uma hora para outra se não estivermos atentos – e esse pensamento pode ser estendido, naturalmente, a todo o passado que se constitui como clássico por ser inaugural.

Para ficarmos com um único exemplo, consideremos o palácio Monroe, construído em 1904 para a Exposição Universal de Saint Louis, nos Estados Unidos, segundo projeto do político e engenheiro Francisco Marcelino de Souza Aguiar. Foi todo concebido de modo a poder ser desmontado e transferido para o Brasil após o término da Exposição. Tudo correu como planejado e o palácio foi reconstruído no centro do Rio de Janeiro, ao final da atual avenida Rio Branco. Tornou-se um marco da cidade, estampado em porcelanas, tinteiros, papéis de carta, cartões postais, baralhos e, em 1919, até na cédula de 200 réis. Entretanto, com

[1] Docente no Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

o aval de arquitetos como Lúcio Costa, dos meios de comunicação e da ditadura militar, o edifício foi demolido em 1976. Afinal, não era uma arquitetura considerada brasileira (seu estilo era "eclético") e, pior ainda, atrapalhava o trânsito de quem saía do centro da cidade em direção à zona sul! Hoje, toda aquela região foi interditada para carros e tornou-se uma área para pedestres, a qual desemboca justamente no local em que outrora estava o palácio Monroe, agora substituído por uma desolada praça plana cercada por grades. Em seu centro, pode-se ver um melancólico chafariz por onde a água já não corre mais. Realizado pelo escultor Mathurin Moreau no final do século XIX, o chafariz do Monroe também teve uma história conturbada, pois antes já havia estado no largo do Paço (atual praça XV) e na praça da Bandeira[2]. O fato é que aquele vazio só faz ampliar a ausência do antigo palácio, compondo assim uma lembrança coletiva que agora se faz presente nas amareladas fotografias de Marc Ferrez ou Augusto Malta, as quais vez ou outra são vistas em exposições organizadas pela cidade ou em páginas de redes sociais.

Cidades precisam de pontos de referência (*landmarks*), naturais ou construídos, para conquistarem sua identidade. Ruas são renomeadas, comércios encerrados, casas feitas e refeitas, mas isso tudo acontece gravitando em torno de algo sólido e duradouro. Como o coliseu em Roma, o Louvre em Paris ou as igrejas em Ouro Preto, toda cidade precisa encontrar aquilo pelo que será conhecida, pois é a partir daí que seus habitantes definem a si próprios, seja em um movimento de aceitação ou de rejeição dessa marca identificadora, não importa. No caso da tradição clássica, aceitar seu legado, reconhecer-se nele, significa perceber-se inserido em um contexto amplo e complexo, o qual muitas vezes foi marcado internamente por transformações naturais de seu conjunto figurativo, mas também, com muita frequência, por tensões e imposições.

Como sabemos, para assegurar sua permanência, a tradição clássica, mediterrânea, expandiu-se a partir de relações do tipo centro-periferia[3]. Isso significa assumir a existência de uma força mais potente, modelar, a qual foi disseminada de forma ora pacífica, ora violenta. Quando, na Antiguidade, os romanos conquistaram os gregos, era de se esperar que os vencidos fossem submetidos à cultura dos vencedores. No entanto, ocorreu justamente o contrário, e isso de maneira suave e consensual, como demonstram os famosíssimos versos de Horácio: "A Grécia capturada conquistou seu feroz vencedor e introduziu as artes no agreste Lácio"[4]. Por outro lado, quando se tratou da dominação e catequização dos habitantes da América, portugueses e espanhóis foram extremamente cruéis, desprezando completamente aquelas

[2] O chafariz, produzido na fundição francesa *Societé Anonyme des Hauts-Fourneaux et Fonderies du Val d'Osne* (Haute-Marne), foi adquirido por Dom Pedro II na Exposição Universal de Viena, em 1873, e trazido ao Rio de Janeiro em 1878. Cf. MAGALHÃES, 2015, p. 134. Cf. ainda FERRAZ-MELO-RIBEIRO, 2005, pp. 191-209.

[3] Cf. CASTELNUOVO-GINZBURG, 1979 e BIALOSTOCKI, 1993.

[4] *Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio* (Horácio, Epístolas, II, 1, 156).

civilizações e culturas que consideravam selvagens ou prontas para serem convertidas, e raras foram as vozes entre os europeus capazes de demonstrar algum sentimento de alteridade.

Em todo caso, esse contexto em que a tradição clássica constituiu-se e disseminou-se encontra na História da Arte um de seus locais privilegiados de reflexão e discussão. Como disciplina acadêmica, a História da Arte começou a tomar forma ainda durante a segunda metade do século XIX, mas foi ao longo do século XX que suas teorias e concepções estruturantes foram desenvolvidas, questionadas e revisadas. Com isso, a História da Arte apresentava-se como disciplina autônoma e não subordinada à História. Um campo interdisciplinar, que apontava para uma "ciência da cultura", como pretendeu Aby Warburg, ou para algo mais modesto, sem, no entanto, desprezar contribuições provenientes da filosofia, literatura, linguística, psicologia, sociologia, antropologia ou arqueologia.

No caso brasileiro, as graduações em História da Arte são relativamente recentes em nossas universidades. A UERJ, instituição em que atuo, é herdeira do "Curso Superior de História da Arte", o qual foi criado em 1961 no antigo "Instituto de Belas Artes", sendo então vinculado à Secretaria de Cultura do Estado da Guanabara; em seguida, passou a integrar a Universidade do Estado da Guanabara até que, no final dos anos 70, o curso foi transferido para sua sede atual, agora vinculado ao Instituto de Artes. Há ainda cursos de bacharelado em História da Arte na UFRJ – ligado à nossa tradicionalíssima Escola de Belas Artes –, na UNIFESP – como parte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas –, na UnB – onde o curso, denominado "Teoria, Crítica e História da Arte", é desenvolvido no Instituto de Artes –, e na UFRGS – também ligado a um Instituto de Artes. Digo isso para mostrar que, à parte o curso da UNIFESP, que parece gozar de certa autonomia, os demais fazem parte de institutos de artes. Já no que se refere às pós-graduações, sobretudo em universidades que não têm a graduação em História da Arte, esses estudos acabam sendo direcionados, sob a forma de linhas de pesquisa, para as Artes Visuais – quando dividem espaço com os trabalhos sobre poéticas artísticas – ou para a História.

A partir desses dados, gostaria de apresentar uma primeira e breve questão. Qual é o lugar da História da Arte nas universidades? Apesar do enfoque interdisciplinar que permeia a disciplina, é natural, por conta de sua própria essência – dedicada à arte e sua história –, que ela se aproxime da História e das Artes Visuais (já chamadas de Belas Artes, e antes ainda de "artes do desenho"). Na verdade, isso muitas vezes ocorre por razões práticas. No caso do Instituto de Artes da UERJ, alunos de graduação que cursam Artes Visuais (tanto bacharelado quanto licenciatura) possuem disciplinas obrigatórias de História da Arte em seus currículos, de modo que os três cursos dividem as mesmas salas de aula em alguns casos – e note-se que essa situação é comum em outros cursos de História da Arte que integram institutos de artes. Além disso, o contrário também acontece, isto é, alunos de História da Arte são direcionados para fazer disciplinas oferecidas pelos cursos de Artes Visuais. Trata-se, como facilmente se poderá perceber, de uma excelente

vantagem dessa relação, pois assim os futuros historiadores da arte, ao cursarem disciplinas práticas como pintura, escultura, gravura ou desenho, familiarizam-se com os processos técnicos envolvidos no fazer artístico, conhecimento extremamente valioso para sua atuação como profissionais e pesquisadores. Todo esse contato ao longo de quatro anos deixa marcas, e quando os estudantes atingem a pós-graduação, momento em que recebem ainda mais autonomia para direcionar seus interesses, alguns dos resultados alcançados mostram-se, em certa medida, inusitados se comparados à historiografia da arte mais tradicional.

Por outro lado, quando as disciplinas de História da Arte são ministradas dentro de cursos de História, o perfil do egresso, sobretudo se pensarmos nos mestrandos e doutorandos, é bastante diferente. Há um comprometimento maior com as práticas da História, uma compreensão que vai muito além da percepção do próprio trabalho artístico como documento, que confere maior importância às fontes primárias e secundárias para a comprovação de uma tese. O convívio com historiadores acaba gerando um louvável sentido de comprometimento e responsabilidade. Além disso, o conhecimento da teoria da história funciona como um alicerce para o desenvolvimento de novas ideias, algo que, é preciso admitir, ainda não foi realizado suficientemente bem na História da Arte.

Há, enfim, uma terceira possibilidade, que é aquela em que a História da Arte é instituída de forma completamente independente. Assim, a estrutura propiciada pela universidade é voltada apenas aos alunos que ingressam no curso de História da Arte. É evidente que há vantagens nessa autonomia, pois os docentes podem seguir mais livremente pelo caminho que julgarem mais adequado. Ao mesmo tempo, o diálogo com outras áreas, tão importante dentro de uma universidade, mas também tão pouco praticado, fica mais distante.

Feita essa rápida colocação, quero propor um segundo questionamento. A elaboração de um discurso coerente e consistente sobre a tradição clássica passa, necessariamente, pela compreensão do significado da História da Arte, de seu lugar dentro da universidade e, sobretudo, de sua relevância para o mundo contemporâneo. É preciso perguntar: o que significa trabalhar com a tradição clássica, expressão máxima do pensamento europeu, em um contexto como o brasileiro? Quais são as urgências dos alunos que ingressam nas universidades públicas brasileiras?

Novamente falando sobre meu lugar de atuação, a UERJ, os edifícios que compõem seu campus central foram inaugurados em 1976 no local em que antes havia a "favela do esqueleto"[5]. Trata-se de uma região estratégica, passagem que faz a ligação entre as zonas sul e norte da cidade. A UERJ fica ao lado do

[5] Na década de 1930, no local em que hoje está a UERJ, começou a ser construído um edifício para o Instituto Nacional de Previdência Social (INPS). As obras foram abandonadas e o terreno foi invadido após a conclusão da construção do Maracanã (1947-1950). Carlos Lacerda, quando governador do Estado da Guanabara, removeu a favela no início dos anos de 1960, e a maioria dos moradores foi transferida para a Vila Kennedy, na zona oeste da cidade.

estádio do Maracanã, de frente para a Mangueira e com vista para a baía de Guanabara e a ponte Rio-Niterói. Imagem potente, reúne um Brasil que queria fazer parte do cenário internacional ao sediar a 4ª copa do mundo de futebol, um dos morros mais conhecidos do país por sua tradição cultural e musical – mas também por ser uma favela em que as pessoas vivem de modo precário –, e uma ponte que figura como um dos grandes símbolos da ditadura militar.

Além de ser um marco na conexão dessa nova geografia do Rio de Janeiro, também internamente a UERJ é um local de passagem. Não apenas seus alunos entram e saem diariamente por suas portas, mas há ainda um grande fluxo de pessoas que desembarcam nas estações de metrô e trem e atravessam o edifício para trocar de condução ou simplesmente ganhar as ruas do Maracanã e de Vila Isabel. Trata-se de um espaço público, no qual aquela gente com sofridas histórias familiares, que jamais imaginou ter condições de ingressar em uma universidade pública, reconhece rostos semelhantes circulando pelos elevadores e rampas daquele cinzento edifício. Encorajadas por um sistema de cotas que vem dando resultados (há uma reserva de 45% das vagas para alunos que se enquadrem nesse programa), essas pessoas passam a fazer parte da universidade, mas o fato é que, assim que isso acontece, suas urgências revelam-se e cobram um preço. Os alunos buscam uma formação que apresente resultados imediatos em suas vidas. Eles não têm tempo a perder. Daí resulta uma tensão entre o ensino universitário e a vida pessoal de cada aluno. Podemos então retornar ao nosso caso específico e recolocar a questão, agora da seguinte forma: como fazer para que os estudos sobre a tradição clássica transformem o presente dessa geração, conferindo-lhe um novo significado?

Como sugestão para começarmos a pensar em uma solução para esse problema, apresentarei, brevemente e apenas a título de exemplo, dois casos que remontam ao século XVII. O primeiro me diz respeito diretamente, pois envolve personagens relacionados à pesquisa que desenvolvo no momento. Já o segundo é bastante significativo por expor semelhanças com a realidade contemporânea.

Ao dedicar-me à tradução do diário da viagem de Bernini à França, em 1665, deparei-me com uma infinidade de personagens pertencentes à imensa corte de Luís XIV. Contudo, quero aqui destacar que o artista foi ciceroneado, durante toda sua estada em Paris, por Paul Fréart de Chantelou, o autor do diário, conhecido também por ser comitente e colecionador de obras de Nicolas Poussin. Além disso, chamo a atenção para o fato de que foi a partir de uma cópia do manuscrito do *Trattato della pittura*, de Leonardo da Vinci, a qual desde 1640 estava nas mãos de Paul de Chantelou e de seu irmão, Roland Fréart de Chambray, que Raphaël Trichet du Fresne e o próprio Roland de Chambray publicaram, em 1651, as edições paralelas, em italiano e francês, dessa obra. Tratava-se da *editio princeps* do tratado leonardiano, sendo que

os dois livros contêm gravuras realizadas a partir de composições de Charles Errard, as quais, por sua vez, foram inspiradas nos desenhos que Poussin fez para ilustrar aquele manuscrito[6].

A questão é que quando se comparam os desenhos do século XVI que ilustram o manuscrito leonardiano[7] com os realizados por Poussin – os quais geraram as gravuras impressas a partir de Errard –, logo algumas diferenças saltam aos olhos, provocando grande estranhamento[8]. Por exemplo, no desenho inserido no f. 105v do *Codice Urbinate Lat. 1270*, Leonardo preocupa-se com a movimentação brusca do braço da figura ali delineada, que sai de uma posição rebaixada (c) para uma elevada (b)[9]. São, portanto, representações de dois estágios do movimento de uma mesma figura. Entretanto, quando Poussin ilustrou esse trecho do texto, preferiu fazer apenas uma figura – a que retrata o início do movimento –, e ainda elevou a posição do braço direito, que já assume a posição final[10]. O esboço leonardiano, cujo intuito era o de exemplificar a instabilidade de uma figura movida por uma violenta força interna, foi contido por Poussin, que optou por mostrar um corpo estático que parece ter sido escolhido para que servisse como modelo. Poussin claramente pretendeu revestir a figura de um aspecto mais equilibrado e racional, e o fez recorrendo à estatuária clássica. De fato, é fácil perceber que o resultado dialoga, sobretudo no que se refere à disposição das pernas, com os *Dióscuros* de Montecavallo (*Piazza del Quirinale*, Roma) ou mesmo com o célebre bronze que representa *Mársias* – também conhecido como *Ignudo della paura*[11].

Já nos fólios 113v-114r do manuscrito leonardiano, é abordada a questão do "precário equilíbrio das figuras". Ao apoiar-se em uma das pernas, o eixo da figura recai sobre essa mesma perna em uma linha que

---

[6] Na verdade, um primeiro manuscrito, ilustrado por Poussin, pertencia a Cassiano Dal Pozzo – atualmente, esse documento é mantido na Biblioteca Ambrosiana, de Milão (H 228 inf.) (cf. as imagens in: <http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/mssFront/m3> [todos os endereços das imagens utilizadas ao longo deste artigo foram acessados em 11/11/2018]). Em agosto de 1640, Dal Pozzo providenciou a cópia em questão e entregou-a a Paul de Chantelou e Roland de Chambray para que o material fosse publicado. Essa cópia, provavelmente também ilustrada por Poussin, pertence agora ao museu do Hermitage, de São Petersburgo (MS OR-11706 (ex. 84.17)) (cf. as imagens in: <http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/mssFront/s1>); cf. SPARTI, 2003, sobretudo pp. 154 e ss. Em relação às ilustrações das duas edições de 1651, foram feitas por Charles Errard, mas gravadas por René Lochon. Para a insatisfação de Poussin em relação ao resultado obtido por Errard, cf. BOSSE, 1665, pp. 128-129.

[7] Refiro-me ao *Codice Urbinate Lat. 1270*, o qual foi compilado por Francesco Melzi por volta de 1540; cf. VINCI, 1995. Cf. ainda as imagens in: <http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/mssFront/vu>.

[8] Para o aprofundamento de algumas das questões aqui discutidas, remeto a BARONE, 2009.

[9] Cf. imagem in: <http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/ill_one/vu/FID22>. A figura ilustra o seguinte tópico: *Delli moti potenti delle membra dell'huomo – Quel braccio sarà di più potente e più lungo moto, il quale, essendosi mosso dal suo naturale sito, avrà più potente aderenza degli altri membri a ritirarlo nel sito dove esso desidera muoversi. Come l'uomo a che muove il braccio col tratto c, e lo porta in contrario sito col muoversi con tutta la persona in b*. Cf. ainda VINCI, 1995, [278].

[10] Cf. imagem in: <http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/ill_one/s1/FID18>. Cf. os manuscritos da Biblioteca Ambrosiana e do Museu do Hermitage. Cf. ainda as ilustrações que acompanham o tópico 181 das duas edições do *Trattato* publicadas na França: VINCI, 1651 (a), p. 50 e VINCI, 1651 (b), p. 58.

[11] Veja-se o exemplar da *Galleria Estense*, de Módena: <http://www.gallerie-estensi.beniculturali.it/ricerca-avanzata/id/39811>.

se prolonga até o início do pescoço (até a *fontanella della gola*) [12]. A questão, para Leonardo, é que esse equilíbrio seria abalado caso a figura abrisse muito os braços, ou carregasse algum peso sobre os ombros ou com as mãos, ou ainda caso afastasse lateralmente as pernas de modo exagerado. Contudo, a solução encontrada por Poussin enfatiza apenas o equilíbrio[13], e isso é consequência de o esboço espontâneo de Leonardo ter sido intermediado pelo *Antínoo* do Belvedere. Assim, o resultado é uma figura estável e controlada, impregnada pelo que, no século seguinte, Winckelmann definiria como "nobre simplicidade e serena grandeza"[14]. Leonardo era, de certa forma, indiferente à antiguidade clássica[15]; interessava-se mais pelas expressões intensas, pelo movimento incontido dos corpos, pela energia vital que anima a natureza. Era preciso, portanto, adaptá-lo ao gosto francês, o qual já apontava para um classicismo mais consciente e regulado.

A edição italiana do *Trattato*, editada por Raphaël du Fresne, apresenta ainda uma espécie de anexo de luxo, pois contém os tratados *Della pittura* e *Della statua*, de Leon Battista Alberti. É como se du Fresne e Roland de Chambray entendessem que Leonardo precisasse ser complementado para realmente propiciar o efeito didático almejado no âmbito da recém-fundada *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. O *Della pittura* justificava-se por Leonardo não ter dado atenção à apresentação normativa da perspectiva linear. Quanto ao *Della statua*, ele introduzia um instrumento mecânico (o *finitorium* ou *definitore*, em vernáculo) utilizado para a delimitação dos contornos de uma estátua, algo também negligenciado por Leonardo[16].

A primeira edição do *Della statua* havia sido impressa por Cosimo Bartoli em Veneza, em 1568. Nessa edição, o *finitorium* é representado através de uma figura masculina, a qual traz a mão esquerda apoiada à cintura e o braço direito estendido em um ângulo de noventa graus[17]. Trata-se de uma figura bem postada, de aspecto severo, espécie de *condottiere* romano, apenas o necessário para demonstrar a aplicação e a utilidade do *finitorium*. Na publicação de du Fresne, como Poussin não havia feito ilustrações para esse desdobramento editorial, o próprio Errard precisou providenciá-las. Seguindo a mesma linha de raciocínio

[12] Cf. imagem in: <http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/ill_one/vu/FID31>. A figura ilustra o seguinte tópico: *Del bilicho delle figure – Se la figura posa sopra uno de' suoi piedi, la spala di quel lato che posa sarà sempre più bassa che l'altra, e la fontanella della gola sarà sopra il mezzo della gamba che posa. Il medesimo accadrà per qualunque linea noi vedremo essa figura, essendo senza braccia sportanti non molto fuori della figura, o senza peso addosso, o in mano, o in spalla, o sportamento della gamba che non posa innanzi o indietro*. Cf. VINCI, 1995, [318].

[13] Cf. imagem in: <http://www.treatiseonpainting.org/cocoon/leonardo/ill_one/s1/FID25>. Cf. o tópico 209 de ambas as edições publicadas na França: VINCI, 1651 (a), p. 62 e VINCI, 1651 (b), p. 69.

[14] WINCKELMANN, 1975, pp. 53-54.

[15] Cf. o artigo de Argan intitulado "Rafael e a crítica", in: ARGAN, 1999, p. 283.

[16] Cf. ALBERTI, 1998, pp. 13 ss.

[17] Cf. ALBERTI, 1568, p. 299.

de Poussin, mas de modo ainda mais explícito, Errard apresenta-nos o próprio *Antínoo* do Belvedere[18], de forma que novamente conferia uma aparência mais clássica ao passado.

Portanto, quando os irmãos Paul de Chantelou e Roland de Chambray foram a Paris, em 1639, com a missão de convencer Poussin a aceitar o convite de Luís XIII, ali já começava a tomar forma um projeto classicista que previa a atualização do passado a partir da reelaboração da cultura figurativa do mundo antigo e do Renascimento. Ninguém melhor do que Poussin, o mais rigoroso e racional dos admiradores do clássico, para promover essa iniciativa. Afinal, para Roland de Chambray, Poussin era o "Raphael de nosso século", enquanto que Bellori iria referir-se a ele como o Apeles da França[19]. Em suma, Poussin representava a sobrevivência e, ao mesmo tempo, a modernização do legado antigo e renascentista. E é justamente sobre esse ponto que quero insistir. A tradição clássica fazia sentido para a França do século XVII apenas à medida que podia ser transformada para atender às exigências da época. Do contrário, aquele passado diria pouco ao presente e a comunicação entre aqueles tempos simplesmente não aconteceria.

Quero concluir mostrando apenas mais duas imagens, agora de Artemisia Gentileschi. Trata-se de *Susana e os anciões*[20] e *Judite decapitando Holofernes*[21], ou seja, uma mulher sendo assediada e um homem sendo decapitado. À parte a qualidade artística das obras, é conhecidíssimo o drama pessoal vivido por essa pintora, que em 1612 moveu um processo por estupro contra seu professor de perspectiva, Agostino Tassi[22]. Lamentavelmente, um tema como esse continua atual. É um problema que aflige o mundo contemporâneo e que, portanto, exige uma resposta à altura de todos que não compactuem com essa realidade. E é precisamente nesse ponto que uma imagem evocada do passado pode contribuir para trazer um novo significado ao presente, produzindo, como consequência, a atualização da tradição clássica. Assim como, no contexto francês do século XVII, a arte renascentista foi propositadamente transformada para redirecionar os rumos artísticos da época, do mesmo modo uma pesquisa atual pode e deve encontrar no passado algo que efetivamente transforme nossas vidas.

A tradição clássica terá sempre sua vitalidade garantida em virtude de seu caráter inaugural e seminal. Seus temas abordam os mais elementares dilemas, angústias, crenças e sonhos humanos. Para fazê-la atual, é preciso encontrar um ponto de conexão com o presente e, no caso do contexto brasileiro, também um elo com nossa agenda mais urgente e necessária. É por estarem atentos a isso que alguns pesquisadores reconhecem certos temas como sendo mais atraentes do que outros, pois aí descobrem algo capaz de

[18] Cf. ALBERTI, in: VINCI, 1651 (a), p. 57.
[19] Cf. FRÉART DE CHAMBRAY, 1650, f. iiii-v; BELLORI, 1672, dedicatória a Colbert.
[20] Schloss Weissenstein, Pommersfelden; cf. imagem.
In: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gentiles/artemisi/susanna.html
[21] Museu Capodimonte, Nápoles; cf. imagem.
In: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gentiles/artemisi/judit0.html
[22] Cf. MENZIO, 2004.

dar sentido a um mundo que cada vez mais parece – mas apenas parece – não ter sentido. Que a tradição clássica possa contribuir com mais efetividade para melhorar esse mundo, tão maltratado e necessitado de socorro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. *De statua.* Livorno: Sillabe, 1998.

_____. "Della statua". In: *Opuscoli morali di Leon Batista Alberti.* Venetia: Francesco Franceschi, 1568.

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico e anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARONE, Juliana. "Poussin as engineer of the human figure: the illustrations for Leonardo's *Trattato*. In: FARAGO, Claire (org.). *Re-reading Leonardo. The Treatise on painting across Europe, 1550-1900.* Aldershot: Ashgate, 2009, pp. 197-235.

BELLORI, Giovan Pietro. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni.* Roma: Per i Success. al Mascardi, 1672.

BIALOSTOCKI, Jan. "Some values of artistic periphery". In: *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie (Annuaire du Musée National de Varsovie)*, XXXV, 1991. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1993, pp. 129-136.

BOSSE, Abraham. *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie Royale de la Peinture et Sculpture.* Paris: *Chez l'Auteur*, 1665.

CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo. "Centro e periferia". In: PREVITALI, Giovanni (org.). *Storia dell'arte italiana.* Torino: Einaudi, 1979, v. 1, pp. 285-352.

FERRAZ, Olga B.; MELO, Florentina F. de; RIBEIRO, Eduardo de F. "Restauração do chafariz monumental do Monroe – identificação dos problemas de corrosão". In: *Anais do 2º Congresso Latino-Americano de Restauração de Metais.* Rio de Janeiro: MAST, 2005, pp. 191-209.

FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne.* Paris: Edme Martin, 1650.

MAGALHÃES, Cristiane Maria. *O desenho da história no traço da paisagem: patrimônio paisagístico e jardins históricos no Brasil – memória, inventário e salvaguarda.* Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2015.

MENZIO, Eva (ed.). *Artemisia Gentileschi. Lettere – Precedute da "Atti di un processo per stupro".* Milano: Abscondita, 2004.

SPARTI, Donatella Livia. “Cassiano Dal Pozzo, Poussin and the making and publication of Leonardo’s *Trattato*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* v. 66, 2003, pp. 143-188.

VINCI, Leonardo da. *Libro di pittura.* Edizione in facsimile del Codice Urbinate Lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Firenze: Giunti, 1995.

_____. *Trattato della pittura [...] novamente dato in luce, con la vita dell’istesso autore scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura e il trattato della statua di Leon Battista Alberti.* Paris: Giacomo Langlois, 1651 (a).

_____. *Traité de la peinture [...] traduit d’italien en françois par R[oland] F[réart] S[ieur] D[e] C[hambray].* Paris: Jacques Langlois, 1651 (b).

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga.* Porto-Alegre: Co-Edições UFRGS / Movimento, 1975.

DO TEMPO DOS SONHOS AO MUSEU.
A "ARTIFICAÇÃO" DE FORMAS EXPRESSIVAS INDÍGENAS NA AUSTRÁLIA.[1]

Ilana Seltzer Goldstein[2]

Boa tarde,

Estou muito contente de estar aqui, não apenas por ter estudado nesta casa, como também porque falar numa mesa ao lado da professora Els Lagrou é uma honra. Ela é uma referência para todos que trabalham com arte indígena, foi da minha banca no doutorado e trabalho com seus textos nos meus cursos. Também admiro o Programa de História da Arte da Unicamp, por sua abertura em relação à arte não-Ocidental. Além disso, nesse momento, em que temos tido notícias preocupantes acerca dos rumos da educação e da cultura no país, estarmos juntos aqui, conversando sobre arte, museus, coleções, memória e criatividade oferece um certo alento.

Noto uma continuidade interessante entre a mesa de ontem e a de hoje. A mesa de ontem sugeria que as exposições e os acervos de museus devem ser mais plurais, democráticos e inclusivos. Foi citado, por exemplo, que o número de artistas mulheres no acervo do MASP, quando a gestão atual assumiu, era de 3%. Situação similar se podia observar em relação aos artistas afro-brasileiros. Acho que na mesa de hoje lançaremos luz sobre uma outra parcela de criadores que também costuma ter pouquíssimo espaço nos acervos e no mercado, nos cursos e livros de história da arte. Penso, assim, que as duas mesas dialogam uma com a outra, à distância.

---

[1] O presente texto é uma versão editada da transcrição de minha fala no XIII Encontro de História da Arte da Unicamp, em setembro de 2018. Agradeço à Sandra Salles, que transcreveu e adaptou minha comunicação oral, de forma gentil e generosa, ajudou a localizar as imagens que a ilustram, comparou grafias, em um trabalho cuidadoso.

[2] Professora no Departamento de História da Arte, na Universidade Federal de São Paulo – Unifesp, membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte e coordenadora da Cátedra Kaapora, na mesma instituição.

A minha fala vai se referir à pesquisa que desenvolvi principalmente no doutorado (GOLDSTEIN, 2012a). Tenho procurado atualizá-la pontualmente, seguir os desdobramentos do campo desde que defendi a tese. Mas não é fácil porque os custos para viagens de campo são altíssimos. Espero que o contexto etnográfico que apresentarei permita uma reflexão especular sobre o caso brasileiro. Na Austrália, existe uma série de mecanismos de fomento à produção artística indígena, um conjunto de políticas públicas, prêmios, bolsas, espaços em museus e galerias comerciais que realmente convidam a pensarmos sobre o caso brasileiro pelo contraste, ou seja, pelo que não temos aqui. Não estou afirmando que precisaríamos ter da mesma maneira. É uma questão para pensarmos juntos.

Começarei fornecendo algumas informações preliminares para quem não conhece o cenário australiano, sobre o qual costumamos saber pouco aqui no Brasil. A população indígena perfaz 2,5% da população australiana atual. Proporcionalmente, é maior do que a população indígena no Brasil, cerca de quatro vezes maior. No entanto, a diversidade etnolinguística é menor. No Brasil, há mais de 270 línguas, enquanto na Austrália sobraram apenas 20 línguas. Isso nos dá um primeiro indício da violência da colonização inglesa na Austrália, que é bem recente. O primeiro navio com ingleses aportou na atual Sydney em 1788 e, nesse momento, falavam-se aproximadamente duzentas línguas diferentes.

Hoje, todos os grupos indígenas neste país estão em contato com a sociedade nacional, enquanto no Brasil há vários casos de grupos em situação de isolamento, que evitam o contato com não-indígenas. Na Austrália, a maioria vai à cidade, compra comida no mercado e fala inglês. Ao mesmo tempo, é enorme a diferença nos índices de qualidade de vida entre australianos brancos e indígenas. Por exemplo, em termos de expectativa de vida, os indígenas na Austrália vivem, em média, 17 anos menos do que os brancos. A renda dos indígenas é cerca de um terço da renda dos brancos. O índice de alcoolismo também é superior na população indígena. São ecos de uma colonização extremamente violenta, que permitia, por exemplo, que brancos atirassem em indígenas passando perto de suas casas e que incentivava o rapto de crianças nativas, para serem criadas entre os brancos, até a década de 1970.

Penso que, de certa forma, as políticas de fomento à produção artística indígena, na Austrália, são maneiras de lidar com, de tentar amenizar ou compensar este passado colonial. Pelo menos essa foi a minha impressão ao cabo da pesquisa.

Vou apresentar a partir de agora, apoiada em imagens, uma produção artística que dialoga com a tradição dos povos aborígenes, mas também com as exigências do mercado da arte e do circuito expositivo Ocidental. A assim chamada *Indigenous Arts Industry* é uma plataforma de tensões e negociações entre repertórios simbólicos, imagéticos e visões de mundo.

O TEMPO DOS SONHOS E A ARTE ABORÍGENE

Há um aspecto comum a todos os grupos aborígenes que vivem hoje na Austrália: o "tempo dos sonhos", conhecido como *dreamtime* em inglês e *tjukurrpa* nas línguas do deserto. Trata-se de uma dimensão invisível que começou no momento da criação do universo, mas que dura até hoje, quase como uma realidade paralela. No "tempo dos sonhos" estão as narrativas de criação, sobre como as coisas surgiram, a paisagem, os rios, os seres humanos, os animais, a lua, o sol... E também as diretrizes de comportamento, diretrizes éticas, normas de parentesco, com quem se pode casar ou não, regras alimentares. Então, todo o conhecimento tradicional se encontra no chamado "tempo dos sonhos", que é o que inspira a produção artística e se torna presente por meio dela. Quando um artista aborígene australiano canta, dança ou pinta, ele está materializando, tornando visível e palpável um pedacinho do "tempo dos sonhos". É uma conexão muito direta que a arte possibilita entre o presente e o passado, entre os seres viventes e os ancestrais.

Uma primeira maneira pela qual o "tempo dos sonhos" se faz presente na produção artística dos indígenas na Austrália são as "linhas de canção". Esta é minha tradução livre para um termo do inglês aborígene, "*songlines*", que descreve circuitos que atravessam a paisagem da Austrália. O território australiano, segundo a visão dos povos aborígenes, é todo cortado por linhas invisíveis, por onde os ancestrais viajaram no passado. Por ali fluem certas energias, certos conhecimentos, os animais migram por elas, os cursos de água seguem essas linhas. Aos traços correspondem músicas específicas.

As *songlines* não são exatamente físicas, mas interferem na paisagem, existem sobre o mapa da Austrália. E o que é interessante é que muitos dos artistas mais velhos, quando estão pintando as suas telas, dizem que estão fazendo *songlines* sobre elas, como se o quadro fosse uma cartografia aérea e, ao mesmo tempo, uma partitura. É uma expressão sinestésica e eu acho que isso é recorrente para os povos ameríndios também, cujas formas expressivas mobilizam, muitas vezes, mais de um sentido.

Durante minha pesquisa de campo no centro de arte indígena do povoado de Yuendumu, observei uma senhora cantar enquanto pintava as linhas do quadro. Cada pedacinho daquele *dreaming*, daquele "sonhar" ou fragmento de mito, tinha uma canção correspondente. Enquanto ela estava pintando uma linha pela qual certo ancestral passou, entoava uma melodia. Sua sobrinha assistia ao processo e às vezes ajudava, num processo de transmissão de conhecimento.

Um outro exemplo de como o "tempo dos sonhos" interfere na produção pictórica dos aborígenes australianos é o uso de um repertório gráfico que é quase uma protoescrita. Nas pinturas feitas por povos do deserto como os Warlbiri, Nancy Munn (1973) descobriu, já nos anos 1970, haver uma espécie de código, permitindo a construção de narrativas visuais. Uma forma de U, por exemplo, significa uma mulher sentada

no chão, vista de cima (com as pernas semiabertas); círculos pequenos com linhas únicas são gotas de chuva; uma linha reta isolada representa uma flecha ou arpão, evocando um homem.

A figura 1 reproduz uma pintura que recria o "sonhar" (ou mito) do emu, pássaro terrestre australiano que lembra a ema brasileira, porém com pescoço azul. Em uma certa história do "tempo dos sonhos", dois pássaros emu estão brigando pelas uvas selvagens que crescem perto da fonte de água. A frutinha, além de ser muito doce, traz certos conhecimentos. Existe um ritual do povo Walbiri, no qual as pessoas dançam para reencenar justamente esta passagem do "tempo dos sonhos", quando dois pássaros brigam pelas uvas e aprendem certas coisas.

Observem bem no meio da pintura os círculos concêntricos. Eles evocam fontes de água que são muito difíceis de se encontrar nessa região e os acampamentos que são montados próximos a essas fontes de água. É preciso conhecer bem o deserto para saber onde há água. Isso depende de uma sabedoria milenar, a maior parte do território é seca, quente, cheia de pedras e areia vermelha. Se no centro da pintura os círculos concêntricos remetem à fonte de água, as pequenas setas aludem a pegadas dos dois pássaros fugindo do local da briga. As linhas espiraladas, por sua vez, são, provavelmente, passos de dança, agora evocando a dimensão humana: o ritual em que se relembra essa parte do mito. Vejam como uma imagem que à primeira vista poderia parecer abstrata para os nossos olhos tem ligação estreita com o "tempo dos sonhos" e com uma cerimônia do povo Warlbiri, fixando e transmitindo conteúdos.

Um caso único e interessante de imbricação entre "tempo dos sonhos" e produção artística está na trajetória de Rover Thomas Joolama, do povo Gija, que vive na região de Kimberley. Rover Thomas é um dos artistas mais famosos e valorizados do sistema de arte indígena australiano. Ele foi comprado pelo MoMA e já participou da Bienal de Veneza. Seus quadros são marcados pelos tons terra, marrom, laranja, bege, cinza, branco e preto. Ele usa pigmentos naturais para pintar e suas composições são aparentemente simples, reunindo três ou quatro formas geométricas preenchidas com uma única cor (figura 2). Mas, novamente, trata-se de pinturas narrativas ou, ao menos, inspiradas por eventos míticos ou fatos históricos e não de imagens abstratas.

Mas como Rover Thomas chegou nesse tipo de poética tão própria? Pois bem, ele teve um sonho, enquanto dormia. Sonhou com uma parente que já havia morrido e ela lhe alertou sobre os perigos de se abandonar as raízes indígenas. O Ciclone Tracy, que devastou a cidade de Darwin em 1974, teria sido uma punição da serpente arco-íris devido ao não cumprimento das obrigações rituais e ao desinteresse dos jovens. A mulher disse, no sonho: "crie um novo ritual com quadros, conte isso que estou lhe dizendo e outras histórias do 'tempo dos sonhos'. E divulgue a cerimônia para todo o povo Gija".

Rover Thomas passou cerca de cinco anos viajando por várias comunidades de seu povo. Convenceu a todos e eles começaram a fazer o ritual que se chama Kurrir Kurrir, retratado na figura 3. No começo,

outros artistas pintavam para ele as tábuas de madeira, como Queenie McKenzie. Aos poucos, o próprio Rover Thomas passou a pintar. Uma curadora branca que estava viajando pelo deserto, procurando jovens talentos, descobriu as pranchas pintadas usadas no ritual Kurrir Kurrir e viu nelas um potencial interessante. Pediu que Rover Thomas fizesse trabalhos em tamanho maior. Assim surgiu e se consolidou seu estilo.

Há uma anedota interessante que eu gostaria de contar aqui. Levaram Rover Thomas ao MoMA, de Nova York, antes de ele expor lá. Foi conhecer o espaço e saber que tipo de arte havia no museu. Thomas não gostou muito de nada do que viu, exceto Marc Rothko. Ele adorou Rothko e afirmou: "Esse cara pinta como eu!". As figuras 4A e 4B reproduzem uma pintura do Rothko e uma de Rover Thomas.

Intui-se, a partir do cotejamento destas figuras, porque ele disse que o seu artista preferido no MoMA era Rothko. No entanto, a pintura de Rover Thomas (fig. 4A) é narrativa, de acordo com explicação do próprio autor. É a história de um velho que fez alguma coisa errada e virou uma pedra. A forma que vemos em cima, retangular, é o velho que virou pedra. Embaixo do velho tem uma lua crescente, pois é uma cena noturna. A forma fina e branquinha é o reflexo da lua e, embaixo da lua, vê-se o bumerangue que o velho estava levando. Já a forma preta, na parte inferior da pintura, é um lago profundo. O velho tinha se deitado à margem do lago para dormir, olhando para a lua, quando virou pedra.

AUTORIA E PROPRIEDADE INTELECTUAL: QUESTÕES DELICADAS

Pelo fato de que os *dreamings*, ou "sonhares", são coletivos, muitas vezes o que está contido na pintura pertence a famílias, clãs ou grupos étnicos. Não se encaixa automaticamente na concepção Ocidental de propriedade intelectual individual e nomeada. É preciso uma mediação, uma negociação na hora que essa produção artística se insere no nosso sistema das artes. Vou dar dois exemplos.

O primeiro exemplo me envolve pessoalmente. Durante a pesquisa de campo na comunidade de Yuendumu, para que eu pudesse acompanhar o dia-a-dia da cooperativa de artistas, foi-me exigido – e eu achei correto – que eu fizesse algo útil para eles. A função que me pediram para assumir – depois de outras tentativas que deram errado, como cozinhar, atividade em que me saio mal – foi a de retocar as telas. Como eles pintam sentados no chão, às vezes caem migalhas de sanduíche, outras vezes, os cães pisam em cima e eles perceberam que o mercado de arte indígena gosta daquilo que considera como "bom acabamento", sem imperfeições ou marcas do acaso.

À primeira vista, retocar pinturas alheias gerou incômodo, já que venho de um mundo em que uma das maneiras de definir o autor é indicar quais mãos deram forma à obra. Não é sempre assim, claro. A arte contemporânea compreende obras conceituais, colaborativas e assim por diante. Mas, em geral, quando se trata de uma pintura com fatura manual, sentimo-nos mal ao dar pinceladas num trabalho que vai ser

assinado por (ou atribuído a) outra pessoa. Tal incômodo se revelou produtivo para a pesquisa, pois, quando o externalizei, explicaram-me: "você não vai ser autora disso nunca. Você sabe que *dreaming* está pintado aqui? Não, não tem ideia. Você não é dona, não tem direito a esse *dreaming*. Você está fazendo um trabalho que é braçal e pontual". Isso me fez pensar muito, é uma lógica diferente.

Um outro exemplo, que já discuti em um artigo (GOLDSTEIN, 2012), é o da pintora Kathleen Petyarre, da etnia Anmatyerr, do Deserto Central. A Austrália tem muitos prêmios para artistas indígenas e Kathlenn ganhou um deles, no valor de 50 mil dólares. Seu ex-marido, que não era indígena, tinha ajudado a preencher o fundo da tela com bolinhas brancas, as *dots*, muito comuns nas pinturas aborígenes. Há várias hipóteses para a onipresença das bolinhas, sendo uma delas a valorização da vibração, o desejo de provocar efeito de movimento e pulsação na visão do observador. Pelo fato de ter pincelado bolinhas na tela, o ex-marido da pintora quis dividir o prêmio com ela e reclamou publicamente. Então, os juízes chamaram os dois separadamente. Perguntaram primeiro ao ex-marido "o que que está retratado aqui, que pintura é essa?". E o homem respondeu: "é o ´sonhar´ do lagarto-diabo da montanha". Já Kathleen Petyarre, ao responder à mesma pergunta, discorreu por duas horas sobre tudo que esse lagarto ensinou a seu povo, porque ele é importante, o que estava acontecendo naquele momento com o lagarto, etc.

A pintura em disputa era parecida com aquela reproduzida na figura 5. Os jurados tiveram sensibilidade cultural e consideraram Petyarre como a única vencedora. Na lógica aborígene, o ex-marido foi um ajudante manual, técnico, mas ela era a dona da pintura e ela é quem tinha o direito tradicional sobre aquele fragmento do "tempo dos sonhos". Vejam os mal-entendidos, mas também as acomodações que vão acontecendo nesses encontros artísticos.

Há poucos casos em que a arte dos aborígenes australianos não dialoga com o "tempo dos sonhos". O primeiro deles é o da pintura que arrisco denominar "histórica". A figura 6 oferece uma boa ilustração desse gênero que, não raro, registra cenas trágicas do processo de colonização. O quadro reproduzido nesta figura é de um artista do deserto chamado Paddy Bedford e seu título sugestivo, "Duas mulheres olhando para o local do massacre de Downs, pegando fogo", remete ao ocorrido na cidade de Downs, quando os ingleses assassinaram todos que moravam nessa comunidade e, em seguida, colocaram fogo em tudo. Então, ainda havia pessoas vivas queimando e apenas dois moradores escaparam. Esses dois são aqueles círculos dentro da caverna preta que parecem olhos. Eles estão escondidos, assistem ao massacre de longe. O neto de uma destas testemunhas oculares é o artista Paddy Bedford.

A segunda exceção é a "pintura do nada", que eles mesmos chamam de "*nothing painting*". A "pintura do nada" é feita quando eles estão precisando de um dinheiro rápido e não querem dividir os seus *dreamings* numa pintura feita às pressas. A figura 7 retrata uma situação que acompanhei. O pessoal da comunidade em que eu estava foi para a maior cidade do deserto, que se chama Alice Springs, e não tinha dinheiro

suficiente para voltar. Eles tinham ido visitar um parente internado na cidade e precisavam naquele momento comer e pagar o longo trajeto de ônibus. Então, o que fizeram? Pegaram restos de tinta, arranjaram alguns tecidos, os cortaram e fizeram *nothing paintings*, cada uma por 50 dólares. Essas eram pinturas sem nenhum *dreaming* e que foram rapidamente vendidas na rua. Eles as vendem geralmente para turistas de outros países porque os australianos costumam se interessar pelo *dreaming* contido nas obras de arte. Quando entrevistei donos de galerias comerciais, contaram vender melhor pinturas e esculturas que tenham *dreamings* interessantes e minimamente explicados por trás.

PROCESSOS DE ARTIFICAÇÃO DA ARTE INDÍGENA NA AUSTRÁLIA

Eu também queria falar rapidamente sobre a noção de "artificação", um conceito que foi cunhado por duas sociólogas da arte francesas, Roberta Shapiro e Nathalie Heinich (2013, 2015). Elas definem "artificação" como a transformação em obra de arte de objetos e práticas que antes não eram vistos como tais e afirmam que não se trata apenas de uma mudança semântica, mas de uma transformação que afeta todo o sistema das artes, implicando o surgimento de novos espaços expositivos, novos colecionadores, novos critérios de aquisição e avaliação das obras.

Esse parece ser o caso da pintura sobre entrecasca de árvore, gradualmente "artificada" na Austrália durante o século XX. Há cerca de 20.000 anos são feitas pinturas sobre as rochas da região, figurando animais e ancestrais. Pinturas similares podem ser encontradas também em entrecascas de eucalipto. Isso ocorre no norte do país, na região de Arnhem Land, uma zona tropical com praias e muita chuva, onde predominam comunidades da etnia Yolngu (figura 8). Na época das chuvas, tradicionalmente se constroem cabanas com tábuas de eucalipto e, para passar o tempo mas também para proteger as pessoas, algumas figuras similares às pinturas rupestres são pintadas nas tábuas.

Baldwin Spencer (1914), que fez sua pesquisa de campo em Arnhem Land no início do século XX, viu as pinturas sobre madeira nas cabanas dos Yolngu e identificou ali algo que poderia ser colecionado. Spencer precisava de peças para levar para o Museu de Melbourne - os antropólogos, nesse momento, trabalham em museus e formavam coleções para eles. Spencer levou consigo centenas de *bark paintings*, vistas, num primeiro momento, como artefatos etnográficos.

Os Yolngu, por sua vez, aprenderam que poderiam vender aos brancos pinturas feitas em suportes transportáveis. Passaram a aplicar nas entrecascas de eucalipto motivos da pintura corporal usada em rituais. Aos poucos, museus e colecionadores passaram a se interessar pelo valor estético das peças. Pintores Yolngu desenvolveram maneiras inovadoras e próprias de pintar pranchas de eucalipto sem, no entanto, romper por completo o diálogo com a tradição. A partir dos anos 1990, o sistema das artes australiano

definitivamente aceitou expor e circular pinturas aborígenes de pigmentos naturais sobre entrecasca de árvore.

As figuras 9A e 9B trazem dois exemplos contemporâneos desse tipo de pintura, chamado na Austrália de *bark painting*. As duas pinturas referem-se a personagens e passagens do "tempo dos sonhos". Notam-se, em ambas, características apontadas por Howard Morphy (1991, 2008) como marcantes desse tipo de produção: a condensação simbólica, ou seja, a comunicação por meio de poucos elementos; a iconicidade incipiente, na qual fundo e personagens são feitos da mesma matéria e as linhas são tênues e apenas sugeridas; e a presença de hachuras cruzadas na textura de fundo, dando movimento à imagem. Notem que nas *bark paintings* são usadas somente quatro cores: o branco da lama, o preto do carvão, o amarelo e o vermelho de minerais da região. O artista pinta com um pincel de fios de seu próprio cabelo.

Tradicionalmente, os Yonlgu produzem também mastros funerários decorados, fabricados com troncos ocos, nos quais são colocados, por determinado período, restos mortais daqueles que faleceram. Os postes de madeira são pintados com pigmentos naturais nas cores preto, branco, amarelo e vermelho, com texturas e seres similares às *bark paintings* e sempre remetendo à pessoa cujo luto se está atravessando – seu clã, seu *dreaming* principal, sua terra natal.

Em 1988, o governo australiano queria celebrar os 200 anos de colonização inglesa e encomendou a um curador aborígene, Djon Mundine, um monumento para a efeméride. Mundine, ele mesmo Yolngu, perguntou a lideranças de seu povo: "o quê vocês querem fazer?" E eles responderam: "200 mastros funerários, um mastro funerário para cada ano". Antes de dizer qual seria o monumento, o curador colocou as condições ao governo: a instalação participaria da Bienal de Sydney e, depois, seria comprada pelo *National Gallery of Australia,* principal museu de Canberra, que é a capital do país. Quando visitei o museu, o Memorial Aborígene ficava logo na entrada, todos os visitantes tinham que passar por ele (figura 10).

Processos de "artificação" também ocorreram com os desenhos que os povos do Deserto Central faziam sobre o solo cerimonial e sobre o corpo. Na década de 1970, por incentivo de um arte-educador branco, que atuava dentro de uma missão, os grafismos tradicionais começaram a ser transpostos para novas superfícies, menos efêmeras e colecionáveis (figuras 11A e 11B).

Em 1971, Geoff Bardon, que dava aula de artes na missão de Papunya, convidou seus alunos da etnia Pintupi, a transporem para telas as pinturas que já faziam tradicionalmente no chão e na pele. E aí a iconografia tradicional do deserto, que já mencionei, virou um novo gênero de pintura com tinta acrílica e novas cores. Floresceram estilos regionais e poéticas individuais, a partir da estilização, da ampliação ou da distorção dos elementos da iconografia tradicional (figura 12).

As próximas imagens reproduzem trabalhos de Emily Kame Kangwarreye, uma das grandes estrelas da arte aborígene australiana, que vivia na região de Utopia e criou um modo de pintar único. A história de

Emily fascina as pessoas, porque ela começou a pintar telas aos 80 anos. Emily era uma líder cerimonial em sua comunidade e pintava a pele das mulheres. A pintura corporal inspirou vários de seus quadros, como se vê nas figuras 13A e 13B. E um deles, reproduzido na figura 13C, atingiu a cifra de 2 milhões de dólares, em um leilão em Sydney, no ano de 2017. A tela "Earth Creation", que foi exposta na Bienal de Veneza em 2015, tem dimensões impressionantes: 2,7m X 6,3m. Precisou ser pintada em quatro telas separadas, unidas posteriormente. Em uma das poucas entrevistas que concedeu, Emily explicou que "Earth Creation" contém tudo o que nasce em seu território após a época das chuvas.

Quais as dimensões e as consequências destes processos de "artificação"? Estima-se que existam, hoje, sete mil artistas indígenas na Austrália, que se consideram artistas e que vivem da sua arte. O mercado de arte indígena movimenta em torno de 300 milhões de dólares por ano. Isso não é muito se pensarmos na arte contemporânea global, mas se pensarmos em empreendimentos indígenas isso é muito dinheiro, sim.

Todas as cidades australianas possuem galerias comerciais que vendem arte aborígene e os museus australianos são obrigados, por lei, a ter uma ala específica para arte indígena e a contratar, permanentemente ou para projetos temporários, um curador aborígene. Então, vejam que é todo um sistema de fomento. Motivado não apenas pela tentativa de compensar um passado colonial recente e sórdido, como também pela oportunidade de visibilidade e geração de renda que a produção de arte assumiu entre os povos indígenas da Austrália. Evidentemente, muitos não-indígenas ganham dinheiro com a arte aborígene australiana e muitos problemas dos povos indígenas não foram resolvidos. Não se trata de um modelo perfeito.

Mas, as imagens que mostrarei para fechar a apresentação não devem deixar dúvidas a respeito da força e do alcance do sistema de arte indígena criado na Austrália. Ele impactou, inclusive, na construção da identidade nacional australiana.

A figura 14 registra a fachada da *National Gallery of Australia,* em Camberra. Vê-se iluminada a ala que foi inaugurada em 2010 especialmente para arte indígena, toda banhada por luz natural. Essa ala é gratuita, ao passo que as outras alas do museu são pagas.

Já a figura 15 é um retrato de Jimmy Donnegan, vencedor de um dos mais importantes prêmios nacionais para artistas indígenas, patrocinado pela companhia telefônica Telstra, no ano de 2010. Sendo ao mesmo tempo indígenas e negros, há ainda um preconceito inegável contra os povos aborígenes por parte de setores da sociedade australiana, ainda que sua arte seja apreciada.

Além das galerias comerciais nas grandes cidades, muitas vezes pertencentes a não-indígenas, espalha-se pela Austrália uma rede de centros de arte indígena, que funcionam no modelo de cooperativas, com diretoria aborígene, compartilhamento de matéria-prima e reserva técnica e relação direta com a

comunidade do entorno (figuras 16, 17A e 17B). Existem aproximadamente 70 cooperativas. O governo ajuda na construção das sedes e paga pela contratação de dois funcionários, indígenas ou não, que podem, por exemplo, cuidar do site, de direitos de imagem, produzir exposições internacionais, catálogos, tudo isso.

Termino com algumas imagens (figuras 18 e 19) que sugerem a incorporação do repertório visual aborígine no dia-a-dia e na própria representação da sociedade nacional. Um país com apenas 250 anos, que ainda reverencia a Rainha da Inglaterra e cujo modernismo foi tardio, nos anos 1940, precisava se diferenciar da metrópole. Encontrou nos povos autóctones uma matéria-prima simbólica fértil para isso.

Quando se chega aos aeroportos de algumas das principais cidades, há carpetes cobertos com iconografia do Deserto Central, como vemos na figura 18. A praia de Bondi Beach, a principal praia de Sydney, tem as lixeiras decoradas à maneira aborígine. A frota aérea nacional, a companhia Qantas, tem aviões licenciados de uma cooperativa aborígene. E, na época de minha pesquisa de campo, os caixas automáticos do Banco Nacional Australiano eram decorados por artistas aborígenes (figura 19).

Algumas perguntas ficam no ar e podemos voltar a elas no debate: até que ponto se efetiva uma "desetinização" desrespeitosa, uma banalização desses repertórios tradicionais? Será que a visualidade aborígene não tem mais reconhecimento e tem merecido mais simpatia que os povos aborígenes, na Austrália? Ou trata-se de escolhas agenciadas pelos próprios artistas indígenas, estratégias de sobrevivência e de afirmação diante da sociedade nacional? Oportunidades de mostrar a força de seus conhecimentos e formas expressivas tradicionais? O pêndulo parece oscilar para um ou outro polo, dependendo da situação.

Eu vou encerrar aqui, espero que tenha dado para vocês sentirem como é pujante, complexo e diferente do nosso o contexto australiano. A partir daí, acho que já temos várias coisas para conversar.

Obrigada pela atenção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATTY, Philip; ALLEN, Lindy; MORTON, John (Eds.). The photographs of Baldwin Spencer. Carlton, Victoria: Miegunyah Press, 2007.

DAVISON, Graeme; HIRST, John; MACINTYRE, Stuart. The Oxford Companion to Australian History. Oxford: Oxford University Press, 2001.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Do tempo dos sonhos à galeria: a arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais. Campinas – SP. Doutorado. Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2012a. 368 páginas. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281040.

_____. Autoria, autenticidade e apropriação: reflexões a partir da pintura aborígine australiana. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 27 n. 79, p. 81-106, 2012b.

_____. Visible art, invisible artists?. Vibrant, v. 10 n. 1, p. 474-497, 2013.

HEINICH, Nathalie; SCHPIRO, Roberta (Eds.). De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales/Open Edition Books, 2015.

_____. Quando há artificação? Sociedade e Estado. V. 28, n. 1., Jan.-Abr. 2013.

MORPHY, Howard. Ancestral Connections. Art and an aboriginal system of Knowledge. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

_____. Becoming art: exploring cross-cultural categories. Sydney: University of New South Wales Press, 2008.

MUNN, Nancy. Walbiri graphic signs. An analysis. American Anthropologist, v. 64, n. 5, part 1. 1962. p. 972-984.

_____. Walbiri iconography. Graphic representation and cultural symbolism in a central Australian society. Ithaca / New York: Cornell University Press, 1973.

NEALE, Margot. Utopia: the genius of Emily Kame Kngwarreye. Canberra: National Museum of Australia Press, 2008.

SPENCER, Baldwin Sir. Native tribes of the Northern Territory of Australia. Londres: MacMillan and Company, 1914.

FIGURAS

Figura 1 - Darby Jampijinpa Ross, "Yankirri Jukurrpa" ("Sonhar do emu"), 1987. Tinta acrílica sobre tela. Pertencente ao acervo da National Gallery of Victoria, Melbourne. Fonte: https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/2315/

Figura 2 - Rover Thomas Joolama, "Lake Gregory", 1991. Pigmentos naturais sobre tela. Per-tencente à coleção da National Gallery of Victoria, em Melbourne. Fonte: https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/2736/

Figura 3 - Ritual Kurrir Kurrir, do povo Gija, sonhado e implementado pelo artista Rover Thomas na região de East Kimberley. Fotografia tirada em festa na comunidade de Warmun, em 2009, retirada de KÖNNIG, Kasper; EVANS, Emily; WOLF, Falk. Remembering forward. Australian Aboriginal painting since 1960 [catálogo]. Co-lônia / Londres: Museum Ludwig / Paul Holberton Publishing, 2011.

Figura 4A (à esquerda) - Rover Thomas. "Two Men Dreaming", de 1985. Coleção da Art Gallery of New South Wales, Sydney.
FIGURA 4B (à direita) - Mark Rothko. "Untitled", de 1950. Coleção David and Jane Davis, Nova York.

Figura 5 - Kathleen Petyarre, "Mountain devil lizard dreaming (with winter sandstorm)", 1996. Pertencente à coleção da Art Gallery of South Australia. Fonte: http://tlf.dlr.det.nsw.edu.au/learningobjects/Content/R4930/object/

Figura 6 - Paddy Bedford, "Two women looking at the Bedford Downs massacre burning place", 2002. Pertencente a coleção particular. Exposto na Art Gallery of West Australia, em Perth. Fonte: http://www.artgallery.wa.gov.au/education/Bedford1.asp

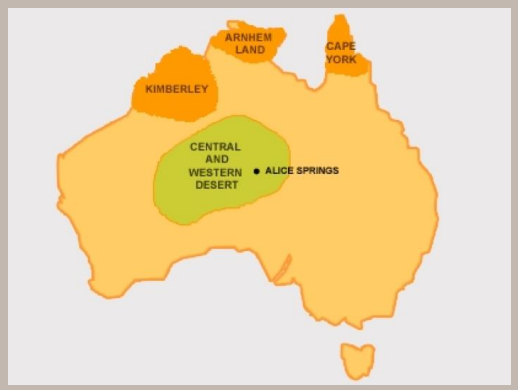


Figura 8 - Mapa da Austrália mostrando regiões com forte produção artística. Fonte: http://www.aboriginalartstore.com.au/aboriginal-art-culture/aboriginal-art-regions/aboriginal-art-regions-of-central-australia/

Figura 7 - Família de aborígenes na cidade de Alice Springs, vendendo "nothing paintings" para turistas. Foto de Ilana Goldstein, 2010.

Figura 9A - Djambawa-Marawili, "Baru at Garrangali", 2002. Coleção Australian National Uni-versity. Imagem retirada de: MORPHY, Howard. Becoming art. Exploring cross cul-tural categories. Sydney: University od South Austrália Press, 2008.

Figura 9B- Djambawa-Marawili, "Yathikpa", 2003. Coleção Australian National University. Imagem retirada de: MORPHY, Howard. Becoming art. Exploring cross cultural categories. Sydney: University od South Austrália Press, 2008.

Figura 10 - "Memorial Aborígine", 1988. Projeto Yolngu coordenado pelo curador John Mun-dine. Pertencente à National Gallery, em Camberra. Foto de Ilana Goldstein, 2010.

Figura 11A (à esquerda) - Homens Warumungu em frente a uma painting ritual sobre o chão de areia. Foto de Baldwin Spencer, 1912.

Figura 11A (à esquerda) - Sunfly Jampitjin, Tingari ("Sonhar" do gato), 1988. Imagem retirada do catálogo da exposição "Tempo dos sonhos: arte indígena contemporânea da Austrália", que itinerou no Brasil de 2016 a 2018. Fonte: http://www.caixacultural.com.br/cadastrodownloads1/Cat%C3%A1logo%200%20Tempo%20dos%20Sonhos%20-%20Arte%20Abor%C3%ADgene.pdf

Figura 12 - Ningura Napurrula, "Wirrulunga Rockhole", 2008. Pertencente à Aboriginal Drea-mings Gallery. Fonte: http://www.aboriginaldream.com/index.php?option=com_virtuemart&view=productdetails&virtuemart_product_id=122&virtuemart_category_id=11

Figura 13A - Emily Kame Kangwarreye, "Awelya", 1994. Coleção particular. Fonte: http://www.nma.gov.au/exhibitions/utopia_the_genius_of_emily_kame_kngwarreye/body_lines

Figura 13B - Performance de Russel Cage em frente à tela de Emily Kame, na Art Gallery of New South Wales. Fonte: https://br.pinterest.com/pin/405605510159601330/

Figura 13C - Emily Kame, "Earth Creation", 1994. Fonte: https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/nov/17/emily-kame-kngwarreye-painting-sells-for-21m-in-sydney

Figura 14 - National Gallery, Camberra. Fonte: http://themaytrixgroup.com.au/projects/national-gallery-of-australia/

Figura 15 - Jimmy Donnegan, vencedor do Prêmio Telstra em 2010. Fonte: https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/desert-mans-ancestral-narrative-claims-prize-20100813-1234m.html

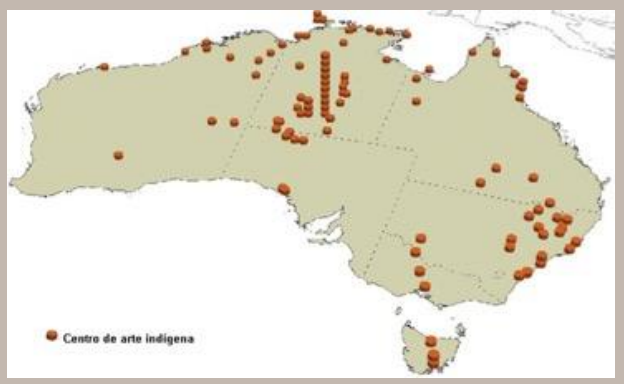


Figura 16 - Mapa de centros de arte indígena na Austrália, com concentração no deserto, mas presença em várias outras regiões do país. Fonte: Aboriginal and Torres Strait Islander Commission 2001, ATSIC Annual Report 2000-2001.

Figura 17A - Fachada e interior do Centro de artes Warlukurlangu, no povoado de Yuendumu, no deserto, onde fiz parte de minha pesquisa de campo. Fonte: https://warlu.com/about/.

Figura 17B - Fachada e interior do Centro de artes Warlukurlangu, no povoado de Yuendumu, no deserto, onde fiz parte de minha pesquisa de campo. Fonte: https://warlu.com/about/.

Figura 18 - Carpete do aeroporto de Alice Springs, decorado com iconografia do deserto. Foto de Ilana Goldstein, 2010.

Figura 19 - Caixa eletrônico do banco Saint George com aplicação de pintura aborígene, em Sydney, 2014. O mesmo já havia sido feito pelo National Bank of Australia. Fonte: https://www.dailyliberal.com.au/story/2406745/bank-celebrates-indigenous-art-for-naidoc-week/.

POR UMA ESTÉTICA RELACIONAL AMERÍNDIA: GENTE ADORNO E O HOMEM NU.[1]

Els Lagrou[2]

Este foi o título que pensei para essa fala de hoje que é um diálogo a partir da Antropologia com o Mundo da Arte, a História da Arte. A Antropologia que faço parte da Etnologia, das ontologias ameríndias e de sua capacidade de nos questionar, de nos fazer repensar nossos próprios conceitos mais caros.

Desde quando as Américas foram descobertas, seus habitantes instigaram os pensadores mais inquietos da época a questionarem os valores incontestes do velho continente. Principalmente os valores políticos, como em La Boétie e Montaigne, que se perguntavam como surgiu, no Velho Mundo, a divisão entre os que obedecem e os que comandam e onde estaria a raiz da servitude voluntária.

Nesses povos do Novo Mundo - que pareciam viver sem rei, sem lei e sem fé - chamava a atenção o respeito pela liberdade, aliado a um grande valor dado à qualidade das relações interpessoais e à alta moral necessária a mover as pessoas a colaborarem em empreitadas coletivas. Estas sociedades avessas ao acúmulo de bens e que desconheciam leis de herança - porque queimavam ou destruíam as propriedades e lembranças dos mortos -, estas sociedades livres e autossustentáveis foram chamadas por Pierre Clastres de “Sociedades contra o Estado”. Elas conheciam o prestígio e a liderança, mas não o monopólio econômico, não o monopólio do uso legítimo da violência coercitiva. Nesse tipo de sociedade, as relações de inimizade e amizade ditavam as dinâmicas das fissuras e alianças, onde se morava, com quem se andava. Nenhuma pessoa se imaginava como indivíduo de direito frente a uma sociedade anônima.

---

[1] O presente texto é a transcrição de uma palestra realizada no XIII Encontro de História da Arte da Unicamp, na mesa "Questões de arte não europeia", em setembro de 2018. Transcrição e revisão técnica: Sandra Salles.

[2] Professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/IFCS, UFRJ.

A sobrevivência dependia da qualidade das relações com os seres à sua volta. Tratava-se, e ainda se trata para aqueles que resistem e aqueles que ressurgem, de uma cosmopolítica que considera a floresta e o cerrado, as montanhas e o mar, como habitados por outros sujeitos, muitas vezes poderosos, com os quais é necessário negociar. Toda ação desencadeia uma reação e todos os seres são atravessados por redes relacionais. Como um fractal, a pessoa duplica no seu interior a complexidade de redes ou malhas que a conectam a outros seres no exterior[3]. Muitas destas conexões, efeitos e afetações são invisíveis, mas eles surtem efeitos.

A administração cosmopolítica desta teia relacional com seres humanos e não-humanos é a especialidade do xamã. E o modo de operar do xamã, que difere de acordo com as etnias, consiste no que tenho proposto chamar de uma estética relacional muito específica, uma estética relacional ameríndia que aposta na transformabilidade das formas e dos corpos.

Diferentes seres podem se ocultar por trás de diferentes formas, capas, corpos ou adornos. Os donos das espécies vegetais e animais não se comunicam na linguagem comum. Se comunicam de modo cantado, usam imagens torcidas, outros nomes, o que faz com que sua fala possua uma poesia diferente, outra entonação e outro ritmo, outra melodia. Cada ser destes tem seu nome, seu canto, seu desenho. E quando a pessoa se cobre com os enfeites de um destes seres, seus colares ou seus desenhos, ela poderá ver o mundo do modo que estes seres o veem. Mas se o xamã ou o neófito não tirar os enfeites na hora certa, ele pode entrar num processo de devir-jiboia, devir-onça, devir-gavião ou espírito da floresta.

A estética relacional do xamã consiste em fabricar e desfazer estes devires temporários que revelam as ações ocultas de outros seres, que se vingam ou capturam e causam doenças quando os humanos não cuidam de suas relações com eles, caçando demais, destruindo as árvores, comendo-os sem cantar para enviar o duplo da caça de volta à terra...

Uma destas complexas estéticas cosmopolíticas que revelam uma ciência relacional ameríndia foi belamente descrita por Davi Kopenawa em sua A Queda do Céu[4]. Ele avisou: o céu vai cair se não tiver mais artista xamã a cantar e dançar com seus xapiri, espíritos auxiliares, que curam e cuidam da floresta.

Ao falar com um dos meus colegas do Museu Nacional, Marcio Goldman, sobre a tragédia que foi o incêndio do grande templo da memória da nação, ele - fortemente gripado e abatido - falou: “Pois é, são eventos de dimensões cósmicas e nós, modernos, não estamos preparados para isso”.

[3] WAGNER, Roy. The Fractal Person. In: STRATHERN, Marilyn e GODELIER, Maurice (orgs.). *Big Men and Great Men: Personifications of Power in Melanesia.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

[4] KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, 729p.

Outro professor do Museu Nacional, Eduardo Viveiros de Castro, declarou em uma entrevista: "gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas" [5].

Infelizmente, foi preciso uma tragédia dessas para que o mundo acordasse para o valor do que se guardava neste antigo palácio imperial. Digo o mundo e não somente o Brasil, porque uma parte da memória do mundo se foi em chamas e também porque o Banco Mundial ensaiara há dez anos um projeto de restauração, que não foi levado adiante.

O antigo Museu, cansado e frágil, deu muitos sinais. Uma vez, numa grande tempestade, entrou água e molhou uma múmia. Outras vezes houve infestação de cupim. Tratava-se de uma tragédia anunciada e contra a qual lutavam todos os professores e servidores que trabalhavam nessa instituição.

Os guardiões do tesouro tentavam ciumentemente proteger os acervos e alguns progressos tinham sido feitos. Como lembra Carlos Fausto, outro professor do Museu, as belíssimas e antigas coleções plumárias Mundurucu e Caiapó tinham sido restauradas e devidamente guardadas e aclimatadas. Acabava-se também de restaurar as condições de conservação de algumas belíssimas coleções de cerâmica pré-colombianas Tapajó, Marajoara e Konduri.

Tive o prazer de acompanhar a belíssima pesquisa da arqueóloga Denise Gomes do Museu Nacional e sua aluna Luísa Vidal com a cerâmica Konduri (datada de 1000 d.C.) que muda de forma na medida em que você gira a peça[6]. São múltiplas formas que uma pecinha minúscula assim guardava. Pude visitar o acervo, na zelosa companhia de seus guardiões e da colega arqueóloga. Estas peças mostram, mais do que qualquer outra, a arte amazônica da sugestão e a sutileza dessa concepção estética que chamei de "quimera abstrata"[7], que vê um mundo com conexões, em transformação. De acordo com a incidência da luz sobre a pecinha de cerâmica, se via transformar formas geométricas em olhos, bocas, faces e corpos inteiros. Podia-se ver ali, claramente, a intercambiabilidade entre corpos e adornos.

Como eu tenho demonstrado na minha análise dos cantos xamanísticos Huni Kuin, o mundo é habitado por gente-adorno que, ao trocar de enfeite, assume o ponto de vista do dono do adorno[8]. Sistema

[5] Entrevista disponível em: https://www.publico.pt/2018/09/04/culturaipsilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-permanecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021. Acesso em: 20 de novembro de 2018.

[6] OLIVEIRA, Luisa Vidal de. *Performance e Iconografia Cerâmica do Baixo Amazonas: A Cerâmica Ritual Konduri.* Dissertação (Arqueologia). Rio de Janeiro, Museu Nacional - UFRJ, 2018.

[7] LAGROU, Els. *Le graphisme sur les corps amérindiens, Gradhiva*, n.13, p. 68-93, 2011. Idem. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas.* SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Orgs). 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

[8] LAGROU, Els. Copernicus in the Amazon: ontological turnings from the perspective of Amerindian ethnologies. Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro, v.08, n. 01, p.133-167, jan.- abr. 2018. Idem. Anaconda-becoming: Huni Kuin image-songs, an Amerindian relational aesthetics. *Horizontes antropológicos,* Porto Alegre, ano 24, n.51, p.17-49, maio-ago. 2018.

similar foi revelado pela análise do xamanismo Mamaindê Nambikwara, por Joana Miller, que gira em torno dos colares e a relação que estes estabelecem com outros seres[9].

Durante a pesquisa comparativa em preparação para a exposição "No caminho da miçanga", realizada no Museu do Índio no Rio de Janeiro e da qual fui curadora, surgiram muitos mitos de origem que revelaram a centralidade dos enfeites, dos adornos, cocares e colares, para a fabricação de corpos e coletivos de corpos de gente que se reconhece como parentes. Por sua vez, a miçanga volta do outro lado do oceano a reatar as relações entre brancos e indígenas[10].

O povo Marubo surge junto com seus colares de caramujo/aruá que dão rumo e juízo à vida daqueles que com eles amarram seus pulsos e tornozelos. Estes aruás e seu dono são responsáveis pelas fontes da água e da vida, além de servirem de alimento. A gente-adorno Marubo é de aruá. Assim nos ensina Varin Mena em sua dissertação de mestrado defendida no Museu Nacional no ano passado[11]. Também no caso dos Tikmu'un Maxakali, as primeiras mulheres surgiram de contas verdes[12].

Os Huni Kuin e Shipibo-Conibo, por outro lado, se reconhecem como "povo com desenho", "Huni keneya", um desenho que aponta para o estar relacionado. A alternância entre figura e contra-figura entrelaça homens e mulheres, metades contrastantes e complementares, e o labirinto conecta o corpo a outros seres. Colares e grafismos pertencem a uma estética relacional ameríndia que revela uma cosmopolítica que situa a pessoa como parte de um emaranhado de fluxos e efeitos. Trata-se, portanto, para resumir um assunto complexo, de gente-adorno.

Outro exemplo é o mito Tukano que narra como, ao colocar os primeiros enfeites de plumária, a gente-peixe se tornou gente, isto é, gente-adorno.

A estética modernista predominante no Ocidente, por outro lado, prefere e defende o nu. O homem nu, figura nítida contra um fundo distinto, representa o ideal do indivíduo, livre das amarras sociais ou do passado. O retrato se torna o estilo predileto, da pintura à fotografia e ao cinema, ao revelar o caráter único de cada ser, isolado, como a mônada, do entorno que o gerou.

No entanto, depois de levar a imitação da natureza na arte acadêmica à perfeição e, posteriormente, com a invenção da fotografia, a arte moderna entrou em crise. Após as grandes guerras mundiais e os primeiros anúncios de um modelo capitalista insustentável, a arte foi procurar inspiração nas artes de outros povos.

---

[9] MILLER, Joana. *As coisas. Os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara).* Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Museu Nacional, UFRJ, 2007.

[10] LAGROU, Els. *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas.* Rio de Janeiro: Museu do Índio/UNESCO/FUNAI, 2016.

[11] DOLLIS, Nelly B.D. *Noke Mevi Revôsho Shovima Awe. 'O que é transformado pela ponta das nossas mãos': o trabalho manual dos Marubo do Rio Curuça*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Museu Nacional, UFRJ, 2017.

[12] LAGROU, Els. op.cit.

A relação entre fundo e figura, entre adorno e forma abstrata, as experimentações com suportes, a relação entre arte e vida... Todas estas relações, entre formas e forças, corpos e artefatos, performances, foram tratadas de modo muito diferente por povos que produziam arte fora do contexto do Mundo da Arte e sem usar o conceito. Mas a procura pela arte do outro ia muito além da forma. Já desde o movimento surrealista, o artista se identifica com a figura do xamã e sua capacidade de dar a ver outros mundos que ali estão para quem sabe ver.

Hoje em dia, com a ameaça à sobrevivência do planeta causada pelos efeitos do antropoceno, o Mundo da Arte se volta novamente para os indígenas, para ontologias não-Ocidentais, à procura de soluções, respostas, perguntas. Mas, felizmente, algo neste novo cenário começou a mudar. Os próprios indígenas estão surgindo como protagonistas no cenário artístico mundial e, mesmo que ainda timidamente, no Brasil.

É preciso estender-lhes o tapete vermelho. É preciso saber ouvir o que eles têm a dizer quando pixam de vermelho o Monumento às Bandeiras, como fizeram os Guarani em 2013 em frente ao Parque do Ibirapuera [13]; quando dançam para o céu não cair; quando pintam de graxa preta o rosto na Constituinte, como fez Ailton Krenak em 1988; quando produzem arte cítrica, irônica e crítica com os meios do design como faz Denilson Baniwa; quando expõem a Amazônia em chamas e perambulam o país à procura de outros artistas indígenas como faz Jaider Esbel Makuxi; quando pintam seus cantos da floresta e da grande jibóia que a todos contém em grandes murais e minuciosas miniaturas, como fazem as artistas do coletivo Mahku Huni Kuin, sob os cuidados do dono do canto, Ibã.

Vejamos as seguintes frases ditas por artistas contemporâneos indígenas:

> A natureza da arte é ser transformadora. O que eu vejo é a limitação da idéia de arte que o ocidente consagrou. (Ailton Krenak apud BREGALDA [14]).

> Precisamos pensar na possibilidade de mundos que sejam intercambiáveis, que possam se alternar em diferentes espaços e lugares, se não as fronteiras vão continuar sendo a marca mais brutal, mais anti-humana. Precisamos vazar as fronteiras, feito uma peneira, para podermos transitar entre esses mundos. (Ailton Krenak apud BREGALDA[15]).

[13] BREGALDA JAENISCH, Damiana. *Cosmocoreografias: poéticas e políticas do mover.* Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.
[14] Ibid. p. 209.
[15] Ibid. p.178.

> A pedra sangrou. E para nós, arte é outra coisa. Ela não serve para contemplar pedras, mas para transformar corpos e espíritos. Para nós, arte é o corpo transformado em vida e liberdade e foi isso que se realizou nessa intervenção. (Marcos Tupã apud BREGALDA[16]).

> A função do artista é agir como pajé para quem vem de fora, fazer esse processo de mediação entre mundos diferentes. (Denilson Baniwa[17]).

Para o Mundo da Arte poder realmente se abrir para a ontologia transformacional e complexa da estética relacional ameríndia, para entender sua urgência cosmopolítica para todos nós e para o planeta, é preciso saber apreciar que num cesto está contido o segredo da dinâmica relacional do cosmos. É preciso lembrar que o lambrete Munducuru, o capuz de penas raras e o manto valem mais que mil coroas da realeza. Porque ouro e diamantes ainda existem na terra, mas os pássaros íbis rosa que povoavam as florestas atlânticas e dos quais eram feitos os mantos tupinambás já não existem mais.

Para concluir, ficamos só com perguntas.

Porque se deixou queimar o maior museu de história natural, isto é, da biodiversidade da América Latina? Porque os franceses cultuam no Quai Branly os fetiches dos deuses mortos, os troféus de guerra de povos vencidos? Como os Mexicanos cultuam o que restou dos Astecas e Maias e os Peruanos e Colombianos o que sobrou dos Incas?

Porquê o Brasil não foi capaz, nas últimas décadas, de dar valor aos testemunhos do passado? Aos registros de línguas e povos desaparecidos? À coleção de Nimuendaju e a outras mais antigas? As mais antigas coleções de artefatos indígenas colecionados desde a época do Império? Que relação estabelecemos com a dívida que temos com o passado?

É preciso construir monumentos de desastres como o holocausto, a ditadura e a escravidão para que a história não se repita. As civilizações da palha que aqui residiam, nas palavras de Berta Ribeiro[18], que poucos registros deixaram em pedra - a não ser na arte rupestre, que também luta para sobreviver - foram elas que deram a desculpa aos neo-brasileiros de esquecer seus mortos?

Acho que não. Hoje os indígenas estão de luto. Aquelas lideranças que tiveram a chance de conhecer museus que guardam os testemunhos de sua memória sabem que perderam seus únicos aliados numa dinâmica sem piedade que, desde a chegada dos colonizadores, tenta obriga-los a esquecer quem são.

[16] Ibid. p. 289
[17] Comunicação pessoal, 2018.
[18] RIBEIRO, Berta Gleizer. *A Civilização da Palha: a arte do trançado dos índios do Brasil.* Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1980.

Matando suas línguas, suas terras, tirando seus adornos e substituindo-os por roupas, matando seus deuses e substituindo-os pelo Deus e o Diabo do nosso Capitalismo tardio.

As coisas guardadas no Museu Nacional aguardavam as tantas perguntas ainda desconhecidas que gerações por vir lhes dirigiriam. Mas tudo acabou em chamas e agora os políticos dizem que vão repor o que se foi para sempre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BREGALDA JAENISCH, Damiana. *Cosmocoreografias: poéticas e políticas do mover.* Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.

DOLLIS, Nelly Barbosa Duarte. *Noke Mevi Revôsho Shovima Awe. 'O que é transformado pela ponta das nossas mãos': o trabalho manual dos Marubo do Rio Curuça.* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Museu Nacional, UFRJ, 2017.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 729 p.

LAGROU, Els. *Le graphisme sur les corps amérindiens,* Gradhiva, n.13, p. 68-93, 2011.

_____. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas.* SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Orgs). 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

_____. *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas.* Rio de Janeiro: Museu do Índio/UNESCO/FUNAI, 2016.

_____. *Copernicus in the Amazon: ontological turnings from the perspective of Amerindian ethnologies. Sociologia e Antropologia.* Rio de Janeiro, v.08, n. 01, p.133-167, jan.- abr. 2018.

_____. *Anaconda-becoming: Huni Kuin image-songs, an Amerindian relational aesthetics.* Horizontes antropológicos, Porto Alegre, ano 24, n.51, p.17-49, maio-ago. 2018.

MILLER, Joana. *As coisas. Os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara).* Tese de doutorado. Rio de Janeiro, Museu Nacional - UFRJ, 2007.

OLIVEIRA, Luisa Vidal de. *Performance e Iconografia Cerâmica do Baixo Amazonas: A Cerâmica Ritual Konduri.* Dissertação (Arqueologia). Rio de Janeiro, Museu Nacional - UFRJ, 2018.

RIBEIRO, Berta Gleizer. *A Civilização da Palha: a arte do trançado dos índios do Brasil.* Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1980.

WAGNER, Roy. The Fractal Person. In: STRATHERN, Marilyn e GODELIER, Maurice (orgs.). *Big Men and Great Men: Personifications of Power in Melanesia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991

INTRODUÇÃO À MESA

ARTE BRASILEIRA: ESTUDOS INOVADORES E DEBATES METODOLÓGICOS, EHA 2018.

Marcos Tognon[1]

Boa tarde a todos e a todas, irei fazer um percurso para apresentar duas, entre várias publicações importantes, da Professora Aracy e da Professora Myriam. E vocês me perdoem porque esse percurso é um pouco autobiográfico, ficando mais velho a autobiografia justifica o percurso que fiz até agora.

Eu queria contar um pouco essa história dessas duas publicações[2], o quanto elas foram importantes para mim, e de certo modo, acredito, reverberando para quem estuda história da arte brasileira (FIGURA 1).

Logo após a minha fala, convidarei nossas duas convidadas para uma conversa sobre quais as questões que nós podemos fazer sobre o estudo da arte brasileira.

O fato de chamá-las para o nosso evento hoje é sobretudo porquê elas contribuíram com publicações significativas para uma mudança em vários paradigmas interpretativos sobre a arte brasileira.

Quando eu estudava arquitetura nos anos de 1980, o modelo de arquiteto para nós ali, no finalzinho da ditadura, era um nome muito específico aqui em São Paulo; era esse senhor que está desenhando com o compasso, ainda no mundo analógico chamado Vilanova Artigas, todos nós queríamos ser Vilanova

---

[1] Prof. Dr. Marcos Tognon (IFCH/UNICAMP). Coordenador docente do XIII Encontro de História da Arte 2018. Transcrição da fala proferida pelo Prof. Dr. Marcos Tognon na mesa de debate sobre a Arte Brasileira: estudos inovadores e debates metodológicos que contou com a participação das Professoras Aracy Abreu Amaral (USP) e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (UFRJ) no XIII EHA – UNICAMP.

[2] AMARAL, Aracy Abreu. *A Hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio* - São Paulo: Nobel: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1981. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo, SP: CosacNaify, c2003. 343 p., il., 24 cm. Includes bibliographical references (p. 331-342). ISBN 8575031864 (enc.).

Artigas, porque era o homem que tinha sofrido com a ditadura, colocado uma posição muito clara, política, a favor enfim, da questão social no Brasil (FIGURA 2).

Artigas foi exilado político, tinha construído um projeto pedagógico para a FAU, e projetou o prédio da FAU; para nós, Vilanova Artigas era um nome fundamental, que concluía de certo modo, uma grande interpretação que se fazia da arquitetura brasileira, e da própria arte brasileira.

A FAU, um prédio que acredito que quase todos conhecem, era um projeto realizado, concluído em 1969, já num período muito difícil para o Brasil. E um projeto que trazia uma concepção de espaço, na qual, estudando a proposta curricular da FAU naqueles anos, transformava, exatamente, um ambiente acadêmico, num ambiente de grande debate sobre as questões e os caminhos da sociedade brasileira. Um edifício emblemático porque ela trazia uma série de soluções arquitetônicas, que mostravam uma nova evidência, do "brutalismo", movimento reconhecido criado em São Paulo. (FIGURA 3).

Nós tínhamos o uso do concreto, elementos muito marcantes com essa grande empena que vocês podem ver aqui, apoiada em poucos pontos, que de fato, nos lembrava muito a grande tradição em São Paulo da arquitetura na qual se fundava uma interpretação das nossas origens da Casa Bandeirante (FIGURA 4). Ou como a professora Aracy gosta de dizer, que eu aprendi muito com ela: casa rural paulista do período colonial. E por quê?

Era uma grande estrutura muito racional quadrangular, com um corredor, apoiado por pilares, e que lembrava de fato, muito uma concepção que nós tínhamos, na FAU-USP, inclusive, o salão caramelo, que é uma aérea central, pátio caramelo, lembrava muito a grande sala, de trabalho de manufatura, das casas bandeirantes.

Não podemos nos esquecer (FIGURA 5) que toda essa história nos anos de 1960 tinha pelo menos trinta anos de interpretações sobre o que era a arquitetura moderna brasileira. E evidentemente nós tínhamos um pai. Nós temos um pai, um brilhante pai: Lucio Costa!

A ele nós devemos muito, ele foi um homem muito pioneiro, e evidentemente, por ser pioneiro e de grande personalidade historiográfica, apontou para algumas interpretações que para nós chamava, datava uma coerência para aquilo que nós pretendíamos ser, exatamente naqueles anos 80, como futuros arquitetos do Brasil, vislumbrando a nova república.

Ele havia nos ensinado que, por meio de uma leitura muito baseada no Auguste Choisy, na evolução da técnica (FIGURA 6) como uma evolução dos espaços arquitetônicos, uma evolução positiva da técnica, que aquela casa de alvenaria, de pedra, ou de taipa ao longo do séculos - como vocês podem ver nessa imagem do texto *Documentação Necessária* , um texto fundamental para história da arquitetura - nós caminhamos daquela fachada, daquela cobertura grande e pesada para o teto jardim lecobusiano dos anos de 1930. De certo modo, Lucio Costa estava antevendo as possibilidades de uma arquitetura, de fato,

modernista, projeto que inclusive ele se engajou plenamente com a construção do ministério da educação e saúde; ele nos dizia que era importante, que o arquiteto entendesse o seu passado, portanto, nós tínhamos que olhar para o nosso passado, para compreender o presente.

Uma interpretação muito purovisibilista da arquitetura, algo que nos encantava nos desenhos de Lucio Costa: a capacidade de vislumbrar, pela síntese do desenho uma história evolutiva da arquitetura das alvenarias tradicionais até o concreto armado. E algumas ilustrações extraordinárias. Como essa que nos mostra, na evolução entre 1800 e 1830 no mesmo texto *Documentação Necessária*, a passagem da pedra para o tijolo, para o cimento armado e por fim para o concreto armado, em 1930. Estabelecendo de fato, aquela perspectiva que nós, ali em 1980 queríamos retomar, após o eclipse do período militar. (FIGURA 7)

E alguns aspectos realmente intrigantes, que nos colocava também, um vetor muito claro sobre, por exemplo, o barroco, o grande tema da história da arquitetura do período colonial. Como entender a ornamentação? Os desdobramentos? A forma sensual como Oscar Niemeyer havia dito lá nos anos de 1940. Como entender o barroco brasileiro, a partir dessa síntese panorâmica, gráfica, purovisibilista, apresentada por Lucio Costa (FIGURA 8).

Eu fui ao concurso de titular do Professor Vilanova Artigas em junho de 1984, eu tive esse prazer, foi uma grande coincidência, eu estava no primeiro ano da faculdade, e quando chego na FAU-USP, e vejo o grande público assistindo a aula do mestre fundador.

O Artigas falecerá poucos meses depois, e após a aula fui a uma banca de livros. Por acaso, esse mesmo livreiro que está aqui hoje, o Reinaldo Ricarti, de quem eu compro livros desde 1984. E encontro esse livro aqui, que está exposto aqui embaixo (FIGURA 9) *Hispanidade em São Paulo*, e quando eu leio esse título vejo que há uma tese, uma situação nova... como assim a "hispanidade" em São Paulo? Tudo bem, nós tínhamos uma noção clara da história, muito manualistica da unificação ibérica, entre 1580 e 1640, mas o que significava de fato essa presença espanhola na arte e na arquitetura paulista colonial?

Esse livro da professora Aracy Amaral, de 1981, apresentava o altar lateral do lado evangelho da capela de Santo Antônio em São Roque em sua capa, extremamente destacado como um dos elementos exemplares dessa presença da arte espanhola ou da influência, ou de uma matriz espanhola na arte paulista. Como assim?

E de fato, visitando depois a capela de São Roque, várias vezes como aluno de pós-graduação e como professor da Unicamp, quase anualmente fotos de detalhes como esse (FIGURA 10) cada vez mais estou convencido que aquele livro de 1981 da Professora Aracy Amaral é uma tese absolutamente comprovada.

Detalhes como esse (FIGURA 11) que chamam muito atenção, e ao abrir o livro, mas quem é a professora Aracy Amaral? É uma arquiteta? Uma não arquiteta está escrevendo sobre arquitetura? Talvez essa tenha sido uma pergunta que muitos professores naqueles anos de 1980 fizeram.

Era uma historiadora sensível a questão da técnica, a professora é jornalista de formação. Era uma pesquisadora interessada exatamente em vários aspectos da arquitetura, e colocava de um modo, vou dizer, quase que revolucionário, um novo ponto de vista sobre a produção da arquitetura brasileira, especialmente em São Paulo naquele período: ela exercia uma prática que eu considerava essencial, e que eu procuro utilizar até hoje nas minhas disciplinas aqui na Unicamp; viajar, ver a arquitetura, fotografar a arquitetura, registrar, se sensibilizar com os contextos visitados.

Essas são duas páginas do livro, 32 e 33, onde a Profa. Aracy mostra uma série de exemplares de técnicas vernaculares ainda sendo executados, na taipa, edifícios com uma conservação ainda muito complicada, por exemplo, no equador, como vocês podem notar do outro lado da página, um elemento fundamental e ai mostra a sensibilidade da nossa professora: ela detalha morfologicamente a casa rural paulista e entende que têm um elemento espacial fundamental, o alpendre frontal, um corredor semiaberto, uma espécie de arquétipo espacial.

Uma estrutura de compreensão do modo de viver, de uma cultura hispânica ou ibérica, que estava presente tanto nos países, de origem espanhola, quanto na São Paulo dos séculos XVI - XVIII. E chama atenção, esse olhar, que começa educar futuros arquitetos, como eu naqueles meados dos anos de 1980.

Olhar os detalhes, olhar as configurações, sair um pouco daquela grade interpretativa que até então nós tínhamos aprendido dentro do âmbito paulista, e vamos dizer assim, masculino (FIGURAS 12 e 13).

Eu continuo levando os meus alunos para desenhar e fotografar, para pegar carrapato... (FIGURA 14)

E eu olhando os detalhes da cobertura do sítio Santo Antonio (FIGURA 15) nós começamos a ver, que de fato, aquelas pequenas sugestões que delicadamente a professora Aracy foi apresentando ao longo do seu livro, se mostravam como uma atenção que até então nós não tínhamos dado para a arquitetura rural paulista desse período (FIGURA 16); vou ler pertinente a isso, se a professora me permitir, dois parágrafos que eu acredito que irritaram muito os historiadores da época.

> Agora, porque a casa paulista é "legítima expressão artística mestiça", como escreve Luís Saia, não percebo. Ela é, isso sim, representativa de uma época em que o mestiço imperava em grande faixa da população. Mas isso estava longe de significar que ele fosse o "senhor". Parece muito mais claro hoje, à luz dos documentos do tempo, que o indígena tivesse sido, antes, um elemento de cruzamento e reprodução com o branco.

Outra frase que provavelmente irritou (FIGURA 17) sobre essa monumentalidade das casas bandeirantes:

> Ora, essa monumentalidade, de quem já penetrou numa dessas casas não pode desmentir, nada tem em comum com as casas rurais portuguesas, ou mesmo da colônia brasileira desse século. [*De fato isto depois, o inquérito da arquitetura portuguesa nos anos 50 mostrou isso*] É de uma majestade tipicamente espanhola.

Certamente muita gente ficou irritada, e tinha um grande emblema nesse restauro, do sítio Santo Antonio, vocês sabem que foi uma obra adquirida pelo Mario de Andrade, doada nos anos 1940, poucos meses antes de sua morte ao IPHAN; casa rural paulista do período colonial que foi restaurada e se tornou de fato, um grande ícone tanto das posturas de preservação, quanto de interpretação da arquitetura paulista, com esse alpendre polêmico em frente à Capela até hoje (FIGURA 18).

Vou listar três aspectos importantes: um deles é mostrar a historiografia sul-americana sobre a arquitetura espanhola, e mostrar que nós precisamos dialogar com essa historiografia, dialogando com essa historiografia nós começaremos a entender muito melhor os nossos monumentos.

Vejam a gravura recolhida do Nadal Mora, e, em confronto com uma foto do outro lado da capela do Sítio Santo Antonio ainda há espera do restauro: de fato, muitas aproximações poderiam ser feitas, e que talvez aquele alpendre, tenha sido uma hipótese muito alargada, para não dizer outro termo, do Luís Saia (FIGURA 19).

Felizmente para nós, e ao mesmo tempo é uma das perguntas que eu vou fazer para a Professora Aracy Amaral (FIGURA 20) porque que demorou muito para vir a segunda edição do *Hispanidade em São Paulo*, mais de 30 anos, temos esse livro novamente: se eu tinha lido no início da graduação, agora vejo a segunda edição já quase para me aposentar...

Da nossa outra convidada (FIGURA 21) eu também tinha comprado o livro dela em uma das visitas que eu fiz na FAU. E esse livro é realmente importante e interessante, mesmo ainda sem ter muitos estudos sobre a obra de Aleijadinho, era possível perceber que havia uma série de indicações muito fortes, porque evidentemente o assunto principal é um dos conjuntos artísticos mais importantes que nós temos no Brasil (FIGURA 22). A arquitetura, a escultura, a topografia, o paisagismo - lembrando que o Roberto Burle Marx esteve envolvido aqui - de certo modo, é uma espécie de alta concentração das melhores cabeças que produziram entre os séculos XVIII, XIX e XX que pensaram a arte brasileira.

Uma foto do conjunto Bom Jesus dos Matozinhos, que hoje é possível com o Google (FIGURA 23): um conjunto excepcional de mais de 70 esculturas que foram restauradas a não muito tempo (FIGURA 24) sob a batuta da Professora Myriam.

E evidentemente algo que a professora nos ressaltava, a necessária correlação entre esse espetáculo barroco no monte sagrado de Congonhas o universo português (FIGURA 25) dessa transação intercontinental, entre dois países, entre duas nações com a mesma língua e muitas vezes com a mesma matriz cultural com uma série de valores religiosos muito comuns (FIGURA 26).

O Adro dos profetas, que também faz parte desse conjunto (FIGURA 27) motivava a Professora Myriam rumo a revisão do "mito" autoral de Aleijadinho para todas as peças: ponderar mais sobre essa questão da autoria, da necessária marca do artista, exigia compreender melhor o processo produtivo de trabalho da arte barroca brasileira, evitando erros e interpretações equivocadas.

E esse livro da Professora Myriam alertava para isso entre outros: por exemplo, de algumas deformações das esculturas, e aí as várias questões colocadas, que o Aleijadinho transfigurava suas próprias deformações físicas nas esculturas, nada disso!

> A conclusão que se impõem é que a insuficiência técnica dos auxiliares do Aleijadinho estaria na origem da maioria das deformações observáveis nos Profetas, assim como nas Imagens dos Passos, observando-se, entretanto que a colaboração se processou de fórmula diferente nos dois conjuntos. Enquanto nos últimos é possível geralmente observar uma nítida separação do trabalho (obras inteiramente esculpidas pelo Mestre e outras pelo "atelier") embora uma ou outra imagem possa ter sido feita em colaboração, no caso dos Profetas, ao contrário, praticamente todas as estatuas, com exceção talvez de Daniel e Jonas resultam do trabalho em colaboração. São, portanto muito mais chocantes as inscrições anatômicas dos Profetas que assinalam discrepâncias em obras executadas em sua maior parte pelo Aleijadinho, do que as de um soldado romano no fundo de uma das capelas do Passo, obra sabidamente de autoria do "Atelier".

E essa nova compreensão do processo de trabalho de produção se abria para se questionar, ou para melhorar ou afinar o catálogo do Aleijadinho em Congonhas (FIGURAS 28 e 29).

Nos 200 anos da comemoração da morte do Aleijadinho eu tive a honra de dividir a mesa com a Professora Myriam e, talvez, esse é o nosso conjunto barroco mais em risco hoje no Brasil (FIGURA 30): devido a problemas de configuração geológica da rocha, com presença pontual de óxidos de ferro, vulgo Piritas, notamos que as esculturas do profetas estão literalmente se dissolvendo (FIGURA 31). Essas são fotos de 2013 e que talvez aquela tese do Pietro Maria Bardi de 1950 de levá-los para um Museu talvez deva ser revista, deva ser recolocada novamente (FIGURA 32).

Onde, por exemplo, o bigode de profeta Jonas desapareceu não o temos mais! Se eu quiser ver esse bigode novamente (FIGURA 33) eu tenho que ir lá ao átrio da FAAP em Perdizes onde as cópias de cimento feitas pelo Pietro Maria Bardi nos anos de 1950 que substituiriam essas peças no local, no momento em que as originais fizessem um percurso pelo Brasil e retornariam para Congonhas num museu, coisa que não aconteceu.

Gilberto Gil tentou retomar esse projeto de Bardi no início da gestão do governo Lula, mas também não teve sorte (FIGURA 34) Para quem quiser saber mais sobre esse conjunto extraordinário, porque é um dos pontos de atenção da Professora Myriam, ela tem aquele livro, depois nós temos outros dois que ela fez o *Guia do Aleijadinho do Santuário de Congonhas* e também, o livro sobre o restauro que também foi uma discussão muito importante [3].

Eu voltei a ler os livros da professora Myriam, e tentar entender o que é rococó, quando me foi colocado um desafio há 10 anos (FIGURA 35) de colaborar pela Unicamp na limpeza do altar-mor de Nova Lima, que eu não sei se todos conhecem, e que eu admiro francamente, o altar da Fazenda Jaguará, já preservado pelo IPHAN a partir de 1950.

A fazenda estava em um estado totalmente deplorável e depois até posso perguntar para a Professora Myriam, se ela acompanhou um pouco esse processo, os altares foram para essa igreja eclética, a Matriz de Nova Lima, já do século XX: em uma adaptação arquitetônica, todas as peças sacras da Fazenda Jaguara, os altares, o ambão, mesa da comunhão, de um certo modo retomaram suas funções nas celebrações dessa matriz dedicada a Nossa Senhora do Pilar (FIGURA 36).

E o livro sobre o Rococó (FIGURA 39) realmente possibilitava para nós naquele momento, naquele desafio de 10 anos atrás, eu e equipe do CECOR - UFMG (Eliana Ambrósio, Maria Regina Emire Quites, entre outras) discutíamos, de fato, o que era essa grande obra monumental, uma manufatura de afirmação de competência e inovação do Aleijadinho. O livro da Professora Myriam nos ensinava, exatamente, a comparar essa bela obra em Nova Lima com as poéticas plásticas que se difundiam nas gravuras em autores em obras do continente europeu (FIGURA 40).

(FIGURA 41) E que era necessário visitar o conjunto de retábulos esculpidos por Aleijadinho, especialmente os dois altares centrais, do lado evangelho e do lado epístola, da capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto: o altar de Nossa Senhora da Piedade e o altar de São João Batista (FIGURA 42) atribuídos ao Aleijadinho com documentação levantada pela Professora Maria Agripina Neves.

Detalhes e obras que me sugeriam questões (FIGURA 43) como por exemplo aqui, estamos vendo a área do sacrário, de extrema capacidade inventiva iconográfica, de um repertório formal realmente incomparável e singular (FIGURA 44); a professora Myriam a partir das suas publicações, nos orientou a pesquisar

[3] Livro sobre o restauro de Congonhas.

os riscos e, felizmente hoje, nós temos uma grande disponibilidade de desenhos de altares que nos estimulam a pensar realmente sobre a concepção de muitos autores do XVIII, como esses registros de Landi por exemplo, que são extraordinariamente bem proporcionados (FIGURA 45).

Esse percurso entre as concepções de retábulos em Minas me levou, evidentemente, ao consistório da Ordem Terceira do Carmo: a professora Myriam tem razão, nós temos que ver o detalhe dessas obras. E eu consegui alguns alunos benevolentes (FIGURA 47) para decalcar esse conjunto de desenhos, riscos e traças na parede carmelita, registro que temos notícia desde 1940, quando foi feito o primeiro estudo monográfico sobre essa Igreja. São 5,22 metros de altura por 3,39 de largura, nós colocamos plásticos a cada 1,30 fomos decalcando... (FIGURAS 48-49-50).

Professoras Aracy e Myriam queiram ocupar seus lugares de honra no Encontro de História da Arte da Unicamp em 2018! [4].

FIGURAS

Figura 1

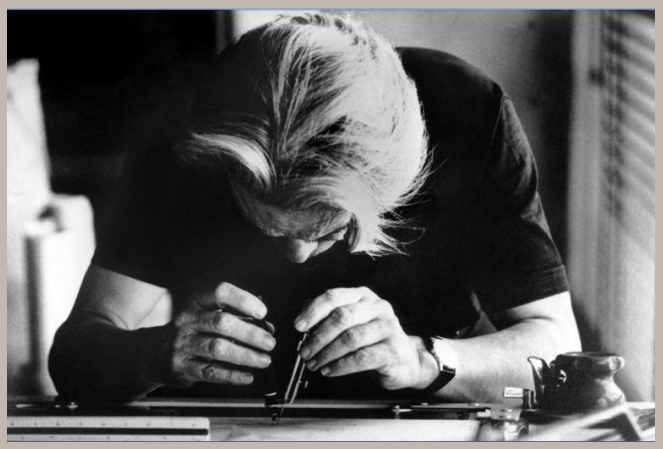


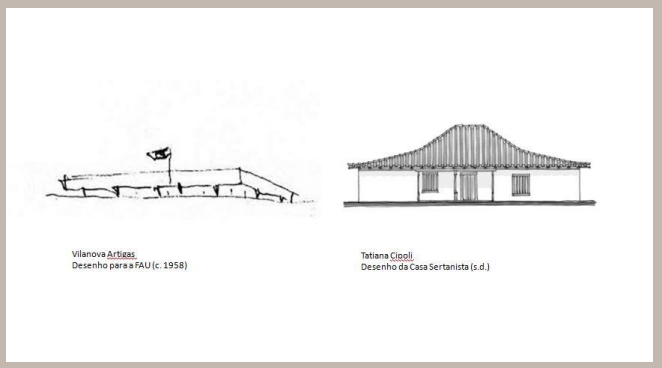
Figura 2

[4] O acesso à mesa redonda, bem como a rodada de perguntas está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=q8kWQebXV9g&t=2683s .

Vilanova Artigas
Desenho para a FAU (c. 1958)

Vilanova Artigas
FAU-USI(c. 1970)

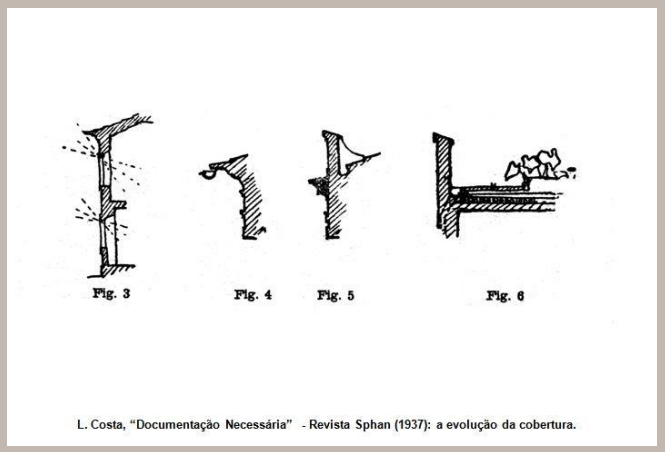
Figura 3



Vilanova Artigas
Desenho para a FAU (c. 1958)

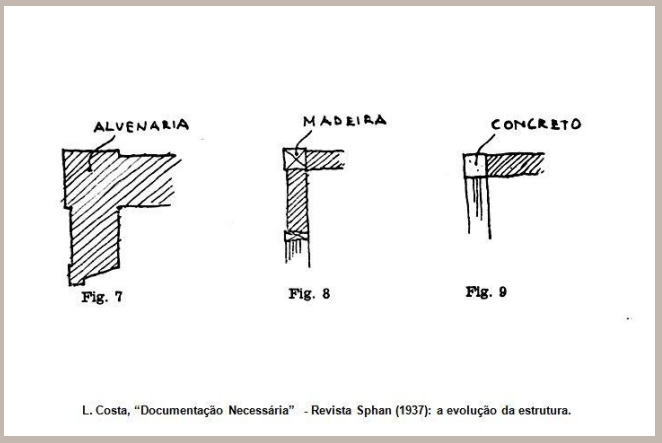
Tatiana Cipoli
Desenho da Casa Sertanista (s.d.)

Figura 4



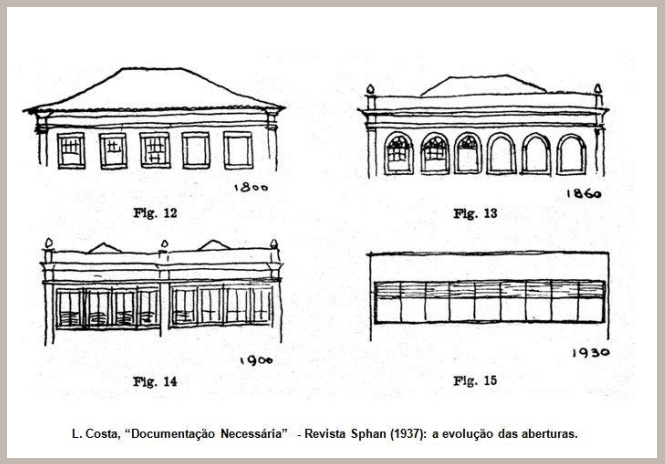
L. Costa, "Documentação Necessária" - Revista Sphan (1937): a evolução da cobertura.

Figura 5



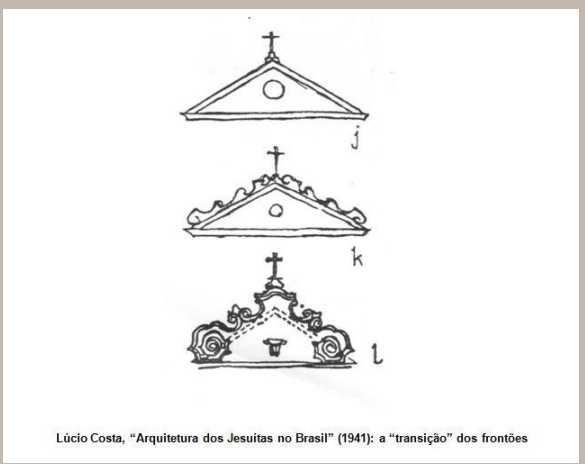
L. Costa, "Documentação Necessária" - Revista Sphan (1937): a evolução da estrutura.

Figura 6



L. Costa, "Documentação Necessária" - Revista Sphan (1937): a evolução das aberturas.

Figura 7



Lúcio Costa, "Arquitetura dos Jesuítas no Brasil" (1941): a "transição" dos frontões

Figura 8

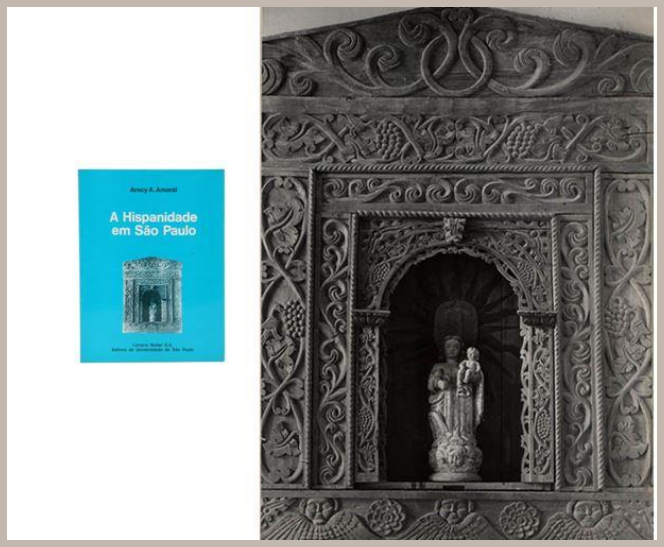


Figura 9

Figura 10

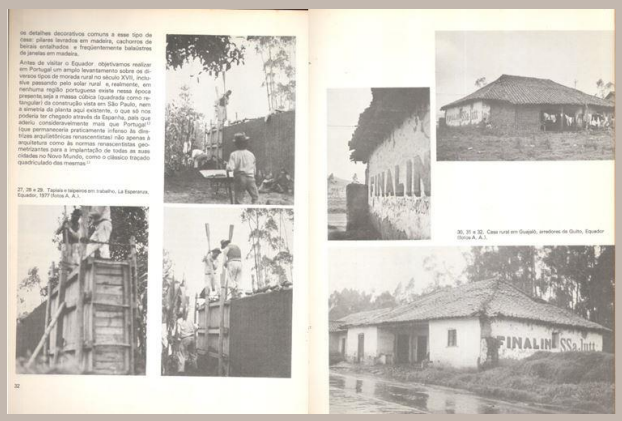


Figura 11

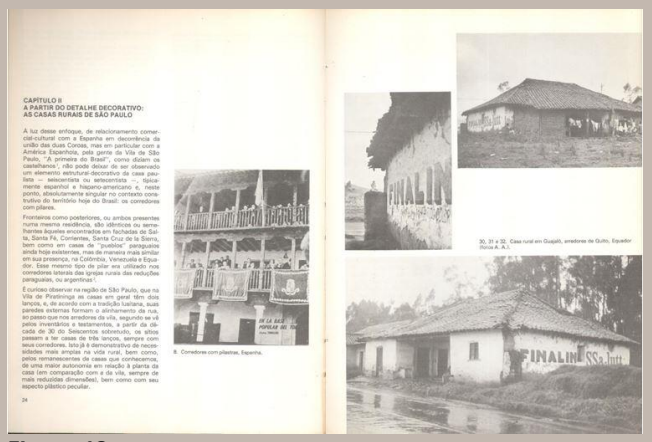


Figura 12

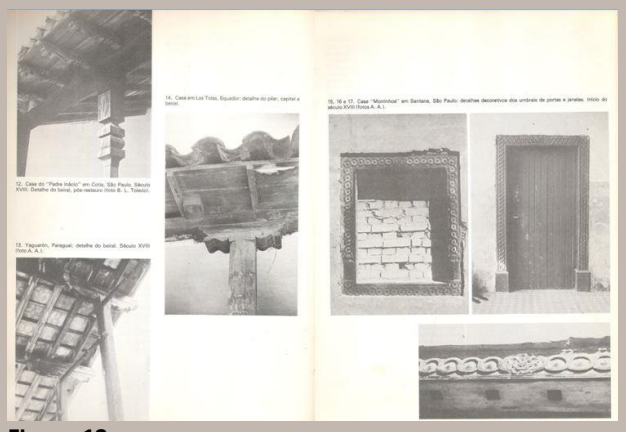


Figura 13

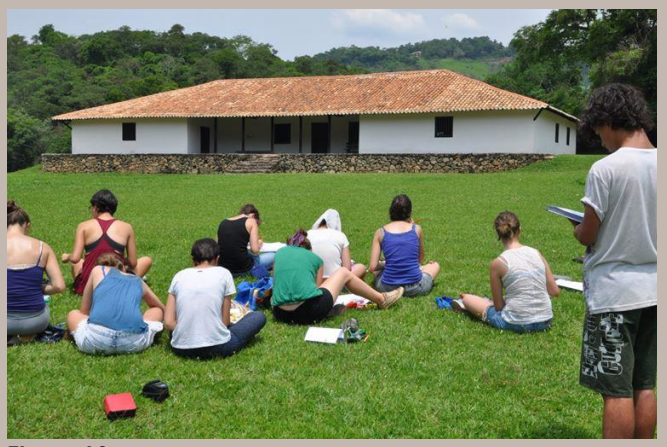


Figura 14

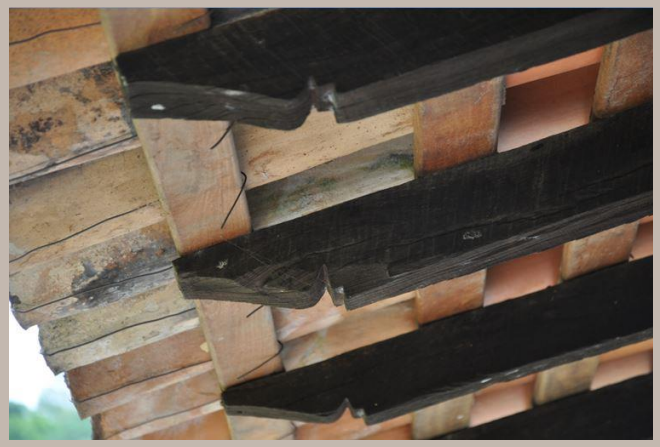


Figura 15

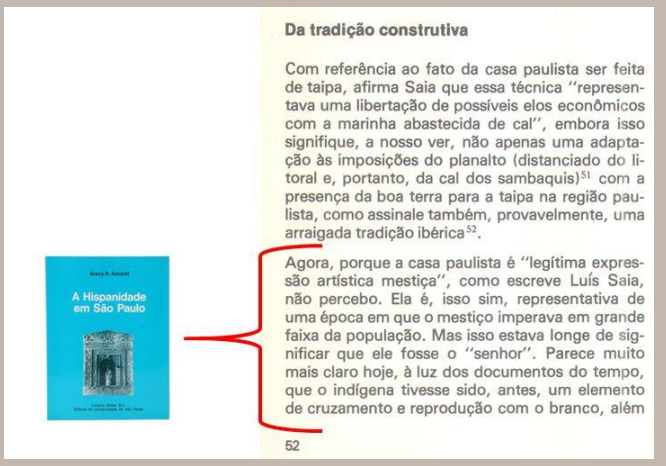


Figura 16

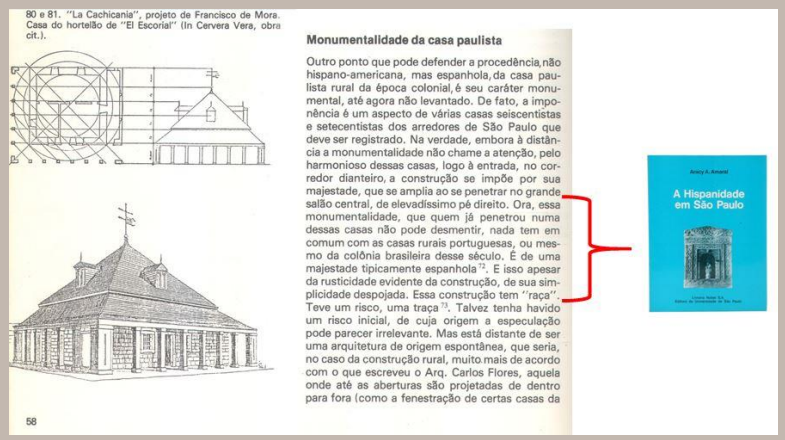


Figura 17

Figura 18

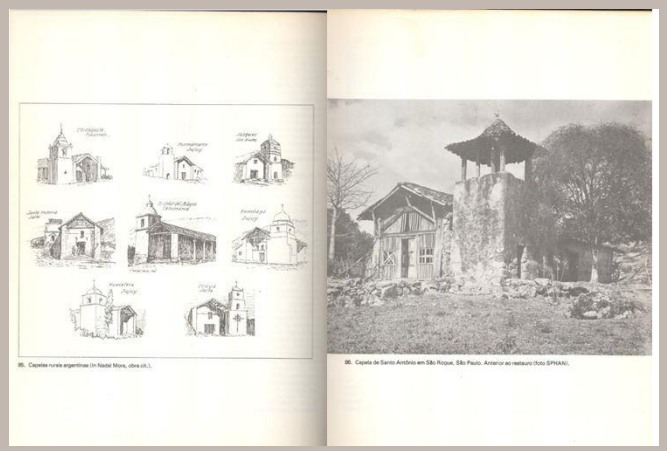


Figura 19

Figura 20

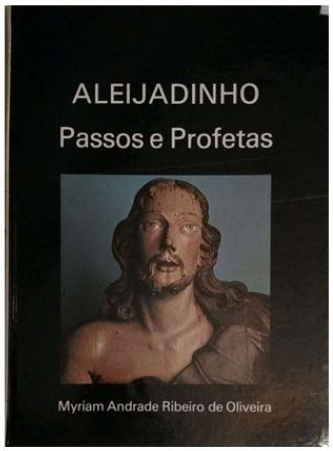


Figura 21

Figura 22

Conjunto Bom Jesus dos Matozinhos: Igreja-Santuário Adro dos Profetas, Passos da Paixão
1757 – 1875 (Congonhas do Campo – MG)

Figura 23

Figura 24

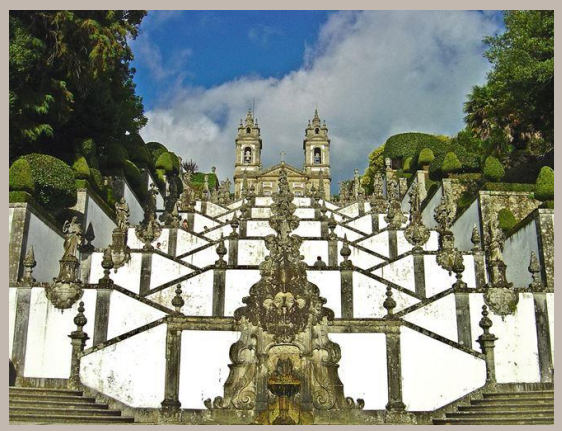


Figura 25

CONGONHAS: Adro dos Profetas, Santuário do Bom Jesus dos Matozinhos
Levantamento Fotográfico em 18 de março de 2013

Figura 26

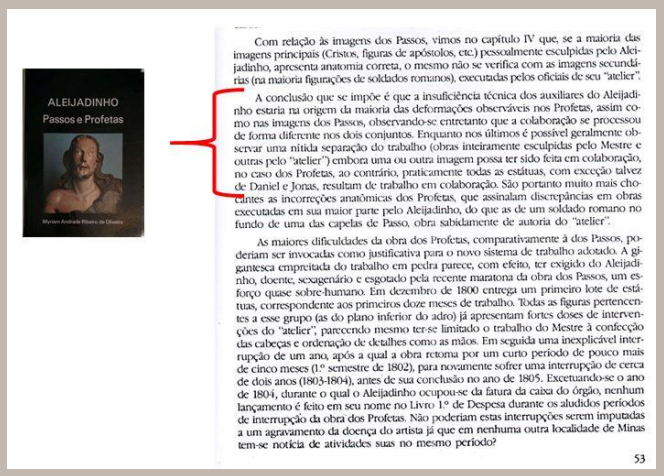


Figura 27

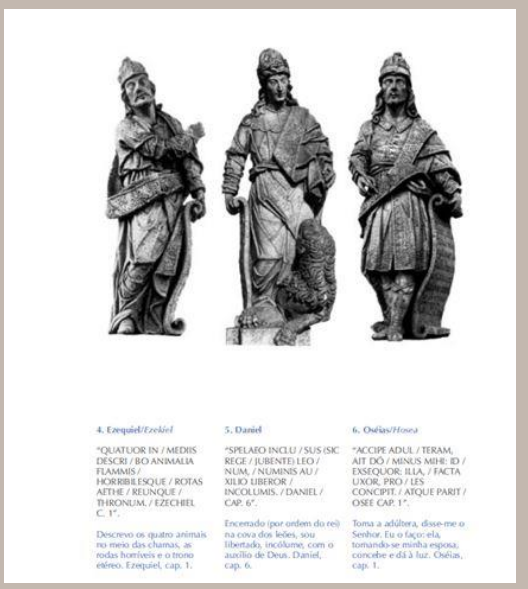
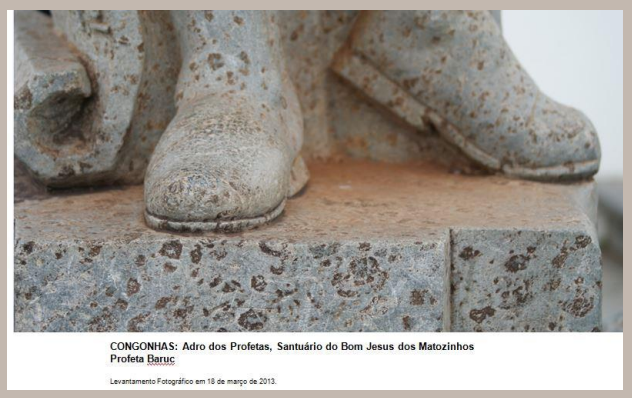


Figura 28



CONGONHAS: Adro dos Profetas, Santuário do Bom Jesus dos Matozinhos
Profeta Baruc

Levantamento Fotográfico em 18 de março de 2013.

Figura 29

CONGONHAS: Adro dos Profetas, Santuário do Bom Jesus dos Matozinhos
Profeta Amós

Levantamento Fotográfico em 18 de março de 2013.

Figura 30

CONGONHAS: Adro dos Profetas, Santuário do Bom Jesus dos Matozinhos
Profeta Ezequiel, detalhe da mão

Levantamento Fotográfico em 18 de março de 2013.

Figura 31

CONGONHAS: Adro dos Profetas, Santuário do Bom Jesus dos Matozinhos
Profeta Ezequiel, detalhe inferior da vestimenta.

Levantamento Fotográfico em 18 de março de 2013.

Figura 32

CONGONHAS: Adro dos Profetas, Santuário do Bom Jesus dos Matozinhos
Profeta Jonas

Levantamento Fotográfico em 18 de março de 2013.

Figura 33

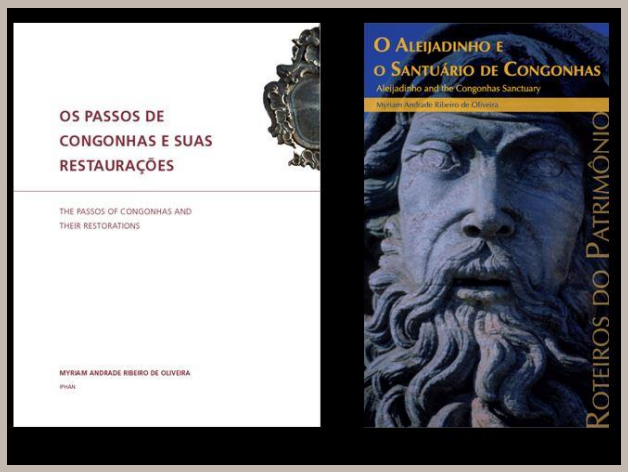


Figura 34

Figura 35

Figura 36

Figura 37

Figura 38

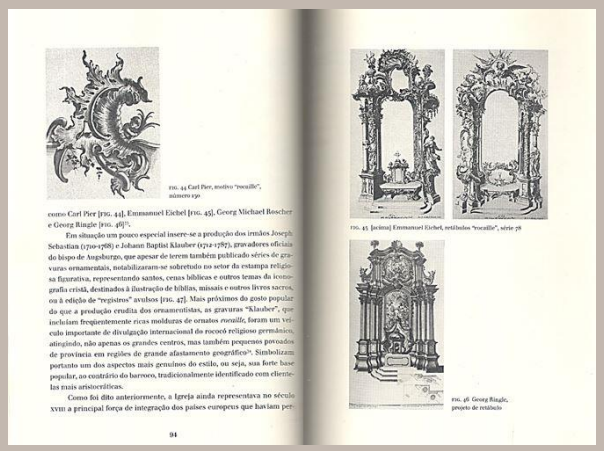


fig. 44 Carl Pier, motivo "rocaille", número 150

como Carl Pier [FIG. 44], Emmanuel Eichel [FIG. 45], Georg Michael Boscher e Georg Ringle [FIG. 46][17].

Em situação um pouco especial insere-se a produção dos irmãos Joseph Sebastian (1710-1768) e Johann Baptist Klauber (1712-1787), gravadores oficiais do bispo de Augsburgo, que apesar de terem também publicado séries de gravuras ornamentais, notabilizaram-se sobretudo no setor da estampa religiosa figurativa, representando santos, cenas bíblicas e outros temas da iconografia cristã, destinados à ilustração de bíblias, missais e outros livros sacros, ou à edição de "registros" avulsos [FIG. 47]. Mais próximos do gosto popular do que a produção erudita dos ornamentistas, as gravuras "Klauber", que incluíam frequentemente ricas molduras de ornatos *rocaille*, foram um veículo importante de divulgação internacional do rococó religioso germânico, atingindo, não apenas os grandes centros, mas também pequenos povoados de província em regiões de grande afastamento geográfico[18]. Simbolizam portanto um dos aspectos mais genuínos do estilo, ou seja, sua forte base popular, ao contrário do barroco, tradicionalmente identificado com elementos mais aristocráticos.

Como foi dito anteriormente, a Igreja ainda representava no século XVIII a principal força de integração dos países europeus que haviam per-

94

fig. 45 [acima] Emmanuel Eichel, retábulos "rocaille", série 78

fig. 46 Georg Ringle, projeto de retábulo

Figura 39

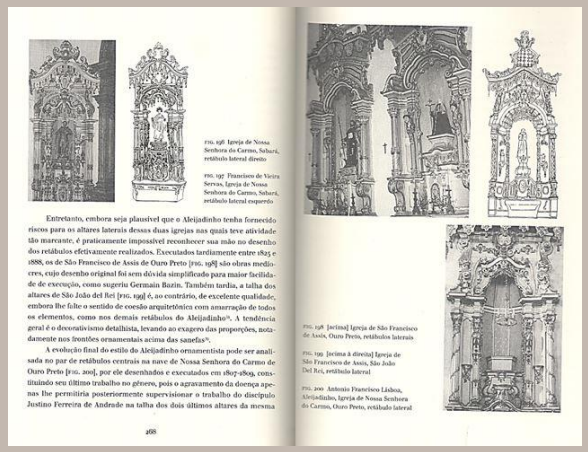


fig. 196 Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, retábulo lateral direito

fig. 197 Francisco de Vieira Servas, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, retábulo lateral esquerdo

Entretanto, embora seja plausível que o Aleijadinho tenha fornecido riscos para os altares laterais dessas duas igrejas nas quais teve atividade tão marcante, é praticamente impossível reconhecer sua mão no desenho dos retábulos efetivamente realizados. Executados tardiamente entre 1845 e 1888, os de São Francisco de Assis de Ouro Preto [FIG. 198] são obras medíocres, cujo desenho original foi sem dúvida simplificado para maior facilidade de execução, como sugeriu Germain Bazin. Também tardia, a talha dos altares de São João del Rei [FIG. 199] é, ao contrário, de excelente qualidade, embora lhe falte o sentido de coesão arquitetônica com amarração de todos os elementos, como nos demais retábulos do Aleijadinho[19]. A tendência geral é o decorativismo detalhista, levando ao exagero das proporções, notadamente nos frontões ornamentais acima das sanefas[20].

A evolução final do estilo do Aleijadinho ornamentista pode ser analisada no par de retábulos centrais na nave de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto [FIG. 200], por ele desenhados e executados em 1807-1809, constituindo seu último trabalho no gênero, pois o agravamento da doença apenas lhe permitiria posteriormente supervisionar o trabalho do discípulo Justino Ferreira de Andrade na talha dos dois últimos altares da mesma

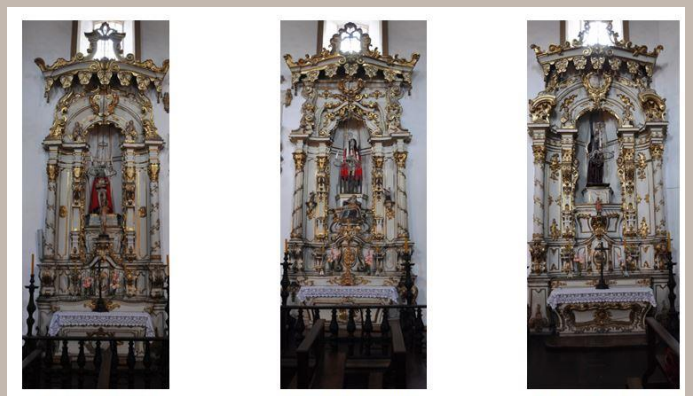
268

fig. 198 [acima] Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, retábulos laterais

fig. 199 [acima à direita] Igreja de São Francisco de Assis, São João Del Rei, retábulo lateral

fig. 200 Antonio Francisco Lisboa, Aleijadinho, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto, retábulo lateral

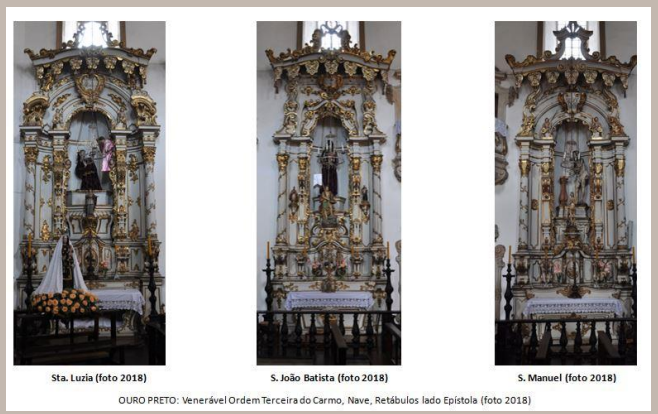
Figura 40



S. Sebastião (foto 2018) **N.S. da Piedade (foto 2018)** **São José de Botas (foto 2018)**

OURO PRETO: Venerável Ordem Terceira do Carmo, Nave, Retábulos lado Evangelho (foto 2018)

Figura 41



Sta. Luzia (foto 2018) **S. João Batista (foto 2018)** **S. Manuel (foto 2018)**

OURO PRETO: Venerável Ordem Terceira do Carmo, Nave, Retábulos lado Epístola (foto 2018)

Figura 42

Figura 43

Estudos para retábulos (Arquivo 1651-1660)

Figura 44

Estudos para retábulos de A. Landi (Arquivo Biblioteca Nacional)

Figura 45

OURO PRETO: Igreja N.S. Carmo, Consistório (foto 2016)

Figura 46

Figura 47

Figura 48

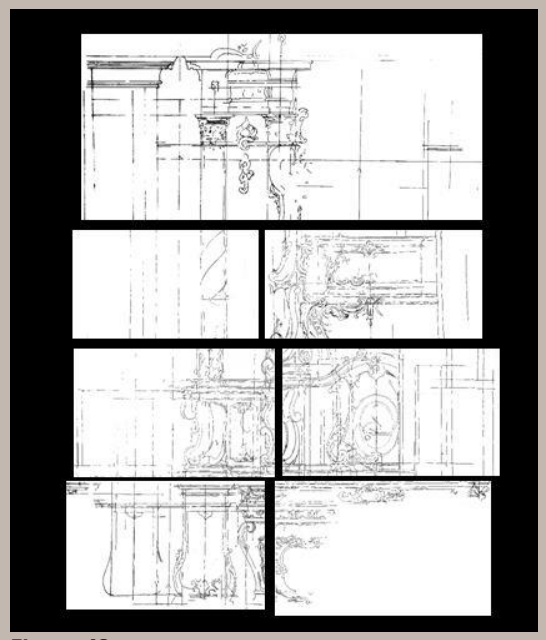


Figura 49

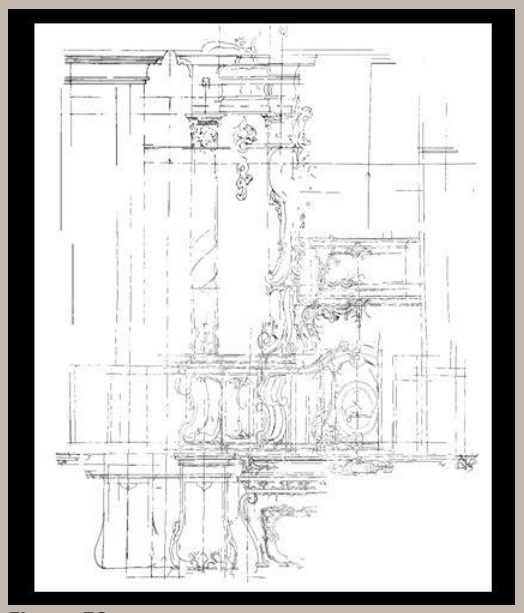


Figura 50

CONFERÊNCIA DE ENCERRAMENTO DO XIII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE.

Jorge Coli

Até o século XVIII, a história se fundava numa referência ao passado. Esta afirmação tem os defeitos da generalidade, mas em suas principais linhas é verdadeira; Pensava-se em relação a uma idade do ouro perdida: a antiguidade clássica. Empregando uma terminologia que Mircea Eliade, em *O mito do eterno retorno,* empregou num outro contexto, é possível dizer que o presente era sentido como um "tempo fraco", que se tornava "tempo forte" apenas quando um feito contemporâneo atingia a grandeza dos antigos gregos e romanos. Havia um sistema de ascensão, no qual a arte representava um papel muito importante, porque ela elevava os grandes homens do presente à dignidade antiga. Andrea Doria, o condottiere lígure, grande marinheiro, é retratado como Netuno, senhor dos mares; Luís XIV é o novo Apolo, rei sol; o guerreiro Heitor de Villars é figurado numa escultura como o Heitor da Ilíada – e uma inscrição dirá que esse novo Heitor não teve Aquiles que pudesse se opor a ele.

O presente se vincula, portanto, ao passado. É o oposto do que ocorre a partir do século XVIII, quando se opera um deslocamento teleológico, quando um vetor indica que mais uma vez somos inferiores, não mais em relação ao passado, mas em previsão do futuro. Trata-se de uma inferioridade otimista, porque amanhã será melhor que hoje. A escuridão irá aos poucos se dissipando, e a humanidade atingirá uma sonhada plenitude.

O instrumento dessa reversão foi a utopia racional, auxiliada por sua aplicação concreta, que conduziu ao progresso científico e técnico. Nesse sentido, a ideia baseia-se no princípio de que o mundo é caótico por não ser governado pela razão. Basta que sua desordem seja corrigida por parâmetros racionais, e teremos uma humanidade bela e feliz.

Que essa utopia racional tenha sido contradita por tantos tremendos fracassos não impediu sua força de convicção até bem recentemente, já que seus frutos tecnológicos surgiam palpáveis com o triunfo da sociedade industrial.

Ocorre que a razão é simplificadora. Ela opera pelo desbaste autoritário. Harmoniza apenas por meio de constantes estritas, perfeitamente eficazes no campo do conhecimento exato, mas incapazes de controlar a entropia das pulsões humanas. Há, sem dúvida, um progresso técnico e científico. O progresso humano se faz por caminhos infinitamente mais lentos e tortuosos.

Tomo aqui um exemplo extraído de "Em busca do tempo perdido", a grande obra de Marcel Proust. Swann está perdidamente apaixonado por Odette, mulher indigna dele, que o trai constantemente. O narrador nos diz que Swann "Algumas vezes esperava que ela morresse sem sofrimentos num acidente, ela, que vivia fora, nas ruas, nas estradas, da manhã à tarde. E como ela voltava sã e salva, ele admirava que o corpo humano fosse tão flexível e tão forte a ponto de continuamente vencer, desviando de todos os perigos que o envolvem (e que Swann achava inumeráveis, depois que seu secreto desejo os supusera), e permitisse assim aos seres de se entregar cada dia e mais ou menos impunemente à sua tarefa de mentira, de busca do prazer. E Swann sentia, muito próximo de seu coração, esse Maomé II, de quem ele amava o retrato por Bellini e que, sentindo que ele tinha se tornado louco de paixão por uma de suas mulheres, apunhalou-a a fim, diz ingenuamente seu biógrafo veneziano, de reencontrar sua liberdade de espírito".

É um velho tema clássico a definição da liberdade como o domínio sobre si mesmo. Paixão vincula-se etimologicamente a passivo: aquele que é dominado. Se as minhas paixões me dominam, para eu reconquistar a liberdade racional, eu preciso me livrar delas.

É preciso aceitar, portanto, que o ato de Maomé II foi racional. Foi uma solução lógica. Minha paixão é causada por aquela mulher. Se eu matá-la, a paixão acaba, e eu estou livre novamente, senhor de meu espírito.

O caráter abominável desse caso individual demonstra bem os limites do triunfo da razão. Seus encadeamentos límpidos e implacáveis ignoram as dimensões de humanidade. Quando um general escolhe, num plano estratégico, os batalhões que deve sacrificar, não procede de outro modo. No caso de Maomé II, a razão se torna instrumento do irracionalismo passional; no caso do militar, ela é a ferramenta do supremo irracionalismo, o maior de todos, que é a guerra.

Temos hoje um instrumento técnico fabuloso, com o qual ninguém sequer podia sonhar há 40 anos: a internet. Não preciso fazer aqui o elogio da internet: significou de fato um prodigioso avanço nas comunicações humanas.

Significou também o aparecimento das chamadas "redes sociais". Tomemos o Facebook, excelente meio de circular informações entre as pessoas. Ocorre, porém, que sua imediatez suscita reações

impulsivas, emocionais. Adéqua-se perfeitamente, pelos estímulos constantes, às mais baixas pulsões de vingança, é uma ótima ferramenta para linchamentos morais.

Pulsões brotam mais facilmente que a reflexão. Se devemos desenhar uma utopia, ela não deveria ser racional, mas reflexiva. Porque a reflexão implica a mim mesmo e ao outro.

Refletir pressupõe não apenas ter a consciência de si mesmo, mas também a consciência do outro. Com a reflexão, o pensamento inclui, para exame, para consideração, aquilo que o outro é. Ao levar o outro e suas razões em conta, eu me modifico, desviando-me da direção primitiva: a etimologia ensina que flexus, em latim, de onde vem a palavra, quer dizer vergar, dobrar. Ou seja, abandonar a linha reta na qual minhas convicções caminhavam.

A reflexão pertence ao domínio da consciência e do conceito. Por exemplo, se eu vivesse no século 17, estaria convencido de que a terra é fixa no centro do universo. Mas alguém, no caso Galileu, traz para mim argumentos e provas contrárias a essa idéia. Ele demonstra que os planetas giram em torno do sol, e entre esses planetas está a terra. Então reflito, mudo minha concepção e se, depois de conhecer as razões de Galileu eu me mantivesse na convicção anterior, permaneceria num erro.

Existe, porém, um modo de reflexão que não é abstrato e vai além das argumentações claras. Esse modo, bem mais complexo do que o primeiro, é proporcionado pela arte.

A arte não estimula em nós apenas as faculdades racionais. Ela causa impactos, provocando modificações em nossa sensibilidade e emoções. Atua de modo profundo em nosso cerne, em nossas entranhas, em nossas contradições, desejos e medos. Nunca é simples e nítida. Pode ser bela, sinistra, erótica, repulsiva e muito mais. Ultrapassa sempre as intenções do artista, que são racionais; as obras podem mesmo negá-las e contradizê-las.

A arte, tantas vezes, nos choca. Abrigávamos um conjunto de sentimentos pacificados dentro de nós e, de repente, uma obra vem perturbá-los. Nós então a recusamos, e permanecemos imóveis em nós mesmos. Ou a aceitamos, e ampliamos os poderes compreensivos de nossa sensibilidade.

Há mais ou menos 2400 anos, os habitantes da ilha de Cos encomendaram a Praxíteles uma estátua para o templo de Venus. Praxíteles figurou-a despida, preparando-se para o banho de purificação. Tomou como modelo, diz-se, a linda cortesã Frinéia que era sua amante. Ora, a escultura grega não tinha o hábito de figurar mulheres sem roupa, e os sacerdotes da deusa recusaram a obra. Está aí um caso antigo, e muito célebre, de escândalo moralista.

Mais lúcidos, os habitantes de Cnido compraram a estátua, que se impôs como obra-prima absoluta. Tornou-se atração turística na Antiguidade. O original teria desaparecido num incêndio, no século V, em Constantinopla: ela fazia parte do acervo de um colecionador rico e poderoso, Lausus, eunuco a serviço do imperador Teodósio II.

Era erótica, a Venus de Praxíteles? Era. Conta-se que um jovem grego, alucinado pela beleza da escultura, escondeu-se no templo para gozar solitariamente daquela soberba sensualidade.

Todas as obras de arte são eróticas. Foram feitas para os sentidos e para a imaginação. Estão lá para nos dar prazer, seja de forma direta, seja de forma oblíqua, seja de forma perversa.

Não preciso aqui enumerar os escândalos, sexuais ou não, que as obras de arte provocaram, nem seria possível contar todos. É o papel delas: assim como o conhecimento, a arte é subversiva.

Sabemos, os regimes totalitários, os fundamentalismos religiosos não gostam de inquietações que perturbem o pensamento único. Odeiam contradições e dúvidas. Por isso, controlam o conhecimento e submetem a arte à censura.

Por isso também, a cultura, sentida como obrigação simbólica, é desleixada, abandonada, num país como o nosso. Um caso como o incêndio do Museu Nacional significa destruição de nosso passado e de nosso futuro. Porque somos privados dos conhecimentos que iluminam aquilo que somos. A truculência política acha melhor assim. A cultura impede a manipulação que atiça os piores instintos da ignorância.

O que vem ocorrendo hoje no Brasil é muito grave. As censuras no campo das artes consistem em algo maior do que alguns episódios isolados, e o ataque à cultura em algo mais amplo do que o incêndio a que assistimos. Para que museus incômodos, que causam escândalos, que levam a pensar, que edificam o conhecimento?

Pessoas que se recusam a pensar o outro, que se negam a entender o que lhes escapa, invadem museus em nome de um moralismo torpe (o MAM-SP, investido por uma horda de trogloditas) e atacam exposições que incomodam. Pior ainda, instauram a autocensura, pois financiadores e instituições temem escândalos. Isso já ocorreu: não apenas a exposição Queermuseu foi abreviada em Porto-Alegre, como o Museu de Arte do Rio, o MAR, que deveria recebê-la, renunciou, cedendo às pressões da prefeitura carioca. Ao mesmo tempo, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, entidade pública, em princípio laica, anuncia um programa com o seguinte conteúdo: "O Renascer Praise nasceu de duas vontades que combinaram: a de Deus, em querer abençoar o povo e habitar no meio dele (porque a Bíblia diz que Deus habita no meio dos louvores) e a vontade da Igreja Renascer e da Bispa Sonia em adorar ao Senhor de todas as formas, com todos os instrumentos e ritmos." Lembro que isto ocorre ao mesmo tempo em que se multiplicam as perseguições às religiões afro-brasileiras.

Em nome do moralismo e da fé, essas pessoas entendem eliminar a reflexão e neutralizar os poderes da arte. Quanto mais submissos, melhor. Têm uma base política impressionante e um poder gigantesco. Aceleraram de dois anos para cá. Em meio à corrupção desenfreada, utilizam-se de instintos conservadores primários para manipulações e alianças políticas que lhes permitem subir cada vez mais.

Parece-me claro: se nada for feito, logo viveremos sob uma teocracia fundamentalista, cujo obscurantismo característico se iguala à sem-vergonhice mais sórdida e oportunista.

As artes são feitas de diálogos, trocas, contaminações. Nossos receios levam a sentir um futuro apocalíptico no qual se perdeu uma estabilidade, talvez mais sonhada que real. Ganhou-se, em troca, uma rede em que as comunicações são imediatas, em que as facilidades de deslocamento para todo o planeta são prodigiosas. Isso tudo deveria provocar fecundações extraordinárias nos processos de criação. É bem possível que ocorra.

Está claro que assistimos nas últimas décadas a comportamentos coletivos intensamente regressivos. Comportamentos cuja intensidade irracional é propriamente espantosa. As questões históricas, ancestrais, da iconolatria e da iconoclastia testemunham de quão dramáticas e nucleares elas se mostraram, e se renovaram agora, dentro das crenças humanas. Estão muito ativas: as destruições, há alguns anos, dos Budas, imensos e antigos, no Afeganistão, assinalam até que ponto a ambigüidade das obras artísticas presentes no mundo pode ser perturbadora.

A noção de arte, como o Ocidente a concebe, é atacada de várias formas: pode ser destruída fisicamente por razões religiosas ou morais, pode ser acossada pela censura que brota em nome de um respeito nocivo à dúvida, à crítica, à irreverência, pode ser, mesmo, dissolvida em sua alma, pelo marketing.

A esses ataques, e justamente por eles, a arte revela seu papel sempre inconformista, manifestando-se ali onde não se espera. Nesse sentido, tornou-se uma necessidade.

A arte, a complexidade da cultura, baseiam-se na liberdade reflexiva. Elas foram foi instrumento de agentes ideológicos de toda ordem. A história ensina que, em consequência, não devem nunca serem reduzidas a instrumentos. Possuem a natureza de uma rede intrincada, que necessita o respeito da complexidade, e não a violência redutora instrumental e utilitária. Transformações sociais se fazem com ou sem cultura, e a cultura pode ser domesticada, simplificada, reduzida, transformada no contrário de si mesma, empregada apenas como uma aparência para que essas transformações ocorram. Há aqui uma dimensão ética: a exigência para todos nós de um comportamento desconfortável, difícil, mas o único que permite preservar a complexidade que faz a consciência do conhecimento e a ação da sensibilidade algo além de um mero desejo incapaz de se realizar.

Em consequência, se queremos uma cultura que preserve a ideia de liberdade, de serenidade, de paz coletiva, necessitamos de um comportamento mental sempre em combate, em combate consigo mesmo, em combate contra as certezas, em combate contra as verdades, duvidando das convicções, interrogando, sem abdicar nunca, e sabendo que as respostas nunca virão de modo definitivo.

Acrescento um pequeno rabicho a estas ideias. Assustamo-nos com o destino de nosso pequeno mundo, no qual proliferamos, cada vez mais numerosos. Sentimo-nos parasitas destruidores sobre um globo

que, graças às nossas atividades, ou apenas, às nossas presenças, caminha para o apocalipse ecológico. Que será certamente acelerado com a entrega das florestas brasileiras ao agronegócio. Julgamo-nos impotentes para aliviar as mazelas de uma humanidade marcada pelas piores injustiças, em sua maioria condenada a uma vida de miséria.

Tudo isso é verdadeiro, e a arte, nessa perspectiva, pode parecer frívola. Mas seu campo infinito de sugestões, ao contrário, conduz à percepção complexa, por vezes contraditória, deste nosso único mundo que temos e que parece tão ameaçado.

Talvez o apocalipse chegue mesmo. Talvez os oceanos invadam as terras, talvez o planeta morra, talvez nós consigamos exterminar a nós mesmos.

Quando isso acontecer, a arte então, mas só então, não terá mais sentido.

XIII - EHA

COMUNICAÇÕES

ASAS DO MAL: SOBRE REPRESENTAÇÕES DE DEMÔNIOS COM ASAS DE LEPIDÓPTEROS EM PINTURAS DE CORNELIS SAFTLEVEN (GORINCHEM 1607 - 1681 ROTERDÃ).

Alcimar do Lago Carvalho[1]

A ideia da arte como imitação da natureza é uma noção da antiguidade, mas que ganha uma ampla dimensão na Idade Moderna com o desenvolvimento de uma nova filosofia que culmina na Revolução Científica do Renascimento (SMITH 2000). Nesse contexto, a arte se aproxima da ciência, onde o realismo na pintura indica uma busca pela objetividade, e a representação detalhada dos objetos da natureza demonstra o nível aprofundado de seu conhecimento. Não obstante, o acúmulo de conhecimentos empíricos também parece ter dado suporte ao estabelecimento e a consagração de símbolos.

Representações realísticas de lepidópteros, tanto de borboletas quanto de mariposas, são frequentes na pintura artística do Século de Ouro dos Países Baixos (DICKE 2000). Essas são particularmente abundantes nas naturezas-mortas, mas também podem ser encontradas em cenas de gênero, retratos e paisagens, gêneros pictóricos predominantes em uma sociedade de supremacia calvinista. A sua inclusão não é casual, traduzindo-se em sinais visuais secundários, positivos ou negativos em função da espécie representada, que reforçam ou contrapõem o simbolismo dos elementos protagonistas. Essas, por vezes, contribuem para o estabelecimento de alegorias que emulam gêneros iconográficos previamente estabelecidos pela tradição cristã (CARVALHO 2014). A escolha por padrões de fácil reconhecimento, correspondentes aos de determinadas espécies reais, por sua vez, é função da apreciação estética de morfologias características associadas a conhecimentos empíricos de biologia e comportamento (CARVALHO 2010), fatores importantes em um período anterior à Revolução Industrial, onde a relação do homem com a natureza ainda era bastante estreita.

[1] Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Ciências, Universidade de São Paulo.

Os primeiros exemplos da associação iconográfica das asas desses insetos com personagens antropomórficos estão relacionados ao mito de Psiquê, que na mitologia grega trata-se de um conceito ou divindade que em poucas palavras personifica a alma (BRANDÃO 1992, p. 335). A primeira manifestação conhecida dessa associação no contexto do Cristianismo encontra-se na cúpula em mosaico que representa o Gênesis da Basílica de São Marcos em Veneza, do início do século XIII, na cena onde Deus após criar Adão em corpo, dá a ele o sopro de vida através da passagem de uma espécie de homúnculo alado – uma óbvia representação da alma (DICKE 2000). Já na segunda metade do século XV, nos Países Baixos, asas de tais insetos encontram-se integradas a determinados personagens míticos em cenas consagradas pela tradição cristã, como exemplificado pelos demônios do Juízo Final de Hans Memling (CARVALHO 2010), tratado em estudos anteriores, assim como do famoso "Jardim das Delicias" de Hieronymus Bosch ('Hertogenbosch c.1450 - 1516) (ASHENDEN 2000/2001; CARVALHO 2018). No mesmo período, no norte da Itália, região que mantinha uma estreita rota de comércio com os Países Baixos, é frequente a representação de personagens da mitologia clássica com tais asas, como pode ser visto nos inúmeros *putti* de Andrea Mantegna (Veneza 1431 - 1506 Mântua) incluídos nos afrescos do *Palazzo Ducale* em Mântua (*e.g.*, ARASSE 2010, p. 64).

A inclusão desses mesmos elementos, asas de lepidópteros, na composição de personagens primariamente coadjuvantes, antropozoomórficos ou zoomórficos, é especialmente distinta em algumas pinturas de Cornelis Saftleven (Gorinchem 1607 - 1681 Roterdã), artista aqui enfocado (DAVIDSON 2006, p. 993). Desenhista e pintor de diferentes temáticas, de cenas de gênero a retratos, de marinas a cenas de passagens bíblicas e mitológicas, é reconhecido pela originalidade de suas *Spoockerijen* ou "fantasmagorias", uma modalidade aparentada às cenas de gênero, onde abundam animais monstruosos, demônios e bruxas (Nile 2013). Inclusive, no retrato do pintor em gravura de Lucas Vorsterman, o Velho (Zaltbommel 1595 – 1675 Antuérpia), feita para a "Iconografia" de Antoon van Dyck (Antuérpia 1599 - 1641 Londres), onde esse é representado apoiado sobre a cabeça de um animal monstruoso, aparece a inscrição "*Hollandum pictor noctium phantasmatum*" ("pintor holandês das noites fantasmagóricas"), indicativa da recorrência do tema em sua produção (Figura 01). Suas pinturas a óleo sobre painéis de madeira de pequenas dimensões, nunca maiores que um metro na sua maior extensão, são sombrias, onde tons de preto e marrom sobressaem, sendo ambientadas em locais escuros à noite ou no interior de cavernas. Neste trabalho são registradas e contextualizadas representações de asas de lepidópteros portadas por distintos personagens em sete pinturas atribuíveis ao pintor ou ao seu círculo.

"O Sabá da feiticeira" (c.1650, *Art Institute of Chicago*, Chicago; Figura 02). Trata-se da pintura mais famosa da seleção. Como descrito por DAVIDSON (2006, p. 993), focaliza uma bruxa adentrando a boca do inferno cavalgando às costas de um bode branco, exibindo o seu atributo mais óbvio, uma vassoura. Na sua chegada arrebatadora pela esquerda da composição, acompanhada de duas comparsas, a bruxa faz com

que demônios de diversas conformações fujam apavorados. Dentre esses, um antropozoomorfo, meio humano meio bode, à semelhança de um sátiro da mitologia grega, posicionado na boca da cena, destaca-se em primeiro plano, à extrema direita. Esse parece segurar com as duas mãos uma longa corda que em uma das extremidades está presa a um travesseiro vermelho. Essa configuração característica trata-se certamente de uma menção a um ditado folclórico da época aplicável à uma mulher de temperamento forte, em que "ela poderia amarrar um demônio em um travesseiro". Já no século XVI, Pieter Bruegel, o Velho (Breda c.1525 - 1569 Bruxelas), na sua pintura "Provérbios Neerlandeses" (*Gemäldegalerie*, Berlin), dentre os aproximadamente 112 provérbios identificáveis da cena, o representa no ângulo inferior esquerdo do campo pictórico (MICHEL & CHARLES 2007, p. 140). O demônio de Saftleven apresenta em suas costas a representação bastante realística das asas da borboleta "bela-dama" *Vanessa cardui* (L.), principalmente no que diz respeito ao padrão de coloração. A forma de dispor as asas do inseto é única na iconografia, onde a anterior é colocada em articulação com a posterior que, por sua vez, se conecta na base com as costas do demônio. Isso confere ao conjunto um contorno algo assemelhado ao das asas dos morcegos, estruturas animais mais frequentemente apropriadas na representação desse tipo de personagem (LINK 1998, p. 47; NOGUEIRA 1986, p. 58).

"Funeral de um homem rico" (*Muzeum Narodowe w Warszawie*, Varsóvia; Figura 03). Nessa cena singular, ambientada no interior escuro de uma gruta, presumivelmente uma representação de um portal para o inferno, organizam-se dois grupos de demônios. O da esquerda parece desenterrar um tesouro. Várias peças de metal, ouro e prata, além de moedas são acumuladas ao lado da escavação, posicionadas na zona mediana inferior do campo pictórico. Do outro lado, há uma espécie de longo cortejo funerário, onde o corpo de um senhor barbado muito idoso, disposto em uma cadeira, é conduzido para a profundidade. No centro da composição a boca arredondada da gruta representa externamente o céu, de um azul profundo contrastante, onde um grupo de anjos iluminados, ao longe, descem, talvez na tentativa de resgatar a alma do morto. Asas de pelo menos três demônios antropozoomórficos da composição foram igualmente baseadas naquelas da borboleta *Vanessa cardui*, a "bela-dama", à semelhança da pintura anteriormente apresentada.

"Jó atacado pelos demônios" (1631, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe*, Karlsruhe; Figura 04). O livro de Jó, um dos mais profundamente incômodos do Antigo Testamento, trata da questão do sofrimento sob o ponto de vista teológico. Jó, homem próspero e irrepreensível, teve a infelicidade de se tornar objeto de uma aposta entre Deus e Satanás e, somente por isso, experimenta as mais duras provações (CALVOCORESSI 1998, p. 108). Na pintura de Saftleven, que aparentemente não vem representar diretamente qualquer passagem do livro, o próprio Satanás aparece diante de Jó na tentativa de fazê-lo hesitar de sua fé absoluta, personificado sob a forma de um antropozoomorfo com uma cabeça de lobo, cauda longa, pés de uma provável ave aquática e asas da mariposa "tigre-de-jardim" *Arctia caja* (L.). De atividade noturna, esse

lepidóptero apresenta o dorso das asas anteriores com um padrão disruptivo de faixas claras sobre um fundo escuro, mantendo as posteriores cobertas quando em repouso. Com isso, o seu contorno é dificilmente definível para a maioria dos observadores diurnos, que se utilizam da visão como sentido principal. Quando perturbada, exibe um típico comportamento deimático, expondo o dorso das asas posteriores de coloração aposemática, fundo vermelho com manchas pretas, que faz lembrar aos potenciais predadores as primeiras experiências que tiveram quando tentaram se alimentar de presas com esse padrão (VUKUSIC & CHITTKA 2013, p. 814). As lagartas dessa espécie ao se alimentarem de determinadas plantas, acumulam alcaloides em seus tecidos, não os metabolizando, o que torna os adultos impalatáveis (CONNER & WELLER 2004, p. 248).

"Orfeu e Eurídice nos infernos" (*Musée Magnin*, Dijon; Figura 05). Nessa pintura, uma passagem de um dos mais célebres mitos clássicos, recontado no Livro X das Metamorfoses de Ovídio, é representada visualmente. Trata-se do reencontro de Orfeu com Eurídice no Tártaro, mundo subterrâneo dos mortos, local de onde o semideus tenta resgatar a sua amada falecida (OVÍDIO 2017, p. 529). Na tradução de Saftleven o casal encontra-se cercado por seres infernais e bruxas. Dentre esses, uma quimera zoomórfica, colocada bem no centro da composição, composta por uma cabeça e corpo de ave, com a cauda longa de um réptil, além de asas bastante realísticas de *Vanessa atalanta* (L.), o "almirante-vermelho", a borboleta mais representada na iconografia de todos os séculos (DICKE 2000). Asas dessa borboleta também já haviam sido associadas à demônios no painel referente ao inferno no citado "Juízo Final" de Hans Memling (CARVALHO 2010).

"A sede de ouro" (*Musée Magnin*, Dijon; Figura 06). O tema moralizante da avareza, que tem raízes medievais, foi tratado em inúmeras manifestações da Idade Moderna, onde a sua crítica serviu de base também ao antijudaísmo (KARNAL 2017, p. 115). Nessa pintura, a figura do avarento sentado sobre uma barrica tenta impedir que tomem o seu dinheiro acumulado, suspendendo a sua bolsa com uma vara. Por sua vez, um grupo de agitados demônios perfuram tal bolsa através de flechas lançadas de bestas, e se atropelam ao tentar resgatar as moedas que caem e rolam pelo chão. Na gravura que representa a "Avareza" de Pieter Bruegel, o Velho, uma cena muito semelhante sobressai à direita do conjunto iconográfico (BROWN 1978, p. 6), onde muitos símbolos e situações que representam tal pecado capital foram reunidos. Na sombria pintura de Saftleven um dos demônios zoomórficos que parece saquear uma bolsa ou alforje, posicionado à direita da composição, exibe asas compatíveis com as da "borboleta prateada" *Issoria lathonia* (L.).

"Tentação de Santo Antão" (*The Bowes Museum*, Durham; Figura 07). A vida de Santo Antão ou o Santo Antônio do Deserto foi biografada por Santo Atanásio de Alexandria (ATHANASIUS 1978). Em pelo menos duas passagens do livro são descritos ataques coletivos de demônios ao Santo, alguns dos quais

transmutados sob a forma de animais (ATHANASIUS 1978, p. 64). Esses episódios, narrados de forma tão espetacular, serviram de motivação a inúmeros artistas visuais de distintas épocas para a sua transposição visual (*e.g.*, TRISTAN 1981). Saftleven concebeu em inúmeras pinturas tais passagens, sendo em que em pelo menos duas delas demônios apresentam asas de lepidópteros.

Dentre a horda de demônios que se fogem do padre do deserto no momento em que se declara servo de Cristo empunhando um crucifixo, aglomerados à direita do campo pictórico, encontra-se uma besta zoomórfica com o par de asas anteriores de um dos maiores lepidópteros noturnos ocorrentes na Europa, a "mariposa gigante pavão" *Saturnia pavonia* (L.). Essa e outras grandes mariposas noturnas que, por vezes, adentram as residências iluminadas, já foram consideradas bruxas metamorfoseadas ou agentes de Satã (*e.g.*, SOUZA 2009, p. 327). As asas dessas mariposas apresentam dorsalmente manchas ocelares arredondadas na sua área central, condição que comprovadamente desempenha a função de afugentar possíveis predadores como pássaros insetívoros em outras espécies (*e.g.*, RUXTON 2005).

"Tentação de Santo Antão" (Coleção particular / *Sotheby's*, Londres, 2005; Figura 08). Por sua vez, nessa outra "Tentação", sob o olhar de uma coruja e do parceiro suíno, seis zoomorfos de morfologias muito distintas encurralam Santo Antão em uma pequena elevação no lado esquerdo da cena. Um deles, com a aparência geral de um macaco, possui asas evidentemente inspiradas naquelas da borboleta "bela dama" *Vanessa cardui*, já comentada acima.

***

As "fantasmagorias" descritas de Saftleven, de temática religiosa e moralizante, ilustram embates explícitos, em alguns casos entre o bem e o mal, onde os citados alados entomológicos, sempre são identificados como demônios. Embora coadjuvantes, pelo seu tamanho e posição no campo pictórico, esses vêm competir com os elementos protagonistas ou mesmo "roubar a cena". Dentre os modelos que Saftleven se baseou para compor as suas asas, encontram-se as borboletas de hábitos diurnos dos gêneros *Vanessa* e *Issoria* (Nymphalidae), e as mariposas noturnas *Arctia caja* (Arctiidae) e *Saturnia pavonia* (Saturniidae), todas com distintos padrões de coloração de alerta, em alguns casos comprovadamente aposemáticos, que na natureza potencializam o afastamento de potenciais predadores. A sua relação com hábitos noturnos, no caso das mariposas representadas, e com a relação com a decomposição, no caso das borboletas diurnas, pode ter potencializado a sua eleição como ícones do mal.

Representações iconográficas de borboletas escuras, inspiradas em espécies de Nymphalidae, que já haviam sido associadas a demônios por outros pintores neerlandeses, podem ser admitidas como símbolos de corrupção e maldade na iconografia europeia da Idade Moderna. Sua escolha está possivelmente

comprometida com as impressões psicológicas dos padrões dorsais de coloração das asas e simbolismos relacionados a cores, assim como com o conhecimento empírico de algumas peculiaridades biológicas e comportamentais (CARVALHO 2010, p. 185). Ao pousar, essas borboletas se mantêm com as asas abertas, ou as abrem repentinamente quando perturbadas, o que conotaria orgulho e vaidade aos olhos do leitor da Bíblia da Natureza. Por se alimentarem de líquidos provenientes da decomposição de matéria orgânica, pousando costumeiramente sobre frutos podres, fezes e carcaças, representariam igualmente a morte e a putrefação (COLIJN & BEEKERS 2013, p. 200; GU et al. 2014, p. 69). Além disso, como as urtigas (*Urtica* spp.) são o principal item alimentar das lagartas de muitas espécies dessa família, plantas apontadas como tradicionalmente utilizadas em atos de autoflagelação por santos e monges, e a sua representação conotaria a luxúria e as chamas do inferno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARASSE, Daniel. Le *sujet dans Le tableau. Essais d'iconographie analytique*. Paris: Flammarion, 2010.

ASHENDEN, Liana. Ada's Erotic Entomology. *Nabokov Studies*, v. 6, p. 129-148, 2000-2001.

ATHANASIUS, St. *The life of Saint Antony* (Ancient Christian Writers. The works of the fathers in translation, n. 10). Nova Iorque: Newman Press, 1978.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega* (Volume II, J-Z). Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

BROWN, Christopher. *Obras-primas de Brueghel*. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo, 1978.

CALVOCORESSI, Peter. *Quem é quem na Bíblia*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A, 1998.

CARVALHO, Alcimar do Lago. Butterflies at the Mouth of Hell: traces of biology of two species of Nymphalidae (Lepidoptera) in European paintings of the fifteenth century. *Filosofia e História da Biologia*, v. 5, n. 2, p. 177-193, 2010.

CARVALHO, Alcimar do Lago. Borboletas entre o céu e o inferno: O confronto entre os Pieridae e os Nymphalidae (Insecta: Lepidoptera) nas naturezas-mortas dos Países Baixos no século XVII. *Anamorfose*, v. 2, n, 1, p. 11-19, 2014.

CARVALHO, Alcimar do Lago. "Asas, para que te quero?" Considerações sobre os anjos e demônios alados nas pinturas de Hieronymus Bosch (c. 1450-1516). *A Bruxa*, v. 2, n. 2, p. 1-12, 2018.

COLIJN, Ed; BEEKERS, Bart. Zonder dood, minder leven: Ruimte voor aas(fauna) in het natuurbeheer. *De Levende Natuur*, v. 114, n. 5, p. 198-203, 2013.

CONNER, William E.; WELLER, Susan J. A quest for alkaloids: the curious relationship between tiger moths and plants containing pyrrolizidine alkaloids (cap. 7). In: CARDÉ, Ring T.; MILLAR, Jocelyn G. (ed.). *Advances in insect chemical ecology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 248-265.

DAVIDSON, Jane P. Cornelis Saftleven. In: GOLDEN, Richard M. (ed.) *Encyclopedia of Witchcraft. The Western Tradition*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006, p. 993-994.

DICKE, Marcel. Insects in Western art. *American Entomologist*, v. 46, n. 4, p. 228-236, 2000.

GU, Xiaoying; HAELEWATERS, Danny; KRAWCZYNSKI, René; VANPOUCKE, Sofie; WAGNER, Hans-Georg; WIEGLEB, Gerhard. Carcass ecology – more than just beetles. *Entomologische Berichten*, v. 74, n. 1-2, p. 68-74, 2014.

KARNAL, Leandro. *Pecar e perdoar*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MICHEL, Emile; CHARLES, Victoria. *The Brueghels*. Nova Iorque: Parkstone Press International, 2007.

NILE, Tania De. *Spoockerijen. Tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo* (Unpublished Doctoral Thesis). Leiden: Leiden University, 2013.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão* (Série Princípios). São Paulo: Editora Ática, 1986.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo, Editora 34, 2017.

RUXTON, Graeme D. Intimidating butterflies. *Trends in Ecology and Evolution*, v. 20, n. 6, p. 276-278, 2005.

SMITH, Pamela H. Artists as scientists: nature and realism in early modern Europe. *Endeavour*, v. 24, n. 1, p. 13-21, 2000.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz. Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TRISTAN, Frédérick. *Les Tentations*. Paris: Balland / Massin, 1981.

VUKUSIC, Peter; CHITTKA, Lars. Visual signals: color and light production (cap. 25). In: SIMPSON, Stephen J.; DOUGLAS, Angela E. (ed.). *The Insects: Structure and Function* (5th edition). Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 793-823.

FIGURAS

Figura 1 - Lucas Vorsterman, o Velho (Zaltbommel c.1618 - 1675 Antuérpia), segundo Antoon van Dyck. "Retrato de Cornelis Saftleven" (para a "Iconografia").

Figura 2 - Cornelis Saftleven (Gorinchem 1607 - 1681 Roterdã)."O Sabá da feiticeira" (c.1650, Art Institute of Chicago, Chicago).

Figura 3 - Cornelis Saftleven (Gorinchem 1607 - 1681 Roterdã). "Funeral de um homem rico" (Muzeum Narodowe w Warszawie, Varsóvia).

Figura 4 - Cornelis Saftleven (Gorinchem 1607 - 1681 Roterdã). "Funeral de um homem rico" (Muzeum Narodowe w Warszawie, Varsóvia).

Figura 5 - Cornelis Saftleven (Gorinchem 1607 - 1681 Roterdã).“Orfeu e Eurídice nos infernos” (Musée Magnin, Dijon).

Figura 6 - Cornelis Saftleven (Gorinchem 1607 - 1681 Roterdã). “A sede de ouro” (Musée Magnin, Dijon).

Figura 7 - Cornelis Saftleven (Gorinchem 1607 - 1681 Roterdã). “Tentação de Santo Antão” (The Bowes Museum, Du-rham).

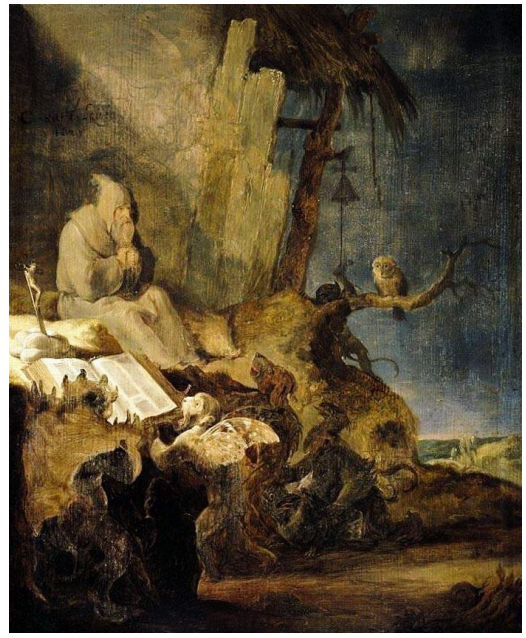


Figura 8 - Cornelis Saftleven (Gorinchem 1607 - 1681 Roterdã). “Tentação de Santo Antão” (1629, Coleção particular / Sotheby’s, Londres, 2005).

UT ARCHITECTURAPOIESIS: RUSKIN E O ELO ENTRE AS ARTES.

Alice de Oliveira Viana,[2]
Ana Paula Godoy[3]
Marina Bianchi Guaragni[4]

Em meados do século XIX, inserido em um cenário marcado pelos avanços industriais, o campo prático da Arquitetura se caracterizava por uma crise expressiva que evidenciava um descompasso entre as expressões artísticas e as crenças da época. Tal situação se mostrava mais explícita na Inglaterra, país em que mais evidentemente se notava que o desenvolvimento material não ocorria acompanhado de progressos semelhantes na área artística. Se de um lado a indústria moderna, diante de um público consumidor entusiasmado, a cada dia introduzia novos artefatos e a baixo preço - os quais impunham-se mediante a promessa de melhoramento e por meio da sedução do novo -, de outro lado tanto as arquiteturas quanto os objetos de arte decorativa, aos olhos mais críticos dos especialistas, careciam de uma unidade de linguagem artística.

Um desses críticos, como é de conhecimento, foi John Ruskin (1819-1900), quem, apesar de corroborar a convicção mais geral de ausência de qualidade expressiva nas artes contemporâneas, acreditava que a busca por uma unidade de linguagem não poderia se resumir à busca de um novo estilo para a época, o qual deveria ser encontrado em algum lugar do passado - solução que era comum para muitos. Para o crítico, a contemporaneidade não carecia de um novo estilo, mas sim de estilo.[5]Não somente se enganavam aqueles que acreditavam ter encontrado a alternativa para a crise nas linguagens do passado, mas também nas obras mais recentes da engenharia, como era o caso dos dois edifícios do *Crystal Palace*, duramente criticados por Ruskin. Segundo ele:

---

[2]Professora Dra., curso de Arquitetura e Urbanismo, UDESC- Universidade do Estado de Santa Catarina.
[3]Acadêmica do curso de Arquitetura e Urbanismo, UDESC- Universidade do Estado de Santa Catarina.
[4]Acadêmica do curso de Arquitetura e Urbanismo, UDESC- Universidade do Estado de Santa Catarina.
[5] RUSKIN, John. *The seven lamps of architecture*. New York: John Wiley, 1849.

> ...supomos havermos nós mesmos inventado um novo estilo de arquitetura, quando ampliamos uma estufa! [...] Nosso gosto, então exaltado e disciplinado, é ofuscado pelo lustro de algumas poucas séries de pano de vidro; e os primeiros princípios da sublimidade arquitetônica, tão longamente procurados, conclui-se que consistissem o tempo todo meramente em cintilância e em espaço[...]. Mas a engenhosidade mecânica não é a essência nem da pintura, nem da arquitetura, e a grandeza da dimensão não necessariamente envolve nobreza de desenho.[6]

Em seus escritos, Ruskin não oferece uma resposta pronta ao que uma obra deve possuir para ter estilo. Não se trata de um conjunto de características formais e materiais que a edificação deve ostentar; uma obra com estilo remete antes à capacidade do artista em criar uma edificação que seja universalmente compreendida, como ocorre com a língua de uma nação, por exemplo, aceita e reconhecida por todos. Prossegue ele:

> se tivéssemos um código de leis e que fossem boas leis, é de uma importância maravilhosamente pequena, se elas fossem novas ou velhas, nativas ou estrangeiras, românicas ou saxônicas, normandas ou leis inglesas. Mas é de uma importância considerável o fato de que nós deveríamos ter um código de leis de um tipo ou outro e que esse código fosse aceito e reforçado de um lado da ilha ao outro, e não uma lei feita base de julgamento em York e outra em Exeter. E, da mesma forma, não importa uma lasca de mármores e nós temos uma arquitetura antiga ou nova, mas importa tudo se nós temos uma arquitetura realmente assim chamada ou não; ou seja, se temos uma arquitetura cujas leis possam ser ensinadas em nossas escolas, de Cornwall a Northumberland, quando ensinamos ortografia e gramática inglesa, ou uma arquitetura que deve ser inventada novamente sempre que construímos uma casa de trabalho ou uma escola paroquial.[7]

---

[6] RUSKIN, John. A abertura do Palácio de Cristal considerada em algumas de suas relações com o futuro da arte. In: BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. *Paisagem moderna:* Baudelaire e Ruskin. Introdução, tradução e notas de Daniela Kern. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2010, pp. 232-233.

[7] RUSKIN, *The seven lamps of architecture,* Op.Cit., p.168. Tradução livre do original: "*It is of marvellouslylittleimportance, if wes hould have a codeoflawsandtheybegoodlaws, whethertheybe new orold, foreignornative, Roman orSaxon, or Norman, orEnglishlaws. But it isofconsiderableimportancethatweshouldhave a codeoflawsofonekindoranother, andthatcodeacceptedandenforcedfromonesideoftheislandtoanother, andnotonelawmadegroundofjudgementat York andanother in Exeter. And in likemanner it does not matter one marblesplinterwhetherwehaveanoldor new architecture, but it matterseverythingwhetherwehavean architecture*

Nota-se que Ruskin, ao associar estilo arquitetônico à linguagem, recorre a um lugar-comum da história da Arquitetura que é sua relação com as artes do discurso e que remete, digamos, a certa qualidade comunicativa da Arquitetura, sua capacidade de gerar sentidos. Na tradição clássica, mormente a partir da formulação da teoria do caráter no século XVIII, acreditava-se que esta qualidade "falante" da Arquitetura era conquistada sobretudo mediante a escolha da ordem arquitetônica adequada. Esta, a partir de seus atributos decorativos e das inter-relações entre as medidas das partes, seria responsável por evocar determinados temperamentos emocionais que deveriam estar de acordo com a destinação e o uso da edificação. É possível perceber na obra de Ruskin certo débito do autor para com estes pressupostos teóricos, no sentido de reformular e adaptar princípios da teoria do *ut picturapoiesis*, tanto para a pintura, quanto, como é de interesse aqui, para a Arquitetura.

São diversas as passagens que sugerem a associação da Arquitetura ao discurso. No terceiro volume de *The Stones of Venice*, por exemplo, ele sustenta que "a arte é valiosa, de outra forma, somente na medida em que expressa a personalidade, a atividade e a percepção viva de uma boa e grandiosa alma humana".[8]Mais adiante, afirma que

> então, quaisquer que sejam os meios, ou seja qual for o fim mais imediato de qualquer tipo de arte, tudo o que é bom concorda com isso, que ela é a expressão de uma alma falando com outra, e é preciosa de acordo com a grandeza da alma que pronuncia. E considere que poderosas consequências podem vir de nossa aceitação dessa verdade! Que chave nós temos aqui, que nos deram, para a interpretação da arte de todos os tempos![9]

No discurso do estudioso britânico, a obra arquitetônica "fala" mediante sua associação a outros tipos de expressão artística, a saber, pintura, escultura e ornamentação. Sem essas, ela consiste somente

---

trulysocalledor not; that is, whetheranarchitecturewhoselawsmightbetaughtatourschoolsfromCornwalltoNorthumberland, as weteachEnglishspellingandEnglishgrammar, oranarchitecturewhitchistobeinventedfreshevery time we build a workhouseor a parishschool".

[8]RUSKIN, John *The stonesofVenice.* The fall. Volume thethird. Secondedition. London: Smith, Elder andco., 1867, pp.170-171. Tradução livre do original: "*...artisvaluableorotherwise, only asit expresses thepersonality, activity, and living perceptionof a goodandgreathuman soul*".

[9]Ibid., p.188. Tradução livre do original: "*Sothen, whatevermaybethemeans, orwhateverthe more immediateendofanykindofart, allof it thatisgoodagrees in this, that it istheexpressionofone soul talkingtoanother, andispreciousaccordingtothegreatnessofthe soul thatutters it. Andconsiderwhatmightyconsequences follow fromouracceptanceofthistruth! what a keywehavehereingivenus for theinterpretationoftheartofall time!*"

"no ajuste engenhoso de várias peças de material sólido",[10] ou seja, em construção. Ainda, para Ruskin, a possibilidade da obra arquitetônica "falar" tem em vista uma adequada relação entre essas artes - artes que ele define como fazendo parte do amplo campo das artes decorativas.

Toda grande arte é decorativa para o autor de *The Stones of Venice*. Consoante ele, a característica comum que distingue a arte decorativa é "a condição de ser projetada para ficar situada em um local determinado e, nesse lugar, de estar relacionada ao efeito de outras peças artísticas, seja em relação de subordinação ou de comando".[11]Ou seja, para Ruskin, arquitetura, pintura e escultura só podem ser pensadas e observadas em conjunto; toda tentativa de "arte portátil" - termo explorado pelo teórico - caracteriza-se como arte ignóbil, mesmo que seja de uma qualidade de execução e concepção admirável.

Ao caracterizar toda arte como decorativa, discursivamente ele praticamente nivela ornamento a pintura e escultura, opondo-se de modo explícito à diferenciação entre artes "maiores" e "menores", termos recorrentes nos oitocentos e usados para hierarquizar as expressões artísticas. Para Ruskin, o que existe e aquilo para o que o arquiteto deveria atentar era uma variedade de aplicação e uma diferença de grau de importância da arte decorativa em questão, algo que implicaria em uma relação de subordinação- relação que, em grande medida, distinguiria na prática o ornamento da pintura e da escultura, sobretudo. Isto porque, dependendo da situação, a arte deverá ser de uma ordem superior ou inferior.

Identificam-se, com isso, duas situações. Uma delas é quando a obra "é destinada a lugares em que não pode ser perturbada ou danificada, e em que pode ser vista com perfeição".[12] Trata-se, neste caso, de explorar uma obra de pintura ou escultura, que deve ser feita por grandes mestres, e que, pela posição de destaque, terá maior importância. Ele cita como exemplo a *Cameradi San Paolo* (*CameradellaBadessa*), no antigo mosteiro de *San Paolo*, em Parma, cuja abóbada foi pintada com afrescos de Correggio, nos quais Ruskin destaca o tema naturalista: "uma viçosa parreira, com aberturas ovais, através das quais lindas crianças saltam para dentro da sala".[13]Ou mesmo a sala de Conselho de Veneza, pintada por Tintoretto e na qual "um decorador ortodoxo teria se esforçado para fazer a parede parecer uma parede, [mas em que] Tintoretto resolveu que seria mais interessante, caso conseguisse, fazê-la parecer um pouco com o Paraíso".[14]

Esses são exemplos do tipo de expressão artística superior, a qual, sustenta o teórico,

[10]RUSKIN, John.*John Ruskin:* selected writings. Editedby Kenneth Clark. London: Penguin Classics, 1991, p.227. Tradução livre do original: "*...ingenious adjustment of various pieces of solid material...*".

[11] RUSKIN, John. A manufatura moderna e o *design*. In: RUSKIN, John. *A economia política da arte*. Tradução e apresentação de Rafael Cardoso. RJ: Record, 2004, p.156.

[12] Id. Ibid., p.158.

[13] Id. Ibid., p.159.

[14] Id. Ibid., p.159.

> ...consiste no esculpir ou pintar objetos naturais, particularmente figuras: tem sempre assunto e significado, nunca consistindo somente no arranjo de linhas, ou mesmo de cores. Sempre pinta-se ou esculpe-se algo que se vê ou no qual se acredita; nada ideal ou descreditado. Na maioria das vezes, pintam-se e esculpem-se homens e coisas que são visíveis ao redor.[15]

A segunda situação refere-se à ornamentação, a qual, de um modo geral, remete a circunstâncias em que há uma inferioridade de serventia da expressão artística, por exemplo, cita Ruskin, na relação da moldura com a escultura por ela encerrada. A ornamentação pode e deve ser empregada na primeira para destacar a segunda. Outro caso de emprego de ornamentação é quando "a arte ficar situada em um lugar em que está exposta a danos, ao desgaste e ao uso, ou à alteração de sua forma".[16] Pode-se citar como exemplo degraus ou corrimãos de escadas, que estão constantemente à mercê do atrito provocado pelo contato com o corpo. Tem-se um paralelo em artefatos de uso, naqueles investimentos artísticos aplicados em utensílios domésticos ou armas, peças de vestuário, entre outros em que "o ornamento será gasto pelo uso, ou alterado em sua configuração pelo movimento natural das dobras do objeto".[17] Neste caso específico podemos também mencionar como exemplo alguns tipos de armas e de tesouras expostas na grande Exposição Industrial de 1851, que Ruskin visitou, e as quais apresentam, nos locais de maior contato das mãos, ou seja, os cabos das armas ou as pernas das tesouras, uma maior concentração de ornamentos.

Nessas situações prejudicadas pelo contato, sustenta o autor que é preferível tirar partido de representações com formas mais simples, abstratas, geométricas, como, por exemplo, um zigue-zague ou um quadriculado, "cuja simplicidade as torne menos suscetível ao desgaste, ou então de formas cuja complexidade e continuidade se prestem de modo vantajoso à distorção ocasionada pelo dobramento".[18]

Apesar da particularidade desses exemplos apresentados, a distinção entre superior e inferior no discurso de Ruskin não se refere somente ao tipo de manifestação artística (pintura, escultura ou ornamento); antes, ela aponta para a forma de representação artística empregada, e que ele diferencia entre "arte natural", própria das superiores - mas não exclusiva -, e "arte convencional", mais pertinente às inferiores. Rafael Cardoso, tradutor de alguns textos do teórico britânico, nos esclarece o sentido dos dois termos:

---

[15] RUSKIN, *John Ruskin*: selected writings, Op.Cit., p.229. Tradução livre do original: "... [*All high art*] *consists in the carving or painting natural objects, chiefly figures: it has always subject and meaning, never consisting solely in arrangement of lines, or even of colours. It always paints or carves something that it sees or believes in; nothing ideal or uncredited. For the most part, it paints and carves themen and things that are visible around it*".

[16] RUSKIN, *A manufatura moderna e o design, Op*.Cit., p.160.

[17] Ibid., p.160.

[18] Ibid., p.160.

> por "natural", ele entende toda forma de representação artística que vise reproduzir a aparência do mundo visível. Trata-se de um sentido próximo do que hoje atribuímos a termos como "naturalista" e "realista" (no senso comum destas palavras, e não em sua acepção histórica mais precisa). Por "convencional", ele entende toda forma de representação artística que faça uso de elementos abstratos - geométricos, botânicos estilizados, grafismos e outros. A ideia fundamental é a de que tais elementos correspondem a uma redução convencionada (historicamente) do potencial de significação visual de uma determinada forma, e não à sua expressão plena.[19]

De fato, em sua escrita, Ruskin desaprova toda forma expressiva, assim como toda instrução artística fundadas sobre a abstração e a geometria. A chamada "arte convencional" deveria ser empregada somente em casos específicos, como nos casos acima mencionados de inferioridade de serventia - ainda que neste caso não seja regra para o autor - e de sua exposição a danos. Trata-se para ele uma forma inferior da "verdadeira arte", a qual está fundamentada na imitação de formas da natureza, formas que Deus criou.

E é essa forma superior, esta "arte natural", como observado anteriormente, que produz os sentidos principais, que tem sempre assunto e significado, não sendo mero arranjo convencional de linhas e formas. O ornamento deve contribuir com o tema mais geral expresso pela pintura ou escultura. Sua posição de subordinação deve enriquecer o efeito produzido pelas mesmas. Consoante Ruskin, o ornamento deve ser, na maior parte das vezes, silencioso - não necessariamente mudo -, quando seu mestre é eloquente:

> a condição especial do verdadeiro ornamento é que seja bonito em seu lugar e em lugar algum, e que auxilie o efeito de cada porção do edifício sobre o qual ele tem influência; que, por sua riqueza, ele não torne outras partes calvas, ou, por sua delicadeza, outras partes grosseiras [...] O ornamento, o criado, é frequentemente formal, onde a escultura, o mestre, teria sido livre; o servo é muitas vezes silencioso, onde o mestre teria sido eloquente; ou apressado, onde o mestre teria sido sereno.[20]

---

[19] CARDOSO, Rafael. Nota de rodapé n.54. In: RUSKIN, John. *A manufatura moderna e o design*, Op.Cit., p.159.

[20] RUSKIN, John. *The stones of Venice.* The foundations. Volume the first. Secondedition. London: Smith, Elder & Co, 1858, pp.231-232. Tradução livre do original: "*The especial conditionoftrueornamentis, that it bebeautiful in its place, andnowhereelse, andthat it aidtheeffectofeveryportionofthebuilding over which it hasinfluence; that it does not, by its richness, makeotherpartsbald, or, by its delicacy, makeotherpartscoarse. [...] Ornament, theservant, isoften formal, wheresculpture, themaster, wouldhavebeenfree; theservantisoftensilentwherethemasterwouldhavebeeneloquent; orhurried, wherethemasterwouldhavebeen serene*".

Apesar de Ruskin, em seus variados escritos sobre arte, ter se empenhado em contribuir para uma melhor aproximação à obra de arte, ter se esforçado para auxiliar a refinar o "olhar" sobre a obra, ele reconhece que a compreensão e acessibilidade de sua "fala" não dependiam somente dele, mas também do espectador. É o que se pode observar nesta passagem de *The Stones of Venice*:

> um edifício que registrasse a história da Bíblia por meio de uma série de quadros esculturais seria perfeitamente inútil para uma pessoa não familiarizada com a Bíblia de antemão; por outro lado, o texto do Antigo e do Novo Testamento pode ser escrito nas paredes e, ainda assim, o edifício ser um tipo de livro muito inconveniente, não tão útil como se tivesse sido adornado com uma escultura inteligível e vívida. [...] Portanto, não é possível fazer do caráter expressivo um critério justo de excelência em edifícios até que possamos nos colocar totalmente na posição daqueles a quem a expressão foi originalmente endereçada, e até que tenhamos certeza de que entendemos todos os símbolos e sejamos capazes de ser tocados por todas as associações que seus construtores empregaram como letras de sua linguagem. Eu me esforçarei continuamente por colocar o leitor em um temperamento compreensivo quando eu perguntar sobre seu julgamento de um edifício. [...] Mas eu não posso legalizar o julgamento que pleiteio, nem insistir se o mesmo for recusado. Eu também não posso forçar o leitor a sentir esta retórica arquitetônica, nem forçá-lo a confessar que a retórica é poderosa se ela não produziu nenhuma impressão em sua própria mente.[21]

Deste modo, não somente o observador deveria ter conhecimento do contexto da criação artística, como também esforçar-se por procurar compreender a mente que a criou, procedimento semelhante ao

[21] Id. Ibid., pp.36-37. Tradução livre do original: "*A buildingwhichrecordedtheBiblehistorybymeansof a series ofsculpturalpictures, wouldbeperfectlyuselessto a personunacquaintedwiththeBiblebeforehand; ontheotherhand, thetextoftheOldand New Testamentsmightbewrittenon its walls, andyetthebuildingbe a veryinconvenientkindof book, notsouseful as if it hadbeenadornedwithintelligibleandvividsculpture.[...] It isnot, therefore, possibletomake expressional characterany fair criterionofexcellence in buildings, untilwecanfullyplaceourselves in the position ofthosetowhomtheirexpressionwasoriginallyaddressed, anduntilwe are certainthatweunderstandeverysymbol, and are capableofbeingtouchedbyeveryassociationwhich its buildersemployed as lettersoftheirlanguage. I shallcontinuallyendeavortoputthereaderintosuchsympathetictemper, when I ask for hisjudgmentof a building; [...]But I cannot legalize thejudgment for which I plead, norinsistupon it if it berefused. I canneither force thereadertofeelthisarchitecturalrhetoric, norcompelhimtoconfessthattherhetoricispowerful, if it haveproduced no impressiononhisown mind*".

seguido pelo artista quando da invenção da obra. Ou seja, se a arte consiste na expressão de uma alma falando com a outra, neste diálogo, entende Ruskin, deve haver empatia e mútua compreensão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RUSKIN, John. *The sevenlampsofarchitecture*. New York: John Wiley, 1849.

_____. *The stonesofVenice.* The foundations. Volume thefirst. Secondedition. London: Smith, Elder & Co, 1858.

_____. *The stonesofVenice.* The fall. Volume thethird. Secondedition. London: Smith, Elder & Co., 1867.

_____. *John Ruskin:*selectedwritings. Editedby Kenneth Clark. London: PenguinClassics, 1991.

_____. A manufatura moderna e o *design*. In: RUSKIN, John. *A economia política da arte.* Tradução e apresentação de Rafael Cardoso. RJ: Record, 2004, pp.155-186.

_____. A abertura do Palácio de Cristal considerada em algumas de suas relações com o futuro da arte. In: BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. *Paisagem moderna:* Baudelaire e Ruskin. Introdução, tradução e notas de Daniela Kern. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2010, pp.230-246.

FIGURAS

Figura 1 – Antonio Allegri (Coreggio). Cameradi San Paolo / Camara dela Badessa. 1519. Vista da cúpula ocidental.

Figura 2 – Jacopo Robusti (Tintoretto). Sala de Conselho de Veneza, Itália. 1582. Vista da pintura "Paraíso".

Figura 3 - Autor desconhecido. Escada, Igreja St John The Baptist Dronfield, Inglaterra. Fim do século XIII.

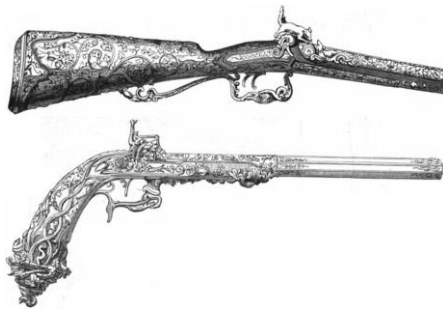


Figura 4 - Michel Liénard.Armas: catálogo grande Exposição Industrial, Inglaterra. 1851.

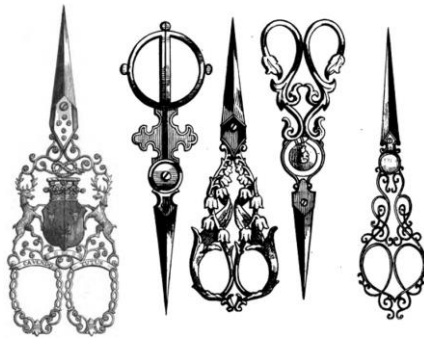


Figura 5 - Harrison Sheffield. Tesouras: catálogo grande Exposição Industrial, Inglaterra.1851.

JOHN RUSKIN E O ORNAMENTO GREGO.

Alice de Oliveira Viana[1]
Náthaly de Lima Campos[2]

John Ruskin (1819-1900), estudioso, *homme de lettres*, foi um dos mais ilustres diletantes do século XIX, tornando-se, ainda em vida, um reconhecido crítico de arte, talvez o mais prestigiado da era vitoriana. Produziu uma vasta obra escrita, que abrange uma diversidade de temas, estes envolvendo desde questões políticas, sociais, econômicas e, sobretudo, estéticas, e que evidenciam o mérito do autor na eloquência dos discursos e no domínio retórico. Também digna de nota é sua capacidade oratória, demonstrada na habilidade de manejar as palavras e de convencer a plateia.

Suas obras publicadas em torno da década de 1850, acompanhando o clima político de boa parte da Europa industrial, contemplam questões cruciais à época, como as relações entre arte, arquitetura e degradação do trabalho. Podem-se citar *The Seven Lamps of Architecture* (1849), *The Stones of Venice* (3 vols., 1851-1853) e *Two Paths* (1859), publicações nas quais o tema do ornamento é problematizado como meio de enfrentar tais questões e cuja repercussão contribuiu para colocar o autor como uma das figuras de proa no cenário das artes decorativas contemporâneas.

Como nós sabemos, os meados do século XIX foram marcados por uma crise nas artes decorativas britânicas que, em grande medida, espelhava uma crise da própria sociedade vitoriana, a qual oscilava entre a nostalgia de um passado de qualidade artística e o desejo de progresso geral da sociedade e do avanço da civilização. Se o senso comum se deslumbrava ante as novas invenções da indústria, muitos estudiosos e críticos não viam com bons olhos os resultados artísticos alcançados. Além de adequação ao propósito do artefato e qualidade da fabricação, no nível mais geral faltava unidade de linguagem.

[1] Professora Dra., curso de Arquitetura e Urbanismo, UDESC- Universidade do Estado de Santa Catarina.
[2] Acadêmica do curso de Arquitetura e Urbanismo, UDESC- Universidade do Estado de Santa Catarina.

Ruskin, como muito de seus contemporâneos debruçados sobre o problema das artes decorativas - podem ser citados, por exemplo, os profissionais das *Schools of Design* britânicas, como Owen Jones e Richard Redgrave, reunidos em torno de Henry Cole - é categórico quanto à crítica aos artefatos industriais. Em uma de suas palestras, é possível notar sua desaprovação à situação da indústria inglesa de ornamentação têxtil:

> assim também nas manufaturas: precisamos de trabalho substancial, não luxuoso; de design refinado, não suntuoso. Os tecidos não precisam ser do tipo que chamariam a atenção de uma duquesa, mas devem ser antes ser de um feitio que sirva às necessidades, e apure o gosto, de uma aldeã. O erro preponderante do vestuário inglês, principalmente entre as classes menos abastadas, é uma tendência unir má qualidade e espalhafato, decorrente principalmente da imitação desajeitada das classes mais abastadas. Deveria ser uma prioridade de todos os fabricantes produzir não somente tecidos de design lindo e fantástico, como também os que servem para o uso cotidiano e que se prestam para vida humilde e isolada.[3]

No entanto, contrariamente àqueles que, apesar do reconhecimento da situação de crise não deixavam de afirmar sua fé e entusiasmo na indústria moderna, como o próprio círculo de profissionais em torno de Henry Cole,[4] o autor de *The Stones of Venice* via com desconfiança qualquer proposta de melhoramento das artes decorativas que não interviesse antes na relação do homem com a fabricação artística.

Assumindo, como era recorrente na epistemologia da época, uma postura historicista como meio de enfrentamento dessas questões, Ruskin olha para o passado como uma forma de criar referências críticas para o século XIX, a partir da análise da produção de culturas pregressas, distantes tanto temporal quanto geograficamente, como a dos gregos, egípcios e assírios, por exemplo. Tendo como orientação certas expressões do gótico, tanto em termos estéticos, como no que tange ao que ele entendia terem sido seus meios de fabricação, comumente o ornamento grego é a este paradigma contraposto, sendo submetido a uma análise em grande medida depreciativa, para a qual os critérios oitocentistas de crítica aos efeitos da máquina e da depreciação do trabalho são utilizados.

[3] RUSKIN, John. A manufatura moderna e o *design*. In: RUSKIN, John. *A economia política da arte.* Tradução e apresentação de Rafael Cardoso. RJ: Record, 2004, p. 183.

[4] Nikolaus Pevsner usa a expressão "círculo de Cole" para se referir aos profissionais reunidos em torno de henry Cole e empenhados na reforma do desenho britânico em meados do século XIX. PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno:* de William Morris a Walter Gropius. Trad. João Paulo Monteiro. SP: Martins Fontes, 2002.

Em *The nature of gothic,* um dos capítulos do segundo volume da obra *The Stones of Venice,* das seis características do gótico apresentadas pelo autor, praticamente todas opõem-se, de um modo ou de outro, às expressões gregas, apresentando um viés em grande medida "anti-clássico". São elas: selvatiqueza, mutabilidade, naturalismo, grotesco, rigidez e redundância.[5] Trata-se, como coloca Lira, dos "seis elementos espirituais ou imaginários do gótico",[6] que referem-se não somente a características da edificação em si, mas também a "tendências mentais ou espirituais de seus construtores"[7] e são em grande medida resultado de uma relação de trabalho, de uma particular interação entre artífice e obra e que é abordada pelo autor, com maior clareza, em sua crítica ao ornamento.

Ainda em *The nature of gothic*, Ruskin expõe com maior aprofundamento os três sistemas de ornamento arquitetônico já apresentados no capítulo XXI do primeiro volume, intitulado "*The Treatment of Ornament*". Seriam:

> 1. O ornamento servil, no qual a execução ou o poder do trabalhador inferior é inteiramente submetido ao intelecto do superior; 2. O ornamento constitucional, no qual o poder inferior executivo é até certo ponto emancipado e independente, e tem vontade própria, ainda que confesse a sua inferioridade e preste obediência a poderes mais elevados; 3. O ornamento revolucionário, no qual nenhuma inferioridade executiva é admitida.[8]

Nota-se que se trata de três classes de ornamento as quais caracterizam historicamente os meios pelos quais as ornamentações foram fabricadas e que exprimem, como coloca Lira, "graus de correspondência entre a mente executiva e a mente inventiva" [9], em que a primeira classe é colocada como uma condição oposta à última, no sentido da total submissão/emancipação do trabalhador. Nestas duas encontram-se justamente, de um lado a posição do sistema grego de ornamentação, além do assírio e egípcio (ornamento servil) e do outro lado o sistema medieval cristão (ornamento revolucionário). Assim explica Ruskin acerca da classe servil de ornamento:

---

[5] Conferir LIRA, José T.C. de. Ruskin e o trabalho da arquitetura. In: *Risco.* Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU-USP, São Carlos, vol. 4, n.2, 2006, pp.77-86, e também RUSKIN, John. John Ruskin. Selvatiqueza (excerto de A natureza do gótico). Tradução de José T. C. de Lira. In: *Risco.* Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU-USP, São Carlos, vol. 3, n.2, 2006, pp.67-76.

[6] LIRA, José T.C. de. Ruskin e o trabalho da arquitetura, Op. Cit., p.78.

[7] Id. Ibid., p.78.

[8] RUSKIN, John. John Ruskin. Selvatiqueza (excerto de A natureza do gótico), Op. Cit., p.69.

[9] Ibid., p.69, comentário na nota n.3, de autoria do tradutor do texto, José T. C. de Lira.

> na Grécia, o artesão-mestre era muito mais adiantado em conhecimento e em poder que o assírio ou o egípcio. Nem ele, nem aqueles para quem trabalhava, podiam suportar qualquer aparência de imperfeição, e, portanto, o ornamento que entregava à execução de seus subordinados era composto de meras formas geométricas - bolas, sulcos e folhagem perfeitamente simétricas, que podiam ser executadas com absoluta precisão em régua e linha, e, quando terminadas, eram ao seu modo tão perfeitas quanto as figuras esculpidas pelo próprio mestre. Ao contrário, o assírio e o egípcio, em tudo menos conscientes da forma acurada, contentavam-se em permitir que as suas figuras esculpidas fossem executadas por trabalhadores inferiores; rebaixavam o modo de tratá-la a um tal nível que qualquer trabalhador poderia atingir e então o treinavam conforme uma disciplina tão rígida que não haveria qualquer chance dele cair abaixo do nível indicado. O grego não deu ao trabalhador inferior nada que ele não pudesse executar com perfeição. O assírio lhe forneceu temas que ele poderia executar apenas imperfeitamente, mas fixou um padrão legal para a sua imperfeição. Em ambos os sistemas, o trabalhador era um escravo.[10]

Pode-se imaginar que o exemplo de ornamento grego a que o autor se refere anteriormente é aquele observado, por exemplo, em cimácios jônicos, na decoração de óvalos-e-dados e contas, recorrentes nesses perfis e que de fato surpreendem pela perfeição de execução. A servidão na fabricação destes ornamentos estava no fato de equiparar os trabalhadores a máquinas e ferramentas, buscando acuidade e precisão em todos os detalhes, um virtuosismo técnico que se mostrava alheio à natureza humana, na posição do estudioso. Nota-se que os termos com os quais o autor confronta o modo de fabricação deste tipo de ornamento são aqueles do próprio contexto oitocentista por ele vivenciado. Isto quer dizer, sua crítica à condição servil do trabalhador, sobretudo àquela observada no ornamento grego, equipara-se, no discurso do autor, a sua crítica à produção dos operários britânicos contemporâneos, na qual é evidente, para ele, um desejo de que "todas as coisas sejam totalmente bem acabadas ou que atinjam uma perfeição compatível com sua natureza".[11]

Pressupondo que "a qualidade do trabalho começava e terminava pela felicidade do trabalhador",[12] Ruskin defendia a valorização da mente inventiva do homem, ao invés da mera exploração mecânica de sua capacidade executiva. Assim ele diz:

[10] Ibid., p.69.
[11] Ibid., p.69.
[12] LIRA, José T.C. de. *Ruskin e o trabalho da arquitetura, Op*. Cit., p.79.

> e é isso o que devemos fazer com todos os que entre nós labutam: procurar a sua parte pensante e fazê-la desabrochar não importando o que se perca com isso, nem com que faltas e erros sejamos obrigados a arcar. [...] Pode-se ensinar um homem a traçar uma linha reta e a cortá-la, a lançar uma linha curva e cinzelá-la e a copiar e cinzelar, com admirável rapidez e perfeita precisão [...] Mas se pedir-lhe que pense a respeito de qualquer uma dessas formas, que considere se não poderá inventar uma melhor por sua própria conta, ele simplesmente irá parar, a sua execução tornar-se-á hesitante, ele pensará, e aposto que pensará errado; aposto que este ser pensante cometerá um erro no primeiro toque que aplicar em seu trabalho. E, apesar de tudo, você terá feito dele um homem, pois até então era apenas uma máquina, uma ferramenta animada.[13]

Nesta perspectiva ruskiniana, tendo em vista a decoração contínua e ininterrupta dos mesmos ornamentos nas molduras dos entablamentos gregos, por exemplo, o trabalhador ali não era estimulado a pensar, a inventar; apesar de poder ir além, estava submetido à execução mecânica e repetitiva dos mesmos ornamentos (daí ser ele um "escravo"), que eram simplórias formas geometrizadas visando a perfeição do resultado. O artífice responsável pela ornamentação, que Ruskin chama de "trabalhador inferior", assim era designado por possuir menor habilidade que os grandes mestres e daí lhe ser atribuída a responsabilidade pela ornamentação, ou seja: a parte da arte decorativa que deveria na maioria das vezes estar em relação de subordinação com as obras de pintura e escultura. No entanto, mesmo este trabalhador menos treinado deveria, no entendimento do autor, ser estimulado a exercitar-se em algo mais complexo, inclusive, e sobretudo, se este exercício incorrer em um resultado desastroso em termos de representação artística. Para o crítico inglês, a admissão da imperfeição era sinal de demonstração das limitações do artesão e, em última essência, do reconhecimento do valor de cada alma, algo que ele associa aos princípios cristãos.[14] Trata-se aqui de um dos principais valores que, no entendimento de Ruskin, aparecia em oposição quando comparados os sistemas grego, egípcio e assírio, ao medieval cristão. Conforme sustenta o autor:

> esta admissão de força perdida, de natureza decaída, que o grego ou o assírio sentiam como intensamente dolorosa e tanto quanto possível recusavam, o cristão pratica diariamente e a cada hora, contemplando o fato sem medo, como se ao final

[13] RUSKIN, John. *John Ruskin. Selvatiqueza* (excerto de A natureza do gótico), Op. Cit., p.70.
[14] Ibid., p.69, comentário na nota n.3, de autoria do tradutor do texto, José T. C. de Lira.

> tendesse à grande glória de Deus. [...] É talvez o aspecto mais admirável das escolas góticas de arquitetura que elas assim recebam os resultados do labor das mentes inferiores e, dos fragmentos cuja imperfeição delata em cada toque, ergam indulgentemente um todo majestoso e inimputável.[15]

Deste modo, no caso grego, o capricho da perfeição do acabamento, buscado tanto nas esculturas feitas pelos grandes mestres - campo em que, mesmo para Ruskin, eram os gregos inigualáveis - quanto na ornamentação de responsabilidade dos artífices, impediu que estes últimos fossem estimulados a se aventurar em algo de maior complexidade, sendo então relegados a conscientemente executar formas repetitivas e convencionais.

No caso dos egípcios e assírios, o teórico deduz que os artífices, ou seja, os "trabalhadores inferiores", ao invés de se contentarem com representações de temas mais simples, como vegetais ou formas de organismos mais inferiores, eram encarregados de obras de esculturas, muitas vezes de figuras humanas - obras mais importantes, que assumiam um papel preponderante nas representações artísticas. Ruskin provavelmente se refere aqui aos relevos dos povos assírios e egípcios expostos no Museu Britânico, como os observados nas imagens a seguir, os quais, ao serem comparados à escultura grega da figura humana levavam a conclusões de inferioridade artística.

Com isso, não sendo capazes de fabricar algo do nível de representação naturalista próprio de obras de escultura e pintura, eram cobrados a alcançar um padrão mínimo de imperfeição. Tanto nos gregos quanto nos assírios e egípcios, o artífice tinha suas limitações e potencialidades inventivas desconsideradas.

Ruskin negou ter condenado a arte grega lembrando seu enaltecimento à obra de Phídias, mas ao mesmo tempo obliterando suas recorrentes desaprovações ao ornamento grego. Este posicionamento de desaprovação a uma das maiores culturas arquitetônicas ocidentais por parte de um dos grandes eruditos das artes da época - não obstante as constantes críticas por ele recebidas -, deve ser compreendido também tendo em vista um contexto de revivalismo grego na Inglaterra, do qual um de seus mais ilustres exemplos era o próprio edifício do Museu Britânico (concluído em 1847, de autoria de Sir Robert Smirke). Quanto às críticas, o autor, em um louvável exercício de retórica, defende-se, sustentando o seguinte: "recrimino os arquitetos modernos não por copiarem os gregos, mas por negarem as primeiras leis da vida tanto na arte deles quanto em todas as outras."[16]

[15] Id. Ibid., p.70

[16] RUSKIN, John. A manufatura moderna e o *design*. In: RUSKIN, John. *A economia política da arte*. Tradução e apresentação de Rafael Cardoso. RJ: Record, 2004, p.164.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIRA, José T.C. de. Ruskin e o trabalho da arquitetura. In: *Risco.* Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU-USP, São Carlos, vol. 4, n.2, 2006, pp.77-86.

PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno*: de William Morris a Walter Gropius. Trad. João Paulo Monteiro. SP: Martins Fontes, 2002.

RUSKIN, John. *The seven lamps of Architecture.* NY: John Wiley, 1849.

_____. *The nature of gothic:* a chapter of the Stones of Venice. London: Hammersmith, 1892.

_____. *A Economia Política da Arte*. Trad. Rafael Cardoso, SP: Record, 2004.

_____. John Ruskin. Selvatiqueza (excerto de A natureza do gótico). Tradução de José T. C. de Lira. In: *Risco.* Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU-USP, São Carlos, vol. 3, n.2, 2006, pp.67-76.

FIGURAS

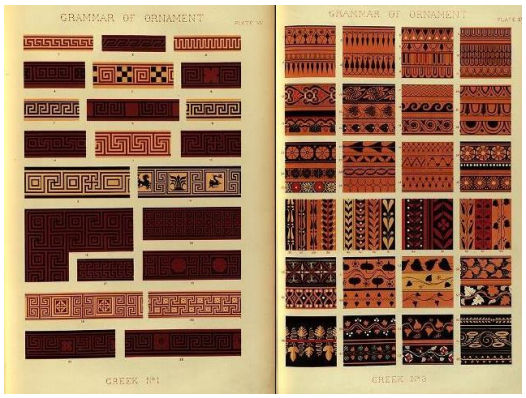


Figura 1 – Owen Jones. The Grammar of Ornament. 1868. Ornamento Grego.

Figura 2 – Owen Jones. The Grammar of Ornament. 1868. Ornamento Egípcio.

Figura 3 – Owen Jones. The Grammar of Ornament. 1868. Ornamento Assírio.

Figura 4 – Arte de entablamento na Glyptotheca de Munich.

Figura 5 - Museu Britânico. Painel Assírio, 883-859 aC.

Figura 6 - Museu Britânico. Painel Egípcio.

Figura 7 - Museu Britânico de Londres. 1753.

O CORPO MASCULINO NA REVISTA FRANCESA *LA VIE AU GRAND AIR.*

Aline Ferreira Gomes[1]

As vésperas da primeira Grande Guerra, a revista semanal de esportes *La vie au grand air* surgiu com a proposta de oferecer aos seus leitores uma publicação visualmente voltada para a fotografia. A edição, dedicada especialmente ao mundo esportivo, surge em 1898 com uma proposta de publicação inovadora para o gênero. Fundada por Pierre Lafitte (1872-1938), jornalista esportivo de Bordeaux, a revista francesa circulou até meados de 1922.

O uso da fotografia nas páginas dessa publicação inovou na diagramação, na dimensão das reproduções e nas intervenções realizadas nas imagens. Criando mosaicos visuais, que eram no mínimo inovadores, as edições exibiam fotografias que ocupavam todo o espaço das páginas, que recebiam pigmentações e montagens que foram aplicadas de diversas maneiras.

Os temas variavam entre eventos esportivos ou a apresentação de um único atleta, ora em momentos de atuação, ora apenas posando para a câmera. Muitas dessas fotografias transformavam-se em verdadeiros retratos.

Nas capas de *La vie au grand air,* o corpo masculino é presença predominante. Embora fotografias de mulheres atletas tenham protagonizado algumas edições, é o corpo masculino que mais se expõe. Luta, atletismo e ciclismo eram as modalidades que exibiam atletas em trajes esportivos que pouco cobriam as formas corporais. Já a equitação ou o tiro apresentavam homens com trajes formais, verdadeiros dândis em poses teatrais e posturas altivas.

O boxe tem seu papel importante no esporte moderno e foi tema de muitos números da revista. Algumas das capas, que exibiram lutadores de boxe, retratavam atletas que se destacavam em competições

[1] Doutoranda em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/IFCH). Agência financiadora FAPESP.

importantes. A edição de janeiro de 1911 (figura 01) traz a fotografia de Jack Johnson, campeão mundial da modalidade. Na imagem, a cabeça, o pescoço, ombros e uma pequena porção do tórax são exibidos. O corpo robusto, moldado pelos músculos muito desenvolvidos encurtam o comprimento do pescoço e garantem relevo aos ombros. Os punhos cerrados, gesto tradicional dos pugilistas, servem como identificador da sua atividade. O busto nu se sobrepõe ao fundo neutro e esconde parte da inscrição em francês: *memoires de Jack Johnson.* O olhar direcionado aos olhos do observador e a boca semicerrada desconstroem qualquer sinal de violência que tradicionalmente estaria vinculado à figura de um boxeador.

No mês seguinte, outro pugilista aparece na capa (figura 02): Sam Langford se apresenta com uma vestimenta que encobre o tronco, mas deixa exibir os ombros. Apenas um dos punhos cerrados é visto e o recorte circular reduz a visualidade dos detalhes. Ficamos apenas com imaginação da continuidade da cena: o braço esquerdo estaria estendido e provavelmente repetindo o gesto dos punhos cerrados, como se atingisse o ar com um soco. O corpo ligeiramente em diagonal, permite observar as linhas da axila e do músculo deltoide que compõe o ombro direito. O olhar desviante da lente fotográfica, as sobrancelhas bem demarcadas e os lábios fechados realçam um olhar distante, sinalizando introspecção.

Tal postura muda por completo na edição de março de 1911 (figura 03). A capa apresenta novamente Sam Langford, agora no primeiro plano e com roupas de inverno. Semelhante ao recorte de um busto tradicional, o atleta abandona a feição sisuda da capa anterior e passa a exibir um sorriso que demarca as linhas do rosto. Seus olhos com pequenas aberturas se direcionam para o canto direito da cena. Atrás posiciona-se um outro boxeador. É Sam Mac Vea. Seu corpo é apresentado com recorte semelhante, porém a nudez, a posição acima de Langford e os cabelos com certo volume, constroem a figura de um homem maior, aparentemente mais forte que o outro atleta. O olhar de Vea é de uma expressividade hipnotizante, circunspecto, longínquo, e destoa da face vibrante do outro de Langford. A legenda brinca com a coincidência dos nomes *Les deux Sam* (Os dois Sam) que se enfrentariam em 1º. de abril daquele ano.

A composição dessas fotografias retoma algumas das representações de atletas da antiguidade. Os mosaicos romanos das Termas de Caracala (figuras 04 e 05) exibem bustos de homens com recortes muito semelhantes aos lutadores das capas da revista francesa. Embora descobertos em 1824, os mosaicos foram transferidos para o acervo do museu do Vaticano somente nos anos de 1960. A comparação com as capas da revista francesa permite observar que as formas se repetem: ombros largos, pescoço de comprimento curto, rostos arredondados e músculos protuberantes exibidos pela nudez. Na comparação, os olhares parecem seguir a mesma sequência dos mosaicos, Jack Johnson mira o observador enquanto Sam Langford desvia o olhar (figura 03).

Na edição de 30 de junho de 1904, a capa exibe o retrato do ciclista Mayer (figura 06). O tronco inclinado sobre o guidão da bicicleta projeta o rosto para o primeiro plano. Quase atravessando os limites

da imagem, o olhar sombrio do atleta confronta a lente do fotógrafo. A roupa de inverno colada ao corpo, ressalta os contornos dos braços torneados e rígidos. O bigode de penugem comprida esconde os lábios e reforça o semblante casmurro. A figura ocupa grande porção da capa obrigando a divisão do título da revista em duas partes. Seu aspecto quase fantasmagórico nos recorda que provas esportivas não se vinculam apenas ao prazer, são antes de tudo embates entre o corpo e seus limites.

A capa de novembro do mesmo ano (figura 07), exibe um cronômetro em dimensões gigantescas. Dois atletas percorrem o objeto como se este fosse local habitual de competição. O plano utilizado, promove a sensação de que os atletas só não despencam da posição por estarem presos ao objeto como imãs. Personagens de um cenário fantástico. Embora o caráter estático seja intrínseco à imagem, a composição indica que o movimento não é característica apenas dos ponteiros, mas também, ciclista e corredor, garantem dinamismo à cena, uma vez que são atletas velocistas, ambos batedores de recordes em competições.

O caráter heroico - a demonstração de que homens são capazes de criar o impensável com seus corpos - são características exploradas em muitas das capas da revista. A imagem escolhida para estampar a primeira página da edição de 1908 é resultado de um esforço extraordinário de um atleta (figura 08). O cenário são os jogos olímpicos de Londres. O saltador se contorce extraordinariamente. Tronco e coxas transformam-se em um único conjunto: nessa unidade sobressaem braços e pernas, como tentáculos, que se prologam no ar ressaltando o virtuosismo atlético. O rosto é ocultado e a identidade do atleta fica ao encargo da legenda. O pigmento rosado aplicado em todo o esportista e que acompanha o sarrafo, funciona como um elemento singular. A impressão é que o atleta possui forças inumanas. Apenas um corpo com poderes sobrenaturais poderia realizar tal feito, um verdadeiro espetáculo corporal.

A arte do programa oficial do evento, feita por Arthur Stockdale Cope, também trazia a modalidade na capa[2]. A ilustração refere-se ao mesmo momento da fotografia da revista francesa. Porém, o ângulo escolhido transforma o salto em um exercício modesto quando comparado ao da fotografia de *La vie au grand air*.

Três anos antes, a edição de junho já indicava o apreço do editor pelos momentos espetaculares do esporte. A capa da edição de junho de 1905[3] exibe três ciclistas enfileirados, apresentando o estado de cada atleta. Os perfis ocupam todo espaço da página. As cabeças ganham força pela dimensão e pelas expressões distintas de cada ciclista, transformam-se em esculturas. O olhar introspectivo do atleta no primeiro plano, a mirada em diagonal do ciclista no meio e as rugas decorrentes do esforço no rosto do último atleta, transportam o observador para a pista de corrida.

[2] Cf. Arthur Stockdale Cope. Capa do programa oficial dos Jogos Olímpicos de 1908, Londres.

[3] Cf. *La Vie au grand air*: revue illustrée de tous les sports. Capa da edição de 30/06/1905. Fotografia autor desconhecido. Editor: Pierre Lafitte. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9606610k/f1.item

Em provas de velocidade, as imagens da linha de chegada contêm composições semelhantes. A escultura de Boucher apresenta esse tema[4]. Três atletas estendem seus corpos na tentativa desesperada de alcançar o fim do trajeto. O escultor francês da geração de Rodin é capaz expor habilidosamente todo o esforço dos corpos no prolongamento dos músculos e das articulações. Na escultura, diferentemente da fotografia, há o caráter tridimensional, e assim a possibilidade do observador percorrer o entorno da obra e notá-la em todos os ângulos. Nesse percurso, o empenho de cada atleta que tenta ultrapassar seu oponente se acentua. Embora a fotografia possua a limitação da reprodução bidimensional, o espetáculo do desporto competitivo é retratado com a força e tensão que o momento de finalização de uma etapa possui.

Mas *La vie au grand air* não se tornou notável somente pelas suas capas. Percorrendo o interior da revista, as páginas das edições surpreendem pelas suas diagramações elaboradas. As fotografias recebiam molduras de composições sofisticadas, recortadas por elementos geométricos e dispostas em formatos gráficos, produziam simultaneamente significado e espetáculos, transformando-se em outro elemento de destaque nas edições.

A edição de dezembro de 1903 exibe uma matéria sobre os lutadores que disputariam o cinturão de ouro[5]. Os oito retratos foram recortados e organizados de modo que o conjunto formasse um elemento gráfico de pontuação. O ponto de interrogação termina com a pergunta: *À qui la ceinture d'or?* (De quem será o cinturão de ouro?). Centrada na página, a composição dispersa o texto em cada lado de suas curvas, e as frases se acomodam, mesmo que o arranjo prejudique a leitura, tudo é voltado para compor um efeito visual inovador. Os bustos fotográficos permitem identificar cada atleta, figurando uma coleção de pugilistas ordenados como se compusessem uma coreografia. Qualquer leitor que folhear a revista, mesmo que rapidamente, se sentirá atraído pelo ponto de interrogação que atravessava todo comprimento da página.

Poucos meses depois, o mesmo método ilustra[6] os barcos a motor que seriam utilizados no rali de Mônaco. Dessa vez, explorando a forma das hélices que impulsionam os barcos. Cada uma das lâminas serve de suporte para exibir fotografias dos barcos e o texto novamente sofre a dinâmica das formas, e é distribuído nos espaços restantes.

Outro arranjo inovador na diagramação eram as sequências de fotografias que tratavam dos episódios esportivos. Exibidas lado a lado, agrupavam-se de maneira seriada e garantiam ao leitor experiências narrativas, em algumas ocasiões remetendo às composições cinematográficas.

---

[4] Cf. Alfred Boucher. *Au But* (The Finishing Line), c. 1886, escultura em bronze, 67 x 102 cm. Coleção Privada. Disponível em: http://www.jansantiques.com/Lot/jac1697.html

[5] Cf. *La Vie au grand air*: revue illustrée de tous les sports. Edição de 24/12/1903. Autor desconhecido. Editor: Pierre Lafitte. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9617847w/f17.item

[6] Cf. *La Vie au grand air*: revue illustrée de tous les sports. Edição de 25/02/1904. Autor desconhecido. Editor: Pierre Lafitte. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96058047/f18.item

Na edição de agosto de 1910, a revista consagrou o uso da impressão em páginas duplas (figura 09). A reportagem sobre a travessia do piloto americano John Moisant que sobrevoou Paris até Londres ousava na sua composição gráfica. As duas folhas exibiam cinco imagens acompanhadas de legendas curtas. Quatro fotografias em formato retangular são apresentadas em segundo plano, e se observadas circularmente construíam uma narrativa. O quarteto de fotografias é unido pela figura do piloto. O protagonista da jornada é colocado em primeiro plano, quase saltando da página. O recorte e a dimensão de seu corpo reforçam o protagonismo do personagem.

A página dupla também foi recurso utilizado para apresentar os boxeadores campeões do mundo e de torneios na França (figura 10). Os lutadores preenchem o interior de um par de luvas de boxe. São retratos expressivos. Todos os atletas vestindo calção de luta e exibindo o peito nu. Fazem poses, com punhos cerrados ao modo dos gestos da modalidade, encaram o observador e se exibem para os leitores. A legenda na porção inferior das páginas identifica cada atleta e até brinca com a ausência do campeão na categoria de pesos médios, retratando um lutador sem rosto identificado na imagem pela letra "c".

O boxe é ainda é tema de outras matérias da revista. A luta entre Moir e Wells[7] é registrada por sequências fotográficas e o arranjo na página, remete aos esquemas cinematográficos. Cada instante capturado congela a atuação esportiva e, exibidas em conjunto, narram os acontecimentos do evento. Evidentemente as imagens recordam os estudos de Eadweard J. Muybridge (1830-1904). Muybridge inicia as séries de fotografias sobre boxe por volta da década de 1880. As cenas são numerosas[8]. São *frames* de cada instante, cada movimento realizado é capturado pela lente fotográfica. Os gestos são catalogados em um trabalho de decomposição. Transformando-se em um material que pode ser observado e estudado minuciosamente, aos modos de um cientista em seu laboratório de pesquisa.

Já a imagem que acompanha um dos relatos de Jack Jonhson[9], lutador americano radicado na França, que narra a luta entre Tommy Burns e Bill Squires, relembra as cenas do pintor norte americano George Bellows[10]. As duas cenas se aproximam pelo cenário, o ângulo e até a posição dos atletas. O gesto do pintor nas pinceladas e as tonalidades aplicadas conferem maior dramaticidade à cena. Mas o registro fotográfico não deixa de evidenciar o caráter dinâmico do esporte. Fotografia e quadro, se ambientam no ringue, o público das duas situações, predominantemente masculino, se assemelha nas vestimentas. No entanto, diferentemente do cenário de Bellows, que sugere um espetáculo noturno e informal, a cena da

[7] Cf. *La Vie au grand air*: revue illustrée de tous les sports. Edição de 21/01/1911, p. 43. Autor desconhecido. Editor: Pierre Lafitte. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9604475m/f12.item

[8] Cf. Eadweard J. Muybridge. *Boxing*; open hand (shoes). ca. 1884 - 1887. Disponível em: library.artstor.org/asset/AEASTMANIG_10313035153

[9] Cf. *La Vie au grand air*: revue illustrée de tous les sports. Edição de 25/03/1911. Autor desconhecido. Editor: Pierre Lafitte. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96043046/f16.item.r=combats.zoom.texteImage

[10] Cf. George Bellows. *Stag at Sharkey's*, 1909. Óleo sobre tela, 110 x 140.5 x 8.5 cm. Acervo: Cleveland Museum.

revista francesa é o retrato de uma competição de caráter profissional.

O título da revista acompanha um projeto de devoção à paisagem natural que é percebida na Europa, mais acentuadamente, no fim do século XVIII. O apreço pela natureza converte-se em preceitos científicos e filosóficos. Em *Emilio ou da Educação,* Rousseau[11] apresenta suas proposições e defesas de um retorno à natureza, da importância do ar livre e puro encontrado no campo e nas montanhas, dos exercícios corporais em pleno ar e sol, dos banhos frios, da frugalidade alimentar, da negação aos excessos de conforto, da utilização das roupas largas, da negação e do abandono de tudo o que é artificial, sem esquecer da negação do ócio.

Já no início do século XX ganham força na França movimentos naturistas. Médicos e especialistas com interesses em compreender a problemática da saúde por meio de elementos naturais (climatologia, helioterapia, hidroterapia, etc) criam procedimentos terapêuticos definidos e aplicados aos elementos da natureza. Tais projetos promoviam um certo fascínio pela natureza e pela aventura, passavam a fazer parte de uma educação do corpo que prepararia o indivíduo para enfrentar e adaptar-se ao mundo.

A apresentação do corpo masculino em uma publicação popular como foi a revista francesa, se entrelaça à construção do heroísmo. A figura do herói representa antes de tudo a audácia num conjunto de ações inovadoras, que muito provavelmente não teríamos coragem de realizar. As imagens sofisticadas da revista francesa ressaltam esse virtuosismo heroico servindo-se muitas vezes de influências diretas de produções artísticas advindas de outros suportes. Momentos que recriam o corpo masculino como protagonista de um mundo de habilidades corpóreas quase impensáveis em conquistas oníricas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Henry. George Bellows: New York, Los Angeles and Columbus. *The Burlington Magazine*, London, v. 134, n. 1075, p.684-687, oct.1992.

CORBIN, Alain. *O território do vazio*: a praia e o imaginário ocidental. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1989. 385p.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. *Deporte y ócio, en el processo de la civilizacion.* Mexico: Fondo de Cultura Econômica, 1995.

GERVAIS, Thierry. L'invention du magazine: La photographie mise en page dans "La Vie au grand air" (1898-1914). *Études photographiques,* no. 20, 09 set. 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/997>. Acesso em: 23 nov. 2017.

[11] ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio* ou da educação. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Elogio da beleza atlética.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
HAYWOOD, Robert. George Bellows's "Stag at Sharkey's": Boxing, Violence and Male Identity. *Smithsonian Studies in American Art,* vol. 2, no. 2. p. 2-15. Spring. 1988.
HILL, Paul. *Eadweard Muybridge.* London: Phaidon, 2001. 125 p.
LAFITTE, Pierre (ed.). *La Vie au grand air:* revue illustrée de tous les sports, Paris, 1898 -1922. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32888685g/date&rk=21459;2>. Acesso em: 13. nov. 2017.
ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio ou da educação.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

FIGURAS

Figura 1 – *La Vie au grand air: revue illustrée de tous les sports.* Capa da edição de 21/01/1911. Fotografia, autor desconhecido. Editor: Pierre Lafitte. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9604475m/f1.image

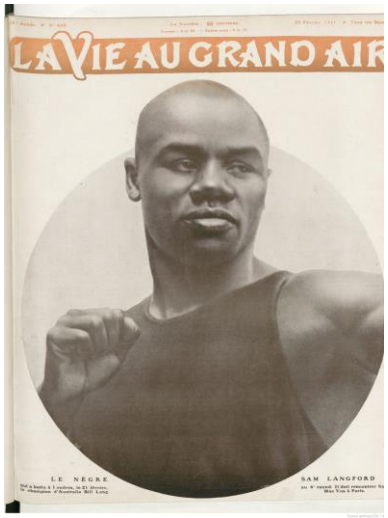


Figura 2 – *La Vie au grand air: revue illustrée de tous les sports.* Capa da edição de 25/11/1911. Fotografia, autor desconhecido. Editor: Pierre Lafitte. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9604081z/f1.item.r=bill%20lang.texteImage

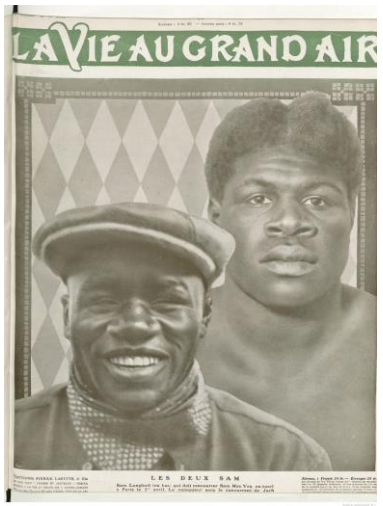


Figura 3 – *La Vie au grand air: revue illustrée de tous les sports.* Capa da edição de 25/03/1911. Fotografia, autor desconhecido. Editor: Pierre Lafitte Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96043046/f1.item.r=combats

Figura 4 – Mosaico. Termas de Caracalla, Roma, c. século IV a. C. Disponível em: li-brary.artstor.org/asset/ARTSTOR_103_41822000585289

Figura 5 – *Mosaico.* Termas de Caracalla, Roma, c. século IV a. C. Disponível em: li-brary.artstor.org/asset/ARTSTOR_103_41822001543436

Figura 6 – *La Vie au grand air: revue illustrée de tous les sports.* Capa da edição de 30/06/1904. Autor desconhecido. Editor: Pierre Lafitte. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96058062/f1.item

Figura 7 – *La Vie au grand air: revue illustrée de tous les sports.* Capa da edição de 03/11/1904. Autor desconhecido. Editor: Pierre Lafitte. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9605282c/f1.item

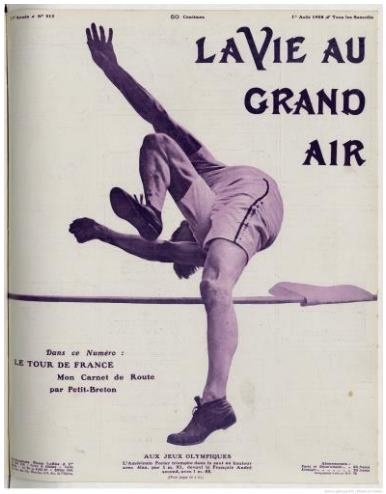


Figura 8 – *La Vie au grand air: revue illustrée de tous les sports.* Capa da edição de 01/08/1908. Autor desconhecido. Editor: Pierre Lafitte. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12041007/f1.image.r=la%20vie%20au%20grand%20air

Figura 9 – *La Vie au grand air: revue illustrée de tous les sports*. Edição de 27/08/1910, p. 638 e 639. Autor desco-nhecido. Editor: Pierre Lafitte. Disponivel em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9605343m/f10.double

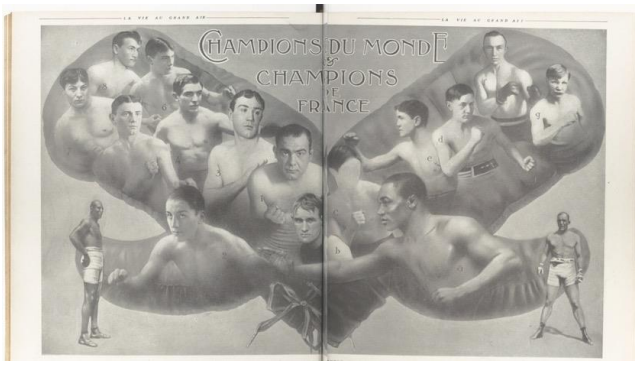


Figura 10 – *La Vie au grand air: revue illustrée de tous les sports.* Edição de 31/01/1914. Autor desconhecido. Edi-tor: Pierre Lafitte. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96053886/f10.item

A GUERRA EM IMAGEM E TEXTO: A COLEÇÃO "QUADROS HISTORICOS DA GUERRA DO PARAGUAY".

Álvaro Saluan da Cunha[1]

QUESTÕES INTRODUTÓRIA E APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO "QUADROS HISTÓRICOS DA GUERRA DO PARAGUAY"

O historiador José Murilo de Carvalho (2009) há algum tempo chamava atenção para várias de lacunas presentes na história social da guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), a qual "quase nada sabemos sobre as consequências da guerra para a cultura cívica do país". Porém, anteriormente, ainda nos anos 2000, o próprio autor organiza uma série de trabalhos voltados para o século XIX em geral, culminando no livro *Nação e cidadania no Império: novos horizontes* (2007), que tinha justamente como objetivo promover os estudos do Oitocentos ao buscar outras possibilidades a partir de novas fontes e abordagens. E este artigo segue justamente nesse fluxo, trazendo uma pequena introdução da pesquisa de mestrado intitulada "As litografias da coleção *Quadros historicos da guerra do Paraguay* na década de 1870: Projeto editorial e imagens", executada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Para se estudar não só período bélico, mas todo o contexto imperial do século XIX, torna-se imprescindível o uso das inúmeras fontes primárias disponíveis, como os periódicos e produções impressas da época. Dentre elas encontra-se a coleção de litografias e textos, objeto de estudo desta pesquisa, os *Quadros historicos da guerra do Paraguay*. Neste breve artigo serão introduzidos alguns aspectos técnicos e descritivos da coleção, levantando pontos relacionados à sua produção e circulação.

[1] Mestrando em História no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora financiado pelo CAPES.

A coleção foi produzida na cidade do Rio de Janeiro, então capital da Corte, constituindo-se de litogravuras acompanhadas de textos, vendidos inicialmente em fascículos, sendo anunciada através dos periódicos, a partir do início da década de 1870. Posteriormente, a coleção seria lançada em formato de álbum, em folio máximo e encadernada em *chagrin*, como em alguns dos exemplares encontrados. Em dois dos três álbuns consultados presencialmente, os da Biblioteca Nacional e do Museu Histórico Nacional estavam presentes apenas oito litografias, estando ausente a litografia sobre o *Combate naval do Riachuelo*, que consta no álbum completo presente no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e que figura nos anúncios como a litografia vinda no primeiro fascículo.

Somados, os nove números mais a introdução, esta sem litografia, reúnem quarenta e quatro páginas. Destas, nove são litografias e o restante consiste em narrativas textuais de episódios vitoriosos da Marinha e Exército brasileiro no conflito na região sul do continente. As gravuras são baseadas em pinturas históricas ou esbocetos feitos especificamente para a coleção. Boa parte dessas imagens pode ser encontrada em acervos digitais de forma avulsa, como nos sites do Museu Mariano Procópio[2] e na Biblioteca Digital Luso-Brasileira[3]. Algumas delas já foram utilizadas em uma série de trabalhos, embora não tenham sido contextualizadas como aqui estão, agrupadas.

Acredita-se que a coleção esteja disponível em outros acervos, devido a sua significativa circulação pelo país no século XIX, embora a pesquisa foque especificamente nos exemplares encontrados na cidade do Rio de Janeiro. Em uma das buscas efetuadas, por exemplo, foi possível encontrar um álbum com nome e descrição semelhante na Universidade de Coimbra, em Portugal. Todavia, a tentativa de contato não foi bem-sucedida.

É importante ressaltar que os fascículos e gravuras são posteriores ao conflito, sendo algumas delas datadas entre 1871 e 1874, embora essa questão não esteja representada nas catalogações ou nas próprias imagens, não sendo possível precisar as datas de publicação de cada fascículo. Não obstante, a coleção conta com uma série dados imprecisos, algo muito corriqueiro na imprensa naquele momento, trazendo poucas informações sobre os criadores das litografias e textos, que serão analisados aqui a partir de uma densa busca nos periódicos, onde foi possível encontrar maiores informações para elucidar hipóteses levantadas ao longo da pesquisa.

[2] Neste site é possível encontrar boa parte do acervo do museu digitalizado. Ver mais em: http://mapro.inwebonline.net/. Acessado dia 23/02/2018.

[3] Tendo um vasto acervo relacionados ao Brasil e a Portugal, a Biblioteca Luso-Brasileira conta com uma série de materiais para se estudar o século XIX. Ver mais em: http://bdlb.bn.gov.br/. Acessado dia 23/02/2018.

A tabela abaixo exibirá de forma mais imediata os artistas e escritores envolvidos no processo das imagens e textos, pontos que não serão abordados neste artigo, que preza por outros aspectos e, em suma, em apresentar o objeto. Os fascículos encontram-se na seguinte ordem[4]:

TABELA 1 – OS QUADROS HISTÓRICOS DA GUERRA DO PARAGUAY

Nº	Título da litografia	Baseada em óleo de	Desenhista	Litógrafo	Título do texto	Escritor
Intro	sem litografia	-	-	-	*Introdução*	Cesar Muzzio[5]
1	*Combate naval do Riachuelo*	-	Ângelo Agostini	Alf. Martinet	*O combate naval do Riachuelo*	*
2	*A Rendição de Uruguayana*	Pedro Américo	Ângelo Agostini	J. Reis Litógrafo / Souza Lobo	*A Rendição de Uruguayana*	A. E. Zaluar
3	*O ataque da ilha da Redempção*	Pedro Américo	-	J. Vitorino Litógrafo / A. de Pinho	*O ataque da ilha do Cabrita ou da Redempção*	Coronel Pinheiro Guimarães
4	*Assalto e ocupação de Curuzu*	Victor Meirelles	-	Huascar, editada por Fígaro	*A passagem do Curusú*	Dr. Ferreira de Menezes
5	*A passagem de Humaitá*	Victor Meirelles	-	Souza Lobo	*A passagem de Humaitá*	Felix Ferreira
6	*Passagem do Curuzu*	Eduardo De Martino	R. Pontremoli	Alf. Martinet	*A tomada de Curuzú*	Felix Ferreira
7	*O reconhecimento de Humaitá*	Eduardo De Martino	R. Pontremoli	-	*O Reconhecimento do Humaitá*	Dr. Ferreira de Menezes
8	*O Passo da Pátria*	Victor Meirelles	-	-	*A passagem do Passo da Pátria*	Coronel Pinheiro Guimarães
9	*Ataque e tomada do Estabelecimiento*	Eduardo De Martino	R. Pontremoli	-	*Tomada do forte do Estabelecimiento*	Felix Ferreira

[4] Ordem e nomes baseados nos dados cruzados disponíveis no Arquivo Geral do Rio de Janeiro, no catálogo da *Exposição de História do Brazil,* de 1881 e no jornal *Monitor Campista*, n. 282, 15/07/1882, p. 3. Isso não necessariamente define que todas as possíveis reproduções sejam feitas pelas mesmas oficinas litográficas, algo que será analisado ao longo da dissertação.

[5] De acordo com alguns anúncios em periódicos que serão mostrados a seguir, a *Introdução* era vendida juntamente com o primeiro fascículo do *Combate naval do Riachuelo*. É possível que a autoria do texto também seja de Cesar Muzzio.

PRODUÇÃO

Já bem delineada em 1860, a imprensa da Corte era ligada ao cotidiano popular, embora até então refletisse muito dos costumes da elite letrada em uma relação ainda verticalizada. O movimentado porto do Rio de Janeiro era extremamente importante para a circulação de matérias-primas, livros, periódicos estrangeiros e outras imagens e matrizes litográficas que agitavam ainda mais o ambiente intelectual ilustrado. Isso exigia das casas litográficas e da imprensa no geral uma maior qualidade e destreza na elaboração dos periódicos e imagens, que circulavam em suas mais variadas formas. Dessa maneira, também se tornava possível a circulação de litografias brasileiras em nações ultramarinas, algo inovador para o período e que será ilustrado a seguir.

A guerra da Tríplice Aliança foi o momento em que se teve maior o maior destaque, ainda que com alguma latência, dos periódicos ilustrados, que traziam cenas do conflito para as páginas dos jornais, revolucionando a forma com a qual as notícias e imagens eram consumidas pela população. Já no pós-guerra, coleções e álbuns como os *Quadros historicos da guerra do Paraguay* eram feitos para celebrar os êxitos da Tríplice Aliança, enfatizando-se os brasileiros, em campo de batalha. Seja pela Marinha ou pelo Exército, essas coleções explicitavam os principais personagens presentes e as passagens por meio de suas imagens, legendas e textos mais detalhados que, não necessariamente, tratavam a imagem que os acompanhavam.

A partir do contato direto com as fontes primárias e a leitura de uma vasta bibliografia de referência, foi possível perceber algumas das formas pelas quais essa coleção circulava na Corte e em outras províncias, sendo adquirida através de anúncios feitos nos periódicos mostrados a seguir. Era possível adquirir as litografias avulsas por meio dos anúncios feitos nesses jornais, por oficinas litográficas que se dispunham a vender os fascículos completos ou apenas as gravuras ou, posteriormente, a encadernação completa. A isso pode-se atribuir a causa de muitas destas imagens serem encontradas separadas em outros acervos, sobretudo se analisarmos algumas inconstâncias da imprensa no período, haja vista que os exemplares que não circulavam geralmente eram reaproveitados para criar novos álbuns ou revendidos por um preço mais modesto.

Também era muito comum que certas edições se esgotassem rapidamente e fossem reimpressas. Nesses casos, os prelos reimprimiam as edições, muitas já removidas das pedras litográficas, culminando em um novo processo de desenho e impressão, o que pode justificar os diferentes tipos de fonte nos textos e algumas pequenas modificações nas gravuras. Sobre os casos de reimpressão, há um citado no editorial periódico *A Vida Fluminense*[6], que ilustra bem a situação, ao anunciar que a grande procura que os seus sete primeiros volumes teve os obrigaram a reimprimi-los. Todavia, esse trabalho, mesmo feito em grande

[6] *A Vida Fluminense:* folha joco-seria-illustrada, n. 8, 22/02/1868, p. 88.

escala, não era capaz de satisfazer a todos os pedidos recebidos. Isso aconteceu, pois, boa parte das pedras litográficas utilizadas já não existiam mais, tendo de ser todas elas redesenhadas. Sendo assim, é possível levantar a hipótese de que algumas das outras versões encontradas em avulso ou até mesmo álbuns com distinções na formatação possam ser originados justamente por esse problema, passando por novas impressões, geralmente pelas mãos de outros desenhistas e artistas, seguindo apenas os textos como um ponto em comum que não foi alterado. Ao longo desta parte buscar-se-á explicar essa hipótese.

Sabe-se que, através dos anúncios encontrados, a coleção estava relacionada aos editores responsáveis pelo periódico ilustrado *A Vida Fluminense*[7], os senhores A. de Almeida & C. – Antônio Pedro Marques de Almeida e Augusto de Castro –, sendo o primeiro padrasto do posteriormente membro dessa sociedade, o desenhista Angelo Agostini (AUGUSTO, 2009: 2).

Ao longo das investigações feitas nos jornais, foi possível perceber determinadas incongruências nas informações acerca das oficinas litográficas que executaram os desenhos, bem como a formação da própria coleção. Um exemplo que ajuda a entender e ilustrar melhor os desejos iniciais dos editores na criação da coleção encontram-se registrado no *Jornal da Tarde*[8], periódico que circulou no Rio de Janeiro. Ele anunciava em sua seção "Gazetilha", a chegada dos fascículos, dedicando uma parte de sua segunda página para falar mais sobre como se daria a coletânea, enfatizando o desejo de se comemorar as glórias brasileiras por meio das gravuras e textos e outros aspectos.

Tais pontos se repetem em outro anúncio feito no dia 8 de fevereiro do mesmo ano e no mesmo *Jornal da Tarde*[9], que citava novamente, agora em uma parte voltada a anúncios de produtos na última página, a coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguay*, dando maiores informações. Complementar ao primeiro comunicado feito, aborda com mais detalhes pontos como valores, forma de pagamento, material utilizado e compra exclusivamente por meio de assinatura, algo que também parece não ter sido levado adiante. Afinal de contas, os editores precisavam vender, não podendo delimitar as formas de compra. Essa ideia pode ter sido inicialmente aplicada para que a coleção não sofresse com problemas financeiros e, consequentemente, atrasos. Além disso, destaca novamente a importância de se fazer uma coleção que exalte os feitos no teatro de guerra, buscando conservar a gloriosa memória brasileira nos campos de batalha ante o ditador Solano López, tido como o "demônio vivo". Enfatiza também a escolha dos editores em selecionar os episódios mais importantes, os melhores desenhistas e os escritores mais letrados. Novamente a questão da circulação da coleção é levantada, agora com mais detalhes, saindo por meio de assinaturas feitas de doze em doze fascículos, todos feitos em papel de folio máximo (tamanho semelhante a

[7] No período de 1868 a 1875, a redação da revista ocupou, respectivamente, os sobrados de números 59, 52 e 50 da tradicional Rua do Ouvidor, na região central do Rio de Janeiro.
[8] *Jornal da Tarde (RJ),* n. 24, 28/01/1871, p. 2.
[9] *Jornal da Tarde (RJ),* nº 33, 08/02/1871, p. 4.

um jornal contemporâneo), ou seja, em tamanho aproximado ao das gazetas, utilizando o espaço total das páginas. O referido anúncio mostra que, a princípio, os desenhos ficariam a cargo do hábil lápis de Angelo Agostini, que já havia sido incorporado ao periódico *A Vida Fluminense* por um breve período. Mas, percebe-se, ao longo das descrições dos fascículos encontrados e das gravuras avulsas, o nome de outros impressores e outros desenhistas. Esse anúncio repetiu-se em mais dois números do mesmo jornal, ainda no mesmo ano: em 18 e 28 de fevereiro, respectivamente nos números 42 e 49.

Outro aspecto a ser destacado nestes dois anúncios é que a coleção se constituiria inicialmente de vinte e quatro gravuras, divididas igualmente entre passagens da Marinha e do Exército. Todavia, em outros anúncios posteriormente veiculados e catálogos remetentes à coleção, fala-se apenas nas nove imagens citadas no início do artigo, que mesclam as duas armas. Essa também é uma questão muito comum da imprensa no período, que tinha total liberdade de alterar seus planos, seja pelo baixo índice de assinaturas, divergências entre os editores, dificuldades para se executar os desenhos ou até mesmo pelo fim ou modificação na direção da empresa responsável.

CIRCULAÇÃO

A possibilidade da divulgação das vitórias brasileiras por meio de fascículos e, posteriormente álbuns, bem como o papel diplomático e propagandístico de um império consolidado e vitorioso para além das fronteiras da Corte já era algo comum, sobretudo pela melhoria gradativa nas condições de transporte advindas do crescente processo de modernização no país. Por meio das pinturas históricas via-se que o projeto era promissor, sendo óbvia a cogitação de que as gravuras elevariam exponencialmente esse poder, expandindo as traduções feitas em preto e branco de grandes obras em imagens menores, do tamanho de uma folha de jornal, chegando a várias províncias e até mesmo a nações longínquas, como veremos a seguir.

Um registro presente nos *Cadernos do Centro de História e Documentação Diplomática*[10], relata, em uma circular assinada em 1872, que as litografias também circulavam pelo meio diplomático, sendo entregue a legações de diversos países, constituindo um reflexo da constante evolução nacional, observada a partir da segunda metade do XIX. Com isso, constituía-se um processo propagandístico da imagem de nação civilizada no âmbito internacional, presente tanto na divulgação das vitórias na guerra, quanto na produção artística de um país que gradativamente se constituía.

Alguns fascículos foram adquiridos por ministérios do Império e enviados para outras províncias, através de ofícios de requerimento ou como prêmios, com o intuito de se difundir a coleção e potencializar

[10] *Cadernos do CHDD* / Fundação Alexandre de Gusmão, Centro de História e Documentação Diplomática. Ano 3, n.5. Brasília, DF: A Fundação, 2004, p. 32.

o acesso aos episódios da guerra, exercendo assim o seu papel pedagógico na consolidação de uma imagem vitoriosa da monarquia, na tentativa de se criar uma identidade nacional a partir destes episódios que glorificavam o país. Algumas destas compras foram divulgadas nos *Balanços da Receita e Despeza do Império* entre 1875 a 1883, chegando a custar aos cofres públicos o total de 17:000$000 de réis entre compras feitas pelos ministérios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, do Império, da Guerra e da Marinha[11].

Percebe-se a partir destes dados que os ministérios foram extremamente importantes para a circulação e financiamento da coleção, gastando altas quantias que, a título de comparação, superavam o valor de um escravo de sexo masculino, entre 15 a 33 anos, que era, em média, de 1:635$909 réis (MARCONDES; MOTTA, 2001). Mesmo sendo editada em âmbito privado, vale considerar que, assim como o custeio das pinturas históricas era diretamente atrelado ao Império e as forças armadas, pode-se perceber aqui, mesmo que de forma distinta, o empenho de alguns ministérios em adquirir e financiar o material. Geralmente enviavam fascículos para outras províncias requisitantes ou davam como forma de premiação em alguns concursos de instrução primária e secundária. No entanto, isso não significa que os periódicos e coleções fossem diretamente controlados pela Coroa. A efeito de comparação, ao contrário do Brasil, onde parte da imprensa era, ainda que discretamente financiada pelo Império e seus Ministérios – como o caso da própria coleção aqui estudada, a imprensa paraguaia era diretamente controlada e financiada pelo Estado, que comandava e custeava boa parte da produção da imprensa, manipulando a opinião pública e auxiliando o moral as tropas paraguaias no *front* (TORAL, 2001).

Em 1873, por meio da sessão "Parte Official – Expediente do Governo do dia 18 de agosto", veiculado apenas no dia 22 do mesmo mês abaixo do subtítulo "Officios", o *Jornal do Pará* mostrava o requerimento feito e endereçado ao bibliotecário público com os dizeres:

> - Ao bibliothecario publico. –
> Remetto-lhe o 1.º fasciculo dos quadros historicos da guerra do Paraguay, que faltava para completar a obra existente n'essa biblioteca, e acaba de ser-me enviado pelo ministerio da guerra á quem solicitei por ofício de 25 de junho último[12].

[11] *Balanço da Receita e Despeza do Imperio*, no Exercício de 1872-1873. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1875; *Balanço da Receita e Despeza do Imperio,* no Exercício de 1873-1874. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1876; *Balanço da Receita e Despeza do Imperio*, no Exercício de 1874-1875. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1877; *Balanço da Receita e Despeza do Imperio,* no Exercício de 1875-1876. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1878; *Balanço da Receita e Despeza do Imperio*, no Exercício de 1876-1877. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1879; *Balanço da Receita e Despeza do Imperio,* no Exercício de 1877-1878. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1880; *Balanço da Receita e Despeza do Imperio,* no Exercício de 1880-1881. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883.

[12] *Jornal do Pará:* Orgão Official, n. 189, 22/08/1873, p. 1.

Já no ano de 1874, novamente o jornal veiculara, no dia 13 de agosto, na mesma sessão, o "Expediente do Governo do dia 8 de agosto", desta vez recebendo mais fascículos:

> - Ao director do lyceo paraense e da escóla normal (...) – Remeto á vmc., para a bibliotheca publica um exemplar do 1.º, 2.º, 3.º e 4.º fasciculo dos quadros historicos da guerra do Paraguay, que com esse destino acabam-se de ser-me enviados pela secretaria d'estado dos negocios do imperio[13].

O *Jornal do Pará* exemplifica a questão das solicitações via ofício, dos envios e do remanejamento dos exemplares recebidos pelo Órgão Oficial, que repassava ao Liceu Paraense e a Escola Normal, cerca de dois anos após o início da divulgação da coleção, em 1871. Existem uma série de exemplos que ajudam a compreender melhor a circulação dentro do país, mas, devido a limitação deste espaço, este trabalho se limitará a tratar apenas dos exemplos dados acima. Todavia, é possível admitir, a partir de anúncios encontrados em periódicos de vários estados brasileiros, que essas imagens foram para o Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Pernambuco e cidades do interior do estado do Rio de Janeiro. Provavelmente a coleção teve um alcance muito maior, mas as buscas feitas na Hemeroteca Digital só conseguiram apresentar estes casos.

O que se percebe e se confirma a partir dessas informações é que já ocorria no Brasil uma significativa circulação de periódicos e gravuras pelas províncias e até mesmo em outras nações, "criando uma espécie de rede que interligava os círculos letrados: por esses impressos as pessoas se aliavam, se insultavam e se conheciam, manifestando-se publicamente" (MOREL; BARROS, 2003: 47), o que formula um espaço social de grande relevância, ainda que em um primeiro momento restrito a um público letrado, mas passado oralmente para a população em geral. Conclui-se a partir dessa breve introdução que a coleção *Quadros históricos da guerra do Paraguay* consegue com êxito mostrar o sucesso do mercado editorial e de gravuras no país, fazendo parte da bem-sucedida, embora complexa imprensa brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Maria Bastos P. (orgs). *Repensando o Brasil do Oitocentos*; cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

[13] *Jornal do Pará:* Orgão Official, n. 181, 12/08/1874, p. 1.

CARVALHO, José Murilo de (org.). *Nação e cidadania no Império:* novos horizontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

AUGUSTO, José Carlos. A Vida Fluminense, "folha joco-séria-illustrada" (1868-1875). Curitiba: *XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação,* 2009. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1235-1.pdf. Acessado dia 04/03/2018.

COSTA, Carlos Roberto da. *A revista no Brasil, o século XIX. Tese* (Doutorado em Ciências da Comunicação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

MARCONDES, Renato Leite; MOTTA, José Flávio. Duas fontes documentais para o estudo dos preços dos escravos no vale do Paraíba Paulista. In: *Revista Brasileira de História.* São Paulo, 2001, v. 21, n. 42.

TORAL, André Amaral. *Imagens em desordem:* a iconografia da guerra do Paraguai (1864-1870). São Paulo: Humanitas FFLCH USP, 2001.

MOREL, Marco, BARROS, Mariana Monteiro de. *Palavra, imagem e poder:* o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SOUZOUSARETA GEIJUTSUKA: DESLOCAMENTOS ENTRE REALIDADE E FICÇÃO.

Ana Clara Noronha Santos[1]

A contemporaneidade demonstra ser marcada de forma particular por um contínuo fenômeno de intercâmbio de informações entre virtualidade e realidade. Nesse sentido, da mesma forma que acontecimentos podem se tornar informação (notícias, relatos em redes sociais, etc.), a própria informação contida nestas mídias já demonstrou de inúmeras formas sua potência em propor e modificar aspectos da realidade. Pode-se citar por exemplo a extensa investigação envolvendo o atual presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, em que comprovou-se que o resultado das eleições norte americanas foi fortemente impactado pela divulgação de *Fake News*[2], propagadas intencionalmente pela empresa publicitária *Cambrigde Analytica*, que utilizou indevidamente os dados pessoais de 50 milhões de usuários da rede social *Facebook*. Ou, por outro lado, o desencadear de organizações sociais e manifestações significativas, a exemplo da sequência de manifestações ocorridas em 2010 na chamada Primavera Árabe, cuja constituição muito se atribui à troca de informações pela internet. Da mesma forma, poderia-se citar inúmeros exemplos de fenômenos que se desenvolvem à partir do ambiente virtual, alimentando-se de discussões e informações oriundas do 'real'. Ou ainda, muitas vezes, como relatos ficcionais e informações deliberadamente adulteradas se instauram nestes suportes provocando todo tipo de consequências factuais.

No âmbito interpessoal o mesmo fenômeno se manifesta, ao passo que estas tecnologias se instauraram no cotidiano de forma intrincada, rearranjando as relações sociais de uma forma contundente e generalizada. E, ademais, possibilitando o anonimato e criação de perfis pessoais que ultrapassam em

[1] Graduanda em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

[2] Tal fenômeno refere-se à difusão, em redes sociais, de notícias e informações falsas. Tal questão atualmente é alvo de intensas discussões devido à sua aparente interferência em questões de interesse público, como impacto direto no resultado de eleições e influência na formação da opinião pública de modo geral.

diferentes níveis uma representação aproximada da identidade. Logo, é interessante observar que apenas no primeiro trimestre de 2018, o Facebook declara ter desabilitado aproximadamente 583 milhões de contas *fake*[3]. Contudo, para além destas contas que são deliberadamente fictícias, pode-se pensar também no quanto a retratação da vida no ambiente virtual, de um modo geral, é recorrentemente estetizada e modificada. Assim, observa-se um fenômeno crescente de compartilhamento da vida privada, a chamada 'extimidade', em que muito se fabrica e se mostra apenas aspectos específicos da vida.

Estas narrativas contemporâneas, literárias ou visuais (considerando-se ademais a relevância dos jornais televisivos e a influência de meios como a rede de vídeos *YouTube*), desempenham, portanto, uma função estrutural na sociedade midiatizada, na medida em que tornam-se responsáveis por mediar relações tanto a nível subjetivo quanto coletivo. Desse modo, demonstram relevante aptidão não só para interpretar e propor leituras da realidade, como por vezes também para fabricá-la. Nesta medida, observar os fenômenos gerados por estes complexos híbridos constituídos por realidade-ficção, é de algum modo constatar a manifestação de fenômenos pregressamente apontados por teóricos como Guy Debord e Jean Baudrillard, cujos ensaios (por vezes considerados pessimistas ou "apocalípticos") antecipavam discussões referentes a uma crise da noção de realidade. E, sendo assim, do mesmo modo que delinear a 'realidade' torna-se uma tarefa complexa, em contrapartida criar dispositivos de dissimulação torna-se cada vez mais viável.

Neste sentido, o conceito de 'espetáculo' proposto por Debord[4] refere-se essencialmente a uma crescente impossibilidade de separação entre imagem, narrativa e realidade. E assim, uma incessante renovação tecnológica, aliada a uma avalanche de informações, impediriam um processamento crítico dos fatos e consequentemente uma distinção entre essas três esferas. Segundo o teórico, estabelece-se então uma conjuntura de "presente perpétuo" em que a constante exposição de um tema (seja um fato, uma celebridade, uma ideia, etc.) seria suficiente para atribuir-lhe relevância, independente de seu histórico, conteúdo, veracidade ou qualidade. Logo, aquilo que é disseminado, existe; e o que não é disseminado, não existe. Ou, nas palavras de Debord: "Aquilo que o espetáculo deixa de falar durante três dias é como se não existisse. Ele fala então de outra coisa, e é isso que, à partir daí, afinal existe. As consequências práticas, como se sabe, são imensas"[5]. E assim, tal qual apontado por Baudrillard, o mesmo se dá em relação à identidade:

[3] Dados publicados pelo site de comunição do Facebook, Facebook Newsroom. Disponível em: <https://newsroom.fb.com/news/2018/05/enforcement-numbers/>. Acesso em 10 de nov. 2018.

[4] FREDERICO, Celso. Debord: do espetáculo ao simulacro. *MATRIZes*. v. 4. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2010. p. 179-191. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38283/41099/> Acesso em: 25 out. 2018.

[5] DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

> Em contrapartida, o fato de que a identidade seja a da rede, não a dos indivíduos, e que a prioridade seja dada antes à rede do que aos seus protagonistas, implica a possibilidade de dissimulação, do desaparecimento no espaço impalpável do virtual, e de assim não ser mais localizável, inclusive por si mesmo, o que resolve todos os problemas de identidade, sem contar os problemas de alteridade. [6]

No âmbito artístico, inúmeros projetos se utilizam desta possibilidade de escamoteamento do real para questionar ou manipular modos de funcionamento do sistema de arte, que encontra-se tão suscetível a estas questões quanto qualquer outra esfera da sociedade. Logo, os resultados são biografias inventadas, artistas inexistentes e/ou anônimos. E de modo análogo, percebe-se também a criação de nomes de "utilização coletiva" (ou seja, que podem ser empregados por qualquer pessoa e que representam ideologias coletivas), fenômeno que se manifesta de forma similar na Web 2.0[7], a exemplo do anonimato promovido pelos *nicknames* e das comunidades virtuais, como no caso do suposto artista Luther Blisset. Tal nome, empregado desde 1994 por inúmeros artistas, produtores e escritores, tornou-se conhecido por sua menção vinculada a notícias falsas, manifestações políticas anônimas, obras de arte e pseudônimos de escritores. Em 2002, por exemplo, um livro chamado "Q - O caçador de Hereges" foi publicado pela Conrad Editora no Brasil com esta atribuição; e em 2013 a notícia de uma suposta construtora chamada Luther Blisset que pretendia construir prédios em uma grande área verde da cidade de Porto Alegre, chamado Parque Redenção[8], ganhou forte repercussão.

No contexto brasileiro, o artista contemporâneo Yuri Firmeza lida com tais processos de autoficcionalização de modo a gerar um aparato crítico que recai diretamente sobre a credibilidade da imprensa cultural da cidade de Fortaleza. Convidado para participar da 4ª edição do projeto "Artista Invasor", desenvolvido por Ricardo Resende no Centro de Cultura Dragão do Mar de Fortaleza em 2006 (mais precisamente no Museu de Arte Contemporânea), Firmeza desenvolve um trabalho que constitui-se basicamente pela divulgação para a imprensa local da chegada de um internacionalmente reconhecido artista japonês. Assim, por meio de uma assessora de imprensa fictícia chamada Ana Monteja (em realidade, Irina Theophilo, então namorada do artista), origina-se o *fake* artista *Souzousareta Geijutsuka* (segundo Firmeza, "Artista Fictício" traduzido do japonês) e sua exposição *Geijitsu Kakuu* (traduzido, "Arte Ficção").

---

[6] BAUDRILLARD, Jean.Tela total: mito ironias da era do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 1997.

[7] Refere-se à um segundo momento da tecnologia das redes em que o usuário do ambiente virtual pode participar ativamente estabelecendo relações, discussões e colaborando com produção de conteúdo em geral. Neste sentido, o usuário deixa de ser um 'leitor' do conteúdo exposto e passa a ser coprodutor de novas linguagens e dispositivos.

[8] "Hackers divulgam notícia falsa de construção de prédios em parque de Porto Alegre". Disponível em: <http://recordtv.r7.com/fala-brasil/videos/hackers-divulgam-noticia-falsa-de-construcao-de-predios-em-parque-de-porto-alegre-06102018> . Acesso em 12 de Nov. 2018.

A mencionada personagem foi então desenvolvida à partir do escamoteamento de estruturas e linguagens que constituem os discursos dos artistas em geral, apresentando suas questões estéticas à partir de justificativas teóricas e declarando-se interessado em desenvolver temas como "o sofisticado equilíbrio entre a vida e a morte na natureza" e "reflexões sensoriais sobre a fragilidade da vida"[9]. Além disso, algumas imagens de obras são enviadas às redações; uma delas por exemplo seria um frame em que há uma imagem do gato de Firmeza, publicado pelo "Diário do Nordeste" com uma vaga declaração, supostamente de Geijutsuka: "o que continua valendo na arte é a intensidade que passa pela obra"[10]. Ademais, é apresentado um vasto currículo de reconhecidas exposições em cidades como Tóquio, Nova York e Berlim, além de três bem-sucedidas vindas anteriores ao Brasil. Como resultado, o suposto artista japonês é entrevistado via e-mail pelos principais jornais locais ("Diário do Nordeste" e "O povo"), e publicado nas primeiras páginas dos cadernos de cultura no dia anterior à abertura da exposição.

Em contrapartida, tal êxito é inédito para o projeto, já que os artistas das três edições anteriores (Jared Domício, Marta Neves, Sólon Ribeiro) não contaram com nenhuma forma de divulgação. Segundo Ricardo Resende (curador e então diretor do MAC-CE): "Estes artistas passaram despercebidos pela mídia local em ocasião de suas intervenções. Só tomaram conhecimento aqueles que vieram espontaneamente ao museu"[11]. Neste ponto, a imprensa local acaba evidenciando um desconhecimento (e, mais do que isso, um desinteresse) em relação ao cenário artístico local, posto que não apenas se abstém de validar os dados sobre o suposto artista, como também concede distinções a este grande - e inexistente - "artista internacional".

Após grande repercussão, contudo, o público que foi à abertura da exposição surpreendeu-se com uma sala aparentemente em montagem, onde havia apenas um texto institucional assinado pelo diretor da instituição, e uma troca de e-mails afixada nas paredes da galeria, em que via-se o artista Yuri Firmeza discutindo com o amigo e sociólogo Tiago Themudo questões gerais relacionadas ao sistema de arte. Desta forma, entre outras temáticas, discutiam a ausência de investimentos para a produção de cultura local, bem como "o pensamento do poder messiânico dos grandes projetos"[12], ou seja, uma crença de que a realização de grandes e custosos eventos em momentos pontuais poderia substituir a necessidade de um investimento efetivo e contínuo nos setores culturais. Em meio a tais discussões, portanto, um público desconcertado

[9] MOURA, Dawlton. Arte, natureza e tecnologia. Diário do Nordeste, Fortaleza, 10 de Jan. 2006. Trechos da matéria de primeira-capa do caderno de cultura.
[10] ibid.
[11] RESENDE, Ricardo. Pode não ser doce a arte contemporânea. *Canal contemporâneo - revista eletrônica de arte*. Jan. 2006. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000610.html>.
[12] FIRMEZA, Yuri (org.). *Souzousareta Geijutsuka.* Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

pôde conferir a declaração de que o até então oculto artista cearense, real convidado e integrante do projeto, pretendia ocupar a galeria com os desdobramentos de uma "situação político-poética".

> A ocupação da sala será da seguinte forma: irei inventar um artista. Biografia, currículo, obras... Tudo ficção. Um artista representativo dentro do cenário internacional, que desenvolve trabalhos com tecnologia de ponta e experiências genéticas. Quero viabilizar uma publicação sobre esse artista nos jornais, com textos críticos autenticando sua obra, além de entrevistas com ele... Pedi para o Ricardo entrar em contato com alguns críticos de visibilidade nacional, na tentativa de articular alguns textos fictícios. Você topa escrever um texto sobre a "obra" desse artista? Você pode inventar um pseudônimo para você... Também posso inventar a crítica, bem como os críticos.[13]

No dia posterior à abertura, contudo, os mesmos jornais que publicaram matérias enaltecendo *Souzousareta Geijutsuka*, se encarregam de realizar ataques incisivos não apenas a Yuri Firmeza, como também à credibilidade da instituição e ao cenário artístico de Fortaleza como um todo. Neste contexto, o "Diário do Nordeste" publica uma nota discreta na sessão "*Reality Show*", logo abaixo de uma grande notícia sobre o programa de televisão *Big Brother Brasil*, intitulada "Exposição factóide compromete Dragão do Mar". Tal matéria encarrega-se não apenas de ignorar a falha jornalística aparente, como também de desqualificar a direção do museu, declarando que "o artista e a instituição (Museu / Dragão do Mar) acabaram colocando em xeque ou até mesmo comprometendo o vínculo de credibilidade estabelecido junto aos veículos de comunicação e a sociedade cearense". De maneira ainda mais agressiva, "O Povo" publica uma crítica intitulada "Arte e molecagem":

> A recente molecagem do artista plástico Yuri Firmeza, que inventou o pseudônimo de *Souzousareta Geijutsuka* e divulgou para a imprensa local seu (dele, Souzousareta) brilhante currículo de exposições no exterior como forma de conseguir espaço na mídia, revelou alguns traços do espírito da arte em Fortaleza. Com algumas caras exceções, uma arte pobre, recalcada e alienada, feita por moleques que confundem discurso (ou melhor, as facilidades conceituais de um discurso) com pichação; que acham que estão sendo corajosos quando não fazem mais do que espernear e gritar por uma

[13] ibid?

mesadinha ou por uma berlinda oficial.[14]

No decorrer da exposição, contudo, Firmeza vai paulatinamente adicionando às galerias uma espécie de linha cronológica de todas as notícias, "entrevistas" e críticas publicadas em virtude da exposição do "japonês". De tal modo, estabelece-se um espaço que funciona como uma espécie de "observatório da imprensa", na medida em que viabiliza um rastreamento de todos os movimentos percorridos por essa ficção nas mídias - situação praticamente inviável quando discute-se a "viralização" de notícias fictícias ordinárias. De algum modo, cria-se um método pelo qual é possível observar desde o momento da inserção destas informações na mídia até seus desdobramentos posteriores e assim, por conseguinte, a maneira como a dita "imprensa cultural" local mantém-se totalmente alheia de qualquer tentativa de compreensão dos questionamentos efetuados por Firmeza - um dos fatos inevitáveis destacados pela ação. E assim, é curioso notar que mesmo involuntariamente tais situações fomentam o desenvolvimento do trabalho, que existe na medida em que estes processos ganham visibilidade e repercussão. Para Firmeza:

> Em poucos momentos do trabalho eu tive controle total da situação (acho que nunca o tenho), esse "descontrole" se acentuou quando os jornais publicaram matérias sobre a chegada do artista. A partir daí o Souzousareta ganhou vida própria. Nesse sentido, os jornalistas trataram de mantê-lo vivo e em movimento - e continuam colaborando, de forma intensa e decisiva, com a vitalidade do Souzousareta.[15]

Assim, *Souzousareta* situa-se nesse lugar de dependência e intercâmbio, ao passo que se constrói pela contribuição dos veículos de informação, mas também consideravelmente pelo respaldo do Dragão do Mar - graças a aceitação de uma direção museal eleita por um processo excepcionalmente democrático. Ricardo Resende fora selecionado por uma comissão (formada por destacados críticos e curadores: Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos e Rodrigo Moura), encarregada de analisar currículos de inúmeras procedências. E logo, devido a uma vasta experiência em gestão de museus, Resende é indicado ao cargo - em contraposição às típicas indicações arbitrárias derivadas de acordos políticos. E portanto, devido à aceitação dos riscos propostos pelo projeto, Resende torna-se um dos coprodutores do artista japonês e ao fim, apenas um ano depois, é retirado do cargo por razões "obscuras".

De tal forma, como conclusão do projeto, Firmeza reúne todo o material que constitui o japonês e publica um livro, possibilitando um maior acesso ao caso e, por consequência, gerando um arquivo apto a

[14] ARAÚJO, Felipe. Arte e molecagem. O povo, Fortaleza, 11 de Jan. 2006.

[15] FIRMEZA, Yuri (org.). *Souzousareta Geijutsuka.* Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

ser consultado com finalidades de pesquisa - fator que potencializa muito não só discussões relacionadas à obra, mas também a temáticas relacionadas. Neste contexto, ao fim da publicação encontra-se um texto de Pedro Mesquita, que comenta a saída de Resende da seguinte forma: "a exposição *Geijutsu Kakuu* é, além de revelação, um presságio. Enquanto os dados forem lançados nessas circunstâncias levianas e arbitrárias que costumam permear o universo da arte, o jogo será marcado e o resultado previsível"[16]. Concluindo assim a evidenciação de uma conjuntura que, não por acaso e nem por razões desconhecidas, encontra persistentes impedimentos para a instauração de um cenário realmente interessado em práticas de desenvolvimento cultural e artístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Felipe. *Arte e molecagem.* O povo, Fortaleza, 11 de Jan. 2006.

DE BLOOIS, J. The artist formerly know as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of visual autofiction. *Image [&] Narrative.* v. 19. 2007. Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/autofiction/debloois.htm> Acesso em: 20 out. 2018.

FIRMEZA, Yuri (org.). *Souzousareta Geijutsuka.* Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

KJELLMAN-CHAPIN, M. Fake Identity, Real Work: Authenticity, Autofiction and Outsider Art. *SPECS.* v. 2. n. 51. 2009. p. 148-159. Disponível em: <https://scholarship.rollins.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1151&context=specs>. Acesso em: 21 out. 2018.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaios sobre a autoficção.* Belo Horizonte: UFMG, 2014.

NUNES, Fabio Oliveira. *Mentira de artista:* arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo. São Paulo: PROAC-SP/Cosmogonias Elétricas, 2016.

[16] MESQUITA, Pedro. Os outros ismos da arte: Despotismo, Nepotismo. In: FIRMEZA, YURI. *Souzousareta Geijutsuka.* Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

A ACADEMIA ANTES DA ACADEMIA: DIÁLOGOS A PARTIR DO ACERVO DA BIBLIOTECA NACIONAL.

Ana Clara Ribeiro Simões Lopes[1]

A presente comunicação propõe uma breve análise a cerca de duas gravuras pertencentes às coleções iconográficas da Biblioteca Nacional. Tratam-se de duas representações da "Academia de Baccio Bandinelli" – anteriores à criação da Academia do Desenho em Florença – executadas por Agostino Veneziano e Enea Vico, em 1531 e 1545, respectivamente. Neste processo, procuro ainda investigar a influência das composições de Albrecht Dürer sobre a gravura de Veneziano, assim como a influência de ambos sobre a posterior reinterpretação de Vico, buscando explicitar estas relações iconográficas como formas de validar a transposição do novo uso deste termo até então aplicado aos círculos de humanistas para o ateliê do artista, numa possível tentativa de elevar ao nível intelectual o processo artístico.

A respeito de Agostino Veneziano, escassos e fragmentados são os registros: as fontes que se ocupam em falar deste – principalmente Baldinucci e Le Blanc[2] – limitam-se a descrevê-lo como pupilo de Marcantonio Raimondi, não havendo um consenso a respeito de quem foram seus mestres anteriores[3].

A academia de Baccio Bandinelli [fig.1], uma das gravuras mais importantes de sua carreira, denuncia, segundo Pevsner, certa "influência da Renascença de Marco Antonio Raimondi." [4] Uma cópia de primeiro estado desta estampa encontra-se presente no acervo iconográfico da Biblioteca Nacional, sob a égide da Coleção da Escola Italiana de Gravura.

Vemos uma sala de teto baixo, onde sete artistas trabalham reunidos em torno de uma grande mesa, ao redor da luz de uma única vela ao centro. Ao fundo, sobre duas prateleiras, vemos outras três estatuetas,

[1] Universidade do Estado do Rio de Janeiro, CNPq.
[2] BALDINUCCI, 1808, p. 6; LE BLANC, 1854-1890, p. 73.
[3] FUNDAÇAO BIBLIOTECA NACIONAL, 2011, p. 18.
[4] PEVSNER, 2005, p. 103.

vasos, uma taça e alguns livros. A gravura mostra o escultor Bandinelli, nas palavras de Bartsch: "(...) em sua academia em meio a seus alunos que se ocupam em desenhar a partir de um modelo. Vemos quatro sentados à esquerda. O próprio Bandinelli está sentado à direita, segurando uma pequenina estatueta de Vênus." [5]

Nesta estampa de primeiro estado já apresentam-se gravadas sob a mesa no centro da gravura as letras "A" e "V", bem como a data em numerais romanos e uma inscrição que sublinha o papel da Academia de Baccio Bandinelli, em Roma, no local conhecido como Belvedere, 1531. E, de fato, Vasari relata como "Baccio, estando em Belvedere, ergueu umas paredes provisórias com um teto para trabalhar" [6]. A gravura, encomendada pelo próprio Bandinelli, mostra o ateliê do artista concebido como uma espécie de campo de treinamento acadêmico.

É importante notar, aqui, a escolha do termo academia, neste momento ainda de uso ainda bastante restrito. Pevsner, em seu *Academias de Arte*, conta que "chamar de academia uma escola de arte ainda não era comum em 1550" [7]. "academias de arte ainda eram desconhecidas" [8], reitera o casal Wittkower. Esta gravura de Veneziano é o único exemplo da palavra em associação a um contexto de arte anterior à fundação da Academia do Desenho Florentina[9]. A fundação desta Academia de Desenho, em Florença, só viria a ocorrer em 1563.[10]

É importante destacar, também, como bem lembra Pevsner, que a academia de Bandinelli não possuía a relação aluno-professor. Neste momento, a palavra academia ainda designava associações informais de homens que praticavam conjuntamente seus ofícios (e assim trocavam informações e supervisionavam-se mutuamente). "Elas não representam um mestre diante de seus discípulos, mas vários artistas, mais jovens e mais velhos, aparentemente trabalhando juntos" [11], esclarece o autor.

Em contraposição à Pevsner, Margot e Rudolf Wittkower defendem que "havia uma aura de aprendizado, liberdade e amplitude de instrução, de esforço filosófico e de busca cavalheiresca"[12] atrelada à ideia de academia. Tornando, portanto, impossível negar a possibilidade de uma relação de admiração e

[5] "*Baccio Bandinelli assis dans son académie au milieu de ses élèves qui sont occupés à dessiner d'après la bosse. On en voit quatre assis à gauche. Bandinelli lui même est assis à droite, tenant une petite statue de Vénus*." BARTSCH, 1813, vol. XIV, p. 314-315, (tradução nossa).

[6] "*Baccio avendosi fatto in Belvedere fare una turata con un tetto per lavorare*" VASARI, 1881, p. 146 (tradução nossa).

[7] PEVSNER, 2005, p. 100.

[8] *"academies of art were still unknown"* WITTKOWER, 1969, p. 232 (tradução nossa).

[9] PEVSNER, 2005, p. 100.

[10] BYINGTON, 2012, p. 164.

[11] PEVSNER, 2005, p. 104.

[12] "*There was an aura of learning, freedom and breadth of tuition, of philosophical endeavour and gentlemanly pursuit*." WITTKOWER, 1969, p. 232 (tradução nossa).

aprendizado entre Bandinelli e os mais jovens – "o fato de dois rapazes na gravura de Agostino estarem copiando uma das estatuetas do célebre escultor favorece essa hipótese."[13]

É significativo, ainda que pouco surpreendente, que Bandinelli (dono de uma personalidade bastante autossuficiente, que "orgulhava-se em suas memórias de ter conquistado o respeito público pelo qual ansiava"[14]) "[...] tenha sido o primeiro a transpor o neologismo, até então usado para especificamente para designar os círculos de amadores e humanistas, para o humilde ateliê do escultor."[15] , numa plausível tentativa de elevar ao nível intelectual o processo artístico, de enobrecer o grupo e principalmente o escultor ali representados.

Tais intenções são perceptíveis inclusive na construção pictórica da cena, principalmente no semblante concentrado dos jovens que observam Bandinelli e no uso dramático de sombras empregado na composição, aspectos apropriados de *São Jerônimo em seu estúdio*, célebre gravura de Albrecht Dürer. Tais particularidades serão propriamente discutidas adiante.

Treze anos mais tarde, Enea Vico executa uma variação desta cena representada por Veneziano. A escolha da matriz a ser copiada não surpreende, visto que, segundo Passavant, o artista havia "procurado se aprimorar através da imitação do estilo de Agostino Veneziano (...) e de Marcantonio"[16].

Também presente no acervo iconográfico da Biblioteca Nacional – sob a alçada da Coleção Arajuense – esta Academia segundo Baccio Bandinelli [fig.2] constitui-se como uma estampa de segundo estado, editada por Palumbus em 1545.

Nesta, Bandinelli, que está em pé na extrema direita, observa um grupo de estudantes que aparecem desenhando, lendo e conversando. Ao observar a composição, Bartsch pormenoriza: "Vários alunos deste mestre desenham sentados à esquerda, próximos de uma lareira, enquanto outros, ocupados da mesma maneira, sentam-se ao redor de uma mesa à direita. B. Bandinelli é representado na extremidade desse lado, como a figura de um velho que usa uma Cruz de Cavaleiro bordada em seu casaco."[17]

Ao observar o segundo estado desta gravura, Passavant percebe as inscrições no livro na extrema direita: *Enea Vico sculpsit* e *Baccius Bandinellus invent.* Esta última demonstrando de maneira clara "(...) que foi o próprio Bandinelli a conceber a imagem com a qual queria transmitir sua ideia de academia."[18]

---

[13] PEVSNER, 2005, p. 104.

[14] "*he prided himself in his memoirs on having gained the public respect for which he was craving*." WITTKOWER, 1969, p. 230 (tradução nossa).

[15] PEVSNER, 2005, p. 104.

[16] *"(...)il parait avoir cherché à se perfectionner en imitant successivement le style d'Agostino Veneziano, (...) et de Marc Antoine même. "PASSAVANT*, 1864, vol. VI, p.121.

[17] *"On y a représenté plusieurs élèves de ce maitre qui dessinent, assis à gauche prés d'une cheminée, d'autres, occupés de la même manière, sont assis à droite autour d'une table. B. Bandinelli est représenté à l'extrémité de ce côté sous la figure du vieillard qui porte une croix de chevalier, brodée sur son habit."* BARTSCH, 1813, vol. XV, p. 305-306, (tradução nossa).

[18] BYINGTON, 2012, p. 166.

Não obstante, a exaltação desta é visível até nos elementos que circundam o trabalho do grupo: Vico preenche o espaço do ateliê com objetos que não só exaltam interesses desenvolvidos por Bandinelli em sua carreira, mas também intuem a manufatura da arte como uma atividade intelectual.

Percebemos ainda estátuas clássicas em meio a ossos próprios para o estudo do corpo humano, aludindo ao importante papel da anatomia na educação do artista do século XVI. A popularização e disseminação de gravuras na época é refletida nas poses do gato e do cachorro também no primeiro plano, apropriadas de duas gravuras de Albrecht Dürer, paridade também a ser discutida adiante.

O gravador parece estar interessado em demonstrar um status artístico elevado através da multiplicação dos elementos da composição anterior. Consequentemente, vemos cinco livros em oposição a apenas um na gravura de Veneziano, duas fontes de luz e ainda oito pupilos em vez de cinco. Tal característica se torna ainda mais clara quando atentamos para a disposição geral das cenas: na primeira, o grupo ocupa a área central, parece estático e a composição é equilibrada; na segunda, o grupo parece – como bem coloca Pevsner – "atulhado à direita e mais para o fundo – devido à composição tipicamente maneirista de ossos e torsos no primeiro plano."[19]

Diferente de Agostino, Vico concebe o ateliê do artista de forma bastante idealizada, optando por uma composição mais elaborada e opulenta. Petrucci comenta: "(...) até ele [Enea Vico] queria retratar a Academia de Baccio Bandinelli em uma dimensão mais vasta e de forma mais enfática do que a gravada por Agostino Veneziano." [20]

Dimensões compositivas a parte, explicita-se que ambos os gravadores estão empenhados em exaltar a ideia de academia, numa tentativa de intelectualização e enaltecimento do processo artístico. Tais intenções são perceptíveis, inclusive, na construção pictórica das diferentes cenas. Para construir a aura geral de devoção intelectual das composições, estas obras de Veneziano e Vico estabelecem uma forte relação com *Melancolia I* e *São Jerônimo em seu estúdio,* ambas gravuras de Albrecht Dürer executadas em meados de 1514[21].

Também presentes no acervo iconográfico da Biblioteca Nacional, sob a égide da Coleção da Escola Alemã de Gravura, tratam-se de duas das três "Meisterstiche" (gravuras mestres) da carreira deste influente gravador alemão.

Estas três – a primeira sendo *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo* – não compartilham de uma relação compositiva entre si e, portanto, não devem ser entendidas como "peças complementares, em qualquer

[19] PEVSNER, 2005, p. 103.

[20] *"(...) anche lui [Enea Vico] volle figurare l'Academia di Baccio Bandinelli in più vaste dimensione e in forma più enfatica di quella intagliata da Agostino Veneziano; (...)"* PETRUCCI, p.61, 1964 (tradução nossa).

[21] BARTSCH, 1808, vol. VII, p. 76 e p. 87-88.

sentido técnico" [22], como reitera Panofsky. O único sentido em que estas estampas compartilham de uma unidade é no de que simbolizam as classificações escolásticas das virtudes como moral, teológica e intelectual.

Panofsky propõe, ainda, que "São Jerônimo em seu estúdio" e "Melancolia I" diferem-se de maneira enfática, na medida em que "se opõe uma vida a serviço de Deus ao que pode ser chamado de uma vida em competição com Deus – a felicidade pacífica da sabedoria divina ao transtorno trágico da criação humana." [23]

Em *Melancolia I* [fig.3] vemos, à direita da estampa, uma figura alada sentada que apoia sua cabeça sobre a mão esquerda, e um compasso sobre a direita. Um *putto* sentado escreve sobre uma tábua enquanto abaixo um cão dorme entre uma esfera e um poliedro. Ferramentas de carpintaria estão espalhadas sobre o chão. Uma escada se inclina sobre um edifício que suporta uma balança, uma ampulheta e um sino. No plano de fundo, uma estrela cadente ou cometa ilumina o que parece ser o mar sobreposto por um arco-íris. O ano 1514 e o monograma de Dürer estão inscritos sobre o pequeno banco onde a figura se senta.

Ao descrever tal composição, Bartsch esclarece, ainda, que "o poliedro, a balança, a ampulheta, o sino e os vários instrumentos de arte com os quais ela [a Melancolia] é rodeada, são as marcas da vigília, trabalho e indústria, naturais aos que sentem o temperamento melancólico."[24]

Em *São Jerônimo em seu estúdio* [fig.4] temos São Jerônimo em um momento de concentração. Trata-se de uma obra notável graças à sua atmosfera contemplativa, à iluminação evocativa e à representação detalhada do interior. Nesta, o santo tradutor da bíblia é representado enquanto escreve em sua cela conventual, de frente a uma mesa limpa, onde desponta um crucifixo. Esta mesa está ao lado de grandes janelas. Na parte inferior destas, percebe-se um crânio, além de livros amontoados sobre uma prateleira. No primeiro plano vemos um leão à direita, e um cachorro adormecido à esquerda. Bartsch nota, ainda: "O ano 1514 e o monograma de Dürer estão marcados numa placa sobre o chão, ao lado da garupa do leão. Os dois animais, o crânio e a série de móveis que adornam a célula são gravados com um acabamento precioso." [25]

---

[22] *"[These three "Master Engravings,"] (...) can hardly be considered as "companion pieces" in any technical sense."* PANOFSKY, 1955, p.151 (tradução nossa).

[23] *"But it [St. Jerome in his study] differs much more emphatically from the Melencolia I in that it opposes a life in the service of God to what may be called a life in competition with God-the peaceful bliss of divine wisdom to the tragic unrest of human creation."* PANOFSKY, 1955, p.156 (tradução nossa).

[24] *"Le polygone, les balances, l'horloge de sable, la cloche et les divers instruments d'arts, dont elle est environnée, sont les marques des veilles, du travail et de l'industrie, naturels à ceux qui sent de tempérament mélancolique. "* BARTSCH, 1808, v. VII, p.87-88 (tradução nossa).

[25] *"L'année 1514 et le monogramme de Durer sont marques sur une tablette étendue à terre, au delà de la croupe du lion. Les deux animaux, une tête de mort et plusieurs meubles dont la cellule est garnie, sont gravés d'un fini précieux (...)"* BARTSCH, 1808, vol. VII, p.76 (tradução nossa).

Detalhes na estampa indicam um estudo clérigo e reservado. Objetos devocionais, livros e o crucifixo sobre a mesa, além de pertences íntimos do Santo, como seu chapéu e sapatos atestam a favor desta hipótese. Para compor a estampa Dürer utiliza-se de uma perspectiva rígida que contribui para a ideia de disciplina intelectual e espiritual, enquanto simultaneamente demonstra o aprendizado do próprio artista. Outros elementos desempenham uma função simbólica, como o crânio e a ampulheta ao fundo – possíveis referências à inteligência e mortalidade de São Jerônimo – e o leão, que remete a uma de suas passagens.

Apesar de se tratar de uma cena claramente diurna, Dürer explora de maneira bastante diversa as possibilidades de sombra em seu São Jerônimo. A luz inunda a cena através das janelas fechadas, projetando longas sombras, estampando a cena de maneira bastante dramática. Veneziano e Vico entendem esta liberdade e potencialidade dramática das sombras em Dürer, aplicando isso em suas próprias estampas. Em ambos, a dramaticidade das sombras confere às composições peculiaridade e completude, quase como motivos derivados das gravuras de Dürer.

Para concluir, é possível dizer que na gravura de Veneziano, o ar compenetrado dos alunos imersos em suas atividades (assim como a iluminação da cena) sugere uma atmosfera bastante diferente de uma oficina de artesãos. Evoca-se, de maneira clara e intencional, a ideia de um estudo reverente, desta felicidade pacífica oriunda de uma sabedoria divina, como no *São Jerônimo* de Dürer. O ar sereno e íntimo da gravura alemã é transportado por Veneziano para a Academia de Bandinelli, numa vontade clara de enaltecer estes novos acadêmicos, representá-los como detentores desta sabedoria quase divina.

Analisando estas obras em conjunto, percebemos, ainda, que a estampa de Veneziano também apresenta tábuas de madeira no teto, que chamam a atenção para a perspectiva da cena. Apesar de em sua estampa Agostino não adota-la de forma tão profunda e rigorosa, sua escolha por um teto de madeira para a alcova representada parece, mais do que uma criação do próprio autor, uma citação do alemão – um artifício estético que reforça a aproximação imagética proposta.

Na gravura de Vico não há tábuas de madeira no teto, entretanto, o semblante concentrado de São Jerônimo também é adotado e, como no caso anterior, reforçado pela vontade de representação dos homens acadêmicos como exemplos de erudição. Aqui, no entanto, o ar sereno e quase íntimo que percebemos na gravura de Dürer e até na de Veneziano é relegado em função de uma composição repleta de ações que se desenrolam simultaneamente. A cena de Vico não faz jus ao adjetivo 'caótica', mas se aproxima muitíssimo deste. O argumento de serenidade percebido na estampa de Dürer é perdido, tamanha opulência compositiva na cena maneirista.

As referências a Dürer na estampa de Vico continuam: a posição do cachorro adormecido que aparece ao lado do leão em *São Jerônimo em seu estúdio* e novamente (ainda que significativamente mais magro) em *Melancolia I*, é apropriada por pelo gravador italiano em sua Academia. Nesta, o cão adormecido

à maneira de Dürer aparece no primeiro plano, à esquerda da composição, aos pés dos rapazes sentados à volta da lareira.

Na *Melancolia I* de Dürer há, no entanto, uma imobilidade que pesa sobre as figuras, que adquirem um ar moroso e passivo, quase carregado. O transtorno trágico da criação humana ao qual a estampa faz alusão parece ter sido um fardo excessivamente fastidioso. A própria Melancolia divaga, inerte e até os animais na cena parecem estafados e derrotados.

Na gravura de Vico, contrariamente, este transtorno inerente à criação parece ser louvado: as figuras aqui não aparentam derrota nem cansaço; pelo contrário, são figuras compenetradas e decididas em seus afazeres criativos. Sobretudo, são figuras ativas – se em Dürer o transtorno trágico da criação humana parece ter sido insuportável e a Melancolia parece já ter vencido, na gravura italiana as figuras ainda não se deram por derrotadas e continuam a trabalhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDINUCCI, F. *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, vol. 1, Milão, Società Tipografica de Classici Italiani, 1808.

BARTSCH, A. *Le Peintre Graveur*, vol. VII. Viena, J.V.Degen, 1808.

BARTSCH, A. *Le Peintre Graveur*, vol. XV. Viena, J.V.Degen, 1813.

BARTSCH, A. *Le Peintre Graveur,* vol. XIV. Viena, J.V.Degen, 1813.

BYINGTON, E. *Giorgio Vasari: a invenção do artista moderno: 500 anos*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2012.

FUNDAÇAO BIBLIOTECA NACIONAL, *Mestres da Gravura*. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2011.

LE BLANC, M. CH. *Manuel de L'amateur d'estampes.* Paris, F.Vieweg, 1854-1890.

PANOFSKY, E. *The life and art of Albrecht Durer. New* Jersey, Princeton University Press, 1955.

PASSAVANT, J.D. *Le Peintre-Graveur*, vol.VI, Leipzig, Rudolph Weigel, 1864.

PETRUCCI, A. *Panorama della incisioni italiana: Il cinquecento.* Roma, Carlo Bestetti Edizioni D'Arte, 1964.

PEVSNER, N. *Academias de arte: passado e presente.* Tradução de Vera Maria Pereira; coordenação de Sergio Miceli. São Paulo, Companhia das Letras.

VASARI, G. *Le vite de' piú eccellenti pittori scultori ed architettori*, vol. VI, Firenze, G.C. Sansoni, 1881.

WITTKOWER, M.; WITTKOWER, R. *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution.* Nova Iorque, W.W. Norton & Company, 1969.

FIGURAS

Figura 1 – Agostino Veneziano. Academia de Baccio Brandini em Roma, 1531. Buril, p&b, 27, 7 x 30,3 cm. 1o estado.

Figura 2 – Enea Vico. Academia segundo Baccio Bandinelli, Roma. Editado por Pietro Paolo Palumbus, 1545. Buril, p&b, 20,8 x 47,7 cm. 2o estado.

Figura 3 – Albrecht Dürer. Melencolia I, 1514. Buril, p&b, 24 × 18.5 cm.

Figura 4 – Albrecht Dürer. São Jerônimo em seu estúdio, 1514. Buril, p&b, 24.6 × 18.9 cm.

PROPOSTAS METODOLÓGICAS PARA O ESTUDO DAS DEIDADES NOS CÓDICES MIXTECOS: BODLEY, SELDEN, VINDOBONENSE E ZOUCHE NUTTALL.

Ana Cristina de Vasconcelos Lima[1]

Esse artigo tem como objetivo apresentar a metodologia utilizada para o estudo das deidades nos códices mixtecos pré-hispânicos e coloniais: Bodley, Selden, Vindobonense e Zouche Nuttall.

Os códices eram manuscritos indígenas produzidos a mando de elites dirigentes entre os séculos XIV, XV e XVI na região da Mixteca[2]. Mas, diferentemente de um livro de formato ocidental, os códices mixtecos eram feitos com vários segmentos unidos de peles de animais, dobrados à maneira de biombo. Estes segmentos unidos eram cobertos com estuque e suas superfícies eram uniformizadas para receberem pintura. Nesses manuscritos as narrativas se representam por meio de um sistema de notação pictoglífico. Esse sistema combinava representações pictóricas ou figurativas com glifos ideográficos e fonéticos, conformando, assim, informações de tipo calendário, numérica, toponímica e antroponímica, resultando em registros de organização e lógica próprias[3]. Todos esses elementos citados compõem as chamadas estruturas narrativas dos códices, ou categorias elementares de composição narrativa, divididos entre tempo, espaço e agentes.

Em relação à terceira categoria, relacionada aos agentes, esta é essencial para análise das deidades. A maioria dos protagonistas ou agentes das histórias dos códices mixtecos se apresenta em forma

---

[1] Coordenadora do Centro de Estudos Mesoamericanos e Andinos da Universidade de São Paulo (CEMA/USP). Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo. Esse artigo relaciona-se à pesquisa de mestrado "Os agentes nas histórias mixtecas pré-hispânicas e coloniais", financiada pela FAPESP (processos Nº2014/09751-1 e 2015/13492-4) e pela CAPES.

[2] Desde a época pré-hispânica até os dias atuais, os mixtecos ocupam toda metade oeste do atual estado de Oaxaca e pequenas porções de Guerrero e Puebla no México. Os mixtecos se autodenominam como *ñudazhui*, que em sua própria língua significa o povo do lugar da chuva.

[3] SANTOS, Eduardo Natalino dos. *Tempo, espaço e passado na Mesoamérica: o calendário, a cosmografia e a cosmogonia nos códices e textos nahuas.* São Paulo: Editora Alameda, 2009, p. 84.

antropomorfa. Essas formas humanas são compostas através da conjunção da cabeça e torso geralmente posicionados em perfil afim de que sejam facilmente expostos outros traços característicos, como suas vestimentas, por exemplo. A esse corpo são adicionados braços e pernas posicionados de maneira estilizada, ou seja, com gestos ou posições altamente convencionalizadas[4]. A essas figuras, por sua vez, eram adicionados nomes, por meio de glifos tomados do sistema calendário do *tonalpohualli*, e, dessa maneira, através de seus nomes e de suas vestimentas, é possível sua identificação e classificação (Figura 1).

Muitas categorias de agentes nos códices mixtecos são representadas antropomorfizadas. Justamente, governantes, deidades e sacerdotes são representados em forma humana, acompanhados de seus nomes calendários, sendo a distinção entre essas supostas categorias feita através de suas vestimentas, pinturas corporais e atavios específicos. Ainda assim, a diferenciação e classificação dessas categorias não são claras pictoglificamente. É muito comum que representações de conhecidos governantes portem vestimentas rituais, como os *xicolli*, um tipo de túnica longa e sem mangas com adereços em sua extremidade, relacionada pelos especialistas nos estudos desses manuscritos às figuras de sacerdotes. Igualmente é comum que figuras de governantes e membros da elite portem atavios associados à deidades específicas, gerando dúvidas se o porte desses objetos e atavios de deidades apenas fariam parte da configuração de seus nomes pessoais, ou se fariam parte de contextos rituais, ou ainda, se determinado governante seria a corporificação de um deus (*ixptla*). (Figura 2)

Devido a essa série de semelhanças formais entre humanos e deidades nos códices mixtecos, muitas vezes a identificação dos supostos deuses nos códices foi feita através de outros documentos. Muitos dos deuses considerados como pan-mesoamericanos são reconhecíveis através de seus atavios e parafernália, pois sua iconografia é bem conhecida de outros códices da região do Centro do México. Outras deidades, em menor número, são citadas por seus nomes calendários em fontes coloniais alfabéticas da região de Oaxaca.

Justamente devido a essa problemática, a metodologia proposta para o estudo das deidades nos códices tomou como base alguns preceitos fundamentais: 1- a necessidade de explorar essas personagens além de sua identificação e iconografia e 2- utilizar os códices mixtecos como narrativas, ou seja, metodologicamente, significou assumir que as narrativas dos códices eram estabelecidas através de convenções sociais, possuíam um sentido de leitura, guiado por linhas vermelhas e por concepções espaciais e temporais marcados por glifos ideográficos/fonéticos.

Assim, a metodologia proposta pode ser resumida nos seguintes passos:

[4] BOONE, Elizabeth Hill. Manuscript painting in service of imperial ideology. In: *Aztec imperial strategies*. BOONE et alli. (eds). Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1996, pp. 181-206.

1- Levantamento da narrativa dos códices. O primeiro passo metodológico foi entender o sentido geral de leitura e interpretação dos códices, ou seja, a história narrada em cada manuscrito.

2- Estabelecimento de relações entre as narrativas dos códices. Além do entendimento do sentido geral das narrativas dos códices, buscou-se compreender esses conteúdos de maneira relacional entre si, estabelecendo conexões diacrônicas entre essas diversas histórias narradas. Ou seja, os códices e suas narrativas foram divididos segundo a antiguidade do passado representado. Sabemos que os códices analisados são produções tardias pré-hispânicas, ou seja, produzidas entre os séculos XIV, XV e XVI, mas que traziam representações e concepções a cerca de um passado muito mais longínquo, cujas datas mais antigas representadas nos códices estariam relacionadas ao século X. A partir desse pressuposto, os códices puderam ser divididos em duas grandes categorias: I- Códices histórico-cosmogônicos e II- Códices histórico-genealógicos.

Dentro da primeira categoria, de códices histórico-cosmogônicos, está o Códice Vindobonense. Seu anverso ou lado 1, narra episódios sobre um passado muito antigo: a criação e início da idade atual para os mixtecos[5]. Essa narrativa representa uma série de feitos e cerimônias que culminaram com a primeira saída do Sol, e, dessa maneira, o mundo estava propício para a fundação dos primeiros senhorios ou cidades mixtecas.

Já a segunda categoria, dos códices histórico-genealógicos, reúne os Códices Bodley, Selden e Zouche Nuttall, cujas narrativas em lugar de se centrarem na criação do mundo, a exemplo do Códice Vindobonense, detalham a fundação de senhorios, as genealogias e história de linhagens governantes do pós-clássico tardio[6].

3-Identificação e levantamento da categoria de deidades. Após o entendimento geral das narrativas e de que maneira estariam relacionadas, como terceiro passo metodológico foi feita um exame exaustivo das fontes com auxílio da bibliografia especializada nos códices para a identificação das deidades. Mais do que fazer um levantamento de quais as deidades envolvidas nas narrativas, buscou-se entender quais personagens estavam sendo considerados como deidades pelos especialistas.

[5] Uma característica comum entre diversos povos e relatos mesoamericanos era a concepção de que o mundo já havia sido criado, destruído e reconstruído mais de uma vez. Essa concepção de recriação do mundo também significava a existência de uma série de idades (ou sóis) que teriam se sucedido ao longo de milhares de anos e que possuiriam humanidades específicas a cada uma delas, que posteriormente teriam sofrido transformações para continuar habitando as idades subseqüentes, sem, no entanto, serem completamente obliteradas a despeito da destruição de sua idade ou sol de origem por grandes cataclismos. Outra característica comum a muitos relatos mesoamericanos é que a convicção e narração sobre as diversas idades do mundo, de maneira mais ampla e generalizada, constituía-se como prólogo às histórias locais e mais recentes. Cf. SANTOS, Eduardo Natalino dos. *Deuses do México indígena:estudo comparativo entre narrativas espanholas e nativas*. São Paulo: Editora Palas Athena, 2002. p.266.

[6] Período que abarca do ano 900/1000 d.C até o momento da conquista castelhana. Normalmente, tem seu início associado com a queda de grandes centros políticos do período clássico, como Monte Albán na região de Oaxaca, e principalmente, com o aumento do militarismo e rearticulação política em novos centros de poder em toda a Mesoamérica.

4- Análise das ações das deidades e seus contextos narrativos de atuação. Como mencionado anteriormente, a metodologia proposta buscou enfatizar outros aspectos além da iconografia e identificação das supostas deidades. Assim, como quarto passo metodológico, foi feita uma análise do papel desenvolvido por essas personagens classificadas como deidades e suas ações em contexto na narrativa. Assim, foi dada ênfase às ações, mais do que as representações das deidades, buscando entendê-las como agentes em momentos específicos das narrativas.

5- Tipologia dos contextos narrativos de atuação das deidades. Como último passo metodológico foi realizada uma tipologia dos contextos narrativos em que atuam as deidades nos códices mixtecos[7], ou seja, em que tipos de episódios mais atuam e de que maneira atuam, se de maneira isolada ou conjunta.

CONTEXTOS NARRATIVOS DO CÓDICE VINDOBONENSE

No Códice Vindobonense as deidades atuam de maneira privilegiada na criação do mundo ou idade atual durante toda a narrativa. Da página 52 até a 33 do anverso do Códice Vindobonense as criações de diversos seres, objetos e lugares são representados sendo levados a cabo de duas maneiras: 1— pela ação ritual de duplas de deidades (Figura 3) e 2— pela atuação de Nove Vento *Quetzalcoatl*[8] (Figura 4). Da página 33 em diante, a narrativa passa a tratar de uma série de cerimônias coletivas realizadas por figuras frequentemente associadas a deuses e abandona seu enfoque nos feitos individuais de Nove Vento *Quetzalcoatl* ou iniciadas por duplas de deidades. O Vindobonense demonstra que a criação do mundo não foi uma tarefa simples de uma entidade solitária, a exemplo da cosmogonia cristã, mas sim um processo complexo de criação. O códice narra uma série de rituais e cerimônias para diversos propósitos, protagonizados por numerosos agentes, em diversas etapas, que tornaram o mundo propício ao aparecimento das linhagens dirigentes mixtecas.

CONTEXTOS DOS CÓDICES BODLEY, SELDEN E ZOUCHE NUTTALL

Nos códices histórico-genealógicos Bodley, Selden e Zouche Nuttall as deidades são representadas, sobretudo, nos trechos mais narrativos das histórias, em contraposição às genealogias. Nesses códices, as

[7] As análises das cenas que proporcionaram essa tipologia podem ser conferidas integralmente em LIMA, Ana Cristina de Vasconcelos. *Os agentes nas histórias mixtecas pré-hispânicas e coloniais*. 2017. 160 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

[8] *Quetzalcoatl* é considerado uma deidade ou ente sobre humano conhecido e reverenciado cerimonialmente amplamente na Mesoamérica principalmente no período pós-clássico, até o início do período colonial. Seu nome, em língua náhuatl significa "Serpente Emplumada".

deidades atuam de maneira isolada ou conjuntamente, participando de cerimônias de casamentos, de tomada de posse de governantes e, inclusive, em guerras. As deidades ainda aparecem atuando transformadas em envoltórios—objetos, relíquias ou imagens, envolvidas por várias mantas e que detinham grande poder ou energia sobrenatural[9] (Figura 5). Por fim, um dos contextos mais numerosos e representativos da atuação das deidades nos códices histórico-genealógicos são os oráculos. Como oráculos, essas deidades que participaram da criação do mundo continuavam a atuar historicamente, sendo consultadas pelos governantes, atuando posteriormente como suas aliadas, ou não. (Figura 6)

À guisa de conclusão, podemos resumir a atuação das deidades nos códices mixtecos nas seguintes categorias: 1- atuam de maneira privilegiada na criação do mundo ou idade atual; 2- presidem cerimônias de casamento, nas tomadas de posse de governantes; 3- participam de guerras; 4-são transformados em envoltórios (*bultos sagrados*); 5- atuam como oráculos. Estes cinco contextos narrativos atestam a intensa participação de agentes não humanos nessas histórias, desde a narração da criação do mundo até sua atuação na política e sociedade mixteca, segundo seus códices.

CONCLUSÕES

O que propomos a partir dessa metodologia aplicada aos códices mixtecos não é, portanto, a identificação e separação categórica entre humanos e não humanos, entre senhores e deuses, mas sim, uma análise através dos contextos da narrativa em que aparecem essas entidades identificadas em outras fontes e por especialistas como deidades. Dessa maneira, contatou-se que apesar de existente algum tipo de divisão entre humanos e não humanos, essa diferenciação é sempre tênue e não radical o que, em última instância, ameniza uma suposta diferença entre a natureza dessas duas categorias de pessoas ou agentes. Diferentemente da separação verticalizada proposta pela historiografia entre humanos e não humanos, entre governantes e deidades, as representações das deidades nos códices mixtecos são as entidades que exercem sua agência no início da idade atual e durante seu transcorrer.

Nos códices mixtecos, as representações sobre o passado estão vinculadas fortemente a atuação de não humanos e deidades na política dos senhorios mixtecos, com critérios próprios sobre verossimilhança ou agentes em potencial. A história, portanto, não seria um apanágio único e exclusivamente humano, mas um emaranhado de relações entre humanos e não humanos. Dessa maneira, contata-se que o estudo da agência, ou dos agentes nos códices mixtecos, não é uma análise apenas das pessoas, seus atributos e ações, mas sim, dessas outras personagens ou pessoas não humanas com quem se relacionam. Os

[9] BYLAND, Bruce E.; POHL, John M. D. *In the realm of 8 Deer. The archaeology of the mixtec codices*. Norman/London: University of Oklahoma Press, 1994, p.129.

códices, como manifestação da política dos senhorios mixtecos, revelam relações que iriam além das sociedades humanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes documentais

Códice Bodley. In: JANSEN, Maarten & PÉREZ JIMÉNEZ, Gabina Aurora. *Codex Bodley: a painted chronicle from the mixtec highlands,* México. Treasures from the Bodleian Library, 1. University of Oxford, Oxford, 2005.

Códice Selden. Edição facsimilar In: JANSEN, Maarten & PÉREZ JIMÉNEZ, Gabina Aurora*. História, Literatura e Ideologia de Ñuu Dzavui: El códice Añute y su contenido histórico-cultural.* México, Oaxaca. Fondo Editorial del IERPO, 2007.

Códice Vindobonense. Edição facsimilar In: ANDERS, Ferdinand & others. Cronica mixteca. El Rey 8 venado, Garra de Jaguar, ou la dinastia de Teozacualco-Zaachila. Libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nuttall. Aústria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt & México: Fondo de Cultura Económico, 1992.

Códice Zouche Nuttall. Edição facsimilar. In: ANDERS, Ferdinand & others. Cronica mixteca. El Rey 8 venado, Garra de Jaguar, ou la dinastia de Teozacualco-Zaachila. Libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nuttall. Aústria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt & México: Fondo de Cultura Económico, 1992.

Obras historiográficas

BOONE, Elizabeth Hill. Manuscript painting in service of imperial ideology. In: *Aztec imperial strategies*. BOONE et alli. (eds). Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1996, pp. 181-206.

BYLAND, Bruce E.; POHL, John M. D. *In the realm of 8 Deer. The archaeology of the mixtec codices.* Norman/London: University of Oklahoma Press, 1994.

LIMA, Ana Cristina de Vasconcelos. *Os agentes nas histórias mixtecas pré-hispânicas e coloniais*. 2017. 160 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SANTOS, Eduardo Natalino dos. *Deuses do México indígena: estudo comparativo entre narrativas espanholas e nativas.* São Paulo: Editora Palas Athena, 2002.

_____. *Tempo, espaço e passado na Mesoamérica: o calendário, a cosmografia e a cosmogonia nos códices e textos nahuas*. São Paulo: Editora Alameda, 2009.

FIGURAS

Figura 1 – Figura antropomorfa feminina, Senhora Seis Macaco. Códice Selden, p.6. In: JANSEN, Maarten & PÉREZ JIMÉNEZ, Gabina Aurora. História, Literatura e Ideologia de Ñuu Dzavui: El códice Añute y su contenido histórico-cultural. México, Oaxaca. Fondo Editorial del IERPO, 2007.

Figura 2 – Senhor Cinco Jacaré, Tláloc Sol. Em suas costas carrega o disco solar e seu rosto leva os atavios de Tláloc, deidade da chuva. Códice Bodley, p. 8. In: In: JANSEN, Maarten & PÉREZ JIMÉNEZ, Gabina Aurora. Codex Bodley: a painted chronicle from the mixtec highlands, México. Treasures from the Bodleian Library, 1. University of Oxford, Oxford, 2005.

Figura 3 – O senhor Oito Jacaré e a senhora Quatro Cachorro desencadeiam a criação de 13 pedras preciosas através de ato ritual com oferenda de tabaco e copal. Códice Vindobonense. p. 49. In: ANDERS, Ferdinand & others. Cronica mixteca. El Rey 8 venado, Garra de Jaguar, ou la dinastia de Teozacualco-Zaachila. Libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nuttall. Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt & México: Fondo de Cultura Económico, 1992.

Figura 4 – Nove Vento Quetzalcoatl sustenta uma banda celeste e outra faixa de água marinha. Separando as águas primordiais para a criação da Mixteca. Códice Vindobonense. p.47. In: ANDERS, Ferdinand & others. Cronica mixteca. El Rey 8 venado, Garra de Jaguar, ou la dinastia de Teozacualco-Zaachila. Libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nuttall. Áustria: Akademische Druck-und Verlagsanstalt & México: Fondo de Cultura Económico, 1992.

Figura 5 – Envoltório de Nove Vento Quetzalcoatl no Templo da Serpente Emplumada. Códice Zouche Nuttall, p. 15. In: The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

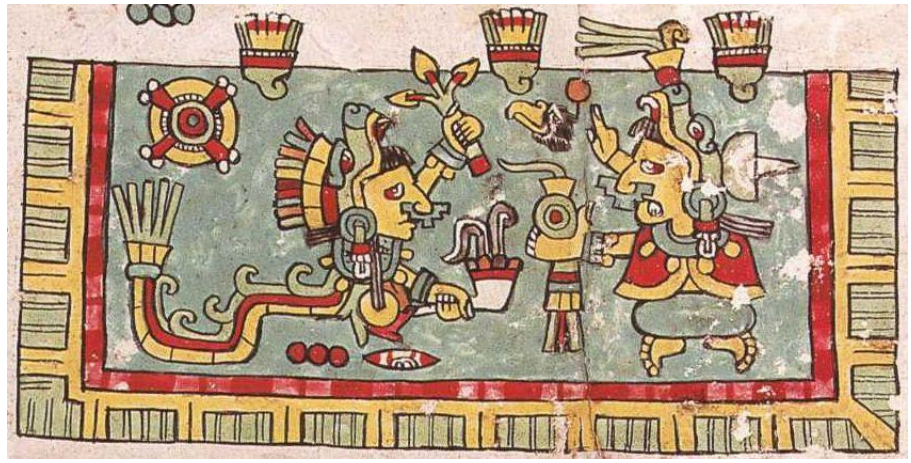


Figura 6 – Figura 6: Encontro entre a senhora Três Pedernal e a anciã e oráculo Um Águia. Códice Zouche-Nuttall. p. 15. In: The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

AS TANAGRAS COMO OBJETO DE ARTE NO SÉCULO XIX E OS IMPACTOS PARA A PESQUISA ARQUEOLÓGICA.

Ana Paula de Souza Freitas[1]

As pequenas estatuetas gregas de período helenístico (séc. III-I a.C.) que conhecemos como Tanagras[2] (figuras 1, 2, 3 e 4) eram fabricadas em terracota (argila modelada e cozida em forno apropriado) e mediam entre 10 e 30cm de altura, representando em sua maioria meninas e jovens mulheres. As estatuetas chamam a atenção por serem consideradas esteticamente "belas" e bastante diferentes de todos os estilos de estatuetas previamente produzidas na Grécia Antiga; eram produzidas com o uso de dois moldes, um para a frente e outro para as costas; após a modelagem, os detalhes eram adicionados individualmente e após a queima eram pintadas com diferentes cores vibrantes.

Sendo os temas principais de representação figuras femininas aparentemente comuns e não divinas, essas peças podem nos fornecer valiosas informações sobre a cultura e a sociedade da Grécia helenística, no que concerne às mulheres, que até então não estariam disponíveis em outras fontes arqueológicas; a grande maioria das estatuetas gregas em terracota que retratavam figuras femininas representavam divindades[3]. No entanto, estudar as Tanagras nos dias de hoje enquanto fonte arqueológica apresenta uma série de problemas e desafios; o objetivo deste texto é apresentar um panorama geral do modo como a Arqueologia encarou as pequenas estatuetas e quais impactos isso trouxe para a pesquisa arqueológica.

---

[1] Mestranda em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) - Bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

[2] As figuras foram assim denominadas durante as escavações que levaram à sua descoberta nos séculos XIX e XX por conta da cidade de Tanagra, sítio arqueológico na Beócia, Grécia Central, onde foram encontrados milhares de exemplares em sua necrópole; no entanto, as Tanagras eram fabricadas e difundidas por todo o mundo grego antigo, como constatou-se posteriormente em outras escavações.

[3] DILLON, 2012, pp.

As estatuetas de terracota nunca foram peças muito populares nas coleções de arte europeias, em especial inglesas e francesas: a preferência, no tocante à arte grega, era sempre por grandes vasos de cerâmica e majestosas estátuas em mármore. Quando observamos as estatuetas gregas conhecidas até tal momento (segunda metade do século XIX) e colocamos em perspectiva o caráter monumental das coleções de então[4], não existe dificuldade em entender o motivo: as peças não eram consideradas suficientemente atrativas esteticamente, não possuíam tantos detalhes em seu acabamento e eram feitas de um material barato, produzidas em larga escala. Pode-se dizer que a coroplastia[5] era considerada como uma *folk art*, enquanto o que os colecionadores de então buscavam seria o que consideravam *fine art.*

As perspectivas mudaram radicalmente com a descoberta destas pequenas figurinhas na necrópole da cidade grega antiga de Tanagra, aos milhares. É estimado que, no ano de 1873, estatuetas de estilo[6] Tanagra tenham sido encontradas em ao menos 4 mil enterramentos helenísticos presentes na necrópole tanagrense, em sua maioria por escavações clandestinas realizadas por moradores do local ou arredores[7]. Antes da descoberta das Tanagras, em 1861, o Museu do Louvre, em Paris, acabava de adquirir a coleção Campana, a qual possuía algumas estatuetas em terracota gregas provenientes da Acrópole de Atenas; essas figuras, mais sofisticadas que as conhecidas anteriormente, chamaram a atenção dos colecionadores. No entanto, eram poucos exemplares e já pertenciam ao acervo do Louvre. Quando as Tanagras chegaram ao mercado de arte, a demanda para peças sofisticadas em terracota provenientes do mundo grego antigo já havia sido criada[8]. Por este motivo, a aceitação foi extremamente rápida e as estatuetas chegavam facilmente até as mãos dos compradores de arte.

As Tanagras se tornaram uma febre entre os colecionadores parisienses; os homens que estavam realizando as escavações irregulares na necrópole tanagrense logo perceberam que existia uma imensa demanda pelas figurinhas e passaram a escavar cada vez mais enterramentos na busca por peças com valor de mercado. Por estarem há mais de 2 mil anos em contexto arqueológico e as escavações serem feitas de modo irregular, sem os devidos cuidados e métodos apropriados, a grande maioria das estatuetas possuía desgastes e avarias (já existentes ou que aconteceram no momento da escavação inadequada), principalmente a ausência da cabeça ou dos braços; alguns poucos exemplares possuíam ainda resquícios notáveis de pintura. As peças que poderiam ser vendidas por maior valor eram aquelas que estivessem mais conservadas e com a pintura mais intacta; por isso, logo se iniciou uma prática de restaurações nas figurinhas que

[4] MATHIEUX, 2010, p. 17.
[5] Chama-se de coroplastas os artesãos que fabricavam peças em terracota na Grécia Antiga.
[6] Na Arqueologia, o termo estilo refere-se a um mesmo grupo de artefatos de aparência semelhante segundo critérios estabelecidos pelo pesquisador que realiza a classificação.
[7] BECQ, 2010, p. 16.
[8] MATHIEUX, 2010, p. 17.

eram feitas de modo a não serem notadas (fig. 5). Como era esperado, logo começou-se a falsificar peças inteiras para suprir a demanda do mercado (figuras 6, 7 e 8). Os falsificadores, por muitas vezes, tomavam o cuidado de usar argila grega de textura muito semelhante à usada em alguns exemplares originais, além de desgastarem propositalmente as feições da figura e sua pintura[9].

Não havia, portanto, muitos meios de se distinguir falsificações bem-feitas, principalmente por não existir ainda um campo dentro da pesquisa científica que conhecesse e estudasse aqueles objetos em particular; era uma descoberta nova dentro da Arqueologia da Grécia Antiga. Os museus, por sua vez, caso se interessassem por adquirir Tanagras para seus acervos (tanto para exposição quanto para estudo), também precisariam recorrer ao mercado irregular e aos *dealers*, visto que as escavações em Tanagra tomaram proporções muito grandes e a essa altura não eram controladas por nenhum órgão oficial.[10] Os acervos de grandes museus europeus, como o Louvre e o Museu Britânico, possuem ainda hoje muitas peças falsificadas que eram consideradas legítimas Tanagras durante o apogeu do mercado das figurinhas. Atualmente, essas peças passaram por processos mais avançados de datação (por exemplo, a termoluminescência) não utilizados na época e são mantidas no acervo como arte europeia do século XIX.

O primeiro trabalho científico acerca das estatuetas de estilo Tanagra foi publicado em 1878 pelo arqueólogo Reinhard Kekulé; foi uma tentativa de fazer uma compilação de tudo o que se sabia até o momento sobre essas figuras, examinando-as como fontes arqueológicas primárias. Kekulé deu especial destaque às possíveis técnicas utilizadas na fabricação das estatuetas, além de trazer um histórico do sítio arqueológico. Edmond Pottier também publicou um trabalho onde procurava analisar e entender a simbologia e o significado das estatuetas no mundo antigo, trabalhando com a hipótese de que seriam oferendas votivas e sempre relacionando a coroplastia com as peças da grande estatuária, a arte monumental grega em mármore, bronze e calcário; Pottier trabalhou fortemente o conceito de que a sepultura funcionava como uma extensão da casa após a morte do indivíduo. Depois, vieram os trabalhos de Wilhelm Fröhner, onde propunha a hipótese de que as figuras funcionavam apenas como presentes trocados entre as pessoas e que iam para a sepultura com elas por serem suas posses; para ele, não havia significado religioso e era uma expressão mais individual do que comunitária[11].

É claro que, apesar de serem trabalhos científicos publicados por arqueólogos ligados à museus, todas as dificuldades já descritas permeavam suas pesquisas: além dos problemas com restaurações e falsificações, existia a impossibilidade de se analisar o contexto arqueológico onde determinada peça foi encontrada por conta da falta de método nas escavações. Em uma escavação comum, as peças deveriam ser

[9] MATHIEUX, 2010, p. 18.
[10] MATHIEUX, 2010, p. 19.
[11] UHLENBROCK, 1993, p. 12.

documentadas da maneira como estavam quando vistas pelo arqueólogo, algo que não aconteceu nas escavações da antiga Tanagra, que não foram feitas por profissionais.

As publicações que ganharam mais destaque sobre o assunto, no entanto, foram aquelas escritas por amantes de arte e colecionadores, por conta da maior circulação e acesso facilitado. O livro publicado nos Estados Unidos no ano de 1879, por Mary F. Curtis, tem como objetivo explicar ao público curioso do que se tratam as Tanagras, as quais a autora chama de "*worldwide celebrities*". Curtis faz um apanhado geral das rasas informações que se possuía até o momento acerca das estatuetas e pontua que escrever um livro sobre um material tão novo e confuso carrega certas dificuldades; a hipótese sustentada pela autora é a de que, sendo um "quebra-cabeças arqueológico", as estatuetas podem sim nos trazer novas informações a respeito da sociedade grega, porém deve-se tomar cuidado para não as superestimar: em sua visão, as Tanagras não possuem significado maior do que o de pequenas peças feitas com cuidado e precisão, objetos de arte destinados a decoração e troca de presentes[12].

É comum observar, nos trabalhos publicados nos séculos XIX e início do XX, a similaridade com que os autores encaram a arte antiga e a arte moderna: para eles, os gregos possuíam a mesma relação com as artes do que a que existia no mundo europeu de então, e isso era implícito em suas análises. Não se trabalhava com a possibilidade de que, sendo uma sociedade tão diversa culturalmente, politeísta e dois mil anos mais antiga, a relação com a arte e a cultura poderia ser totalmente outra. Nos chama a atenção um texto de autoria anônima publicado nos Estados Unidos em 1911, que após descrever algumas peças, faz uma análise complexa e bem exposta sobre o possível lugar das figurinhas na sociedade antiga, colocando teorias que procuram entender a mudança brusca nas terracotas anteriormente produzidas para as Tanagras, relacionando-a com a transição de períodos (clássico para helenístico) e mudanças gerais no pensamento e na sociedade grega (que teria se tornado parte integrante do novo mundo cosmopolita helenístico), passando a valorizar mais a representação de indivíduos comuns em detrimento das divindades; o texto aponta também a possibilidade de que o coroplasta procurasse representar a vida diária de um certo grupo de mulheres gregas do período, além de uma possível influência da grande estatuária[13].

Outros trabalhos semelhantes aparecem posteriormente, alguns aconselhando até mesmo os colecionadores de arte a não investirem nas Tanagras por conta do alto risco e da grande probabilidade de se tratar de uma peça falsificada[14]. O primeiro trabalho científico que possui uma base consistente para se falar sobre as Tanagras é o da arqueóloga americana Dorothy Burr-Thompson, publicado em 1966. O artigo, denominado *The Origin of Tanagras*, afirma que o estilo que mais tarde seria chamado de Tanagra teria

[12] CURTIS, 1879, pp. 5-12.
[13] S.N.D., 1911, pp. 24-30.
[14] S.N.D., 1914, p. 20.

surgido em Atenas, e a cidade da Beócia teria importado o modo de fazer de Atenas, o que se confirmaria levando em conta, além da óbvia relação de metrópole e província, o histórico das terracotas de períodos anteriores nas duas cidades. Em Atenas, o surgimento de um tipo de estatueta tão bem trabalhada e detalhada, como pequenas obras de arte, seria iminente. Além de ressaltar essa discrepância, a autora também trabalha com a hipótese de que essa transformação repentina no modo de se produzir as figurinhas faz parte de uma "*wider trend*", onde as estatuetas passavam da maneira ideal e formal do período clássico para um estilo impessoal e informal da era helenística; estudar as mudanças nas figuras é estudar como os coroplastas absorveram essas tendências gerais com a mudança de período[15].

Os milhares de exemplares originais de estatuetas de estilo Tanagra que existem, espalhados entre coleções particulares (a maior parte) e acervos de museus, são uma fonte arqueológica de valor inestimável para ampliar os conhecimentos que possuímos sobre a sociedade grega do período helenístico, em especial para melhor se compreender uma possível transição de um mundo mais fechado e centrado na polis para um mundo cosmopolita, onde estaria ocorrendo uma provável secularização do pensamento grego. No entanto, essas fontes foram por muitos anos negligenciadas pela pesquisa arqueológica, por conta de todas as dificuldades expostas ao longo deste texto. De alguns trabalhos publicados no final do século XIX, apenas na segunda metade do século XX é que temos uma análise arqueológica consistente acerca destas peças. A partir de então, o número de trabalhos na Arqueologia que tratam das Tanagras cresceu consideravelmente; existe, no entanto, uma lacuna bibliográfica de quase um século entre publicações importantes de caráter arqueológico sobre tais estatuetas. Hoje, os desafios do arqueólogo que se propõe a estudar as Tanagras continuam os mesmos (claro que facilitados pelas pesquisas prévias); pesquisando o tema no Brasil temos além do agravante geográfico o problema da escassez de peças: possuímos dois exemplares de estatuetas de estilo Tanagra originais no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), que atualmente são alguns dos únicos em coleções públicas (após o incêndio do Museu Nacional, onde perdemos várias terracotas gregas e ao menos dois exemplares de Tanagras originais), e alguns exemplares em coleções privadas, que nem sempre são de fácil acesso.

Na pesquisa de mestrado que estamos desenvolvendo no Programa de Pós-Graduação em Arqueologia (PPGArq) do MAE-USP, junto ao Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga (Labeca), está sendo construído um catálogo que conta, além dos nossos exemplares, com estatuetas retiradas dos acervos do Museu do Louvre, Museu Britânico, Museum of Fine Arts (Boston) e Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque), para que possamos fazer uma análise ampla: a produção de terracotas era feita em larga escala, logo acreditamos que faça mais sentido compreender o papel dessas figuras no mundo antigo analisando-as em grupos ao invés de individualmente.

[15] BURR-THOMPSON, 1966, pp. 52-54.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURR-THOMPSON, D. 1966. *The origin of Tanagras.* American Journal of Archaeology Vol. 70, nº 1, 51-63.

BECQ, J. 2010. 1872: The Tanagras in Paris. In: JEAMMET, V. *Tanagra: Figurines for life and eternity*. Paris: Musée du Louvre.

CURTIS, M. F. 1879. *Tanagra Figurines.* Boston: The Riverside Press, Cambridge.

MATHIEUX, N. 2010. Tanagras in Paris: a bourgeois dream. In: JEAMMET, V. *Tanagra: Figurines for life and eternity.* Paris: Musée du Louvre.

UHLENBROCK, J.P. 1993. *The study of ancient Greek terracottas, a Historiography of the discipline.* Harvard university Art Museum Bulletin Vol. 1 nº 3, 7-27.

FIGURAS

Figura 1 – Tanagra de tipo "La Dame en Bleu" do acervo do Museu do Louvre.

Figura 2 – Tanagra de tipo "La Sophocléenne" do acervo do Museu do Louvre.

Figura 3 – Tanagra do acervo do MAE-USP.

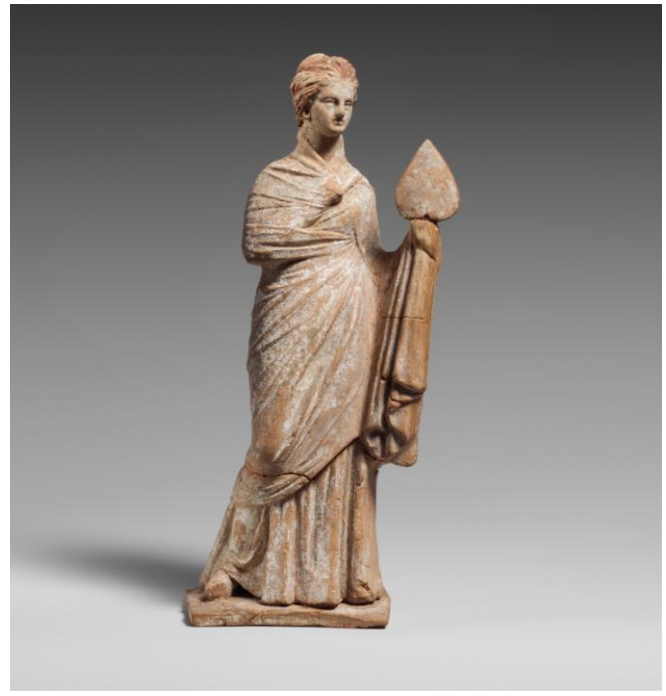


Figura 4 – Tanagra do acervo do MET – NY.

Figura 5 – Tanagra do acervo do Museu do Louvre com reforço das cores feito durante os séculos XIX-XX.

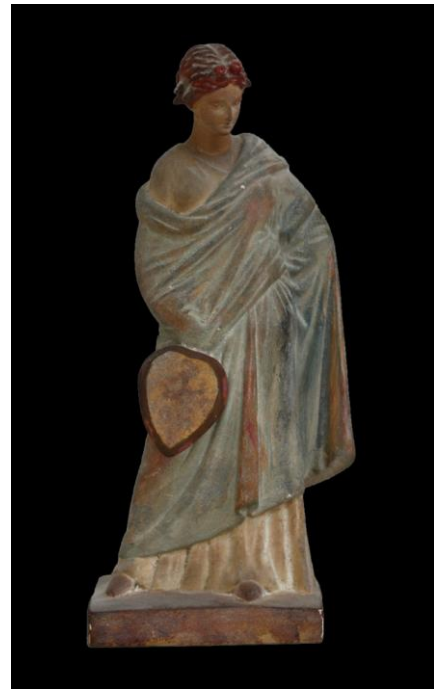


Figura 6 – Falsificação do séc. XIX no acervo – coleção particular americana.

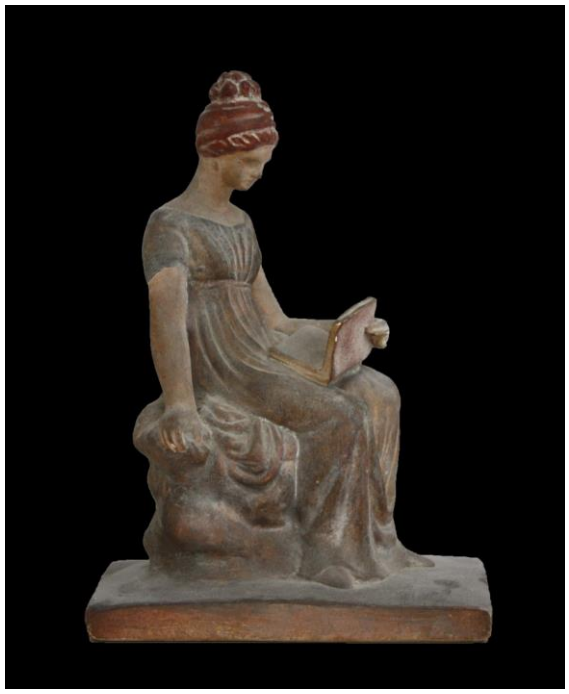


Figura 7 – Falsificação do séc. XIX no acervo – coleção particular americana.

Figura 8 – Falsificação do acervo do Museu Britânico – séc. XIX.

O ZÓCALO DO AVESSO: VISÃO DECOLONIAL DA PRAÇA DA CONSTITUIÇÃO DA CIDADE DO MÉXICO.

Ana Paula dos Santos Salvat[1]

Por meio de uma leitura visual da praça central da Cidade do México, pretende-se fazer uma análise dos componentes artísticos, urbanos e arquitetônicos do Zócalo e suas representações de poder, identificando relações entre os campos artístico e sociopolítico nas dimensões do espaço e do tempo, simbologias e intenções na morfologia urbana e na configuração visual da maior cidade da América espanhola. A abordagem do objeto será feita pelo viés teórico decolonial, ou seja, desconstruindo discursos eurocêntricos pautados no ato civilizatório e modernizador da narrativa colonizadora e demonstrando as estratégias globalizantes ocidentais que procuraram ocultar as influências da cultura e do urbanismo ameríndios na constituição do sistema barroco espanhol.

O debate em torno de novas aproximações do lugar, que vai além da narrativa histórica tradicional, torna-se possível a partir de um posicionamento historiográfico recente, a historiografia indígena, que, por um lado, fornece visibilidade aos diversos tipos de agência histórica ameríndia e por outro, questiona discursos de matriz eurocêntrica[2]. Uma outra abordagem teórica que será utilizada está voltada às questões da colonialidade[3] sob a perspectiva dos estudos decoloniais[4], os quais, conforme explica Luciana Ballestrin

[1] Doutoranda pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP).

[2] Cf. FLORESCANO, 1991; SANTOS, 2014; BERTAZONI; SANTOS; FRANÇA, 2017.

[3] Pensa-se aqui colonialidade segundo a definição de Aníbal Quijano: "a colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões materiais e subjetivos, da existência social cotidiana e da escala social. Origina-se e mundializa-se a partir da América" (QUIJANO, 2009, p. 73).

[4] O movimento decolonial, formado por pensadores como Edgardo Lander, Arthuro Escobar, Walter Mignolo, Enrique Dussel, Anibal Quijano e Fernando Coronil, por exemplo, publicou um importante documento coletivo do Grupo Modernidade/Colonialidade - grupo desagregado do Grupo de Estudos Subalternos (Cf. BALLESTRIN, 2013) - intitulado "La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales" (Cf. LANDER, 2005).

ao descrever a ideologia do Grupo Modernidade/Colonialidade, envolvem "diversas dimensões relacionadas com a colonialidade do ser, saber e poder"[5], a partir dos estudos do semiótico argentino Walter Mignolo.

Por essa perspectiva, entende-se que a Modernidade, iniciada com a descoberta da América, expande o mundo conhecido, gerando a separação entre centro e periferia. Na visão eurocêntrica, a Europa foi tomada como centro e todos os demais locais do mundo, os "outros", tornaram-se periferia, e ela tomou para si a tarefa de "modernizar" o mundo, visão que serviu de justificativa para atrocidades em nome da ação civilizatória[6]. O mundo moderno construído a partir de então, com base na colonialidade de poder, é explicado por Walter Mignolo:

> A configuração da modernidade na Europa e da colonialidade no resto do mundo (com exceções,...), foi a imagem hegemônica sustentada na colonialidade do poder que torna difícil pensar que não pode haver modernidade sem colonialidade; que é constitutiva da modernidade, e não derivativa. O imaginário do mundo moderno/colonial surgiu da complexa articulação de forças, de vozes escutadas ou apagadas, de memórias compactas ou fraturadas, de histórias contadas de um só lado, que suprimiram outras memórias, e de histórias que se contaram e se contam levando-se em conta a duplicidade de consciência que a consciência colonial gera.[7]

Nesses termos, a colonização é entendida como consequência da modernidade, e seus atores, como libertadores dos povos pagãos da barbárie e promotores do desenvolvimento e do progresso.

Portanto, para uma abordagem descolonizadora do Zócalo, em termos de leitura visual da cidade, inclui-se, entre outros pontos:

- demonstrar a permanência indígena na arte, na arquitetura e no urbanismo, cujos traços ainda são identificáveis;
- entender as modificações de ação colonizadora que procuraram apagar os traços ameríndios modificando a paisagem cultural;
- acrescentar outras histórias ou histórias dos "outros" na linha cronológica mundial como história autônoma com produção artística, cultural e tecnológica próprias.

Tenochtitlan, parte da atual Cidade do México, era a maior das cidades ameríndias com seus 200 mil habitantes[8] em 12 km² apenas na ilha localizada no lago Texcoco, no Vale do México, no início do século

[5] BALLESTRIN, 2013, p. 108.
[6] Cf. DUSSEL, 2005, p. 28-30.
[7] MIGNOLO, 2005, p. 75-76
[8] Cf. CARRASCO, 1985, p. 70.

XV. Quando os castelhanos os encontraram, os mexicas já tinham atingido o auge do poderio militar e o domínio sobre a região, consolidado com a Tríplice Aliança estabelecida em 1428 entre Tenochtitlan e as cidades de Texcoco e Tlacopan. Contando com as cidades vizinhas à ilha, o total de habitantes da região chegava a aproximadamente meio milhão de pessoas em uma área de 600 km². Esses números faziam da região uma das mais populosas do mundo, considerando que, no início do século XVI, Paris tinha por volta de 260 mil habitantes, Nápoles 150 mil, Sevilha e Roma, 55 mil, cada[9]. A descoberta da capital do chamado Império Asteca[10] em 1519 foi extremamente impactante para os castelhanos, os quais, após dois anos, com a ajuda de outros grupos ameríndios e liderados por Hernán Cortés (1485-1547), a dominaram e destruíram[11]. Uma nova cidade foi construída sobre seus destroços, a nova México-Tenochtitlan, depois, Cidade do México, que se tornou sede do Vice-Reino da Nova Espanha em 1535, e da nação mexicana a partir do início do século XIX.

A respeito da permanência indígena na arte, na arquitetura e no urbanismo, é preciso abordar a reconstrução da cidade, iniciada por Alonso García Bravo (1490-1561) e seu assistente Bernardino Vázquez de Tapia (1493-1559)[12], que manteve basicamente o traçado urbano asteca e a localização da grande praça e seus edifícios determinantes dos poderes religioso, político e econômico[13], criando um novo centro urbano na América Hispânica que estabeleceu uma relação de valor entre as construções e sua proximidade do centro, algo que não ocorria nas grandes cidades europeias, as quais tinham seus edifícios representativos dispersos na cidade[14]. Ainda que alguns defendam que o modelo ortogonal das cidades hispano-americanas deve-se à influência de Vitrúvio e Alberti no Renascimento, no caso da Cidade do México, a maior parte das ruas do Centro Histórico coincide com as da antiga Tenochtitlan. A grande praça, que já existia na cidade indígena, foi mantida praticamente no mesmo local. Os principais edifícios em termos de poderes religioso, econômico e político, estão nas bordas do quadrilátero que constitui o Zócalo. A Catedral Metropolitana[15] e

[9] MUNDY, 2015, p. 1.

[10] O termo "asteca" refere-se aos habitantes da mítica Aztlan. Os "astecas" teriam seu nome mudado para "mexitin" (ou mexicas) pelo deus Huitzilopochtli quando o grupo se estabeleceu em seu destino final, após longa peregrinação. Portanto, o termo não era utilizado pelos ameríndios nem pelos colonizadores espanhóis, mas teria sido utilizado e difundido a partir do século XVIII, por Francisco Xavier Clavijero e William Prescott (BARLOW, 1945, p. 345). Os habitantes de Tenochtitlan eram chamados de tenochas, e os mexicas de Tlateloco, tlatelocas. Vários autores utilizam largamente o termo "asteca", que se tornou mais popular, em lugar de "mexica".

[11] Sobre as fases da conquista de Tenochtitlan e a agência indígena, conferir SANTOS, 2014.

[12] Cf. BENÍTEZ 1933.

[13] Ver Figura 01.

[14] Cf. PAGE, 2008, p. 46.

[15] A construção da atual Catedral começou em 1573 a partir do projeto do arquiteto Claudio de Arciniega, no local da primeira igreja construída no local por ordem de Hernán Cortés, e terminou em 1813, tendo passado por diversas fases construtivas com a participação de vários arquitetos e construtores.

o Sagrario[16] estão localizados ao norte da praça, próximos ao que antes era o Templo Mayor e sobre outras antigas construções do recinto cerimonial. O Palácio Nacional[17], antigo Palácio dos Vice-Reis, foi erguido sobre as "Casas Nuevas" de Moctezuma. O mercado, um indicador da economia local, localizado na parte sul da praça principal em Tenochtitlan - embora o maior deles ficasse em Tlateloco - foi reinstalado por Cortés na praça central, e ganhou sede fixa no início do século XVIII, quando ergueu-se o chamado 'Mercado del Baratillo" ou "El Párian"[18]. O conjunto formado por esse espaço descrito é atualmente a Praça da Constituição, ou Zócalo[19], uma das maiores praças pública do mundo nos dias de hoje.

Grandes estradas foram construídas para ligar a ilha ao continente e aos aquedutos, as quais ainda podem ser reconhecidas pelo traçado das ruas e avenidas que se sobrepuseram a elas. As três principais eram: ao sul, a Calzada de Iztapalaga (atualmente Estrada Tlalpan e Avenida San Antonio Abad); a oeste, a Calzada de Tlacopan (atualmente estrada de México-Tacuba), e que se ligava ao aqueduto de Chapultepec; ao norte, a Calzada de Tepeyácac (atualmente Estrada dos Mistérios).

A ilha onde se localizava Tenochtitlan e Tlateloco era rodeada por cinco lagos: Texcoco, o maior deles, Xaltocan e Zumpango, Xochimilco e Chalco. Os dois últimos eram de água doce proveniente de mananciais e os outros três, de água salgada. Em meados do século XV, os mexicas e texcocanos construíram a calçada-dique que separava as águas salgadas das doces e uniria a ilha ao continente. As águas dos lagos eram utilizadas para transporte, cultivo (chinampas) e pesca. Para tanto o consumo, foram construídos aquedutos como o de Chapultepec, que traziam água potável de nascentes no continente. Devido a enchentes, os mexicas desenvolveram sistemas de controle hidráulico, do qual faziam parte as calçadas, os diques, os canais, os solos artificiais, pontes, docas, etc. Esses elementos, construídos com madeira, pedra e terra, também permitiam a comunicação com outras ilhas e com o continente. O recurso das chinampas permitiu o crescimento populacional e a ampliação do cultivo de alimentos. Havia também uma rica fauna de aves, répteis, peixes e anfíbios, além dos seres aquáticos invertebrados.

[16] Edifício paroquial ao lado da Catedral, projetado por Lorenzo Rodríguez e construído de 1749 a 1768.

[17] Antes de tornar-se Palácio dos Vice-Reis, foi residência de Hernán Cortés até 1562. Foi projetado pelos arquitetos Rodrigo de Pontocillos e Juan Rodriguez e reconstruído por Diego Valverde após o incêndio de 1692. A última grande intervenção aconteceu no final da década de 1920 com o acréscimo do terceiro andar no edifício, proposta de Alberto J. Pani e projeto de Augusto Petriccioli.

[18] O mercado foi projetado por Pedro Jiménez de los Cobos e foi demolido em 1843.

[19] Em 1843, o presidente Antonio López de Santa Anna (1794-1876) lançou um concurso para um monumento em formato de coluna em honra aos heróis da Independência, que seria instalado no centro da praça. O vencedor do concurso foi Lorenzo de la Hidalga (1810-1872), mas o projeto nunca foi realizado. Apenas foram lançadas as bases de sustentação para a instalação do monumento, o que deu o nome popular à praça: Zócalo. Desde 1812 sua denominação oficial é "Plaza de la Constitución" (Praça da Constituição), devido à proclamação da Constituição Política da Monarquia Espanhola, promulgada em Cádiz, Espanha, tida como a primeira constituição mexicana. Outros nomes que a praça recebeu anteriormente foram Praça das Armas, Praça Maior e Praça do Palácio.

A água era essencial para os povos do Vale do México. A presença dos canais lacustres em Tenochtitlan fez com que alguns autores do século XVI e XVII, como o Frei Bernardino de Sahagún, Miguel de Cervantes e Félix Lopes de Vega, a comparassem a Veneza. Aproximação que se pode fazer ainda hoje a partir de Xochimilco, onde ainda resta um remanescente do lago.

Os conquistadores não conseguiram manter o delicado sistema lacustre que também funcionava como um sistema de proteção da cidade contra enchentes. Durante a guerra da conquista, Cortés e seus aliados adotaram a estratégia de cortar a água potável do aqueduto de Chapultepec e, em seguida, romper dois diques (Nezahualcoyotl e Ahuitzotl) para que barcos levassem guerreiros e munição à ilha, o que provocou um grande desajuste no sistema. Houve ainda a perda de superfície do lago para os escombros da cidade destruída, o desconhecimento para monitoramento e manutenção do sistema, o desmatamento das encostas para o uso da madeira na solidificação do terreno pantanoso para pastos e para receber os pesados edifícios barrocos e a construção de calçadas mais altas. Aos poucos, o solo foi perdendo sua capacidade de absorção da água e porções ficavam estancadas em alguns locais por terem seu curso obstruído. Apesar de terem sido realizadas obras de contenção das águas, as temporadas de chuvas traziam grandes inundações o que levou as autoridades a optarem pela constante drenagem e o dessecamento dos lagos, restando apenas uma pequena porção dele em Xochimilco. A primeira ação foi já em 1608 com a construção de um canal que drenasse a água até o Oceano Atlântico e assim tem sido feito continuamente.

A cultura mexica pre-hispânica está entre os grupos autônomos não-europeus com arte, cultura, tecnologia e modo de existir autônomos, desvinculados da civilização europeia e que deve ter sua linha cronológica e seus saberes e fazeres contemplados e não suprimidos ou apagados da história e da história da arte.

O filósofo argentino Enrique Dussel, um dos expoentes do grupo Modernidade/Colonialidade, apresenta a questão de uma única História contada a partir da visão de "Modernidade" veiculada, num sentido mundial, que consistiria em definir como determinação fundamental do mundo moderno "o fato de ser (seus Estados, exércitos, economia, filosofia, etc) 'centro' da História Mundial"[20]. Essa História Mundial, ou seja, a compreensão do mundo como um lugar que tem uma única história e é contada a partir de um lugar, segundo Dussel, teria sido uma criação europeia iniciada com a chegada dos portugueses ao Extremo Oriente e dos espanhóis à América, dando início à operação do "Sistema-Mundo" - Termo cunhado pelo sociólogo estadunidense Immanuel Wallerstein em seu livro "The Modern World-System" (1974) -, o qual divide o planeta de acordo com sistemas hierárquicos racistas, estabelecendo as condições de centro e periferia, gerando uma relação de dependência entre o segundo grupo para com o primeiro, por meio da

[20] DUSSEL, 2005, p. 25.

"colonialidade de poder", assunto também abordado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano[21]. A partir desse conceito, a Europa, representada pelo homem branco cristão, colocou-se na posição central na História Mundial, e passou a considerar todas as outras partes do planeta como subalternas e periféricas.

Tenochtitlan, com suas construções monumentais, praças de múltiplos usos, traçado em grade e monumentos, não apenas tem sua própria história, como também influenciou a formação dos centros urbanos latino-americanos e é parte da linguagem visual do sistema barroco espanhol, o qual já carregava a influência islâmica dos mouros que foram finalmente expulsos da Península Ibérica no mesmo ano em que Colombo chegou à América. A experiência espanhola na construção das novas cidades americanas, a partir das influências locais recebidas, foi uma das motivações na transformação do urbanismo nas grandes cidades da Espanha. O centro dessa transformação é também o centro do poder, a praça principal, sendo que o Zócalo foi o grande modelo para a constituição das *plazas mayores* na Espanha e na América Hispânica.

Desta forma, em termos decoloniais, apesar de verificar-se a imposição da colonialidade na América sob o pretexto da modernidade, verifica-se também que elementos e estruturas ameríndios foram utilizados no projeto modernizador aqui e além-mar, fazendo da "periferia" uma influenciadora da metrópole.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília: Instituto de Ciência Política da Universidade de Brasília, nº 11, pp. 89-117, mai./ago. 2013.

BARLOW, R. H. Some Remarks on the Term 'Aztec Empire'. *The Americas*, New York, vol. 1, nº. 3, p. 345–349, 1945. Disponível em: <www.jstor.org/stable/978159>. Acesso em: 13 set. 2018.

BENÍTEZ, José. R. *Alonso García Bravo, planeador de la ciudad de México y su primer Director de Obras Públicas.* México, D.F.: Publicaciones de la Compañia de Fomento y Urbanización, 1933.

BERTAZONI, Cristina; SANTOS, Eduardo Natalino dos; FRANÇA, Leila Maria. *História e Arqueologina na América Indígena: tempos pré-colombianos e coloniais.* Florianópolis: Editora UFSC, 2017.

CARRASCO, Pedro. *América indígena / la conquista.* Madrid: Alianza Editorial, 1985.

DUSSEL, Enrique. Europa, Modernidade e Eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.* Buenos Aires: CLASCO, 2005, p. 55-70. (Colección Sur Sur).

FLORESCANO, Enrique. *El nuevo pasado mexicano*. México, D.F.: Cal y Arena, 1991.

[21] Cf. QUIJANO, 2005, p. 107-130.

LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.* Buenos Aires: CLACSO, 2005. Colección Sur Sur.

MIGNOLO, Walter D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.* Buenos Aires: CLASCO, 2005, p. 71-103. (Colección Sur Sur).

PAGE, Carlos A. *El espacio público en las ciudades hispanoamericanas: el caso de Córdoba, Argentina: siglos XVI a XVIII.* Córdoba: Báez Ediciones, 2008.

QUIJANO, Aníbal. A colonialidade do poder: Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.* Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 107-130. Colección Sur Sur. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2017.

_____. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura S.; MENESES, Maria P. (Orgs). *Epistemologias do Sul.* Coimbra: Edições Almedina, 2009, p. 73-118.

MUNDY, B. E. *The death of Aztec Tenochtitlan, the life of Mexico City.* Austin: The University of Texas Press, 2015.

SANTOS, Eduardo Natalino. As conquistas de México-Tenochtitlan e da Nova Espanha: guerras e alianças entre castelhanos, mexicas e tlaxcaltecas. *Revista História Unisinos,* v. 18, Nº 2, 2014, p. 218-232.

FIGURAS

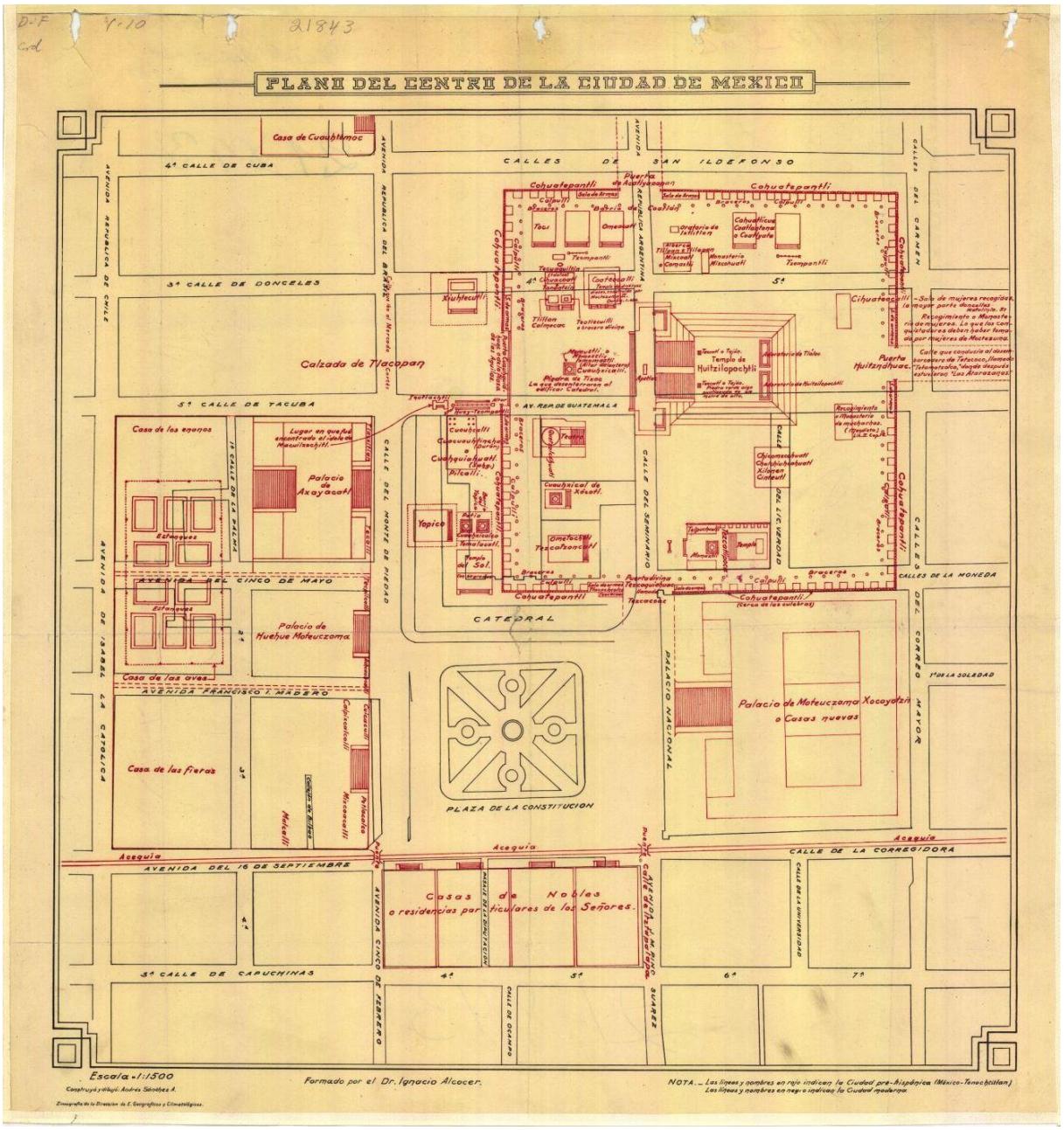


Figura 1 – Ignacio Alcocer e Andrés Sanchez (Dirección de Estudios Geográficos y Climatológicos). Plano del centro de Ciudad de México, Século XX (c. 1935), 56 x 56 cm. Mapoteca Manuel Orozco y Berra del Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, SAGARPA, México, D.F. O mapa apresenta a sobreposição da planta da antiga Tenochtitlan em traços vermelhos e, em traços pretos, a planta da Cidade do México. A imagem quadrangular na área central inferior refere-se à atual Praça

IDENTIDADE E CICATRIZ: UMA ANÁLISE DA SÉRIE FOTOGRÁFICA DE ROSÂNGELA RENNÓ.

Ana Paula França D. Carneiro[1]

Em 1995, Rosângela Rennó descobre sobre a existência de um enorme arquivo fotográfico abandonado nos porões da Academia Penitenciária do Estado (ACADEPEN), parte do Complexo Penitenciário do Carandiru. Apenas em 1996 a artista consegue autorização para limpar, restaurar, catalogar e posteriormente utilizar o material do arquivo; a resistência da Administração penitenciária para autorizar a realização de um trabalho da artista provavelmente era derivada da preocupação com a imagem do complexo na mídia, devido à proximidade com o violento massacre ocorrido em 1992.

A Casa de Detenção de São Paulo, popularmente conhecida como Carandiru, foi inaugurada na década de 1920 e era considerada, à época de sua inauguração, um presídio modelo. Sua arquitetura foi inspirada pelo Centro Penitenciário de Fresnes, na França, e tinha capacidade de abrigar 1 200 detentos. A partir de 1940 a penitenciária passa a exceder sua lotação máxima, o que dá início a um período de crises e rebeliões.

A mais notável dessas rebeliões foi o massacre ocorrido em 2 de outubro de 1992, que resultou na morte de 111 detentos e 153 pessoas feridas. O fato chocou todo o país e marcou a história da penitenciária que um dia foi a maior da América Latina. Após décadas de expansões e medidas paliativas, o problema de superlotação não foi resolvido. Em 2002, a penitenciária foi desativada e parcialmente demolida, e seu espaço é atualmente ocupado pelo Parque da Juventude.

O trabalho de pesquisa e restauração no Carandiru resultou em duas obras de arte: Cicatriz, onde a artista se apropria de fotos de tatuagens e Vulgo, onde a artista se apropria de fotografias de cabeças de costas. Ambas tiveram diferentes versões e formas de exposição, realizadas principalmente ao longo da

[1] Bacharel em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

década de 1990. Neste trabalho realizarei uma breve análise da série Cicatriz, que fez parte do projeto de doutorado da artista.

Sua primeira exposição aconteceu em 1996 no *Museum of Contemporary Art of Los Angeles* (MOCA) onde integraram 18 fotografias de tatuagens e 12 textos do Arquivo Universal sob a curadoria de Alma Ruiz; em 1997, Rennó defende sua tese na Escola de Comunicação e Artes da USP, apresentando um livro de artista, que funcionou como uma tentativa de transposição da instalação feita em Los Angeles para outro meio, onde integraram 34 fotos e 32 textos. Em 2003 foi realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro a exposição O Arquivo Universal e Outros Arquivos, sob a curadoria de Adriano Pedrosa, que integrou diversas obras de Rennó e resultou em um livro com o mesmo título, publicado pela editora Cosac & Naify. Nessa ocasião, Cicatriz é composta por 23 fotografias e 16 textos.

***

Dentre cerca de 15 000 negativos que foram restaurados e catalogados pela artista, uma série de aproximadamente 3 000 imagens fugia do padrão de fotografia identificatória comum – ou seja, rosto e corpo de frente e perfil – o que chamou a atenção da artista[2]. As imagens eram registros de marcas, cicatrizes, doenças e anomalias, entre elas cerca de 1.800 fotografias[3] eram de tatuagens e 30 fotografias de cabeças de costas. Segundo a artista, as fotos foram feitas no Departamento de Medicina e Criminologia pelo Dr. José de Moraes Mello, psiquiatra-chefe da Penitenciária do Estado entre 1920 e 1939, período em que provavelmente se concentrou a maior parte da produção fotográfica do presidio[4].

Rennó supõe que existiu um setor de identificação criminal muito bem equipado e funcionou durante pelo menos 25 anos, dado o grande volume de material fotográfico e o prestigio da penitenciária na época. Contudo, a falta de material textual sobre a produção fotográfica impede a artista de tirar conclusões seguras sobre o método de identificação adotado, ou sobre possíveis pesquisas fisionômicas ou frenológicas que possam ter sido realizadas[5].

Sobre o arquivo de tatuagens sabe-se que o Setor de Medicina e Criminologia utilizava um sistema de fichas para organização onde estava presente, assim como outras informações, a indicação da localização anatômica exata da tatuagem. Além disso, as tatuagens eram ordenadas segundo categorias que

[2] MELENDI, Maria Angelica. Arquivos do mal – mal de arquivo. In: *Revista Studium n. 11*, 2003. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/11/7.html>. Acesso em: 30 maio 2018.

[3] FABRIS, Annateresa. Identidades sequestradas. In: In: ETIENNE Samain (org.). *O fotográfico,* São Paulo: Senac, 2005, p. 266-271. p. 266

[4] RENNÓ, Rosângela. Cicatriz – Fotografias de tatuagens do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal. In: *Discursos sediciosos – Crime, direito e sociedade n. 4.* Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia, 1998, p. 15-20. p.15

[5] RENNÓ, 1998, op. cit. p. 19.

também estavam presentes nas fichas e contabilizavam um total de treze: étnicas, profissionais, amorosas, políticas, criminais, passionais, obscenas, hieráticas, ornamentais, afetivas, acidentais, terapêuticas e não classificadas[6].

Annateresa Fabris, nos conta que, apesar de não haverem registros textuais do Dr. Moraes Mello, podemos conhecer um pouco do trabalho médico que acontecia no Carandiru através do trabalho intitulado "Contribuição ao Estudo das Tatuagens em Medicina Legal", publicado em 1926, pelo Dr. Corrêa de Toledo. A hipótese do autor é que a motivação do prisioneiro para se tatuar é a evasão da cadeia de forma imaginária, ainda que a inflição desta marca ocasione dor física[7].

***

A imagem fotográfica devido a sua execução mecânica se diferencia radicalmente das outras imagens de arte, e durante muito tempo não foi aceita no meio. Sua conotação de rastro de realidade[8] a fez ser mais interessante para seu uso enquanto documento, contudo, sabemos hoje que a imagem está carregada de códigos e a construção de sentido não é inerente à sua existência. Essa construção de sentido é sublinhada pela atitude de apropriação da artista. Ao utilizar imagens pré-existentes Rennó não apenas realiza uma crítica ao excesso de imagens presentes no mundo atual, como também busca subverter seus usos originais, apontando uma opacidade na imagem.

Dessa forma, percebemos que a imagem não existe apenas quando é realizada, mas ganha uma nova existência toda vez que é reelaborada. Segundo a artista: "Na maioria das vezes minhas fotografias não são registros fiéis aos originais. São imagens elaboradas, às vezes cópias escuras (você poderia chamar de "malfeitas" ...) que forçam a opacidade. Interesso-me em investigar a exaustão da imagem."[9] .

Em Cicatriz uma das formas que a artista utiliza de ressaltar a opacidade da imagem é através do ampliamento das dimensões e sua transposição para uma galeria de arte. Aquelas fotografias estavam destinadas a permanecerem esquecidas uma vez que sua função original havia se esgotado. Ao expor as fotografias em uma galeria de arte aquelas imagens ganham uma nova vida e servem a um novo propósito. Não existe mais uma função específica: elas agora são experimentadas pelos espectadores de diferentes formas.

O ampliamento das fotografias ressalta a beleza e perversidade daquelas imagens. Buscando marcas veladas a objetiva da câmera incide na intimidade do corpo do detento. As fotografias retalham o todo corpóreo em prol do signo criminológico, esvaindo assim qualquer dignidade que lhe tenha restado.

[6] FABRIS, 2005, op. cit. p. 266.
[7] FABRIS, 2005, op. cit. p. 267.
[8] DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012
[9] RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: Depoimento.* Belo Horizonte: C/ Arte, 2003. p. 13.

Contudo, com as fotografias ampliadas o espectador consegue ver além da foto identificatória: é possível enxergar a totalidade do corpo que se entrega a câmera, enfatizando as diferenças entre eles. Dessa forma, enxergamos o corpo do apenado enquanto único e individual ao invés de tipo criminoso.

A artista busca esconder ao máximo os signos atribuídos a homogeneização das identidades, ao mesmo tempo que busca demonstrar a negação de subjetividade ao qual estavam expostos aqueles homens. A beleza estética das fotografias é o que atrai o olhar do espectador, contudo o que realmente prende a atenção é o que está por trás daquelas imagens. Segundo a artista: "Naquele momento eu estava interessada em reforçar que aqueles indivíduos não são anônimos. Mesmo sem saber seus nomes, meu propósito era provocar no espectador o desejo de conhecer e compactuar com aquela dor, ou as várias dores. "[10].

Quando se está aprisionado o corpo não tem direito a segredos ou intimidade, o Estado vigia até o limite da visibilidade. Olhando aquelas tatuagens toscas somos convidados a imaginar pelo que passou aquele sujeito até chegar o momento do registro. O Estado trabalha para que haja uma uniformização dos detentos tanto em sua aparência quanto em seu comportamento; não podendo evadir essa condição podemos imaginar que muitos presos tomam medidas desesperadas a fim de manter alguma sanidade. Estar em um ambiente controlado e restrito faz com que aqueles homens busquem liberdade aonde conseguirem encontrar: as peles de Cicatriz expõem através do estigma físico a dor psicológica pela qual passam pessoas todos os dias.

> No caso das fotos do arquivo do Museu Penitenciário, você não pode identificar o indivíduo. Mas cada um é um, porque se fez tatuar, e essa marca é individual, é corporal, foi feita pelo preso para destacar a si próprio dos outros, para retirar-se do anonimato. Pode ter certeza de que se trata de uma marca feita com dor. (...) Então por isso deliberadamente certos textos do Arquivo Universal para atuarem junto com as imagens, quer dizer, tirá-las de uma espécie de limbo coletivo do presídio.[11]

Os textos do Arquivo Universal escolhidos para integrar a série reforçam um aspecto narrativo: assim como as fotografias, seu referencial também é latente e não pode ser recuperado; dessa forma, o espectador deve construir a partir de sua memória uma imagem sobre ele, assim como constrói uma história para a tatuagem ou uma identidade para aquele corpo, a partir de sua própria história pessoal. Transitando entre a ficção e a crítica social, os textos trazem imagens de dor ou violência. Seu conteúdo também reforça outros aspectos presentes nas fotografias – como a tentativa de controle dos corpos através da produção

[10] RENNÓ, 2003, op. cit. p. 17.
[11] RENNÓ, 2003, op. cit. pp. 16-17.

de imagem ou a violência presente no ato de fotografar – através de histórias que exploram ironia cômica e dramaticidade.

Por fim, podemos apontar uma crítica a imagem documento versus imagem da arte. Quando Rosângela Rennó intervém no arquivo penitenciário ela não apenas realiza a ação política de quebrar um ciclo de esquecimento/apagamento, como também ao utilizar as imagens realizando mínimas alterações ela coloca uma crítica a categoria formal da obra de arte e em que consiste o trabalho do artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

FABRIS, Annateresa. Identidades sequestradas. In: O fotográfico, Etienne Samain (org.). São Paulo: Senac, 2005, p. 266-271.

GOMES, Rosângela Rennó. Cicatriz. Tese de Doutoramento em Artes. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1997.

MELENDI, Maria Angelica. Arquivos do mal – mal de arquivo. In: Revista Studium n. 11, 2003. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/11/7.html>. Acesso em: 30 maio 2018.

RENNÓ, Rosângela. Cicatriz – Fotografias de tatuagens do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal. In: Discursos sediciosos – Crime, direito e sociedade n. 4. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia, 1998, p. 15-20.

RENNÓ, Rosângela. Rosângela Rennó: Depoimento. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.

RENNÓ, Rosângela. Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CENSURA SELETIVA: A ARTE COMO ESPELHO DE PROBLEMÁTICAS RELATIVAS ÀS QUESTÕES DE SEXUALIDADE.

Ana Renata Meireles[12]

Ao tratarmos de um conceito extremamente consolidado, inclusive sob o prisma político[13], faz-se oportuno iniciarmos nossa reflexão a partir da ferramenta que nos dispõe as significações de forma mais clara: o dicionário. A partir dessa busca, aferimos uma variedade de definições, das quais algumas nos interessam de forma direta:

> "1. Ato ou efeito de censurar. 2. Exame de trabalhos artísticos ou de material de caráter informativo, a fim de filtrar ou proibir o que é inconveniente do ponto de vista ideológico ou moral. (...) 9. [psicologia] Mecanismo psíquico em que os desejos e impulsos condenáveis são condenados e reprimidos no consciente. 11. [religião] Pena aplicada ao pecador, com o intuito de reparar a culpa. 12. [religião] Condenação de obras artísticas por parte da Igreja."[14]

Destrinchar de que nos serve cada um dos significados nos casos de censura nas artes

Tomando por referência a complexidade do conceito anteriormente apresentado, se torna clara a recorrência da censura ao longo da história da arte. Diferente do que supõe o lugar comum, isso não remonta a algumas décadas atrás, quando em momentos de repressão política explicita como a ditadura militar ou outros momentos de opressão acentuada como os que desencadearam a Segunda Grande Guerra. Como primeiro exemplo de censura à liberdade da criação artística, podemos citar o julgamento do artista Paolo Veronese, ainda no século XVI. Sua pintura da Santa Ceia foi considerada demasiado festiva, de modo

[12] Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes.
[13]Prática supostamente vetada segundo texto de nossa Constituição.
[14] MICHAELIS Dicionário, 2018.

que lhe foi exigida a modificação no conteúdo da obra para se alinhar à sacralidade do tema que lhe dava nome. Como resposta, Veronese alterou o nome da pintura para que se alinhasse à liberdade, passando a denomina-la Ceia em Casa de Levi[15]. Uma saída astuta para burlar aquilo que poria fim a uma das coisas que faz da arte o que é: o potencial de criação. De toda forma, a obra não pode ser aquilo a que se propunha em sua criação.

Para que não pensemos que essa tentativa de controle de instituições sobre a arte ficou no passado, temos exemplos bastante recentes, sobretudo no cenário brasileiro. Na década de 1950, temos o nosso primeiro registro de caso, ocasião em que o tríptico de Ernesto Frederico Scheffel foi retirado do tradicional Salão Nacional de Belas Artes por ser considerado pornográfico (figura 1).

Antes de avançarmos cronologicamente nos casos que relataremos, algumas pequenas observações são importantes que mantenhamos em mente. Embora se trate de uma discussão bastante interessante, essa que busca diferenciação clara entre erotismo e pornografia, é sempre inconclusiva. Esse limiar, além de tênue, é bastante flexível. Por isso, não tomaremos essa separação como parte de nosso empenho aqui e retornaremos para a questão da censura. Podemos tomar tal atitude porque nos acontecimentos em que tratamos neste texto os conceitos são deturpados constantemente pela moral, de modo que buscar uma aproximação à diferença desses conceitos neste contexto seria quase inútil. Além disso, em alguns casos, não há cunho erótico ou pornográfico algum nas obras postas em questão. Apenas o corpo e suas expressões. Isso já parece ser o suficiente para que a arte, no lugar em que se considera que ainda ocupe, tenha sua liberdade perseguida.

Outra questão é essa do lugar da arte. Não estamos mais nos temos de Santo Agostinho, onde a arte se propunha a um papel edificante ou doutrinador. Ao contrário, conforme nos aproximamos da contemporaneidade, mais evidente se mostra seu devir questionador.

> O que espanta é que, em meio a essa "comoção" os retrógrados embutem a concepção de que a "verdadeira" arte eleva, transcende, conforta, nos põe em contato com o numinoso, se torna um "alívio" ou expurgo das durezas da vida.
> Respeitável público: arte não é religião, não exige reza e nem tem igreja. Pode propiciar, sim, uma suspensão momentânea do comezinho humano, mas comumente provoca, confronta, questiona e põe o dedo na ferida em tudo aquilo que é humano, demasiado humano. [16]

[15] COLI, 2010.
[16] MEDEIROS, 2017. Sua colocação se passa no momento do fechamento da exposição *Queermuseu* no Santander Cultural em Porto Alegre, RS.

Portanto nada mais coerente do que tratar das questões relativas à sexualidade nesse território, já que são parte de nós e de nossa sociedade. Suscitar debates e questionamentos seria uma tarefa natural, não fosse o embate com a moral que isso implica.

> Assim como a atividade sexual e a experiência da morte, a atividade estética representa no processo evolutivo uma ignição para a vida. Uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para nossa sobrevivência. Isso significa que todo corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. Mas, dessa experiência, necessariamente arrebatadora, nascem deslocamentos de pensamentos que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpo e ambientes) (...) [17]

E essa moral, recentemente, tem se mostrado em progressão fundamentalista, segundo o antropólogo Stuart Hall e o escritor Didi-Huberman, criando interditos à atividade estética que Greiner aponta como essencial. Ambos refletem sobre essa necessidade de se criar a ilusão de uma unidade identitária, onde o que é diferente deve ser combatido. E, envolvida de maneira central nesse processo, uma escalada no entrosamento entre política e religião vem se mostrando altamente eficaz na imposição dessa censura.

Em 1991, temos a nossa primeira exposição de temática inspirada pela sexualidade. De curadoria de Ivo Mesquita, "Desejo na Academia" esteve na Pinacoteca do Estado de São Paulo até o ano seguinte. Nossa primeira experiência só ocorre vinte e três anos mais tarde, portanto, do que a primeira exposição internacional de arte erótica, na Suécia. Com obras de artistas acadêmicos, a arte exposta ainda se concentrava primordialmente em parâmetros estéticos, formais, o que pode ter colaborado para maior aceitação.

Em 2005, o curador Tadeu Chiarelli assina a curadoria da exposição "Erotica: os sentidos na arte", cujo projeto envolvia as três sedes do Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Entretanto, no período em que a mostra veio de São Paulo – onde foi bem recebida – para o Rio de Janeiro em 2006, uma figura política apresentou uma notícia-crime por considerar a obra Desenhando com Terços (figura2), de Márcia X, ofensiva. Feito o alarde, a Igreja se posicionou também exigindo a retirada da obra da exposição. O resultado foi a instituição cedendo a essas demandas e excluindo a fotografia do conjunto de obras exibido e, posteriormente, o cancelamento da ida da exposição para Brasília. Tudo isso mesmo diante do posicionamento do Ministro da Cultura, Gilberto Gil, contra a censura e a favor da liberdade da arte.

[17] GREINER *apud* CANTON, 2013.

Em mais uma situação em que é tomada como artifício para fins de manipulações políticas, em 2017, um grupo incita manifestações, sobretudo em redes sociais, contra uma exposição que propunha um diálogo sobre a diversidade. Tratava-se da "*Queermuseu*: cartografias da diferença na arte". Coincidência ou não, o escândalo se iniciou justo quando ocorreria uma importante votação ligada a reformas políticas e econômicas que vinham sendo postas em pauta desde o recente processo de impeachment da presidente anterior. A mostra sofreu acusações de apologia à pedofilia e à zoofilia, sem que houvesse qualquer coisa de tal natureza. Mas o conservadorismo foi vencedor, de modo que o Santander Cultural, em Porto Alegre, fechou a exposição prematuramente, atendendo aos supostos clamores sociais (figura 3). Dizemos supostos pois já ficou comprovada a utilização de robôs replicando as críticas negativas e os discursos opressores nas redes sociais[18]. Outra forma de demonstrar que não foi mais do que uma manobra política de manipulação pela moral foi o apoio à remontagem da exposição no Rio de Janeiro neste ano de 2018. A Escola de Artes Visuais do Parque Lage recebeu a mostra depois de conseguir, através de *crowdfunding*, mais do que a verba necessária para tal. Por fim, basta lembrarmos que a pintura causadora da maior polêmica já havia sido exposta em ocasiões anteriores – inclusive ainda no início da década de 1990 no Museu de Arte Moderna do Rio – sem causar qualquer tipo de reverberação negativa, de constrangimento ou ofensa[19]. Esse caso nos mostra de maneira especialmente clara a importância crucial do comprometimento institucional com a liberdade da arte. Mas também a relutância política em conceder liberdade – e, portanto, identidade, direitos, espaços, lugares de fala etc – à diversidade.

É importante que notemos que os acontecimentos mais recentes, que são também os mais radicalmente censores, são justamente aqueles que se passam depois de toda uma trajetória de "revoluções sexuais". Da mesma forma, depois de um suposto processo de democratização da arte. O que isso parece ocasionar é uma percepção de possível demanda de reconfiguração propositiva da arte, sem jamais abrir mão de sua liberdade, mesmo diante – e, talvez, sobretudo por essa razão – dessa união entre política e religião tentando aprisiona-la sob seus interesses.

> É precisamente na fronteira legislativa entre o que pode ser representado e o que não pode que a operação pós-modernista está sendo encenada – não no sentido de transcender a representação, mas no sentido de expor o sistema de poder que autoriza certas representações enquanto bloqueia, proíbe ou invalida outras.[20]

[18] Conforme demonstra pesquisa sobre o caso feita pela Fundação Getúlio Vargas.
[19] Trata-se da obra Cena de Interior II, 1992, de Adriana Varejão.
[20] OWENS, 2009.

> Não há dúvida: de um ponto de vista histórico, nem sempre situações de censura, de restrição, de controle e patrulhamento sobre o ato de criar bastam para reduzir as forças da arte. Às vezes, ou antes, com frequência, essas situações terminam por estimular a criação. (...) [Ainda] Que a censura seja sempre – de um ponto de vista das mais profundas convicções éticas – algo abominável e indesejável não há dúvida[21].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANTON, Katia. Corpo, Identidade e Erotismo. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

COLI, Jorge. O corpo da liberdade. COLI, Jorge. Sobre a liberdade na arte. In: O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Nayfi, 2010.

DICIONÁRIO MICHAELIS Online. Melhoramentos, 2018.
Disponível em https://michaelis.uol.com.br/

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MEDEIROS, Afonso. Sobre o ataque do MBL à exposição Queermuseu em Porto Alegre. In: Vitruvius Drops, ano 18, nov. 2017.
Disponível em http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/18.122/6786%3E

OWENS, Craig. *The discourse of others*. In: PRECIOZI, Donald (org) The Art of Art History. Nova Iorque: Oxford, 2009.

[21] COLI, 2010.

FIGURAS

Figura 1 – Obra de Scheffelretidada do Salão Nacional de Belas Artes na década de 1950.

Figura 1 – Desenhando com Terços, de Márcia X, censurada em 2005.

≡ EL PAÍS BRASIL

CULTURA ›

Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo

Após protestos nas redes sociais, banco Santander encerra mostra que abordava questões de gênero e de diversidade sexual

HELOÍSA MENDONÇA

São Paulo - 13 SET 2017 - 12:17 BRT

Figura 3 – Manchete do caderno de Cultura do jornal El País.

REVISANDO A TRAJETÓRIA DA CURADORA E CRÍTICA DE ARTE MARIA EUGÊNIA FRANCO: ESTUDOS INICIAIS.

Andrea Andira Leite[1]

Com esta comunicação proponho apresentar os mais relevantes campos de atuação da escritora, bibliotecária, curadora e crítica de arte Maria Eugênia Franco (1915 – 1999). Tais apontamentos poderão colaborar para a compreensão de sua influência intelectual no meio artístico-cultural, desempenhada entre os anos 1940 e 1970 na cidade de São Paulo. Para tanto, considero oportuno o exercício de discorrer sobre a atuação de Franco nas áreas de curadoria e da crítica de arte para além daquela mais conhecida, como articuladora e gestora da Seção de Arte da Biblioteca Pública Municipal[2], criada em 1945, e posteriormente do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), criado em 1975 e hoje extinto.

Vale enfatizar o período de início da sua atuação como crítica de arte, em princípios dos anos 1940, momento no qual a história da arte vinha sendo estudada exclusivamente por personalidades do gênero masculino. É de fundamental interesse, portanto, uma revisão da trajetória profissional de Franco, a partir da qual será possível delinear os fatores que levaram ao seu desenvolvimento intelectual, focalizando aqueles personagens que com ela compartilharam de realizações na curadoria ou na crítica de arte. São raros os estudos em que seu nome é citado. Nestes, entretanto, destaca-se a sua importância no campo artístico paulistano. Carece-se, contudo, de um adensamento a respeito da sua atuação e contribuição para este campo. Faz-se necessária, sobretudo, uma investigação acerca de um provável apagamento da memória de suas realizações e da sua própria figura na escrita da história da arte brasileira.

Maria Eugênia Franco permaneceu durante 30 anos à frente da direção da Seção de Arte da Biblioteca Pública Municipal, onde desenvolveu uma proposta didática para a difusão da arte moderna na cidade

[1] Mestre em Museologia pela Universidade de São Paulo.
[2] Atual Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade.

de São Paulo. Lá, exercitou inúmeras curadorias de exposições, sempre associando obras de arte, reproduções de obras de arte, livros de arte e documentação sobre a produção artística brasileira.

Em 1975 deixou a direção da Seção de Arte para criar e dirigir o Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), também um organismo municipal da cidade de São Paulo[3]. O novo órgão absorveu parte da Seção de Arte e a Discoteca Pública Municipal. Permaneceu como gestora do IDART até 1979, quando se mudou para o Rio de Janeiro e passou a se dedicar em escrever textos críticos para catálogos de exposições e, sobretudo, em promover a obra do marido, o artista plástico Franz Weissmann.

A atuação de Franco no campo da arte começou, entretanto, no final dos anos 1930. Ingressou no serviço público municipal em 1936, na Biblioteca Pública Municipal. Iniciou-se na crítica de arte de forma similar a alguns escritores modernistas que articularam sua produção intelectual à produção crítica, como Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Mário Neme, Sérgio Milliet e Quirino da Silva. Sabe-se que ela começou a sua carreira como escritora, tendo publicado um romance e algumas poesias. Após a publicação de sua primeira crítica no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1939, Franco iniciou sua atuação, já no ano seguinte, como cronista da *Folha da Manhã*, na qual também organizava o suplemento literário e fazia "o rodapé de crítica literária". Em 1941 colaborou com a página "Movimento Literário Nacional" no *Planalto*.

Em meados de 1943, o jornal *O Estado de São Paulo* lançou o inquérito denominado "Plataforma da Nova Geração"[4] sob a coordenação do escritor e crítico Mário Neme. Foram publicados depoimentos de 29 jovens escritores e críticos, entre eles, Antônio Cândido, Arnaldo Pedroso D'Horta, Lourival Gomes Machado, Luis Saia, Mário Schenberg e Paulo Emílio Salles Gomes. Maria Eugênia foi a única mulher dentre os convidados[5]. Em seu depoimento, Maria Eugênia elaborou severas críticas à intelectualidade do seu tempo, não fazendo distinções muito demarcadas entre a produção literária e a crítica de arte.

Em 1946, Maria Eugênia recebeu uma bolsa de estudos concedida pelo Governo da França para os cursos de Estética na Sorbonne e de História da Arte no Museu do Louvre. Em 1947, realizou-se em São Paulo a exposição "19 Pintores", na Galeria Prestes Maia, idealizada por Franco. Porém, devido à sua

[3] O Departamento foi elaborado como parte do projeto de reformulação da recém-criada Secretaria Municipal de Cultura , por meio do qual o então Departamento do Patrimônio Artístico-Cultural foi dividido em dois outros: o Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) , responsável pela preservação do patrimônio histórico da cidade, e o Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), responsável pela preservação das obras de arte da cidade e pela pesquisa e documentação sobre arte brasileira.

[4] As respostas ao inquérito basearam-se em questões sobre o papel a desempenhar e os problemas a enfrentar pela nova geração da intelectualidade brasileira (NEME, 1945).

[5] Vale lembrar a presença no grupo reunido por Mário Neme, dos principais integrantes do Grupo Clima, geração posterior à dos modernistas de 22, marcadamente acadêmica e universitária e contemporânea a de Maria Eugênia. O estudo de Heloisa Pontes (1998) percorre a trajetória do Grupo Clima em São Paulo, a qual promoveu uma reordenação no campo da crítica de arte na cidade. Lanço a hipótese de que Maria Eugênia Franco tenha sido a única mulher atuante na crítica de arte daquele período. O cenário somente mudaria em meados da década de 1960, quando se alargaria a representação feminina na área.

permanência em Paris, a organização ficou a cargo de Rosa Rosenthal Zuccolotto, então colaboradora do programa cultural da União Cultural Brasil-Estados Unidos, entidade apoiadora da exposição. Foi de Paris também que, em 1948, ela passou a colaborar sistematicamente para *O Estado de São Paulo* com a coluna "Diário de Paris". No mesmo período, Franco realizou estágio no Setor de Documentação da Unesco, experiência que, anos mais tarde, ela consideraria essencial para o seu trabalho no IDART.

Em 1954, recebeu o prêmio de melhor crítica sobre a II Bienal de Arte, instituído pelo *Jornal de Letras*, do Rio de Janeiro. Além disso, seus estudos sobre artistas brasileiros foram editados em algumas publicações do Museu de Arte Moderna de São Paulo[6].

Foram muitas as exposições sob a curadoria de Franco, além das significativas exposições didáticas na Seção de Arte, nas quais eram exibidas obras originais juntamente com livros do acervo e também reproduções de obras de artistas estrangeiros. Também foram de sua responsabilidade as exposições de reproduções em parceria com o MAM SP durante as Bienais em suas primeiras edições[7].

Ao longo da década de 1960, Maria Eugênia realizou a série de exposições "Calendários de Arte", que reunia calendários publicitários[8] do ano corrente, nos quais eram reproduzidas obras de artistas brasileiros, como forma de divulgar a produção da arte nacional. Em 1963 a curadora decidiu lançar um concurso para publicações desse gênero[9]. Criou, então o "Prêmio Ampulheta", sendo conferido à empresa editora, ao projetista, ao ilustrador e à gráfica responsável pela impressão. Em 1971, sob sua curadoria, o acervo de calendários da Seção de Arte foi exibido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro[10].

Franco atuou ativamente como membro de júris de arte. Nas Bienais de São Paulo, participou do júri de seleção de artes plásticas da III Bienal, em 1955 e da Comissão Técnica de Artes Plásticas da X Bienal, em 1969. Franco também participou do júri da II Exposição da Jovem Arte Contemporânea do Museu de Arte Contemporânea da USP, em 1968[11] e entre 1967 e 1969 foi vice-presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), durante a gestão na qual o crítico Mário Pedrosa era presidente. Pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), compôs o júri de artes visuais em 1977 e 1979[12].

A relação de Maria Eugênia com as Bienais e com o MAM SP foi marcadamente próxima. Além das citadas exposições de reproduções em parceria com aquele museu, Franco participou ativamente das

[6] Entregue o Prêmio de Crítica sobre a II Bienal. *O Estado de São Paulo*, 10 de nov. 1954. p.9.

[7] Pelos levantamentos que realizei nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, essa parceria se deu até a edição da VI Bienal.

[8] Os calendários eram produzidos por grandes empresas nacionais multinacionais, como a Shell, a Ford, a Pirelli, a Fotóptica, a Cia Melhoramentos, a Moinho Santista, entre outras.

[9] Prêmio Ampulheta. *O Estado de São Paulo*, 27 de fev. 1965, Suplemento Literário. p.36.

[10] Calendários. *O Estado de São Paulo*, 06 de jun. 1971. p.26.

[11] Jovem Arte. *O Estado de São Paulo*, 23 de out. 1968. p.7.

[12] Vale lembrar que estão elencados alguns dos inúmeros juris compostos por Maria Eugênia Franco, tendo ela participado em juris Salões de Arte na capital e em outros municípios, como Campinas, Santo André e Santos.

discussões em torno da ausência de programas educativos na instituição e nas Bienais ali organizadas. Suas críticas sobre os rumos do MAM SP perduraram, e mesmo após o fechamento do museu, ocorrido em 1963 quando sua coleção foi transferida para a Universidade de São Paulo, ela ainda se dedicou a estudar meios de garantir a manutenção da Bienal de São Paulo que era organizada por aquela instituição. Foi responsável, em 1966, juntamente com Maria Bonomi, Fernando Lemos e Salvador Cândia, pelo documento intitulado "Por uma Reestruturação das Bienais de São Paulo". Fruto de meses de trabalho, o texto procurou diagnosticar os problemas e reunir sugestões da classe artística. Três anos mais tarde, em 1969, correspondências de Maria Eugênia para Ciccillo Matarazzo apontam para um contínuo incômodo seu em relação às diretrizes da Bienal:

> Caro Ciccillo
> Essa é a versão final, incluindo a modificação proposta por Paulo Mendes de Almeida (...)
> (...) O resultado do nosso trabalho só aparecerá durante a Bienal.
> (...) tenho estado vigilante, lutando por uma tese de análise dos problemas em colegiado, dentro da AICA. Tese que Mário Pedrosa, aliás, aprova. Nossos representantes, sejam eles quais forem, são "porta-vozes" da entidade.
> Confie mais em nosso trabalho, e anime-se, sim? (...)[13]

> Prezado Ciccillo
> Comprometi-me em nome do brio da Comissão de Artes Plásticas e da Associação de Críticos de Arte, a pôr o regulamento em ordem, para entrega-lo a você.
> (...) eu, que não queria mais participar de nada, acabei sendo obrigada a colaborar, na ausência da Aracy [Amaral], por deveres de meu posto (...)
> Continuo esperando que nossa colaboração possa ser útil à sua grande obra (...)[14]

Anos depois, Franco fez considerações indicando que a instituição continuava atrofiada. "[...] Disse certa vez Ciccillo que nossas críticas vinham de 'nosso muito amor à Bienal', a essa obra que ele nos deu e de certa forma, nos tirou", afirmou Maria Eugênia, em 1977. A isso ela acrescentou que Ciccillo afastou da

[13] FRANCO, Maria Eugênia [carta] 21 de jul. 1969, São Paulo [para] MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
[14] FRANCO, Maria Eugênia [carta] [1969], São Paulo [para] MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

Bienal "[...] um a um os críticos mais competentes e confiando-a a amadores" (Franco, 1977). Este teria sido o motivo que a levou à recusa em assumir a vice-presidência da Bienal em 1976.

Ao criar o projeto que reformulou a Secretaria Municipal de Cultura, em 1975, Maria Eugênia idealizou, junto ao Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), o projeto do Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo, que foi colocado em prática somente em 1977, por Murilo Marx, então diretor do DPH, e reelaborado pelo arquiteto Julio Abe Wakahara, que o transformou num projeto de exposições itinerantes. Tal projeto ficou conhecido como "Museu de Rua".

Em 1977, Franco também integrou e coordenou a comissão nomeada pelo prefeito Olavo Setúbal[15] para a seleção de 15 esculturas a serem implantadas na nova Praça da Sé em 1978. O espaço foi reformulado para receber a estação de Metrô, tornando-se um museu de escultura ao ar livre.

* * *

O conteúdo que aqui apresentei é parte da minha dissertação de mestrado, intitulada "A experiência do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) em São Paulo: uma revisão crítica", defendida em 2017. A pesquisa permitiu-me vislumbrar a rede de relações constituída por Maria Eugênia Franco para dar corpo à sua atuação no meio artístico-cultural paulistano[16].

O esforço atual tem sido identificar as fotografias e organizar os textos e correspondências presentes no pequeno arquivo acumulado por Maria Eugênia Franco, cuja existência foi a mim revelada durante o processo de investigação acerca do processo de criação do IDART. Paralelamente, tenho realizado consultas em bases de dados de jornais cujo período abrange a sua atuação, a fim de recuperar, de forma sistemática e extensa, a produção intelectual por ela realizada no campo da crítica de arte.

O presente estudo vem possibilitando-me observar que Franco atuou para além da crítica de arte, ao desempenhar um papel preponderante enquanto crítica das instituições de arte. Ao partir da documentação ora levantada, pretendo dedicar-me ao adensamento da revisão da trajetória desta personalidade, a fim de compreender os discursos que contribuíram para a construção ou desconstrução da sua figura pública.

[15] A comissão foi formada por Maria Eugênia Franco, Radhá Abramo (IDART), Murilo Marx (DPH), Antonio Sérgio Bergamin e Domingos Teodoro de Azevedo (Emurb). ABRAMO, Radhá. Lazer de que jeito? *Folha de São Paulo*, 21 de mar. 1978.; LEMOS, Fernando Cerqueira. Um museu ao ar livre. *Folha de São Paulo*, 14 de jan. 1979. p.68.

[16] Cabe ressaltar como principais, as relações e parcerias com Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Mário Schenberg, Décio Pignatari, Paulo Emílio Sales Gomes, Fernando Lemos e tantos outros (ver LEITE, 2017). Neste sentido, vale a leitura dos textos reunidos por Simioni et.al (2014) com a proposta de refletir sobre a noção de autoria, usualmente tomada como fruto de uma produção individual. Os textos problematizam essa noção e apontam para processos de criação envolvidos em relações, parcerias, trocas, colaborações, conflitos.

Finalizo, então, com a pergunta que motiva este estudo. Quais são os fatos que justificariam o apagamento de Maria Eugênica Franco da escrita da história da arte brasileira?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

19 PINTORES. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1978 (Catálogo).

APCA: 50 anos de arte brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.

BONOMI, M.; LEMOS, F; FRANCO, M. E.; CANDIA, S. *Por uma reestruturação das Bienais de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1966 (Documento textual).

FRANCO, Maria Eugênia. Clube de Milionários. In: *14ª Bienal de São Paulo* (Pesquisa). São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artísticas/SMC, [1977] (Documento textual).

_____. Museu de rua/da rua/na rua – no álbum da arte. In: *Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo: Projeto Museu de Rua*. São Paulo (município): Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, 1979. p.3.

GUIMARÃES, Andréa Camargo et al. *Cronologia de artes plásticas*: referências 1975-1995. São Paulo: Centro Cultural São Paulo-IDART, 2010.

LEITE, Andrea Andira. *A experiência do Departamento de Documentação e Informação Artísticas (IDART) em São Paulo: uma revisão crítica*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia. Universidade de São Paulo, 2017 (Dissertação de Mestrado).

NEME, Mário. *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

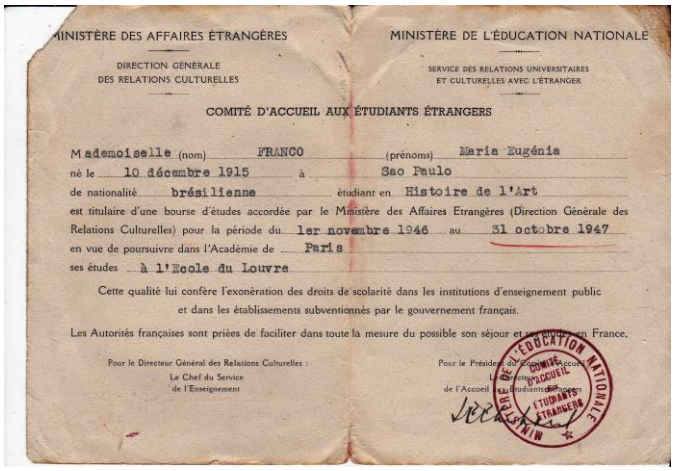
PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos. Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti (Org.); VELLOSO, M.P. (Org.); OLIVEIRA, C. (Org.); ROUCHOU, J. (Org.). *Criações compartilhadas: nas artes, na literatura e nas ciências sociais*. Rio de Janeiro: MAUAD/FAPERJ, 2014.

FIGURAS

Figura 1 – Da esquerda para a direita: Maria de Lourdes Santos Machado, Lourival Gomes Machado, Maria Eugênia Franco, Alfredo Mesquita, Ruth de Almeida Prado, Décio de Almeida Prado, Clóvis Graciano, Sérgio Milliet e Ruy Coelho. Atrás, rapaz não identificado. Belo Horizonte, 1944. Fonte: Arquivo Alexandre Dacosta.

Figura 2 – Apresentação dos trabalhos, IDART. Primeira fila: Murilo Marx, Diretor do DPH, Décio Pignatari, Maria Eugênia Franco, Sábato Magaldi, Secretário Municipal de Cultura e Décio de Almeida Prado, Crítico de Teatro. 1976. Fonte: Arquivo Multimeios/CCSP.



MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES
DIRECTION GÉNÉRALE DES RELATIONS CULTURELLES

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE
SERVICE DES RELATIONS UNIVERSITAIRES ET CULTURELLES AVEC L'ÉTRANGER

COMITÉ D'ACCUEIL AUX ÉTUDIANTS ÉTRANGERS

Mademoiselle (nom) FRANCO (prénoms) Maria Eugénia
né le 10 décembre 1915 à Sao Paulo
de nationalité brésilienne étudiant en Histoire de l'Art
est titulaire d'une bourse d'études accordée par le Ministère des Affaires Etrangères (Direction Générale des Relations Culturelles) pour la période du 1er novembre 1946 au 31 octobre 1947
en vue de poursuivre dans l'Académie de Paris
ses études à l'Ecole du Louvre

Cette qualité lui confère l'exonération des droits de scolarité dans les institutions d'enseignement public et dans les établissements subventionnés par le gouvernement français.

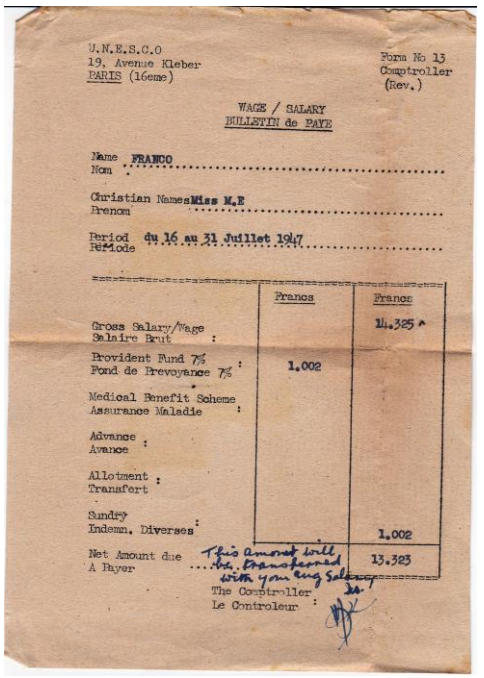
Les Autorités françaises sont priées de faciliter dans toute la mesure du possible son séjour et ses études en France.

Pour le Directeur Général des Relations Culturelles :
Le Chef du Service de l'Enseignement

Pour le Président du Comité d'Accueil :
Le Directeur de l'Accueil aux Etudiants Etrangers

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE — COMITÉ D'ACCUEIL AUX ÉTUDIANTS ÉTRANGERS

Figura 3 – Carteira de estudante estrangeira na Escola do Louvre. Paris, 1946. Fonte: Arquivo Alexandre Dacosta.



U.N.E.S.C.O
19, Avenue Kleber
PARIS (16eme)

Form No 13
Comptroller
(Rev.)

WAGE / SALARY
BULLETIN de PAYE

Name / Nom : FRANCO

Christian Names / Prenom : Miss M.E

Period / Période : du 16 au 31 Juillet 1947

	Francs	Francs
Gross Salary/Wage / Salaire Brut :		14.325
Provident Fund 7% / Fond de Prevoyance 7% :	1.002	
Medical Benefit Scheme / Assurance Maladie :		
Advance / Avance :		
Allotment / Transfert :		
Sundry / Indemn. Diverses :		1.002
Net Amount due / A Payer		13.323

This amount will be transferred with your avg Salary

The Comptroller / Le Controleur :

Figura 4 – Comprovante de pagamento do bolsa de estudos da UNESCO. Paris, 1947. Fonte: Arquivo Alexandre Dacosta.

Figura 5 – Maria Eugênia Franco em Paris, 1947. Fonte: Arquivo Alexandre Dacosta.

Figura 6 – Ciccillo Matarazzo e o representante do Jornal de Letras, Alcântara Silveira, entregam a láurea a Maria Eugênia Franco, 1954. Fonte: Arquivo Alexandre Dacosta.

Figura 7 – A curadora em abertura de exposição na Seção de Arte, década de 1960. Fonte: Arquivo Alexandre Dacosta.

Figura 8 – Maria Eugênia com o artista Alfredo Volpi, c. 1974. Fonte: Arquivo Alexandre Dacosta.

Figura 9 – Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo, edições de 1977. Fonte: Relatório gestão Olavo Setúbal, 1979.

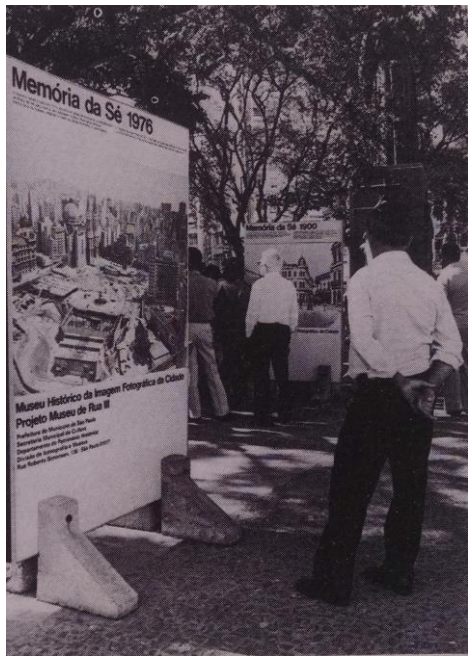


Figura 10 – Museu Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo, edições de 1978. Fonte: Relatório gestão Olavo Setúbal, 1979.

CORPO DE MULHER: PERFORMANCE COMO TRANSGRESSÃO ÀS LÓGICAS DE PODER.

Andréia Paulina Costa[1]

> "[...] pôr em questão o regime de verdade pelo qual se estabelece minha própria verdade é um ato motivado pelo desejo de reconhecer o outro ou de ser reconhecido pelo outro." (BUTLER, 2017, p. 38).

Judith Butler em *Relatar a si Mesma, crítica da violência ética* (2017) nos coloca a importância de questionar os regimes de verdade inscritos na e pela tradição que permeia as histórias, as culturas e os corpos. É sobre essa necessidade do questionar e do questionar-se com relação aos discursos que estabelecem normas, relações de poder e que determinam os lugares sociais, que a relação performance-corpo em seus diálogos com as autobiografias é potente, como desestabilizador desses lugares sociais gendrados, possibilitando uma leitura crítica a esses espaços. Pensaremos aqui no trabalho de três artistas mulheres no campo da arte conceitual em seu diálogo com a performance, presente em contextos autoritários e periféricos: Dóra Maurer (Hungria), Letícia Parente (Brasil) e Liliana Maresca (Argentina), tentando perceber o que seus trabalhos podem nos contar sobre as relações entre corpo/poder/liberdade.

1. DÓRA MAURER

Em *Learned Spontaneaus Movements 1 – 4* (figura 01) temos um enquadramento de uma sala, cujo foco se dá na ação da figura feminina que sentada em uma cadeira em frente à mesa, lê o livro Amor Impiedoso de Solonov. Nota-se, não é uma sala de estar, cuja função é o descanso, mas uma sala de estudos,

[1] Doutoranda Instituto de Artes, Unicamp. Bolsista Fapesp.

um espaço que demarca uma disciplina do corpo. O áudio presente na videoperformance se constitui da leitura mecânica e exaustiva do texto *The Old Viper* de Sergei Sergejev Censky, que é apresentado em conjunto com os movimentos da protagonista da ação: 4 variações, 4 sobreposições, imagem e audio individuais, audio que sobrepõe audio, vídeo que sobrepõe vídeo, positivo-negativo, imagem que se torna sequência, 4 frames simultâneos.

A repetição, os gestos que se modificam nos é apresentado com um peso dramático da lentidão, que contido em um espaço escuro e altamente circunscrito, provoca-nos ao olhar sentimentos de opressão do corpo: a duração da realização de uma tarefa repetitiva e automática que denota formas de condicionamento da linguagem corporal. Seus gestos demonstram fadiga, desinteresse, cansaço, o manter-se remete ao critério da obrigatoriedade. O automatismo e a complexidade dos gestos, tão presentes na poética conceitual de Dóra Maurer nos relata a domesticação do corpo nas tarefas cotidianas. O espaço da casa aqui é espaço da contenção. Marca-se o compasso dos gestos de acordo com o objeto situado ao canto esquerdo da mesa (metrômomo): 112-123-1234: corpo ereto, relaxado, introspectivo, exausto. Há aqui um esgarçamento da própria imagem, que ao se sobrepor ao áudio e a própria imagem se transforma conjuntamente em ruído, diluição.

2. LETICIA PARENTE

Em Letícia Parente percebemos uma atividade constante de ressignificação do corpo, mesmo quando o mesmo não aparece presente em seus trabalhos, como em Eu armário de mim (1975) onde a figura do corpo se encontra transmutada nos espaços e afetos da casa - casa é corpo. Em Eu armário de mim (figura 02), vídeo de 3 minutos e 44 segundos temos uma relação entre imagem e poema: são oito fotografias distintas, sete delas referentes aos acúmulos do universo da casa – sapatos, roupas brancas, cadeiras e bancos - um deles com um coração pintado e invertido - comida, raios-x junto com objetos pessoais e de beleza, papéis amassados, roupas pretas, uma fotografia do armário fechado. Essas oito fotografias se desenrolam em quatro partes, se referindo cada uma a um trecho do poema.

Neste trabalho temos o armário como registro, que conta as situações cotidianas do espaço da casa e o estado emocional desse habitar. São nas palavras de Letícia Parente "presilhas de tempo, pasto e repasto, a condição de ser é fardo, tão leve e tão pesado, cura-me a própria dor, livrar do pós, do sangue dos detritos, a faina diária, as ferramentas de construir cada dia"; elementos que representam desejos e lutas da realidade diária da maioria das mulheres: "é preciso prevenir os riscos, amordaçar a liberdade. Hoje é dia de trevas, hoje é dia de perda [...]. Hoje é dia de sonho, no ritmo de desejar. Eu enfim multiplicado". A potência dessas palavras se encontra na rearticulação da relação entre corpo-liberdade.

Para a artista a esfera da casa atua como ambiente de libertação e opressão, de existência e de reexistência, de reencontros consigo mesma e com os outros. Essa dialética do devires e dos afetos, que é intrínseca a seus trabalhos nos ajudam a problematizar o espaço doméstico como aquele que é produto de uma adequação social que contribui para a conservação das relações de opressão, subalternidade e gênero, mas que também pode ser o espaço de criação e de conexão trazendo à tona questões de visibilidade, pertencimento e identidade.

3. LILIANA MARESCA

Liliana Maresca nessa série de fotoperformances (figura 03) trabalha visualmente com o conceito de invisibilidade e objetificação. Nas imagens à direta encontram-se três registros onde a artista se encontra mascarada e fragmentada. Nesses interiores domésticos atulham-se objetos, muitos produzidos pela própria artista e que representam parte da "narrativa" dos elementos que formalmente caracterizam objetos e símbolos que remetem ao feminino: a máscara, o chapéu, o moule, o colar, o quadro de família. Aqui, esses objetos se deslocam de sua intenção tradicional e são relocados pela artista com uma função crítica (figura 04).

Esses objetos ao se conectarem com a postura desafiadora da artista, que se encontra mascarada, portanto invisibilizada, fabricam uma contra narrativa dessa mesma invisibilidade. A máscara que deveria ocultar, acaba por se destacar. O olhar ali presente é penetrante e indaga o outro que olha. Provoca um questionamento dos modos de representação ao nos apresentar um corpo liberto, apesar de mascarado, real, sem artifícios do fetiche e do desejo. Sem a máscara, Liliana Maresca aparece em sua plena subjetividade.

4. CORPO-PERFORMANCE-POLÍTICA

Início pensando naquilo que podemos denominar como próprio da performance: a ação do corpo. Aqui veremos a performance em interlocução com a foto e a videoperformance, pensando o que os corpos nesses trabalhos/ações podem nos contar sobre as relações de poder que os permeiam – pensando que esses corpos são corpos de mulheres. Quando aproximamos à performance a performatividade, percebemos que esse diálogo aciona não somente dimensões artísticas e estéticas, própria da linguagem da performance mas sobretudo questões antropológicas relacionadas às políticas do corpo, possibilitamos à emergência de discursos de alteridade, os quais durante uma longa trajetória na história da arte foram

sufocados e marginalizados por uma dinâmica de circulação e de consumo das imagens, que no campo artístico se constituiu sobre determinados atores sociais.

A performatividade dos corpos, como colocado por Butler em *Cuerpos que importam* (2002), nos sugere a questão da gestualidade, da performance dos gêneros e de seus papéis sociais, como fundamental para a manutenção das relações de poder: as diferentes sujeitas e sujeitos sociais "interpretam" um papel pré-fabricado (2002, p.29-36). Nesse sentido, ao olharmos para as ações corporais dessas artistas podemos perceber esses estabelecimentos sociais/culturais e sobretudo políticos aos corpos dessas mulheres artistas. A linguagem da performance, aqui inserida na fotografia e no vídeo, confere um "sobressalto" ao discurso histórico das artes, na medida que seu caráter efêmero se contrapõe à materialidade presente em outros suportes, permitindo a essas artistas marcarem suas presenças, através da própria presentificação do corpo em ação.

Como uma linguagem política, a performance – cuja potencialidade subversiva agrega ao *corpus* social feminino (enquanto categoria cultural) e a categoria mulher (enquanto categoria política) outros modos, mais radicais, de visibilidade e emancipação aos domínios culturais do corpo –, possibilita estratégias, sutis e refinadas, radicais e abjetas, que implicam uma postura crítica aos espaços de pertencimento e de poder, questionando que lugar é ocupado por quem e porquê. Essas artistas buscavam e buscam ainda hoje desconstruir um olhar naturalizado historicamente sobre os corpos das mulheres, suas atribuições sociais e sobretudo corpóreas (físicas, psicológicas e sexuais).

O corpo na produção das artistas mulheres no campo da performance se tornou *locus* de reafirmação, visibilidade e existência marcando uma presença naquilo que durante grande parte da trajetória da história da arte foi colocado como ausência ou à margem. A retomada do corpo como algo político e, portanto, essencial, coloca as produções das artistas mulheres dentro desse contexto da performance, mas não só, como produtoras de novos agenciamentos nos imaginários sociais. Ao retificarem, inverterem e desconstruírem modos específicos de olhar e agir sobre o corpo, as artistas provocaram e ainda provocam rachaduras nas formas convencionadas de submissão, silenciamento e ocultação que perpassam a história social das mulheres, revelando através de seus próprios corpos narrativas reais, que desmistificam e desnaturalizam esse discurso hegemônico.

Ao aproximarmos diferentes ações de artistas mulheres que trabalham com o campo da performance podemos perceber questões comuns que se interconectam na relação entre gênero, subjetividade e política. Ao circunscrevermos nosso olhar em um contexto de regimes autoritários percebemos que há em comum, entre diferentes artistas mulheres, modos similares de tratamento das formas de representação do corpo, seus corpos, apesar de contextos culturais diversos.

As imagens das ações de Dóra Maurer, Letícia Parente e Liliana Maresca (e de outras tantas) nos permitem analisar a relação entre a produção da performance e possíveis desvios dos modos de representação. As alterações das formas de representação do corpo feminino na história da arte vão se modificar radicalmente com a linguagem da performance. O corpo feminino ao ser representado pelas mulheres na arte moderna, principalmente na pintura e na escultura já era um corpo que se emancipava do olhar masculino, mas ainda se apresentava em um suporte tradicional. Com a performance e o estabelecimento do próprio corpo como instância discursiva, mas sobretudo matéria física, suporte e "obra", as representações de gênero na arte passam a ganhar uma dimensão simultaneamente radical e imediata. É o corpo quem fala, o corpo de artista (GREINER, 2005) que se coloca em posição de espera, de uma relação de alteridade, de troca e diálogo, mas também um corpo em confronto, na medida em que busca desconstruir e por vezes erradicar de forma contundente um estatuto político e moral ao qual as mulheres foram obrigadas a se submeterem ao longo da história.

Apesar dos diferentes contextos políticos, culturais e sociais em que essas três artistas se encontram, há em comum, entre suas poéticas, questões de visibilidade e fragmentação. Cada uma, com suas particularidades questiona os espaços em que estão inseridas. O contexto político de repressão, típico dos períodos históricos autoritários, leva essas artistas a situarem suas poéticas na dinâmica dos espaços públicos e privados, espaços esses fundamentais para a articulação e rearticulação das formas de representação social, política e cultural dos corpos. A presença de corporalidades femininas em vias de apropriação dos espaços tanto urbanos como privados reativam um olhar crítico à constituição desses espaços, de suas dinâmicas de sociabilidade e de distribuição espacial que nesse caso, é altamente gendrado: determinados espaços são destinados a determinados sujeitos (GROSZ, 2000) (FOUCAULT, 2013).

Grande parte dos trabalhos dessas três artistas se situam na dinâmica entre espaço público e espaço privado, aqui, nessa apresentação focaremos nas questões do espaço privado e doméstico. Os trabalhos *Learned Spontaneaus Movements 1 – 4,* 1973 (movimentos espontâneos aprendidos 1-4) de Dóra Maurer, *Liliana Maresca com su obra*, 1983, de Liliana Maresca e *Eu armário de mim*, 1975 de Letícia Parente demarcam algumas problemáticas das formas de representação do espaço da casa e do corpo.

O primeiro deles se refere a forma como o espaço nos é apresentado, cada uma dessas artistas representa o espaço privado de uma forma poética distinta, mas todas evidenciam um espaço que é fragmentado e circunscrito: o armário, a sala, o quarto; e flertam com as noções de cheio, vazio, pesado, leve, fixo e mutável.

O segundo remete ao corpo, suas formas de representação e apresentação, que serão mostrados como rígidos e condicionados, ausentes ou transmutados em objetos, casa como sinônimo de corpo, reminiscência nos objetos que habita, e ainda corpo como objeto, máscara ou desejo. Representado como livre

ou contido, mas absolutamente real, o corpo que essas artistas elencam em seus trabalhos denunciam um olhar e uma situação de repressão histórico-social.

Ao olharmos esses trabalhos nos é possível perceber que essas artistas ativam uma forte articulação de alteridade – corpo-olhar-imagem – possibilitando a formação de olhares críticos às formas convencionadas de representação dos corpos das mulheres. Elas se apresentam e a seus corpos e vividos em situações, objetos e gestos cotidianos, ressignificando ou denunciando espaços sociais da casa, o armário que vira espaço de fuga, a sala que pode ser espaço de repressão do corpo e o próprio corpo que pode ser tanto lugar de clausura ou de liberdade política.

No limite o que essas artistas e outras tantas procuram são as potencialidades existentes nos tensionamentos das representações, à produção de outras interpretações sociais através da produção de espaços de ação e pertencimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade.* Rio de Janeiro: Cizilização Brasileira, 2017.

_____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética.* Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

_____. *Cuerpos que importan.* Buenos Aires: Phaidos, 2002.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico.* São Paulo: N-1 edições, 2013.

GREINER, Christine. *O corpo artista como desestabilizador de certezas*. In: COCHIARELLI, Fernando; MATESCO, Viviane. *Corpo.* 1ª edição. São Paulo, Itau Cultural, 2005.

GROSZ, Elizabeth. *Corpos reconfigurados.* Campinas: Cadernos Pagu, n° 14, pp. 45-86, 2000. Disponível em: <www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/%3Fdown%3D51327+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> acesso em 11/04/2017.

GUATARRI, Félix; Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografias do desejo.* Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

JONES; Amelia WARR, Tracey. *The Artist's Body.* Londres: Phaidon Press, 2012.

_____. *Presença "in Absentia".* São Paulo: Performatus, n° 6, 2013. Disponível em: https://performatus.net/traducoes/presenca-in-absentia/. Acessado em: 20/06/2018.

LAMONI, Giulia. *(Domestic) Spaces of Resistance: The Artworks by Anna Maria Maiolino, Letícia Parente and Anna Bella Geiger.* Artelogie, volume 5, pp.1-11, 2013. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article231> acessado em 04/08/2017.

MACIEL, Kátia. A medida da casa é o corpo. In: PARENTE, André; MACIEL, Kátia. *Letícia Parente arqueologia*

do cotidiano: objetos de uso. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011.
TELLES, Vera. *Espaço público e espaço privado na constiituição do social: notas sobre o pensamento de Hannah Arendt.* São Paulo, Revista Tempo Social, n° 2, volume 1, pp 23-48, 1990. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v2n1/0103-2070-ts-02-01-0023.pdf> acesso 17/04/2018.
PARENTE, André. Alô? É a Letícia? In: PARENTE, André; MACIEL, Kátia. *Letícia Parente arqueologia do cotidiano: objetos de uso.* Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011.
PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance.* Londres: Routledge, 1996.
RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível. Estética e Política.* São Paulo: Editora 34, 2005.
_____. *O destino das Imagens.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.* São Paulo: Editora Liberdade, 1989.

FIGURAS

Figura 1 – Dóra Maurer. Learned Spontaneaus Movements 1 – 4, 1973, 10min. Fonte: C3 video archive and media art collection catalog. Disponível em: http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=479&lang=EN.

Figura 2 – Letícia Parente. Eu armário de mim, 1975, 3min44. Fonte: Vimeo. Disponível em: https://vimeo.com/92756529.

Figura 3 – Liliana Maresca. Liliana Maresca com su obra, 1983. Fonte: Centro Virtual de Arte Argentino. Disponível em: http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1983a.php.

Figura 4 – Liliana Maresca. Liliana Maresca com su obra (objetos), 1983. Fonte: Centro Virtual de Arte Argentino. Disponível em: http://cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1983a.php.

CULTURA ARTÍSTICA ITUANA: EXPLORANDO O CASO DO OURIVES THOMAZ DA SILVA DUTRA.

Anicleide Zequini[1]

O Oficial de Ourives, mulato, Thomaz da Silva Dutra, pai de Miguel Archanjo Benício de Assumpção Dutra, o Miguelzinho Dutra, viveu em Itu entre os anos de 1809 até o seu falecimento em 1835.

Diante da pesquisa documental realizada, principalmente, em documentos pertencentes ao Arquivo do Museu Republicano de Itu, como Inventários post-mortem e Testamentos relacionados aos membros de sua família, aliado a um importante documento de suas Memórias escrito por Miguel Dutra, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e ainda pouco conhecido pelos pesquisadores de sua biografia, intitulado "Depósito dos Trabalhos de Miguel Archanjo Benicio de Assumpção Dutra – 1847" possibilitou o levantamento de informações sobre a Vila de Itu na época em que Thomaz, seu filho Miguel e família ali residiram. As informações acerca da rede de sociabilidade em torno especialmente de seu Miguel Dutra, permitiram levantar algumas informações importantes sobre sua formação artística que aprendeu junto aos membros das ordens religiosas que em Itu se estabeleceram e estavam em plena atividade na Vila de Itu do início do século XIX e, desmistificar o fato de ter sido este artista um autodidata.

Uma das primeiras referências sobre a existência desta Memória encontra-se no clássico trabalho publicado por Mário de Andrade em 1945 sobre ao Padre Jesuíno do Monte Carmelo. As várias transcrições de documentos encontradas neste trabalho indicam que Mário de Andrade teve em suas mãos o Depósito dos Trabalhos escrito por Miguel Dutra. Miguelzinho, como ficou conhecido na Província de São Paulo após realizar seus estudos em Itu onde também se casou, transferiu sua residência para Piracicaba, SP em 1845. Itu de Miguelzinho e de sua família se caracterizava como uma Vila que havia se enriquecido em decorrência da economia açucareira que fez dela uma das mais importantes da Capitania e, depois Província de São

[1] Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Doutora pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

Paulo. Miguel foi batizado na Matriz de Itu no dia 23 de agosto de 1812, com oito dias, pelo Reverendo Manuel de Arruda e Sá, tendo como padrinhos Francisco Antônio Romano, solteiro e D. Maria Angélica, todos moradores da Vila de Itu que, naquele tempo, ainda podia ser considerada como uma das localidades mais ricas da Província de São Paulo [2].

A economia açucareira desta localidade enriqueceu seus moradores e, essa riqueza refletiu-se nos inúmeros edifícios religiosos católicos, na presença de irmandades e confrarias, de boas casas de taipa de pilão cobertas de telhas, edificações assobradadas, concentradas especialmente na Rua Direita, atual Rua Paula Souza, Rua da Palma, atual Rua dos Andradas, Rua do Comercio, atual Rua Floriano Peixoto e no Largo da Matriz, onde também estava localizada a Casa de Câmara de Cadeia. Áreas consideradas por João Walter Toscano em seu trabalho intitulado Itu/Centro Histórico: estudos para preservação, como o "eixo central de povoamento", onde havia se concentrado a população mais abastadas como os proprietários das maiores áreas rurais, dos engenhos de açúcar, de escravos e negociantes e a elite jurídica e eclesiástica.

Nos finais do século XIX, em 1774, data da primeira representação urbana desta Vila, intitulada "Figura por estimação da Vila de Itu" realizada pelo Engenheiro português José Custodio de Sá e Faria, pode-se observar a configuração da localidade, seu desenho urbano e a presença das igrejas do Carmo, a Bom Jesus e a Igreja Nova (atual Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária) que ainda se encontrava em construção no ano de 1774, além da Igreja e Convento de São Francisco. Sá e Faria, não representou a pequena Capela de Santa Rita, mas ela já existia, pois fora construída em 1728. Também na época de sua visita, ainda não estavam construídos outros edifícios religiosos como a Igreja das Mercês e seu Seminário para meninas pobres, a Igreja do Bom Conselho com seu Seminário para meninos pobres (1820) e a Igreja do Patrocínio, inaugurada no ano de 1809.

No final do século XVIII, quando a Matriz de Itu estava sendo concluída, isto em 1788, significativas doações provenientes de verbas testamentárias e de heranças e por doações foram destinadas a ornamentação de altares, encarnação de imagens sacras, na fabricação dos aparatos para o culto religioso, na composição de músicas para as missas solenes e comemorativas, e também para a confecção de joias para as famílias mais abastadas. Nas palavras de Mário de Andrade "a grande floração artística de Itu corresponde à sua grande floração econômica" (ANDRADE, 1945: 17).

Neste período está na Vila o mestre artífice mulato José Patrício da Silva Manso que, em 1786, estava assinando um contrato com D. Maria Francisca Vieira para ajustar os trabalhos de douramento e pintura da Matriz de Itu (BARBAS: 27-28. Era viúva de Francisco Novaes de Magalhães, falecido em 1785, que também havia deixado em seu Testamento a importância de três mil cruzados que havia destinado ao "doiramento e pinturas do seu altar mor" e, outros duzentos mil reis para ajuda da "compra dos ornamentos" e outros

[2] Batismo de Miguel. Livro 552. Paróquia de Nossa Senhora Candelária 1807-1815 p. 96 v. Cúria Metropolitana de Jundiaí.

tantos para obras da Capela mor. O encontro recente no Arquivo do Estado de São Paulo da Prestação de Contas de seu Testamento datado de 1789 nos dá uma periodização mais aproximada do período em que Patrício da Silva Manso, possivelmente realizou os trabalhos na Igreja Matriz de Itu. Isto é: entre os anos de 1786, data do seu contrato com D. Francisca ao ano de 1789 quando o vigário Manoel da Costa Aranha entrega o recibo de quitação daqueles trabalhos para ser inserida na Prestação de Contas de seu Testamento, pois havia "acabado o doiramento e pinturas" [3]. Em 1790, segundo o recenseamento da Vila, Patrício da Silva Manso ainda estava morando em Itu, tinha 34 anos e residia na Rua Santa Rita, juntamente com sua esposa Ângela Maria e dois filhos, José de 5 anos e Anna de 2 anos [4]. Além de sua obra, Patrício Manso também faz de um recém-chegado a Itu, o também mulato Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, depois Padre Jesuíno do Monte Carmelo (ANDRADE, 1945: 16), Mathias Teixeira da Silva, pois o mesmo deixou seus desenhos, recentemente descobertos datados de 1788 e Bartholomeu Teixeira Guimarães, entalhador do retábulo da Matriz.

Itu, contava também, com a presença de inúmeras ordens religiosas e de padres. Segundo Nardy Filho, quase todos provenientes de famílias da localidade, "as quais por esse tempo, faziam questão de ter um filho junto ao altar e outro nas melícias" (NARDY FILHO, 1949: 3). Na família de Miguel, não foi diferente, pois segundo registros do Recenseamento de População para a Vila de Itu do ano de 1824, encontra-se o nome de um de seus irmãos Antonio da Silva Dutra, com 25 anos e soldado da Milícia.

A vinda de Thomaz da Silva Dutra para Itu, certamente estava atrelada a presença de inúmeras igrejas e da riqueza da população, construídas no período do auge da riqueza açucareira e determinante para atrair um contingente significativo de profissionais, como músicos, entalhadores, escultores, pintores, ourives, mestres de ofícios, marceneiros, ferreiros e os designados como imaginários, aqueles que expressavam suas criações artísticas através da arte da pintura e escultura.

A primeira informação encontrada sobre a família de Miguelzinho Dutra em Itu, data do ano de 1809, quando seu pai Thomaz da Silva Dutra aparece no recenseamento da Vila de Itu tendo 30 anos, mulato, casado com Gertrudes Maria mulato, com 2 agregados e um filho chamado Antônio de 7 anos. Sua profissão, Oficial de Ourives.

Thomaz, pelo que se têm notícias até o momento, era Oficial de Ourives e alfabetizado. Segundo José Jacinto Ribeiro, em sua Cronologia Paulistana, afirma que Thomaz "se popularizara como ourives, arte em que sempre revelou grande proficiência e muita habilidade" (RIBEIRO, 1901:545). Em seu registro de casamento realizado em Itu em 14 de fevereiro de 1809, consta ser Thomaz natural da Vila de Lorena, idade

[3] Testamento de Francisco Novaes de Magalhães. 1789. Acervo Arquivo do Estado de SP. COO557.
[4] Maço de População para Villa de Itu ano de 1790 parte 2. Disponível em: http://www.casadopinhal.com.br/search_textuais/view?id=2595. José Patrício da Silva Manso, faleceu em 1801.

de 31 anos, filho de pai incógnito e de Isabel Maria; sua esposa Gertrudes Maria, natural da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Campo Alegre do Bispado do Rio de Janeiro (atual cidade de Resende, RJ), de 30 anos, filha de pai incógnito e de Thereza de Jesus, natural da Vila de Lorena.[5]

Thomaz, assim como sua esposa eram filhos de pais incógnitos não declarados, dado que indica ser esta informação mais coerente do que aquelas encontradas em algumas biografias já escritas sobre Thomaz da Silva Dutra e que o consideraram ser ele filho de Antônio da Silva Dutra. Esta conclusão se deu devido ao encontro de um registro de óbito de um Thomaz datado de 30 de abril de 1828, publicado no Livro de Augusto Carlos Ferreira Velloso, intitulado Os Artistas Dutra Oito Gerações. Contudo, o encontro do inventário [6]de Thomaz da Silva Dutra proporcionou esclarecer esta informação, pois foi possível constatar que Thomaz da Silva Dutra faleceu em 24 de março de 1835 e não em 1828 e, que o falecido Thomaz de 1828 que consta do livro de Velloso era na verdade, filho de Antônio da Silva Dutra, irmão de Miguelzinho Dutra [7].

Estes dados sobre os pais de Thomaz ainda merecem mais pesquisas e ao encontro de outros documentos que proporcionem, por exemplo, saber de fato o local de seu nascimento e outros dados de sua família materna. Thomaz trabalhou como ourives em Itu e, Miguelzinho em suas Memórias escritas no Deposito de Trabalhos de 1847, nos informa que o mesmo trabalhou com o ouro retirado de uma lavra do rio Tietê na localidade de Salto, morava na Rua Santa Cruz e que foi sepultado no Jazigo dos Franciscanos.

O fato de ter trabalhado com ouro, pode ser uma forte indicação de que Thomaz, provavelmente, confeccionava joias de família e pequenos adornos, já que até o momento das pesquisas realizadas, não foram encontrados documentos que indicam ter ele trabalhado para as Igrejas locais, já que muitos deles eram quase sempre feitos em prata.

Informações complementares sobre família de Thomaz foram possíveis serem levantadas a partir dos documentos encontrados sobre a família de sua esposa Gertrudes Maria Pereira, falecida em Itu em 16 de março de 1828. Em seu inventário, tendo como inventariante seu marido, Thomaz da Silva Dutra constavam serem seus herdeiros Antônio da Silva Dutra, casado com 28 anos; David da Silva Dutra, solteiro com 22 anos; Miguel Archanjo, solteiro, com 18 anos; Claro da Silva Dutra, com 15 anos; Thereza Barbara, com 13 anos e Gertrudes com 9 anos [8].

---

[5] Livro no. 08 Casamentos de Brancos de Itu 1804-1815 p. 76v.

[6] Inventário de Thomaz da Silva Dutra. 1º. Oficio da Comarca de Itu, 1835, Arquivo MRCI, Cx. 43A; Livro n. 6 de Óbitos de Brancos de Itu 1828-1837 p. 1v. Foi sepultado, envolto no habito de São Francisco e sepultado no cemitério dos Franciscanos de Itu.

[7] Thomaz, filho de Antonio da Silva Dutra, faleceu de febres com 3 anos em 30 de abril de 1828. Livro 6 Óbitos de Itu 1828-1837 p. 1v.

[8] Inventário de Gertrudes Maria Pereira. 1º. Oficio da Comarca de Itu, anexo ao Inventário de Thomaz da Silva Dutra. Foi, segundo escritos de Miguelzinho sepultada no Jazigo do Carmo e seu pai no de São Francisco, ambos já demolidos.
David da Silva Dutra, faleceu em Itu em 12 de março de 1833 com 25 anos. Livro n. 6 de óbitos de Brancos de Itu 1828-1837 p. 44.

Mas, o que se destacam neste documento são os bens da família: vários imóveis, jóias e uma série de livros, a maioria deles com títulos religiosos, mas também, uma obra em cinco tomos de Geografia e um Dicionário Prático de ensaio de prata e ouro, afinal Thomaz era um ourives.

Entre as joias de ouro e prata estavam brincos com pedras de diamantes, rosários de ouro, brincos com pedra de topázio vermelho, anéis de ouro com pedras de diamantes, um oratório com suas imagens e resplendores e um Santo Antônio com seu resplendor de prata. Além de louças, cobres, estanhos, vidros e móveis. Há também, a descrição da sua Tenda de Ourives, que estava diretamente relacionada ao seu trabalho. Constava ela de forno, martelos, alicates, foles e ferrinhos"[9].

Além destes bens, constavam deste inventário, terrenos na Rua Santa Cruz e na Rua Santa Rita e a sua casa de morada na Rua Santa Cruz, da qual Miguelzinho guardou boas recordações, chamando-a carinhosamente de "minha querida, onde nasci" [10].

Outro documento encontrado, especialmente relacionado à mãe de Gertrudes Maria, avó materna de Miguelzinho e sogra de Thomaz, nos dá outras indicações da sua vida familiar em Itu. A presença da sua avó Thereza de Jesus e seu tio José Demétrio da Luz, como moradores da localidade, informações que atestam que Thomaz possivelmente não veio só para Itu, mas com a família de sua esposa Gertrudes Maria.

Outra interessante informação do testamento de Thereza Jesus, feito em 9 de março de 1822, reafirmou os dados encontrados no registro de casamento de Thomaz e Gertrudes Maria. No testamento, Thereza de Jesus, afirmou que era viúva de José Novais, preto, forro, de cujo casamento não tivera filhos. Mas, declarou também que tinha outros filhos: Josepha, Francisco e Augustinho, dos quais ela não tinha notícias e nem mesmo sabia se estavam vivos. Mas, que tinha aqui em Itu, sua filha Gertrudes casada com Thomaz da Silva Dutra e, também outro filho que com ela morava na Rua das Flores, atual Rua Marechal Deodoro, chamado José Demétrio da Luz[11].

Com o falecimento de Thomaz da Silva Dutra em 24 de março de 1835, tendo Miguel Dutra como seu inventariante, os bens da família foram novamente partilhados e consta entre seus herdeiros Antônio da Silva Dutra [12], Miguel Archanjo Benicio Dutra, 23 anos; Thereza Bárbara de Jesus, 17 anos [13]; Gertrudes Maria, com 13 anos [14]. Mas, também alguns filhos Naturais que não foram arrolados no inventário de sua esposa Gertrudes Maria. Eram eles: Mariano da Silva Dutra, Esméria Maria casada com Joaquim Barbosa de Oliveira e moradora da Vila de Areias, SP, Isabel Maria, Thomazia Maria, João Paulo e José, com 6 anos.

[9] Relação de bens dos Inventários de Gertrudes Maria. Op. Cit. p.10v- 18v; e de Thomaz da Silva Dutra, op. Cit.
[10] Depósito de Trabalhos – 1847.
[11] Prestação de contas de testamento de Thereza de Jesus. 1º. Of da Comarca de Itu, 1829 cx. 35.
[12] Antonio da Silva Dutra se casou em Indaiatuba em 8 de janeiro de 1826 com Anna de Barros.
[13] Thereza Bárbara de Jesus se casou com Antonio Lopes.
[14] Gertrudes Maria, pelos dados casou-se com Francisco Leite Ribeiro.

Todos receberam a sua parte na herança. Miguelzinho Dutra, como herdeiro de seus pais, recebeu parte da herança que lhe cabia na partilha entre os seus irmãos. Em 1828, por falecimento de sua mãe Gertrudes Maria Pereira em 1828, observa-se que ficou como um oratório com suas imagens e resplendores, um terreno na Rua Santa Cruz e todos os livros, incluindo o Dicionário Prático de ensaio de prata e ouro[15].

Após o falecimento de seu pai, Miguelzinho se casou em Itu, em 28 de setembro de 1835, com Francisca Rosa de Assis, filha de Francisco de Paula Guimarães e Anna Esmeria[16]. Em 1836 o encontramos residindo no lado Norte da Vila, tinha 24 anos e pelo recenseamento realizado tinha dois filhos: Maria com 5 anos, mulata e outra também de nome Maria, mulata, 1 ano [17].A primeira referência encontrada sobre ele após seu casamento indica que sua profissão era Ourives, assim como de seu irmão Claro que, em 1842, era morador em Indaiatuba onde também exercia esta mesma profissão. Mas é nas Memórias escritas no "Depósito de Trabalhos", que Miguel nos informa a trajetória de formação e de sua múltipla produção artística. Observa-se que ele já estava compondo alguns hinos e valsas, pois conforme ele mesmo afirmou havia realizado sua primeira composição já em 1828, quando estava aprendendo a tocar órgão com frei José de Santa Delfina.

A sua formação ele mesmo registrou. Na Igreja e Convento dos Franciscanos, pelos anos de 1827, Miguelzinho aprendeu a tocar órgão, que foi também uma de suas profissões, pois aparece em 1843 atuando como organista em Itu. (SERGL, 1999: 60) e, depois como morador em Piracicaba, fabricou órgãos e alguns pianos em parceria com Antônio Venerando Teixeira que faleceu em Itu, em 1875.

Aprendeu pintura com o Padre Frei José de Santa Delfina. Miguelzinho o considerava como ituano, mesmo sendo natural da Província do Rio de Janeiro, era organista, musico compositor e foi quem construiu o primeiro piano em Itu e incentivou a instalação da primeira escola para o sexo feminino em Itu, sob a direção de D. Rita Cândida Freire [18]. Com o Padre Elias do Monte Carmello, aperfeiçoou suas habilidades e, o "fez aparecer", certamente valorizando o seu trabalho e, possivelmente, o indicando para outros. O padre Elias, foi quem esteve à frente na reestruturação da Matriz e foi o fundador do Seminário das Educandas, onde "floresceu muito a música".

Com estas Memórias de Miguelzinho foi possível reconstruir alguns dados de sua biografia e de seus familiares, informações importantes acerca de sua rede de amizades e de sua formação tanto em Itu como de sua trajetória profissional entre os anos de 1828 a 1874. Mas, ainda há muito a se descobrir, pois ele

[15] Inventário de Gertrudes Maria Pereira. Op. Cit. pp. 32-34v.
[16] Livro 10 de Casamentos de Brancos e Forros de Itu 1834-1856 p. 12.
[17] Esta Maria, foi batizada em Itu aos 15 de dezembro de 1835. Foram seus Padrinhos João dos Santos Ferreira e sua mulher Rita Cândida Pacheco. Livro 15 Batizados Itu 1833-1837 p. 43
[18] Há também referência de que o primeiro piano possa ter sido construído pelo artista João Ingle, por volta de 1830, nas dependências do Seminário Fundado pelo Padre Campos. Cf. Sergl, p.23.

mesmo nos afirmou ter escrito outros cadernos de Memórias que até o presente ainda se encontram desaparecidas, mas que esperamos reencontrá-las!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno, do Monte Carmello*. São Paulo: Martins ed. 1963

BARBAS, Manoel Valente. *A Igreja de Nossa Senhora da Candelária de Itu. A Pintura e Douração Internas Originais e a reforma descaracterizadora de sua fachada.* Revista ASBRAP n. 11,

DUTRA, Miguel. *Depósito dos trabalhos Miguel Archanjo Benicio Assumpção Dutra, 1847.* Documento Manuscrito pertencente à Biblioteca Walter Way – Estação Pinacoteca datado de 1847.

CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. *Entalhador da Matriz revela-se em inventário do mecenas da Itu Colonial. Resgate-História e Arte II.* Disponível em: https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxyZXNnYXRlaGl-zdG9yaWFlYXJ0ZXxneDo2YzVlNTEwYmMyYjA4YTY0. Acesso em 10 set. 2018.

NARDY FILHO, Francisco. *Sacerdotes Ituanos.* Jornal A Federação, Itu, SP. 18 dez. 1949.

PETRONE, Maria Thereza. *A lavoura canavieira em São Paulo: expansão e declínio (1765-1851).* São Paulo. Difusão Europeia do Livro. 1968. (Coleção "Corpo e Alma do Brasil", volume 21).

QUEIROZ, Suely Robles Reis de. *Algumas notas sobre a lavoura do açúcar em São Paulo no período colonial. Anais do Museu Paulista.* Vol. 21, 1968.

RIBEIRO, José Jacinto. Cronologia Paulistana, 2º. Vol. Primeira Parte. São Paulo: s/ed. 1901.

SERGL. Marcos Julio. Tese Doutorado. *Ópera e Música Sacra em Itu.* Departamento Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes.USP, 1999.

TOSCANO, João Walter. *Itu/Centro Histórico: Estudos para Preservação*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, 1981

ZEQUINI, Anicleide. *História de Fazendas: o Bairro do Pirahy, atual Pedregulho.* Itu, SP. 2016. Disponível em: http://www.itu.com.br/artigo/as-fazendas-de-acucar-bairro-pirahy-itusao-paulo-20161215.

LABORATÓRIO DA LIBERDADE: ESTÉTICA E POLÍTICA NOS "DOMINGOS DA CRIAÇÃO" DO MAM/RJ.

Anna Luisa Veliago Costa[1]

Formulados enquanto extensões das atividades do setor de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de sua Unidade experimental, os "Domingos da criação" consistiram em propostas artísticas, encontros abertos, no espaço público nos entornos do MAM/RJ, que partiam da experimentação com materiais como: o papel, o tecido, o fio, a terra, o som e o corpo. O crítico de arte, e então coordenador do setor de cursos do museu, Frederico Morais, esteve à frente da concepção e articulação destas ações, que se desdobraram em seis edições, sempre aos domingos, entre os meses de janeiro e julho de 1971. Frente ao panorama da arte brasileira e, particularmente, no contexto carioca, estas propostas articulam-se à inflexão experimental neoconcreta, da segunda metade dos anos 1960, bem como à emergência das investigações de teor conceitual de uma "arte de guerrilha". Contribuem, neste sentido, para lançar um olhar sobre os novos posicionamentos assumidos pela crítica e pelos museus, diante de trabalhos experimentais, de caráter ambiental, sensorial e vivencial, e da arte conceitual, em um sentido expandido. Partindo de propostas conceituais que exploravam as possibilidades poéticas dos materiais, estes seis encontros compõem um caleidoscópio de gestos e procedimentos diversos. Parcela expressiva de suas manifestações foram imprevistas, nelas, os trabalhos de artistas confundiam-se com aqueles criados pelo público, revelando formas de uma produção anônima, horizontal e coletiva.

Em nossa investigação sobre os "Domingos da criação", pretendemos refletir sobre os significados estéticos e políticos da inclusão destes públicos, não mais na condição de espectadores, mas enquanto sujeitos individuais e coletivos do processo de invenção, em um espaço museológico expandido. Passados

[1] Universidade de São Paulo, Graduada em História e Mestranda no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA/MAC/USP), Bolsista CAPES.

mais de 40 anos, julgamos pertinente elaborar uma reflexão sobre algumas das "estruturas simbólicas/práticas" mobilizadas nesses encontros. Para tanto, tomamos como referência, e ponto de partida teórico, a instigante formulação de Nicolas Bourriaud na obra Estética Relacional:

> "Se a exposição se torna um palco, quem vem encenar? Como os atores e figurantes o ocupam? Em meio a que tipo de cenário? Um dia seria interessante escrever a história da arte por meio das populações que a atravessam e das estruturas simbólicas/práticas que permitem acolhê-las. Qual energia humana, regulada segundo quais modalidades, entra nas formas artísticas?[2]

ARTE DE GUERRILHA: ESTÉTICA E POLÍTICA

Propostas desenvolvidas em plena Ditadura Civil-Militar, os "Domingos da criação", destacam-se como ações culturais dissidentes, ao lado de uma série de outras atividades e exposições[3] que tiveram o MAM-RJ como palco, entre os anos 1960 e 1970. Segundo Dária Jaramtchuk, as experiências levadas à frente por Frederico Morais no MAM-RJ, podem ser descritas como propostas inovadoras, de apoio "às poéticas artísticas experimentais críticas",[4] formuladas em um ambiente político repressivo. Afirmavam deste modo, a um só tempo, o papel do museu enquanto espaço de resistência político-cultural e de oposição às instituições artísticas tradicionais. Diante do recrudescimento da censura e do autoritarismo em 1968, cabe discutir brevemente, as aproximações entre arte e política na produção de um grupo de jovens artistas identificados por Morais como a "Geração do AI-5", que estiveram reunidos em torno do MAM/RJ e de suas atividades em circunstâncias decisivas.

Em "Arte de guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil", obra de referência sobre esta produção, Arthur Freitas postula que as investigações conceitualistas no Brasil, no contexto posterior à promulgação do AI-5 (1968), evidenciaram, em suas atitudes contestatórias, novas articulações entre poéticas experimentais, tais como as que caracterizam a inflexão neoconcreta, e preocupações políticas.[5] Para além destes aspectos, reveladores de certa continuidade de questões, o autor destaca importantes

[2] BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins fontes, 2009. p. 103.
[3] Enquanto expressão da dissidência artística podemos destacar as exposições Opinião 65, Opinião 66, Nova objetividade brasileira e Salão da bússola, realizadas no Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro, entre 1965 e 1969.
[4] JARAMTCHUK, Dária. Espaços de resistência. Mam do Rio de Janeiro, Mac/Usp e Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP, v. 8, p. 91-98, 2006. p. 92.
[5] FREITAS, Arthur. Arte de guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2013.

reposicionamentos, observando que: "De 1969 a 1974, com o auge da repressão política e dinamização de uma voga contracultural, a arte de vanguarda perdeu em arregimentação coletiva na mesma medida que ganhou em radicalização individual e conceitualista".[6] Ao interpretar a produção de artistas como Arthur Barrio, Cildo Meireles e Antonio Manuel,[7] elabora um notável esforço de revisão histórica, buscando elucidar alguns dos impasses centrais colocados em jogo pelo experimentalismo radical de seus trabalhos. Neste sentido, trata de considerar que a produção destes "artistas-guerrilheiros" é compreendida nos discursos críticos/teóricos, segundo duas formulações paradoxais: ora como um momento singular de democratização da experiência estética, ora como expressão de um "discurso estéril",[8] ou como sintetiza Otília Arantes, ao tratar do contexto pós-AI/5, no influente artigo "Depois das vanguardas", um momento em que "a tônica é a do irracionalismo, o que associado à impossibilidade de gerar acontecimentos públicos, faz a arte retrair-se, fechando-se no mais das vezes em rituais restritos para iniciados".[9]

Inseridos neste contexto e, permitindo um olhar sobre estes impasses, os "Domingos da criação" são mencionadas por Aracy Amaral, na obra "Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira", como ações comprometidas com a aproximação de artistas e do museu, em direção a um público mais amplo. Revelam, segundo a autora, a urgência em romper o isolamento, o discurso solipsista, que caracterizaria de modo geral, as manifestações em artes plásticas no Brasil entre os anos 1960 e 1970. Para Amaral, um dos fatores determinantes, que explica este aspecto restrito da ação do artista, consiste no caráter elitista das instituições, como museus, galerias e bienais. Frente a um ambiente dominado pelo convencionalismo, os seis Domingos são descritos por Aracy Amaral como propostas de aproximação do popular, "dentro de um clima de comunhão com o urbano",[10] no mesmo espírito de manifestações de arte pública, que utilizavam a cidade como suporte de suas ações.

Tendo em conta a individualização das práticas artísticas, como tendência ampla no ambiente pós-1968, e considerando o caráter elitista da maior parte das instituições, tal como postula Aracy do Amaral, bem como os efeitos da repressão aos artistas críticos, durante o regime militar, como observa Otília Arantes, podemos afirmar, no entanto, que a contribuição dos artistas plásticos para atribuir um sentido coletivo ou social à suas propostas esteve distante da palidez[11] e que suas ações escaparam de um isolamento, em

[6] Idem, p. 67.

[7] Cabe salientar que estes três artistas participaram do desenvolvimento das propostas dos *Domingos da criação*.

[8] Referência de Arthur Freitas à uma entrevista com Cildo Meirelles, realizada em 1994 por Nuria Enguita, onde o artista sintetiza o impasse mencionado: "De um lado, o entendimento da 'arte conceitual' como 'um movimento mais democrático', e de outro a existência de 'obras conceituais' que terminaram, ao fim e ao cabo, como um 'discurso estéril' e nada mais". Idem, p. 322.

[9] ARANTES, Otília. "Depois das vanguardas", Arte em revista, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, n. 7, ago. 1983. p. 14.

[10] AMARAL, Aracy. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Studio Nobel, 2003. p. 329.

[11] Ao aludir a esta palidez, Aracy Amaral, se refere ao caráter restrito da contribuição dos artistas plásticos, na resistência cultural à ditadura, em comparação a outros campos artísticos, como o teatro e a música popular. A autora afirma que "(...) o que ocorre nas

termos absolutos. Neste sentido, é pertinente discutir os modos como estes "artistas-guerrilheiros" e experimentais operaram movimentos, gestos e propostas, que buscavam demarcar um impacto político das artes plásticas. Trata-se de observar que, mesmo no contexto pós AI-5, a "resistência cultural confundiu-se com a própria radicalização de uma poética de vanguarda, já esboçada nos anos 60".[12] Tal como sintetiza o historiador Marcos Napolitano, estudioso das batalhas culturais durante a ditadura, as disputas travadas entre meados dos anos 1960 e 1970, ao menos da exposição "Opinião 65" ao evento "Do corpo à terra", orbitavam, sobretudo, "na busca de uma poética que conciliasse engajamento e pesquisa formal".[13]

Contrariando os juízos acerca do caráter isolado e restrito da produção dos artistas plásticos neste momento, a atuação de Morais à frente do setor de cursos do MAM-RJ permite discutir a existência de importantes momentos de ação coletiva, voltados à dimensão social, pública, e também política, da arte, no contexto pós-AI/5. Envolvendo um grupo diverso de sujeitos, os "Domingos da criação" contaram com a participação de artistas plásticos, professores, críticos de arte, dançarinos, atores, coreógrafos e músicos, muitos dos quais já orbitavam em torno do MAM-RJ e de suas atividades. Para além deste grupo, reunido de forma relativamente orgânica em torno do museu, atraíram, durante o período mais repressivo da ditadura civil-militar, milhares de pessoas interessadas em seus convites públicos, voltados à um "fazer criador [em que] todos se confundem"[14] e articulados conceitualmente a partir da noção de liberdade e horizontalidade. Segundo estimativas, chegaram a contar com a presença de 5.000 pessoas nos primeiros encontros e, aproximadamente, 10.000 pessoas durante os últimos domingos dedicados ao som e ao corpo,[15] repercutindo nos meios de comunicação impressos, para além do habitual confinamento ao caderno de cultura. Descritos como grandes happenings, os "Domingos da criação" deram visibilidade a corpos insurgentes, fato que comporta sentidos políticos tácitos. Como sugestão indiciária deste caráter, Antônio Manuel, um dos artistas que propôs intervenções e participou destas manifestações, relata que o simples fato de "Juntar gente para fazer algo criativo, com toda aquela carga repressiva (...) era uma atitude política e lúdica".[16]

artes plásticas em todo o correr da década de 60 não seria senão um pálido reflexo, por parte de uns poucos, dessas aspirações dos artistas de preocupação social que emergem com força, em particular no teatro, a grande trincheira de nossa vanguarda artística desse tempo". Idem, p.328.

[12] NAPOLITANO, Marcos. Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios: USP, 2017. p.101.

[13] Ibidem.

[14] MORAIS, Frederico. Artes plásticas: A crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975. p. 106.

[15] Apesar da inexistência de dados oficiais estas são as estimativas encontradas em depoimentos de Frederico Morais e em reportagens jornalísticas da época. GOGAN, Jéssica. MORAIS, Frederico. "Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação". Instituto MESA, 2017, p.259.

[16] MANUEL, Antônio. Apud: FABRIS, Annateresa. (Prefácio). In: FREITAS, Arthur. Festa no vazio: performance e contracultura nos encontros de arte moderna. São Paulo: Intermeios, 2017. p. 13.

LABORATÓRIO DA LIBERDADE

Um "Domingo de Papel", "O Domingo por um Fio", "O Tecido do Domingo", "Domingo Terra a Terra", "O Som do Domingo" e "O Corpo a Corpo do Domingo", os títulos das manifestações que ocuparam o vão livre, jardins e pátios internos do museu, bem como parte do Aterro do Flamengo, não faziam referências apenas aos materiais utilizados em cada dia, mas construíam imagens poéticas, relacionadas aos sentidos do domingo. Com estas escolhas, Frederico Morais tratava de demarcar a seguinte preocupação geral: "Discutir o próprio conceito do domingo, como parte de uma estrutura de lazer no âmbito de uma sociedade dominada pelo trabalho improdutivo e mal remunerado, e por um lazer repetitivo e pouco criativo".[17] Pretendia assim, posicionar as atividades promovidas pelo museu frente à realidade social, propondo um diálogo com lógicas urbanas já instauradas, tais como a utilização do aterro do flamengo enquanto espaço tradicional de lazer dos cariocas durante as férias e aos finais de semana, aproveitando o dia com maior fluxo de visitantes. Ao mesmo tempo, manifestava uma posição crítica diante das condições alienantes do tempo livre, ao instigar formas de um lazer voltado à criação.

Na articulação conceitual destas "propostas abertas de participação coletiva", é interessante discutir a referência feita por Morais à concepção de "crelazer" de Hélio Oiticica, que lança luz sobre aspectos relevantes da relação entre museu e arte experimental nos "Domingos". Propondo um paralelismo entre as atividades do museu e as propostas de Hélio Oiticica, para Frederico Morais: "Na perspectiva do Museu de Arte Pós-Moderna o lazer é visto como criação, crelazer".[18] Noção aberta, o "crelazer" trata do "lazer-prazer-fazer", considerando que: "Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um 'criador'".[19] A partir de um jogo de palavras que comporta ambiguidades e sentidos cifrados, como é próprio ao pensamento labiríntico de Hélio Oiticica, o "crelazer" indica o desprezo pelo automatismo do pensamento ocidental, a "loucura branca" europeia. Nos sentidos textuais que constrói, ao procurar explicar, Oiticica demonstra uma atitude auto-irônica, que torna risível sua tentativa de definir o que é justamente a crítica a toda definição e conformação do pensamento: "O crelazer, é o criar do lazer, ou crer no lazer? - não sei , talvez os dois, talvez nenhum", concluindo sua tentativa malograda de explicar, com uma provocação debochada: "Os chatos podem parar por aqui pois jamais entenderão - é a burrice que predomina na crítica de arte - por sorte eles foram fulminados pela indiferença do prazer, do lazer ou dos supra-estados cannabianos".[20]

[17] MORAIS, Frederico. Apud: RUIZ, Giselle de C. Arte/Cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970. Rio de Janeiro: Mauad, Faperj, 2013. p.52.

[18] MORAIS, Frederico. Artes plásticas: A crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975. p. 106.

[19] OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.p. 113.

[20] Ibidem.

Afinada ao clima contracultural,[21] ao desbunde dos anos 1970, à tropicália e às manifestações de liberação comportamental do movimento hippie, a proposta de um crelazer, é coerente dentro de uma postura geral de rejeição à racionalidade burguesa. Segundo formulação de Celso Favaretto a respeito da lógica ampla destas manifestações contraculturais no Brasil, para elas só importa "o conhecimento que saltaria no entre-lugar, no entre-tempo da percepção e do pensamento, explorando as rachaduras da linguagem; soltar a mente dos limites da razão, viver a loucura, o desejo e êxtase".[22] Imersa nesta perspectiva, a noção de um "crelazer", ganha evidência nos "Domingos da criação" nas diversas ocasiões em que estas experiências assumiram aspecto festivo, voltado à sensorialidade e à formas de expansão do corpo, como demonstram os relatos, filmes, registros jornalísticos e fotográficos, particularmente durante as manifestações: "O Tecido do Domingo", (figura 1) "O Som do Domingo" (figura 2) e " O Corpo a Corpo do Domingo" (figura 3). Imbuídos destes gestos contraculturais, os encontros deram evidência não apenas à experimentações plásticas com novos materiais, já previstas nas duas primeiras propostas, conformando, fundamentalmente, grandes espaços de celebração coletiva e desrepressão comportamental.

Ao depositarmos um primeiro olhar sobre estas ações experimentais, marcadas pela corporalidade e abertas à múltiplas poéticas, rompendo fronteiras entre linguagens artísticas diversas, podemos tomá-las como grandes *happennings* no espaço urbano. Se esta foi a interpretação predominante no discurso jornalístico e crítico da época, e se efetivamente estas referências foram mobilizadas,[23] é fundamental, entretanto, considerar que os "Domingos" incidiram nos limites entre arte e educação, fato que também imprime à estas experiências feições singulares. Cabe delimitar que, à diferença da maior parte dos *happennings* dos anos 1970, estes seis encontros não foram formulados apenas por artistas, mas sim no âmbito do setor de educação do MAM-RJ (e de sua Unidade experimental), com a contribuição decisiva de Frederico Morais, aspecto que confere a eles um pertencimento institucional e curatorial,[24] que não pode ser ignorado, bem como um diálogo direto com experiências do campo da educação.

[21] Contracultura é o termo utilizado para descrever as variadas formas de resistência cultural à racionalidade ocidental capitalista no contexto dos anos 60 e 70. Voltados a uma revolução comportamental e à modos alternativos de vida, dos quais são bom exemplo o movimento hippie, estes movimentos contraculturais eram múltiplos e internacionais, estabelecendo vínculos com a produção artística neste mesmo período, seja na música, teatro, literatura, artes plásticas, tal como demonstra o movimento Tropicalista, no Brasil. COELHO, Cláudio Novaes P. "A contracultura: o outro lado da modernização autoritária" In: Anos 70; trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural, 2005. p. 41.

[22] FAVARETTO, Celso. "Nos rastros da tropicália" *Arte em revista*, São Paulo, v.5, n.7, 1983, pp.31-38. p 32.

[23] Em seus textos críticos, publicados da época, em "O Diário de Notícias", Frederico Morais vincula os "Domingos da criação", sobretudo, às experiências *Fluxos* e ao *Living Theatre*. MORAIS, Frederico. Artes plásticas: A crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.

[24] Neste sentido, pretendemos abordar estas manifestações não apenas enquanto resultado de formulações no interior da instituição museológica, mas também na condição de propostas levadas à frente por Frederico Morais. Ainda que o termo curadoria, não seja empregado por críticos e artistas neste momento, acreditamos constituir-se enquanto noção pertinente para interpretar as

Afinados à uma compreensão da arte como "exercício experimental da liberdade"[25] os "Domingos da criação" voltavam-se à inventividade coletiva, a processos, gestos, e não à obra acabada. De modo articulado ao aspecto processual destas manifestações, e demonstrando marcante influência das reflexões de Mário Pedrosa sobre o tema, a perspectiva de uma educação pela arte que se faz presente, não se vincula ao ensino de técnicas específicas, ou mesmo à uma noção de formação que pretenda criar habilidades desejadas ou necessárias ao exercício artístico. Em nítido diálogo com o legado crítico de Pedrosa,[26] Frederico Morais demonstra a aspiração de engendrar formas de uma educação estética, ao delimitar sua posição a respeito do ensino:

> O objetivo não é, como me perguntava outro dia um repórter, 'formar o artista de amanhã'. (...) Se o aluno se tornou um artista, ótimo. Mas se formou-se em medicina ou tornou-se um empresário, bancário ou professor, ótimo também. A arte deve ser encarada como um instrumento da vida, ajudando o ser humano a se encontrar, produzir-se a si mesmo. O homem é o objetivo. E não a arte.[27]

Desta reflexão podemos extrair alguns dos aspectos centrais das articulações conceituais entre arte/educação nestes seis encontros, indicando ambições voltadas à uma revolução da sensibilidade, em sentido amplo, de forma que, envolvidos por situações artísticas, os participantes tivessem a possibilidade de experimentar a própria liberdade criadora: a arte como um modo de auto-formação da sensibilidade e por consequência, da vida comum. Em sentido muito próximo à noção de uma "partilha do sensível", tal como formulada pelo filósofo Jacques Rancière, acerca das propostas vanguardistas de fusão entre arte e vida, podemos interpretar que os "Domingos da criação" voltavam-se à um tipo de subjetividade política pautada por pretensão utópica, segundo o modelo schilleriano.[28] Finalmente, os modos como articulam arte e educação, podem ser melhor compreendidos quando vinculados a este conceito, instância "de uma certa estética da política" que dá forma à comunidades e que induz novos modos de sentir e subjetividades políticas outras, de modo a conceber "atos estéticos como configurações da experiência".[29]

propostas do "Domingos da criação", visto que vinculam-se à defesa de um "Nova crítica", realizada por Frederico Morais, nos anos 1970. Ibidem.

[25] Noção formulada pelo crítico Mário Pedrosa para caracterizar a produção de um conjunto de artistas que, comprometidos com novas formas de entendimento da arte, "não fazem obras perenes, mas antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade-criatividade". Referia-se, sobretudo, à produção de Hélio Oiticica e Lygia Clark em meados dos anos 60. PEDROSA, Mário. Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III. São Paulo: Edusp, 2004. p. 355.

[26] D`ANGELO, Martha. Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

[27] MORAIS, Frederico. Artes plásticas: A crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975. p. 64.

[28] RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 43.

[29] Idem, p. 11.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970.* São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARANTES, Otília. *"Depois das vanguardas", Arte em revista*. São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, n. 7, ago. 1983.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional.* São Paulo: Martins fontes, 2009.

COELHO, Cláudio Novaes P. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: *Anos 70; trajetórias.* São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural, 2005.

FABRIS, Annateresa. (Prefácio). In: FREITAS, Arthur. *Festa no vazio: performance e contracultura nos encontros de arte moderna.* São Paulo: Intermeios, 2017. p. 13.

FAVARETTO, Celso. *"Nos rastros da tropicália", Arte em revista.* São Paulo, v.5, n.7, 1983, pp.31-38.

FREITAS, Arthur. *Arte de guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013.

GOGAN, Jéssica. MORAIS, Frederico. *Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

JARAMTCHUK, Dária. *Espaços de resistência.* Mam do Rio de Janeiro, Mac/Usp e Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP, v. 8, p. 91-98, 2006.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: A crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico.* São Paulo: Intermeios: USP, 2017. p.101.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III.* São Paulo: Edusp, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

FIGURAS

Figura 1 – O Tecido do Domingo. 28 de março de 1971. Arquivo Frederico Morais.

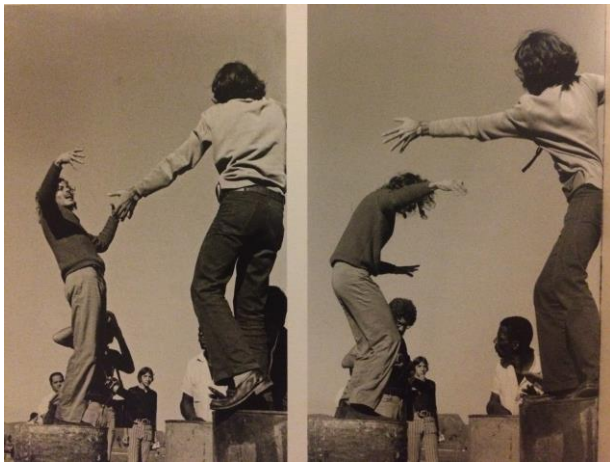


Figura 2 – O Som do Domingo. 30 de maio de 1971. Arquivo Frederico Morais.

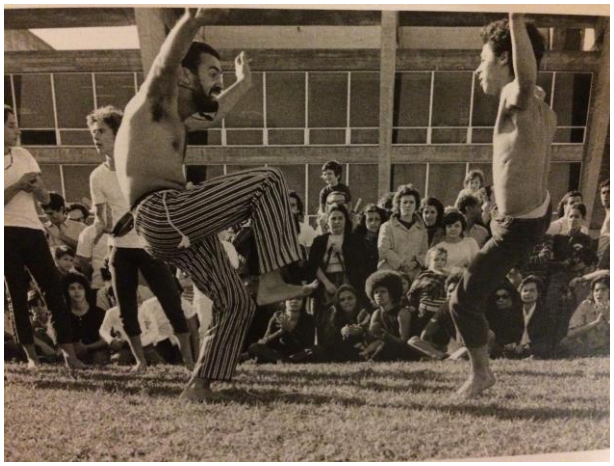


Figura 3 – O Corpo a Corpo do Domingo. 29 de agosto de 1971. Arquivo Frederico Morais.

O VERBOVISUAL NAS OBRAS DE HÉLIO OITICICA.

Annelise Estrella Galeazzi[1]

As queimaduras ainda estão cicatrizando, e seria difícil, para não falar da irresponsabilidade, iniciar este texto sem, ao menos, lembrar do incêndio no Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro, ocorrido no dia dois de setembro de 2018. Acidental ou não, o incêndio foi crime. Havia pedido de socorro desde o começo desse ano, picos de energia ocorrendo há semanas, "vaquinha" para manter o espaço aberto. Havia muito problema e nenhum socorro. Sequer na pior hora daquela noite, quando o fim já estava anunciado, houve o devido socorro. Os hidrantes sem água. É preciso lembrar que nossas discussões acadêmicas não podem ignorar os pulsos externos às paredes das Universidades que, paradoxalmente, nos protegem e sufocam. Nós, que temos uma vida que se vincula a esses espaços públicos, perdemos um pouco do que somos com a tragédia. Espero que o acontecimento sirva de alerta para outras instituições públicas e para nossas escolhas de representantes governamentais.

***

1. Em 1965, o artista plástico carioca Hélio Oiticica[2] inseriu pela primeira vez a palavra em seu trabalho visual a partir da criação da obra *P10 Parangolé capa 6 Homenagem à Mosquito da Mangueira.*

[1] Mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), bolsista FAPERJ Nota 10.

[2] Rio de Janeiro, 26 de julho de 1937 — Rio de Janeiro, 22 de março de 1980.

Nesse Parangolé[3], pode-se ler a inscrição "Sou o Mascote do Parangolé / O mosquito do Samba", feita, segundo ele mesmo, porque

> as homenagens são parte importante aqui, e quis logo começar por essa: a Mangueira no que possui de mais autêntico: o seu samba, na pessoa deste extraordinário passista a quem considero o verdadeiro gênio da dança (OITICICA, 1966)[4].

Até o momento em que deixa o Brasil para uma temporada no exterior, em 1969, o artista desenvolveu outras 18 obras que possuem inscrições textuais. São essas: *Parangolé P12 Capa 8*, 1966; *Parangolé P13 Capa 9*, 1966; *Parangolé P11 Capa 7*, 1966; *B30 Bólide Caixa 17 variação do B1 caixa poema 1*, 1966; *B33 Bólide-caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"- caixa-poema 2*, 1966; *B47 Bólide Caixa 22, caixa poema 4*, 1966-67; *Parangolé P14 Capa 10*, 1966-7; *B52 Bólide Saco 4*, 1966/1967; *B51 Bólide Saco 4 Poema Saco 2*, 1966-67; *Parangolé P16 Capa 12*, 1967; *B44 Bólide caixa 21 (poema-caixa 3)*, 1967; *Penetrável PN2*[5], 1967; *B48 Bólide-caixa 23*, 1967; *Parangolé P15 Capa 11*, 1967; *Parangolé P17 Capa 13*, 1967/1968; *Bandeira "Seja Marginal, Seja Herói"*, 1968**;** *P18 Parangolé Capa 16*, 1968; *Parangolé P21 Capa 17*, 1968.

Ao listar as inscrições, respectivamente, encontramos: "Capa da liberdade"; "Cuidado com o tigre"; "Sexo e violência, eis o que me agrada"; "Do meu sangue, do meu suor, este amor viverá"; "Aqui está e ficará / contemplai seu silencio heroico"; "Mergulho do corpo"; "Da tua pele / brota a humidade da terra / o gosto / o calor"; "Teu amor eu guardo aqui"; "Contato do vivo/morto"; "Da adversidade vivemos"; "Por que a impossibilidade? / A existência na busca pelo crime / Querer ser"; "A pureza é um mito"; "Do mal"; "Incorporo a Revolta"; "Estou possuído"; "Seja Marginal, Seja Herói"; "Estamos famintos"; e "Guevaluta, baby".

[3] Os Parangolés são criações artísticas baseadas no ato do espectador carregar e/ou vestir a obra proposta pelo artista, tornando-se "participar". Nesse momento, é importante perceber que a obra salta ao espaço ambiental. A ideia dessas criações surgiu pela descoberta da dança como experiência "desintelectualizante" a partir da vivência de HO na comunidade da Mangueira (RJ). Sugiro a leitura do texto "Anotações sobre o Parangolé", do próprio HO.

[4] Trecho do texto "Parangolé poético e parangolé social", de 25 de agosto de 1966. Disponível no Projeto HO, número de Tombo: 0255/66

[5] Além do inscrição da autoria de Hélio, aqui há ainda os poemas da poetista de Belém Roberta Camila Salgado, no espaço intitulado "Imagético", que estão "dispersos por todo o ambiente e às vezes escondidos por detrás de uma planta (...) com versos independentes e trechos do poema "Sozinho na mata ele vive" (Bachamnn, 2017). Alguns dos trechos são: "Sozinho / Na mata ele vive / Sozinho / Na mata ele Mora / Da mata ele come / Da mata ele vive / Sozinho / Na mata ele ama / Da mata / Na mata ele morre / Sozinho / É mato / É mata / Ele vive". Recentemente, foi publicado pela Editora Azougue um livro que reúne todos os "poemaobjetos" de Salgado, entre eles os que foram apresentados em *Tropicália*.

2. Na soma da visualidade com a textualidade, essas obras apresentam-se como um desafio para as coordenadas de catalogação do mundo das artes. Aquilo que é visto não pode ser simplesmente considerado como artes plásticas ou instalação. Aquilo que está escrito não deve ser somente classificado por Literatura, pois transborda os limites da mesma. As inscrições, foco desta pesquisa, não pretendem ser literatura ou artes plásticas, e, sim, jogam com toda sorte na fronteira entre o que é e o que não é literário. As obras possuem e são os dois elementos, visual e textual, inseridos no mesmo lugar ao mesmo tempo, dadas as diversidades de seus traços, que conquistam tantas maneiras de ser como se fossem tantas proporções de si mesmos.

Dado o recorte feito, nesse trabalho de Oiticica acomete que "todas as categorias em que poderia ser inserido são insuficientes para acomodá-lo. Em cada uma ele mantém sua incômoda diferença, sua explícita alteridade"[6]. Para além, há uma preocupação política do artista tanto social quanto estética que é da ordem do contemporâneo, bem como a não pretensão em pintar uma realidade, distanciando-se do desejo de explicar seu próprio trabalho para torná-lo uma exploração emocional e sensorial dos efeitos que a leitura e visualização causam. Pergunto-me, então, como a taxonomia literária tradicional bastaria ou daria conta daquela escrita? Precisamos dela para entender as inscrições de Hélio Oiticica? Nessas frases, seu estilo de escrita é produto de seu impulso como artista. Suas frases curtas, ora de ordem, ora com mais caráter social, valendo-se sempre da norma padrão, foram criadas a partir de suas profundezas míticas, vinculando o humor à sua linguagem, e expandem-se para além de sua responsabilidade[7] — *O museu é o mundo*. Nas inscrições de HO, "cada palavra poética é assim um objecto inesperado, uma caixa de Pandora donde saem todas as virtualidade da linguagem; portanto é produzido e consumido com uma curiosidade particular, uma espécie de guloseima sagrada"[8].

A proposta de uma escrita não aurática, já que é participativa e não há uma postura de culto do leitor ao que seria o "autor Hélio Oiticica", propõe um funcionamento diferenciado da arte. Pressionam-se os limites dos gêneros textuais para se trabalhar em uma fragmentação textual extrema que, como propõe Florencia Garramuño, é "a própria indefinição do gênero ao qual pertenceria esse texto (que) também se relaciona com a grande desestabilização de uma ideia de obra e sua substituição pela escrita das experiências"[9]. De certo há uma especificidade nas inscrições de Hélio - e tantas outras produzidas no âmbito das artes visuais -, uma vez que não são apenas signos verbais, mas, sim, a somatória desse com o aspecto visual, performático, ou até mesmo sonoro.

[6] MACIEL, 2010, p. 15.
[7] BARTHES, 2014.
[8] BARTHES, 2014, p. 45.
[9] GARRAMUÑO, 2012, p. 26.

No terreno de onde o leitor lê as inscrições "não há realidade oposta à ficção, não há autor e tampouco há demasiado sentido" (GARRAMUÑO, 2014, p. 4). O lugar é muito diferente e distante daquele em que se lê um livro de prosa ou de poesia, recluso em si no quarto, na biblioteca, seja onde quiser. A proposta de leitura é feita para que se dê no mundo aberto, de fora para dentro. A existência do elemento plástico com o escrito não nos deixa cometer uma leitura habitual, o que pode transformar o sentido da leitura quando o texto está deslocado da obra plástica como um todo, pois são palavras na e da obra plástica.

Pode-se dizer que as inscrições de HO fazem parte dos chamados *Frutos Estranhos*, apropriação feita novamente por Florencia Garramuño da obra homônima de Nuno Ramos para designar os trabalhos artísticos que são

> difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros - em todos os sentidos do termo - e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se.[10]

Assim move-se de uma disciplina a outra na mesma prática combinada, para a qual não interessam mais as questões puramente formais, mas, sim, os efeitos que elas podem produzir no espectador[11].

3. Ainda é preciso reconhecer que o caráter inespecífico de não ser aquilo ou isso não apaga de maneira alguma a existência de cada campo na própria obra de Hélio Oiticica, por isso os reconhecemos e os questionamos. O que acontece é a convergência de ambos campos para um ponto em comum, o inespecífico, que termina por afastá-los de suas origens. Dentro da proposta do Não Objeto, de Ferreira Gullar, essas obras aparecem e

> tornam-se objetos especiais – não-objetos – para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade (...) Pode dizer-se que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam *fora dos limites* convencionais da arte, que

[10] GARRAMUÑO, 2014, p. 11-12.
[11] *Idem,* p. 97.

> trazem essa necessidade de *deslimite* como a intenção fundamental de seu aparecimento[12]. [grifo meu]

É pelo deslimite citado que entendemos que a inespecificidade da obra acontece no momento em que soma-se o texto com a imagem.

Contudo, uma vez no papel em branco como suporte, as frases soltas aproximam-se da sua condição literária, o que permite mais uma vez entender as inscrições enquanto algum tipo de gênero textual com características específicas. A fim de debruçar-se sobre esses enunciados de Hélio Oiticica, vale pensá-los de maneira isolada. Como primeira hipótese, penso que o conjunto de 19 inscrições apresentado acima tem como cenário principal as favelas cariocas; como trilha sonora, o samba; e como contexto político-social, a ditadura militar brasileira. Mas é preciso seguir analisando cada uma delas para entender suas particularidades.

4. Metodologicamente, como operações de leitura, me interessa visitar essas obras na tentativa de entender a presença dos textos escritos pelo método crítico de abordagem da Bioescritas, ou seja, como escritas que relacionam-se com a vida do artista. Segundo, é também meu objetivo compreender a recorrência de sentidos e efeitos dos mesmos, além de seus desdobramentos frente a arte contemporânea que permite a confluência dos campos do dizível e do visível, como discutido anteriormente.

Leio aqui a inscrição do *B47 Bólide Caixa 22, caixa-poema 4*, de 1966-67 (Figura 01).

No Bólide não manuseável, uma espécie de bacia branca preenchida de água, há o texto "Mergulho do Corpo". Nesse, há um envolvimento que diz respeito a uma participação sensorial — já que o participador deve espiar sua imagem que aparece no reflexo da água, sobreposta à frase - e uma participação semântica, ou seja, no jogo do desenvolvimento de expressão textual e de interpretação. A participação do espectador neste Bólide se dá no momento em que o mesmo se curva para a caixa que está no chão ou em apoio e, com a cabeça baixa, pode ler a inscrição onde

> o "mergulho" põe em evidência o corpo, em detrimento da primazia do intelecto. Há (...) um reposicionamento (...) para o elemento vivencial direto, deslocando as preocupações relativas ao constructo do "objeto" para outras referentes à totalidade dos sentidos do participador (convocada num "mergulho")[13].

[12] GULLAR, 1960.
[13] LOEB, 2010, p. 75.

Uma obra como essa, que faz com que o espectador abaixe sua cabeça e leia tal inscrição, visualizando também seu corpo (em algumas instalações até possui um espelho no fundo da bacia) pode ser um mergulho narcísico, mas também de exercício reflexivo. O filósofo italiano Giorgio Agamben, ao discutir as formas de vida em *Uso do Corpos [Homo sacer, IV, 2],* procura apresentar possibilidades de viver sem estar sob o domínio exercido pelo biopoder. Ou pelo menos, tenta apresentar "linhas de fuga". Nesse sentido, de épocas e lugares diferentes, é interessante a aproximação que pode ser criada entre o filósofo e Oiticica, já que ambos, dentro de suas áreas, fazem pensar na experiência do corpo enquanto vida pública (política) e biografia individual.

Na inscrição "Mergulho do corpo" está a própria forma corpórea em menção direta, mas está também a reflexão, o convite para que se enxergue e veja seu próprio íntimo. Isto é, para melhor dizer cito Agamben, para que se veja:

> não apenas a vida privada que nos acompanha como clandestina em nossa longa ou breve viagem, mas é a própria vida corpórea e tudo aquilo que tradicionalmente se inscreve na chamada assim "intimidade": a nutrição, a digestão, o defecar, o sono, a sexualidade[14].

Assim, refletindo sobre a forma obscura e opaca que cada um tem em si mesmo. Fica também a reflexão ao participador de sua existência humana e as práticas ou modos de vida existentes que o define e nos quais ele identifica-se — como profissão, orientação, etc.

A experiência de se ver no espelho, do reflexo de si, dentro de um contexto de Arte, ainda faz surgir o sensível, como propõe Emanulle Coccia em *A Vida Sensível*,

> No espelho, o sujeito não se torna objeto para si mesmo, mas se transforma em algo puramente sensível, algo cuja única propriedade é o ser sensível, uma pura imagem sem corpo e sem consciência. No espelho, tornamo-nos algo que não conhece e não vive, mas que é perfeitamente cognoscível, sensível, ou melhor, é o sensível por excelência. Longe de reencontrar a "carne" da percepção, gozamos de um estado em que nos tornamos um sensível sem carne e sem pensamento, ser puro do conhecimento. Nesse estado, no fundo, cessamos de ser tanto sujeitos pensantes quanto objetos que ocupam espaço e vivem na matéria. Subitamente, perdemos nosso corpo, que permanece aquém do espelho, da mesma forma que também nos

[14] AGAMBEN, 2017, p. 17.

> distanciamos de nossa alma e de nossa consciência, já que ela é incapaz de existir através do espelho.[15]

O participador é convidado enquanto eu-sujeito para visualizar no fundo da bacia o eu-objeto, dai que o reflexo de si põe em jogo o paradigma da medialidade, reforçado pela inscrição MERGULHO DO CORPO em fonte preta e caixa alta. Qual corpo? Ao transformar o corpo em imagem, nossos órgãos perceptíveis podem agir imediatamente, e nos vemos para além de nós, cada qual existe a sua maneira perante seu reflexo.

5. Dentro de um paradigma político e social em que o poder penetrou em todas as esferas de existência da nossa vida - sociologicamente nomeado por biopolítica / biopoder contemporâneo -, as breves inscrições de Oiticica parecem ser um respiro que proporciona novas formas de subjetividade àqueles que interagem com essa Arte. A menção direta ao uso do corpo - lembro: "Mergulho do CORPO" (grifo meu), e também em "InCORPOro a revolta" - faria parte de um amplo projeto artístico do pós-guerra que, de alguma maneira, pretende remodelar e marcar o uso do corpo/vida para liberar as forças que estão aprisionadas sob a carcaça do homem pós-moderno. Ali, ao posicionar o participador frente à obras de arte que jogam com a sua própria existência, Hélio Oiticica tenta tomar distância da precariedade e da vida relativizada, do corpo em estado larvar, deixado à margem pelo Estado, para emergir um corpo animado. Tal corpo surgiria a partir de dois momentos em cada uma das obras: no caso do *Bólide*, o participador frente ao seu reflexo, de cabeça baixa, ao ler a frase, tomaria consciência de um cuidado de si, das práticas de si, de uma experimentação possibilitada pela Arte que abre novas dobras e desdobras subjetivas.

No caso dos *Parangolés,* o corpo mais vivo surge na interpretação da frase inscrita, na movimentação que a obra de arte coletiva propõe, na dança, no levantar os panos e outros materiais, como num fluxo permanente de invenção. É pela arte que o corpo do sobrevivente, o que está(va) em estado larvar, em desenvolvimento, sofre o processo de passagem à maturidade. Torna-se, dessa forma, um corpo animado, apto à recriação de si. O corpo do qual Hélio Oiticica faz menção nas obras não é o corpo resumido a sua aparência, sua silhueta, boa forma, ou a sua idade, sua longevidade, como tem se caracterizado na atualidade. Oiticica é mais profundo: trata do corpo que, à mercê da gestão biopolítica, tenta resgatar sua sobrevivência, sua animalidade e própria existência por meio do encontro da exterioridade e seus afetos.

Para além da pretensão de remodelar o uso do corpo/vida, a história e crítica de Arte já demarcaram fortemente o posicionamento de Hélio Oiticica num panorama macro da História da Arte como um artista revolucionário. Há uma intensa vontade - e um generoso gesto (considerando a Arte como contemplação estética) - de permitir novas experiência quando o participador está em contato com suas obras. Para isso,

[15] COCCIA, 2010, p. 21.

> o artista vai trabalhar com proposições abertas, que muitas vezes se prestam a homenagens. Dessa forma, os Parangolés (por exemplo) podem ser homenagens, protestos, gestos poéticos (...) Qualquer que seja o material, físico ou conceitual, o que interessa a Oiticica são as visualidades criadas a partir de sua exploração[16].

Foi e é ele o artista que procurou a todo momento que sua arte se desse no mundo, fora das paredes dos museus e das galerias, o representante da anti-arte. Sua marca ideológica e artística vai ao encontro da ideia de que pela experimentação, pela aposta na indeterminação e sensibilização, pela não coibição e não domesticação, poderíamos enxergar nossa liberdade de sermos o que quisermos, de tatearmos e sentirmos aquilo que nos cabe viver. Sem imposições, livres de formas, padrões e taxonomias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *O uso dos corpos. Homo Sacer, IV, 2*. São Paulo: Boitempo, 2017.

BARTHES, R. *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70, 2014.

BONDÍA, J. L. "Notas sobre a experiência e o saber da experiência". *Revista Brasileira de Educação*, n. 19 , Jan/Fev/Mar/Abr, 2002, p. 20-28.

COCCIA, E. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

GARRAMUÑO, F. *A experiência opaca*: literatura e desencanto. Rio de Janeiro: EdUerj, 2012.

_____. *Frutos estranhos:* sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

_____. "Formas da impertinência". In: Expansões contemporâneas: Literatura outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b. p. 91-108

GULLAR, F. Teoria do Não Objeto. In: *Experiência neoconcreta:* momento-limite da Arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JUSTINO, M. J. *Seja marginal, seja herói.* Paraná: Editora UFPR, 1998.

LOEB, A. V. "Os Bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica". *Revista Ars*, ano 9, nº 17, p. 48-77, 2010.

MACIEL, M. E. *As ironias da ordem*: coleções, inventários, enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

[16] JUSTINO, 1998, p. 51.

Figura 1 – Hélio Oiticica. B47 Bólide Caixa 22, caixa-poema 4. 1966-7.

DO RELIGIOSO AO ARTÍSTICO: O INVENTÁRIO PARTICIPATIVO E NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO[1].

Beatriz Souza Oliveira[2]
Tamiris Aparecida Andrada da Silva[3]
Vinicius Olimpio Ramos de Oliveira[4]

Definir a origem de uma peça no contexto afro-luso-brasileiro é uma tarefa complexa, por isso, atribuir um significado ou valor a um determinado objeto é trabalhoso. Dessa forma, dizer o que é patrimônio é ainda mais problemático, pois, o mesmo está atrelado à memória e identidade de uma comunidade, em meio às suas narrativas e experiências que se estabelecem perpetuadas pelas disputas de poder simbólico. Diante desse contexto, o pequeno município de Ibituruna-MG, com suas particularidades e principalmente pela presença da imagem devocional de Nossa Senhora do Rosário, se torna pertencente a essa relação de conectividade e de proximidade causada por estes elementos citados anteriormente. A Universidade do Estado de Minas - Unidade Campanha promoveu a realização de várias ações para o patrimônio durante o ano de 2017, visando ampliar a percepção e compreensão da comunidade quanto aos seus bens culturais móveis e imóveis, suas práticas e narrativas, tendo em vista, que o valor mais redundante que os sujeitos destinam a esse bem é o religioso e devocional, tornando evidentes os desafios para o reconhecimento da mesma enquanto objeto artístico, ao mesmo tempo em que, revelam a necessidade de preservar e conservar o objeto enquanto um bem cultural, configurando o inventário como uma estratégia para documentar e auxiliar neste processo. Palavras-chave: Devoção; Memória; Valor Artístico.

[1] Trabalho orientado pelo professor Francislei Lima da Silva, doutorando em História da Arte pela Unicamp.
[2] Graduanda do 4º período do curso de Licenciatura em História pela Universidade do Estado de Minas Gerais, Unidade Campanha.
[3] Graduanda do 4º período do curso de Licenciatura em História pela Universidade do Estado de Minas Gerais, Unidade Campanha.
[4] Graduanda do 4º período do curso de Licenciatura em História pela Universidade do Estado de Minas Gerais, Unidade Campanha.

Uma parte muito importante da vida cotidiana no período colonial brasileiro circunda pela religião, o que em sua maioria corresponde às práticas católicas pertencentes a cultura do colonizador. Mesmo sendo um elemento inicialmente entendido como parte identitária do homem europeu, existem pesquisas da historiografia revisionista sobre este período afro-luso-brasileiro que nos mostram a inserção das práticas católicas na pré-diáspora.

A ordem dominicana se fez presente nos primeiros contatos culturais com os povos africanos. Os contatos foram feitos ainda pela costa, sem a intenção de interiorizar o continente, e o que por sinal coube aos próprios africanos por fazê-lo, de modo que o contato e o entendimento sobre os elementos católicos foram aceitos facilmente.

> "Sabe-se, no entanto, que a Ordem de São Domingos não estabeleceu casa na África. Os religiosos de São Domingos - que assumiram a tarefa de fazer a pregação da devoção de Nossa Senhora do Rosário - encetaram trabalho missionário nas suas peregrinações pelo continente africano, porém, faltam-nos informações sobre a duração e o trabalho efetivo por eles realizado junto aos negros."[5]

Ao mostrarem símbolos e elementos da fé cristã os dominicanos fizeram este contato primário, e a partir de elementos muito significativos e expressivos de fé como a cruz e uma imagem da virgem através da devoção de Nossa Senhora do Rosário, os africanos elaboraram novos significados perante a ótica de sua própria cultura. O movimento de ressignificação e apropriação de símbolos facilitou a introdução de fragmentos de outra fé.

As práticas ritualísticas da cultura Bantu possibilitaram essa movimentação, uma vez que reúnem diversas características particulares que foram muito bem aproveitadas posteriormente ao contato com os dominicanos, justamente na experiência dos africanos no pós-diáspora, pois na cultura dos antigos povos Bantus a religião estava ligada às práticas políticas e religiosas, relações familiares e também a ancestralidade, caráter e atribuições que serão dadas as irmandades de cor no Brasil.

Pensando justamente no momento pós-diáspora, e da inserção do negro no corpo social como escravo, e pelo acervo documental do período, muitas vezes entendido pelos senhores como um objeto. Além de retirar desse indivíduo do seu cotidiano, da sua cultura, do seu povo, da sua sociedade, os portugueses fizeram também com que os africanos passassem por um processo de coisificação.

[5] BORGES, Célia Maia. Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais: século XVIII e XIX. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005, p. 50.

Refletindo acerca desses aspectos nos deparamos com a problemática de como o sujeito negro foi subjugado nesse novo contexto social; da relevância da religião e das práticas religiosas, podendo ser entendidas como ações de resistência coletiva, e também como apoio para os mesmos.

> "Essa devoção dos pretos por Nossa Senhora do Rosário é uma das coisas mais tocantes de nossa História Social. Levavam eles o rosário ao pescoço e, depois dos terríveis trabalhos do dia, reuniam-se em torno de um 'tirador de reza' e ouviam-se então, no interior das senzalas, o sussurrar das preces dos cativos."[6]

A criação das irmandades de cor neste aspecto foram muito importantes para apoiar esses indivíduos socialmente e também economicamente, uma vez que, essas instituições não tinham somente a base religiosa, mas também resgatam a essência da cultura Bantu, que são elementos extremamente importantes para a comunidade africana e seus descendentes no Brasil, perante o convívio harmonioso com seus iguais e na relação da identidade negra coletiva.

Mesmo com todas as metamorfoses da comunidade contemporânea brasileira, as práticas festivas e cultos religiosos ainda permanecem, por sua força e relevância na vida cotidiana no período colonial, conectando e mantendo a relação entre a identidade cultural e a sociabilidade na comunidade atual.

> "Devoções, festas e ritos têm a função primordial de reatualizar o tempo mítico, reversível e recuperável. Ao participar desses eventos, o fiel evoca e recria o tempo inicial. As manifestações religiosas não significam apenas a comemoração de um acontecimento, mas a sua reatualização, uma forma de reviver o tempo original e promover a purificação."[7]

Assim, fica evidente a importância da manutenção e preservação do patrimônio material ligado a essas práticas ritualísticas, e por si só justifica a relevância da realização do inventário participativo da Nossa Senhora do Rosário de Ibituruna. Esta devoção em particular se inclui no cenário dos muitos objetos devocionais que foram furtados, em razão do fácil acesso ou pela falta de informações nas documentações

[6] LIMA JÚNIOR, Augusto de. Nossa Senhora do Rosário. In: *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*: origens das principais invocações. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora PUC Minas, 2008. Coleção Historiografia de Minas Gerais. Série Alfarrábios, 1. p. 94.

[7] COUTO, Edilece Souza. *Devoção, Festas e Ritos: Algumas Considerações.* Revista Brasileira de História das Religiões – Ano I, no. 1 – Dossiê Identidades Religiosas e História, p. 2.

existentes ou inexistência da mesma, o que representa uma grande dificuldade no processo de recuperação da peça.

Contudo, o pequeno município mineiro, obteve um resultado diferente da maioria dos casos de roubo de esculturas religiosas, sendo umas das poucas que puderam ser restituídas no estado de Minas Gerais. Ocorrido que se baseou na relação devocional e de proximidade com o bem cultural, por parte de Rosária Olímpia dos Santos, a zeladora da capela, a qual, por meio de um sonho foi sensitiva ao roubo da imagem e no dia seguinte guardou as coroas da Nossa Senhora do Rosário e do Menino Jesus, garantindo a permanência desses elementos originais na comunidade diante do furto no dia 23 de junho de 1996.

Todavia, as experiências sensíveis vivenciadas por Rosária, configuraram o quadro possível de identificação da escultura, já que, mesmo sem nenhuma formação técnica sobre patrimônio religioso ela conseguiu realizar a descrição estilística da peça e assim assegurou o retorno da imagem à comunidade.

> "(...) minha filha Mariete assistia o jornal da EPTV, várias peças sacras roubadas foram mostradas, uma das imagens era de Nossa Senhora do Rosário. Nós fomos a Belo Horizonte buscá-la, não havia foto da imagem, mas falei alguns detalhes, como os dedinhos serrados, os três anjos aos seus pés, sendo reconhecido, a imagem foi entregue pelo IEPHA e pela Delegacia de polícia aos 7 de maio de 1998. Foi uma grande festa com a chegada da Virgem do Rosário."[8]

Deste modo, apresentamos o diálogo da Universidade com a comunidade, aspecto que possibilitou o conhecimento desse quadro de forte devoção pela Nossa Senhora do Rosário e de suas narrativas carregadas de sensibilidade. Por conseguinte, com base no estado de conservação da imagem e da inexistência da documentação de identificação da mesma, a atividade inicial com a comunidade buscou expor essa necessidade e ao mesmo tempo propor um exercício para que pudessem compreender que a escultura possui outros valores além do religioso e devocional, o que foi facilmente identificado pelos estudantes do 3º ano da Escola Estadual Professor Júlio Bueno, participantes da primeira ação educativa realizada com a municipalidade, a qual fez parte da 9ª Jornada Mineira do Patrimônio.

Essa atividade se constituiu na elaboração da primeira etapa do inventário participativo de Nossa Senhora do Rosário de Ibituruna, envolvendo 45 alunos. Esses realizaram a identificação do objeto e a medição das dimensões. Além disto, o processo de colocação de olhos de vidro e da técnica de douramento também foram apresentados a eles.

[8] Trecho de uma das entrevistas realizadas para compor a parte histórica do inventário da peça. A entrevistada foi Rosária Olímpia Santos em 2017, na cidade de Ibituruna, Minas Gerais.

Terminada a primeira parte do preenchimento do documento, a descrição formal identificou a peça como uma Figura feminina, jovem, de pé, posição frontal, serena, cabeça reta, rosto oval, sobrancelhas arqueadas olhos amendoados, nariz afilado, boca semiaberta, lábios carnudos, queixo em montículo, cabelo longo em mechas, pescoço longo, braço direito flexionado, braço esquerdo segurando uma criança, mão direita entreaberta, perna direita flexionada, perna esquerda reta, pés em ângulo, veste véu branco, túnica com elementos fitomórficos na manga do braço direito, peito e cintura, manto em tons de vermelho e azul, base atributiva em forma de nuvens circulares que destacam três querubins, base octogonal.

Outras partes do inventário foram feitas posteriormente necessitando uma análise mais rigorosa para a atribuição de data e origem seguindo o Guia de Identificação de Arte Sacra[9], como a fatura da mesma, que pode ser erudita, popular ou de fronteira e se a imagem é processional, de retábulo, ou de vestir. A partir das características físicas da peça, concluímos que se trata de uma escultura de retábulo, visto que ela possui proporções para "compensar" a distância em relação ao observador, como sua cabeça e o Menino Jesus que são grandes comparados ao resto do corpo, e que a mesma é de uma fatura erudita, perceptível principalmente na qualidade da talha e na proporção do resto do corpo, quanto à posição das articulações dentro do panejamento, demonstrando que o artífice dominava a técnica.

A partir daí, foi possível realizar a datação da imagem, atribuída a meados do século XVIII devido à presença de características como a forma que seus cabelos são expostos, cobertos por um véu, com mechas e tranças saindo pelas laterais, acompanhando os ombros[10]. E o seu movimento e assimetria, com um panejamento, que se projeta em linhas diagonais, de forma esvoaçante e fantasiosa, algo fortemente presente nas esculturas deste século, além da presença dos olhos de vidro que, segundo Raphael Fabrino (2012), só passaram a ser utilizados após 1738.

Sua origem é atribuída a Minas Gerais, que possui esculturas com características como o douramento discreto limitando-se, nesse caso, à barra de sua veste e seu manto, assim com as feições de seu rosto, que aparentam "certa ingenuidade e taciturnidade"[11], e a movimentação de seu panejamento.

Algumas outras análises foram feitas após a primeira atividade, como iconográfica, estilística e técnica, assim como uma pré-análise do estado de conservação da imagem[12].

Dando sequência na elaboração do inventário um grupo de estudantes nos auxiliou na coleta de materiais para fundamentar a documentação do bem cultural. Consequentemente, com essa ajuda foi possível a realização de entrevistas com os habitantes do município, etapa que se concretizou por meio do uso de redes sociais, como Facebook e Whatsapp, as quais possibilitaram o compartilhamento das informações.

[9] FABRINO, Raphael João Hallack. Guia de Identificação de Arte Sacra. IPHAN – 2012.
[10] *Idem.*
[11] *Idem.*
[12] A mesma aguarda a avaliação de um profissional formado na área de museologia, ou conservação e restauro.

Posteriormente, recebemos um convite da escola para que pudéssemos participar da Feira Cultural, oportunidade que representou a possibilidade de apresentar os resultados do inventário participativo obtidos até então para a comunidade local. Logo, desenvolvemos a segunda atividade para a educação patrimonial, intitulada Mostra para o Patrimônio, a qual se baseou na utilização de metodologias diversas, a fim de que a aprendizagem significativa pudesse ser atingida.

Desta maneira, a proposta dessa ação educativa foi um itinerário de atividades, sendo formado por seis etapas. A primeira delas era a sinalização do Patrimônio, que sugeria aos participantes uma dinâmica de associação das representações das placas que sinalizam os patrimônios da cidade com os seus respectivos significados, o que para eles evidenciou a falta das mesmas para identificar seus patrimônios.

O próximo estágio abordava o registro do Patrimônio. Para esta etapa utilizamos o mapa mineiro com alfinetes que destacavam os bens culturais tombados. Além disso, a mesma também era complementada com materiais disponibilizados pelo Ministério Público, pela Promotoria Estadual de Defesa do Patrimônio de Minas Gerais que apresentavam temáticas, como: o roubo das peças; a manutenção da segurança e a conservação de bens culturais. A partir desses temas foi possível fazer um *link* com a necessidade de assegurar medidas que possam identificar e garantir a segurança, tal como a preservação do patrimônio.

Assim, usufruir da definição do Registro Geral foi fundamental para que os indivíduos refletissem sobre os elementos de identificação em nosso meio social. No entanto, pensando em dialogar com esse impasse da falta de documentos de identificação para o âmbito patrimonial foi criado o (RG) da Nossa Senhora do Rosário, que contém um diferencial no espaço reservado para a digital, uma vez que, este permanece em branco, mas representa as marcas do tempo e as particularidades da peça. A exposição desse documento gerou muitos apontamentos e discussões que possibilitaram a compreensão por parte da comunidade que os próximos passos seriam aspectos fundamentais para constituir o inventário.

Deste modo, a parte seguinte de explanação dos conceitos de cânone e eixo em suas vertentes teóricas e prática, exemplificou a identificação das medidas e da simetria da escultura, já que, para esse processo dispomos de várias cabeças da Nossa Senhora do Rosário para a medição do cânone e de fios para a análise da simetria.

Ainda no enfoque prático, consolidamos a próxima etapa, tendo por base a relação de proximidade com o bem e a experiência sensível de explorar elementos que antes talvez passaram despercebidos. A metodologia que respaldou esse estágio foi uma cartilha elaborada pelo orientador que apresentava as principais características do rosto da Nossa Senhora do Rosário, como o formato dos olhos, nariz e boca, elementos que dentre as opções da cartilha, deveriam ser analisados pelos participantes e identificados na escultura.

A última dinâmica simulava os cuidados com as peças de cunho religioso. Pensando nesta problemática, a proposta se embasava na disposição de vários materiais de uso cotidiano, bem como dos que são indicados para a higienização de esculturas de madeira. Diante dessa proposta ficou claro que muitos dos materiais dispostos de maneira errônea eram utilizados na limpeza das esculturas, podendo contribuir para o desgaste da peça.

Por fim, a escola elaborou mais uma parada em nossa itinerância de atividades com várias fotos do município com a finalidade de "enfeitar" o espaço onde a Mostra estava instalada. Entretanto, esse episódio representou o diálogo dos conceitos apresentados com as narrativas locais que mesmo estando atreladas ao culto a Nossa Senhora do Rosário se estendem de acordo com as vivências de cada indivíduo, as quais são valiosíssimas para que as práticas, devoções, costumes e memórias se mantenham vivas e conectadas por um elemento capaz de unir as vivências individuais e coletivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deste modo, com base no contexto vivenciado pelo pequeno município é evidente que ações educativas para o patrimônio são de extrema importância para que haja o reconhecimento dos bens que se inserem na vida desses sujeitos, assim como, dos valores artísticos, estilísticos, técnicos que constituem os patrimônios que fazem parte de seus significados e de suas memórias.

Além deste aspecto é válido ressaltar o interesse da comunidade como público interativo, desde a primeira atividade, a qual gerou o grupo de alunos voluntários e monitores na feira, e posteriormente, pela presença de 400 participantes na Mostra do Patrimônio, resultando em uma experiência sensível para todos os envolvidos, de maneira que a conectividade entre as narrativas, os sentidos, valores e o bem cultural mais uma vez se fez presente, tornando possível o alcance de uma repercussão positiva e um retorno valioso por parte da comunidade.

Assim, compreender as especificidades dos sujeitos e seus dizeres é fundamental para que possamos garantir a aprendizagem significativa e o diálogo com aquilo que se encontra fora da Universidade, evidenciando o teor humano e prático das questões que mesmo sendo específicas de um determinado grupo e realidade, são relevantes para entendermos o que fundamenta os cultos, costumes, as práticas, memórias e consequentemente os patrimônios de cada localidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais: século XVIII e XIX*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos.* São Paulo: Cia das Letras, 1994.

_____. *O tempo vivo da memória.* 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2004.

CADERNO de diretrizes museológicas 1. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais/Superintendência de Museus, 2006.

COUTO, Edilece Souza. *Devoção, Festas e Ritos: Algumas Considerações.* Revista Brasileira de História das Religiões – Ano I, no. 1 – Dossiê Identidades Religiosas e História.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História oral e narrativa: tempo, memória e identidades.* História Oral (Rio de Janeiro), São Paulo, v. 6, p. 9-26, 2003.

DUARTE-JUNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos:* A educação (do) sensível. Campinas: UNICAMP, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória.* 5ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. *Nossa Senhora do Rosário*. In: História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens das principais invocações. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: Projeto História. São Paulo: Educ, n. 10, dez 1993.

POMPÉIA, Maria do Rosário de. *Memória histórica de Ibituruna:* primeiro povoado mineiro. São João Del Rei: Gráfica Imprimax, s/d.

FABRINO, Raphael João Hallack. Guia de Identificação de Arte Sacra. IPHAN – 2012.

RICOEUR. Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

A ICONOGRAFIA DO CORPO: OS NUS FEMININOS DE BAPTISTA DA COSTA.

Brenda Martins de Oliveira[1]

Esse trabalho parte da análise de uma obra localizada no Museu Mariano Procópio, um nu feminino que não possui título ou data, realizada pelo artista Baptista da Costa (1865-1926) conhecido pela crítica como um exímio pintor de paisagem.[2] A partir de um nu poderíamos pensar a produção desse artista, sob um ponto de vista diferente, como desvio de leitura da sua produção.

O nosso objeto, a Figura 01, se trata de uma obra que descreve um corpo feminino bem acabado em primeiro plano, e no plano de fundo difuso com pinceladas rápidas e livres misturando marrom, verde e creme para proporcionar um ambiente escuro de modo que à figura feminina é dada evidência.[3] As pinceladas aplicadas a figura feminina são delicadas e desaparecem no colorido das formas. Contudo, tais marcas que estão presentes no plano de fundo são mais livres, o que as tornam mais evidentes na composição aparentando um ambiente similar a uma caverna. Os cabelos estão presos, e alguns fios são deixados fora de lugar acompanhando a linha de seu rosto, o que permite certa informalidade à figura. Notamos também

[1] Universidade Federal de Juiz de Fora, mestranda em história, bolsista financiada pela CAPES.

[2] Vários críticos destacam o reconhecimento do artista enquanto um pintor de paisagens, sobretudo em sua biografia: FRANCISCO. Nagib. *João Baptista da Costa, 1865-1926.* Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1984.

[3] Sá destaca que esse recurso do fundo escuro para destacar a figura foi muito utilizado pelos pintores no aprendizado do desenho na Academia. Baptista da Costa estudou na Academia Imperial de Belas Artes, chegando depois a lecionar e dirigir a instituição. O que lhe proporcionou uma formação voltada para uma metodologia que tem como base o desenho que não é tomado somente como técnica, mas como projeto inicial da obra como aponta Sônia Gomes Pereira em seu livro: PEREIRA. Sonia Gomes. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. 1ªed. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016. p.113.

SÀ. Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura Acadêmica Brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX.* Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Escola Nacional de Belas Artes. 2004

traços delicados e um olhar descontraído como quem está presa em seus pensamentos, enquanto a cabeça se inclina para o lado e é amparada pela mão que lhe toca levemente o canto do rosto.

Os seios são arredondados e delicados, na concavidade o pintor realçou uma sombra para dar destaque a um pequeno volume, os harmonizando às proporções do desenho. Notamos uma torção para o lado direito se desenvolve pelo corpo da figura, o que também é proporcionado pelo posicionamento de suas pernas. A perna direita está esticada e o pé, todo apoiado no chão, sustenta o peso do corpo. A perna esquerda se inclina para frente, formando um ângulo atrás do joelho, em uma posição similar a quem está prestes a se mover, é a quebra do repouso.

Essa posição proporcionou uma inclinação ao quadril que foi combinada com o movimento obtido pela torção do corpo. É um artifício que atribui graça e movimento à figura, destacando a sensualidade, exibida a partir de um elemento iconográfico encontrado nas representações de Vênus. A pose também se transforma na forma masculina, mas é inegável a força da tradição na representação do corpo feminino, desde Praxísteles. A curva geométrica que a anca desenvolve, concordada com o posicionamento das pernas proporcionou à figura a sensualidade que nas palavras de Clark são como o "símbolo vivo do desejo".[4] A inclinação de uma das pernas, de uma forma que a sobrepõe à outra, proporciona um gesto de carícia, do corpo que toca em si mesmo, que cobre o sexo, que não está completamente descrito, e o esconde, atraindo certo mistério à figura, tornando-a mais sensual.

De modo similar Baptista da Costa realizou outras duas obras. A Figura 02 o artista apresenta uma composição de duas mulheres em uma paisagem. Em primeiro plano, uma figura feminina em pé em um posicionamento similar ao nu do MMP[5], no entanto, o seu braço direito que toca o rosto, agora, se ampara em um galho de uma árvore, enquanto o outro se estica e alcança o tronco do outro lado. A árvore na qual a figura feminina se encosta ocupa quase metade do plano de fundo e ultrapassa o enquadramento colocado pelo pintor, o que produz uma forte presença nessa paisagem. No plano de fundo, ao lado da árvore, um horizonte surge e é observado pela outra figura feminina que está sentada de costas para o observador.

A paleta de cores varia nos tons ocre, dourado e verde e as pinceladas além de não serem minuciosas, revelam manchas de tinta em algumas partes, semelhante ao *èbauche*, técnica utilizada como um primeiro esboço em que se colocam linhas gerais, massas de luz e sombra e meias-tintas.[6]

---

[4] CLARK, Kenneth. *O nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Editora Ulisseia. Tradução Ernesto de Sousa. 1956. P. 82

[5] Museu Mariano Procópio.

[6] "Era o primeiro esboço, em que eram colocadas as linhas gerais, amplas massas de luz e sombra e as meias-tintas de uma pintura. Os alunos eram instruídos a usar basicamente cores terra, dos marrons escuros aos cremes claros. Sobre essa primeira base seria feita a pintura final. (...) Essa pratica era muito importante, por dar ao aluno o aprendizado de observação aliado ao manejo das tintas – o processo de colocação, sucessiva e metódica, das diferentes camadas sobre a tela." SQUEFF, Leticia. *Uma galeria para o Império: A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.: Fapesp, 2012.

Em *Banhistas: paisagens com árvore, lago e nus femininos,* Baptista da Costa representa a figura feminina de forma semelhante. Não somente a figura feminina em primeiro plano é semelhante à Figura 02, como a composição. No entanto, o posicionamento das duas figuras é invertido, como se a obra estivesse espelhada. A paleta de cores também possui tons mais claros e vibrantes, além das cores também serem mais variada. A figura feminina, agora ocupa o lado esquerdo do quadro, e em seu corpo são aplicadas pinceladas mais rápidas do que as que foram empregadas no nu feminino do MMP. A segunda figura ocupa o lado esquerdo do quadro, e está sentada de costas para o observador, de frente para uma paisagem que se abre no horizonte em um triângulo formado por árvores que além de ultrapassar o enquadramento também emolduram as laterais proporcionando equilíbrio. Essa paisagem do plano de fundo, é formada por um lago que acompanha a perspectiva até as montanhas, acima delas há um pequeno circulo branco, o que parece ser a lua refletindo no lago.[7]

Baptista da Costa ficou conhecido, sobretudo, por representar a paisagem brasileira de forma natural.[8] Nessa composição o pintor emprega cores artificiais, como o azul turquesa, lilás, dourado que são cores que fazem parte dos mundos imaginados, artificiais, que não se encontram na natureza, e que está próxima de uma paleta de cores difundida por certos pintores simbolistas.

Uma característica em comum entre essas três obras é o posicionamento do braço, que amparado por uma superfície, toca o rosto. Esse gesto nos sugere mais uma introspecção, individualidade, distanciamento, até mesmo certa vulnerabilidade relacionada a uma figura que parece aprisionada em seus pensamentos. Posicionamento que pode ser encontrado em outros nus de artistas brasileiros, como na Figura 04 em que Eliseu Visconti realiza um *Busto feminino*. A figura feminina tem os cabelos castanhos e presos como na obra localizada no MMP, a semelhança vai além disso, os traços, a cor da pele, e a forma de posicionar o braço que toca levemente o canto do rosto, também são elementos que as aproximam.

Eliseu Visconti também realiza outra obra cujo posicionamento semlhante foi retomado. Na Figura 05 o artista exibe um nu feminino em pé, com um dos braços colocados atrás de seu corpo e o outro toca o rosto que delicadamente e se inclina revelando um olhar absorto, certa apatia, moleza. A expressão de seu rosto sustenta a ideia de um corpo apático, relaxado, entregue a gravidade, sem pontos de tensão, diferente da obra de Baptista da Costa em que alguns pontos de tensão podem ser notados. Visconti também descreve esse corpo com naturalidade, empregando pinceladas mais soltas o artista trabalha na descrição anatômica da figura. Os seios não chegam a ser grandes e também estão entregues a gravidade.

[7] Baptista da Costa realizou duas paisagens, sendo uma o estudo para a outra, na qual denomina Plenilúnio o que significa lua cheia. A obra se localiza na Biblioteca Estadual de Niterói.

[8] FRANCISCO, Nagib. 1984. Passim

Aparentemente o artista também representa os pelos do sexo, o que realça sua aparencia natural, é um corpo carnal e bem acabado.

O plano de fundo parece se tratar de um cenário de ateliê, e é descrito em pinceladas livres e rápidas. A paleta de cores é pouco variada, utilizando, sobretudo, os tons marrons e creme, tanto no corpo quanto no ambiente. Entretanto, a figura não parece se dissolver no segundo plano, ela recebe mais luz, o que acentua a tridimensionalidade do desenho destacando-a.

Utilizando-se desse elemento iconográfico em comum, Belmiro de Almeida persiste nesse posicionamente. Em *Adolescente*, o artista apresenta um corpo em idade crepuscular, nota-se uma figura feminina com característica do corpo em formação. Os seios são pequenos como se ainda não tivessem desenvolvido completamnete. A anca demonstra estreitas curvas, e os traços do rosto são finos e revelam sua aparência juvenil. A pele é alva e contrasta com o fundo em um tom de verde mais fechado, quase musgo, o que contribui para destacar a bracura da pele. O cabelo é castanho claro, com detalhes avermelhados, e informalmente preso.

A figura está posicionada em pé e um de seus braços toca suavemente o rosto, que se inclina para o lado. De forma tímida, ou até mesmo inocente, o pintor combina os traços joviais dessa figura com a nudez, se trata de um gesto que inspira delicadeza, condizente com a ideia de uma representação nessa idade. Nessa obra notamos que o posicionamento da mão que toca o rosto, que na obra de Baptista da Costa realça a introspecção de sua figura, em *Adolescente* foi utilizado para demonstrar timidez, realçando sua jovialidade.

Em *Estudo de nu feminino*, Mário Villares Barbosa utilizou um posicionamento semelhante ao das demais obras. No entanto, sua figura possui a mão fechada em punho para amparar o queixo. A figura está em pé, em um plano de fundo que se assemelha um ateliê, no qual algumas estruturas retangulares compõem o plano como algo que se assemelha a estrutura de quadros ou panejamentos.

Ao corpo foi conferida naturalidade, de maneira que a descrição anatômica se aproxima de uma verdade quase científica, os musculos, as torções da pele, as tensões, todos esses detalhes são bem visíveis e pintados por uma pincelada aparetemente minuciosa. Até os traços em seu rosto são rígidos, a expressão não parece natural como nas obras analisadas anteriormente, no entanto, o gesto que toca o rosto nos possibilita inserí-la nesse conjunto de comparações.

Em um posicionamento um pouco diferente das demais obras, Arthur Timóteo da Costa realiza a obra *Modelo em repouso* na qual a figura femina está sentada sobre uma poltrona. A mão que toca o rosto também é um elemento presente nessa obra, a modelo apoia seu braço sobre o braço da poltrona, sua mão é colocada em punho enquanto segura um pincel, e diferente das obras anteriores, aqui ela mais que toca o rosto, ela sustenta o peso da cabeça com a mão. Na outra mão ela segura uma protuberante paleta de

cores. Toda a obra foi descrita com pinceladas rápidas e livres, compondo um ambiente aconchegante de ateliê, com móveis nas letarais, tapete e jarro de flor sobre o móvel.

A partir dessas comparações notamos que o posicionamento que proporciona o toque da mão no rosto, ou até mesmo essa mão que, de fato, ampara o peso da cabeça, é um elemento que aproxima essas imagens. Poderíamos elencar outras obras para estabelecer essas comparações, mas optamos pelas aproximações aos pintores brasileiros contemporâneos a Baptista da Costa.

Exceto por *Adolescente* de Belmiro de Almeida, essas obras podem ser comparadas não somente pelo posicionamento, mas, sobretudo, pela aparição de uma ideia geral abstrata da representação dessas figuras femininas relacionando-as a mulher prostrada, triste, aprisionada em seus próprios pensamentos.

Essas características de uma ideia geral de representar o nu feminino é algo que podemos observar também em outros nus de Baptista da Costa. Exceto pelas *academias*[9] realizadas pelo artista que estão localizadas no MDJVI[10], os outros nus femininos do artista, exibem mais que uma estética semelhante na representação do corpo feminino, eles se relacionam sobretudo por essas características observadas anteriormente: a tristeza, a introspecção, o aprosionamento em seus próprios pensamentos.

A figura feminina do nu do MMP aparenta estar perdida em seus pensamentos, introspectiva, existe certa tristeza em seu olhar, talvés até certa solidão. Quando a comparamos a *Banhistas: paisagens com árvores, lagos e nus femininos* notamos que a figura semelhante, está inserida em uma composição, mas ela não está mais sozinha como antes, já que uma segunda figura feminina foi incluída no plano de fundo. No entanto, a ideia geral abstrata que aquele corpo sozinho carregava permanece. Mesmo não estando mais sozinha, a figura feminina permanece distante, afastada, ela não dialoga com a figura que foi inserida, a prostação e tristeza permanecem fazendo parte dessa representação. O que também é um pouco diferente da forma tradicional de representação de banhistas, que são caracterizadas por figuras que aproveitam as carícias do sol, o vento na pele, o descanso sobre a relva, o torpor.[11]

[9] Stephanie Dahn Batista destaca os papéis que o nu ocupou dentro da Academia, sendo as chamadas *academias* obras desenvolvidas a partir da observação do modelo vivo, são mais técnicos nos quais o objetivo era, sobretudo, compreender como o corpo se apresentava em determinadas posições e como a luz e sombra atuava no corpo real. Dessa forma ela aponta que: "de um lado, existem os estudos de desenho e pintura, as famosas *academias*, momento de aprendizagem dos alunos e não direcionado ao público, apenas circulando no espaço interno da Academia. São esses corpos modelos que forjam posteriormente o repertório figurativo para a pintura histórica. De outro lado, há as obras finais, as pinturas do gênero nu que concorrem às exposições gerais da Corte, aos salões de arte em Florença e Paris ou também às exposições universais, como em Filadélfia (1876) e Paris". BATISTA. Op.cit. p.119.

[10] Museu Dom João VI.

[11] Martinho Alves da Costa Junior, em sua tese de doutorado trabalha com essa conhecida iconografia de banhistas. COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau Reflexões sobre nus, vítimas e o fim do século.* Tese de Doutorado Programa de Pós-Graduação em História do instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. 2013.

Em Marabá, outro nu feminino de Baptista da Costa, o artista utiliza tons mais naturais, em que variados verdes são empregados no cenário, sobretudo, o verde musgo que ajuda a criar um aspecto de umidade. Há um caminho sem vegetação que começa no plano de fundo e acompanha a personagem até o primeiro plano. Essa figura esta posicionada como se estivesse em movimento. Uma perna sustenta o peso de seu corpo e a outra está inclinada, porém, diferente do nu localizado no MMP, essa posição não tem a finalidade de produzir uma torção na cintura, e sim de indicar mesmo o movimento.

Marabá parece contemplativa, ela olha para o lado, como se estivesse também perdida em seus pensamentos, e toca acima de seu seio em um gesto delicado. Além das formas do corpo que são muito semelhantes e a cor do cabelo, notamos a persistência da instrospecção, da solidão feminina. Características que se confirma quando conhecemos o poema *Marabá* de Gonçalves Dias, no qual o poeta demonstra que a moça percebe a sua diferença em relação aos outros índios e deseja ser aceita pela sua tribo, já que a palavra Marabá significa mestiça de índio com branco, combinação genética que era depreciada pela cultura indígena.[12] A crítica do *Salão de 1922* comenta a obra e destaca a perfeita carnação de uma figura bem lançada, e a harmonia da atitude da modelo em relação ao cenário. [13]

A atitude a qual a crítica se refere trata-se dos sentimentos que apontamos como elementos de ligação das obras selecionadas para este trabalho. O que pudemos notar foi mais do que um elemento iconográfico em comum, existe uma ideia geral abstrata que relacionam essas obras a partir da forma com que elas representam a figura feminina que pode ser notada tanto nas obras de Baptista da Costa quanto dos artistas contemporâneos a ele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATISTA, Stephanie Dahn. *O corpo falante: as inscrições discursivas do corpo na pintura acadêmica brasileira do século XIX*. Tese de Doutorado em História – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2011.

BELAS ARTES. O SALÃO DE 1922. O Jornal, Rio de Janeiro, 21 nov. 1922.

CLARK, Kenneth. *O nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Editora Ulisseia. Tradução Ernesto de Sousa. 1956.

[12] DIAS, Gonçalves. Exposição Comemorativa do Centenário da Morte de Gonçalves Dias 1864-1964. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro. 1964.

[13] BELAS ARTES. O SALÃO DE 1922. O Jornal, Rio de Janeiro, 21 nov. 1922, p. 3.

COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau Reflexões sobre nus, vítimas e o fim do século.* Tese de Doutorado Programa de Pós-Graduação em História do instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. 2013.

DAZZI, Camila. *"Pôr em prática a reforma da antiga Academia": a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890.*Tese de Doutorado em História e Crítica da Arte-Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, 2011.

FRANCISCO, Nagib. *João Baptista da Costa*, 1865-1926. Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1984.PEREIRA. Sonia Gomes. *Arte, ensino e academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. 1ªed. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2016.

SÀ. Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura Acadêmica Brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX.* Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Escola Nacional de Belas Artes. 2004.

SQUEFF, Leticia. *Uma galeria para o Império: A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.: Fapesp, 2012.

FIGURAS

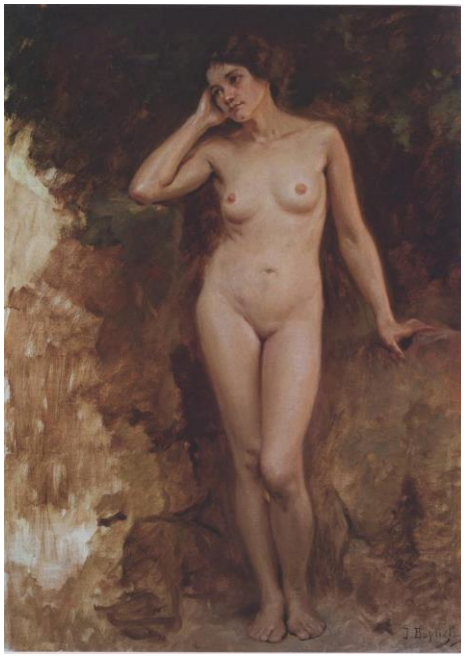


Figura 1 – Baptista da Costa. Sem título. Sem data. Óleo sobre tela, 79x 57,5 cm. Museu Mariano Procópio.

Figura 2 – Batista da Costa. Nu. 1915. Óleo sobre madeira, 45 x 56 cm. Acervo da Fundação Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Recife.

Figura 3 – Baptista da Costa. Banhistas: paisagem com árvores, lago e nus femininos. c. 1925. Óleo sobre tela, 126x155cm. Coleção particular RJ (reproduzido em LINS, Roberto Hugo da Costa. Álbum João Batista da Costa, cento e vinte pinturas selecionadas. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2012, p. 139.

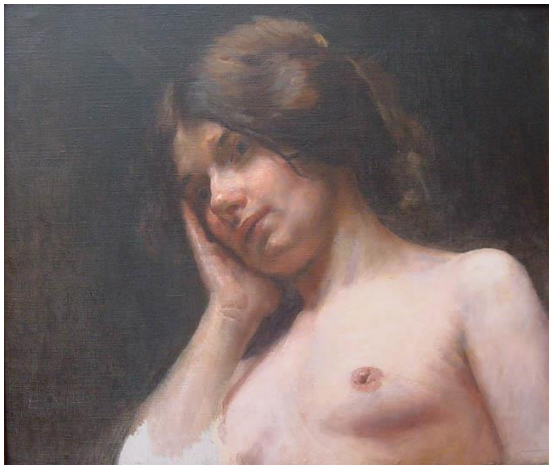


Figura 4 – Eliseu Visconti. Busto feminino. 1898. Óleo sobre tela, 39 x 46 cm. Coleção Particular.

Figura 5 – Eliseu Visconti. Nu feminino. 1895. Óleo sobre tela, 80 x 44 cm. Coleção Particular.

Figura 6 – Belmiro de Almeida. Adolescente. 1904. Óleo sobre tela, 107x 54 cm.

Figura 7 – Atribuído a Mário Villares Barbosa. Estudo de nu feminino. 1905. Óleo sobre tela. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 8 – Arthur Timóteo da Costa. Modelo em repouso. Óleo sobre tela, 43.5 x 58 cm. SPHAN - Pró Memoria do Museu Nacional de Bela Artes.

Figura 9 – Baptista da Costa. Marabá. 1922. Óleo sobre tela, 200x150cm. Coleção Particular.

SOBRE A VONTADE FORMAL INTERNA DA ABSTRAÇÃO.

Bruna Pimentel Quintão[1]

De acordo com o teórico e historiador da arte francês Hubert Damisch (1928-2017), é necessário pensar a história da arte por meio do deslocamento de conceitos, sempre a partir de uma visão do presente dos fatos. Dessa maneira, ao invés de pensar a abstração como uma questão que teve início no século XX e que nele se esgotará, buscaremos pensa-la como uma potência que já estaria intrínseca ao que seria a essência de formas muito mais antigas – como por exemplo, em formas de certas manifestações indígenas[2] – , e que talvez poderia ser até mesmo anterior à forma mimética representacional. Assim, por meio de um viés espiritualista da constituição da forma, a investigação tem como objetivo a possibilidade de aproximar os processos de formação de alguns elementos da abstração entre as obras que caminhavam em direção ao abstracionismo do artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944) em seu período do *Blaue Reiter* (1908-1914) e manifestações artísticas indígenas resultantes de experiências ritualísticas xamânicas[3] dos grupos amazônicos Desâna – que vivem às margens do Rio Uaupés e o afluente Tiquié – , Tukano – que habitam próximo ao rio Uaupés, no noroeste da Colômbia –[4] e Siona – que vivem ao longo dos

---

[1] Graduada pela Universidade de Brasília.

[2] Nesta pesquisa, foi escolhido o termo "manifestações artísticas" ao tratar da produção visual sagrada indígena. Entretanto, é importante ressaltarmos que entendemos, aqui, a produção tradicional indígena como sendo dotada de necessidade de engenho e sofisticada elaboração intelectual, e não utilizamos tal termo com o intuito de denegrir a arte indígena ao campo da mera espontaneidade.

[3] Nos basearemos aqui nos artigos "A cultura Siona e a experiência alucinógena", de Jean Langdon e "A mitologia pictórica dos Desâna", de Berta Ribeiro, presentes na coletânea *Grafismo Indígena* (2000), de Lux Vidal, ao tratarmos de manifestações artísticas resultantes de experiências ritualísticas xamânicas.

[4] De acordo com Jean Langdon, os indíos Tukano fazem parte do grupo indígena Desâna do Departamento de Vaupés (LANGDON, 2013, p.112). Porém, Berta Ribeiro, em seu texto "A mitologia pictórica dos Desâna", presente na coletânea *Grafismo Indígena*, de Lux Vidal, aborda o grupo Tukano como se este fosse um grupo indígena diferente do grupo Desâna (RIBEIRO, 2000, p.44).

rios Putumayo e Aguarico, no sul da Colômbia e norte do Equador[5].

A aproximação entre a abstração nas formas do artista e em grafismos indígenas foi realizada a partir da percepção de que tais manifestações indígenas, ao abordarem conteúdos míticos e espirituais que se manifestam através das experiências de visões[6] em rituais, pareciam ter muito em comum com os universos fantásticos de Kandinsky deste período que, aliados à sua relação com a teosofia e o xamanismo[7], acabariam por construir a ideia de uma arte transcendental, que exteriorizasse uma relação direta entre o homem e o âmbito espiritual através da forma abstrata. Portanto, esta pesquisa busca traçar um paralelo entre um artista consagrado pela história da arte como abstracionista e obras da produção visual indígena que recorrentemente não são consideradas abstratas, mas portadoras de significados específicos que, segundo o antropólogo e arqueólogo austríaco Gerardo Reichel-Dolmatoff (1912-1994), seriam de cunho semiótico (*apud* RIBEIRO, 2000, p.43-49).

A investigação se apoia na noção de que a abstração ocorreria pela materialização da essência por meio da forma, por uma ascensão da alma para uma dimensão transcendental extra-fenomênica, mediante o mais próximo contato do artista com o seu interior. A abstração será tratada aqui como uma arte concreta – como já afirmava o próprio Kandinsky[8] – e objetiva em si mesma, como a arte da presentificação, e não como uma arte representacional dita figurativa.

Se adotarmos a teoria proposta pelo formalista francês Henri Focillon (1881-1943), observaremos como as formas seriam seres espirituais autônomos e onipotentes, e desse modo, seres possuidores de vida própria, que se transformariam de acordo com a necessidade ditada por seu conteúdo interior formal próprio e com vidas regidas por suas próprias leis. Assim, a abstração seria, acima de tudo, uma vontade própria

[5] A produção visual destes grupos específicos foi escolhida a partir das pesquisas de Berta Ribeiro e Jean Langdon presentes na coletânea *Grafismo Indígena* (2000), de Lux Vidal, p.35-52 e 67-87.

[6] As experiências de visão, no Ocidente consideradas alucinógenas, sobre as quais nos referimos nesta investigação são as experiências ritualísticas indígenas que envolvem a ingestão da planta "alucinógena" *yajé*. O ritual *yajé* está presente tanto no grupo Desâna quanto nos grupos Tukano e Siona, cada um apresentando suas respectivas diferenças e individualidades culturais. É importante enfatizarmos que, na cultura indígena, estas experiências não buscam um estágio de alienação alucinógeno, mas sim um efeito de maior consciência e profundo contato com as entidades invisíveis. Desse modo, por meio destas chamadas "plantas do poder", os indígenas veem aquilo que creem realmente precisar ser visto através das visões xamânicas.

[7] O interesse de Kandinsky pela teosofia aumenta o interesse do artista pela experiência mística, por um fascínio pelo o sobrenatural que o leva à busca de um contato direto e profundo com a dimensão espiritual através da intuição, da meditação e da transcendência das condições normais da consciência humana. A grande preocupação do artista com a alma, com o interior, com a essência humana e com a verdade interior também possui intrínseca relação com a crença teosófica. Seria ainda como se Kandinsky fosse uma espécie de artista visionário que tomasse como dever a jornada espiritual em busca de uma arte que revitalizasse o contato interior, e que, por meio da arte, livraria a sociedade do mal materialista enraizado no início do século XX. Dessa maneira, é possível de observar como o interesse de Kandinsky pelo xamanismo complementa, de certo modo, seu interesse pela teosofia. Afinal, o xamanismo incita esta busca pelo transcendental, esta viagem xamânica entre o mundo fenomênico e o mundo sobrenatural, de maneira a conectar intensamente a alma do fruidor à dimensão espiritual.

[8] "[...] Kandinsky had long deplored the use of the term 'abstraction' to qualify his pictorial research; he preferred 'concrete art'." (SERS, 2015, p.330).

à forma. Quanto mais intrínseco o contato de uma forma com a sua essência, com a sua intuição formal, maior seria a sua vontade de metamorfose, fazendo com que ela buscasse energicamente incorporar de modo fluido e livre a sua inquietude interior, tensionando-se cada vez mais em torno de si mesma e daquilo que seria, para ela, o mais essencial e necessário. Dessa maneira, formas possuidoras do que seria uma grande potência abstrata se aproximariam mais intensamente do que o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) entende como *élan vital*, fazendo com que elas sentissem a necessidade de se libertar de qualquer caráter estático e imanente e irrompessem em seu grito transcendental.

O caráter transcendente de uma forma abstrata é aqui entendido por meio do conceito de transcendência do filósofo alemão Wilhelm Worringer (1881-1965). Logo, esta transcendência formal se daria pela vontade de uma forma de escapar da finitude do mundo fenomênico à procura do infinito, de algo além de uma dimensão imanente, buscando entrar em contato apenas com o essencial e o necessário. Esta transcendência está intimamente ligada a um sentimento interior de angústia, agonia e inquietação da alma do artista para com o caótico mundo fenomênico no qual está inserido – reinado pelos impulsos instintivos –, impulsionando uma excitação interior formal que cria e entra em contato com novos mundos e universos (WORRINGER, 1997, p.128-143). Este sentimento de caos interior da alma do artista faz com que ele apresente o instinto primordial de temer as forças do mundo fenomênico, fazendo com que o sentimento empírico de um relacionamento confiante e panteísta entre a alma humana e a natureza não prevaleça. Ao contrário, a alma carrega vagas e incertas impressões do mundo fenomênico, sentindo-se impotente e nele perdida, o que faz com que não haja uma harmonia interior entre o instinto e o total entendimento, a total compreensão dos misteriosos e enigmáticos impulsos da natureza. Esta falta de tranquilidade espiritual em relação ao mundo acarreta um menor sentimento de *Einfühlung*[9] entre essência humana e a essência da natureza, fazendo, então, com que a alma seja governada pelo instinto. Assim, a exaltação da angústia instintiva impulsionará a excitação e tensão interior formal que apontará para o transcendental, para o invisível, levando, dessa maneira, à abstração. Afinal,

> inextricavelmente sugada pelas vicissitudes das aparências efêmeras, a alma conhece aqui apenas *uma* possibilidade de felicidade, aquela de criar um mundo além da aparência, um absoluto, no qual seria capaz de descansar da agonia do relativo.

[9] O termo *Einfühlung* é traduzido para o português como *empatia*. Porém, a palavra empatia não possui por si mesma a potência de *Einfühlung*, que evoca uma alta conexão intrínseca entre a essência da alma humana e a essência da natureza, quase como se um fosse capaz de possuir uma energia que desse vida ao outro. Sendo assim, optou-se pela não tradução do termo *Einfühlung* nesta investigação.

(WORRINGER, 1997, p.133, tradução nossa).[10]

Assim, no que talvez pudesse ser tomado como uma questão dialética no âmbito fenomênico, nos combates espirituais da obra de Kandinsky de 1912 *O Último Julgamento* (*figura 1*)[11], manchas azuis são energicamente contrastadas com manchas vermelhas e laranjas, intensificando as vibrações psíquicas que ocasionariam viagens de dimensões transcendentais na alma do fruidor[12]. Isso ocorreria pois a *necessidade interior* atuaria como o elo entre a *psique* do artista e as suas sensações com relação ao mundo fenomênico e o conteúdo interior próprio à forma; algo que nos possibilitaria traçar um paralelo entre o *princípio da necessidade interior*[13] de Kandinsky e o conceito de *Einfühlung* worringeriano, percebendo como o menor grau de *Einfuhlüng* acarretaria uma maior presença do essencial, e assim, desta *necessidade interior*.

Analogamente, podemos deslocar o princípio da *necessidade interior* de Kandinsky para os grafismos indígenas resultantes de experiências ritualísticas envolvendo as chamadas plantas do poder. A partir do pote Siona para *chicha*[14] (*figura 2*), percebemos como as formas são carregadas de tensão e agonia interior. Embora menos fluidas e enérgicas que as formas de Kandinsky, já que no pote Siona existem mais espaços vazios entre as formas, as formas do pote Siona, por apresentarem instinto que evoca grande transcendentalidade, não se prenderiam no que poderia ser percebido como um aparente caráter estático e imanente, mas atuariam de acordo com a sua *necessidade interior* e irromperiam em todo o poder de sua essência como portal para dimensões invisíveis. A escolha formal indígena em representar estas vivências transcendentais de maneira emancipada das formas representacionais também evoca a tensão e o caos interior destas formas. Aliás, mais do que uma escolha, estas formas são desta maneira realizadas

[10] A tradução foi realizada a partir do trecho: "Inextricably drawn into the vicissitudes of ephemeral appearances, the soul knows here only one possibility of happiness, that of creating a world beyond appearence, an absolute, in which it may rest from the agony of the relative" (WORRINGER, 1997, p.133).

[11] Kandinsky realiza estas obras em vidro revertido, ou seja, pintava no vidro e depois o virava para que o resultado esperado fosse alcançado. Esta era uma técnica muito recorrente na tradição da pintura dita popular russa.

[12] A opção pelo termo fruidor em detrimento do termo receptor foi realizada porque o termo fruidor parece fazer mais sentido ao serem abordadas obras que evocariam grande força abstrata e transcendental, já que abrange o significado de um espectador mais ativo e participativo, mais em contato interiormente consigo mesmo e, por consequência, com a obra, de um espectador que realmente experiência e vivencia a obra de arte a partir de uma forte relação intrínseca.

[13] No final de 1911, Kandinsky publicou sua célebre obra *Do Espiritual na Arte*, onde discorreu sobre como o objetivo profundo da arte e a sua harmonia e unidade são regidos pelo *princípio de necessidade interior* (*das Prinzip der inneren Notwendigkeit*), e como tal princípio se baseia no contato eficaz da alma humana, ou seja, nas vibrações psíquicas fortes que uma obra é capaz de causar na alma, na essência humana. Para Kandinsky, a *necessidade interior* é o princípio que dita a *construção oculta*, e logo a harmonia de uma obra, o que faz com que, para ele, as cores se baseiem não em seus caracteres físicos, mas sejam protagonistas do que seriam intensas lutas de contrastes espirituais no campo de batalha composicional da obra.

[14] *Chicha* é uma bebida fermentada ou fresca, feita de milho ou inhame, por mulheres. É considerada sagrada em muitas culturas indígenas.

exatamente por causa do princípio de *necessidade interior* que as rege, que faz com que fiquem extremamente agitadas pela experiência ritual do artista, o que acarreta certa explosão do conteúdo formal em direção à sua forma própria, emancipada da representatividade da natureza. Só assim a forma seria capaz de abordar inteiramente seu alto caráter transcendental e espiritual; afinal, elas seriam a experiência da dimensão invisível em si, elas teriam o poder de despertar as sensações da experiência xamânica na alma do artista e dos fruidores que já tenham sido nela iniciados.

De acordo com Reichel-Dolmatoff, estes grafismos indígenas não seriam formas abstratas, mas "signos ideográficos" representativos de função comunicativa.[15] Segundo ele, os grafismos indígenas funcionam como símbolos e metáforas de narrativas mitológicas que seriam instantaneamente reconhecidos culturalmente por toda uma comunidade indígena. Estes "signos ideográficos" seriam resultados de transes alucinógenos de experiências ritualísticas xamânicas, nas quais o artista e todos os participantes que ingerissem o *caapi* [16] teriam as mesmas visões, nas quais as projeções imagéticas por eles vistas pertenceriam ao campo óptico, sendo os chamados "fosfenos" – manchas luminosas produzidas espontaneamente pelo cérebro quando cerramos os olhos ou usamos drogas (*apud* RIBEIRO, 2000, p.46).

Contudo, o fato de tais expressões artísticas serem resultado de uma experiência ritualística e mítica faria com que estas formas carregassem em si grande valor empírico, essencial e transcendental. Independentemente de estas visões gráficas serem consequência dos chamados fosfenos, estas formas não possuiriam característica representativa ou comunicativa. Durante a experiência ritualística, o artista não só vê estas manchas luminosas, mas se conecta intrinsecamente com elas, sente-as. A forma ecoaria internamente na alma artista e a alma do artista na forma. É através das formas que o artista é capaz de se conectar com o invisível. Assim, a forma resultante deste processo empático não é representativa, mas é a experiência em si. Dessa maneira, estas formas atuariam não como símbolos codificados e esquematizados, mas como hipo-ícones. Segundo Damisch, o hipo-ícone é uma espécie de signo expandido, que não pode ser traduzido em palavras, pensamentos ou outro signo; ele apenas é. Ele é a própria coisa, a própria experiência, o próprio sentimento, não denotando nenhum outro objeto ou nenhum outro conceito além dele. Podemos observar, então, aquilo que seria a grande força abstrata destas formas, que longe de meramente representarem, como colocou Reichel-Dolmatoff, as marcas materiais de entidades míticas e espirituais em suas passagens pela natureza, ou de serem narrativamente e linguisticamente traduzíveis, evocam o transcendental empiricamente na alma indígena. Deste modo, tais grafismos indígenas entrariam no reino da abstração, sendo deles excluídos abordagens semióticas e linguísticas, como havia proposto Reichel-

[15] Entre 1976 e 1978, Reichel-Dolmatoff estudou grafismos da comunidade Tukano produzidos em rituais xamânicos nos quais os índios estavam sob o efeito de plantas do poder.

[16] O cipó *Banisteriopsis caapi* é uma das classes diferentes da planta alucinógena *yajé*, e é utilizada nos ritos Desâna e Tukano.

Dolmatoff, e pensando-os a partir de sua *necessidade interior*, dos efeitos momentâneos que suas vibrações psíquicas acarretam na alma, na essência humana.

Por meio do entendimento acerca das formas abstratas abordado nesta pesquisa e do pensamento do filósofo russo Alexandre Kojève (1902-1968) de que "cada pintura de Kandinsky é um universo real e completo: concreto, contido em si mesmo e autossuficiente" (*apud* SERS, 2015, p.330, tradução nossa)[17], buscaremos também a percepção das manifestações artísticas indígenas aqui estudadas como tais. Todos estes universos formais seriam ainda capazes de atuarem como espécies de portais que, através de vibrações psíquicas fortes, transportariam a alma do fruidor para a pluralidade de mundos e dimensões com as quais têm profundo contato, ou seja, o reino próprio à arte, o reino do fantástico (no caso de Kandinsky), o reino do imaginário e o mundo invisível. Porém, enquanto os universos cósmicos de Kandinsky[18] se encontram no âmbito da criação de novas formas que apresentem um regime composicional não-mimético de transitividade própria, ou seja, auto-reflexiva, o que estamos trabalhando como a hipótese de uma força abstrata presente nos grafismos indígenas seria evocado não pela invenção, mas por padrões e formas que remetessem ao máximo à tradição indígena.

Como tanto nos grafismos do pote Siona para *chicha* quanto nos grafismos do petróglifo realizado por um povo indígena antigo da Uapuí – cachoeira do rio Aiari – (*figura 3*) as formas possuiriam o poder de despertar a essência da alma do fruidor indígena a reviver uma determinada experiência xamânica, seria enfatizada a percepção de cada uma destas manifestações artísticas como sendo um universo formal diferente do outro. Afinal, estas manifestações artísticas indígenas não são resultantes de um mesmo ritual xamânico; cada uma apresenta suas especificidades e suas leis próprias. Isso pode ser percebido já que cada ritual busca ascender a um tema mitológico distinto, utilizando classes diferentes de *yajé*, que variam de acordo com o espírito ao qual se quer contactar (LANGDON, 2000, p.71); além de cada ritual funcionar como uma experiência de atualização mítica distinta.

Durante toda esta investigação, percebemos as manifestações indígenas resultantes de rituais que envolvem as chamadas plantas do poder como universos formais concretos, já que suas formas seriam seres possuidores de grande poder abstrato e não abstrações representacionais do mundo fenomênico. Porém, se abordarmos a constatação da antropóloga americana contemporânea Esther Jean Langdon de que "os Siona afirmam que os desenhos são cópias daqueles vistos adornando os espíritos e seus objetos

[17] Tradução realizada a partir do trecho: "*Each paiting of Kandinsky is a real, complete universe: concrete, self-contained and self-sufficient.*" (*apud* SERS, 2015, p.330).

[18] O próprio Kandinsky realizaria, em 1922 – época em que o artista começa sua carreira de professor na Bauhaus – um portfólio que incluía quatro obras as quais ele denominou *Pequenos Mundos* (*Kleine Welten*). Cada obra era percebida um microcosmo autônomo e onipotente, evocando a concepção de Kandinsky de que a entidade cósmica é feita a partir de diversas unidades independentes e enigmáticas.

durante os rituais alucinógenos" (LANGDON, 2000, p.67), poderíamos refletir acerca da hipótese de pensarmos as formas destas manifestações artísticas como abstrações de formas do mundo invisível. Ao contrário do que ocorre com formas abstraídas do mundo fenomênico, estas formas abstraídas do mundo invisível não carregariam caráter representacional, mas intensificariam o seu caráter de presença. Estas formas, então, não seriam concretas na maneira como são as de Kandinsky, mas continuariam carregando o que entendemos como grande força abstrata e também um certo caráter concreto em si mesmas, já que seriam abstrações do invisível, do mundo dos espíritos, ou seja, daquilo que não pode ser visto no mundo fenomênico e que nem mesmo pertence à sua dimensão. Assim, estas formas seriam a abstração da própria transcendência, abstração esta inexistente no mundo fenomênico a não ser pela *presença* destes seres. Essa diferente percepção das formas destas manifestações artísticas talvez conferisse ainda mais força abstrata à tais formas, que teriam como grito de sua essência extra-fenomênica a exteriorização de toda a sua inquietude e agonia interior transcendentais através de uma maior e mais caótica tensão em torno de si mesmas, sendo não só um universo unicamente próprio ao mundo da arte, como ocorre, por exemplo, nas obras de Kandinsky, mas também simultaneamente fragmento do mundo invisível.

REFERÊNCIAS BILBIOGRÁFICAS

ARGAN, G. C. *Arte Moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BANN, S.; DAMISCH, H. *Hubert Damisch e Stephen Bann: Uma Conversa.* ARS, São Paulo, v. 17, n.27, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117618/116443> Acesso em: 20 jun, 2018.

DAMISCH, H. Remarks on Abstraction. In: *October*, 127, Winter 2009, p.133-154.

FOCILLON, H. A Vida das Formas. Lisboa: Edições 70, 1988.

KANDINSKY, W. *Do Espiritual na Arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

LACHMAN, G. Kandinsky's Thought Forms and the Occult Roots of Modern Art. In: *Quest*, 96.2, March - April 2008, p.57-61.

LANGDON, E.J. Perspectiva xamânica: relações entre rito, narrativa e arte gráfica. In: SEVERI, C.; LAGROU, E. *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas.* Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, p.111-137, 2013.

_____. A cultura Siona e a experiência alucinógena. In: VIDAL, Lux. *Grafismo Indígena.* São Paulo: Nobel, p.67-87, 2000.

MARC, F.; KANDINSKY, W. *Almanaque O Cavaleiro Azul.* São Paulo: Edusp, 2013.

PETROVA, E. (Ed.). *Catálogo da Exposição Kandinsky: Tudo começa num ponto*. Brasília: CCBB, 2014.

RIBEIRO, B. A mitologia pictórica dos Desâna. In: VIDAL, Lux. *Grafismo Indígena*. São Paulo: Nobel, p.35-52, 2000.

SERS, P. Kandinsky: *The elements of art.* Londres: Thames & Hudson, 2015.

VALLIER, D. *A Arte Abstrata.* São Paulo: Martins Fontes, 1986.

WORRINGER, W. *Abstraction and Empathy.* Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.

SITES:

https://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/IVC_iss3_Molotiu.pdf

https://plato.stanford.edu/entries/bergson/#3

http://museumstudiesabroad.org/russian-icons-in-detail/

FIGURAS

Figura 1 – Wassily Kandinsky. O Último Julgamento. 1912. Pintura em vidro revertido, 34 x 45 cm, Museé National d'Art Moderne, Paris. Fonte: https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/the-last-judgment-1912.

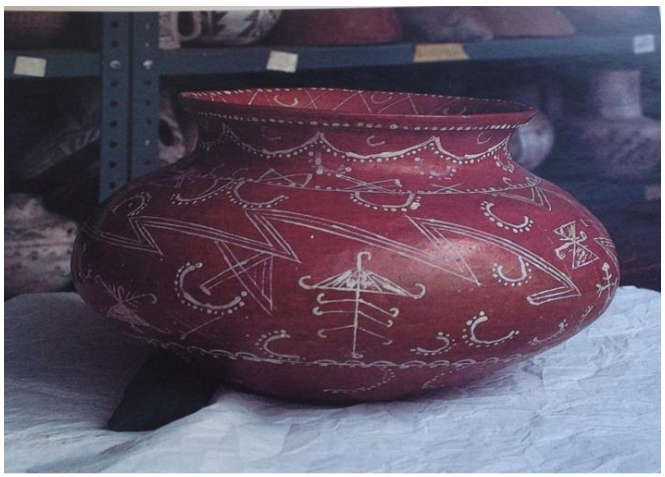


Figura 2 – Indígena do povo Siona. Pote para chicha. Década de 30. Museu do Índio Americano, Nova York. Fonte: LANGDON, E.J. A cultura Siona e a experiência alucinógena. In: VI-DAL, Lux. Grafismo Indígena. p.69. São Paulo: Nobel, 2000.

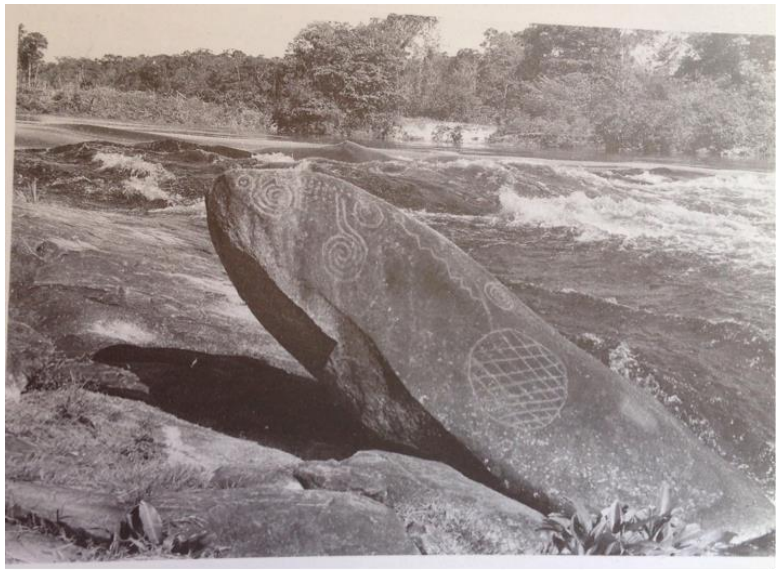


Figura 3 – Petróglifo. Uapuí, cachoeira do rio Aiari. Fonte: RIBEIRO, B. A mitologia pictórica dos Desâna. In: VIDAL, Lux. Grafismo Indígena. p.45. São Paulo: Nobel, 2000.

NOVOS PÚBLICOS, ANTIGOS MUSEUS.

Bruno Giordano[1]

É sabido que o museu tem passado pela transição de um modelo tradicional em direção a novas configurações, de modo a contemplar mudanças socioculturais que começaram no final do século passado e que se orientam pela convergência digital e revolução tecnológica. Assim, o museu se coloca entre o impasse da tradição e inovação, que reflete em velhas e novas formas de transmissão cultural e velhos e novos públicos.

Quem preserva a tradição e à ela se dedica, há o esforço para frear a mudança. Quem compreende que tradição só existe dentro de seu tempo e espaço, preserva-se o que possui valor simbólico. Essa é uma das principais ações da museologia, da história e se ampliarmos essa visão, a sociedade, como um todo, faz suas concessões em prol do que se adequa a contemporaneidade.

Como fonte de conhecimento consagrada pelas instituições artísticas, o museu está imbuído de escolher o que deve ser preservado (BOURDIEU, 2007). Contudo, as mudanças sociais trouxeram a dúvida se o que foi preservado até hoje contemplava tudo e todos. A mínima suspeita de que o museu existia sob uma outra lógica, da dominação, distinção e da hegemonia, fez surgir um museu plural, que ora é sucedido em tornar o público diversificado, ora falha na sua pluralidade artística para atender o aumento da demanda de público. A partir desse cenário é certo que o museu mudou sua posição na sociedade, e a sociedade também mudou sua percepção sobre o museu.

Pretende-se realizar uma breve revisão teórica que dialoga com esses dois movimentos: o que propõe o museu como se vê até hoje, tradicionalista com um público específico e o museu que abrange as

[1] Mestrando em Ciências Humanas e Sociais pela Universidade Federal do ABC (CCNH/UFABC).

diversidades e suas múltiplas formas, incluindo as formas de acesso ao espaço (presencialmente ou virtualmente), comparando as com alguns eventos ocorrido em museus e espaços culturais no Brasil.

NOVAS PROPOSTAS, VELHOS ESPAÇOS

O ICOM (*International Council of Museum*) em 2007 atualizou a sua concepção de museu. Estendeu sua proposição à produção imaterial acompanhando a velocidade que o planeta imergia à Internet. Anteriormente, Canclini (2000, p.170) já deflagrava a relação dos museus com as mídias de massa que se mostravam mais eficazes que levar arte às ruas.

Com isso é possível constatar o papel da Internet na promoção de espaços culturais? Alguns eventos desde 2014 se mostraram impulsionados por ela: A exposição Castelo Rá-tim-bum conseguiu ampla repercussão na Internet e levou 615 mil pessoas ao Museu da Imagem e Som do Estado de São Paulo. No Instituto Tomie Ohtake, a exposição Obsessão Infinita teve uma repercussão espontânea devido as *selfies* que os visitantes registraram durante a exposição e publicaram nas redes sociais, servindo tanto como publicidade gratuita à instituição que levou cerca de 710 mil pessoas a exposição, quanto objeto de distinção por parte daqueles que a visitaram. Admitindo a lógica da comunicação de massa, fica evidente que o "consumo" da exposição e a criação do desejo de visitá-la foi tão ou mais importante que o conhecer o trabalho da artista (MALUF, 2017).

No contexto da pós-modernidade, ainda deve-se considerar que a Internet se tornou uma plataforma para grupos sociais minoritários em direitos sociais se organizarem em busca de seus direitos, que embora tenham suas identidades fragmentadas, ainda dividem algumas lutas e resistências.

Percebendo essas mudanças, o museu como instituição, além de reconhecer o conteúdo imaterial como patrimônio, revisou suas posições na sociedade. Como espaço voltado à cultura erudita, estender seu acesso para públicos além do esperado conflita com sua gênese, enquanto o ICOM o define como um espaço de desenvolvimento social aberto ao público. A prática mostra que sempre esteve envolto por barreiras simbólicas de acesso. Dialogar com esses novos públicos requer mudança por parte das instituições, e necessário, já que esses grupos possuem força tanto para contestar a estrutura atual quanto para criar seus próprios mecanismos de validação.

O museu tradicional expõe seu acervo de modo que o visitante seja passivo às informações dispostas. O novo modelo coloca o visitante como parte da experiência. "O essencial de uma ação museológica é o diálogo que se produz entre a experiência da visita ao museu e o cotidiano das pessoas." (CURY, 2011, p.23).

Desse modo, a interação entre visitante e exposição permite a utilização do conceito de Martín-Barbero sobre mediações. Para o autor, a *mediação* serve para "encobrir o conflito entre as classes" (1997 p.181). Barbero se refere aos *meios de comunicação* e não às instituições, mas é possível trazer o conceito ao objeto aqui proposto, dado que em sua "lógica tradicional" o público do museu de arte associa-se comumente a um segmento tido como "superior e erudito".

No contexto da mediação as instituições também flexibilizaram seus formatos. Os centros culturais ganharam espaço na cena cultural. A ideia de um centro cultural é a de um espaço múltiplo de possibilidades e expressões e de uso do espaço por parte do visitante. É possível observar no Centro Cultural São Paulo por exemplo, a utilização do espaço por grupos de dança espontâneos. Ideia refutada numa concepção de público tradicional de um museu.

O diálogo produzido entre visitantes e acervos caracteriza uma reconsideração histórica, possibilitando que sejam ouvidas dentro das instituições as versões da história que não estão explicitadas no discurso construído por algumas instituições tampouco expresso nas versões oficiais, dos livros e da academia. Muitos acervos de culturas diversas que estão em museus europeus narram a superioridade deles na época da expansão marítima revestidos de "descobrimento". Exposições do MASP como "Histórias da Sexualidade" e "Histórias Afro-atlânticas" surgem nesse sentido, evidenciando o caráter mediativo da instituição (MASP, 2017).

A proposta de abrir o diálogo para além das castas artísticas e intelectuais faz a crítica de arte, que por muito tempo organizou o debate em torno das obras, dividir espaço e argumentação com a população que nem sempre está munida dos mesmos repertórios voltados à arte. Retoma-se Barbero (1997, p.59) aqui para reforçar que a cultura de massa é a primeira a possibilitar a comunicação entre os diferentes estratos da sociedade. Essa discussão pode dividir opiniões das mais simples como também se voltar à questões filosóficas do reconhecimento "do que é arte ou o que não é".

Além de todas essas mudanças, o campo cultural vê crescer um novo agente diante desses impasses. Reitera-se que, até aqui, a crise do qual tratei no início foi o ponto de partida de inúmeras práticas orientadas ao progresso social, conforme entendimento do ICOM. Mas assim como é possível enxergar as transformações positivas desse processo, é oportuno destacar a influência econômica neste campo e de que forma ela também o altera.

NOVOS AGENTES, CONHECIDAS RAZÕES

Não é possível arguir quaisquer pontos de vista sobre o campo cultural sem tratar do mercado. O mercado que possibilitou a autonomia do campo, é o mesmo se aproveita das lacunas deixadas pelas políticas culturais ao longo da história para intervir através do subsídio financeiro.

Algumas formas de intervenção do capital econômico são mais diretas, como o patrocínio (REIS, 2003). O entendimento do marketing sobre a imagem de marca é sofisticado, dispensando um modelo baseado apenas em investimento, venda e lucro. Assim como ideia de finitude de recursos naturais levou as empresas a realizarem esforços de compensação ambiental, a ideia de desenvolvimento social fez as empresas a praticarem o marketing cultural, que hoje consiste em investir nos artistas, projetos, exposições e espaços culturais. Com isso o ganho da empresa não é diretamente o lucro, mas uma imagem positiva aos olhos do público. Os públicos-alvo hoje tem a livre informação que permite conhecer a atuação das empresas além de sua atividade-fim. Essas realizações na área da cultura - e não só nela, mas também sobre o meio ambiente e esportes - por exemplo, são decisivas para o cliente adquirir um produto ou serviço.

Como exemplo quase todas as instituições financeiras hoje possuem espaços culturais e/ou investem neles: Itaú Cultural, Caixa Cultural, Centro Cultural Banco do Brasil, Teatro Bradesco, Santander Cultural, além das instituições financiarem diversos projetos e exposições. Boa parte do cinema nos anos 90 foi patrocinado pela Petrobrás. Esses projetos fazem a imagem rígida de um banco ou de uma empresa que explora a natureza como a Petrobrás ou a Vale do Rio Doce se suavizar, mesmo sabendo que a única razão pela qual uma instituição realiza tais práticas sejam financeiras.

Para que tenha efeito, o patrocinador seleciona a proposta que repercute sua marca. É então necessário que se questione e se fiscalize a partir disso quais práticas culturais são beneficiadas neste modelo neoliberal de incentivo, visto que a ampliação de públicos é algo proposto como um desafio a essa nova configuração de espaços culturais, ela não deve submeter-se às exigências do patrocinador (NASCIMENTO, 2010).

O crescimento da iniciativa privada dentro do setor cultural tem gerado um novo alerta relacionado ao fluxo de capital no setor cultural. Postos os interesses financeiros diante das propostas culturais, surge o risco de concentração de capital nas propostas que tendem a ser midiáticas e repercussivas, tornando mais difícil a manutenção dos museus locais ou mais restritos em busca de recursos. Enquanto os espaços culturais acima citados fazem parte do ecossistema cultural da cidade de São Paulo, outros como Museu Nacional (UFRJ), que pegou fogo, e Inhotim, sofrem com os reflexos da crise econômica iniciada em 2014.

De um lado, a expansão do público pode ser considerada um aspecto positivo ao ampliar e diversificar a disseminação de conteúdo educativo, artístico e cultural - e diferentes instituições exibem seus

números e recordes como indicadores de planos de comunicação vitoriosos. Porém, a própria bibliografia aponta para a prevalência das estratégias de marketing como eixo das ações, privilegiando aspectos como "audiência, "consumo" em detrimento, por exemplo, da experiência estética ou da formação cultural.

De outro, essa rápida observação permite, contudo, entrever caminhos que a museologia vem adotando em meio ao turbilhão das mudanças tecnológicas e de mercado. A relação dos museus com as mídias, como descrito por Canclini (2008), não é apenas um evento inevitável provocado pelo advento da *Internet*, mas representa o predomínio das empresas que buscam capturar mercadologicamente estes espaços. Ao se fazerem presentes em locais de intenso fluxo de pessoas em busca de informação e conhecimento, os museus e centros culturais se tornam locais privilegiados para a instalação das marcas corporativas por meio de patrocínios ou de manutenção de espaços próprios. A disseminação de conteúdo via *Internet* com exposições organizadas de modo a possibilitar o maior número de fotos e vídeos no local potencializa os efeitos pretendidos com a incorporação do público virtual, além da capacidade de gerar noticiário reproduzido também nas mídias tradicionais.

Ao aprofundar a análise, pode se perguntar, acompanhando Martín-Barbero (1997), se a popularização desses espaços se justifica como incentivo cultural ou se está reduzido a mero ato de consumo. Uma resposta possível é considerar como incentivo cultural introduzir a experiência de frequência a esses espaços, ainda que estejam orientados para lógica de mercado, reconhecendo a eventual incorporação de algum conhecimento, cabendo assinalar que a frequência a museus e centros culturais ainda confere algum prestígio pessoal ao frequentador, prestígio que as corporações patrocinadoras buscam igualmente associar a suas próprias marcas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, P; MICELI, S. *A economia das trocas simbólicas: introdução, organização e seleção Sergio Miceli.* Tradução. [s.l.]. in: O mercado de bens simbólicos. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.99-154.

CURY, M. X. Museus: o que são, para que servem? In: SISEM SP. (Org.). *Museus: o que são, para que servem?* Brodowski: ACAM Portinari/ Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo. 2011. p.23.

DESVALLÉES, A; MAIRESSE, F. *Conceitos-chave de museologia.* Tradução e comentários Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Armand Colin; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100 p.

GARCÍA CANCLINI, N. *Leitores, Espectadores e Internautas.* Tradução Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MALUF, V. *Entenda o crescimento de público nas exposições de arte - Cultura - iG. Disponível* em: <http://gente.ig.com.br/cultura/2017-01-24/exposicoes-de-arte.html> Acesso em 02 nov 2018.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução* de Ronald Alcides e Sérgio Polito Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MASP. *Histórias da Sexualidade.* São Paulo, 2017. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-sexualidade> Acesso em 02 nov 2018.

NASCIMENTO, A. F. O lugar do financiamento no campo cultural. In: *Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura,* 6., 2010, Salvador: Anais..., Salvador, 2010. 12 p. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24572.pdf> Acesso em 02 nov 2018.

REIS, A. C. F. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura: Teoria e Prática, em um estudo internacional comparado.* Thomson: São Paulo. 2003

Os grupos de dança do Centro Cultural São Paulo. Hello Moto. Disponível em: <https://www.hellomoto.com.br/os-grupos-de-danca-do-centro-cultural-sao-paulo/> Acesso em 02 nov 2018.

O MOSTEIRO DE SAN LORENZO EL REAL DEL ESCORIAL E A MEMÓRIA DAS GLÓRIAS MILITARES DA ESPANHA DE FELIPE II (1527-1598).

Camila Cristina Souza Lima[1]

Felipe II não permitiu que se escrevesse sobre seu reinado enquanto ainda vivia, mas favorecia a escrita da História Medieval dos Reinos Ibéricos por parte de seus cronistas, reforçando o tema da Reconquista que, segundo Kagan[2] *era sua forma de valorizar a vitória em Lepanto, barrando o avanço muçulmano turco em direção à Europa. A postura de evitar a memória escrita de suas glórias presentes ao mesmo tempo reforçava a imagem de modéstia do rei, mas dava espaço para a 'Legenda Negra', alimentada pelas críticas internas de seus adversários políticos e o discurso externo dos protestantes. Poucos anos após a morte do monarca, nos princípios do século XVII, os historiadores passaram a dissipar essa imagem negativa e a escrever sobre seus feitos, sobretudo como exemplo aos seus sucessores*[3].

Porém, ainda que discurso escrito sobre seu tempo não tenha sido incentivado, a monarquia se valia de outros instrumentos para propagar sua imagem. Como bem aponta Bouza Álvares[4], os Habsburgos espanhóis utilizavam-se das festas, intervenções nas cidades, iniciativas na arquitetura, nas artes em geral, panfletos, que tinham por função conquistar a adesão de seus diferentes súditos por forças não violentas. Dessa forma, a edificação do Escorial foi peça dessa propaganda política de Felipe II, de seu discurso de

[1] Doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU/USP.

[2] KAGAN, Richard L. Clío y la corona: escribir historia en la *España* de los Austrias. In: KAGAN, Richard L.; PARKER, Geoffrey (eds.). Espa*ña, Europa y El mundo Atlántico. Homemaje a John H. Elliott. Trad. Lucia Blasco Mayor y Maria Condor. Madrid: Marcial Pons, 2001, 1ª ed., pp.113-147.*

[3] GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. *Felipe II y los historiadores del siglo XVII.* In: BENNASSAR PERILLIER, Bartolomé... [et al.]. *Vivir El siglo de oro:* poder, cultura e historia en la época moderna. Estudios en homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003 (1ª Ed.), pp.285-316.

[4] BOUZA ALVARES, F. *Imagem y Propaganda.* Capitulos de História Cultural del Reinado de Felipe II. Madrid: Akal, 1998.

poder aos seus contemporâneos e guardiã da memória de seu reinado e da missão da Monarquia Hispânica de defesa da fé Católica, sendo que as glórias militares do rei foram lembradas nesse edificio, sendo apresentadas em conformidade com a escrita da História de alguns importantes autores que conviveram com Felipe II, mas escreveram apenas após sua morte.

Um importante autor que acompanhou as obras do Escorial e publicou seus textos após a morte de Felipe II será o nosso guia nessas páginas para traçar algumas considerações sobre a maneira como as vitorias militares desse governante são apresentadas no Monastério de San Lorenzo El Real del Escorial: Luiz Cabrera de Córdoba.

Luis Cabrera de Córdoba foi um nobre espanhol, mais conhecido como historiador, membro de uma família dedicada especialmente às armas. Nasceu em Madrid, em 1559, filho de um importante servidor de Felipe II, responsáveis pelo pagamento dos trabalhadores envolvidos na construção do Escorial. Em 1584, Luis Cabrera vivia em Nápoles, com o Duque de Osuna, mas retornou a Espanha para dar notícias ao rei sobre um tumulto que ocorrera em Nápoles em 1585, quando visitou Escorial. Foi uma espécie de embaixador do rei, tendo falecido em 1623, com 64 anos. Devido aos seus serviços para a monarquia tinha acesso aos papéis do Estado, fontes de suas obras. Três obras suas serão consideradas em especial nestas páginas: o poema *Laurentina, Historia para entenderla e escribirla* e, sobretudo, a *Felipe II, Rey de España*.

O poema Laurentina, um canto a São Lourenço, santo homenageado no Monastério de San Lorenzo El Real del Escorial, não se conservou em sua totalidade e permaneceu inédito até a década de 1970. Em seus versos o autor expressava o desejo de cantar as vitórias dos reis ibéricos apresentando o Escorial como a imagem visível desse poder em seu ápice com Felipe II. Sabemos que o poema foi escrito após 1580, pois menciona a União das Coroas Ibéricas e incorpora o passado português para engrossar o peso da tradição dos monarcas peninsulares como defensores da fé católica, relembrando os antigos reis de cada um desses territórios que formavam a Monarquia Hispânica de Felipe II. O autor se ocupa de apresentar as grandezas do passado, de relembrar os principais inimigos da fé naquele momento (protestantes a norte e muçulmanos a leste) e apresenta a planta do Escorial como grelha de martírio de São Lorenzo, reforçando a imagem de luta pela fé até suas últimas consequências.

O primeiro e principal motivo apresentado para a fundação do Escorial nesse poema é a celebração da vitória de Felipe II contra a França em San Quintin, relembrando a coincidência do dia da batalha, primeira vitória de Felipe II como rei, com a festa de São Lourenço, mártir espanhol. O argumento do costume dos

antigos de eternizar as vitórias com celebrações aparece tanto na Laurentina, como sua obra sobre a História de Felipe II[5].

O edifício era a celebração da paz conquistada a partir dessa batalha e era também exemplo para os inimigos da fé de Felipe II. A riqueza expressa no edifício, como uma fortaleza imponente, deveria servir de exemplo aos protestantes e muçulmanos enfrentados pela Monarquia Hispânica da força da fé e da providência agindo em favor de Felipe II em sua missão[6].

A descrição do edifício não é extensivamente apresentada pelo autor nesse poema, que menciona a relação do mosteiro com o templo de Salomão, que aparece de forma retórica para demonstrar a grandiosidade e como metáfora de edifício feito por um rei pela Glória Divina[7].

O edificio em si é marcado em sua primeira imagem àqueles que o visitam pela visão da estátua de São Lourenço, que retoma a memória do santo espanhol e da vitória na França. Após adentrar essa entrada principal, se caminha por um pequeno pátio que se coloca como uma área de transição entre o exterior e o templo. Esse espaço é chamado de *Pátio de los Reys*, pois é marcado pela fachada do templo coroada pelas estátuas dos reis do Antigo Testamento, que foram realizadas, assim como a estátua de São Lourenço, por Juan Bautista de Monegro. São representados Josafat, Ezequias, Davi, Salomão, Josias e Manassés, respectivamente. A escolha desses reis está relacionada às realizações que fizeram no Templo de Jerusalém.

Em sua obra *Felipe II, Rey de España*, Cabrera de Córdoba aponta as motivações para a edificação do monastério do Monastério de *San Lorenzo el Real del Escorial*. Era local de sepultamento de Carlos V, do próprio Felipe II e dos demais descendentes da monarquia espanhola, sendo ainda hoje a última morada dos reis espanhóis. Era também a imagem da luta contra as heresias, do papel da Monarquia Hispânica ao lado do papado para a defesa da fé católica, o que se reverteria nos sinais divinos de apoio à Casa Real[8].

---

[5] "Solía antiguamente celebrarse / el día, en que se obtuvo o gran victoria, / o cosa digna bien de eternicarse, / y hacer en cada un año su memoria, /para que así, viniendo a renovarse, / no fuese como muchas transitoria, / que, acabado su efecto, se acabaron / Y en el perpetuo olvido se quedaron."
CABRERA DE CORDOBA, Luis (1559-1623). *Laurentina.* Edición de Lucrecio Perez Blanco. [s.l.]: Biblioteca Ciudad de Dios, 1975, p.102.

[6] "Si entrásedes en este templo santo, /que por El gran Felipe se ha fundado, / amor os causaría y grande espanto, / el verle de mil joyas adornado / y más su celestial y sacro canto / con que el Senñor del Cielo es alabado, / y sus misterios grandes celestiales, / y de todos su santos inmortales."
Ibid, p.132.

[7] Ora fuese con este pensamiento, / o que por accidente es retratada / la parrilla furiosa del tormento, / do la inocente carne fue abrasada, /las torres con su grave fundamento /forman los pies, la red despiadada / los patios, e su cuerpo del hispano /la tercia parte y templo soberano.
Ibdi, p.150.

[8] CABRERA DE CÓRDOBA, Luis. *Filipe Segundo,* Rey de España. Madrid: Imprenta, Estereotipia y Galvanoplastia de Aribauy Cª, 1876-1877, Tomo I, p.371.

A providência divina é o motor dessa História de Felipe II de Cabrera de Córdoba. Ainda que as vitórias militares glorifiquem os reis, e por isso os relatos de guerra ocupem a maior parte da obra de Cabrera de Córdoba sobre Felipe II, são justificadas pela providência divina.

Cabrera dá especial atenção à sucessão ao trono português. A incorporação de Portugal na Monarquia Hispânica representava a restauração da unidade peninsular que teria sido quebrada nas invasões muçulmanas. A unidade física-geográfica também era a unidade religiosa no passado visigótico e no presente de Felipe II como rei cristão católico. Nesse sentido, a União das Coroas Ibéricas engrandece o papel de seu monarca como aquele que deve guiar seu povo, que deve cuidar da boa observância da religião católica mantida pelos reinos ibéricos no contexto das Reformas Protestantes, pois além de cuidar da preservação dessa fé na Europa, Felipe II colocava-se como um grande continuador da missão dos apóstolos de levar a palavra ao mundo, pois tinha sob sua coordenação um império, como lembrado por Siguenza, em que o sol nunca se punha.

A importância da memória dessas vitórias no Escorial era tamanha que Cabrera inclusive chama o monastério de *San Lorenzo el Real de la Vitoria.* Da mesma forma, dentro do Escorial, justamente no espaço em que o rei receberia seus convidados, como embaixadores de outros reinos, há uma galeria que faz parte do modesto palácio do rei dentro do monastério cujas paredes são pintadas com cenas de batalhas que deveriam ser lembradas.

É interessante ressaltar que na concepção de História de Cabrera de Córdoba, definida como "narracion de verdades por hombre sábio, para enseñar bien vivir"[9], o conhecimento do passado era matéria de príncipes, que deveriam se instruir na arte de bem governar, aprendendo com os acontecimentos do passado: "[A História é] vida de la memoria, maestra de la vida, anunciadora de la antiguedad, *preparaciõ importante para los actos políticos* [grifo nosso], que haze cautso con los peligros, y con los sucessos agenos seguros."[10]

A História permitia ao príncipe conhecer como tinham agido os antigos governantes e imitá-los no que convinha[11]. A nobreza da disciplina vinha de sua finalidade e destinatário: "Es noble por la dignidade de

[9] CABRERA DE CÓRDOBA, L. *Historia para entenderla e escribirla.* Madrid: Luis Sanchez, 1611, fol. 11f.

[10] Ibid, Fol.5v.

[11] "Uno de los médios mas importantes para alcançar la prudência tan necessária al Principe em el arte del Reynar, es el conocimiento de las historias. Dã noticia de las cosas hechas, por quien se ordenan las venideras, y assi para las consultas son utilíssimas. El que mira la historia de los antiguos tempos atentamente, y lo que enseñan guarda, tiene luz para las cosas futuras, pues una misma manera de mundo es toda."
Ibid, fol. 1v.
"La imitaciõ buena maestra enseña la historia; y si la naturaleza, el artificio, y el exercício valen mucho para la perfecion de las cosas; sin comparacion es mayor el provecho que de la imitacion se recibe."
Ibid, fol. 1v.

quien la usa, pues son Principes, Emperadores, Reyes, Governadores de Republicas, y Capitanes, a quienes por la imitaciõ es necessaria."[12]

Nesse sentido, era adequada a escolha de pintar as batalhas dentro do Palácio Real que fora realizado abraçando a cabeceira do altar mor do templo do Escorial. Esse palácio era composto por aposentos para o rei e para a rainha, que eram usados pelos filhos de Felipe II depois que ele ficou viúvo pela última vez. Além desses quartos haviam galerias, sendo uma dessas o local que recebia visitantes, entre eles príncipes e diplomatas de outros reinos. Era uma porção relativamente mais aberta a visitantes que vinham ao Escorial para tratar de questões políticas, espaço utilizado para passeios cobertos e recepções solenes. Essa galeria sul do palácio é identificada por muitos nomes, mas hoje é mais conhecida como a Sala de Batalhas[13]. Esse espaço era decorado com imagens dignas de memória e que serviriam para comunicar aos seus visitantes as glórias do passado e do presente da Monarquia Hispânica. Esses visitantes eram do mesmo tipo de destinatario apresentado por Cabrera e Córdoba para a escrita da História.

As paredes da Sala de Batalhas foram pintadas pelos artistas genoveses ao serviço do rei: Niccolò Granello, Fabrizio Castello, Orazio Cambiaso y Lazzaro Tavarone[14]. A outra grande galeria que compunha esse palácio, a galeria oriental, chamada 'das infantas' recebeu ornamentação com temática religiosa e moralizante, com pinturas de Hieronymus Bosch[15].

Outros palácios de Felipe II também receberam em sua decoração imagem de exaltação dos feitos militares do monarca e de seus antecessores. O Alcázar de Madrid tinha pinturas murais com representações das vitórias de Carlos V sobre os príncipes protestantes, bem como representações da Batalha de San Quintin. O Palácio de El Pardo tinha oito quadros com representação da tomada do duque de Saxônia por Carlos V. A decoração com temática militar em palácio era comum também em outros reinos, como França, Escócia e Inglaterra.

Na Sala de Batalhas do Escorial, na parede meridional, é representada a batalha de 'La Higueruela', vitória de Juan II de Castela contra os muçulmanos na península em 1431, e na parede oposta, entre as janelas, foram retratados nove episódios da batalha de Felipe II contra a França, com representações da Batalha de San Quintin, e batalhas marítimas nos Açores para consolidação da sucessão ao reino de

[12] Ibid, fol. 5v.

[13] JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. *Los frescos de la Sala de Batallas.* In: idem (coord.). *El Monasterio del Escorial y la pintura:* actas del Simposium, 1/5-IX-2001, 2001, págs. 165-210.

[14] GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. *Artistas genoveses en la pintura decorativa de grutescos del monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. In: COLOMER, J. L.; BOCCARDO, P.; DI FABIO, Cl. (dirs.). *España y Génova:* obras, artistas y coleccionistas. Madrid: Fundación Carolina, 2003, págs.113-128.

[15] GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. *Las series de batallas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Frescos y pinturas.* in: GARCÍA GARCÍA, B. J. (coord.). *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos.* Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2006, págs.135-170.

Portugal. Essas pinturas começaram a ser realizadas em 1587, sendo a Batalha de la Higueruela a primera a ser contratada.

Nicollò Ganello, Fabrizio Castello, Lazzaro Tavarone e Orazio Cambiaso participaram da realização do afresco da Batalha de la Higueruela, campanha militar liderada por Juan II de Castela, da dinastia Trastámara, que foi parte importante do avanço cristão frente aos muçulmanos em Granada, ocorrendo em 1431[16].

O modelo para a pintura da Batalha de la Higueruela era uma antiga pintura em claro-escuro encontrado nas arcas do Alcázar de Segóvia e levada ao Escorial em 1581. Os pintores estavam obrigados por contrato a seguir o modelo dado, retratando os trajes e armas exatamente como o apresentado no desenho indicado como padrão[17]. É possível que o pintor do mencionado modelo tenha sido uma testemunha ocular da batalha a serviço de Juan II.

Os modelos para as pinturas das batalhas contra França foram os desenhos de Rodrigo Diriksen (conhecido como Rodrigo de Holanda), genro do pintor flamenco Antoon van den Wijngaerde. Provavelmente Diriksen baseou-se nos desenhos de seu sogro, que foi responsável por registrar algumas campanhas de Carlos V e Felipe II a mando desses monarcas. Ou seja, tanto para a Batalha de la Higueruela como para as batalhas contra a França havia a preocupação de registro histórico e de apego às imagens produzidas pelas testemunhas oculares.

A escolha das cenas de batalha que seriam retratadas dentro da Casa Real do Escorial é bastante coerente, sendo a maior parte dos conflitos apresentados ocorreram durante o reinado de Felipe. A Batalha de la Higueruela apresenta a defesa da Cristandade contra o Islã, reforçando a imagem que estava na origem desses reinos ibéricos com as Guerras de Reconquista e o papel de Felipe II naquele momento de lutar contra os muçulmanos que avançavam em direção à Europa em Lepanto. Em relação à França, a Batalha de San Quintin era uma disputa territorial herdado de seu pai, que também expressava uma disputa pelo protagonismo de dois reinos que se justificavam pela Fé Católica em um contexto de quebra da unidade cristã europeia. A grandiosidade dos dois reinos, o quanto poderiam abrir seus tentáculos de influência e controle de outros territórios e como justificavam muitas de suas ações políticas como legítimas pelo papel que desempenhavam junto ao papado estão expressas e valorizadas por Felipe II na Batalha de San Quintin,

[16] NIETO SORIA, J. M. (2010). *El ciclo ceremonial de la batalla de La Higueruela* (1431). In*: Estudios de Historia de España,* 12(2). Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/ciclo-ceremonial-batalla-la-higueruela.pdf. Consulta em 25/08/2017.

[17] GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. *Las series de batallas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Frescos y pinturas.* in: GARCÍA GARCÍA, B. J. (coord.). *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos.* Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2006, págs.135-170.da a.

que coloca a Espanha em um momento de vantagem em relação ao rei francês como defensor da Cristandade e de reino favorecido pela providência divina.

Por fim, as disputas nos Açores, local onde se refugiou Dom António, um dos pretendentes ao trono português que teve maior apoio em suas ambições de se tornar o novo monarca após a morte de D. Sebastião e D. Henrique, o cardeal que sucedeu o jovem rei desaparecido no norte da África em 1578. Felipe II subiu ao trono lusitano após apresentar a justificativa jurídica de seu direito ao trono como tio de D. Sebastião, neto de D. Manuel I, bem como teve apoio da nobreza através do auxílio financeiro dado para se resgatar os nobres aprisionados após a derrota de Alcácer Quibir e iniciou uma guerra de conquista para garantir seus direitos após a morte do cardeal D. Henrique. Após todos esses esforços, as lutas continuaram em batalhas navais nos Açores, onde D. António conseguia resistir. Com a incorporação de Portugal à Monarquia Hispânica, monarquia compósita, em que cada um dos reinos peninsulares chefiados por Felipe II mantinham sua independência, leis, lingua, contumes, etc., mas se uniam na imagem de um território cristão aliado ao papado, toda península ibérica passou a ter o mesmo monarca. Com Portugal se retomava a unidade peninsular, pois a herança de Portugal o monarca unia todos os reinos que tinham como justificativa ideológica de suas formações a Reconquista e que colocavam a luta contra o muçulmano como parte da missão de seus reinos. Tal missão de origem fora acrescida pela expansão ultramarina, processo também compartilhado entre Portugal e Castela, que colocava esses reinos como multiplicadores do mundo cristão em suas colônias através da missão evangelizadora.

As imagens, assim como a História escrita, podiam ser utilizadas para ensinar aqueles que a viam pelo exemplo, sejam eles os visitantes em tempos de Felipe II, sejam os sucessores do monarca, reforçando a função de guardar a memória para ensinar a bem governar , como indicava Cabrera. Dessa forma, a escolha do local de menor apelo religioso permitia que tal temática fosse decorosa, ainda que a proximidade da Casa Real com o altar-mor do Templo não deixasse escapar a mensagem de que aquele reinado e aqueles feitos só eram possíveis pela providência divina, discurso explicito também nos escritos de Siguenza e Cabrera.

Dessa forma, o Monastério de San Lorenzo el Real del Escorial se apresentava como guardião da memória do passado que era convenientemente escolhido para exaltar os feitos presentes. A grandiosidade do edifício era suporte eficaz para a mensagem de defesa da fé daqueles reinos governados por Felipe II, direcionada a um número seleto de súditos e de visitantes estrangeiros, que poderiam se maravilhar dessa obra arquitetônica e política de um monarca a ser admirado e temido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOUZA ALVARES, F. *Imagem y Propaganda*. Capitulos de História Cultural del Reinado de Felipe II. Madrid: Akal, 1998.BOUZA ALVARES, F. *Imagem y Propaganda.* Capitulos de História Cultural del Reinado de Felipe II. Madrid: Akal, 1998.

BOUZA ALVARES, F. e SANTIAGO, E. *Grabar la Historia. Grabar en la Historia* OLLERO, J. (ed.). *Los Austrias.* Grabados de la Biblioteca Nacional. Madrid: Biblioteca Nacional, 1993.

CABRERA DE CORDOBA, L. (1559-1623). *Laurentina.* Edición de Lucrecio Perez Blanco. [s.l.]: Biblioteca Ciudad de Dios, 1975.

_____. *Historia para entenderla e escribirla.* Madrid: Luis Sanchez, 1611.

_____**.** *Filipe Segundo,* Rey de España. Madrid: Imprenta, Estereotipia y Galvanoplastia de Aribauy Cª, 1876-1877. Copia digital. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010. Disponível em:
https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=4126

CERVERA VERA, L. (1954). *Las estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrrera.* Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid/ COAM, 1998, p.34-35.

GARCÍA CÁRCEL, R. *Felipe II y los historiadores del siglo XVII.* In: BENNASSAR PERILLIER, B... [et al.]. *Vivir El siglo de oro:* poder, cultura e historia en la época moderna. Estudios en homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003 (1ª Ed.), pp.285-316.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. *Artistas genoveses en la pintura decorativa de grutescos del monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. In: COLOMER, J. L.; BOCCARDO, P.; DI FABIO, Cl. (dirs.). *España y Génova:* obras, artistas y coleccionistas. Madrid: Fundación Carolina, 2003, págs.113-128.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. *Las series de batallas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Frescos y pinturas.* in: GARCÍA GARCÍA, B. J. (coord.). *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos.* Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2006, págs.135-170.

JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. *Los frescos de la Sala de Batallas.* In: idem (coord.). *El Monasterio del Escorial y la pintura:* actas del Simposium, 1/5-IX-2001, 2001, págs. 165-210.

KAGAN, R. L. *Clío y la corona: escribir historia en la España de los Austrias.* In: KAGAN, R. L.; PARKER, G. (eds.). *Espa*ña, Europa y El mundo Atlántico. *Homemaje a John H. Elliott. Trad. Lucia Blasco Mayor y Maria Condor. Madrid: Marcial Pons, 2001, 1ª ed., pp.113-147.*

NIETO SORIA, J. M. (2010). *El ciclo ceremonial de la batalla de La Higueruela* (1431). In**:** *Estudios de Historia de España.* Disponível em:

http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/ciclo-ceremonial-batalla-la-higueruela.pdf Acesso em 25/08/2017.
PARKER, G. *Felipe II. (1979/1991)*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

A INVISIBILIZAÇÃO DO TRABALHADOR NOS ESPAÇOS DE REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA: ONDE ESTÁ O TRABALHADOR NO MEMORIAL DA JUSTIÇA DO TRABALHO?

Carla Bianca Carneiro Amarante Correia[1]

INTRODUÇÃO

Este artigo surge a partir da necessidade em compreender como se deu o processo curatorial do Memorial da Justiça do Trabalho do Ceará, e quais escolhas, a partir da reserva técnica, foram feitas. Como se deu a seleção do que estaria exposto? Analisaremos os porquês das ausências de representação visual dos trabalhadores que a essa Justiça recorrem/recorreram. Compreendendo o espaço do museu, e especialmente do memorial, como espaços dinâmicos, que estão em constante movimento entre o passado e o futuro, percebemos a potência que esses espaços podem ter como fomentadores de lugares de poder e cristalizadores de memórias[2], tendo um poder que tanto serve para libertar, como para tiranizar o passado e a história. Entramos então, na questão central, da escolha de quais memórias iriam narrar a história da Justiça do Trabalho no Ceará.

Instalado em 2000, o Memorial passa a ser pensado enquanto espaço/lugar necessário em 1998, sendo no contexto da passagem do século XX para o XXI, período em que houve um *boom* na implantação de memoriais, tanto por empresas quanto por instituições públicas[3], o Memorial da Justiça do Trabalho não se desloca desse sentido, do interesse coletivo em constituir, institucionalizar e talvez reformular, uma memória.

Portanto, iremos analisar e compreender qual a articulação entre a construção do Projeto de Implantação do Memorial e a sua realização, partindo dos conceitos de Pierre Nora para compreender como esse espaço se constrói como um "lugar de memória", quais os tensionamentos que se percebe em torno das

[1] Graduanda em História pela Universidade Federal do Ceará.
[2] NORA, 1993, p. 9-11.

memórias coletivas[3], quais os conceitos e perspectivas sobre memória e história que foram, e são, operacionalizados pela instituição, e como é possível repensar a dinâmica desse espaço.

MEMÓRIAS EM CONFLITO: OS SIGNIFICADOS NAS AUSÊNCIAS

Em que se estava pensando ao projetar um Memorial para a Justiça do Trabalho do Ceará? Dividido em quatro galerias, intituladas Sala do Pleno (Figura 1), Sala da Junta de Conciliação e Julgamento (Figura 2), Sala dos Documentos Históricos (Figura 3) e Sala do Legionário (Figura 4), a espacialidade deste memorial nos faz refletir quais e quem são os sujeitos representados e como são representados. Muito se pode dizer com as ausências, a partir das lacunas percebidas nas construções narrativas da memória, é possível compreender as intencionalidades dos grupos que produzem, pensam, e reiteram esses lugares de memória. Com isso, retornamos ao questionamento inicial, as possibilidades hipotéticas se dão a partir de duas fontes principais, o Projeto de Implantação do Memorial da 7ª Região[4], e sua aplicação na composição da expografia e curadoria do Memorial. A ausência de delimitação conceitual acerca do que seria um Memorial, e de suas pretensões teórico-práticas, se dá pela forma como a sociedade compreende a memória.

A constituição de um memorial se insere enquanto um ponto basilar de quais narrativas são válidas de estarem a mostra. A composição das galerias e sua organização nos mostram como as pretensões dos grupos constituidores dessa memória articulam e reiteram estruturas de poder vigentes. Quais são os sujeitos ausentes? Como essa ausência pode ser percebida? Se faz importante, portanto compreendermos os conhecimentos que se colocam na construção desse Projeto, o que se entende por trabalho e por trabalhador, e como esses conceitos são operacionalizados e percebidos pela própria instituição. O Dicionário Houaiss da língua portuguesa, nos dá quatro definições para trabalho, sendo trabalho, em síntese, um conjunto de atividades, produtivas ou criativas, que o homem exerce para atingir determinado fim, ou o local onde é exercida tal atividade. Houaiss define trabalhador como que ou que é dado trabalho, que gosta de trabalhar; lidador, pelejador. As vozes institucionais que dão forma a essa memória, delimitam e instrumentalizam quem são e o que são os trabalhadores, e direcionam não somente a memória coletiva, mas a narrativa histórica preponderante.

Barcellos[5] traz a problemática da construção de uma noção de história ligada diretamente as

[3] BARCELLOS, Jorge. O Memorial como instituição no Sistema de Museus. Fórum Estadual de Museus, Porto Alegre, 1999. JUNIOR, Américo Bedê. Constitucionalismo sob a ditadura militar de 64 a 85. *Revista de Informação Legislativa,* Ano 50 Número 197, jan./mar. 2013. ANDREONI, Renata. MUSEU, COMUNICAÇÃO E PODER. *Revista Intratextos,* Rio de Janeiro, n. 3, UERJ, 2011.

[4] Documento referente ao processo de implantação do Memorial do Tribunal Regional da 7ª Região, em junho de 1998 a maio de 2000.

[5] Barcellos, Porto Alegre, 1999.

lembranças que constituem a memória, nesse sentido, a história não é tida como um elemento importante para o processo de preservação da memória. Sendo estas perspectivas imbricadas na constituição de um projeto de sociedade voltado para a construção de espaços para velar, exaltar e antes de tudo rememorar as memórias de grupos historicamente privilegiados, as práticas para manutenção de poderes e a forma como a memória coletiva é construída, destacam-se como instrumentos institucionais, presentes na elaboração do Projeto de Implantação, e principalmente, ativos no campo da *práxis.* Para compreendermos melhor como esses conceitos são operacionalizados ao longo desse processo de construção do Memorial, é necessário visualizar o que compõe esse documento.

O PROJETO DE IMPLANTAÇÃO DO MEMORIAL: DISPUTAS POR PODER

O projeto surge no sentido de construir um espaço de homenagem aos 50 anos da Justiça do Trabalho no Ceará:

> (...) certos de que persiste o interesse desta administração de aglutinar a história dos cinquenta anos da Justiça do Trabalho neste Estado, constituindo-se este Memorial em instrumento de registro posto à disposição da sociedade.[6]

Pensado inicialmente pelo Serviço de Documentação e Arquivo, a proposta de implantar um memorial vem na intenção de celebrar e constituir uma memória que passou por fragmentações durante a ditadura militar, o lugar da Justiça do Trabalho, assim como de diversas outras instituições públicas era repensado e reestruturado, se distanciando cada vez mais das proposições para qual havia sido pensada: mediar conflitos trabalhistas, priorizando o princípio da isonomia. Após o fim da ditadura militar, diversas instituições públicas, após as tentativas de desestruturações, voltam sua atenção para a constituição e rememoramento de lembranças que formulem memórias para reiterarem poderes então fragilizados[7].

O Tribunal passa então a buscar profissionais aptos a construir esse processo, pedindo indicações de várias instituições, como o Instituto Dragão do Mar, Museu do Ceará, e a Universidade Federal do Ceará.

> Com o advento do aniversário dos 50 anos da Justiça do Trabalho no estado do Ceará, decidiu esta Corte Trabalhista ter chegado o momento de promover o resgate da história desta Instituição, recuperando e preservando sua memória, bem como

[6] Dossiê do Projeto de Implantação do Memorial TRT7, 1999, p.18.
[7] JUNIOR, A. B., 2013, p. 161-173.

> divulgando-a junto à sociedade, através da implantação de Memorial comemorativo." (Trecho da carta enviada às instituições)[8]

Após análises, a instituição contrata a historiadora Walda Mota[9], que já havia elaborado o projeto para a implantação de outros memoriais do Estado do Ceará. O Projeto para o TRT7 começa então a ser pensado, e seus objetivos e intencionalidades delimitados, a equipe, coordenada por Mota, inicia então a pesquisa para composição dos itens, sendo destacado pelo grupo, a intenção em construir um espaço plural, em que a memória das reivindicações da classe trabalhadora estivesse presente neste "lugar de memória".

> O Tribunal Regional do Trabalho (TRT) têm interesse em recuperar sua historicidade, por isso o Projeto em pauta nasceu da necessidade de elaborar e divulgar para a comunidade a sua memória histórico-cultural, por meio da dimensão bibliográfica, documental, hemerográfica, iconográfica, dentre outras, para, enfim, mostrar o trabalho dignificante de suas ações trabalhistas no Estado do Ceará.[10]

No entanto ao longo do processo, entre o período de idealização do Memorial e sua implantação, disputas em torno da memória se sucedem, e é possível perceber os tensionamentos acerca do que estaria exposto, de como essa disposição se daria, e principalmente quem seriam os sujeitos de destaque nesta exposição. O acervo, que posteriormente se tornará a Reserva Técnica do Memorial, havia passado por processos de descartes de documentos de diversos tipos no ano de 1998, em sua maioria referentes aos trabalhadores (Figura 5). O processo de implantação leva cerca de dois anos, as disputas vão se dando, e o local em que o Memorial seria alocado sofre alterações constantes, sendo decidido por fim pelo térreo do Anexo I, prédio de atividades administrativas do Tribunal.

É implantado é maio de 2000, o Memorial da Justiça do Trabalho do Ceará, a exposição permanente é então composta por itens que exaltam e legitimam a memória dos juízes, e outras personagens poderosas que por ali passaram. Seu acervo é constituído por mobiliários das salas de julgamentos das antigas sedes, togas, medalhas, e diversos itens pessoais de magistrados. Assim como as demais instituições que constituíram memoriais ao longo desse período da virada do milênio, mesmo com seus acervos distintos, as intencionalidades se dão no sentido de institucionalizar e legitimar uma memória.

[8] Dossiê do Projeto de Implantação do Memorial TRT7, 1999.
[9] Foi professora Adjunta III da Universidade Estadual do Ceará (UECE), curadora do Grupo de Trabalho para implantação do Memorial do Tribunal de Justiça do Estado do Ceará (1996-1998), e Memorial da Assembleia Legislativa do Estado do Ceará (1997-1998).
[10] Dossiê do Projeto de Implantação do Memorial TRT7, 1999, Objetivo Geral, p.3.

CONCLUSÃO

Em 2006, o Memorial é realocado para a Casa-Sede, prédio em que se localizam a sala onde os julgamentos são realizados e as salas pessoais dos juízes e desembargadores. A mudança de local não modificou em nada o acervo e a forma como as peças eram dispostas, modificando, no entanto, o lugar de poder que o Memorial passa a ocupar mais destacadamente. As visitam passam a ser mais restritas e são guiadas pelo cerimonialista.

No entanto, ao mesmo em que se limitava a realização de atividades promovidas pelo espaço, várias atividades relacionadas a realização de eventos eram atribuídas a gestão do Memorial, o transformando também em um espaço cultural, uma característica sintomática da forma como a sociedade depreende os memoriais, como ressalta Barcellos[11]. No mesmo ano o Memorial passa a integrar o Sistema Brasileiro de Museus, coordenado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

Nos últimos anos, o Memorial do TRT7 vem passando por tentativas de reformulação curatorial e expográfica, articulando o acervo de sua reserva técnica com esses processos e direcionando atenção para a gestão documental de itens impelidos ao esquecimento até então. Os tensionamentos persistem, pois a memória é um constante campo de disputa, e a gestão do espaço vem tentando portanto, compreender como é possível que essa reformulação seja articulada e qual o lugar social que esse espaço ocupará, construindo um plano museológico, para que seja possível sistematizar novos os rumos para este espaço, pensando ser possível que a memória essa seja narrada pelos trabalhadores, até então invisibilizados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREONI, Renata. MUSEU, COMUNICAÇÃO E PODER. *Revista Intratextos,* Rio de Janeiro, n. 3, UERJ, 2011.

CHAGAS, Mário. Museus: antropofagia da memória e do patrimônio. In: CHAGAS, Mario (Org.) *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* Brasília, n. 31, Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva.* São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HOUAISS, Antônio (1915-1999) e Villar, Mauro de Salles (1939-). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa /* Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar, Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 1.ed. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JUNIOR, Américo Bedê. Constitucionalismo sob a ditadura militar de 64 a 85. *Revista de Informação*

[11] Barcellos, J., Porto Alegre, 1999.

Legislativa, Ano 50 Número 197 jan./mar. 2013, p. 161-174.

NORA, Pierre. *ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA, A problemática dos lugares.* Revista História, São Paulo, dez. 1993, p. 7-28.

PINTO, Suely Lima de Assis. MUSEU E ARQUIVO COMO LUGARES DE MEMÓRIA. *Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências da Informação da Universidade de Brasília.* Vol. 11, nº 3, maio/junho de 2013, p. 89-102.

POLLACK, Michael. *Memória e Identidade Social.* Estudos Históricos, Rio de Janeiro., vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212**.**

SANTOS, Guilherme Marcondes dos. *Crítica de arte e a curadoria de exposições: disputas por uma autoridade legitimadora.* Revista Em Tese, Florianópolis, v. 12, n. 1, jan./jul., 2015, p. 34-63.

FIGURAS

Figura 1 – Autor desconhecido. Galeria da Sala do Pleno. 2006. Acervo do Núcleo de Pesquisa em Memória.

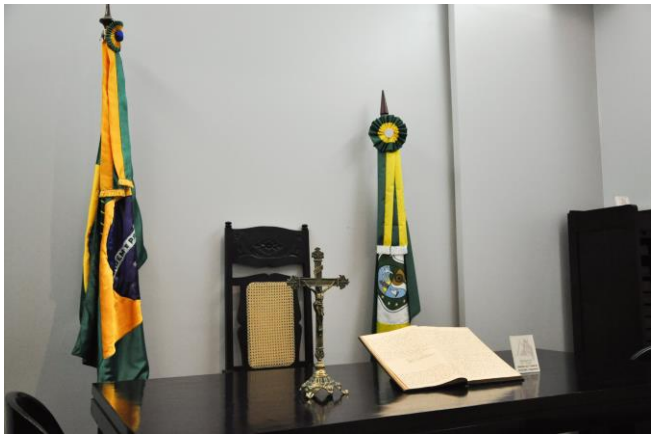


Figura 2 – Autor desconhecido. Galeria da Sala da Junta de Conciliação e Julgamento. 2006. Acervo do Núcleo de Pesquisa em Memória.

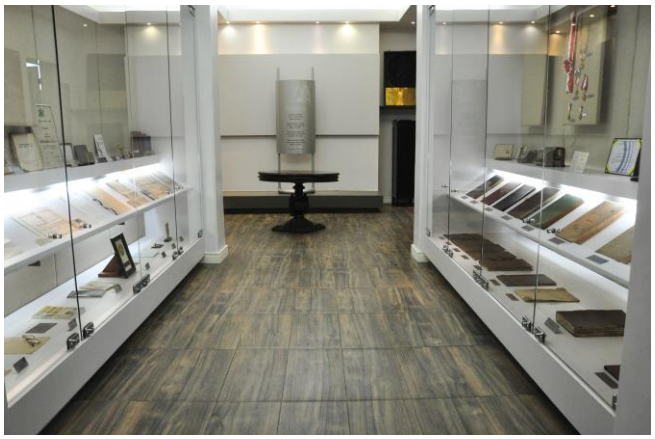


Figura 3 – Autor desconhecido. Galeria dos Documentos Históricos. 2006. Acervo do Núcleo de Pesquisa em Memória.

Figura 4 – Autor desconhecido. Galeria Sala do Legionário. 2006. Acervo do Núcleo de Pesquisa em Memória.

Figura 5 – Autor desconhecido. Greve da Construção Civil. Junho de 1992. Acervo do Núcleo de Pesquisa em Memória.

UMA ENCOMENDA PARA MARK ROTHKO: O CAMINHO ASSOMBROSO DA LIBERDADE ARTÍSTICA.

Carolina de Oliveira Silva[1]
José Márcio Ferreira da Rocha[2]

Este artigo parte da obra e vida do pintor Mark Rothko – um dos expoentes do expressionismo abstrato– para discutir questões referentes à liberdade de criação do artista, levando em consideração a sua estética e crítica imbricada em ideias sobre a utilidade da pintura. Sua origem letã e judaica, e posteriormente sua naturalização como cidadão americano, pretende dizer muito sobre sua inserção no mercado de arte da época. A admiração por Nietzsche contribuiu para a reformulação de seus objetivos artísticos que, até então, prestavam serviço ao alívio de um vazio fundamental do homem moderno. O suicídio motivado pela depressão e a inconformidade com os rumos da arte e do homem poderia ser interpretado como uma alternativa possível à liberdade artística? Palavras-chave: Mark Rothko. Expressionismo abstrato. Liberdade artística. Pós-guerra.

INTRODUÇÃO

Em 25 de fevereiro de 1970 Mark Rothko fora encontrado no chão do banheiro de seu estúdio em Nova York. Aos 66 anos de idade Rothko se suicidara. Dois anos antes, em 1968 o artista sofrera um aneurisma da aorta, o que impossibilitou-o de realizar pinturas de grandes dimensões. Além dos problemas de saúde, seu isolamento e a separação de sua segunda esposa Mell, contribuíram para a depressão, no entanto, a própria arte parece ter sido a principal responsável pela sua morte. Os anos 1970 caminhavam a contramão da pintura abstrata – desacreditando que a arte deveria ser solene, agora as pessoas eram fisgadas pela irreverência da *pop art*.

[1] Universidade Presbiteriana Mackenzie, Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura.
[2] Faculdade Paulista de Artes, especialista em História da Arte: Teoria e Crítica.

Para Simon Schama (2006) historiador e acadêmico, o contato com as obras de Rothko era desafiador e ocupava um espaço além do entendimento humano, "eu me senti atravessando aquelas linhas negras para algum lugar misterioso no universo", confessa. A problemática dos valores humanos ganha espaço em imagens que não têm cabeça e nem ossos, a sobrepujação do pós-guerra é um dos principais conflitos que foram discutidos pelos artistas e intelectuais emigrados para os EUA – o expressionismo abstrato surge como uma emergência autêntica.

Foi em 1958 que a companhia canadense de bebidas Seagram quis que o pintor decorasse seu novo prédio em NY, nesse ano Rothko estava no auge de sua fama, há apenas quatro anos seus quadros haviam triplicado de preço – isso era o que os americanos precisavam para comprovar que havia profundidade ali. Convidado pelo arquiteto do edifício do Seagram a criar algo para o Quatro Estações – restaurante que ocuparia o andar térreo do edifício em Manhattam – o trabalho lhe renderia 35 mil dólares. A dúvida de Rothko era sobre o capitalismo e sua história de sucesso como artista na América: a tragédia, o êxtase, a angústia e o terror eram ainda possíveis para as misérias enriquecedoras desse país?

> Mas devemos procurar outro lugar se quisermos encontrar as analogias na ação humana para nos iluminar sobre as atividades do artista. É o poeta e o filósofo que fornecem a comunidade de objetivos em que o artista participa. Sua principal preocupação, como o artista, é a expressão em forma concreta de suas noções de realidade. Como ele, eles lidam com as verdades do tempo e do espaço, da vida e da morte, e as alturas da exaltação, bem como as profundezas do desespero. A preocupação com os problemas eternos criou um terreno comum que transcende a disparidade nos meios utilizados para alcançá-los. E é na linguagem do filósofo e poeta ou, ainda assim, de outras artes que compartilham o mesmo objetivo que devemos falar se quisermos estabelecer algum equivalente verbal do significado da arte.[3]

Esses problemas eternos culminaram em um dos grandes desafios de sua carreira: as pinturas encomendadas pela Seagram. O número 222 da Bowery, fora o cenário dessas inquietações: os painéis da Seagram foram encarados como uma educação silenciosa, o antídoto para a trivialidade da vida. Para Rothko o quadro vive pelo companheirismo, apresentando-se ao observador sensível, no entanto, esse mesmo quadro morre também dessa maneira, seria então um risco enviá-lo ao mundo?

[3] ROTHKO, 2006, p. 21.

UM MERCADO PARA ROTHKO

Com base no pensamento do filósofo alemão Georg W. F. Hegel, o conceito de liberdade é entendido como uma relação que se coloca permanentemente, não como um estado em si, mas como atitude, a liberdade é o que se dá na relação entre os próprios homens. É a partir daí que se manifestará a universalidade sobre a particularidade, em um processo dialético que revela a singularidade como esfera de realização de "um eu que é um nós, e de um nós que é um eu" (HEGEL, 1992, p.145).

> Sua tarefa, para além de superar a díade representada, por um lado, pela filosofia pré-moderna da ordem e, por outro, pela ética iluminista do indivíduo autônomo, parece ter sido mesmo demonstrar que a liberdade dos indivíduos só se efetiva pela mediação de relações políticas.[4]

Essas mediações políticas, tangem diretamente às questões do mercado de arte e ao valor das obras reforçadas no contexto contemporâneo que, a partir de 1970 estabelecera, por exemplo, com autores como Clemente Greenberg, as relações entre o expressionismo abstrato e a crítica de arte. O sucesso da Escola de NY poderia ser explicado pela defesa da autonomia da arte e pela escolha deliberada dos artistas em desempenhar um papel relevante no cenário da Guerra Fria, demonstrando os valores da nova arte americana que atingira uma influência mundial e colocara NY como o novo centro do mundo artístico.

A liberdade de expressão que os EUA tinham interesse em projetar, culminavam em um mercado de arte que, a despeito da angústia existencial, tornou-se um grande sucesso. Prosseguimos então com Flávia Galli Tatsch (2017) em sua discussão acerca da liberdade criadora, a formação de um público comprador de arte e os caminhos trilhados até aquilo que chamamos de consumidor final. Tatsch afirma que o poder econômico perpassa a liberdade do artista, evidenciando questões que tangem o artista e suas instâncias de criação desde a produção até a chegada ao público.

Entre agentes e instituições, a obra de arte para Tatsch, passa por quatro momentos antes da consolidação: a produção, a reflexão crítica, a circulação da obra e do artista e, ao final, a sua comercialização. Esses apontamentos trazem para discussão a questão de artistas que não conseguem obter sustento por meio de suas produções e por isso precisam de apoio financeiro de alguma instituição, estabelecendo as condições necessárias para aquilo de Jorge Coli (2006) chama de manifestação do objeto artístico.

[4] RIBEIRO, 2009, p. 13.

> Por ora, limitamo-nos a constatar que eles permitem a manifestação do objeto artístico ou, mais ainda, dão ao objeto o estatuto de arte: a galeria permite que o pintor exponha seus quadros (isto é, que "manifeste" sua arte) e, além disso, determina, escolhendo um tipo de objeto dentre os inúmeros que nos rodeiam, que ele seja "artístico".[5]

Coli refere-se a instrumentos específicos da formação cultural de determinado grupo social. No entanto "delega" a certas instituições a "função" de apontar o que seja uma obra de arte para esses grupos. A relação artista-público, neste caso, aponta para uma direção curiosa: existe liberdade criativa pela vontade do artista ou a necessidade criativa surge por uma determinada circunstância?

Assim, o expressionismo abstrato e sua associação direta ao existencialismo, com seus pintores frequentemente ligados a filósofos como Sören Kierkegaard, regularmente citado por Harold Rosenberg e o próprio Rothko. A vertente da filosofia existencialista discute os propósitos, as causas e as consequências das ações humanas no âmbito do indivíduo. Kierkegaard traz à tona em obras como *O Desespero Humano* (1849) a equiparação do desespero ao conceito cristão do pecado, em que o único remédio seria a morte.

> Visto que na linguagem humana a morte é o fim de tudo, (sendo de) costume dizer-se, enquanto há vida há esperança. Mas, para o cristão, a morte de modo algum é o fim de tudo, e nem sequer um simples episódio perdido na realidade única que é a vida eterna; e ela implica para nós infinitamente mais esperança do que a vida comporta, mesmo transbordante de saúde e força.[6]

A morte como esperança representa um manifesto pela liberdade de expressão, a única maneira encontrada em uma sociedade como a da época de ser livre. A ideia de liberdade na contemporaneidade perpassa, para Tatsch, pela raridade e a originalidade da obra de arte, dando ao artista o controle sobre ela – ainda que em um mercado que promove o gosto por meio dos museus, galerias e do público.

Ao apontar para novas maneiras de compreensão da própria arte, a negação de métodos ilusionistas altamente em voga e a postura crítica em relação à sociedade e ao *establishment* americano, o expressionismo abstrato resultou em uma estética peculiar: a gestualidade espontânea, as manchas ou massas de cores que se fundem, o ritmo exercido pelo movimento do corpo, categorizando o gesto como igualmente importante para o processo de criação, as saturações e as densidades de tintas heterogêneas.

[5] COLI, 2006, p. 107.
[6] KIERKEGAARD, 1998, p. 191.

UMA RESPOSTA AO SUCESSO

Rothko acreditou na experiência pessoal do indivíduo quando diante de suas telas, uma contemplação autenticamente reflexiva do sujeito. A vulnerabilidade emocional envolveria o observador a uma total receptividade para a fruição e experimentação das pinturas, é quando a experiência individual torna-se fundamental.

Artista emblemático que costumava dizer que "a pintura vive ou morre no olhar sensível do observador", Rothko acreditava que a cor era apenas um veículo para a experiência emocional que deveria perpassar o espectador. O mestre da cor tinha interesse na reação humana "crua" e a cor funcionava como o condutor para a tal virgindade sentimental. Diferente da sua pintura no início de carreira, quando ainda dava aula para crianças, Rothko dizia que pintar deveria ser tão natural quanto cantar, no entanto, suas primeiras pinturas não seguiam o seu próprio conselho, o que ele estava fazendo era pensar demais – a ação preconizada pela cor dava um início dramático a carreira de Rothko, que tornaria-se de fato um pintor, apenas 20 anos depois.

"A noção trágica da imagem está sempre em minha mente. Não consigo descrevê-la. Não tem cabeça nem ossos"[7]. (ROTHKO, 1958). Sua busca pela brutalidade trágica, encontrou nos livros uma solução: a tragédia grega, a tragédia Shakesperiana e Nietzsche. Sua pintura volta-se para os mitos e monstros, touros sírios, falcões egípcios, meio-homem e meio-bestas sacrificados ou desmembrados – imagens irrefutavelmente trágicas, mas que ainda estavam distantes do mundo real onde a guerra chegara.

> O gesto pictórico de Rothko é o gesto pacato, uniforme, do caiador que pinta um muro; pouco a pouco, seguindo o ritmo regular do movimento que espalha a cor, percebe-se que a tinta altera a situação ambiental, e que está nascendo um espaço onde não havia senão uma interrupção na continuidade do espaço. A parede deixa de ser um limite, uma interdição psicológica; como que absorvido e filtrado pela trama da cor, o espaço de lá passa para o de cá, transborda dos limites do muro, invade o aposento com seu vapor. A parede torna-se ambiente; o espaço infinito, cósmico, transforma-se em espaço empírico, para viver dentro dele.[8]

Talvez por este motivo Rothko temia que suas pinturas servissem apenas para um propósito decorativo, seu incessante estudo da reação dos compradores de suas pinturas era então, uma prática

[7] Trecho retirado do documentário *Power of Art* (2006).
[8] ARGAN, 1988, p. 623.

recorrente. Rothko era um pintor que esperava e depositava a esperança em um contemplador que, de fato esvaziasse sua mente para conseguir livrar-se de valores estéticos previamente estabelecidos. Dessa maneira, Rothko apavorava-se ao pensar que uma pintura sua serviria de decoração, o artista praguejava contra aqueles que jantariam debaixo da sua arte, esperando que seus quadros destruíssem o apetite das pessoas.

Em 1959, Rothko já havia quase completado sua encomenda. A inspiração, ainda que inconsciente, para os murais de Seagram,estavam em Florença, na Biblioteca Michelangelo na Igreja de São Lorenço, Rothko acreditava que Michelangelo atingira justamente o sentimento que ele procurava: ele fez os espectadores sentirem que foram aprisionados em um lugar onde as portas e janelas foram bloqueadas e a única opção era ficar batendo suas cabeças contra a parede.

A acepção trágica de Rothko preconizava uma visão do artista com relação ao próprio país, os EUA, ironicamente, estavam presos entre a bomba e o supermercado – a paranoia e a alienação, o holocausto e a bomba atômica, uma vida fabricada e acobertada pelas aparências. As figuras humanas, agora mutiladas, conseguiriam a mesma comoção das obras de Michelangelo? O abandono da figuração pelos expressionistas abstratos, aspiraram um outro tipo de expressão de sentimento – multiformas dissolventes, manchadas e gotejantes. Rothko afirmava que as pessoas deveriam ficar há cerca de 45 centímetros de suas pinturas, o que significaria tal proximidade em uma época em que as relações tornavam-se mais indiferentes?

Entre 1954-57 os mesmos museus que recusaram Rothko na década 1930, ansiavam por uma obra sua, o preço de sua humanidade fora triplicado. O relaxamento diante de uma obra de arte era exatamente o contrário daquilo que Rothko desejava, o êxtase, o arrebatamento e a perdição. “Aceitei essa tarefa [os murais da Seagram] com intenções estritamente maliciosas”, afirma Rothko (1998, p.376), esperando que os que estivessem ali se sentissem presos.

No entanto, para isso, Rothko deveria percorrer um árduo caminho, de indignação e êxito, sendo talvez tratado como um bem-sucedido decorador de interiores daqueles que poderiam pagar melhor. Rothko submeteria-se a uma obscena venda de seus fundamentos mais solidamente defendidos ou, de forma sarcástica, usaria de seu poder para impor a contragosto algo que poderia ser um estorvo para aqueles que comeriam sob seus painéis?

Após aquela fria manhã de quarta-feira do mês de fevereiro de 1970, em que Rothko fora encontrado morto por seu assistente Oliver Steindecker, os amigos mais próximos do pintor recordaram suas impressões acerca de seus últimos quadros. Para eles, o suicídio já confirmado àquela altura, não era motivo de surpresa. Rothko parecia ter perdido a inspiração e a paixão, suas pinturas pareciam isentas do poder emotivo que inicialmente continham. O observador, possivelmente, não teria o mesmo “diálogo vivo” de anteriormente, os tons metálicos e rígidos pintados pareciam refletir o que Mark Rothko tornara-se naquele momento.

Sabe-se que Rothko foi um pintor que prezava pela experiência individual do sujeito em contato direto com os seus quadros, experiência essa que só poderia ser consumada entre a própria pintura e o observador, nada poderia, em sua visão, se interpor entre ambos. A transcendência como qualidade das obras de Mark, ampliam de forma pertinente e reforçada, as questões sobre o valor das obras de arte, ainda reverberadas na contemporaneidade, demonstrando um caráter iminentemente atemporal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2014, uma reportagem lançada pelo *site* Fatos Desconhecidos, pretendeu, de forma pouco aprofundada, discutir o valor das obras de arte. O texto atenta para o percurso da obra e como exemplo, utiliza um dos quadros de Rothko, arrematado em um leilão por 72 milhões de dólares, valor que, segundo o *site*, fora o maior oferecido por uma pintura dele. A reportagem segue na tentativa de explicar esse fenômeno – "o mercado possui regras que explicam o alto valor das obras" – negando a relação do preço com a complexidade da obra – "também é preciso entender que as cifras não remetem muito à habilidade do artista" – exemplificando de maneira irônica obras como a de Damien Hirst, um dos líderes do *Young British Artists* (YBAs), justificando que ele "delega a produção de seus famosos quadros de bolinhas a assistentes, que são instruídos sobre as cores e a ordem dos círculos. Mesmo assim, uma obra dessas já foi vendida a R$ 1,3 milhões".

Defende-se que o principal critério seja o renome do artista, nesse sentido a assinatura é que atribuí o valor a obra, o artista transforma-se em marca e a arte se torna um mercado que compra tanto o poder quanto o *status*. Mas, se já reconhecemos o poder do mercado de arte, onde encontramos então o poder de Rothko? A encomenda para o Quatro Estações, um restaurante de 4,5 milhões de dólares, não era tão simples como parecia, Rothko era um pintor renomado que precisava aprender a trabalhar em um espaço público.

Talvez o poder de Rothko esteja justamente em sua capacidade de compreender o humano e suas criações – a arte e o mercado – como extensões do sofrimento, da angústia e das dualidades. Quando Rothko olha para os trinta quadros que pintara para o Quatro Estações ele vê a ruína de seu projeto, recusando algo em torno de 2,5 milhões de dólares, ele parte em uma busca incessante que perdurou pelos últimos anos de sua vida – à procura por um lugar onde pudesse realizar a frustração desses painéis. Enquanto Rothko tornava seu trabalho mais sombrio, a arte da época ficava cada vez mais *pop* – o que queriam as galerias no momento – defensivo e furioso, Rothko experimentava uma liberdade dolorida, não se rendendo ao poderoso mercado de arte, que mais tarde absorveria sua destreza e a transformaria em valor.

Fundada em 1971 pelos filantrópicos John e Dominique de Menil, a capela de Houston deu a Rothko a liberdade de acompanhar o projeto e criar algo para o seu interior, um lugar construído para ser um santuário para pessoas de todos os credos e que recebe mais de 60 mil visitantes a cada ano. A luz baixa, a pedido do próprio Rothko, intensificava a experiência de seus quadros. Os quadros que antecederam o suicídio de Rothko aparecem em um tipo de viagem abstrata que revelam espaços que, talvez sejam de onde viemos ou onde terminamos, nos envolvendo e nos chamando, como um autêntico elogio aos seres humanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna – do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COLI, Jorge. O que é arte. São Paulo: Brasiliense, 2006.

FATOS DESCONHECIDOS. Por que algumas obras de arte valem tanto? 22 jun. 2017. Disponível em <http://www.fatosdesconhecidos.com.br/por-que-algumas-obras-de-arte-valem-tanto/>. Acesso em 26 jun. 2017, 11:45:20.

GONÇALVES, R. Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria. In: Cultura Visual, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, p. 101-114.

HEGEL, GEORGE W. F. Fenomenologia do Espírito - Parte I. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. Estética, textos seletos. São Paulo: Ícone, 2012.

KIERKEGAARD, Sören. O Desespero Humano (Doença até a morte). Coleção Os Pensadores. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1988. Disponível em <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/res1-rev2.pdf>. Acesso em 19 jun. 2017, 10:33:25.

MARK, Rothko. The Artist's Reality: Philosofies of Art. New Heaven: Yale University Press, 2006.

NATIONAL GALLERY OF ART. Mark Rothko: Seagram Murals. 2001-2012. Disponível em < https://www.nga.gov/collection/rothko.shtm>. Acesso em 19 jun. 2017, 13:30:15.

POWER of art. Direção: Simon Schama. Produção: Gemma Ryan. BBC, 2006.

RIBEIRO, Fernando J. Armando. A constituição do estado no pensamento de Hegel. Revista Faculdade de Direito URMG, Belo Horizonte, n.55, p.11-32, jul/dez. 2009.

TATSCH, Flávia Galli. Café Filosófico: Liberdade e criação artística – mercado e gosto. Instituto CPFL. Produção Executiva: Mario Palermo. Programa exibido em 11 jun. 2017. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=3j8DHmyJoT8. . Acesso em 12 jun. 2017, 10:00:20.

A TRAJETÓRIA DE UMA ANUNCIAÇÃO PROIBIDA.

Clara Habib de Salles Abreu[1]

Este trabalho visa demonstrar a trajetória de uma composição sobre o tema da Anunciação de Cristo. A trajetória se inicia com um desenho de Jacques Stella [Fig. 1] que compunha uma série de 22 desenhos sobre a vida da Virgem Maria realizados em meados do século XVII. A primeira parada na nossa trajetória diz respeito a uma fraude em torno das obras de Jacques Stella que teve curso quase um século depois da realização dos desenhos. Michel de Masso, herdeiro de todo o espólio da sobrinha de Jacques Stella que, por sua vez, havia herdado as obras do tio se aproveitou da proximidade do artista com Poussin e atribuiu a série de desenhos à Poussin de modo que ela atingisse maior valor econômico. A série de desenhos, atribuída à Poussin, veio à tona em Roma em meados do século XVIII e serviu de modelo para as gravuras de Francesco Polanzani. Na Anunciação gravada por Polanzani [Fig. 2] vemos, desse modo, a inscrição: "Nic. Poussin inv. - F. Polanzani sculp.", ou seja, Poussin teria inventado a composição e Polanzani aberto a gravura a partir do seu modelo. O caso, nos leva a refletir sobre o estatuto do artista e sobre o mercado de arte que, naquele momento teria recebido melhor obras atribuídas à Poussin do que obras atribuídas ao, menos célebre, Jacques Stella. A fraude de Michel de Masso, entretanto, foi descoberta ainda no século XVIII pelo colecionador Pierre Jean Mariette[2].

Após essas breves reflexões sobre o caso, partiremos para uma nova etapa da trajetória da nossa Anunciação. Uma ou mais impressões da gravura de Polanzani teriam viajado até Portugal onde possivelmente serviram de modelo para duas pinturas. A primeira é uma Anunciação pintada na segunda metade do século XVIII sem atribuição conhecida que ocupa a Igreja do Convento do Bonsucesso em Lisboa [Fig. 3].

---

[1] Mestre pelo PPGAV/EBA/UFRJ, doutoranda pelo PPGARTES/UERJ e professora substituta do BAH/EBA/UFRJ.

[2] BLUNT, 1974 p 748.

A segunda pintura, já do século XIX, é da autoria do Frei José dos Mártires e está localizada no Convento de Santa Cruz dos Carmelitas Descalços no Buçaco [Fig. 4], ponto final do trânsito da composição em questão.

Assim, nosso primeiro objetivo foi entender a trajetória de quase dois séculos dessa composição que começa em meados do século XVII e se estende até Portugal no início do século XIX.

Nosso segundo objetivo no estudo desse caso é a análise de uma questão que diz respeito à iconografia dessa Anunciação. A composição em questão é marcada por um detalhe insólito: a presença de um Menino Jesus que desce do céu em direção à Virgem.

De acordo com Robb[3], a primeira aparição da iconografia do Menino Jesus na Anunciação foi na *Árvore da Vida* de Pacino de Buonaguida [Fig. 5], obra hoje exposta na Galeria da Academia em Florença.

A *Árvore da Vida*, obra baseada no *Lignum vitae* de Boaventura, consiste em uma representação do Cristo crucificado, na qual a cruz faz analogia a um tronco de árvore do qual saem doze galhos nos quais encontramos medalhões que simbolizam os frutos da árvore e possuem representações de eventos da vida de Cristo. O medalhão que representa a Anunciação de Cristo encontra-se no primeiro galho da árvore. No primeiro medalhão desse galho encontramos a figura de Deus Pai entronado segurando uma figura nimbada, dessa figura emergem raios de luz que extrapolam o primeiro medalhão e atingem a Virgem Maria representada no medalhão ao lado, aquele no qual está representada a cena da Anunciação [Fig. 6]. Sendo lançado juntamente com os raios de luz, identificamos a figura de um menino nu e, segurando o pescoço da Virgem Maria, identificamos outro menino nu.

Apesar de considerado por Robb, como o primeiro caso no qual a figura do Menino Jesus aparece em pinturas da Anunciação, a *Árvore da Vida* de Buonaguida é um caso único, pois a estratégia de representar dois meninos não foi repetida em pinturas posteriores. O motivo do Menino Jesus em cenas da Anunciação se cristaliza, se difunde e se torna popular contando com a representação de apenas um menino. Na maioria das pinturas, o Menino Jesus é representado com características físicas infantis, com um nimbo ou auréola, nu ou envolto em panos. Muitas vezes, Ele é representado carregando a cruz, representação que faz alusão à Sua missão redentora na terra. Em raras ocasiões, esse modelo de representação do Menino é substituído por um homúnculo com feições adultas e barba como, por exemplo, na Anunciação do Tríptico da Coroação da Galeria da Academia de Florença [Fig. 7]

Em territórios italianos foram pintadas, entre os séculos XIV e XV, numerosas Anunciações que possuem o motivo do Menino Jesus. O motivo também é encontrado em representações da Anunciação presentes em manuscritos iluminados, livros ilustrados com gravuras e pequenas esculturas portáteis de alabastro; suportes responsáveis por uma possível difusão do motivo iconográfico pela Europa durante os séculos XIV e XV. Assim, possível encontrar exemplares de Anunciações com o Menino na pintura espanhola;

[3] ROBB, 1936.

portuguesa; alemã; flamenca; inglesa; e francesa. Resumindo as conclusões sobre a aparição e difusão do motivo do Menino Jesus em representações da Anunciação Robb diz:

> O motivo é derivado da *Lignum Vitae* de Bonaventura, e sua primeira e mais completa representação está na *Árvore de Vida* de Pacino de Buonaguida de cerca de 1310. Ele é encontrado na pintura florentina e sienense na primeira metade do século XIV e se espalha pelo norte da Itália, para a Espanha, Boêmia e Alemanha na segunda metade do século. Ele aparece primeiramente, portanto, nos países cujas tradições artísticas estão mais ligadas com a influência italiana. No decorrer do século XV ele também aparece nas escolas menos italianizadas de Flandres, da Inglaterra e do norte da França.[4]

Montañés, entretanto, acredita que o motivo não é derivado exclusivamente do *Lignum Vitae* de Boaventura, visto que somente a representação de Buonaguida conta com a presença dos dois meninos. De acordo com Montañés, outras fontes literárias também podem ter sido fundamentais para o desenvolvido da iconografia em questão. Ele cita como exemplo as *Meditationes vitae Christi*, atribuído ao próprio Bonaventura, como uma das possíveis fontes literárias para a representação do Menino Jesus em cenas da Anunciação. Segundo Montañés, todos os elementos presentes nas Anunciações com o Menino fazem parte da concepção da Encarnação descrita nas *Meditationes vitae Christi*[5].

Feitas essas considerações sobre a origem, difusão e fontes literárias da iconografia do Menino na Anunciação nos perguntamos: qual seria o significado simbólico da representação do Menino Jesus na Anunciação? Quais seriam os motivos que levaram os artistas, seus mentores iconográficos, ou os encomendantes das obras, a acrescentarem esse novo elemento em uma iconografia já sedimentada pela tradição artística cristã? Montañés acredita que a função mais elementar da iconografia do Menino na Anunciação seria materializar plasticamente o mistério invisível da Encarnação de Cristo[6]. A iconografia ainda enfatizaria a crença teológica de que toda a Santíssima Trindade teria uma participação específica na Encarnação do Verbo[7]. Outro objetivo seria mostrar, através da representação do Menino que por vezes aparece

[4] T. da a.: "The motive is derived from the Lignum vitae of Bonaventura, and its first and most complete representation is in Pacino da Buonaguida's Tree of Life of c. 1310. It is found in Florentine and Sienese painting of the first half of the fourteenth century, and spreads to North Italy, to the Midi, to Spain, to Bohemia, and to Germany, in the second half of the century. It appears first, therefore, in those countries whose artistic traditions were most closely linked with and influenced by that of Italy. In the course of the fifteenth century, it also appears in the less Italianate schools of Flanders, England, and northern France." (ROBB, 1936, p. 525/526)
[5] MONTAÑÉS, 1996, p. 30
[6] Ibidem, p. 19
[7] MONTAÑÉS, 1996, p. 23.

carregando uma cruz[8], a finalidade redentora da Encarnação de Cristo, uma vez que a cruz faz alusão à redenção da humanidade, condenada pelo pecado original, através do sacrifício de Cristo, objetivo final de Sua Encarnação.

Dentre as possíveis motivações para a representação dessa iconografia, fazer especulações teológicas profundas a respeito do mistério da Encarnação de Cristo não parece ter sido um dos objetivos dos pintores ou dos encomendantes das obras, porém tais estratégias pictóricas de representar o invisível através do visível poderiam gerar confusões no que diz respeito ao "*modus incarnationis*" de Cristo. Assim, a iconografia do Menino Jesus em Anunciações foi acusada de fazer referência à ideia de que o corpo de Cristo havia sido enviado do céu já formado e não concebido a partir da própria carne da Virgem Maria como prega a ortodoxia católica. Tal pensamento poderia dar a entender que a humanidade de Cristo era preexistente à sua Encarnação, acendendo debates cristológicos acerca da Encarnação de Cristo e da União Hipostática das Suas naturezas humana e divina.

O próprio Boaventura, considerado pela historiografia como fonte literária para a criação do motivo iconográfico, já havia deixado clara, em seus escritos, a crença ortodoxa na qual o corpo de Cristo havia sido formado no útero da Virgem Maria e não recebido já formado do exterior: "[...] *ut concipiat intra, nihil recipiendo ab extra* [...]"[9]. Mesmo que ortodoxa, a crença na concepção uterina do corpo de Cristo não era consenso. Hugo de St Cher, contemporâneo de Boaventura, por exemplo, acreditava que o corpo de Cristo havia se formado no céu e entrado milagrosamente no ventre da Virgem Maria[10]. Tal crença parece ter aparecido, pela primeira vez, através de Valentin, um filósofo do século II que só é conhecido pela historiografia a partir das críticas que São Irineu e Tertuliano fizeram sobre ele[11].

Aproximadamente dois séculos após a suposta alegação de St. Cher, tal debate sobre a Encarnação de Cristo é assimilado pelo discurso das artes através da crítica de Santo Antonino, Arcebispo de Florença, à representação do Menino Jesus em cenas da Anunciação. Antonino era um forte opositor, não só do motivo do Menino Jesus em representações da Anunciação, mas de uma série de iconografias que considerava inadequadas como as Trindades trifrontes e tricéfalas e a presença de parteiras em cenas da natividade, pois era certo que a Virgem havia parido sem dor.

[8] MONTAÑÉS, 1996, p. 22.
[9] T. da a.: "[...] ela concebeu em seu interior, não recebendo nada de fora [...]". (BOAVENTURA, *Opera omnia* vol VII, p. 24)
[10] Ainda não encontramos a fonte primária que confirmaria essa suposta alegação de St. Cher que acessamos através de GULDAN, 1968, p. 156.
[11] MONTAÑÉS, 1996, p. 41

Segundo Santo Antonino "*Repreensíveis são os pintores que representam, na Anunciação à Virgem, Jesus no formato de menino sendo lançado para o seio da Virgem Maria dando a entender que ele não teria sido formado da substância do seu corpo*."[12]

A condenação de Santo Antonino foi assimilada, posteriormente, no contexto da Reforma Católica por autores como Molanus e os espanhóis Francisco Pacheco e Interián de Ayala. Molanus diz:

> De fato, encontramos em alguns lugares na história da Anunciação e da Encarnação do Senhor, a representação de uma espécie de um pequeno corpo humano descendo de raios que emergem do Espírito Santo até as entranhas da Virgem. Esse tipo de pintura não é somente um erro perigoso, mas pior: herético. De fato, desde a Antiguidade Valentin é considerado herege pela Igreja por ter ensinado que o corpo de Cristo teria sido formado no céu e entrado na Virgem Maria através de um tubo ou uma fístula. É por isso que Santo Antonino censurou severamente este tipo de pintura [...][13]

Já Francisco Pacheco diz:

> [...] ousado é o autor de uma estampa [...] que, em vez do Espírito Santo [...] colocou um resplendor sobre a cabeça da Virgem, e nele um Menino Jesus nu com uma cruz em seu ombro, e uma glória de anjos com Deus Pai, tal pintura não é apenas um erro perigoso, mas herético, como advertiu Molano, porque está em conformidade com a opinião de Valentino que a Santa Igreja há muito condenou como herege, porque ele ensinava que Cristo, nosso Senhor, trouxe Seu corpo do céu, e, portanto, Santo Antonino repreende rigorosamente esta pintura, porque é de fé que o Espírito Santo formou o corpo de Cristo Senhor da substância da santíssima Virgem, em suas puríssimas entranhas.[14]

[12] T. da a.: "Reprehensibiles sunt pictores, cum pingunt... in Annunciatione Virginis par-vulum puerum formatum, scilicet Iesum, mitti in uterum Virginis, quasi non esset ex substantia Virginis corpus eius assump-turn." (ANTONINO DE FLORENÇA, 1583, p. 101.)

[13] T. da a.: "On représente en effet dans certains lieux le récit de l'Annonciation et de l'Incarnation du Seigneur avec une sorte de petit corps humain qui descend vers les entrailles de la très bienheureuse Vierge, parmi des rayons que répand l'Esprit-Saint. Or il semble que cette peinture donne l'occasion d'une erreur non seulement dangereuse, mais pire: hérétique. De fait, depuis l'Antiquité, Valentin est considéré comme hérétique par l'Église, pour avoir enseigné que le Christ aurait apporté son corps du ciel et serait entré dans le corps de Marie comme à travers un tube et une fistule. C'est pourquoi saint Antonin censura sévèrement cette peinture [...]." (MOULANUS, 1996, p. 185/186.)

[14] T. da a.: "[...] pero quien anduvo atrevido es el autor de una estampa [...] que, en lugar del Espíritu Santo (que es tan forzoso en este paso) puso un resplandor sobre la cabeza de la Virgen, y en él un Niño Jesús desnudo, con una cruz sobre el hombro, y una

Por fim, Interian de Ayala também condena a representação em seu tratado *El Pintor Cristiano y Erudito* de 1730 quando diz:

> O que vemos algumas vezes na história da Anunciação à Virgem, e da Encarnação do Senhor [...] sem dúvida é uma ignorância, ou ao menos uma pintura que dá origem a erros fatais e perniciosos. Pois nela, entre os raios de luz que descem do céu à terra, até à Virgem, se vê pintado um pequeno corpo bem formado que, ainda que pequeno, desce até o sagrado ventre da Virgem. E quem, medianamente instruído, deixará de reconhecer que essa pintura guarda o herético erro de Valentino [...]? [...] Por isso Santo Antonino repreende e condena com razão esta pintura, pois abre o caminho para a heresia.[15]

De acordo com Robb[16], a iconografia foi, finalmente, condenada como heresia, no século XVIII, pelo papa Bento XIV, mesmo papa que condenou várias outras representações polêmicas como as Trindades trifrontes e tricéfalas e as Virgens Abrideiras com o Trono da Graça. Ainda não localizamos, entretanto, a fonte na qual o Papa supostamente teria condenado a representação do Menino nas Anunciações.

Retornando, por fim, ao nosso caso, percebemos, através de uma comparação entre as datas das condenações teóricas e as datas de realizações das obras de arte, que as obras em questão foram feitas mesmo após as condenações teóricas do motivo. Sendo assim, delineamos uma breve conclusão: documentos escritos como bulas papais e tratados contendo tais proibições talvez não tivessem o mesmo alcance que documentos imagéticos como gravuras que circulavam e serviam de modelo para pinturas perpetuando na esfera prática, através da cópia, uma iconografia proibida pela esfera teórica.

---

gloria de ángeles con Dios Padre, la cual pintura, no sólo es ocasión de error, peligroso, pero herético, como advirtió Molano, porque se conforma con el parecer de Valentino y sus secuaces a quien la Iglesia santa ha muchos que condenó por hereje, porque enseñó que Cristo, nuestro Señor, traxo el cuerpo del cielo, y, por esto, San Antonino reprehende con rigor esta pintura, porque es de fe que el Espíritu Santo formó el cuerpo de Cristo nuestro Señor de la sustancia de la sacratísima Virgen, en sus purísimas Entrañas." (PACHECO, 2001, p. 594/595)

[15] T. da a.: "Y lo que vemos algunas veces en la historia de la Anunciacion de la Vírgen, y de la Encarnacion del Señor [...] sin duda es yerro, ó á lo menos una pintura que da ocasion á fatales y perniciosos errores. Pues en ella, entre los rayos de luz que bajan desde el Cielo á la tierra, y hasta la misma Vírgen, se ve pintado un cuerpecillo bien organizado, aunque pequeño, en cual baja al sagardo vientre de la Vírgen. Y quién por medianamente que esté instruido, dejará de conocer que esta pintura abriga el herético error de Valentino [...]? [...] Por esto reprehende y condena con razon esta pintura S. Antonio, como que abre camino para la heregía." (AYALA, 1883, p. 61/62)

[16] ROBB, 1936, p. 526.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Fr. António José de, O.P. Annuntiationis Puer: O Menino na Anunciação, em Portugal. *Via Spiritus, Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso,* CITCEM, nº 17, 2010, págs.133-196.

ANTONINO DE FLORENÇA. *Summa Sacrae Theologia.* Terceira Parte. Veneza, 1583.

AYALA, Juan Interian de. *El Pintor Cristiano y Erudito.* Ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas. Barcelona: Imprenta de la Viuda é Hijos de J. Subirana, 1883.

BESSANÇON, Alain. *A Imagem Proibida.* Uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997

BLUNT, Anthony. *Jacques Stella, the de Masso Family and Falsifications of Poussin.* The Burlington Magazine, Vol. 116, No. 861, 1974, págs. 744-749+751.

BOAVENTURA. *A Árvore da Vida.* Escriptos espirituaes de S. Boaventura Cardeal e Doutor da Igreja. Petrópolis: Editora Vozes, 1937.

BOAVENTURA. *Opera Omnia.* Escriptos espirituaes de S. Boaventura Cardeal e Doutor da Igreja. Petrópolis: Editora Vozes, 1937.

GULDAN, Ernst. Et Verbum caro factum est: Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild. *Römische Quartalschirift für christliche Alterumskunde und Kirchengeschichte,* 63, 3-4 (1968), pp. 145-69.

MONTAÑÉS, Julio I. González. Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis: Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación. *Espacio, Tiempo y Forma,* Serie Vil, H. del Arte, t. 9, 1996.

MOULANUS, Jean. *Traité des saints images.* Paris: Les Éditions du Cerf, 1996.

PACHECO, Francisco. *El Arte de La Pintura.* Madrid: Cátedra, 2001.

ROBB, David M. The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. *The Art Bulletin,* Vol. 18, No. 4 (Dec., 1936), pp. 480-526.

FIGURAS

Figura 1 – Jaques Stella. Anunciação. Desenho, 35,8 x 26,5 cm. Localização desconhecida. Fonte:https://www.latribunedelart.com/spip.php?page=docbig&id_document=5389&id_article=2056

Figura 2 – Francesco Polanzani baseado em Jaques Stella. Anunciação, Ca. 1746-1756. Gravura. British Museum, Londres (Inv. nº 1872,0810.967).

Figura 3 – Desconhecido. Anunciação, Ca. 1750-1800. Óleo sobre tela. Igreja do Convento do Bonsucesso, Lisboa.

Figura 4 – Fr. José dos Mártires. Anunciação, 1820. Óleo sobre madeira. Convento de Santa Cruz dos Carmelitas Descalços do Buçaco. Foto: Fr. Antônio-José de Almeida.

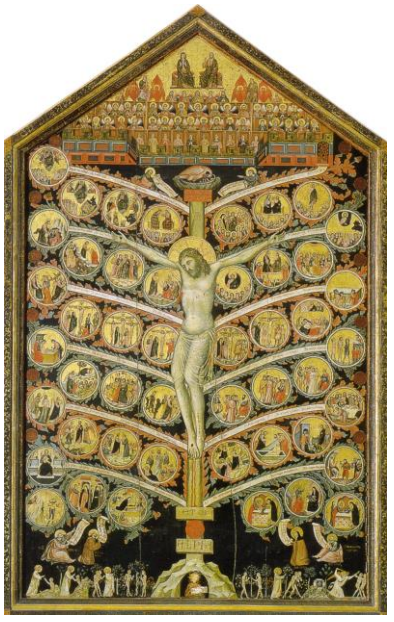


Figura 5 – Pacino de Buonaguida. Árvore da Vida, 1310-15. Têmpera e ouro sobre madeira, 248 cm x 151 cm. Galeria da Academia, Florença.

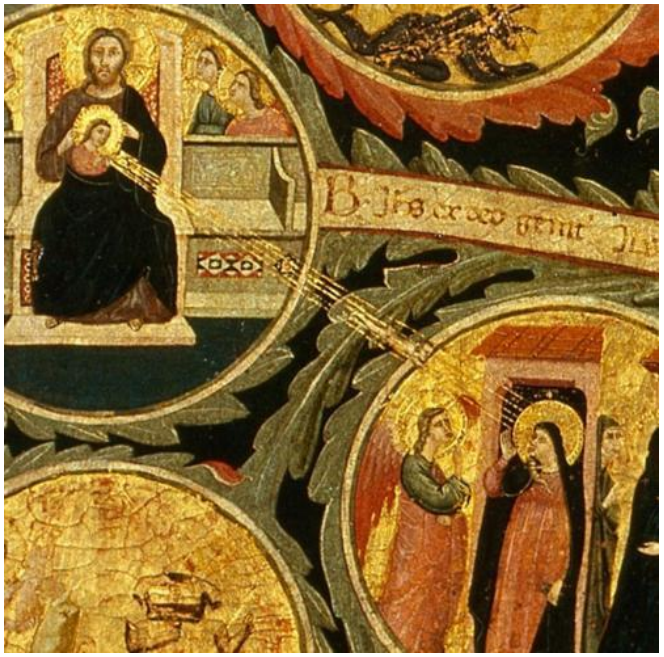


Figura 6 – Pacino de Buonaguida. Árvore da Vida (detalhe), 1310-15. Têmpera e ouro sobre madeira, 248 cm × 151 cm. Galeria da Academia, Florença.

Figura 7 – Giovanni dal Ponte. Coroação da Virgem com Santos (detalhe), 1400-10. Têmpera sobre madei-ra, 194 x 208 cm. Galeria da Academia, Florença.

50 ANOS DA COLEÇÃO COSTANTINI: DA ESTREIA COM UM PRESAS, MIRANDO UM BERNI, À OBSESSÃO POR UM RIVERA.

Cristiélen Ribeiro Marques[1]

Obstinação e entusiasmo pela arte, visão mercadológica e construção de um legado artístico-histórico-cultural latino-americano, num contexto globalizado, são aspectos marcantes na trajetória de 50 anos, desde o embrião que daria origem à *Coleção Costantini*. Neste artigo, estes aspectos serão apresentados por meio de dois pilares temáticos: como se formou e evoluiu a coleção, com as mudanças nos critérios de escolha e aquisições, para que se chegasse à constituição atual; e o da forma de trazê-la ao público, movimento que se iniciou nos anos 1990 em parceria com outros museus, passou pelo estabelecimento de um acervo em um espaço museológico próprio, o *Malba*, e incluiu uma revisão curatorial na exposição comemorativa de 15 anos da instituição, a *Verboamérica*. Palavras-chave: Colecionismo, Arte latino-americana, Exposições de arte latino-americana.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo apresentar a evolução da Coleção Costantini, identificando os elementos-chave que propiciaram seu reconhecimento como relevante mostra da arte latino-americana do século XX.

Para tanto, primeiramente, se busca entender a formação da coleção, os critérios e as estratégias de aquisição, e o mercado de arte como um dos meios de legitimação, para, em seguida, observar a forma como as obras foram apresentadas ao público, reconhecidas pelos museus locais e internacionais, e então institucionalizadas como acervo do Malba.

---

[1] Pós-graduação *lato sensu* em Curadoria de Arte pelo Centro Universitário SENAC e aluna especial no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP.

Os principais materiais de pesquisa disponíveis com esse tipo de informação são catálogos das exposições e *releases* à imprensa, entrevistas e matérias publicadas na mídia impressa e *on-line*, bem como publicações das próprias instituições do mercado de arte e de leilões.

A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO: UM OLHO NA ARTE E OUTRO NO MERCADO[2]

Os primeiros 30: final dos anos 1960 até os 2000

É muito fácil encontrar matérias de jornais e revistas com uma foto de Eduardo Costantini ao lado das obras icônicas de sua coleção, com referências à sua trajetória, muitas vezes narrada por ele mesmo, e sobre o nascimento do colecionador. Porém identificar e entender as peças para a formação e a consolidação da Coleção Costantini é uma tarefa bem mais complexa: um movimento econômico de globalização e valorização da cultura latino-americana, a parceria com um consultor especialista em arte, ter capital no momento de dar o lance nos leilões em obras históricas, saber olhar e esperar quase de forma obsessiva para adquirir uma obra, entre muitos outros aspectos que permeiam a jornada analisada neste artigo.

Nesse imbricado caminho, a começar pelo final dos anos 1960 e início dos 1970, Costantini, então com 22 anos atuava no mercado financeiro e começava a se interessar por arte. Desde um olhar inicialmente leigo, em 1968, comprou em parcelas um Leopoldo Presas, mas já mirando um Antonio Berni que ainda não "cabia em seu bolso". Vai assim se especializando em sua empreitada no mercado de arte, o que será já de início bem-sucedida, mediante algumas oportunidades-chave que surgiram logo nos primeiros passos. Por exemplo, o encontro com o já colecionador de arte Ricardo Esteves, executivo de empresas do setor financeiro, uma importante bússola para as suas aquisições; e a vinda a mercado de coleções importantes que foram então adquiridas por Costantini, como 20 obras de Xul Solar, uma composição branca de Torres García e obras sobre papel de Rafael Barradas, de 1918.

Percebe-se nos anos 1970 um novo movimento no colecionismo de arte na América Latina, cujos colecionadores locais se voltaram à aquisição de obras latino-americanas. Este pode ser reflexo de alguns elementos significativos, como os apontados pela historiadora da arte e crítica Aracy Amaral, no texto "História da Arte Moderna na América Latina (1780-1990)" de 1996. Nele, cita a Conferência Geral da Unesco, em Paris de 1966, em que foi definido um projeto de estudo das culturas latino-americanas, tendo por base sua literatura e suas artes; e a forte influência dos Estados Unidos sobre o continente latino-americano[3]. Ainda

[2] A linha do tempo apresentada sobre a formação e a evolução da Coleção Costantini tem como base os textos de Marcelo Pacheco, publicados nas diferentes edições do catálogo da coleção desde 1998, em suas exposições no Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, e posteriormente já como acervo do MALBA. Marcelo Pacheco é curador, pesquisador, licenciado em História da Arte, escritor, professor e foi diretor do MALBA no período de 2002 a 2013.

[3] AMARAL, 2006, p. 129.

em 17 de outubro de 1979, a Sotheby's organizou um primeiro leilão exclusivo para a arte latino-americana em Nova York, tendo também criado um departamento especializado nesta arte, o que anos mais tarde viria a ser também adotado pela Christie's e pela Phillips.

Retornando a Costantini, se, no início, se pôde observar claramente o interesse pelos artistas rio-platenses e por peças históricas centrais de suas carreiras nos anos 1920 e 30, será nos anos 1990 que o olhar começou a deslocar-se no tempo e na geografia, e o mercado internacional passou a conhecer o colecionador que arrematara algumas obras emblemáticas nos leilões de Nova York. Nesse segundo momento da coleção, ela foi ampliada com obras também dos anos 1940, e com artistas de vários países latino-americanos, como Tarsila do Amaral, Miguel Covarrubias, Amélia Pelaez, Frida Kahlo, Roberto Matta, para citar alguns nomes[4]. Entre 1995-1996, é que ficaram famosos os lances recordes para obras na América Latina, como o US$ 1,3 milhão pelo "Abaporu", e os US$ 3,2 milhões pelo "Autorretrato com Macaco e Papagaio" de Frida Kahlo. Nesta última, Costantini pôde desfrutar do gosto da vitória, inclusive ao competir com a artista norte-americana Madonna, porém amargou a difícil escolha de ter deixado de lado "Baile en Tehuantepec" (1928), de Diego Rivera, pela simples razão de que, na época, não tinha recursos para comprar os dois.

1.1. A consolidação nos anos 2000

Com a grande exposição na mídia local e internacional, o interesse crescente de renomadas instituições norte-americanas e europeias sobre a arte da América Latina, e um espaço permanente de exposições, a coleção Costantini se estabeleceu nas primeiras décadas do século XXI como legado relevante para a história da arte.

É quando a coleção adquiriu uma nova dinâmica, com um caráter cada vez mais latino-americano, uma abrangência maior em termos de período histórico dos anos de 1920 até os 2000, fazendo jus ao nome daquele que passaria a ser o "lar permanente" das obras, o *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires,* Malba. O ritmo do mercado, o desejo do colecionador e o poder institucional foram algumas das forças fundamentais que atuaram para consolidar a coleção nesse novo período. No gráfico 1, pode-se ver sua evolução, desde os primeiros momentos até aquisições mais recentes, compondo um acervo de cerca de 600 obras.

Em 2004, o Malba lançou um Programa de Aquisições, visando justamente ampliar a coleção para maior representatividade da arte contemporânea da América Latina. O programa contou, além de financiamento da Fundação Costantini, com a Associação de Amigos do Malba e outros grupos privados, fundações e empresas. Em 2012 e 2013, a instituição criou um Comitê de Aquisições (CDA) que participou da dinâmica de seleção de obras em conjunto com o Departamento de Curadoria.

[4] MUSEU DE ARTE MODERNA, 1998, p.23.

Nesse período, importantes peças foram agregadas ao "quebra-cabeça" da história da arte latino-americana por meio da coleção. Podem-se destacar a instalação *Editor Solitário* (2011) de Oscar Muñoz, *Subdivisões de um Relâmpago na Terra* (2003) do artista carioca Ernesto Neto; o vídeo histórico *Alma, Silueta en fuego* (1975) da artista cubana Ana Mendieta (1948-1985); *Decoración de interiores* (1981) de Beatriz González, artista colombiana; a fotografia *Las dos Fridas* (1989/2014) dos chilenos Las Yeguas del Apocalipsis (Pedro Lemebel (1952-2015) y Francisco Casas Silva); e *CV laboral* (2009), uma doação da artista Ana Gallardo. E, finalmente em 2016, 21 anos após o leilão em que não pôde arrematar a obra *Baile en Tehuantepec* (1928), de Diego Rivera, ela voltou a mercado, e Costantini a integrou à coleção por US$ 15,7 milhões, batendo o novo recorde como obra mais cara da história de um artista da região latino-americana.

Os critérios de seleção de obras para a coleção consideravam, principalmente, a inclusão de artistas-chave da América Latina, com o objetivo de ter cada vez mais países representados; peças históricas que contribuíram para a difusão de artistas relevantes, de períodos como os anos 1960 e 70; obras significativas de artistas que integram exposições temporárias do museu, a exemplo de Annemarie Heinrich, Teresa Burga, Claudia Andujar, Marta Minujín e Rogelio Polesello; e obras de artistas mulheres buscando também maior equidade de gênero.[5]

Assim, Coleção Costantini e colecionador passaram a figurar em *rankings* globais e locais de mídia especializada em arte, como o "Top 200 Collectors" da ARTnews, e os "100 Activos Coleccionistas de Arte Latinoamericano", da Arteinformado. Em 2017, a Fundação ARCO de Madrid atribuiu ao colecionador e à sua trajetória o prêmio "A", em virtude de sua contribuição para difundir a arte latino-americana no mundo e especialmente por criar o museu Malba.

A COLEÇÃO COSTANTINI EM EXPOSIÇÕES E ACERVOS

Ganhando visibilidade por meio de renomadas instituições

A década de 1990 é marcada pela expressiva exposição que a Coleção Costantini começava a receber, seja pelo mercado de arte e pela mídia, mas ainda, mais importante, por museus regionais e internacionais (Figura 1).

Inicialmente, por meio de empréstimos de obras de forma mais pontual, como na exposição de 1993 no *Museum of Modern Art* (MoMa). Já em 1996, houve a primeira exibição pública como coleção, no *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires, e, em seguida, no *Museo Nacional de Artes Visuales* de Montevideo. No período entre 1998 e 1999, exposições de maior porte, fora da região do Rio da Prata, foram realizadas com mais de 100 obras no *Museu de Arte Moderna*, tanto de São Paulo quanto do Rio de Janeiro,

[5] MALBA. Disponível em<http://www.malba.org.ar/coleccion-adquisiciones/> Acesso em: 20 set. 2018.

e com cerca de 90 obras na *Fundación La Caixa* em Madrid. Em paralelo, entre 1997 e 2000, a coleção apresentou quatro edições consecutivas do Prêmio Costantini no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, com a proposta de estimular a produção artística argentina, ao mesmo tempo que incorporou obras de artistas das últimas gerações com a aquisição daquelas classificadas em primeiro lugar.[6]

Já em 2012, o *Museum of Fine Arts de Houston* (MFAH) apresentou cerca de 36 obras no *Modern and Contemporary Masterworks from Malba - Fundación Costantini*com, como parte da parceria já existente entre as instituições. E, em fevereiro de 2016, à ocasião do prêmio da Fundação ARCO, 13 obras estiveram expostas na *Real Academia de Bellas Artes*, Madrid, sob o título *Arte latino-americano. Una mirada a la colección Costantini*.

Malba: a institucionalização de um legado regional e de interesse internacional

Fundada em 2001 por Eduardo Costantini, "a instituição nasce com a missão de colecionar, estudar e difundir a arte latino-americana desde o início do século XX até a atualidade".7 Além de exposições, tanto do acervo quanto temporárias, possui um amplo programa educativo que congrega também cinema e literatura, buscando estar cada vez mais próximo da comunidade.

Desde a abertura do museu, uma parte das obras do acervo passou a estar sempre em exposição. A curadoria da coleção reconhece que a sua mostra apresenta fissuras, dissonâncias, lacunas, tendo em vista que se propõe a contribuir para a construção de uma história da arte latino-americana e a estabelecer os seus respectivos cânones:

> A Coleção Costantini, em seu valor de enredo e na qualidade de panorama, não se permite não reconhecer as instabilidades e as rupturas, características de bens culturais produzidos em contextos múltiplos e em tempos históricos e geografias fragmentadas. O fio condutor da simples cronologia resulta numa mostra de imagens em que prevalece, eliminados (pré)conceitos de progresso e linearidade, o ecletismo, ou melhor dizendo, a porosidade e a mutabilidade das orientações, e a volatilidade das posições. Seguir as estações sucessivas do fauvismo, do expressionismo, do cubismo, do futurismo, do dadaísmo, do surrealismo e das múltiplas abstrações, os "neos" e os "pós", não alcançam como método para captar produções culturais cujos

[6] MALBA. Disponível em <http://www.malba.org.ar/museo/> Acesso em: 20 set. 2018.
[7] MALBA. Disponível em <http://www.malba.org.ar/museo/> Acesso em 20 set. 2018.

> tempos e espaços estão fissurados por urgências internas e externas que obrigam a convivência constante de contradições e projetos mutantes. (MALBA, 2001, p.34).

As curadorias, desde a abertura do museu, estavam mais orientadas a uma visão cronológica dos movimentos e estilos da história da arte global. Em 2014, dois anos antes de completar os 15 anos da fundação do Malba, a instituição começou a programar uma nova mostra comemorativa. Aberta em setembro de 2016, *Verboamérica*, a nova exposição da coleção permanente do Malba, foi apresentada como não sendo fixa nem estática, senão performativa e temporal, que "evidenciava a crise de uma noção única e linear do tempo histórico que a globalização tem testemunhado"[8].

O que norteia essa curadoria de Andrea Giunta e Agustín Pérez Rubio são as experiências na América Latina no campo das artes, como Antropafagia, Madí, Universalismo, Muralismo; e as questões sociais, como a urbanização, as periferias, os banidos, as questões geopolíticas. Estas foram traduzidas em oito núcleos: (i) no princípio; (ii) mapas, geopolítica e poder; (iii) cidade, modernidade e abstração; (iv) corpos, afetos e emancipação; (v) trabalho, multidão e resistência; (vi) campo e periferia; (vii) cidade letrada, cidade violenta, cidade imaginada; e (viii) américa indígena, américa negra. É questionável o êxito da exposição quanto à inovação na narrativa, ou mesmo em termos de representação e de representatividade da América Latina, porém é inegável a congregação de obras canônicas.

Em termos de futuro da coleção, com base em entrevistas veiculadas na mídia, Costantini menciona que a prioridade do Malba passou a ser o acesso, o aumento da proximidade com a comunidade e o seu papel social, a manutenção do acervo e menos a aquisição de obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar a trajetória da Coleção Costantini é uma forma de identificar elementos e critérios que levam ao êxito de uma coleção e de um colecionador, o que não quer dizer uma receita de fácil reprodução. Tampouco encerra o desafio de se contar a história da arte latino-americana, ainda que apresente extratos e perspectivas. Especialmente, se for considerado o poder do mercado de arte e das instituições que, muitas vezes, se autodefinem como narradores legitimados, e nesse caso, centrados na América Latina, porém em um contexto globalizado[9].

Dessa forma, a Coleção Costantini vem somar de forma relevante, porém não definitiva, para a construção de um projeto histórico de arte latino-americana de cunho cultural. A paixão pela arte, a visão mercadológica

[8] MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES, 2017, p. 32.
[9] OLIVEIRA, 2010, p. 11.

e um cenário econômico local e internacional favorável que marcam essa jornada apontam contribuições efetivas de reconstituição de um patrimônio e de possibilidade de identificação de um legado latino-americano de interesse global.

Porém, o estudo da Coleção Costantini é ponto de partida também para temas e questionamentos que não puderam ser aprofundados neste artigo, mas que fazem parte da pesquisa em andamento. Por exemplo, o fato de o prestígio da coleção constituir-se em grande parte por integrar a história da arte brasileira, uma vez que abriga obras canônicas de artistas como Volpi, Portinari, Di Cavalcanti, Maria Martins, Cláudia Andujar, para citar alguns. Cumpre ainda citar que uma das que a fez mais conhecida, e valiosa, alvo de controvérsias no Brasil, foi a aquisição, em 1995, do Abaporu (1928), de Tarsila do Amaral. O percurso dessa obra entrelaçado ao do Malba nos traz importantes reflexões também acerca dos projetos institucionais brasileiros sobre arte e cultura, em âmbito local e regional.

E, nesse sentido, a própria trajetória dessa coleção como projeto institucional e as decisões de seu colecionador sobre seus rumos e desdobramentos como tal nos faz refletir sobre as jornadas de outras coleções. Em âmbito local, a de Adolfo Leirner que, desde 2007, integra o acervo do *Museum of Fine Arts de Houston*, revelando mais uma vez a fragilidade da política nacional de formação de acervos no País, ou mesmo o desinteresse cultural das elites e do próprio governo. E, no âmbito regional, sob o argumento de se elevar e incluir a arte latino-americana no circuito global de arte e não pela sua origem regional, temos a colecionadora cubana Ella Fontanals-Cisneros que, em 2018, doou obras de sua coleção para a Espanha, tornando Madrid a cidade europeia com maior coleção de arte latino-americana; e a venezuelana Patricia Phelps de Cisneros, maior coleção de arte abstrata latino-americana que, em 2016, doou 102 obras ao MoMa e, em 2018, outras 200, divididas entre este mesmo museu mais o Reina Sofia (Espanha), o Mamba (Argentina), o MALI (Peru), o Bronx Museum of the Arts e o Blanton Museum da Universidade do Texas.

Coincidência, ou não, esse argumento encontra ressonância no mercado de arte. Se anteriormente, na década 1970, a Sotheby's tinha criado um departamento de arte latino-americana para a sua devida valorização, já em maio de 2017, sob a mesma diretriz, a empresa anunciou que passaria a integrar a arte contemporânea latino-americana aos leilões de arte global, uma vez que os artistas "regionais" teriam alcançado tamanho reconhecimento, e valores, que estariam em condição de igualdade. Com isso, na verdade, passam a estimular uma maior concorrência entre os colecionadores e, portanto, a atingir apostas em patamares muito superiores. Algo para ser acompanhado para ver de fatos os impactos nos próximos lances.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e ensaios (1980 – 2005).* Vol.2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARANHA, Carmen S. G.; NICOLAU, Evandro C. *Arte moderna e atual latino-americanas: um olhar em revista.* São Paulo: Fundação Memorial, 2008.

ARTEINFORMADO. *100 Activos Coleccionistas de Arte Latinoamericano*, Madrid, Feb. 2017. Disponível em: <http://www.arteinformado.com/informe-coleccionistas-arte-latinoamericano>. Acesso em 17 set. 2018.

ARTISHOCK. *Una Mirada a La Colección Costantini, En Madrid. Artishock revista de Arte Contemporáneo*, Chile, Feb. 13, 2017. Disponível em <http://artishockrevista.com/2017/02/13/coleccion-costantini-madrid/> Acesso em: 20 set. 2018.

ARTNEWS*. The world's top collectors in 2017. Disponível em:* <http://www.artnews.com/top-200-collectors/>. Acesso em 10 dez. 2017

BARBOSA, Paulo Roberto Amaral. *Modernidade latino-americana: a postura crítica de Marta Traba***.** São Paulo: Fundação Memorial, 2008.

BERMÚDEZ, María Clara Bernal. *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, 2006.

FUNDAÇÃO ARCO. Disponível em <http://www.ifema.es/fundacionarco_01/QuienesSomos/FundacionARCO/index.htm> Acesso em: 6 set. 2018.

GIUNTA, Andrea. *América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano*. Los estudios de arte desde América Latina, Oaxaca, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

MALBA. *Programa de Aquisições*. Disponível em <http://www.*malba*.org.ar/coleccion-adquisiciones/> Acesso em: 17 set. 2018.

MEDINA, Cuauhtémoc. *Curando desde el sur: una comedia en cuatro actos.* Revista Errata, Colômbia, n. 14, p. 108-122 jul-dez 2015. Disponível em <http://revistaerrata.gov.co/>. Acesso em: 1 set. 2018.

MOULIN, Raymonde. *O mercado de arte:* mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007. Coleção Prospecção, v. 6.

MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES. *Colección Costantini*. Buenos Aires, 2001.

_____. *Colección Costantini*. Buenos Aires, 2004.

_____. *Colección Costantini*. Buenos Aires, 2007.

_____. *Colección Costantini*. Buenos Aires, 2011

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES DE MONTEVIDEO. *Colección Costantini*. Disponível em <http://mnav.gub.uy/cms.php?e=costant> Acesso em: 8 set. 2018.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *A Coleção Costantini no MAM*. São Paulo, 1998.
MUSEUM OF FINE ARTS HOUSTON. *Modern and Contemporary Masterworks from Malba - Fundación Costantini*: 1996. Disponível em: <https://www.mfah.org/exhibitions/modern-and-contemporary-masterworks-malbacoleccion/> Acesso em: 10 set. 2018.
MUSEUM OF MODERN ART. *Latin American artists of the twentieth century: a selection from the exhibition*: 1993. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_397_300161113.pdf> Acesso em: 15 set. 2018.
OLIVEIRA, Elisangela Cardoso Hernandes e. *Processo de legitimação artística – reflexões acerca de instituições museológicas de arte contemporânea do Brasil (MAC-USP) e da Argentina (MALBA)*. Revista Extraprensa, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 1-20, aug. 2010. ISSN 2236-3467. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/74370/77998>. Acesso em: 10 set. 2018.
PINHO, Diva Benevides. *A Arte como Investimento*: a dimensão econômica da pintura. São Paulo: Nobel; Edusp, 1988.
RADIO MITRE*. Las Confesiones de Eduardo Costantini.* Buenos Aires, Argentina. 20 agosto, 2016. Disponível em <https://radiomitre.cienradios.com/las-confesiones-de-eduardo-costantini/> Acesso em: 10 set. 2018.
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES SAN FERNANDO. *Arte latinoamericano. Una mirada a la colección Costantini. Disponível em* <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/arte-latinoamericanouna-mirada-a-la-coleccion-costantini>. Acesso em: 15 set. 2018.
SOTHEBY`S. *Sotheby's Integrates Contemporary Latin American Art Into Its New York Contemporary Art Sales*. Disponível em:<http://www.sothebys.com/en/news-video/blogs/all-blogs/sotheby-s-at-large/2017/09/sothebys-integrates-contemporary-latin-american-into-ny-contemporary-sales.html> Acesso em: 5 set. 2018.

FIGURAS

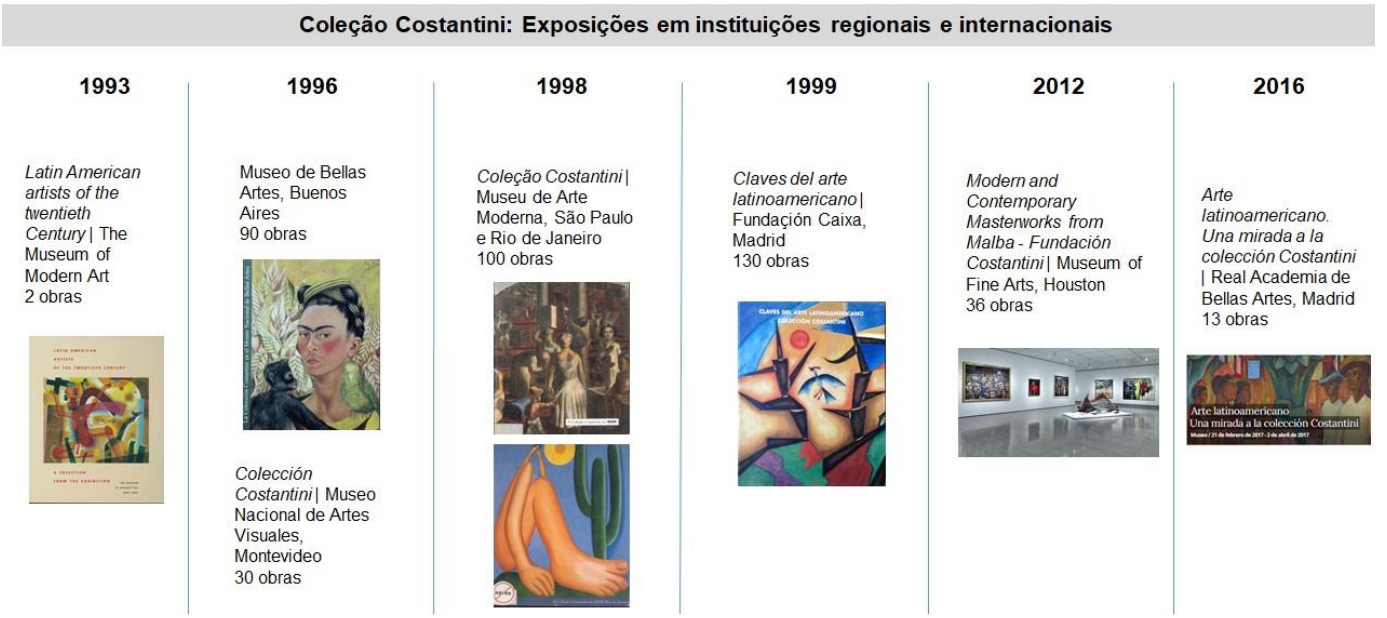


Gráfico 1 – Evolução da Coleção Costantini desde o final dos anos 1970 até 2016. Fonte: Consolidação dos números, tomando por base dados mencionados em entrevistas e matérias publicadas na mídia, catálogos de exposições e sobre a coleção, do período de 1995 – 2017.

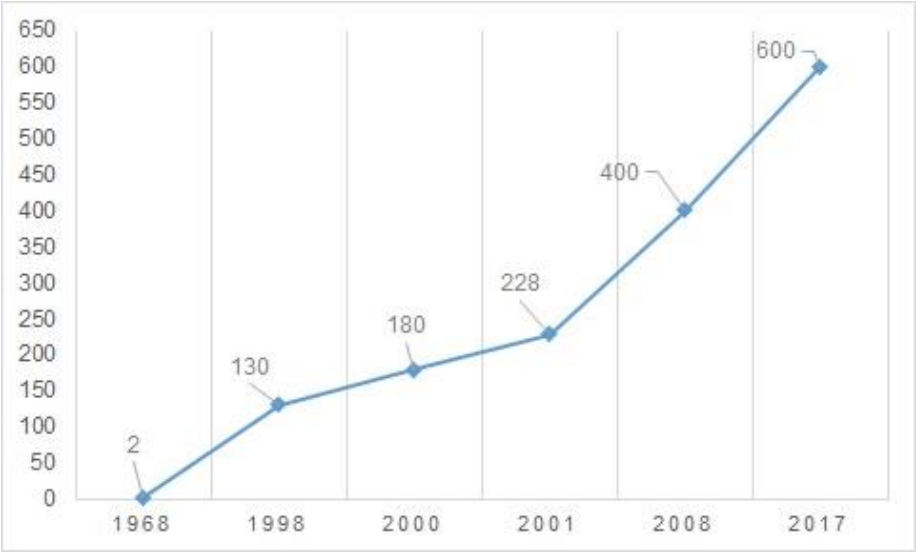


Figura 1 – Coleção Costantini: Exposições em instituições regionais e internacionais. Fonte: Consolidação das informações baseadas em dados mencionados em entrevistas e matérias publicadas na mídia, catálogos de exposições e sobre a coleção, do período de 1993 – 2017.

BENEDITO CALIXTO: ENTRE O ACADÊMICO E "OS PRIMEIROS ARES" DO MODERNO.

Dalmo de Oliveira Souza e Silva[1]

É verdade que a grande tradição se perdeu e a nova ainda não nasceu.
(BAUDELAIRE, 1988, p. 23).

Em 1846, o poeta Charles Baudelaire anunciou o interregno. Na política, o "*juste milieu*" ("o caminho do meio" ou o "caminho feliz") relacionava-se à monarquia francesa de julho (1830-1848) que buscou o equilíbrio entre autocracia e anarquia. Já na arte, a tradição neoclássica estava, de fato, se esvaindo, e o seu contraponto, o romantismo ainda não era considerada a arte oficial. Nesse contexto, o "*juste millieu*" – designação empregada de 1830 até a década de 1920 – era a difusão de diferentes estilos intermediários que estavam entre uma estética defendida por acadêmicos tradicionalistas e as linguagens produzidas pelas vanguardas: em última instância, ora levando a um naturalismo classicizante ora a uma absorção acadêmica do romantismo e, posteriormente do impressionismo.

Relembremos que a École de Beaux Arts e a Academie sustentavam a pintura acadêmica, enfatizando a habilidade e a exatidão do desenho, a erudição do tema escolhido e a articulação compositiva da tela. Os temas, por exemplo, eram estabelecidos por uma ordem de relevância e, a partir dela, variavam as dimensões das obras e a capacidade do pintor. A pintura histórica era o primeiro tema e deveria comportar-se em grandes dimensões, sendo seguida pelos retratos que obedeciam a tamanhos menores, a pintura de gênero (ou de cotidiano), a pintura de paisagem e, numa escala inferior a pintura de natureza-morta.

Em linhas gerais, na arte acadêmica, aos pintores mais habilidosos estava reservado o tema histórico e as grandes dimensões. Exigiam-se a erudição histórica, notadamente a clássica, e padrões de racionalidade, como, por exemplo, a expressão dos personagens, os traços coloríticos e as pinceladas do pintor. Em oposição a esse modelo estaria o romantismo – uma alternativa ao iluminismo e ao seu racionalismo. O

[1] Professor Titular da Universidade Metodista de São Paulo. Doutor em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

movimento romântico explorava "o mundo noturno à luz da razão", a particularidade em oposição à generalidade e a fantasia como reveladora da beleza e da verdade (BOIS, 2008, p. 139).

O "*juste milieu*" surgiu, nesse embate, como filosofia eclética. Era uma tendência que preservando a composição, o apuro pelo desenho e pela modelagem, abandonava o compromisso com a erudição clássica, adotando, à moda romântica, temas mais intensos, emocionais, advindos da literatura e da história nacional. No fim do século XIX, os impressionistas foram alçados à condição de "vanguarda" – algo oposto à situação dos pintores que eram chamados genericamente de "acadêmicos". Oportunamente, contudo, os adeptos do "*juste milieu*" usaram soluções vindas do realismo e aquelas que a partir de Manet, começavam a se fazer presentes.

No Brasil, após o neoclássico, diversas tendências estavam em voga, mas seguindo o exemplo dominante na arte oficial francesa, a pintura "*juste milieu*" dominava a Academia (ZILIO, 2015, p. 103). Os artistas brasileiros, através do prêmio viagem aos melhores alunos da Imperial Academia de Belas-Artes frequentemente, seguiam para Paris: defrontar-se com os ensinamentos dos "grandes mestres". À época, a capital francesa concentrava instituições artísticas, tais como a École de Beaux Arts, a Academia Francesa, o Museu do Louvre, além de uma rede de ateliês de artistas e escolas particulares, entre elas, a Academia Julian – primeiro destino de uma geração de artistas brasileiros, entre as últimas duas décadas do século XIX e a duas primeiras do século XX[2]. Eles "procuraram ali os modelos do que consideravam a 'melhor' arte" (SIMIONI, 2005, p. 344).

Aqui merece destaque a desconstrução de uma perspectiva historiográfica que coloca esses artistas brasileiros com passagem por Paris como apáticos às vanguardas já em curso naquele período ou ainda como avessos ao moderno. Na verdade, a questão concentra-se em "qual moderno?". Assinala-se que coexistiram muitos discursos sobre o moderno – o dos pintores impressionistas, que acabou por vencer a batalha histórica, era um deles. Além dos mais, os artistas brasileiros ou estrangeiros buscavam pela "modernização" de suas artes locais. A adesão às mudanças acontecia mediante parâmetros particulares, oriundos das escolas que cursaram, do modo como filtravam as inovações estéticas e, acima de tudo, a partir das demandas locais em consonância com o desejo de universalismo (SIMIONI, 2005, p. 353).

Por sua vez, o ensino na Academia Julian mantinha-se fiel ao sistema acadêmico através da valorização do desenho como processo intelectual, da composição e da hierarquização dos gêneros. Aos artistas brasileiros cabia a tarefa de produzir uma "arte nacional", mas segundo paradigmas e julgamentos apreendidos no exterior. "A passagem por Paris era, pois, uma etapa absolutamente indispensável para o

[2] Fundada em 1867, em Paris, pelo pintor francês Rodolphe Julian, a Academia era reconhecida pelo rigor de seus ensinamentos, atingindo o auge nas primeiras décadas do século XX, entre os brasileiros que cursaram a Academia, estavam: Benedito Calixto, Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo, Vicente do Rego Monteiro, entre outros (SILVA, 2017, p. 537).

conhecimento dos modelos de 'bem fazer' arte, e fornecia o momento privilegiado de contato com aquele 'moderno' que, posteriormente, seria interpretado segundo os condicionantes locais."

Por todos esses condicionantes históricos e estéticos, a pintura "*juste milieu*" encontrou muitos adeptos entre os artistas brasileiros. Para eles, o "moderno" passava pela adoção dos "temas modernos" ou pela referência/inspiração em obras modernas, mas, não propriamente pelas ousadias e inovações. Além disso, não interessava um rompimento brusco com a tradição, uma vez que o país ainda não firmara uma tradição. Segundo Carlos Zílio (2015, p. 106), "fazer uma pintura brasileira não significava apenas criar as possibilidades de registro dos fatos históricos. Era necessário, também, dar ao Brasil um passado, uma origem, enfim, uma História".

Pese-se, ainda que o período entre a Proclamação da República e a Semana de Arte Moderna de 1922, é um dos que mais necessitam de urgente revisão historiográfica. Um interim que envolveu transformações econômicas e políticas que influenciaram diretamente às artes nacionais, entre essas alterações estão: o fim do mecenato imperial; a transformação da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro em Escola Nacional de Belas-Artes; o aparecimento de novos Museus (como, o Museu Paulista); a emergência de São Paulo como centro econômico; o surgimento de novas camadas sociais (especialmente os barões do café) e, as mudanças no mercado consumidor de pintura.

Junte-se às características próprias do tempo de transição o discurso modernista sobre si. A crítica modernista criou um abismo entre as gerações e a escolas artísticas, fomentando a ideia de ruptura repentina e isolada dos cânones acadêmicos (ALVES, 2002, p. 16). Assim, parecia que os "precursores" ou "pré-modernistas" constituíam um ambiente propício ao continuísmo, ao conservadorismo e à ausência de audácias nas produções artísticas. Já os modernistas foram tidos como os "executores" de um projeto que superaria o marasmo e colocaria as artes brasileiras frente às inovações internacionais (ALVES, 2002, p. 16).

O processo de apagamento ou de generalização desses pintores – tidos como "acadêmicos" e situados entre o fim do século XIX e início do século XX – está sendo revisto há algum tempo. Nesses exercícios de reflexão, a obra de Benedito Calixto de Jesus (Conceição de Itanhaém, SP, 1853 - São Paulo, SP, 1927) foi abordada por Caleb Faria Alves, em *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano* (2003). Nessa investigação, o pesquisador apresenta o debate e as mudanças causadas pela Proclamação da República, pelas reconfigurações das forças políticas, sociais e econômicas, assim como as transformações culturais e o projeto de "invenção de uma tradição" nacional.

De formação autodidata, Benedito Calixto não passou pela Academia Imperial de Belas-Artes[3]. Como colocá-lo na categoria dos "pintores acadêmicos"? O artista teve sua educação em artes e seu início no

[3] Quinto filho de sete irmãos, aos oito anos de idade, faz seus primeiros esboços da paisagem da vila de Itanhaém. Na infância, auxilia o padre da igreja matriz do lugar, fazendo retratos de ex-votos. Com o pai, aprende o ofício de marceneiro. Sai da vila aos 16

ofício em ateliês e escolas para artes aplicadas. O pintor era financiado pela elite cafeeira e, raramente, saiu da região litorânea, exceto em curto período que esteve em Paris, justamente na Academia Julian (de 1883-1884)[4]. Sobre a definição de estilo, Dalton Sala (1990, p. 91) coloca que "como sua passagem pelas academias e ateliês foi curta, aproveitou dela, sobretudo, a técnica. Foi antes de tudo um pintor brasileiro (...): naturalista em sua religação com a natureza".

Na Academia Julian, Calixto tomou contato com o impressionismo e seus desdobramentos, tendo uma avaliação negativa do movimento artístico, assim como percebeu a relação existente entre certas escolas artísticas e orientações políticas. Assim sendo, nos é apresentado um pintor que conheceu as "vanguardas" parisienses, porém, fez opções estéticas diversas àquelas. Já vimos que, por formação, Calixto não poderia ser considerado um "acadêmico", mas também por suas escolhas estéticas estava distante das regras acadêmicas: ele privilegiava a paisagem, vista como gênero menor pela academia; recusava um acabamento demorado pela pintura e, normalmente, não empregava referências clássicas em seus trabalhos.

Costumeiramente, Benedito Calixto é colocado na longa lista de pintores definidos pelo termo "*juste milieu*", porém, Alves (2003) revisitou a concepção de arte desse período, indicando que a República, de fato, não produziu uma estética própria nem buscou definir politicamente o uso da já existente. Benedito Calixto se fez a partir do ideário republicano e da ideia de reconciliar-se com a cidade e com a natureza – o que não deixa de ser uma concepção moderna, quando pensamos na figura do *flâneur* de Charles Baudelaire.

No estudo *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano* (2003), percebe-se o envolvimento profundo do pintor com a nova condição paulista frente ao contexto nacional, com o ideário positivista que acompanhava o ideário republicano e com a "invenção de uma tradição" para o Brasil e para o Estado de São Paulo. O momento era de construção do imaginário da República e de perda da hegemonia do Rio de Janeiro no campo econômico e artístico, assim como de constituição de São Paulo como epicentro da vida econômica e cultural do país. Do ponto de vista intelectual, a Faculdade de Direito tornou-se a primeira referência de clivagem da cidade provinciana para a moderna, segue-se a isso, a existência de

anos, sobrevivendo em Santos pintando muros e placas de propaganda. Algum tempo depois, segue para Brotas, no interior paulista, onde seu irmão João Pedro trabalha no restauro de pinturas sacras. Em Brotas, Benedito Calixto deu início à produção de paisagens, além de fazer trabalhos encomendados. Em 1882, fixou residência em Santos, trabalhando na oficina de Tomás Antônio de Azevedo. Tornou-se responsável pela pintura do teto e das paredes do teatro Guarany, a convite do engenheiro Manuel Ferreira Garcia Redondo, encarregado da obra.

[4] Seu bom relacionamento com a elite de cafeicultores paulistas lhe proporcionou uma bolsa de estudos concedida por Visconde Nicolau Pereira de Campos Vergueiro, um importante político ligado à atividade cafeeira. A intenção era de aprimoramento de sua pintura num dos centros mais importante das artes naquele momento: a França. Permaneceu, em Paris, por 18 meses, frequentando os ateliês do pintor impressionista Jean François Raffaelli e do pintor e fotógrafo Henri Langerock. Logo em seguida, estudou na renomada Academia Julian, recebendo orientações de artistas, como Gustave Boulanger, Jules Lefébvre, William-Adolphe Bouguereau e Tony-Robert Fleury.

cafés, confeitarias, hotéis, cinemas, teatros e a criação do Liceu de Artes e Ofícios, do Museu Paulista e do Teatro Municipal.

Dedicado à representação da história e à "invenção da tradição paulista", Benedito Calixto também era pesquisador e se tornou pioneiro do uso da fotografia como recurso à pintura[5]. A pintura histórica é considerada à época um gênero superior porque permite ao artista descrever fatos históricos específicos, demonstrando sua erudição e qualidades morais e pedagógicas. Já a temática da paisagem torna-se protagonista, uma vez que o gênero é profundamente ligado ao gosto do burguês refinado. Especializou-se em dois gêneros: a pintura de paisagem e a pintura histórica.

Na tela *Domingos Jorge Velho,* 1903, uma das primeiras aquisições do Museu Paulista, Benedito Calixto retratou o bandeirante paulista com autoridade e espírito destemido – uma forja inicial do bandeirante como mito fundador dos paulistas. Já suas telas de paisagem retrataram a natural e a urbana, rememorando a construção da cidade, a mudança do traçado urbano e, sobretudo, atestaram a perspectiva histórica do pintor-historiador – preocupado com o registro e a documentação. Na pintura de Calixto a preocupação com o caráter documental passou pelo registro fotográfico e pela pesquisa histórica, encontrando crescente interesse voltado ao progresso científico.

Nesse sentido, a produção de Benedito Calixto era pautada pela preocupação com o realismo, com a criação de uma imagem fidedigna do mundo empírico. Era uma verdadeira reconstituição daquele local, naquele momento, como um álbum de fotografias ou um álbum de artista-viajante. Suas paisagens, tal como *Inundação da Várzea do Carmo,* 1892, pertencente ao acervo do Museu Paulista, mostram a presença da paisagem urbana com dimensões de pintura histórica. O panorama proporcionado evidencia a amplitude da cidade com riqueza de detalhes ao longo do horizonte.

Nos trabalhos da fase madura, o pintor retornou às marinhas, à pintura histórica e, sobretudo, ganhou destaque as obras de paisagens da Serra do Mar. Alves (2003). Interessado pela transformação urbana sofrida pelo litoral paulista ao longo da história, Benedito Calixto deixa registrado em suas pinturas a transformação e o desenvolvimento do Porto de Santos, assim como o seu em torno. Como estudo de caso específico, apresentam-se as telas: *Porto de Santos, em 1822. Visto da Ilha Braz Cubas (actual Barnabé)*, 1921-1922 e *Porto de Santos em 1922, Visto do Morro do Pacheco*, 1921-1922 – pinturas que hoje estão no Museu do Café, em Santos (SP). O pintor atribuiu a esses trabalhos um novo estatuto do moderno característico das primeiras décadas do século XX: a reconexão com a natureza. Amparado pela convicção de difundir o legado

[5] O emprego da imagem técnica, ou seja, da máquina fotográfica na pintura de Gustave Coubert, por exemplo, transpõe à pintura a representação exata do que via, em detrimento ao romantismo que vigorava entre os pintores naquele momento (VIEGÁS & VIÉGAS, 2016, p. 34). No ofício de Benedito Calixto, o registro fotográfico serve à pintura, especialmente na produção de suas paisagens e de suas cenas históricas. A fotografia é um instrumento de trabalho para Calixto.

paulista como modo de instituí-lo na narrativa oficial da história brasileira, a produção artística de Benedito Calixto tornou-se resultado da concepção histórica de seu tempo.

Na virada do século XIX para o XX, a arte brasileira se viu marcada não somente pela tradição do neoclássico, mas também pelo romantismo e pela pintura "*juste milieu*". Na verdade, um espelhamento dos debates e movimentos que os artistas brasileiros viviam na capital francesa e que traduziam para o ambiente nacional. A possibilidade do "meio termo" dava aos pintores desse período os instrumentais para a busca de "um moderno" que divergia ou até mesmo mesclava, numa perspectiva academizante, as ditas vanguardas. Por um prisma contemporâneo, os paradigmas eram assimilados de modo enviesado e conservador (por que não?).

Contudo, a crítica modernista, por muito tempo, generalizou a produção desses artistas que "estavam a meio termo", colocando-os todos na categoria de "pintores acadêmicos". Porém, percebemos, tendo o exemplo da trajetória de Benedito Calixto, que esses artistas não podem e não devem ter suas produções generalizadas e que a busca pelo moderno também pode ser vista nessas obras. O jogo de forças entre política, sociedade e economia se fez presente na arte, especialmente nesse período. Quando o Império não é mais o mecenas e, o ideário republicano ainda não estava completamente constituído, esses artistas têm a difícil missão de "inventar uma tradição", recriando através de modelos europeus, uma História da Arte Brasileira – que, hoje, merece todo o movimento de resgate historiográfico pelo qual tem passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Caleb Faria. O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade na arte. *XXIV Encontro Anual da ANPOCS – Grupo de Trabalho: Pensamento Social no Brasil,* n. 10, sessão 3ª. 2002. Disponível em http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/24-encontro-anual-da-anpocs/gt-22/gt10-16/4803-calves-o-nascimento/file. Acesso em 05 jul. 2018.

ALVES, Caleb Faria. A Fundação de Santos na Ótica de Benedito Calixto. In: *Revista USP*, São Paulo, n.41, p. 120-133, março/maio 1999.

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicado.* Bauru: EDUSC, 2003.

ALVES, Caleb Faria. Mar Paulista! In: CALIXTO, Benedito; SOUZA, Marli Nunes (coord.). *Benedito Calixto: um pintor à beira-mar.* Texto Caleb Faria Alves, Tadeu Chiarelli. São Paulo: Fundação Pinacoteca Benedicto Calixto, 2002, p. 45-49.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire.* Apresentação: Teixeira Coelho. Tradução. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BOIS, Maria Clara M. S. Charles Baudelaire e Édouard Manet: Por uma Arte da Vida Moderna. *Humanidades em Diálogo.* São Paulo/SP, p. 137 - 152, 01 nov. 2008. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/106151/104807. Acesso em 05 jul. 2018.

OLIVEIRA, Helder Manuel Silva. Castagneto e o contexto crtístico paulista do século XIX. *19&20,* Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_gbc_02.htm. Acesso em 01 jul. 2018.

SALA, Dalton; Benedito Calixto: Memória Paulista: Fragmentos Críticos e Biográficos. In: OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de. *Bendito Calixto, Memória Paulista,* Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1990, p. 83- 122.

SILVA, Dalmo de Oliveira Souza e. Abaporu e a "invenção" da arte brasileira, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. *Anais do 26o Encontro da Anpap.* Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 533-544.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. Tempo Social. Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 1, 2005, p. 343-366. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a14. Acesso em 03 jul. 2018.

VIÉGAS, Rosemari Fagá e VIÉGAS, Jéssica. O atelier, a pintura e o discurso da fotografia no século XIX (algumas pontuações). *Poéticas Visuais. Revista do Portal das Poéticas Visuais da Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho"*, FAAC/UNESP, vol. 7, n. 1, 2016, p. 29-36.

ZÍLIO, Carlos. As batalhas de Araújo Porto Alegre. *Ars.* São Paulo. Ano 13, n. 26., p. 101-111. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/106069/104720. Acesso em 04 jul. 2018.

A RELAÇÃO DA PINTURA DE RETRATO E PERSONALIDADES RETRATADAS DA SOCIEDADE PAULISTANA: CARACTERÍSTICAS E IMPORTÂNCIA PARA A ARTE.

Débora Elise de Almeida[1]

INTRODUÇÃO

Esse artigo tem por objetivo identificar através de minha pesquisa nos retratos do acervo do Museu da Santa Casa de São Paulo, as relações da pintura de retratos e a sociedade paulistana retratada em importância para a História da Arte no decorrer do processo de análises interpretativas e a busca de um significado para a validação das obras junto com a importância histórica da criação do Hospital Santa Casa de Misericórdia de São Paulo, seu olhar através da história e criação do Museu até os dias de hoje.

A SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DE SÃO PAULO E A SUA ORIGEM

Existe uma grande lacuna em relação a exata criação da Santa Casa da Misericórdia de São Paulo, acredita-se que sua origem se deu na metade da década de XVI em início de XVII. Os documentos mais antigos existentes que comprovam a origem da *Santa Casa de Piratininga* são do período quinhentista, um legado em testamento com data de 5 de novembro de 1599 com o valor de "*hum mil réis, para a Misericórdia*" (Duílio Crispim Farina[2]).

A origem da primeira sede da Santa Casa de São Paulo se deu na palhoça de Anchieta localizada no Pátio do Colégio em sua vinda ao Brasil, logo, sua instalação se fez na Rua Direita na Igreja da Irmandade, atendendo os enfermos na Sacristia, no Largo da Misericórdia, foi construído um chafariz que foi transferido

[1] Graduanda em História da Arte pela escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH-Unifesp). E-mail: deh.elisea@gmail.com

[2]Ernesto de Souza Campos, *Santa Casa de Misericórdia de São Paulo*, in: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, Vol. XLIV (2ª Parte), São Paulo, 1949, pág. 10.

para o Largo da Santa Cecília em 1886. No período bandeirista era difícil construir um hospital devido a pobreza no planalto de Piratininga, a grande demanda de recursos para mantê-lo se dava a poucas vindas dos próprios paulistas ao centro, que preferiam se manter com policultura e frequentar o planalto apenas para atividades festivas e não cotidianas, deste modo, pouco se fez neste período para mudar tal situação da Misericórdia do Planalto, a "Idade do Ouro" necessitava de movimentos voltados para Minas Gerais, esvaziando São Paulo em busca da nova descoberta lucrativa. No início do século XVIII, nota-se uma reformulação em relação aos problemas assistenciais da Santa Casa e sua administração, conforme consta nos Livros de termos de Mesa [3]do período, o terreno para construção do hospital foi pedido pela Santa Casa à Câmara em julho de 1716, próximo a Igreja da Irmandade na Rua Direita e a construção se deu em 1717 conforme aponta em ata do período[4].

Com o término em 1740 da Igreja da Irmandade, provou-se o desinteresse em construir um prédio novo hospitalar, foi então decidida a compra de quatro casas para a finalidade de atender e servir como espaço hospitalar na Rua da Quitanda em 1744, e finalizadas em sua objetividade em 1749. A justificativa do empobrecimento da cidade de São Paulo em relação a aquisição de um novo espaço para o hospital se fez devido ao elevado valor "imobiliário" da época, o atendimento para pobres, cativos livres e escravos da época se fazia pela Misericórdia, o fato em relação ao ocorrido é que sempre existiu um costume em enterrar ali os mortos, o que constitui um pequeno preço arrendatário e o surgimento de um cemitério local.

O desenvolvimento progressista lento e rico da província no final do século XIX, traz a partir do café a liderança econômica nacional, além do grande desenvolvimento dos transportes, sistema ferroviário e apropriação de uma nova formação do setor de trabalho e de comunicação. O crescimento da elite cafeeira dentro da capital gerou um déficit grande em relação as indústrias não existentes no momento.

A ausência de documentos dos primeiros cinquenta anos do século XVIII, justifica o verdadeiro fato em que foi tomada a decisão de instalar um novo hospital, com indício a precariedade na instalação constava desgastes, junto a ausência de estrutura para capacitar a população que usufruía o complexo é no mínimo suficiente para se pensar em medidas de infraestrutura que o período higienista necessitava em exclusividade. Não se sabe exatamente quais as medidas da Irmandade que foram tomadas dentro deste ocorrido para que fosse sugestionado tal procura de uma nova instalação própria, a primeira hipótese se deu com a Chácara dos Ingleses em período provisório em 1824, após inúmeras reformas e construções desde o período de 1844, não se supriam as necessidades já mencionadas de atendimento aos pacientes, o número de enfermos triplicou desde seu início de existência e as transformações industriais e ferroviárias após 1860

[3] *Livros de Termo de Mesa,* nº 01, Santa Casa de São Paulo, 1703-1738. In: Acervo do Museu Santa Casa.
[4] *Ata de 03 julho de 1917 – in Livro das deliberações.* – Pág. 66. In: Acervo do Museu Santa Casa de São Paulo.

cresceram junto com a chegada de imigrantes ao estado, sendo necessária a projeção de uma planta adequada de um hospital em um terreno capacitado para este fim.

Em agrado à elite que ofereceu vários terrenos e espaços diferentes como no Bexiga, Luz e Arouche, em locais perto e atendendo ao solicitado conveniente espaço estabelecido por Luiz Pucci, junto com Caetano de Campos e Guilherme Ellis, o terreno da Santa Casa é oferecido pelo Barão de Piracicaba e Dr. Rego Freitas no Arouche perto da Capela da Santa Cecília. O benefício em receber uma doação de grandes figuras da elite paulistana dava uma idealização de enobrecimento do lugar e abria portas favoráveis para mais doadores que começavam a elevar seu próprio legado em razão do período cafeeiro, a Irmandade era aberta ao recebimento desta elite, se tratando de dependência financeira de doações a aceitação do terreno se fez imediata, pois, atendia adequadamente todos os requisitos apontados por Pucci. A Santa Casa ganha espaço com um grande terreno cercado pelas ruas: Cesário Mota, Marquês de Itu, Jaguaribe e D. Veridiana, nomes importantes para a elite paulistana em razão de bens e feitos à caridade. O terreno cedido para a construção de um hospital era antes um campo com plantações de chá do general José Arouche de Toledo Rendon. O Hospital teve seu projeto em andamento e criação na década de 1870 e início da construção em 1879[5], seu término e inauguração começou em 31 de agosto de 1884 e para 1885 a mudança para a sede definitiva e finalizada.

A região do bairro Santa Cecília, local onde se fundou a Santa Casa, ocorreu em 1860, com a solicitação dos moradores em construir uma capela de madeira, a facilidade em que a cidade se propagava no Arouche, trouxe novo olhar para uma região nova e pouco habitada, a mansão de Dona Veridiana com características de modelo europeu (remetente ao renascentismo francês) foi o grande estopim para que o distrito se formasse rumo a separação de Perdizes e a nova consolidação de bairros como Vila Buarque (local onde se encontra o Hospital) que era no período de seu desenvolvimento, um bairro de concentração da grande elite cafeeira graças a Higienópolis, o recebimento da classe média-alta permanece em sua existência e privilégio local até os dias de hoje.

O MUSEU SANTA CASA: ORIGEM DO ACERVO E PINACOTECA

O projeto de arquitetura realizado por Luiz Pucci para a construção da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo é elaborado através do estilo gótico [6], poupando economicamente e elaborando de maneira mais simples e direta aos objetivos sanitários do momento de sua construção. Acompanhava características francesas e a união aos aspectos místicos e influenciadores de religiosidade com tendência ao historicismo que

[5] Benedito de Lima Toledo. *São Paulo: três cidades em um século (São Paulo: Duas Cidades, 1983),* p. 88. 2004.
[6] Glauco Carneiro. *O Poder da Misericórdia – A Santa Casa na História de São Paulo.* – Pág. 54-55. Volume 3. São Paulo. 2010.

remete todo o tempo sua arte, a ideia de se obter um castelo monumental com tetos inclinados, arcos de ogiva, traz o estilo gótico em seu novo tempo em lembrança ao período feudal, as torres altas deveriam ter uma cruz que fosse possível ser avistada de longe. Dentro do prédio central, na região da Provedoria, biblioteca, arquivo e ofícios, já se pensava no espaço para o Museu[7], em relação ao projeto arquitetônico, acredita-se que a única explicação para a localização deste, é que se tratava de um depósito de partes enfermas retiradas dos pacientes e conservadas em formol para estudos científicos, fato que posteriormente foi consolidado conforme registros que apontam em providência memorativa, ação e visita ao depósito do Hospital Central, sendo esta realizada no ano de 1984 à 1992 em busca de organização de um acervo museológico para sua formação. As documentações existentes até o presente momento, são do final do século XIX, remetem a ideia de importância em resgatar a memória e permanência de dados que sobre a trajetória histórica da origem da Irmandade da Santa Casa até os dias atuais. Apontado no Livro de Compromisso da Mesa Administrativa do ano de 1977[8], a origem do cargo Mordomia se aplica em administrar espaços estabelecidos pela mesa e competem a seguinte obrigação:

> Art.48 – Ao Mordomo do museu e Capela compete organizar e superintender os seus serviços;
> 1º - Quanto ao Museu:
> Manter o Museu da Irmandade e desenvolvê-lo, colecionando e classificando suas peças, dispondo-as de maneira a serem apreciadas nas vitrinas e estantes;
> Zelar pela conservação e manutenção de suas peças, de maneira a evitar estragos, deterioração, furtos e depredações;
> Cuidar dos quadros das galerias, mantendo-os conservados em ordem e relacionados;
> Registrar os fatos históricos do interesse, mantendo-os conservados, em ordem e relacionados.[9]

Deste modo, nota-se que o Museu ainda era vinculado à Capela, sendo assim, a junção de valores relacionados ao objetivo de contar a história se fazia por uma relação de religiosidade e conservação de um ponto de vista específico em valor ao pensamento de sua origem nas confrarias, ainda assim, o Museu atendia em rumo ao objetivo de se seguir os elementos de sua missão [10]e a busca por novas peças e artefatos se

[7] *Relatório da Mesa Conjuncta* – Pág. 173-176. São Paulo. 1928.
[8] *Compromisso da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo*. – Pág. 12. São Paulo. 1979.
[9] Seção III do livro de ata do Compromisso da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo, p.14.
[10] *Como Gerir um Museu: Manual Prático* – ICOM. Pág. 40. França. 2004.

dava em vasculhar depósitos e lixos da instituição, ou em recuperar peças que estavam prestes a serem leiloadas ou doadas por parte da elite que se relacionava socialmente com a instituição, um grande motivo para tal atitude ser vista de maneira crítica e negativa em seu resultado inicial de construção do espaço museológico, devido à falta de conhecimentos sobre gestão museológica, o espaço era disposto em forma de "gabinete de curiosidades", sendo uma espécie de colocação de artefatos *"de uma forma mais didática e mais bonita de se ver"* [11]com relação ao contexto em que este fazia-se sentido conforme objetos eram encontrados, é evidente pela maneira como as coisas se deram que não permaneceu deste modo, o museu sofreu e sofre inúmeras transformações desde sua existência e inauguração.

Inaugurado em 6 de junho de 2001 o Museu é aberto para visitas institucionais de integração de corpo de funcionários da Santa Casa, visitas agendadas e visitas livres. Em 2011 até os presentes dias, conforme apontam relatórios anuais, o museu passa por reformulações e elaborações que buscam atender todos os preceitos e diretrizes para melhorias em sua permanência.

Em 2016, o Museu passa por enormes mudanças até os dias atuais, a estrutura em que este se encontra é em definição de diretrizes museológicas que atendam tais características: museologia, gestão, salvaguarda e comunicação, vale salientar que a potencialização em elevar seus valores e conquistas ainda é um objeto de grande busca e necessidade de muitas vertentes relacionadas a qualificação de melhorias para seu acervo.

> Atualmente a coleção do Museu compreende inúmeras referências bibliográficas, publicações e mais de 7.500 peças, de arte, entre esculturas, mobiliário, aparelhos e instrumentos médicos, objetos de farmácia, retratos produzidos por diversos artistas renomados óleo sobre tela. Entre eles figuram nomes expressivos como: Benedito Calixto, Almeida Júnior, Oscar Pereira da Silva, Gino Catani, Castellane, Tarsila do Amaral, Mário Gruber, Ronaldo Noronha e tantos outros.[12]

As colocações de quadros nos salões da Provedoria são comprovadas em origem pelo primeiro termo de Compromisso no ano de 1907[13], em função homenageava-se os colaboradores que realizavam grandes feitos e pertenciam ao quadro de: colaboradores, doadores e Irmãos da Mesa Administrativa, assim, esta foi a única maneira de se iniciar a existência de um espaço expositivo ainda que seletivo e pertencente a um só grupo.

[11] Glauco Carneiro. *O Poder da Misericórdia – A Santa Casa na História de São Paulo.* – Pág. 377. Volume 3. São Paulo. 2010.
[12] *1º Análise – Relatório de atividades Agosto de 2011 a dezembro de 2011* – Pág. 16. São Paulo.
[13] *Acto Addicional ao Compromisso de 30 de agosto de 1907*. – Pág.14. São Paulo. 1907-1932.

A existência de retratos no espaço da Provedoria e Salão Nobre era apenas de cunho comemorativo e de homenagem, inexistente ao incentivo em preservar a origem de dados e documentos que procedem sobre a aquisição de obras e pinturas, permanecendo até os dias de hoje um questionamento em relação a origem de muitas das peças do acervo no Museu (Figuras 1 e 2).

O acervo do Museu da Santa Casa, conta hoje com um mobiliário do século XVIII, objetos de farmácia e botica, objetos de medicina, objetos de arte, documentos históricos, documentos do período da Revolução Constitucionalista de 1932, Roda dos Expostos, Livros de Registro dos Expostos e uma coleção de 193 pinturas em retrato que formam a coleção existente feitas por Benedito Calixto, Pedro Alexandrino, Oscar Pereira da Silva, Almeida Junior e Tarsila do Amaral além de outros pintores que sucederam este legado.

Pode se observar que cada pintor possui uma maneira convencional de produzir uma pintura, conforme olhamos, seguindo o modelo formal da Academia de Belas Artes, a superfície lisa com tons escuros em plano de fundo em contraste com a própria sobriedade da vestimenta deixa em evidência o enfoque para o rosto da figura retratada que em sua imponência deixa claro seu papel de enorme participação na elite paulistana (Figuras 3, 4 e 5).

Através da análise de documentos, livro de atas de Compromisso da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo, pude observar a necessidade de estudos aprofundados para continuidade em relação ao desenvolvimento qualificado e curatorial da expografia do acervo e pinturas da pinacoteca do Museu, a busca incansável por dados é uma modo de se manter e preservar a procedência histórica, junto com medidas adequadas para se obter legalmente uma peça museológica, a prática e importância de se colecionar um objeto está representada na sociedade durante todo o desenvolvimento da história, o prestígio em adquirir um gosto e relacionar este aos seus interesses intelectuais faz do indivíduo colecionador importante em guardar e preservar uma memória através de seu modo de organização, o prestígio dado para a elite paulistana colocada em retratos, é um modo de obter uma memória visual daquele que participou da formação e como no caso estudado, participou com o desenvolvimento da história da cidade de São Paulo e formação do Hospital da Santa Casa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, A. J. de; RIBEIRO, A.M.G.; BARBUY, H.; ANDREATTA, M. D. *O Serviço de Objetos do Museu Paulista. Anais do Museu Paulista*. São Paulo, vo.10/11, 2002-2003:240.

AMARAL, Aracy. *O RETRATO na coleção da Pinacoteca. São Paulo: Pinacoteca do Estado*, 1976.

BENEDITO Calixto*: Memória Paulista*. Texto Maria Alice Milliet, Benedito Lima De Toledo, Ulpiano T. Bezerra

de Meneses, Evandro Carlos Jardim, Dalton. Sala. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990.
CARNEIRO, Glauco. O Poder da Misericórdia: *A Santa Casa na História de São Paulo*. Volume I – *A Serviço de Deus e do Rei*; Volume II – *Ascensão e Queda do Liberalismo*. São Paulo: Press Graphic, 1986. História das Revoluções Brasileiras. @ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.
DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
MESGRAVIS, Laima. *A Santa Casa de Misericórdia de São Paulo (1599? -1884): contribuição ao estudo da assistência social no Brasil.* São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976 (Coleção Ciências Humanas, 3).
NASCIMENTO, Ana Paula. *Espaços e a representação de uma nova cidade (1895-1929)*, Tese de Doutorado. São Paulo, 2009.
PINACOTECA DO ESTADO, Organização Social de cultura. *Almeida Júnior Um criador de imaginários.* São Paulo, Editora Pancrom Indústria Gráfica 2007.
PONCIANO, Levino. Bairros Paulistanos de A a Z. Ed. SENAC. São Paulo. 2001.
SOUZA CAMPOS, Ernesto. *História e Evolução dos Hospitais*. Rio de Janeiro: Ministério da Saúde, 1944. Santa Casa de Misericórdia de São Paulo. In: Revista do IHGSP, Vol. XLIV (2ª Parte). São Paulo, 1949.
VALE, Vanda Arantes do. *Pintura brasileira do século XIX: Museu Mariano Procópio.* 1995. [186] p. Dissertação (Mestrado - História e Crítica da Arte) - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.
ZANINI, Walter. (Org.*). História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

FIGURAS

Figura 1 – Reunião da Mesa Administrativa da Provedoria no Salão Nobre. 1993. Fonte: Acervo do Museu Santa Casa de São Paulo.

Figura 2 – Parede do segundo anexo do Museu Santa Casa de São Paulo – Atual Pinacoteca. 2018. Fonte: Débora Elise de Almeida.

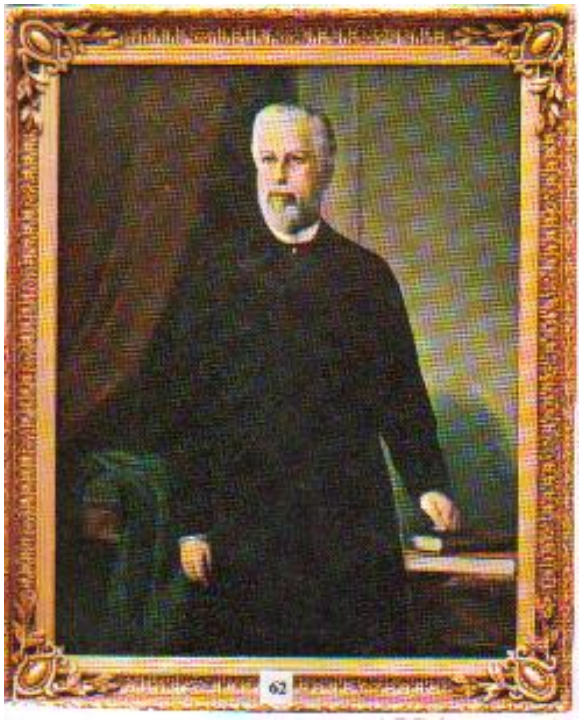


Figura 3 – José Ferraz de Almeida Júnior (Almeida Jr.). *Antônio de Aguiar Barros (Marques de Itu), 1886.* Óleo sobre tela, Pinacoteca do Museu Santa Casa de São Paulo – Quadro nº 62.
Vestimenta preta com gola branca, em seu lado direito há um livro sobre a mesa, em seu fundo tonalidades de vermelho e verde nos detalhes de tecidos de cortina. O Marques de Itu foi Irmão Mesário da Santa Casa de São Paulo, Fazendeiro, Deputado e Vice-Presidente da Província.

Figura 4 – Oscar Pereira da Silva. *Arnaldo Augusto Vieira de Carvalho, 1907.* Óleo sobre tela, Pinacoteca do Museu Santa Casa de São Paulo – Quadro nº 28.
De gravata preta, roupas de cor preta e branca e em seu fundo tonalidade azul, Arnaldo Augusto Vieira de Carvalho foi considerado um dos mais importantes Irmão Benfeitor e médico professor, tornou-se 2º Diretor Clínico da Santa Casa posteriormente, Diretor da Faculdade de Medicina e Presidente fundador da Politécnica de São Paulo. Presidiu na Sociedade de Medicina e Cirurgia e na Associação Médica Beneficente.

Figura 5 – Tarsila do Amaral. *Plínio Barreto*. Óleo sobre tela, Pinacoteca do Museu Santa Casa de São Paulo – Quadro nº 144.
Plínio Barreto, encontra-se retratado com vestimenta preta e branca, gravata vermelha e óculos, ao fundo apresenta uma estante de livros em tons verde e vermelho, a pintura de Tarsila do Amaral demonstra-se sair da normalidade comum em questão de tonalidades sóbrias e frias possuindo referências e alusões ao período modernista. Plínio Barreto pertenceu à Irmandade e ao Serviço de Endoscopia na clínica de otorrinolaringologia da Santa Casa de São Paulo.

PROCESSOS CULTURAIS E APROXIMAÇÕES ENTRE ARTE E ANTROPOLOGIA A PARTIR DO TRABALHO DE ROCHELLE COSTI.

Deise Aparecida de Oliveira[1]
Luciana Martha Silveira[2]

Na arte recente temos muitos exemplos de trabalhos com interfaces de linguagens, materiais, conceitos, movimentos, culturalmente híbridos. Nesse artigo discutiremos algumas obras de Rochelle Costi, que se apropria de objetos da cultura popular e os transfigura em fotografias. Para a discussão, buscando evidenciar os embates culturais, a construção de conceitos e preconceitos ao longo da biografia dos objetos que a artista ressignifica na contemporaneidade e estão evidenciados em exposições de arte, utilizamos a cultura material como metodologia de investigação.

Com a cultura material defendemos que a trajetória dos objetos permite acessar os conceitos construídos social, histórica e culturalmente ao longo de seu percurso e como esses discursos são apropriados na História da Arte recente, que muitas vezes invisibiliza esses processos. A cultura material está ligada aos estudos antropológicos contemporâneos, com autores como Daniel Miller, pensando as relações que se estabelecem com os objetos, os usos e significados atribuídos socialmente, a construção desses objetos e nessa relação, em última análise, a construção de conceitos e dos sujeitos sociais. Nesse processo é possível evidenciar que a arte também se constrói nessas relações culturais.

Para discutir as tensões e entendimentos dos processos culturais, Nestor Garcia Canclini será o aporte teórico em diálogo com essa biografia dos objetos e o trabalho de Rochelle Costi, que é o propulsor de toda a discussão. Para tanto, a Série Quartos-São Paulo será o recorte para análise. A série foi produzida

[1]Programa de Pós-Graduação Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE/UTFPR). Pós-graduada em Gestão Escolar, Séries Iniciais e Pré-Escola na Uniasselvi.
[2]Programa de Pós-Graduação Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE/UTFPR). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

em 1998 e exibida na 24ª Bienal Internacional de São Paulo, do mesmo ano, com curadoria de Paulo Herkenhoff, que pensava o pavilhão denominado "Um entre Outros".

INTRODUÇÃO

Rochelle Costi é natural do Rio Grande do Sul e reside em São Paulo desde final de 1980. A artista escolhe as fotografias analógicas entre as décadas de 1980 até o início dos anos 2000, passando a trabalhar também com fotografias digitais e vídeos a partir desta data. Os suportes que Rochelle utiliza para a veiculação das imagens na década de 1990 redimensionam os objetos. Para Série Quartos-São Paulo, a artista utilizou grandes suportes, sem molduras, os expôs na Bienal Internacional de Arte de São Paulo, no Pavilhão Uns e Outros, com curadoria de Paulo Herkenhoff.

Essa maneira de apresentar os trabalhos da Série "Quartos-São Paulo", gerou a ilusão de um outro espaço, questão que é recorrente no trabalho da artista. Esse outro espaço, o da intimidade, que sugere a liberdade de se andar entre os quartos de pessoas anônimas, de estar próximo a objetos cotidianos, bem como a visibilidade de vários quartos ao mesmo tempo, como um ambiente residencial visto por dentro, permite relacionar ao que Hal Foster (2017)[3] denomina como "artista etnógrafo", pois o artista intencionalmente produz, em seu trabalho, relações com esse outro. O público é provocado a se questionar, questionar o ambiente à sua volta e questionar ainda o espaço expositivo.

Essas questões apontam para as pesquisas em cultura material, utilizadas como categoria de análise, para a leitura desse trabalho. Essa escolha permite evidenciar as relações que a obra de arte provoca, o que será observado a seguir, ao aproximar a história da arte, da cultura material. A cultura material é a linha da antropologia que discute a construção dos objetos pelos usos sociais, em relação à cultura, aos humanos e os próprios objetos, relacionados entre si.

PROCESSOS CULTURAIS E CULTURA MATERIAL

Canclini (2017)[4] questiona sobre a condição latino-americana de produção de objetos artísticos. Para o autor, é importante questionar a dicotomia entre os conceitos que são visíveis na contemporaneidade. O autor aponta para a dissolução das fronteiras culturais que durante muito tempo configuraram marcações, e que na atualidade dá espaço para as hibridações, tanto culturais quanto conceituais. O autor usa o termo "culturas nômades", para apontar a necessidade de mudança da forma de percepção a respeito dos

[3] FOSTER, Hal. *O retorno ao real:* A Vanguarda no Final do Século XX. São Paulo: UBU Editora, 2017.
[4] CANCLINI, Nestor G. *Diferentes, desiguais e desconectados*: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.

processos culturais, pois essa mudança fornece uma aproximação dos objetos produzidos culturalmente, transitando entre as disciplinas de forma mais autônoma, evidenciando a hibridez que o objeto de arte já carrega, por exemplo. Essa aproximação é um processo de negociação, em que tensões são estabelecidas por muitos fatores, o que reforça a necessidade de entendimento dos processos culturais, para além da palavra cultura. Para Canclini (2017)[5], a palavra cultura é tradicionalmente carregada de conceitos que sãos explorados por várias linhas de pensamentos, o que muitas vezes ocasiona uma disputa de campo, no lugar de evidenciar a trajetória dos objetos a que se propões observar.

A História da Arte se apropria de objetos da cultura material há muito tempo, porém, quando estão incorporados a espaços institucionais, como museus, galerias de arte, feiras de arte internacionais, a aura de obra de arte, não permite que esses processos sejam observados. Evidenciar os processos culturais permite que o objeto de arte seja analisado como construção social, pelos usos e significados atribuídos. Para Miller (2003)[6],a trajetória dos objetos evidencia a vida social que esse objeto percorre e como é acionado em determinadas fases de usos sociais. Para Kopytoff (2008)[7] a trajetória dos objetos permite acessar esses usos e categorias sociais. Os valores, as formas, os significados, os desvios, são possíveis de apontar contextos sociais, relações entre os objetos e os humanos que com eles relacionam-se, bem como estabelecer novas narrativas.

Essas são características que a produção artística, nos anos 1990, permite observar. Canton (2000) aponta que "o sistema de corporações e o anonimato reestruturam rapidamente as relações construídas sobre um terreno globalizado. (CANTON, 2000, p.26)."[8] As mudanças que ocorreram no cenário internacional, com a tecnologia em rede oferecendo acesso à informações de maneira mais rápida, com a pressão de movimentos sociais e desenvolvimento da ciência genética, como exemplo, colaboraram para o que a autora denomina "narrativas enviezadas". Essas narrativas permitem novas abordagens, principalmente permite que se descontrua a linearidade, que já inicia seu processo com as vanguardas europeias, no início do Século XX e tornam-se mais evidentes na década de 1990.

O Brasil participa dessas mudanças e a produção artística dos anos 1990 possuí trabalhos de artistas como Rosângela Rennó, Adriana Varejão, Carmela Gross, Beatriz Milhazes, Iole de Freitas, Waltercio Caldas, Cildo Meirelles, entre tantos outros, participando de Bienais, Feiras Internacionais, em diálogo com a produção artística de outros países. Nesse cenário, Rochelle Costi já participava de exposições como a XXIV Bienal Internacional de Arte de São Paulo, com a Série Quartos-São Paulo.

[5]CANCLINI, Nestor G. *Diferentes, desiguais e desconectados:* mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017

[6] MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas:* estudos antropológicos sobre a cultura material. São Paulo, Zahar. 2003.

[7]Kopytoof, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas:* as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

[8] CANTON, Katia. *Novíssima Arte Brasileira:* um guia de tendências. São Paulo:Iluminuras, 2000.

SÉRIE QUARTOS-SÃO PAULO

Para a construção da Série Quartos-São Paulo, Rochelle Costi utilizou alguns critérios: a utilização do espaço e composição como estava disposto pela pessoa que residia no quarto fotografado, mapeamento da cidade de São Paulo, buscando bairros que oferecessem diferenças sociais. Esse dado é relevante para o trabalho, pois, é a partir da condição social que as pessoas que foram escolhidas, para apresentarem seus espaços íntimos. Outro fator é a escolha de diferentes profissionais com o intuito de apresentar as diferentes formas de morar, como o quarto de uma freira, o quarto de uma travesti que abria à visitação sua casa quase cenográfica, um ginásio que serviu de abrigo à famílias que passaram por uma tragédia em uma favela próximo ao espaço que foram acomodados. Ou seja, a própria artista selecionou um conjunto de quartos que pudessem apresentar as diferentes formas de morar, as diferenças sociais, a relação dos espaços com os objetos de acordo com esses marcadores, com o bairro que estavam acomodados. Essa escolha demonstra que a construção da Série Quartos-São Paulo, aponta para as questões como a aproximação do público com universos de intimidade, diferenças sociais, simulacro, interação com o público, a materialidade constituída culturalmente.

A imagem 1 faz parte da Série Quartos-São Paulo de 1998. No total, a Série é composta por 16 imagens, de distintos quartos, conforme mencionado anteriormente. O quarto apresentado na imagem 1 era o quarto da própria artista, fotografado para a Série em 1998. Ao analisar rapidamente a imagem 1, é possível perceber que a parede ao lado direito do público, contém objetos na parede. São corações de diferentes formatos, cores, tamanhos. A artista é uma colecionadora, como afirma em seu livro catálogo (Costi, 2005)[9] e esses corações fazem parte de uma coleção que Rochelle Costi mantem há mais de 20 anos.

Esse dado torna-se relevante, principalmente por conta da biografia que esses objetos carregam. Os corações da coleção da artista são acionados em diferentes categorias ao longo de suas trajetórias sociais. Os corações que estão na parede à direita do público, são corações que fazem parte da coleção particular da artista. A artista os coleciona desde criança. Esses objetos são objetos comuns, que a artista compra em feiras populares, ganha de amigos, coleta por lugares onde passa. São objetos que à priori não possuem um valor comercial alto, pois estão em uma coleção que possui um valor simbólico para Rochelle. Na imagem 1, os corações adornam a parede do quarto da própria artista.

A artista usou corações de sua coleção para uma instalação na Guatemala. Tratava-se de uma parede com 200 corações, de diversas cores e tamanhos. Se esse trabalho fosse vendido, por exemplo, parte da coleção da artista teria ido habitar outra casa, outro valor seria acionado a esses objetos, seriam objetos de arte. Ou seja, a coleção de corações de Rochelle Costi ganharia significado de objetos que estiveram

[9]COSTI, Rochelle. *Sem Título = Untitled = SinTítulo/RochelleCosti.* Galeria Cirmino, 2005.

expostos em uma parte da carreira da artista. Esse trajeto evidencia o que Kopytoff (2008)[10] aponta como biografia das coisas, em que os objetos são acionados de acordo com os desvios que são realizados nos usos sociais. Canclini (2003, 2017)[11] dialoga com essa abordagem, pois para o autor, é evidente que os processos culturais que os objetos estão imersos, revelam as tensões, os acordos, as hibridações que esses objetos apresentam. Perceber os processos culturais, permite que as hibridações que esses objetos de arte carregam, que desde o início do Século XX estão mais latentes, sejam evidenciadas.

Sabendo que esses objetos são parte de uma série construída por uma artista e que essa artista utilizou a fotografia para sua constituição, entende-se que é necessário pontuar o momento histórico e artístico que essa artista e esse objeto se constituiu. A década de 1990 no Brasil, é marcada pela entrada da globalização em rede, principalmente nos grandes centros como São Paulo, local onde a série foi realizada.

Hal Foster (2017)[12] usa o termo "artista etnográfico" para discorrer sobre a produção de arte recente, principalmente para artistas que passaram a produzir seus trabalhos a partir da década de 1960. "Há muitas formas de envolver o outro na arte do século XX, a maioria primitivista, ligada à política da alteridade: no surrealismo, em que o outro é figurado expressamente nos termos inconscientes (...) (FOSTER, 2017, p. 170)."[13]

A cultura material, segundo Miller (2013)[14] pretende pensar a construção social, artística, cultural, na relação dos objetos com os humanos. Nesse sentido, os objetos que aparecem na imagem 1, além de constituírem o ambiente, constituem o sujeito desse mesmo ambiente e só pode ser construído nessa relação, pois, os objetos, sem estarem em relação com um humano, são apenas objetos sem significados.

Pensando em outros quartos da História da Arte, o Quarto em Arles, de Vicent Van Gogh, talvez seja um dos quartos mais referenciados. O quarto pintado por Van Gogh é produzido no Século XIX. O artista utilizou a pintura como suporte para seu trabalho. O Quarto em Arles, assim como outros quartos produzidos por artistas ao longo da História da Arte, embora não seja referência direta para a fotografia que Rochelle Costi realizou, media o olhar da artista. Para cada fotografia realizada, a artista buscou ângulos, formas de olhar, ou seja, é parte da construção imagética do repertorio da artista. Como artista, estudante de fotografia, Rochelle Costi pesquisou a História da Arte, o que certamente influenciou a maneira que a artista produziu seus trabalhos.

---

[10]Kopytoof, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas:* as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

[11] CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. *Diferente, Desiguais, Desconectados*: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.

[12]FOSTER, Hal. *O retorno ao real*: A Vanguarda do Final do Século XX. São Paulo: UBU Editora, 2017.

[13]Ídem.

[14] MILLER, Daniel. *Trecos, Troços e Coisas:* estudos antropológicos sobre cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Evidenciar os processos culturais, como aponta Canclini (2003, 2017)[15], permite que a trajetória dos objetos seja percorrida, entendendo os usos sociais que catalogam esses objetos, acionando conceitos em determinados momentos de suas vidas sociais. Essas catalogações permitem observar a construção social que a obra de arte é parte, ou seja, é possível que a desconstrução da hierarquia que a aura do objeto de arte carrega, seja transfigurada, a partir de formas de ver esses objetos com disciplinas interdisciplinares. Na atualidade, esse processo tem sido observado em várias manifestações, como aponta Canclini (2016)[16]. O autor chama a atenção para as manifestações de coletivos sociais, que utilizam performances para suas reivindicações, enquanto artistas performáticos utilizam meios de comunicação em massa para produzir discursos artísticos. Para o autor, perceber que esse trânsito é praticado socialmente é necessário, assim é possível analisar a interdisciplinaridade que esses objetos propõem.

A cultura material aponta para essa possibilidade, pois, permite que a trajetória dos objetos seja evidenciada no processo de observação da relação de construção dos objetos socialmente, que em última análise, constitui o humano, assim como constituem os próprios objetos. Sendo esses indivíduos imersos na cultura, construindo e ressignificando os objetos culturais, não é possível se construir um olhar para os objetos de arte recente, com os mesmos paradigmas que faziam parte da construção de outras formas de pensamento estético.

E finalmente, é possível perceber, que quando o objeto passa pela validação do sistema de arte que o constitui, esses objetos que são advindos de diferentes lugares, como a cultura popular, na contemporaneidade assumem a categoria de objeto de arte, invisibilizando todo o processo cultural a qual pertence sua trajetória. Esse mesmo exemplo pode ser aplicado em outras áreas, o que é evidente ser percebido, quando os conhecimentos são definidos em uma única área do conhecimento. A hibridez que o objeto de arte carrega na contemporaneidade, permite que haja a interdisciplinaridade para que a dicotomia que esses objetos apontam possam ser amenizadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas:* Estratégicas para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

[15] CANLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.
[16] CANCLINI, Nestor G. *Sociedade sem Relato:* Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Edusp, 2016.

_____. *A Sociedade sem Relato:* Antropologia e Estética da Imanência. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2016.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados:* mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2017.

CANTON, Katia. *Novíssima Arte Brasileira:* um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2000.

COSTI, Rochelle. *Sem Título = Untitled = Sin título/RochelleCosti;* [entrevista Ivo Mesquita e texto Rafael Vogt Maia Rosa]. São Paulo: Metalivros, 2005.

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real:* A Vanguarda no Final do Século XX. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

Kopytoof, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas:* as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

MILLER, Daniel. *Trecos, trocos e coisas:* estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

FIGURAS

Figura 1 – Rochelle Costi. Quartos-São Paulo. 1998. Fotografia Analógica, 1,80 x 2,30 cm.
Fonte: www.rochellecosti.com.

CRÍTICA DE PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO ÂMBITO AFRO-INDÍGENA-BRASILEIRO.

Diego Alexandre de Souza[1]
Carlos Alberto Rocha[2]

Este texto deriva da comunicação apresentada no dia 10 de setembro de 2018, no auditório I do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, na mesa intitulada: Disputas Narrativas I – Arte, Identidade e Relações Raciais. A apresentação "Crítica de processos de criação em Artes Visuais no âmbito afro-indígena brasileiro" observou os artistas e suas obras enquanto elementos heterotópicos - eixos de deslocamentos constantes, que mobilizam afetos, identidades, singularidades, coletividades, emaranhados de emoções. Heterotopia enquanto conceito referente ao pensamento do filósofo Michel Foucault, e que se tece em agenciamentos nas redes e nos fluxos da genealogia de Georges Didi-Huberman: temporalidades e espacialidades que se inter-relacionam por diversas camadas de significação.

Nossa reflexão também levou em conta, os escritos da Professora Doutora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo Cecília Almeida Salles. Parcela significativa do que nós buscamos compreender como crítica de processos de criação está relacionado aos escritos: *O Gesto Inacabado*, sobre crítica genética, livro lançado nos anos 90; e o livro posterior: *Redes de Criação - Construção da Obra de Arte*. Justamente, esse último livro retrabalha, reformula o termo crítica genética, e propõe a crítica de processos criativos.

> (...) para que os documentos dos artistas não se transformem em meras ilustrações das teorias. Nestes casos, os conceitos perderiam seu poder

[1] Mestrando em Educação (linha de pesquisa: Linguagem e Arte em Educação) pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
[2] Graduando em Artes Visuais (bacharel e licenciatura) pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

> heurístico, ou seja, a pesquisa ofereceria muito pouco retorno no que diz respeito a descoberta sobre o ato criador. Por outro lado, se o que buscamos é a melhor compreensão da complexidade que envolve o processo criativo, não podemos lançar mão de conceitos teóricos isolados, como, por exemplo, percepção ou acaso (ou quaisquer outros). Acredito que devemos discutir a criação com o auxílio de um corpo teórico de conceitos organicamente inter-relacionados. (SALLES, 2006, p. 15).

O que nós nominamos como "âmbito afro-indígena-brasileiro", se refere a nossa apresentação de três artistas oriundos do universo não-europeu e não-estadunidense, muito embora sejam artistas partícipes do circuito e sistema artístico contemporâneo tradicional.

Esses três artistas são: Ibrahim El-Salahi, Rosana Paulino e Jaider Esbell. El-Salahi é africano, nascido em Sudão; Paulino é natural de São Paulo, nascida na capital do Estado; Esbell nasceu no Estado de Roraima, é pertencente ao povo Macuxi, vive entre a cidade e a aldeia que está baseada em área indígena Yanomami. Na comunicação foram apresentados três vídeos curtos, nos quais os próprios artistas se mostraram e falaram de suas biografias, suas poéticas e de suas respectivas obras.

Ibrahim Mohammed El-Salahi nasceu em 1930, em Omdurman, uma das maiores cidades do Sudão. Tendo origem muçulmana, seu pai geria uma escola corânica, onde o artista deu os primeiros passos na arte da caligrafia, motivo bastante presente em sua poética.

Sua formação artística inicia-se na Escola de Design da que hoje é a Universidade de Khartoum. Nessa primeira etapa de sua carreira, ele se dedica, sobretudo, à pintura. Logo em seguida, percorrendo a trilha recorrente aos modernistas africanos, como os artistas Skunder Boghossian, Dumile Feni, Ernest Mancoba, Gerard Sekoto, Malangatana Ngwenya, Osman Waqialla.

El-Salahi passou por um período de estudos no exterior. De 1945 a 1957 frequentou a Slade School of Fine Arts em Londres, aprimorando-se na pintura e na caligrafia. Entre 1964 e 1965 estudou fotografia em preto e branco na Columbia University em Nova Iorque. Tal formação cosmopolita permeia sua obra por meio do amálgama das culturas africana, islâmica e europeia. De 1969-72, foi Adido Cultural Adjunto da Embaixada do Sudão em Londres e posteriormente, Subsecretário do Ministério da Cultura e da Informação no Sudão.

Ibrahim El-Salahi lecionou na Universidade Makerere, em Kampala, Uganda; trabalhou também por anos em Doha, Qatar. El-Salahi se tornou o primeiro artista africano a receber uma retrospectiva no Tate Modern Museum, em Londres, esta exposição aconteceu no ano de 2013. Seus

trabalhos artísticos podem ser encontrados em coleções de prestígio como a do Tate Modern, em Londres; a do MoMA, em Nova York; a do Museu Johnson, Mathaf; a do Museu Árabe de Arte Moderna de Doha; e do Museu Nacional de Arte Africana.

Questionado sobre qual lugar sua obra ocupa no panorama artístico do século XX, o artista disse:

> When asked recently whether he considers himself a modernist, El-Salahi smiled and said, "I am a picture maker. Whether a modernist or traditionalist . . . I prefer to say I'm a picture maker, no more and no less. (HYNES, 2014, p. 105).

Rosana Paulino nasceu em São Paulo-SP, em 1967. Ela é desenhista, gravurista e pintora. Graduada em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), e doutora em Artes na linha de pesquisa Poéticas Visuais pela mesma instituição. Na primeira metade dos anos 1990 aprimorou-se em técnicas de gravura no ateliê de restauro de obras de arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Frequentou a oficina livre de gravura no ateliê do Museu Lasar Segall e foi premiada na exposição coletiva Visualidade Nascente III do MAC/USP. Durante a graduação, teve significativa visibilidade com sua obra "Parede da Memória" (1994) exposta na Mostra de Selecionados do Centro Cultural São Paulo (CCSP). Foi convidada pelo curador Tadeu Chiarelli, a compor a exposição Fotografia Contaminada, também no CCSP. Formou-se em Artes Plásticas com habilitação em gravura na ECA/USP em 1995. Em 1998, foi à Inglaterra cursar especialização em gravura pelo London Print Studio, em Londres, com bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Voltou ao Brasil e, a partir de 1999, passou a ministrar aulas como professora autônoma nas áreas de desenho e gravura, e passou a orientar projetos artísticos, como também se dedicou a participar de exposições individuais e coletivas, no Brasil e no exterior. Em 2010, se tornou Doutora em poéticas visuais pela ECA/USP com a tese *Imagens de Sombras*, orientada por Evandro Carlos Jardim. No mesmo ano, ganhou o 1º Prêmio Nacional de Expressões Afro-Brasileiras, na modalidade Artes Visuais. Em 2012, fez residência artística no Tamarinde Institute da Universidade do Novo México, em Albuquerque, Estados Unidos, com os artistas Sidney Amaral (1973) e Tiago Gualberto (1983), entre outros. A produção desses artistas resultou nas exposições *Afro: Black Identity in America and Brazil*, nos Estados Unidos, e *Brasileiros e americanos na litografia do Tamarinde Institute*, no Museu Afro Brasil em São Paulo. Rosana foi em 2017, professora visitante no Instituto de Artes da UNICAMP.

A seguir, eis um breve depoimento da artista, publicado em 1997, no livro Panorama da Atual Arte Brasileira 1997, que muito contribui para a compreensão dos processos da artista:

> Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe, então, com esses problemas.
>
> No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão.
>
> Dentro desse pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição de mundo.
>
> Apropriar-me do que é malvisto. Cabelos. Cabelo 'ruim', 'pixaim', 'duro'. Cabelo que dá nó. Cabelos longe da maciez da seda, longe dos comerciais de shampoo. Cabelos de negra. Cabelos desvalorizados. Cabelos vistos aqui como elementos classificatórios, que distinguem entre o bom e o ruim, o bonito e o feio. Pensar em minha condição no mundo por intermédio do meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca. (PAULINO, 2011, p. 88).

Jaider Esbell, nasceu em 1979, é artista, escritor e produtor cultural indígena da etnia Makuxi. Nasceu em Normandia, estado de Roraima no norte do Brasil, e viveu, até aos 18 anos, onde hoje é a Terra Indígena Raposa – Serra do Sol (TI – Serra do Sol). É artista que se dedica as Artes Visuais e a literatura. O trabalho de Esbell enviesa ainda mais o caos das expressões humanas e não humanas. As forças da floresta, dos seres, emanam da arte do "filho do tempo", de todas as influências: ancestralidade, conhecimento, memória, diálogos, plasticidade contemporânea, política global, o ser local, xamanismo visual, poder. Palavra, imagem, som, silêncio – comunicação em todas as linguagens. A arte de Esbell exige, para além dos sentidos, imersão.

Jaider Esbell, escreveu sobre Arte na revista Select, em 2018, refletindo sobre as conjunturas dos povos indígenas e do sistema de arte contemporânea atual:

> (...) Antes, devo dizer que, como autor me construo de representatividade; e a socialização desse pensamento compreende bem mais que a minha posição individual sobre tão vasto universo. Não há como falar em arte indígena contemporânea sem falar dos indígenas, sem falar de direito à terra e à vida. Há mesmo que se explicar o porquê de chamarmos arte indígena e não ao contrário. Na história da literatura especializada sobre arte contemporânea produzida no Brasil, não temos autores artistas indígenas. Nesse sentido o componente novo surpreende por seu protagonismo histórico. Convidamos a um inteiro desconstruir para outros preenchimentos. (ESBELL,2018, p. 98).

O âmbito afro-indígena-brasileiro é um campo novo na História da Arte do Brasil, traz em seu bojo a emergência das poéticas que transbordam para além dos domínios de um panorama artístico tradicionalmente eurocentrado e que a partir da Segunda Grande Guerra passou a estar orientado pelos movimentos norte-americanos.

As poéticas "outras", nos levam e corroboram para encontros com desterritorializações provocadas por Walter Benjamin, nas noções convencionais do tempo; nas suas teses na área da epistemologia e da crítica sobre a filosofia da história (BENJAMIN, 1985), na qual aparições, que se dão nas malhas do aqui e do agora - de uma presentidade - de um objeto histórico, desvela e revela a multiplicidade de platôs nas redes de um pretérito subjacente (SANTAELLA, 2016). A famosa noção de aura em Benjamin (agenciada em fluxos dialéticos), enredada pela imagem nas bordas da visibilidade, encontra eco:

> no seu dom de visibilidade (...), permanecerá sob a autoridade da lonjura que só se mostra aí para se mostrar distante, ainda e sempre, por mais próxima que seja sua aparição. (...) Uma obra de ausência que vai e vem sob nossos olhos e fora de nossa visão. (...) É a partir de tal paradoxo que devemos compreender o segundo aspecto de aura que é o de um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: "isto me olha". Tocamos aqui o caráter evidentemente fantasmático dessa experiência. (...) É assim que se entrelaçam, na aura, a onipotência do olhar e a de uma memória que se percorre com quem se perde numa "floresta de símbolos. (DIDI-HUBERMAN apud SANTAELLA, L. 2016, p. 73).

Os trabalhos dos artistas apresentados, pertencentes ao contexto afro-indígena-brasileiro, promovem alargamentos de compreensão estética, e mais ainda, promovem fruição acerca de modos de vida, modos de existência que escapam aos sedimentados valores hegemônicos (que atualmente passam por profundas desconstruções). Os tempos longínquos dos universos indígenas e africanos revelam idiossincrasias e mistérios incomensuráveis. Os tempos próximos revelam dor e desigualdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história. Em Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

ESBELL, J. Arte indígena contemporânea. *Revista Select*, ano 07, n. 39, 2018.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: *Ditos e escritos III. Estética: Literatura e pintura, música e cinema.* MOTTA, Manoel Barros da (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

MUSA, H. Stories from El-Salahi's garden. Tate Etc. *Magazine,* issue 28, summer 2013.

HYNES, N.J. "Being in Now": Ibrahim El-Salahi at the Tate Modern. Nka – *Journal of contemporary african art*, issue 34, spring, 2014.

PAULINO, R. *Imagens de sombras.* Tese (doutorado). Universidade de São Paulo (USP). São Paulo: 2011.

SANTAELLA, L. A matriz heterotópica na obra de Didi-Huberman. *Paralaxe – revista de estética e*

FIGURAS

Figura 1 – Ibrahim El-Salahi. *Visions of the tomb,*1965.

Figura 2 – Ibrahim El-Salahi. *Sem título,* s.d.

Figura 3 – Ibrahim El-Salahi. *Sem título,* s.d.

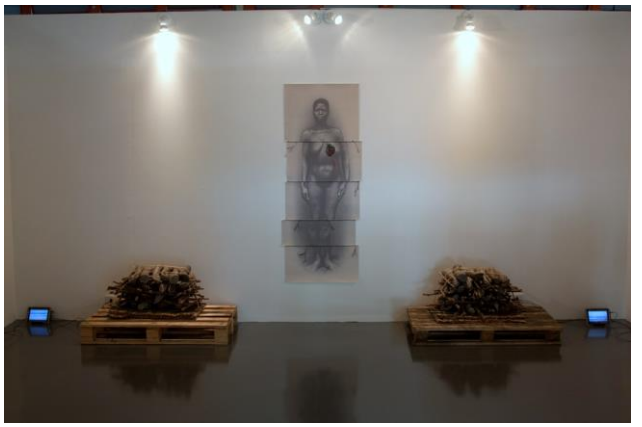


Figura 4 – Rosana Paulino. *Assentamento,* 2013.

Figura 5 – Rosana Paulino. *É tão fácil ser feliz,* 1995.

Figura 6 – Rosana Paulino. *Série bastidores,* 1997.

Figura 7 – Jaider Esbell. *Zoomorfo,* 2016.

Figura 8 – Jaider Esbell. *Pata Ewa'n – o coração do mundo,* 2016.

Figura 9 – Jaider Esbell. *A árvore de todos os saberes,* 2013.

MARIA MARTINS, "A ADÚLTERA".

Diego da Silva Castro[1]

Nasce em Campanha no sul de Minas Gerais Maria de Lourdes, bem nascida e com sobrenome de peso. Por parte de mãe, Fernandina, descendia dos Farias, e já seu pai, João Luis Alves era político, mas também jurista e escritor. Em seu registro de nascimento, lavrado em 1894, figura, em letra caprichada, a assinatura de Euclides da Cunha, o futuro autor de *Os sertões*. Esses dados de parentesco, bem como as relações sociais que dali se pode depreender, ajudam a situar essa criança, que diferente de uma parcela significativa da população da época - marcada por um momento de pós-abolição e de uma incipiente República -, tinha sua origem ligada à uma família abastada mineira, que poderia lhe garantir um futuro promissor, conforme as expectativas para uma mulher de seu tempo, entre elas, um bom casamento que perpetuasse o lastro social de seu sobrenome ligado a outro igualmente tradicional.

A cidade natal de Maria se destacava por ser sede de Bispado e por ter grande prestígio econômico[2] até então. Campanha tem raiz conservadora e tradicionalista. O que se chama aqui de tradicionalista e conservador está relacionado às práticas culturais de uma elite local que estabelece seus vínculos e relações de poder por via dos cargos públicos ocupados pelos homens, chefes de famílias abastadas, bem como por uma rede de sociabilidade que se mostra muito a partir das celebrações e festividades civis e religiosas em Campanha. Marcada pelo culto à memória dos seus filhos ilustres, a cidade construiu ao longo de seus quase três séculos, forte vínculo com figuras masculinas como, Vital Brazil Mineiro da Campanha (1865-1950), que assim como Maria viveu apenas os primeiros anos de sua vida na pacata cidade. Além do cientista

[1] Aluno do curso de graduação em História pela Universidade do Estado de Minas Gerais UEMG Unidade Campanha. E-mail: diegos-castro@yahoo.com.br

[2] ANDRADE, Marcos Ferreira: Elites Regionais e a Formação do Estado Imperial Brasileiro. Minas Gerais. Campanha da Princesa (1799-1850). Rio de Janeiro, editora Fino Traço, 2014.

e criador do soro antiofídico, há ainda, Francisco de Paula Victor (1827-1905), negro e escravizado, ordenado Padre em 1851 e beatificado recentemente pela igreja católica.

Maria de Lourdes passa apenas os primeiros cinco anos de sua infância em Campanha, já que seu pai quando eleito Deputado Geral de Minas Gerais, levando a família para a capital Belo Horizonte, com o intuito de facilitar a vida política do até então Juiz. Na capital do Estado, Maria ainda jovem conhece o historiador Otávio Tarquínio de Sousa, com quem se casa e, posteriormente, vem a se separar sem o apoio da família para casar-se novamente com o Diplomata gaúcho Carlos Martins, atuante no governo de Getúlio Vargas, e embaixador em Washington no período da Segunda Guerra Mundial.

Com esse enlace, Maria de Lourdes passa então a assinar Maria Martins, nome e sobrenome que não apenas demarcaria sua relação com o renomado diplomata, mas também enquanto mulher artista, cujas obras, - muitas delas musealizadas atualmente em instituições do Brasil e do Exterior -, denotam sua sintonia com a produção em voga nos principais centros artísticos mundiais da época, como Paris, Roma e Nova York. É certo que a posição social de Carlos facilitaria à Maria inserção em grupos de destaque, não apenas no cenário político, - ao qual ela agenciaria[3] um lugar de destaque ao lado do esposo - mas também cultural. São vários os estudos que denotam as relações travadas por parte de Maria com artistas vinculados à vertente surrealista, como Oscar Jespers, André Breton e Michel Tapiè. Mas, se Maria, a partir de suas obras, alcançou a condição de profissão artista, não como mera "amadora"[4], chegando, inclusive, a figurar em bienais e ter sua produção premiada[5], a sua imagem, na sua cidade natal, Campanha, não é tanto recordada por sua intensa e significativa produção, se em comparação aos seus relacionamentos amorosos para além do casamento, com Benito Mussolini, enquanto ele era ainda embaixador, e o artista Marcel Duchamp, principalmente, conforme salientado nas entrevistas do documentário Maria - Não se esqueça que eu venho dos trópicos[6]. Nessa cidade do Sul de Minas, esquecida muitas das vezes como "mulher artista", Maria Martins passa a ser lembrada sob a pecha de "mulher adúltera". A pesquisa empreendida no curso de graduação em História pela Universidade Estadual de Minas Gerais, sob orientação do Prof. Francislei Lima da Silva, visa, justamente compreender esse imaginário que cerca o nome de Maria Martins, a partir da reunião

[3] Cf. GELL, Alfred. Arte e Agência. São Paulo: Editora UBU, 2018.

[4] SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. Revista Labrys, estudos feministas; edição: Janeiro/Junho 2007.

[5] Sobre as premiações recebidas por Maria Martins em mostras como a bienal de São Paulo, ver: CERCHIARO, Marina Mazze. Escultoras dos Trópicos, participações e relações de gênero nas bienais de São Paulo (1951-1965). Tese de doutorado em andamento pelo PPG em Estética e História da Arte do MAC|USP. Pesquisa apresentada no XXXVIII Colóquio Brasileiro de História da Arte - Arte & erotismo: prazer e transgressão na história da arte; organizada pelas professoras Ana Magalhães, Letícia Squeff e Valéria Piccoli.

[6] Maria - Não esqueça que eu venho dos trópicos. Direção: Francisco C. Martins, produção: Pandora Filmes. 16 de Novembro de 2017.

da crítica[7] publicada em jornais e revistas[8] de Campanha, bem como nos relatos de memorialistas, escritos por mãos masculinas, que lançam um olhar para Maria sob lentes machistas - cobrando de certa maneira uma posição de moça, para usarmos os termos atuais: "bela, recatada e do lar".

Essa depreciação da imagem da artista está presente fortemente nas entrevistas que viemos realizando em nossa pesquisa com moradoras/moradores de Campanha. Dos relatos que temos ouvido, destacam-se as ideias e rumores reforçados constantemente associando tanto a carreira da artista quanto sua vida privada à uma "vagabundagem", conforme salientado por um dos entrevistados[9]. Essa mesma pessoa nos disse que "falava-se muito pouco e parecia não querer que se falasse" ressaltando a maneira como a comunidade local enxergava a arte feita por ela como fruto de uma "vida suja", implícita nas formas indecifráveis do surreal.

Ao noticiar a morte da artista, a imprensa local manteve seu tom conservador. O artigo ganhou um título que a priori remetia a um certo orgulho pelos feitos profissionais e sociais de Maria, como de praxe da imprensa local da época. "Morreu no Rio uma Campanhense ilustre"[10], porém, os dados foram sequenciados de maneira com que, sua profissão artista ficasse em total dispersão, direcionando a atenção do leitor ao brilhantismo de seu pai, de seu marido, e de sua vida enquanto esposa, filha e mãe de três filhas que viera deixar todas casadas, como salienta o escritor ao escrever: "A mais moça Nora, casada com, o Ministro Carlos Lobo, hoje servindo na Bulgária". A ênfase biográfica que desabrochou das críticas locais contrapôs-se a trajetória artística. Maria é lembrada como "filha", "esposa" e "mãe"; figurando, portanto, à sombra dos sujeitos masculinos que permearam a sua vida.

Ainda dialogando com as fontes podemos enxergar tamanha distância que separa Maria da memória local, recentemente a Folha Campanhense publicou um artigo noticiando mais um livro lançado sobre a vida da artista. "Foi lançado recentemente no Rio de Janeiro um novo livro sobre a vida da escultora Maria Martins (1894-1973), cujo nome está automaticamente associado à história da arte ao do precursor da arte conceitual, o francês Marcel Duchamp (1887-1968)." A associação da artista de forma enfática ao francês está ligada a memória que circula no cotidiano local. Nosso entrevistado número 2[11] assim que abordado sobre o assunto nos disse que "não valia a pena tocar nesse assunto, Maria Martins sempre foi uma

[7] CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A crítica de arte como fonte de pesquisa para a formação de coleções e a História da Arte. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Simpósio 1 - A arte compartilhada: coleções, acervos e conexões com a história da arte.

[8] Localizamos no arquivo da Secretaria Municipal de Campanha uma pasta com muitos recortes de jornais com notícias sobre a artista. Infelizmente, a grande maioria são fragmentos sem referência à edição do periódico, bem como à data. Por conta dessa falta de dados, estamos pesquisando nas hemerotecas e nos arquivos locais que possam ter guardado os jornais com as informações necessárias a serem complementadas em nossa pesquisa de iniciação científica.

[9] O Memorialista pediu para não ser identificado.

[10] Fragmento de jornal, datado de 1973, colunista Borges Netto.

[11] O entrevistado pediu para não ser identificado.

vagabunda, vá pesquisar Gladstone[12] ou Vital Brazil[13]" no decorrer da entrevista ainda ressaltou que o que ela mais sabia fazer na vida era "pular a cerca", nas palavras do entrevistado: "nem Mussolini escapou meu filho, e Duchamp foi apenas mais um".

O impacto gerado pelo posicionamento da artista no imaginário local nos dá espaço para adentrarmos no debate de Linda Nochlin[14], (Primeiros devemos perguntarmos quem está plantando essas perguntas, e depois devemos entender a que propósito estão as plantando), dando sentido a toda discussão sobre o silenciamento que trouxemos até aqui, a problemática vai mais a fundo no machismo de entendimento da mulher como um ser sem personalidade artística e social, e adentra a discussão da limitação dos lugares que a mulher deveria ocupar, assim como a nudez que esteve sempre presente no universo da arte, e com a presença exaustiva da mulher como símbolo sexual, como mero instrumento para se fazer arte e nunca como autora da arte.

O silenciamento da memória de Maria Martins encontra-se aberto em Campanha, exemplo disso é o centro da cidade, que conta com esculturas de bronze de homens de renome ligados a história da cidade[15], enquanto a artista recebeu recentemente uma placa de aproximadamente 40 centímetros no prédio onde localizava a casa que foi de posse de sua família, lugar que hoje sedia a secretaria da Universidade do Estado de Minas Gerais, que teve a iniciativa de homenagear a mesma com a placa. O prédio encontra-se situado por sua vez, na mesma praça dos memorandos masculinos. Seria pertinente a discussão associarmos o distanciamento da artista à sua vida tida por desregrada? Ao conservadorismo? Ou talvez Maria tenha sido "enfeitiçada" pelas grandes metrópoles a ponto de apagar de sua trajetória de vida, sua origem? A "Dama Surrealista"[16], como foi retratada por diversas vezes pela imprensa. Teve seu nome rechaçado em programas de rádio locais e sua trajetória depositada na conta da sedução e a seu desdém a "moral dos bons costumes".

A imprensa local, assim como certos seguimentos sociais da época eram impactados pela Igreja, a emissora de rádio era de posse da mesma. Se no reconhecido Jornal do Brasil[17], em julho de 1997 foi descrita como "femme du monde" título que lançava mão de um possível duplo sentido, levando em conta o

[12] Gladstone Chaves de Melo (1917-2001), Bacharel em Direito, livre-docente e doutor em Língua Portuguesa pela UFRJ. Vereador no Distrito Federal e Deputado no Estado da Guanabara.
[13] Vital Brazil Mineiro da Campanha (1885-1950) Médico e Cientista criador do soro antiofídico.
[14] NOCHLIN, Linda. Por que no han existido grandes artistas mujeres? Tradução para Espanhol: Ana María García Kobeh, Crítica feminista en la teoría e historia del arte, Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare, 2001, pp. 17-44.
[15] Estátuas e bustos de figuras como, o Jurista Ministro Alfredo Valladão, o Coronel Zoroastro de Oliveira e o primeiro Bispo da Cidade, D. João de Almeida Ferrão.
[16] Revista IstoÉ, edição n°1835 08/12/2004.
[17] Jornal do Brasil, Rio de Janeiro 26, julho de 1997.

imaginário da época sobre o que se entendia de uma "mulher do mundo", na Folha Campanhense[18] surge como "Maria Martins, nossa desconhecida", artigo que remete uma certa "crise identitária da cidade", como nos disse o segundo entrevistado ao se deparar com a pesquisa sobre Maria. "Isso expõe uma tentativa de resgate de uma memória que nunca viera existir" salienta o memorialista.

Concluindo essa comunicação, não posso deixar de agradecer ao historiador da arte Carlos Lima Júnior por sua ajuda fundamental para a nossa pesquisa com a sugestão de leitura, as reuniões realizadas e toda a atenção ao longo da redação desse texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Marcos Ferreira. *Elites Regionais e a Formação do Estado Imperial Brasileiro. Minas Gerais. Campanha da Princesa (1799-1850).* Rio de Janeiro, editora Fino Traço, 2014.

ARQUIVO DA SECRETARIA DE CULTURA da cidade de Campanha.

CALLADO, Ana Arruda. *Recife: Maria Martins.* Editora Gryphus, 2004.

Cf. GELL, Alfred. *Arte e Agência.* São Paulo: Editora UBU, 2018.

CERCHIARO, Marina Mazze*. Escultoras dos Trópicos, participações e relações de gênero nas bienais de São Paulo (1951-1965).* Tese de doutorado em andamento pelo PPG em Estética e História da Arte do MAC - USP. Pesquisa apresentada no XXXVIII Colóquio Brasileiro de História da Arte - Arte & erotismo: prazer e transgressão na história da arte; organizada pelas professoras Ana Magalhães, Letícia Squeff e Valéria Piccoli.

COSAC, Charles; MELLO, Vicente. *São Paulo. Maria Martins.* Editora Cosac Naify, 2010.

NOCHLIN, Linda. *Por que no han existido grandes artistas mujeres?* Tradução para Espanhol: Ana María García Kobeh, Crítica feminista en la teoría e historia del arte, Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare, 2001, pp. 17-44.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Revista Labrys, estudos feministas*. Ed.: Janeiro/Junho 2007.

VISTA DA EXPOSIÇÃO MARIA MARTINS. METAMORFOSES / Views of the exhibition Maria Martins: Metamorphoses, MAM, São Paulo, 2013.

[18] Dados Folha Campanhense, recorte não possui data.

FIGURAS

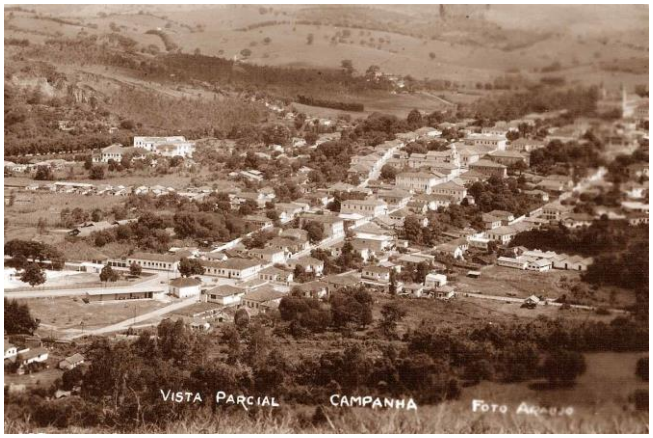


Figura 1 – Vista panorâmica centro da cidade de Campanha. 1960. Paulino Araújo, Acervo Foto Fênix.

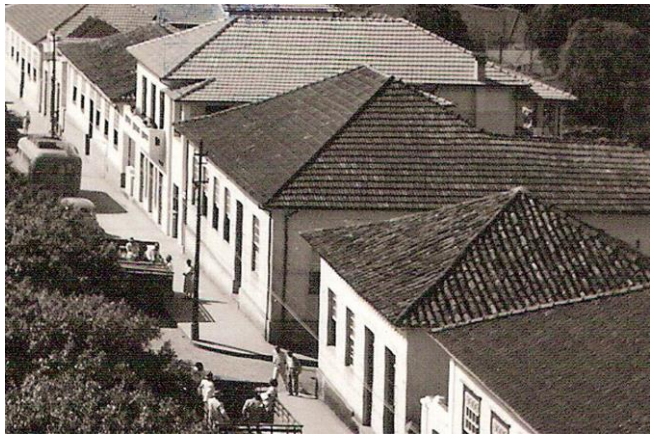


Figura 2 – Casa onde nasceu Maria Martins. 1950. Paulino Araújo, Acervo Foto Fênix.

Figura 3 – Praça Dom Ferrão, figuras masculinas homenageadas. 1970. Paulo Ferreira Lopes, Acervo Foto Fênix.

Figura 4 – Casa de Maria Martins, construção atual. 2017. Diego Castro.

Figura 5 – Placa de homenagem a Maria Martins. 2017. Diego Castro.

ESPAÇOS IMPOSSÍVEIS: O LUGAR DA *MADONNA DEL PARTO* EM *NOSTALGHIA*, DE ANDREI TARKOVSKI.

Driciele Glaucimara Custódio Ribeiro de Souza[1]

O ENCONTRO COM O FRESCO DE PIERO E A RELAÇÃO DE TARKOVSKI COM A TRADIÇÃO PICTÓRICA

Em 1979, quando percorria a Itália à procura de locações para Nostalgia (*Nostalghia*, 1983), acompanhado de Tonino Guerra, seu companheiro de viagem, roteirista e amigo, Andrei Tarkovski viu pela primeira vez a *Madonna del Parto*, o monumental fresco de Piero della Francesca [fig. 1]. "Me alegra muito saber que a *Madonna del Parto* provavelmente aparecerá no filme. Porque é tão bonita. Tão bonita." – confessa o colaborador de longa data de Michelangelo Antonioni ao hóspede russo, em *Tempo de viagem* (*Tempo di viaggio*, 1983). Enquanto Tarkovski folheia um livro de réplicas do mestre renascentista, o poeta italiano prossegue sua consideração: "Me preocupei um pouco quando vi estas reproduções. Olhe todo esse vermelho, não está aí. (...). Portanto, não creio em reproduções de pinturas, não creio na tradução de poemas. A arte é muito ciumenta. Você deve procurá-la em casa."

Esta inquietação quanto a singularidade de cada arte não era, todavia, algo isolado ao pensamento de Tonino, mas encontrava intensa reverberação nas meditações de Tarkovski. Em *Esculpir o tempo,* reiteradas vezes o realizador russo reivindicou para o cinema o direito à autonomia, argumentando que as experiências de adaptação, bem como a interferência de outras expressões artísticas no meio fílmico tendem a comprometer gravemente a especificidade cinematográfica:

> Isso pode ser visto, por exemplo, na influência das artes visuais sobre o cinema,

[1]Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA - USP) na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica.

> sempre que se fazem tentativas de transpor essa ou aquela pintura para o cinema. Na maioria das vezes, são transpostos princípios isolados, e, quer se trate de princípios de composição quer de colorido, a realização artística não trará a marca de uma criação original e independente: será apenas um produto derivado. (TARKOVSKI, 1998, p. 21).

De modo que, alega Tarkovski (1998), o empréstimo de elementos próprios a outras formas de arte implicaria uma perda essencial à forma cinematográfica, reduzindo-a a uma espécie de pastiche. "Nunca entendi, por exemplo, as tentativas de se criar mise en scène a partir de uma pintura", declara o diretor (1998, p. 91), ao recusar determinados procedimentos de estilização pictórica que, segundo ele, nada mais demonstrariam que uma vã erudição por parte do cineasta. Esta posição veemente de Tarkovski configura-se, entretanto, algo contraditória ou no mínimo hesitante se considerarmos, no conjunto de sua produção, não apenas as alusões visuais a determinados artistas – lembremos, por exemplo, em *Solaris* (*Soliaris*, 1972), a clara referência às paisagens nevadas de Pieter Bruegel –, mas igualmente a constante presença, em seus filmes, de obras de pintura – de *Andrei Rublev* (1966), segundo longa-metragem do diretor, onde a câmera delicadamente desliza sobre a superfície de ícones medievais como se buscasse a emergência de vestígios arqueológicos do imaginário russo; a *O sacrifício* (*Offret*, 1986), seu trabalho derradeiro, quando a *Adoração dos magos* (*Adorazione dei Magi*, c. 1482), de Leonardo da Vinci funciona como *leitmotiv* para o rito sacrificial que sustenta e dá nome à película.

Constatar uma tal antinomia entre teoria e prática cinematográficas resulta invariavelmente em uma série de desconfianças e indagações se nos propomos a compreender o funcionamento da tradição pictórica no interior de *Nostalgia*. Ora, mas o que pode ser a presença de uma obra de pintura dentro de um filme que não a sua reprodução? Se a *Madonna del Parto* não é somente um pretexto para a *mise en scène*, do que se trata o seu aparecimento na cena de abertura então? Se a citação do fresco de Piero della Francesca não compromete o específico cinematográfico, como é possível identificar a sua manifestação? O que no filme nos revela uma correspondência latente entre os meios e não uma presunçosa ilustração? Responder a tais questões exige do analista dedicado ao estudo da película uma acurada observação.

O LUGAR DA *MADONNA DEL PARTO* EM *NOSTALGIA*

A pintura renascentista tem seu lugar logo no início de *Nostalgia*. O filme acompanha a estadia do poeta russo Andrei Goncharkov na Itália, de passagem no país a fim de colher informações para a biografia do compositor Pavel Sosnovski, seu conterrâneo, que vivera ali no século XVIII. Durante a viagem, guiado

pela tradutora Eugênia, o escritor insiste em conhecer a *Madonna del Parto*, imagem que – mais adiante na película saberemos –, ao seu julgamento, assemelha-se à sua esposa grávida. Apesar do longo caminho percorrido até a igreja, quando no local, o intelectual se recusa a apreciar a pintura, de modo que a italiana segue a visita sozinha. Essa é precisamente a sequência sobre a qual deteremos nossa investigação.

Se para examinarmos a cena da visitação do fresco de Piero della Francesca, reconhecemos o espaço da encenação como baliza para nossa análise, ao menos dois desarranjos de ordens distintas são aí identificados. De um lado, poderíamos dizer, um transtorno de natureza extra fílmica, visto que a um amante da pintura familiarizado com a obra do mestre italiano certamente não passaria despercebida a transferência da obra, de seu lugar original, a singela capela de Santa Maria di Momentana, para a grandiosa cripta da igreja de São Pedro. De outro – este nos interessa mais de perto –, um desvio normativo, um desalinhamento que desconcerta o espectador de cinema menos pela evidência da referida transposição que pela desorientação do olhar operada pelo filme. Isto porque, transgredindo os princípios da clássica construção plano/contraplano, segundo a qual, entre um corte e outro, a câmera opera uma rotação de 180º, Tarkovski frustra as expectativas de um observador habituado a esse esquema formal e manipula a sequência a partir de pontos de vista incompatíveis aos preceitos cinematográficos dominantes de continuidade e homogeneidade espaço-temporal. Vejamos como se realiza uma tal subversão.

A sequência começa com a entrada de Eugênia na catedral. Sempre em plano geral, a câmera acompanha a caminhada da personagem por entre a colunata. [fig. 2] Tanto a posição de reverência das fiéis na igreja – ajoelhadas ao fundo da capela e também na abside, no canto esquerdo do quadro –, quanto o movimento de Eugênia nos fazem crer que o fresco de Piero está no fora de campo em direção ao qual a personagem caminha. Como seria esperado de uma tradicional montagem plano/contraplano, o filme nos dá a ver o objeto de contemplação de Eugênia, o fresco de Piero. Para um espectador de cinema habituado ao modelo narrativo clássico, esse seria o exemplo de um típico esquema de *raccord* de olhar, quer dizer: no plano temos um personagem observando algo e no contraplano temos o que seria a continuidade desse olhar. [fig. 3] Na sequência em questão, a percepção de continuidade do mundo físico é reforçada também pelo movimento de câmera, pois um *travelling* na direção do fresco como que reproduz a aproximação de Eugênia da imagem da *Madonna*.

Até esse momento, nós não teríamos então nenhum problema em construir mentalmente a configuração arquitetônica da igreja. A partir do próximo corte, entretanto, a montagem e os pontos de vista assumidos pela câmera parecem se articular no sentido de desconfigurar a imagem mental que havíamos criado do espaço da cena. Se lembrarmos da composição do primeiro plano no interior da cripta [fig. 2], com a abside à esquerda e as fiéis ao fundo, nos daremos conta de que não seria possível que aqui [fig. 4] houvessem devotas atrás de Eugênia, pois esse é precisamente o muro cujo fresco deveria ocupar, é o lugar

onde o próprio filme nos fez crer que ele estava. Mas não são só as mulheres ajoelhadas que reconfiguram a posição do fresco, a movimentação de Eugênia no plano também aponta essa mudança espacial. Nesse plano, o Sacristão da igreja entra em cena e estimula a personagem a seguir o exemplo das fiéis e também se prostrar diante da *Madonna*. Quando Eugênia esboça uma genuflexão, ela se curva em frente a abside, como se fosse aí o lugar onde se encontra o fresco de Piero. [fig. 5] Mais uma vez, se lembrarmos do plano inicial, nos daremos conta que o fresco não poderia estar aí, pois este era um espaço ocupado também por fiéis. Essa então é uma primeira ruptura, uma ruptura de natureza espacial e que nos inquieta enquanto espectadores de cinema habituados a uma ilusão de realidade e de homogeneidade espacial.

Mas essa não é a única desarticulação operada pelo filme, há a seguir, um outro desarranjo, mas dessa vez um desarranjo de ordem temporal. Vejamos como tal perturbação se configura. Do plano de Eugênia ajoelhada diante da abside, a montagem corta para uma procissão de devotas, dando a ver um longo cortejo que entra na igreja com uma monumental estátua da Virgem. [fig. 6] Aqui, o filme como que reproduz a entrada de Eugênia em cena, pois tanto o enquadramento como o movimento de câmera são praticamente idênticos ao plano inicial. A semelhança entre os planos é, de fato, inegável. [fig. 7] Se observarmos a entrada do cortejo com atenção, lembrando da composição do plano anterior [fig. 5], percebemos que, embora o espaço seja o mesmo, Eugênia não se encontra na imagem. Se no plano precedente a personagem estava diante da abside, aqui o caminho está completamente livre para a passagem do cortejo. Reconhecer essa ausência implica admitir que, além da ruptura espacial já identificada, o filme empreende uma ruptura de natureza também temporal. Trata-se, no entanto, de um desarranjo um tanto quanto sutil, pois não é raro quando observamos o filme sem pausa imaginarmos como uma sequência contínua; é como se pensássemos que se trata de um "enquanto": enquanto Eugênia e Sacristão conversam, a procissão adentra a igreja. Poderíamos então, por consequência disso, compreender a sequência como constituída de dois blocos temporais: um bloco ao qual pertencem Eugênia e o Sacristão e outro, no qual se encontra o cortejo marial.

Embora as imagens isoladas apontem essa separação, o filme, no entanto, insiste em afirmar uma ilusão de homogeneidade dos acontecimentos, insinuada sobretudo pelo uso do som. Após a entrada da procissão, vemos novamente Eugênia. Ao longo do plano ela e o Sacristão caminham pela igreja, de modo que a tomada tem início em frente a abside e um *travelling* lateral para esquerda os acompanha até o extremo oposto do nicho arquitetônico. [fig. 8] Se observássemos o filme convictos de sua adesão a tradicional convenção do plano/contraplano já referida previamente, estaríamos certos de que, guiados pelo olhar e pela postura do Sacristão, o plano subsequente apresentaria a abside vazia, lugar onde Eugênia estava no início da tomada. Mas o que a montagem oferece, todavia, é o ritual de culto à Virgem, frustrando radicalmente assim o habitual paradigma de *raccord* de olhar, ao qual um espectador médio de cinema tão

bem está acostumado [fig. 9]. Apesar de essa incongruência espacial não passar despercebida a um observador atento, a continuidade entre plano e contraplano é estabelecida no filme por meio da banda sonora, uma vez que a oração proferida pelas devotas invade a imagem do Sacristão antes do corte aplicado pela montagem. Isto é, o uso do som nega a construção espacial oferecida pela imagem, a fim de convencer de que o Sacristão e Eugênia habitam, simultaneamente, o mesmo espaço ocupado pelas devotas; não obstante, como demonstrado, tal coexistência não seja objetivamente possível.

ESPAÇOS IMPOSSÍVEIS?

Diante de tais constatações, vislumbramos admissível especular que a desarticulação espaço-temporal operada pela montagem e pelos pontos de vista assumidos pela câmera não configuram uma falha acidental na gramática cinematográfica, mas correspondem, por outro lado, a uma operação bastante consciente de Tarkovski. De modo que esta espécie de disfunção sintática, bem como a suspensão da tendência estética realista que dela decorre resultariam não de uma infração do código normativo clássico, mas de um desejo do realizador em aproximar o objeto fílmico de uma certa tradição da imagem religiosa. À vista disso, propomos então renovar nosso olhar e nossa compreensão sobre *Nostalgia*, imaginando se a sequência de visitação do fresco de Piero não estaria inscrita em um outro sistema representativo, um sistema mnemônico de representação. Façamos aqui um brevíssimo desvio teórico, a fim de compreender em que medida seria concebível pensar a configuração da cena como uma tentativa de Tarkovski em dialogar com a arte da memória, procedimento de origem grega e que influenciou a formalização do saber nas culturas medieval e renascentista.

Como explica Frances Yates (2007), um dos princípios gerais da memória artificial consistia em imprimir na imaginação uma edificação composta de uma série de lugares, lugares estes que serviriam de abrigo às imagens a serem posteriormente recordadas. Devemos pensar então que quando precisava reavivar uma determinada memória, o orador antigo percorria essa construção imaginária, extraindo dos lugares memorizados as imagens ali colocadas. Isso significa que o bom funcionamento do sistema mnemônico dependia que cada figura permanecesse em seu lugar próprio. Ou seja, qualquer movimentação das figuras entre os lugares prejudicaria a eficiência da técnica de memorização. Uma outra regra para a elaboração da memória artificial é que as imagens que habitassem esses lugares arquitetônicos deveriam ser imagens agentes, quer dizer, imagens impressionantes e em ação, ou seja, imagens dotadas de um caráter dramático.

Pensando, por outro lado, que as imagens religiosas tinham como função lembrar os devotos do mito religioso, fazendo-os seguir os preceitos da fé que supostamente poderiam esquecer, seria possível,

segundo Daniel Arasse (1979), estabelecer uma relação funcional entre as imagens sagradas e o sistema de imagens da arte mnemônica, uma vez que ambas tinham como finalidade ajudar a memória por um choque visual e emotivo. Ao longo dos séculos XIV e XV, entretanto, elucida o historiador da arte, com o desenvolvimento de um espaço pictórico fundado nos princípios matemáticos da perspectiva artificial um outro tipo de representação figurada emergiu, engendrando uma profunda transformação na imagem religiosa.

> L'image religieuse demeure, c'est incontestable, un outil de persuasion religieuse; un <<faire croire>> y est toujours au travail, mais il ne prend plus le même chemin ou, plus précisément, la persuasion ne recourt plus à la même technique. Il s'agit de faire croire à l'image, certes toujours clairemente définie comme relais du prototype spirituel; mais la représentation figurée est désormais valorisée pour sa capacité d'illusion.[2]

De modo que a substituição do esquematismo das *imagines agentes* da tradição mnemônica pelo ilusionismo das novas imagens provocou um impacto decisivo na percepção do objeto devocional. Vemos manifestar-se nesse momento, esclarece Daniel Arasse (1979), um verdadeiro fenômeno cultural, segundo o qual a verossimilhança atribuída ao espaço plástico, este "saber fazer crer" próprio ao pintor não demoraria a se tornar um "saber fazer" reconhecido em si mesmo. Dito de outro modo, no moderno sistema de convenções que então se constituía, a imagem figurativa, outrora admirada por seu poder de convencimento espiritual, passava agora a ser reverenciada por seu valor especificamente artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando então o modo como o filme articula a presença da *Madonna del Parto* em cena, determinando para cada figura um lugar específico e não intercambiável, julgamos plausível pensar que Tarkovski tenta se aproximar dessa tradição da imagem devocional que predominou até o Quatrocentos, quando a teoria pictórica que começou a se desenvolver na Itália revolucionou a estrutura do imaginário religioso. Nossa suspeita é a de que o cineasta mobiliza o fresco de Piero della Francesca como emblema dessa mudança, pois, no filme, a *Madonna del Parto* exerce uma dupla função: para Eugênia a relevância da pintura está em seu valor estético, enquanto que para as devotas o que prevalece é seu valor de culto.

Logo, se retomarmos as inquietações de Tarkovski quanto ao específico cinematográfico,

[2]ARASSE, 1979, p. 136.

poderíamos advogar a seu favor que o evidente diálogo entre sua filmografia e uma certa cultura visual, que a um olhar desavisado pode conservar a condição de mera citação, reserva, todavia, implicações mais profundas. É o que parece testemunhar nossa análise parcial de *Nostalgia*, fragmento de nossa dissertação de mestrado ainda em desenvolvimento. De fato, quando, desconfiados de uma contradição entre teoria e práxis cinematográfica, nos aproximamos de modo minucioso da sequência da *Madonna del Parto*, a fim de compreender o seu funcionamento no interior da película, percebemos que a presença do fresco, longe de significar uma referência puramente textual, serve, ao contrário, como indício de uma subterrânea e intrincada correspondência. Vestígio de modos de pensamento convergentes e de entrecruzamentos de imagens que intencionamos esquadrinhar nas próximas etapa da pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTOINE, Jean-Philippe. "Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIIe et XIV siècles". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 48e année, n.6, 1993. p. 1447-1469.

ARASSE, Daniel. "Entre dévotion et culture: Fonctions de l'image religieuse au XVe siècle". In: *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle*. Actes de table ronde de Rome (22-23 juin 1979) Rome: École Française de Rome, 1981. pp. 131-146. (Publications de l'École française de Rome, 51).

MACGILLIVRAY, James. "Tarkovsky's Madonna del Parto". In: *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, vol. 11, n. 2, 2002, p. 82-100.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Diários - 1970 / 1986*. Tradução de Alexey Lázarev. São Paulo: É Realizações, 2012.

VANCHERI, Luc. *Les pensées figurales de l'image*. Paris: Armand Colin, 2011. (Collection Cinéma/Arts visuels)

YATES, Frances. *A arte da memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Filmografia

ANDREI Rublev. Direção de Andrei Tarkovski. URSS: Mosfilm, 1966. 205 min., son., P&B/Color. Formato: 35mm.

SOLIARIS (Solaris). Direção de Andrei Tarkovski. URSS: Mosfilm, 1971. 167 min., son., P&B/Color. Formato: 35mm.

TEMPO di viaggio (Tempo de viagem). Direção de Andrei Tarkovski e Tonino Guerra. Itália: RAI Radiotelevisione Italiana, 1983. 62 min., son., Color.

NOSTALGHIA (Nostalgia). Direção de Andrei Tarkovski. Itália/URSS: Rai 2, Sovinfilm, 1983. 125 min., son., P&B/Color. Formato: 35mm.

OFFRET (O sacrifício). Direção de Andrei Tarkovski. Suécia/França/Reino Unido: Svenska Filminstitutet, Argos Films, 1986. 149 min., son, Color. Formato: 35mm.

FIGURAS

Figura 1 – Piero della Francesca, *Madonna del Parto*, c. 1459, Musei Civici Madonna del Parto, Monterchi.

Figura 2 – Cena de Nostalgia - Eugênia caminha por entre a colunata; as fiéis rezam ajoelhadas na abside.

Figura 3 – Cena de Nostalgia - raccord de olhar: no plano, à distância, Eugênia observa o fresco; no contraplano, o objeto de contemplação da personagem.

Figura 4 – Cena de Nostalgia - rotação da câmera a 180° desconfigura a organização arquitetônica da igreja.

Figura 5 – Cena de Nostalgia - o Sacristão entra em cena e estimula Eugênia a se ajoelhar diante da imagem sacra.

Figura 6 – Cena de Nostalgia - o cortejo marial adentra a igreja.

Figura 7 – Cena de Nostalgia - semelhança formal entre o percurso de Eugênia e a procissão de devotas.

Figura 8 – Cena de Nostalgia - posições inicial e final no plano: um travelling lateral para esquerda acompanha a conversa das personagens.

Figura 9 – Cena de Nostalgia - falso raccord de olhar: o contraplano não dá a ver a abside vazia, mas o ritual das devotas.

TRANSFORMAÇÕES NAS REPRESENTAÇÕES DE CALENDÁRIO E DE LUGARES NAS HISTÓRIAS DOS CÓDICES MEXICAS COLONIAIS (SÉCULO XVI E INÍCIO DO XVII).

Eduardo Henrique Gorobets Martins[1]

As mudanças políticas, sociais e econômicas ocorridas no primeiro século após a conquista indígena-castelhana de México-Tenochtitlan forçaram as elites indígenas e, principalmente as elites mexicas, a um reposicionamento político que incluía, por exemplo, a conversão ao cristianismo e, ao mesmo tempo, a tentativa de manutenção de suas posições pré-hispânicas na nova sociedade. Um dos instrumentos utilizados pelos mexicas para se reposicionar politicamente foi a produção de histórias que, assim como as narrativas produzidas em tempos pré-hispânicos, deveriam ser legítimas e verossímeis do ponto de vista nativo, mas também teriam de se adequar às novas exigências do mundo castelhano e cristão.

Para isso, diversas histórias mexicas foram produzidas com a participação em maior ou menor grau de autoridades castelhanas e missionários, e utilizavam a escrita pictoglífica, compartilhada por diversos povos mesoamericanos em tempos pré-hispânicos, e a alfabética, trazida pelos europeus. A escrita pictoglífica era composta por representações pictóricas ou figurativas com glifos calendários, numéricos, toponímicos, antroponímicos e fonéticos, e, antes da conquista, foi registrada pelos mexicas em outros suportes como, por exemplo, os monumentos e gravados em pedra. A escrita alfabética, por sua vez, foi introduzida nas histórias por meio do castelhano ou de línguas nativas transcritas pelos missionários, como é caso do nahuatl – língua falada pelos mexicas e outros povos do centro do México.

Contudo, a utilização desses dois tipos de escrita nas histórias destituiu gradualmente os atributos e significados das representações pictoglíficas ou, até mesmo, transformou os registros nativos em

[1] Mestre em História pela Universidade de São Paulo (2018) e Pesquisador Associado do Centro de Estudos Mesoamericanos e Andinos da Universidade de São Paulo (CEMA-USP – www.usp.br/cema) desde 2015.

palavras[2]. Por isso, neste texto, serão apresentadas transformações das representações de calendário e de lugar, por meio de amostras, nas histórias mexicas contidas nos códices *Aubin*, *Azcatitlan*, *Boturini*, *Manuscrito 40, Manuscrito 85, Mendoza*, *Mexicanus*, *Telleriano-Remensis* e *Vaticano A*, que foram produzidos ao longo dos séculos XVI e início do XVII[3].

Primeiramente, as transformações das representações de calendário serão apresentadas nas histórias mexicas coloniais de forma amostral em relação à representação dos anos sazonais, que compunham um dos ciclos calendários utilizados pelos mexicas, o *xiuhmolpilli*. As amostras de representação desse ciclo foram escolhidas pois trata-se do ciclo calendário mais representado nas histórias mexicas, que, por sua vez, levavam o nome de *xiuhamatl* justamente por serem narrativas estruturadas por essa conta de anos. O ciclo *xiuhmolpilli* era formado por 52 anos chamados, cada um deles, de *xihuitl*. Esse número é resultado do total de combinações possíveis que se obtinha pela nomeação dos anos, isto é, cada ano era nomeado pela combinação de um numeral (de 1 a 13) e um signo (*acatl, tecpatl, calli* e *tochtli* – junco, punhal de pedernal, casa e coelho)[4]. Os numerais eram grafados por meio de pequenos círculos, representando contas, enquanto os signos representavam animais, plantas, artefatos[5]. Assim, cada um dos anos *xihuitl* era representado por meio de um glifo de numeral e um glifo de signo do ano.

As amostras analisadas a seguir apresentam centralmente datas de anos compostas com o signo *acatl*, embora as transformações possam ser estendidas para outros signos e outras mudanças nas representações de calendário possam ser notadas[6]. No entanto, antes de iniciarmos as análises das representações de anos nas histórias coloniais mexicas, apresento dois exemplos pré-hispânicos de representações de anos compostos com o signo junco, provenientes do monumento mexica chamado *Estela comemorativa de dedicação do Templo Mayor* – exposto no Museo Nacional de Antropología, no México – e do códice mixteco *Zouche Nuttall*, fólio 5r (Figura 1). Esses exemplos pré-hispânicos são acionados aqui porque

[2] MARTINS, Eduardo Henrique Gorobets. *As histórias mexicas coloniais: concepções de tempo e espaço (1530-1608)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018, pp. 187-192. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23072018-173906/pt-br.php>. Acessado em 13/10/2018, 18:00.

[3] Informações mais detalhadas sobre essas histórias mexicas podem ser encontradas em texto produzido em outra oportunidade. MARTINS, Eduardo Henrique Gorobets. "Produção, usos e transformações das histórias coloniais mexicas (séculos XVI e início do XVII)" in: *XXIX Simpósio Nacional de História. Anais eletrônicos*. Brasília: ANPUH, 2017, pp. 1-18. Disponível em: <http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1506011583_ARQUIVO_EduardoHenriqueGorobetsMartins-Producao,usosetransformacoesdashistoriascoloniaismexicas.pdf>. Acessado em 15/10/2018, 13:00.

[4] Outras explicações sobre o calendário mesoamericano e suas particularidades entre os mexicas podem ser encontradas em: SANTOS, Eduardo Natalino dos. *Tempo, Espaço e Passado na Mesoamérica: o calendário, a cosmografia e a cosmogonia nos códices e textos nahuas.* São Paulo: Alameda, 2009.

[5] Os signos dos anos derivavam de um conjunto mais amplo, formado por 20 signos, ou *tonalli,* que eram utilizados nas combinações com numerais (de 1 a 13) que compunham o *tonalpohualli*, isto é, o ciclo calendário que contava os dias. O *tonalpohualli* servia de base para o *xiuhmolpilli*, já que o nome que cada ano era dado por seu dia inicial. *Ibidem.*

[6] MARTINS, Eduardo Henrique Gorobets. *As histórias mexicas coloniais...*, pp. 69-91.

nenhuma história mexica pré-hispânica sobreviveu aos primeiros anos da conquista castelhana[7]. Além disso, esses exemplos mostrarão a continuidade de algumas características das representações que serão, em seguida, contrapostas com as transformações sofridas.

Ao analisarmos os exemplos pré-hispânicos de anos compostos com o signo *acatl*, vemos inicialmente que a representação mexica, à esquerda, está representada dentro de um cartucho, enquanto a representação mixteca, à direita, encontra-se composta com outro glifo, chamado pelos pesquisadores de A-O[8]. Para além dessa primeira diferença, pode-se notar que tanto os algarismos quanto o signo acatl são representados de formas distintas. No exemplar mexica cada um dos oito glifos de numerais são formados por dois círculos concêntricos, enquanto o glifo *acatl* é representado por seu caule, no centro, duas folhas de cada lado e, por fim, uma representação em corte baseada no glifo *atl* (água)[9]. Já a representação mixteca conta com um algarismo formado por um círculo simples e representa o glifo de junco por meio da estilização de uma flecha adornada.

Passando para as histórias mexicas coloniais, podemos notar uma série de continuidades relacionadas, sobretudo, à representação mexica pré-hispânica dos anos *acatl*, que ocorrem nas histórias dos códices *Boturini*, *Mexicanus, Mendoza*, *Telleriano-Remensis*, *Vaticano A* e *Aubin*. Nos exemplos de anos dessas seis histórias podem ser notadas, quanto ao glifo *acatl*, a presença do caule, das folhagens e da representação baseada no glifo *atl* – sendo esta última ausente no *Mexicanus* e no *Vaticano A*. Contudo, quanto às representações de numerais, vemos que as histórias se assemelham tanto à forma mexica, composta por dois círculos concêntricos (*Boturini* e *Mexicanus*, na Figura 2), quanto à forma mixteca, composta por um círculo simples (*Mendoza*, *Telleriano-Remensis*, *Vaticano A* e *Aubin*, na Figura 3), como vimos anteriormente nos exemplos pré-hispânicos de glifos numerais.

Já ao analisarmos os códices *Azcatitlan*, *Manuscrito 40* e *Manuscrito 85*, é possível notar transformações mais radicais nas representações dos anos *acatl* (Figura 4). Primeiramente, à esquerda e no centro, podemos ver que os glifos de numerais são substituídos por algarismos arábicos nos códices *Manuscrito 40* e *Azcatitlan* – e dentro de cada cartucho é adicionada uma correlação do ano indígena com o ano segundo o calendário cristão. Além disso, podemos ver, nesses dois primeiros exemplos, que os detalhes

[7] Diversos estudos realizados desde meados do século XX mostram que os códices mixtecos são comparáveis aos manuscritos coloniais produzidos no Centro do México, compondo até mesmo um mesmo sistema de registro. Alguns desses estudiosos são: Donald Robertson, Karl Anton Nowotny e Elizabeth Hill Boone.

[8] SMITH, Mary Elizabeth. *Picture writing from ancient southern Mexico. Mixtec place signs and maps.* Norman: University of Oklahoma Press, 1973, p. 22.

[9] A vista em corte é uma das soluções figurativas presentes nos códices mexicas, tal como afirma Eduardo Natalino dos Santos. Nesse caso, o glifo *atl* representa um canal de irrigação ou o transporte de água seccionado transversalmente, sem as contas ou caracóis que usualmente compõem tal glifo. Cf: SANTOS, Eduardo Natalino dos. "Os códices mexicas: soluções figurativas a serviço da escrita pictoglífica". In: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP*. São Paulo: Editora 14, 2004, p. 253.

representados anteriormente no signo *acatl* foram ainda mais simplificados. Em segundo lugar, em relação ao exemplo do *Manuscrito 85*, à direita, vemos que não há nenhuma representação do glifo de numeral em composição com o signo *acatl*; este, por sua vez, se descaracterizou em relação aos exemplos apresentados anteriormente, como possível resultado de influências iconográficas europeias.

Assim, as breves análises das representações de calendário nas histórias coloniais mexicas podem ser sintetizadas em algumas conclusões. As análises mostraram, em relação aos anos *acatl*, que, há modificações iconográficas do signo junco e, principalmente, que o glifo de numeral perde, aos poucos, o referencial das contas e torna-se uma quantidade abstrata, ou seja, os anos deixam de ser qualificados por uma conta preciosa e tornam-se uma quantidade ou cômputo que introduz o formato dos algarismos romanos e arábicos[10]. Por fim, esse processo de transformação das representações de calendário pode ser classificado como gradual, considerando-se o códice *Boturini* como a história mais antiga (1530), e o *Manuscrito 85* como a história mais tardia (1620) – dessa forma, as transformações mais latentes que foram indicadas nas representações contidas nos códices *Azcatitlan*, *Manuscrito 40* e *Manuscrito 85* não correspondem, necessariamente, às mudanças mais tardias.

Passemos, então, à análise das representações de lugar, que compõem o segundo conjunto que sofreu transformações nas histórias mexicas coloniais. Esse grupo de representações espaciais trata, de maneira ampla, de lugares de paisagem e lugares políticos que são acionados nas histórias mexicas. Embora ambos os tipos de lugares fossem nomeados por meio de características físicas do espaço, como a presença de um rio, de uma colina ou de um tipo de planta abundante, parte dos lugares era reconhecida entre os indígenas como organizações sociopolíticas, isto é, como um *altepetl*, ou uma cidade. Os nomes dos *altepetl* eram constituídos, segundo Mary Elizabeth Smith, por um substantivo geográfico (com características paisagísticas ou sociais) e um elemento qualitativo (que pode estar relacionado a cores, tamanhos, deidades, numerais ou signos calendários, animais, plantas, objetos domésticos, armas, entre outros)[11]. Tais glifos toponímicos podiam ser compostos, ainda, a outras representações de paisagem e podiam ser destacados por meio de sua proporção em relação ao restante dos glifos.

As análises realizadas adiante serão centradas nas representações da fundação de México-Tenochtitlan, as quais eram formadas por conjuntos de glifos e de representações com grandes proporções em tempos pré-hispânicos, que vão se transformando durante o período colonial até serem representadas apenas pelo glifo toponímico mexica[12]. A análise dessas amostras pode ser estendida a outros tipos de representações de lugar que vão se modificando ao longo da produção das histórias mexicas coloniais, como é o

[10] Isso porque o termo *xihuitl*, que significa *ano*, também é traduzido como *turquesa*, que era uma pedra preciosa para os mexicas.
[11] SMITH, Mary Elizabeth. *Picture writing from ancient southern Mexico...*, pp. 38-41.
[12] Tanto o códice *Boturini*, quanto o *Telleriano-Remensis*, não representam a fundação de México-Tenochtitlan e, por isso, não serão referenciados nas análises a seguir.

caso dos lugares de origem, de passagem e de conquista[13]. Antes da análise das representações das histórias, apresento um exemplo pré-hispânico de representação do lugar fundacional de México-Tenochtitlan, que está presente no monumento mexica chamado *Teocalli de la Guerra Sagrada*, exposto no Museo Nacional de Antropología, no México (Figura 5). Esse exemplo nos fornecerá subsidíos para apontar a continuidade de algumas características das representações em algumas narrativas coloniais e, por outro lado, permitirá observar as transformações sofridas em outras.

A representação de México-Tenochtitlan no *Teocalli de la Guerra Sagrada* é formada pela representação do glifo toponímico de Tenochtitlan, composto de um grande cacto e seus frutos. Acima desse glifo há, ainda, a representação de uma águia, o glifo *atl-tlachinolli*, localizado abaixo do bico da águia, que representa a guerra e, por fim, uma deidade localizada na parte inferior desse lado do monumento[14]. Além disso, o glifo toponímico de Tenochtitlan apresenta maior tamanho entre as representações da parte posterior. Por fim, os outros elementos compostos com o glifo toponímico de Tenochtitlan, tais como a águia e o glifo *atl-tlachinolli*, qualificam a representação e demonstram sua função de lugar fundacional, pois se trataria, segundo as histórias mexicas coloniais, do lugar onde Huitzilopochtli, sua deidade patrona, teria destinado a construção de seu templo, e, consequentemente, da cidade mexica.

Ao analisarmos as representações de México-Tenochtitlan (destacadas em vermelho) nas histórias dos códices *Aubin*, *Manuscrito 40*, *Manuscrito 85* e *Mendoza* (Figura 6), observamos mais continuidades do que mudanças quanto aos elementos que compõem o glifo toponímico e sua proporção em relação ao restante das representações do fólio em que se encontra. Primeiro, vemos que a águia é mantida acima do glifo toponímico, enquanto a deidade que estava abaixo do cacto é substituída pela representação de uma pedra que, etimologicamente, corresponde diretamente à palavra Tenochtitlan[15]. Além disso, o glifo *atl-tlachinolli* é transformado em uma cobra, no *Aubin*, e em uma cruz, no *Manuscrito 40*. Nas quatro representações são acrescentados personagens, representações de vegetação e representações aquáticas lacustres (*Aubin* e *Manuscrito 40*) e de canais (*Mendoza*). Por fim, quanto à proporção das representações, todos os glifos toponímicos de Tenochtitlan seguem com maior tamanho do que as outras representações, além de estarem em posições centrais e de destaque nos fólios.

[13] MARTINS, Eduardo Henrique Gorobets. *As histórias mexicas coloniais...*, pp. 115-186.

[14] MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. "El México prehispánico y los símbolos nacionales" in: *Arqueología Mexica.* Ed. 100. México: Editorial Raíces, nov.-dez. 2009. Eduardo Matos afirma, ainda, que o glifo toponímico de Tenochtitlan está representado sobre Tlaltecutli, deidade que representa a terra. Emily Umberger, por sua vez, afirma que a deidade representada tinha sido interpretada por Alfonso Caso como Chalchiuhtlicue. UMBERGER, Emily. *Aztec Sculptures, Hieroglyphs and History.* Tese (Doutorado em História da Arte). New York: Columbia University: 1981, pp. 173-185.

[15] Te(tl)-noch(tli)-ti-tlan,é uma palavra formada pelos substantivos *tetl* (pedra) e *nochtli* (nopal, tipo de cacto), a ligadura *ti* e o sufixo locativo *tlan* (lugar onde abundam). SIMEÓN, RÉMI. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI, 1986 (1ª ed. em francês, 1885), p. 479.

Já ao analisarmos a representação da fundação de México-Tenochtitlan no códice *Azcatitlan* (Figura 7, destacado em vermelho), vemos que a águia e as representações lacustres foram substituidas por um grande templo sobre o qual ocorre um provável sacrifício de um personagem, a partir do qual emerge o glifo toponímico de Tenochtitlan. O cacto é representado sem a pedra embaixo, e com a adição de um rosto humanóide no meio de um bico de um colibri – que representa a deidade Huitzilopochtli em outras histórias, como no códice *Boturini*. Embora o glifo toponímico tenha grande tamanho, suas dimensões são semelhantes às do templo localizado abaixo do cacto; além disso, ambas as representações estão na região mais à direita do fólio, sem o mesmo destaque que o lugar fundacional de México-Tenochtitlan tem nas outras quatro histórias analisadas anteriormente.

Por fim, nos códices *Vaticano A* e *Mexicanus*, a fundação do *altepetl* mexica é reduzida à mera representação do glifo toponímico do cacto sobre a pedra, com dimensões que não mostram nenhum destaque em relação às outras representações (Figura 8, destacado em vermelho). Apesar da supressão de diversos elementos citados nas descrições da fundação de México-Tenochtitlan anteriores, o *Vaticano A* ainda conservou representações lacustres e personagens em volta do topônimo.

Em suma, a breve análise das representações de lugar nas histórias coloniais mexicas podem ser sintetizadas em algumas conclusões. As análises mostraram, particularmente em relação ao lugar fundacional de México-Tenochtitlan, que outros elementos que se compunham ao glifo toponímico, como a águia são gradualmente suprimidos das representações nas narrativas coloniais, excluindo detalhes da paisagem ou de representações que envolviam ações rituais ordenadas pelo deus patrono mexica pré-hispânico Huitzilopohctli. Por fim, assim como foi comentado em relação às representações do calendário, esse processo de transformação das representações de lugar pode ser classificado como gradual, considerando-se, em relação a essas análises, o códice *Mendoza* como a história mais antiga (1541), e o *Manuscrito 85* como a história mais tardia (1620) – dessa forma, as transformações mais latentes que foram indicadas nas representações contidas nos códices *Azcatitlan*, *Vaticano A* e *Mexicanus* não correspondem, necessariamente, às mudanças mais tardias.

Finalmente, as análises das representações de calendário e de lugar mostraram que a substituição ou a subtração de elementos iconográficos ou figurativos nas histórias mexicas produzidas após a conquista de México-Tenochtitlan alterou o *status* das representações nativas e destituiu seus significados. As amostras de representações de calendário e lugar foram transformadas em ilustrações ou em imagens que se tornaram essencialmente um número ou um nome de lugar, sem as qualidades que os acompanhavam nas representações pré-hispânicas e, até mesmo, em algumas representações já produzidas durante o período colonial. Essas mudanças somadas a outras transformações analisadas em outros momentos, mostram, provavelmente, que as concepções de tempo e espaço dos mexicas estavam se readequando ao ambiente

colonial compartilhado com missionários e civis castelhanos de tal maneira que as histórias mexicas também passaram a ser reescritas pelas elites indígenas e seus descendentes.

Ao longo da produção de novas explicações históricas, os próprios indígenas adequaram seus sistemas de registro pré-hispânicos às novas exigências, suprimindo as qualidades que as representações do seu calendário evocavam para além da função de contar o tempo e, ao mesmo tempo, reduzindo as características de religiosidade que estavam ligadas à representação dos lugares onde sua história se passava.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOONE, Elizabeth Hill. *Stories in red and Black: Pictorial histories of the Aztecs and Mixtecs*. UTP: Austin, 2000.

Códice Aubin. In: DIBBLE, Charles E. *Codex Aubin. Historia de la nación mexicana. Reproducción a todo color del Códice de 1576*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1963.

Códice Azcatitlan. In: GRAULICH, Michel & BARLOW, Robert H. (Introdução e comentários / trad. espanhol Leonardo López Luján). Paris: Societé de Americanistes, 1995.

Códice Boturini – Tira de la peregrinación. In: CORONA NÚÑEZ, José. "Códice Boturini" in: *Antigüedades de México basadas en la recopilación de Lord Kingsborough*. V. 2. México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1967.

Códice Mendoza. In: BERDAN, Frances F. & ANAWALT, Patricia Rielf (ed.). *The Codex Mendoza*. Los Angeles: University of California Press, 1992.

Códice Mexicanus. In: MENGIN, Ernest. "Commentaire du Codex Mexicanus nº 23-24 de la Bibliothèque Nationale de Paris". *Journal de la Société des Américanistes.* T. 41, n. 2. Paris, 1952.

Códice Telleriano-Remensis. In: KEBER, Eloise Quiñones. *Codex Telleriano-Remensis: ritual, divination and history in a pictorial Aztec manuscript*. Austin e Hong Kong: UTP, 1995.

Códice Vaticano A. In: ANDERS, Ferdinand e JANSEN, Maarten. *Religión, costumbres e historia de los antiguos mexicanos. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano A.* Espanha: SEQC & Áustria: ADEVA & México: FCE, 1996 (Códices Mexicanos XII).

Manuscrito 40. In: HERNÁNDEZ ANDÓN, Elia R. (Paleografia, tradução do nahuatl ao espanhol, introdução e notas). In: *Proyecto Amoxcalli – CIESAS/CONACyT*. Disponível em: <http://amoxcalli.org.mx/>. Acessado em: 15/10/2018, 13:00.

Manuscrito 85. In: HERNÁNDEZ ANDÓN, Elia R. (Paleografia, tradução do nahuatl ao espanhol, introdução e notas). In: *Proyecto Amoxcalli – CIESAS/CONACyT*. Disponível em: <http://amoxcalli.org.mx/>. Acessado em: 15/10/2018, 13:00.

MARTINS, Eduardo Henrique Gorobets. *As histórias mexicas coloniais: concepções de tempo e espaço (1530-1608)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-23072018-173906/pt-br.php>. Acessado em 13/10/2018, 18:00.

_____. "Produção, usos e transformações das histórias coloniais mexicas (séculos XVI e início do XVII)" in: *XXIX Simpósio Nacional de História. Anais eletrônicos*. Brasília: ANPUH, 2017. Disponível em: <http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1506011583_ARQUIVO_EduardoHenriqueGorobets-Martins-Producao,usosetransformacoesdashistoriascoloniaismexicas.pdf>. Acessado em 15/10/2018, 13:00.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. "El México prehispánico y los símbolos nacionales" in: *Arqueología Mexica.* Ed. 100. México: Editorial Raíces, nov.-dez. 2009.

NOWOTNY, Karl Anton. *Tlacuilolli: Style and contents of the mexican pictorial manuscripts with a catalog of the Borgia group.* (trad. George A. Everett e Edward B. Sisson; 1ª ed. em alemão, 1961). Norman: University of Oklahoma Press, 2005.

ROBERTSON, Donald. *Mexican manuscript painting of the early colonial period.* New Haven: Yale University Press, 1959.

SANTOS, Eduardo Natalino dos. "Os códices mexicas: soluções figurativas a serviço da escrita pictoglífica". In: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP*. São Paulo: Editora 14, 2004.

_____. *Tempo, Espaço e Passado na Mesoamérica: o calendário, a cosmografia e a cosmogonia nos códices e textos nahuas.* São Paulo: Alameda, 2009.

SIMEÓN, Rémi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI, 1986 (1ª ed. em francês, 1885).

SMITH, Mary Elizabeth. *Picture writing from ancient southern Mexico. Mixtec place signs and maps.* Norman: University of Oklahoma Press, 1973.

UMBERGER, Emily. *Aztec Sculptures, Hieroglyphs and History*. Tese (Doutorado em História da Arte). New York: Columbia University: 1981.

FIGURAS

Figura 1 – Representações pré-hispânicas de datas com o signo junco em um monumento mexica e em um códice mixteco. Da esquerda para a direita: *Estela comemorativa de dedicação do Templo Mayor (detalhe inferior) (século XV); códice Nutall, fl. 5r (detalhe) (séculos XIV-XV).*

Figura 2 – Representações de datas com o signo junco nas histórias mexicas coloniais. Da esquerda para a direita: *códice Boturini, fl. 6 (detalhe) (1530-1540*); códice Mexicanus, fl. 23 (detalhe) (1590).

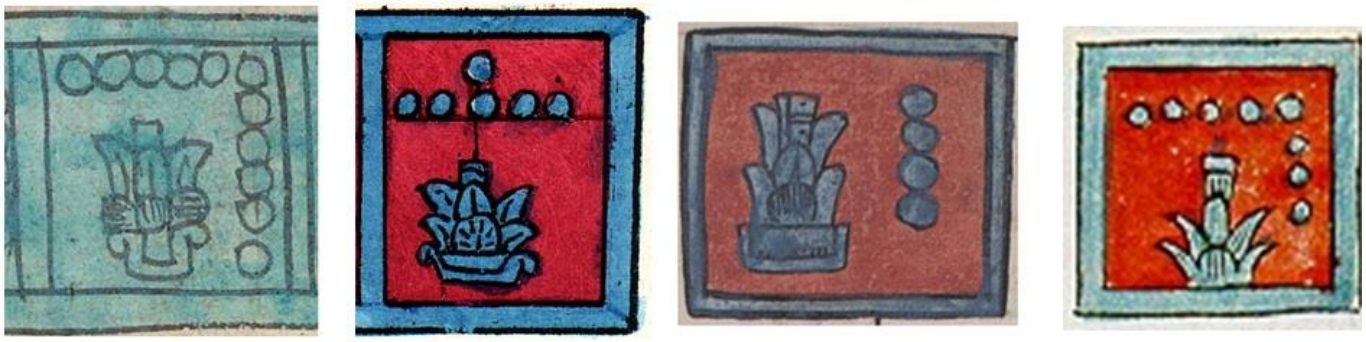


Figura 3 – Representações de datas com o signo junco nas histórias mexicas coloniais. Da esquerda para a direita: códice *Mendoza*, fl. 2r (detalhe) (1541); códice *Aubin*, fl. 27 (detalhe) (1576-1608); códice *Telleriano-Remensis*, fl. 45r (detalhe) (1563); códice *Vaticano A*, fl. 73v (detalhe) (1589).

Figura 4 – Representações de datas com o signo junco nas histórias mexicas coloniais. Da esquerda para a direita: *Manuscrito 40, fl. 9r* (detalhe) (1596); códice *Azcatitlan,* fl. 5a (detalhe) (1566-1600?); *Manuscrito 85,* fl. 4r (detalhe) (1590-1620?).

Figura 5 – Representação pré-hispânica da fundação de México-Tenochtitlan em um monumento mexica. *Teocalli de la Guerra Sagrada* (início do século XVI). Da esquerda para a direita: fotografia e desenho da parte posterior. Museo Nacional de Antropología, México.

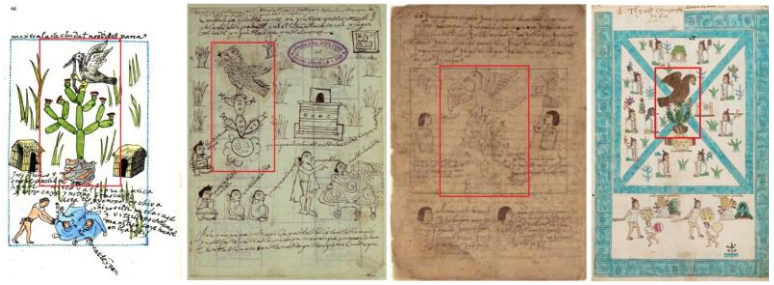


Figura 6 – Representações da fundação de México-Tenochtitlan nas histórias mexicas coloniais. Da esquerda para a direita: *Aubin, fl. 48 (1576-1608); Manuscrito 40, fl. 8r (1596); Manuscrito 85, fl. 5v (1590-1620?); Mendoza, fl. 2r (1541).*

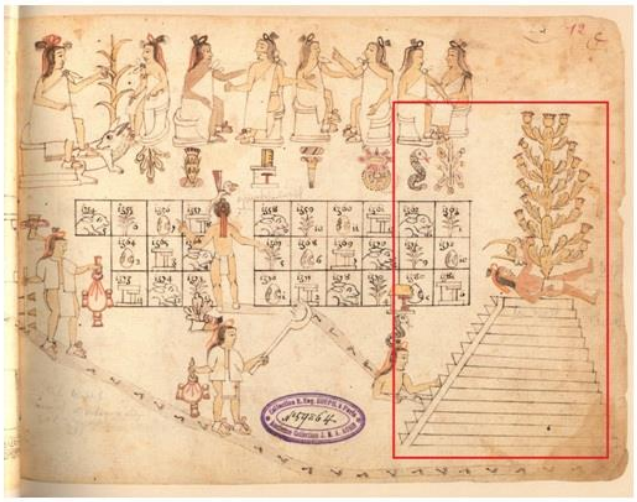


Figura 7 – Representações da fundação de México-Tenochtitlan nas histórias mexicas coloniais. Códice *Azcatitlan*, fl. 12b (1566-1600?).

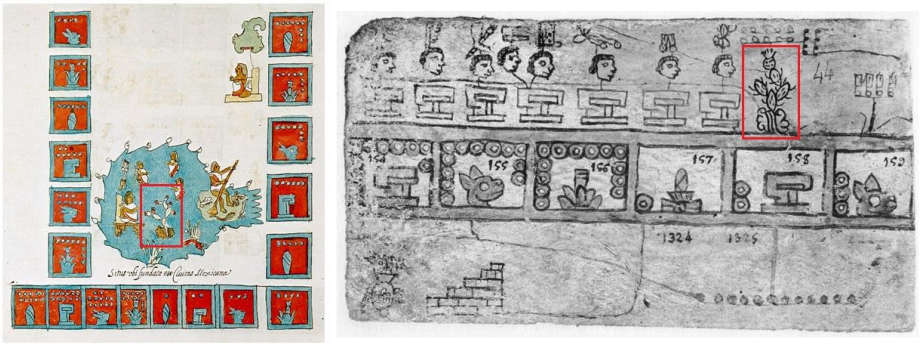


Figura 8 – Representações da fundação de México-Tenochtitlan nas histórias mexicas coloniais. Da esquerda para a direita: *Vaticano A,* fl. 73v (detalhe) (1589); *Mexicanus,* fl. 44 (1590).

DA REPRESENTAÇÃO IDEAL À COR LOCAL: HORACE VERNET E A "ORIENTALIZAÇÃO" DA PINTURA HISTÓRICA BÍBLICA.

Fabriccio Miguel Novelli Duro[1]

Horace Vernet (1789-1863) foi um pintor francês que se notabilizou pela representação das campanhas militares francesas e pelas suas pinturas de batalha. Em função de sua produção, o poeta e crítico Charles Baudelaire o teria definido como um "militaire qui fait de la peinture"[2]. A partir dos anos 1830, Vernet realizou uma série de pinturas inspiradas no Antigo Testamento. Quando foram expostas nos Salões parisienses, suas obras suscitaram comentários controversos em função das inovações empregadas pelo artista. Pretende-se, nessa comunicação, recuperar a repercussão de algumas dessas obras nos escritos sobre os Salões e os motivos pelo qual o excesso de "cor local", termo utilizado para descrever o "realismo" empregado ao representar as características locais, causou tamanha controvérsia.

A primeira delas, intitulada *Judith et Holophernes* (figura 1), foi exposta em 1831. Naquela ocasião, Auguste Jal, ao escrever sobre a obra, afirmou que nela "Il n'y a rien de biblique; mais il y a une poésie à part, une originalité remarquable"[3]. Embora, de modo geral, a pintura tenha sido elogiada, é perceptível o consenso entre os críticos de que falta, em alguma medida, certa inspiração bíblica ao resultado final. Ainda que "original" e "com belezas de primeira ordem", a pintura despertou estranhamento. Gustave Planche, que pareceu considerá-la demasiadamente teatral[4], assim escreveu:

---

[1] Mestre em História da Arte (PPGHA-UNIFESP) e Bacharel em História da Arte (UNIFESP). Essa comunicação é resultado da pesquisa de mestrado "Pedro Américo e a Exposição Geral de 1884: pintura histórica religiosa e orientalismo", desenvolvida sob a orientação da Profa. Dra. Elaine Dias. A pesquisa contou com o apoio da CAPES e da FAPESP: processo FAPESP 2016/01908-4; e com uma bolsa de estágio de pesquisa no exterior (BEPE): processo FAPESP 2017/08424-5.

[2] BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. *Curiosités Esthétiques.* Paris: Michel Lévy Frères, 1868. p. 159.

[3] JAL, Auguste. Salon de 1831. *Ébauches critiques.* Paris: Éditeur A.-J. Dénain, 1831, p. 249-250.

[4] Cf. PLANCHE, Gustave. Salon de 1831. *Études sur l'École Française (1831-1852).* Paris: Michel Lévy Frères. 1855. T. 2. p. 17.

> la Bible est un ensemble de magnifiques poèmes, et quand on s'avise d'y toucher, et d'en vouloir tirer et détacher quelque chose, il faut le faire largement, hardiment, mais simplement. Voyez [John] Milton, [Friedrich] Klopstock, Raphaël, Michel-Ange, ils poétisent et agrandissent les paroles de la Bible [...]. Ils n'ont pas, comme Horace Vernet, la prétention ou le malheur d'enjoliver et d'embourgeoiser le drame biblique en essayant de le renouveler, de l'habiller en costume moderne[5].

Após participar dessa exposição, Vernet realizou a sua primeira viagem à Argélia, em 1833[6], episódio que impactaria o restante de suas obras. Ao retornar, ele exibiu no Salão de 1835 a pintura *Rebecca à la fontaine* (localização atual desconhecida, ver fig. 2). Nessa ocasião, a crítica parece mais pungente, mesmo que reconheça as virtudes do artista:

> on comprend que le titre donné par l'artiste à ce petit tableau est ou ambitieux ou mal choisi, car ce n'est assurément pas le beau sujet biblique de Rébecca et d'Eliézer, si bien traité par le Poussin, [...] mais une simple scène de la vie arabe [...].
> Considéré sous ce point de vue restreint, l'œuvre de M. H. Vernet ne mérite que des éloges, et l'on admire sans arrière-pensée cette vérité locale [...] fruit de l'observation de la nature par un artiste qui sait la voir et la rendre avec un rare bonheur.[7]

No Salão de 1839, quatro anos depois, Vernet apresentou *Agar chassée par Abraham* (fig. 3), pintura que levou o crítico Alex Barbier a declarar:

> je trouve que la Bible ne va pas à M. H. Vernet, et réciproquement, M. H. Vernet à la Bible; il y a incompatibilité d'humeurs. [...] Je ne vois rien ici qui me rappelle la simplicité primitive et la grandeur des mœurs de la Bible. [...]. La tradition biblique a bien une autre couleur, et les vieux maîtres l'entendaient autrement.[8]

[5] Ibidem.
[6] Cf. THORNTON, Lynne. *The Orientalists: Painter-Travellers 1828-1908.* Paris: ACR, 1983, p. 46.
[7] SALON de 1835: Recueil des pièces choisies [...] en 1835. *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts.* Paris: Imprimeur-librairie Chez Pillet Ainé, 1831, p. 27.
[8] BARBIER, Alex. *Salon de 1839.* Paris: Libraire-Éditeur Joubert, 1839, p. 33-35.

Alguns anos mais tarde, no Salão de 1843, o artista submete ao crivo da crítica outra de suas composições bíblicas, o episódio de *Judah and Tamar* (fig. 4). Pode-se ler sobre a pintura na resenha do Salão veiculada pelo periódico *L'Illustration*:

> Encore un sujet biblique: *Judah et Thamar*. En vérité, la peinture prouve bien que la *Bible* est le plus beau livre que les hommes aient jamais écrit [...] cependant il nous semble que l'esprit biblique fait un peu défaut ; on dirait que dans son voyage en Orient, M. Horace Vernet s'est préoccupé plutôt du costume, de l'équipement des hommes et des chevaux, que du caractère des visages et de la nature [...][9].

Percebemos que é apontada pela crítica, de modo constante, a aparente ausência de uma "inspiração bíblica" nas produções de Vernet, ainda que ele represente episódios extraídos da Bíblia. A reverberação de suas composições nos Salões e, por consequência, as críticas às suas escolhas, ainda não cessariam. Quatro anos depois, no Salão de 1847, Vernet apresentaria mais uma de suas pinturas bíblicas. Ele exibia outra composição intitulada *Judith* (localização atual desconhecida), inspirada na heroína do Antigo Testamento e que pouco agradou os críticos. Paul Mantz assim manifestou-se:

> Peintre facile, merveilleux improvisateur, M. Horace Vernet a été un historien fidèle, [...] ; mais, lorsqu'il a voulu s'aventurer dans les hautes régions de la poésie, il a échoué. Ceci si vérifie bien cruellement dans les essais de peintures religieuses que M. Horace Vernet a tentés. Un démon inconnu l'a toujours poussé vers les sujets bibliques, et là son talent l'a mal servi. [...] Vernet ne voit dans ces graves sujets que des prétextes pour utiliser les études qu'il a faites en Algérie sur les costumes des races mauresques. Il sait comment l'Arabe marie les couleurs, il sait quels plis fait le vêtement et de quelle façon la coiffure s'arrange. Que faut-il de plus pour faire une Judith ?[10]

A essa altura, após acompanharmos as críticas às cinco obras de sua autoria, percebemos certo consenso ao reiterar que Vernet não é bem sucedido ao representar temas bíblicos e religiosos, pois,

[9] SALON de 1843. *L'Illustration.* N. 4. V. 1. 25 mar. 1843. p. 57.
[10] MANTZ, Paul. *Salon de 1847.* Paris: Ferdinand Sartorius, 1847. p. 87-88.

segundo a crítica, suas obras mais parecem episódios saídos de melodramas[11], de peças teatrais[12] ou estudos da vida árabe.

É possível que em razão da recepção tão negativa de sua obra pela crítica, Vernet tenha sido levado a discursar, alguns meses depois, na Académie des Beaux Arts[13] de Paris. Ao acompanhar os registros da instituição podemos verificar que as propostas de Vernet ocuparam ao menos três sessões diferentes[14], aos dias 29 de janeiro, 5 e 12 de fevereiro de 1848[15]. Segundo os relatos das sessões, elas tiveram como objetivo a difusão de suas propostas, isto é, a demonstração das vantagens de representar assuntos bíblicos inspirando-se nas vestimentas dos povos contemporâneos do Oriente, onde, supostamente, as tradições e os modos dos tempos bíblicos teriam sido preservados quase sem alteração. Para apoiar a sua argumentação, Vernet leu, na primeira sessão, algumas observações de suas viagens; na segunda, trouxe consigo a pintura *Bon Samaritain* (localização atual desconhecida, ver fig. 5) de sua autoria, assim como diversas peças de vestuário coletadas em suas viagens. Sua argumentação foi ouvida pelos membros da Academia "com muito interesse" e as discussões foram realizadas na terceira sessão dedicada ao assunto. Nesse mesmo dia, 12 de fevereiro de 1848, seu discurso proferido na Academia, intitulado "Opinião sobre certas relações que existem entre os trajes dos antigos hebreus e aqueles dos árabes modernos", foi reproduzido pelo periódico *L'Illustration*[16].

Em seu texto, Vernet evidencia essa discussão e fundamenta a sua proposta de que os artistas se inspirem nos costumes árabes contemporâneos[17] para representarem cenas bíblicas, como veremos detalhadamente a seguir. Assim, o pintor revela como tal ideia teria surgido:

> En parcourant les trois parties de l'ancien monde, la Bible à la main, j'ai été frappé de l'actualité des mœurs de nos premiers pères. Je l'ai trouvée dans les contrées où les Arabes ont conservé leurs vieilles traditions [...]. La première révélation m'en a été faite en Algérie [...], je lisais dans le fonde de ma tente le sujet de Rébecca à la

[11] Cf. PLANCHE, Gustave. Salon de 1847. *Études sur l'École Française (1831-1852*). Paris: Michel Lévy Frères. 1855. T. 2. p. 243.
[12] Cf. TRIANON, Henry. Salon de 1847. *Le Correspondant*. T. 18. Paris: Librairie de Sagnier et Bray, 1847. p. 222-223.
[13] Instituição da qual ele era membro na Sessão pintura desde 1826. Cf. LENIAUD, Jean-Michel (dir). *Procès-Verbaux de l'Académie des Beaux-Arts: 1845-1849.* Paris: École des Chartes, 2008. p. 287.
[14] Cf. Ibid., p. 292-294.
[15] Na versão impressa do discurso, publicada em 1856, é indicado no título que o mesmo foi lido em 1847 na Academia. Trata-se de um equívoco da publicação impressa à época, como pudemos verificar nos *Procès-verbaux*. Provavelmente decorra disso a variação na bibliografia, que ora aponta a realização de seu discurso em 1847, ora em 1848. Cf. VERNET, Horace. *Opinion sur Certains Rapports qui Existent entre le Costume des Anciens Hébreux et celui des Àrabes Modernes (lu a l'Académie en 1847).* Paris: Bonaventure et Ducessois, 1856.
[16] Horace Vernet. Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes Modernes. *L'illustration,* N. 259, Vol. X, 12 février 1848.
[17] Cf. Ibid., p. 370.

> fontaine, portant sa cruche sur son épaule gauche, et la laissant glisser sur son bras droit pour donner à boire à Élièzer. Ce mouvement me parut assez difficile à comprendre : je levai les yeux, et que vis-je ?... Une jeune femme donnant à boire à un soldat et reproduisant exactement l'acte dont je cherchais à me rendre compte. Dès ce moment je me sentis dominé par le désir de pousser aussi loin que possible les comparaisons que je pourrais établir entre l'Écriture et les usages encore existants parmi tant de peuples qui ont toujours vécu sous l'influence des traditions, en échappant à celle des innovations[18]

Essa revelação, contada retrospectivamente, teria motivado a composição de sua pintura *Rebecca à la fontaine*, difundida como gravura (fig. 2) e cuja repercussão no Salão de 1835 mencionamos anteriormente. A reflexão de Vernet sobre a pintura bíblica apoia-se em critérios artísticos e não religiosos. Ainda que o autor reconheça certa especificidade da Bíblia[19], ele não fundamenta sua proposta em termos de crenças ou de fé.

Após mencionar as críticas que vêm recebendo desde que iniciou tais modificações, o autor se questionaria: "je n'y saurais voir qu'un argument en faveur de la routine, et je demanderai pourquoi les sujets tirés de l'histoire des juifs ne subiraient pas les mêmes modifications que ceux de l'histoire grecque et de l'histoire romaine"[20]. Esse excerto demonstra qual o lugar de sua discussão: o domínio da pintura histórica. E continua, ao afirmar que desde o Renascimento até a atuação de Jacques-Louis David, os artistas pouco se preocuparam quanto à verdade na representação de seus heróis, desprezando os seus hábitos, maneiras e costumes. Para reiterar seu argumento, menciona que mesmo os grandes mestres, como Rafael, Nicolas Poussin e Charles Lebrun, cometeram alguns equívocos[21]. Assim, o artista reiterava sua defesa pela modificação nos modos de representar as cenas bíblicas e defendia que, se os grandes mestres cometeram erros, caberia aos seus sucessores corrigi-los[22]. Essa é a sua empreitada e assim ele a resume para um de seus alunos: "voilà la mission que nous devons remplir : c'est d'éclairer ceux qui à l'avenir auront à traiter des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il faut le dire, le publier, et prouver que les Arabes sont les transmissionnaires des coutumes des Hébreux"[23]. Vernet respondia a uma parcela das críticas de sua "arabização" da Bíblia, ao menos àqueles que se pautavam pela tradição artística. Em sua argumentação, ele

[18] Ibid., p. 370.
[19] Cf. Ibid., p. 371.
[20] Ibid., p. 370.
[21] Cf. Ibid., p. 371.
[22] Cf. Ibid., p. 371.
[23] Ibid., p. 371.

despreza o viés religioso ou metafísico dessa discussão, evidentes na crítica através das expectativas de certo "sentimento bíblico".

Poucos meses após as sessões dedicadas a essa discussão na Academia, Vernet expôs a mesma pintura ali apresentada, *Bon Samaritain*, no Salão de 1848. O periódico *L'Illustration*, que já a havia reproduzido junto ao seu discurso e aos outros materiais de apoio, dessa vez incluiu nova reprodução na análise do Salão daquele ano (fig. 5). O crítico A. J. D. destacou que a pintura materializava o sistema apresentado pelo artista à Academia e, sobre o personagem, notou que

> Il a donné à ce dernier [le Bon Samaritain] le costume des Arabes dont la conquête de l'Algérie nous a rendu la vue familière [...]. Pour nous, nous accueillons bien volontiers ces innovations pittoresques que le peintre cherche à introduire dans le costume pour ramener l'art à une plus grande vérité historique[24].

Ao observarmos os detalhes do grupo composto pelo homem vestido sobre o cavalo, é possível perceber que ele porta consigo um bastão – semelhante ao utilizado por Judá em *Judah and Tamar* – e que o seu cavalo é representado com alguns acessórios de montaria relativamente adornados, sobretudo na área próxima ao seu peito, ao redor do pescoço e sobre a cabeça. Em ambas as fontes impressas do discurso de Vernet, no artigo do *L'Illustration* e no livreto que foi editado anos depois, foram reproduzidos os materiais de apoio da argumentação do artista. Na prancha de imagens (fig. 6), vemos que tanto o bastão quanto os acessórios do cavalo representados em *Bon Samaritain* foram inspirados em baixos-relevos do Egito e de Nínive, respectivamente. Outras fontes também foram utilizadas para tal composição, como, provavelmente, vestimentas e acessórios adquiridos pelo artista em sua viagem e/ou desenhos e estudos de observação realizados por ele. Horace Vernet afirmou que, ao representar a parábola do Bom Samaritano, ele a inseriu em uma rota que vai de Jericho à Jerusalem[25].

O esforço do artista em "arabizar" o episódio ou, em suas palavras, representá-lo com maior veracidade, fez com que Théophile Gautier confundisse a cena representada e pautasse indiretamente a indistinção dos gêneros pictóricos. Ele escreve:

> Nous avons d'abord cru que le tableau représentant un chef arabe ou kabyle [...]. Le livret redresse notre erreur et nous apprend qu'il s'agit du bon Samaritain. Il y a

[24] A. J. D. Salon de 1848. *L'Illustration.* N. 265. V. XI. 25 mar. 1848. p. 54.
[25] Cf. VERNET, 1848, p. 370.

> longtemps qu'Horace Vernet a commencé cette mascarade biblique [...]. Cette fois le déguisement est complet [...][26].

Como vimos, a ênfase dos críticos recaía no seu modo de modernizar, ou "fantasiar", as figuras bíblicas. De acordo com algumas interpretações, sua maneira de representá-las as aproximava da pintura de gênero e as afastava dos modelos tradicionais. Tal fato decorria do excesso de "realismo" utilizado pelo artista ao tentar caracterizar as especificidades locais, como a paisagem e as vestimentas. Enquanto a crítica esperava pinturas bíblicas idealizadas, de natureza religiosa, Vernet apresentava pinturas históricas, inspiradas pela Bíblia, mas produzidas a partir de outros critérios, isto é, a partir da interpretação de que os costumes bíblicos sobreviviam no Oriente contemporâneo.

Apesar das críticas, umas mais pungentes que outras, o lugar de Vernet na escola artística francesa foi resguardado, uma vez que na Exposição Universal de 1855 ele teve para si uma sala exclusiva, somente com obras de sua autoria. Tal privilégio foi garantido a poucos artistas, apenas a quatro: Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860), Eugène Delacroix (1798-1863), Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) e Horace Vernet. Nessa ocasião, Vernet reexibiu, entre outras obras, sua Rebeca e sua primeira Judith, demonstrando não recuar diante das críticas recebidas. Após a sua morte em 1863, suas propostas continuaram ecoando nos escritos de artistas, críticos e intelectuais, como Henri Delaborde, Ernest Chesneau e Ernest Renan, revelando a perpetuação do seu modelo artístico durante a segunda metade do século[27].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SALON de 1835 : Recueil des pieces choisies [...], en 1835. *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts.* Paris : Imprimeur-librairie Chez Pillet Ainé, 1831.

SALON de 1843. *L'Illustration, Journal Universel.* N. 4. V. 1. 25 mar. 1843.

A. J. D. Salon de 1848. *L'Illustration, Journal Universel.* N. 265. V. XI. 25 mar. 1848.

BARBIER, Alex. *Salon de 1839.* Paris : Libraire-Éditeur Joubert, 1839.

BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. *Curiosités Esthétiques.* Paris: Michel Lévy Frères, 1868.

GAUTIER, Théophile. Salon de 1848. *La Presse,* n. 4369. Samedi, 29 avr. 1848.

JAL, Auguste. Salon de 1831. *Ébauches critiques.* Paris: Éditeur A.-J. Dénain, 1831.

[26] GAUTIER, Théophile. Salon de 1848. *La Presse,* n. 4369. 29 avr. 1848. Paris. s/p.

[27] Sobre a relação das pinturas bíblicas de Pedro Américo com as propostas de Horace Vernet, cf. NOVELLI DURO, Fabriccio Miguel. Pintura histórica religiosa e orientalismo nos envios de Pedro Américo para a Exposição Geral de 1884 no Rio de Janeiro. *III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte. Buenos* Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes-CAIA, 2018. pp. 132-142.

LENIAUD, Jean-Michel (dir). *Procès-Verbaux de l'Académie des Beaux-Arts: 1845-1849*. Paris: École des Chartes, 2008.

MANTZ, Paul. *Salon de 1847.* Paris: Ferdinand Sartorius, 1847.

NOVELLI DURO, Fabriccio Miguel. Pintura histórica religiosa e orientalismo nos envios de Pedro Américo para a Exposição Geral de 1884 no Rio de Janeiro. *III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte.* Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes-CAIA, 2018. pp. 132-142. Disponível em: http://www.caia.org.ar/CAIAJovenes2018.pdf

PLANCHE, Gustave. Salon de 1831. *Études sur l'École Française (1831-1852***)**. Paris: Michel Lévy Frères. 1855. T. 2. pp. 7-172.

_____. Salon de 1847. *Études sur l'École Française (1831-1852).* Paris: Michel Lévy Frères. 1855. T. 2. pp. 239-285.

TRIANON, Henry. Salon de 1847. *Le Correspondant.* T. 18. Paris: Librairie de Sagnier et Bray, 1847.

THORNTON, Lynne. *The Orientalists: Painter-Travellers 1828-1908.* Paris: ACR Edition Internationale, 1983.

VERNET, Horace. Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes. *L'Illustration, Journal Universel.* N. 259. V. X. 12 fév. 1848.

_____. *Opinion sur Certains Rapports qui Existent entre le Costume des Anciens Hébreux et celui des Àrabes Modernes (lu a l'Académie en 1847).* Paris: Bonaventure et Ducessois, 1856.

FIGURAS

Figura 1 – Horace Vernet. *Judith et Holophernes,* 1831. Óleo sobre tela, 297 x 198 cm. Musée des Beaux-Arts de Pau.

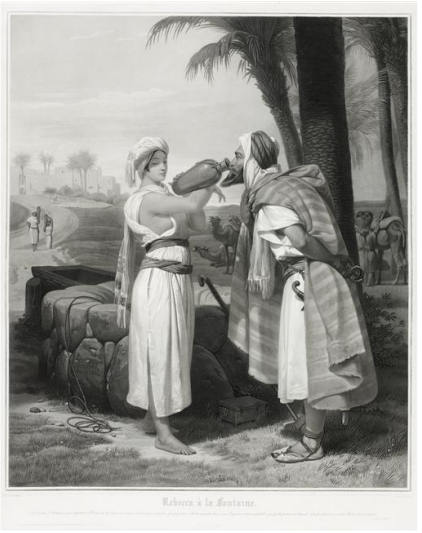


Figura 2 – Jean-Pierre-Marie Jazet, à partir de Horace Vernet. *Rebecca à la fontaine,* 1834. Gravura sobre papel, 105,6 x 81,8 cm. Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris.

Figura 3 – Horace Vernet. *Agar chassée par Abraham,* 1837. Óleo sobre tela, 82 x 65 cm. Musée des Beaux-Arts de Nantes.

Figura 4 – *Judah and Tamar* (Judah et Tamar), 1840. Óleo sobre tela, 129 x 97.5 cm. Wallace Collection, London.

Figura 5 – Horace Vernet. *Bon Samaritain.* Reprodução no periódico L'illustration. Journal universel, N. 265, Vol. XI, 25 mars 1848.

Figura 6 – Página do periódico francês *L'illustration.* Journal universel, N. 259, Vol. X, 12 février 1848.

A PROLIFERAÇÃO DAS ARTES NO PERÍODO TOKUGAWA.

Fernanda Lie Sakano[1]
Euler Sandeville Junior[2]

CONTEXTO HISTÓRICO

> *Living only for the moment, turning our full attention to the pleasures of the moon, the snow, the cherry blossoms and the maples, singing songs, drinking wine, and diverting ourselves just in floating, floating, caring not a whit for the poverty staring us in the face, refusing to be disheartened, like a gourd floating along with the river current: this is what we call ukiyo.*[3]

O célebre prefácio *Ukiyo monogatar*i (a história do mundo flutuante) (c. 1665) de Asai Ryoi (1612 ?-1691) descreve o "mundo-flutuante" no qual vivem os habitantes das cidades que emergem no Japão do século XVII.

---

1 Professora da Universidade de Sorocaba (UNISO) (desde 2016). Mestranda pela Universidade de São Paulo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo sob orientação do Prof. Dr. Euler Sandeville Junior. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo no Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU-São Carlos) (2010) e especialização em Habitação e Cidade pela Escola da Cidade (2014).

2 Professor Associado da Universidade de São Paulo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de Projeto (desde 2001). Professor orientador de mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (FAU USP desde 2002) e do Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental do Instituto Energia e Ambiente (2004-2016). Formado em Arquitetura e Urbanismo (1981), Educação Artística (1984), Mestre em Estruturas Ambientais Urbanas (1994), Doutor em Estruturas Ambientais Urbanas (1999), Especialista em Ecologia (1996), Livre Docente em Arquitetura e Urbanismo (2011). Desenvolve pesquisas no Núcleo de Estudos da Paisagem (NEP, FAU USP).

3 "Vivendo apenas para o agora, voltando toda a atenção para os prazeres da lua, da neve, das flores de cerejeira e dos bordos, cantando músicas, bebendo vinho e nos desviando apenas flutuando, flutuando, não nos importando com o olhar da pobreza que nos confronta, recusando a desanimar, como uma cabaça flutuando na corrente do rio: isto é o que chamamos de *ukiyo*." (Tradução da autora) (CLARK, 2002, p 10-11)

Por mais de dez séculos a cidade de Kyoto foi a capital imperial do Japão (794 a 1869). Neste período desfrutou de um status único, não somente como cidade imperial, mas também como a única grande aglomeração urbana num país de características ainda bastante rurais, desfrutando seu *status* como espaço centralizador do poder político, espiritual, cultural e econômico. Mantém-se como cidade da família imperial e da corte, mas perde o seu posto como centro político em 1603 quando o *bakufu*[4] é transferido para Edo (atual Tokyo) iniciando o período Tokugawa.

O imperador era a figura que legitimava a política do shogunato[5], contudo, a família Tokugawa além de consolidar seu controle sobre o território unificado, exercia um poder sem precedentes sobre o imperador e a corte. O *bakufu* criou um conjunto de leis e um sistema de poder que permaneceu estável por aproximadamente 250 anos.

No início do século XVII, a cidade de Edo, não passava de uma pequena aglomeração em torno do castelo. Em aproximadamente 100 anos já se configura como uma das maiores cidade do mundo daquele tempo, com cerca de um milhão de habitantes[6]. A nova capital viveu um extraordinário desenvolvimento da cultura urbana, competindo com com a cidade de Kyoto, cidade imperial e da corte, coração da cultura tradicional. Essa eflorescência resultou tanto na transformação da própria arte quanto na comercialização de formas culturais anteriormente associadas à nobreza e aos samurais, bem como a novos desenvolvimentos, muitos deles resultantes de estímulos provinciais e estrangeiros. (GUTH, 1996)

Neste período fecham-se os portos, proibindo-se a saída de japoneses e a entrada de estrangeiros. Os comerciantes chineses eram colocados sob rígida supervisão e os únicos europeus permitidos eram os holandeses. Estes últimos possuíam poucos privilégios e ficavam confinados na pequena ilha artificial de Deshima, na baía de Nagasaki. Devido sua decisão de isolamento, o Japão consegue se manter estável por certo período, observando que esse fechamento dos portos ocorreu no mesmo período que o resto do mundo estava se abrindo para um grande intercâmbio comercial e cultural, mais complexo e extenso do que anteriormente conhecido. (MORTON, 1994)

Para estabelecer o controle do shogunato, Tokugawa Iemitsu instaura em 1635 o sistema *sankin kotai*. Nesse sistema, as esposas e filhos dos *daimios*[7] tinham que morar em Edo e o próprio *daimio* deveria morar na capital do shogunato em anos alternados. As despesas de viagem, assim como os altos custos para manter a sua família luxuosamente na capital política diminuíam as chances de acumularem riquezas

4 *Bakufu* foi o governo militar do Japão entre 1192 e 1868, liderado pelo *shogun*.

5 *Shogunato* ou *bakufu* é o governo militar comandado pelo *shogun*, que pode ser traduzido como "comandante do exército", o mais alto cargo militar.

6 A cidade de Osaka, importante porto e centro comercial, possuía cerca de 400 mil habitantes e Kyoto, a tradicional capital e centro de comércio e cultura, cerca de 350 mil. (HANE, 1991)

7 Os *daimios* eram vassalos que deviam lealdade e tinham compromissos para com o shogun, principal figura do *bakufu*.

para se rebelar contra o poder central. Barreiras e postos de segurança foram construídos ao longo das estradas para controlar seus deslocamentos.

O sistema viário do Japão se desenvolve neste período a fim de viabilizar e facilitar os deslocamentos decorrentes do *sankin kotai*, além de conectar as diversas cidades que crescem em torno dos feudos como: Nagoya, Sendai, Kumamoto, Kagoshima, Kanazawa, Hiroshima, Hakone e Kofu, assim como outras aglomerações de menor porte.

As Gokaido ("cinco estradas"): Tōkaidō, Nakasendo, Koshu-Kaido, Nikko-Kaido, Oshu-Kaido foram inicialmente construídas para fins militares, facilitando o deslocamento de oficiais e do exército. Apesar de diversas restrições impostas pelo shogunato, a estabilidade interna e a expansão econômica do início do século XIX permitiu um grande número de pessoas comuns utilizá-las. A estrada de Tōkaidō (rota do mar leste), a qual interligava as cidades de Kyoto e Edo, era a rota mais utilizada pelos viajantes.

A sociedade era rigidamente dividida em classes, segundo uma divisão do trabalho de base confucionista. Os comerciantes e artesãos faziam parte da classe mais baixa pois considerava-se que a sua produção não possuía valor para a sociedade. Estes também eram conhecidos por *chōnin* ("residentes dos *chō*"). Esta estratificação social fixou o caráter da sociedade Tokugawa se estendendo até o Japão moderno. As classes sociais e as relações de grupos regulavam todas as relações sociais e o individualismo era rigorosamente reprimido.

Embora esta fosse a divisão social determinada, na prática a situação econômica passou a se configurar de maneira diferente. A maior parte dos samurais perdeu seus direitos de possessão sobre terras e se tornaram aldeões ou mudaram para a cidade de seu senhor feudal tornando-se vassalos. Somente alguns deles com posse de terras permaneceram nas fronteiras de províncias ao norte, ou como vassalos diretos do shogum. Os que viviam nas cidades se tornaram *ronin* (samurais sem senhor feudal ou mestre, literalmente "homem onda") enquanto os comerciantes ascendiam economicamente.

Apesar dos esforços do shogunato em manter as distinções entre samurais, comerciantes e artesãos, nas cidades não havia de fato uma separação clara. Os comerciantes, desprezados como classe, na prática haviam adquirido uma grande força econômica se tornando importantes figuras da sociedade Tokugawa. Seus lucros eram suficientes para suportar uma luxuosa vida urbana conhecida somente pela corte em Kyoto.

Até o século XVI a arte era apreciada apenas pela corte, shogunato e instituições religiosas. No período Edo, dissolveu-se o controle da elite sobre as artes. A produção artística fazia parte de uma educação complementar altamente valorizada em todos os níveis da sociedade. Homens e mulheres de todas as classes adotaram a prática de uma ou mais formas de arte. As quatro mais populares eram a música, a pintura, a caligrafia e os jogos de habilidade, em parte, porque eram estimados na China,

tradicionalmente mentora cultural do Japão. (GUTH, 1996).

O desenvolvimento do lazer e literatura permitiu a maioria dos cidadãos a se engajarem em atividades sociais e culturais. Os lazeres mais populares disponíveis eram o teatro e as áreas de prazer, mas também haviam os festivais, encontros de pintura e poesia e cerimônias do chá, para citar somente alguns. Como muitos dos cidadãos participavam destas atividades, pode-se dizer que o cultivo do lazer era um elemento chave na cultura urbana deste período. (GUTH, 1996).

Estas áreas de prazer eram frequentadas pelos ricos comerciantes e samurais em busca do deleite oferecido pelos contadores de histórias, dramaturgos e artistas de xilogravuras, também consumindo roupas, objetos laqueados, telas, jogos de chá, livros, impressões, etc. Os teatros e banhos públicos eram muito frequentados e viajar por prazer e passeios turísticos se tornaram mais comuns. Segundo Hane (1991), o grande desenvolvimento da cultura urbana neste período pode ser entendido devido ao fato das pessoas gastarem o excedente, que provinha de negócios bem-sucedidos, em prazeres físicos e materiais.

Segundo Cordaro (2008), no período Edo buscava-se o *ima-yô* ("ao modo de agora"), "deixava-se para trás o 'ontem' das guerras dos séculos XII a XV, com o seu sentido triste diante do inexorável da efemeridade e da impermanência (*mujôkan*)". O período da *pax Tokugawa*, cultuava o "hoje" da vida prazerosa e intensa das cidades, mundo flutuante "a ser vivido plena e alegremente", em substituição ao antigo mundo flutuante búdico "a ser sofrido como compadecimento".

Nesse novo ambiente urbano os *chōnin* (comerciantes e artesãos "residentes dos *chō*") contribuem com a produção de romances, dramas (no teatro *kabuki* e *bunraku* "teatro de marionetes"), pinturas e xilogravuras (*ukiyo-e*) e poesia (*haiku*), descentralizando o controle da elite sobre as artes.

UKIYO-E

As pinturas deste período, conhecidas como *ukiyo-e* (pintura do mundo flutuante) eram consideradas como inferiores e vulgares por especialistas daquele tempo interessados na pintura tradicional de estilo chinês.

O *ukiyo-e* inicialmente era pintado à mão, mas com a crescente demanda as figuras passaram a ser produzidas em massa com a técnica da xilogravura monocromática (cor preta). Posteriormente, passaram a imprimir e adicionar poucas cores à pincel. Melhorando continuamente as técnicas, os *ukiyo-e* multicoloridos (*nishiki-e*) aparecem por volta de 1765. A possibilidade de reproduzir diversas cópias com a xilogravura, a partir de um grupo de blocos de madeira, permitiu vender as pinturas a um preço muito acessível e encontrou um mercado pronto para seu consumo.

A autoria destas estampas eram coletivas, elaboradas em escolas artísticas, cujo o nome

normalmente pertencia ao seu tutor. Para produzir cada estampa trabalhavam juntos um editor, um ilustrador, um talhador e um impressor. Existiram cerca de mil e quinhentos editores neste período e cerca de sete mil artistas especializados somente em xilogravura policromada (*nishiki-e*).

As temáticas são diversas e reafirmam este extenso "mundo flutuante" relacionado a pulsante vida urbana que surgia: figuras-bonitas de *yûjo* ("mulher entretenimento) e *yakusha* (atores), áreas-de-prazeres e de teatro, usos-e-costumes, *meisho-e* (vistas-famosas de cidades e províncias), insetos e animais, *kachō-ga* (flores e pássaros), heróis e fantasmas. (CORDARO, 2008).

A PINTURA DE PAISAGEM E AS VIAGENS

O tema da paisagem (*fūkei-ga*) surge no *ukiyo-e* somente no final da década de 1820, aproximadamente 200 anos após o surgimento deste tipo de expressão pictórica. Neste período as técnicas já se encontravam em nível avançado e já existia um engenhoso vocabulário de composição. Neste contexto, o *fūkei-ga* já nasce de forma muito madura, popularizando-se entre os habitantes da cidade que, para além de fins artísticos e decorativos, eram utilizados em guias de viagens, mapas e ilustrações de livros. Tal difusão do tema da paisagem, segundo Woodson (1999), pode ser atribuído a dois fatores: a censura dos temas figurativos tradicionais e a proliferação das viagens pelo Japão.

Algumas medidas restritivas decretadas pelo shogunato enfraquecem a produção de temas tradicionais do início do *ukiyo-e*. Em 1799 foi decretado que toda as publicações deveriam ser examinadas e aprovadas por um censor. As pinturas eróticas foram banidas e pinturas luxuosas e *bijin-ga* (retratos de mulheres-bonitas) eram desencorajadas, já que os nomes de geishas e mulheres de casas-de-chás não podiam ser mencionados. Em 1800, a fim de reduzir a influência dos comerciantes, o governo impõe medidas limitando a produção dos *kabuki-e* (pinturas do teatro *kabuki*) e *yakusha-e* (pintura de atores), restringindo também o uso das cores.

Paralelamente se desenvolve uma cultura do movimento relacionado com o fechamento dos portos, a estabilidade interna e o desenvolvimento das estradas, cada vez mais eficientes e complexas, que permitiram os deslocamentos para o *sankin kotai*, jisha *sankei*e visitas às diversas cidades que surgiam, cada qual com suas curiosidades e atrações.

Para o shogunato controlar os diversos viajantes das estradas e atender as necessidades das longas jornadas foram criadas as cidades-estação (*shukuba* ou *shuku-eki*), onde se localizavam os postos de inspeção, hospedarias, restaurantes e casas-de-chás. Os *shukuba* eram pontos de referência e foram retratados por diversos artistas.

> O fato de pintores e escritores viajarem muito para experenciarem por si mesmos os locais representados já famosos pela tradição, ou descobrindo e catalogando novas especificidades, teve no espírito *ukiyo-e* de Edo um novo sentido: o deslocamento de homens sobre estradas novas de um modo "flutuante" e sempre desfrutador de um instante de efemeridade.

Sabe-se que, em 1832, Utagawa Hiroshige (1797-1858) viaja para Kyoto acompanhando a comitiva shogunal para pintar paisagens e, em 1833, finaliza os 55 desenhos para a sua série de estampas multicoloridas (*nishiki-e*). A série de pinturas chamada "53 estações da estrada de Tōkaidō" de Hiroshige retrata as paradas entre as cidades de Edo e Kyoto. Esta obra pode ser citada como uma das mais reconhecidas no mundo ocidental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAMAS, Fernando e CORDARO, Madalena. *Shinkeizu, ou "pintura de um cenário real"*. Estudos Japoneses, São Paulo, n24, p21-37, 2004.

CLARK, Timothy*. The dawn of the floating world 1650-1765. Early ukiyo-e treasures from the Museum of Fine Arts, Boston.* London: Royal Academy of arts, 2002.

CORDARO, Madalena (org.). *Ukiyo-e Pinturas do mundo flutuante*. Tomo II. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008. 219p. Catálogo de exposição, novembro 2008, Instituto Moreira Salles, São Paulo.

FIÉVÉ, Nicolas e WALEY, Paul (org.). *Japanese capitals in historical perspective. Place, power and memory in Kyoto, Edo and Tokyo.* Londres: RoutledgeCurzon, 2003.

GUTH, Christine. *Art of Edo Japan: The artist and the city 1615-1868.* New York: Perspectives: Harry N. Abrams 1996.

HANE, Mikiso. *Premodern Japan: A historical survey.* Boulder: Westview Press, 1991.

MORTON, William S. *Japan: its history and culture.* New York: McGraw-Hill, 1994.

TRAGANOU, Jilly. *The Tokaido: Scenes from Edo to Meiji Eras*. Japan Railway & Transport Review, n13, p17-27, 1997.

---------- *The Tokaido Road: Travelling and Representation in Edo and Meiji Japan* London, RoutledgeCurzon, 2004.

WOODSON, Yoko. *Hokusai and Hiroshige: Landscape Prints of the Ukiyo-e School*. Hokusai and Hiroshige: Great japanese prints from the James A. Michener Collection, Honolulu Academy of Arts. Asian Art Museum of San Francisco, 1998.

FIGURAS

Figura 1 – Mapa das Gokaido.

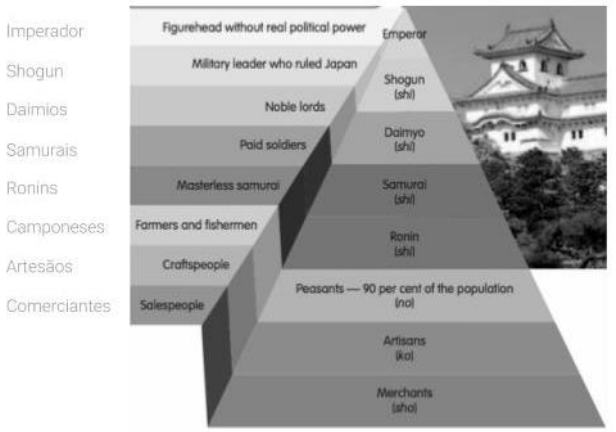


Figura 2 – Classes sociais do período Tokugawa.

Figura 3 – Utagawa Hiroshige (1797-1858). *Estação de Shōno, A chuva repentina* da série Tōkaidō Gojūsan-tsugi no uchi ("53 estações da estrada de Tōkaidō"). 1833. xilogravura. 38cm x 25cm.

ARTE EM CONFRONTO: ICONOGRAFIA NA ARTE DA MESOAMÉRICA.

Fernando Pesce[1]

PRIMÓRDIOS DA ICONOGRAFIA NA ARTE DA MESOAMÉRICA

Desde inícios do período colonial as imagens presentes em diversos suportes como esculturas em pedra e cerâmica, códices (livros em formato de biombo produzidos antes e depois da chegada dos espanhóis) e tecidos foram utilizadas para conhecer a religião, sistemas calendários e histórias das diversas culturas que se desenvolveram e compartilharam tradições dentro da macrorregião cultural Mesoamérica.

O início de estudos sistemáticos de iconografia da arte mesoamericana partilha, de maneira geral, da mesma herança filosófica daqueles aplicados na arte europeia. Surgem primeiro como ciência auxiliar nos estudos antiquários, para depois adquirir um caráter classificatório de acordo com certos temas e aspectos iconográficos.

Tendo início nos séculos XVI e XVII, a iconografia serviu – em um primeiro momento - para a avaliação das imagens presentes em objetos da antiguidade clássica, como parte da tradição de estudos antiquários que tomava forma dentro do Renascimento e que perduraria até o final do século XVIII[2].

O colecionismo de artefatos e documentos pré-hispânicos é notório ao longo dos séculos XVII e XVIII. Cronistas e intelectuais novo-hispânicos como Fernando de Alva Ixtlilxochitl, Carlos de Sigüenza y Góngora,

---

[1] Mestre em História da Arte (IFCH - UNICAMP). Pesquisador associado do Centro de Estudos Mesoamericanos e Andinos da Universidade de São Paulo (CEMA-USP).

[2] Bialostocki, Jan. "Iconography and Iconology". In: B.S. Meyers (Ed.) *Encyclopedia of World Art*. Vol. 7. McGraw-Hill, 1963, p. 769-773. Para uma breve história do antiquarismo e as origens da arqueologia Clássica c.f. Grillo, José Geraldo da Costa; Funari, Pedro Paulo A. *Arqueologia Clássica: o quotidiano de gregos e romanos*. Curitiba: Editora Prismas, 2015, p. 57-58.

Lorenzo Boturini e Francisco Clavijero estão entre os mais destacados colecionadores deste período[3]. Podemos aqui, no entanto, destacar a obra de Antonio de León y Gama, considerada o primeiro estudo científico moderno sobre a escultura e iconografia mexica[4].

León y Gama descreve em sua obra a descoberta dos monólitos de Coatlicue e da Pedra do Sol na Praça Maior da Cidade do México, em 1790. Motivado pelo impacto da publicação das descobertas de Herculano e Pompéia na Nova Espanha e com o propósito de "dar algumas luzes à literatura antiquária, que tanto se fomenta em outros países"[5], León y Gama revisou manuscritos indígenas e coloniais para sua interpretação dos motivos apresentados nos dois monumentos. Seu trabalho foi pioneiro na combinação de documentos escritos, pictóricos e no estudo direto das esculturas. A metodologia utilizada por León y Gama antecede os modernos estudos iconográficos que valeram-se de caminho semelhante ao atribuir significado para a arte mesoamericana.

Durante o século XIX a enorme influência do Darwinismo para a ciência como um todo é sentida tanto na História da Arte quanto na Arqueologia, áreas que, por vezes, se confundem nos Estudos Mesoamericanos. A partir da segunda metade do XIX temos o estabelecimento de uma Arqueologia Científica, centrada em conceitos de evolução cultural e preocupada com métodos de controle cronológico. Esse aporte teórico e metodológico veio dos avanços nos campos da Geologia e Biologia, influenciada principalmente pela publicação de *A Origem das Espécies* (1859) e pela obra de Charles Lyell, *Principles of Geology* (1830-1833)[6].

Dentro da esfera de influência do Darwinismo, os historiadores da arte do XIX puderam conceber uma evolução gradual de conjuntos de obras, com o estabelecimento de relações estilísticas em uma sequência histórica linear, de maneira evolutiva[7]. Alois Riegl e Gottfried Semper, para citarmos apenas uns entre tantos, exploraram – cada um à sua maneira – o processo evolutivo dos motivos nas artes decorativas[8].

---

[3] León-Portilla, Miguel. *Códices: os antigos livros do Novo Mundo*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012, p. 132-137. Ignacio Bernal divide o período colonial mexicano em três estágios de interesse antiquário: o primeiro, marcado pelo relato de cronistas e religiosos que seguiram o processo da conquista; o segundo delimita o início do interesse antiquário e colecionismo no México e o período que vai de 1750 à 1825 é classificado como a "era da razão" da Arqueologia Mexicana, notabilizado pela influência das ideias iluministas. c.f. Bernal, Ignacio. *A History of Mexican Archaeology*. Nova Iorque: Thames and Hudson, 1980, p. 35-102.

[4] Pohl, John M.; Lyons, Claire L. Altera Roma: Art and Empire from Mérida to Mexico. Los Angeles: The Cotsen Institute of Archaeology Press, 2016, p. 16.

[5] León y Gama, Antonio de. *Descripcion historica y cronologica de las dos piedras que con ocasion del nuevo empedrado que se esta formando en la plaza principal de Mexico, se hallaron en ella el año de 1790*. México: Imprenta de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1792, p. 4-8.

[6] Trigger, Bruce G. *História do pensamento arqueológico*. São Paulo: Odysseus Editora, 2004, p. 91.

[7] Kleinbauer, W. Eugene. *Modern Perspectives in Western art history*: an anthology of twentieth-century writings on the visual arts. Toronto: University of Toronto, 1989, p. 19-20.

[8] Holly, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of Art History*. Ithaca: Cornell University Press, 1984, p. 69-72.

ICONOGRAFIA NA MESOAMÉRICA: UMA QUESTÃO DE MÉTODO

Os estudos de iconografia na Mesoamérica ganham corpo entre o final do século XIX e início do XX. Por certo, muitos desses primeiros estudos não só fazem parte desta tradição maior, ligada às Ciências Naturais, como também foram parte integrante de projetos mais ambiciosos de História Natural.[9] Destacam-se, neste período, as investigações realizadas sobre os códices mesoamericanos. Os trabalhos pioneiros dos alemães Eduard Seler[10], considerado o Nestor dos Estudos Mesoamericanos[11], Ernst Förstemann[12] e Paul Schellhas[13], dedicados aos códices maias, são exemplos desta tradição iconográfica ainda incipiente nos Estudos Mesoamericanos que, ao valer-se da iconografia, tinha por objetivo principal - em muitos casos - uma taxonomia dos motivos da arte mesoamericana.

Toda essa fase inicial dos estudos iconográficos de arte mesoamericana é marcada por uma iconografia enquanto leitura das imagens. Mesmo após a sistematização do método iconográfico por Erwin Panofsky[14] no final dos anos de 1930, seu uso por acadêmicos dedicados à cultura material da Mesoamérica mantinha-se em caráter intuitivo[15].

A iconografia praticada pelos estudiosos da arte mesoamericana valia-se de percurso diferente daquele estipulado por Panofsky. A dificuldade imposta pelos sistemas de escrita mesoamericanos, aliado ao reduzido número de registros textuais contemporâneos às obras, impôs o caminho reverso daquele praticado na arte europeia. Desde seus primórdios a análise iconográfica na Mesoamérica, em especial do

[9] Byron Hamann chama a atenção para a tradição da História Natural que permeia os estudos mesoamericanos de iconografia. Pode-se destacar, neste âmbito, o trabalho do jesuíta Francisco Clavijero (1780); do naturalista alemão Alexander von Humboldt (1810) e do precursor da arqueologia mesoamericana Alfred Maudslay (1902). c.f. Hamann, Byron E. "Bruno Latour no jardim da ilustração arqueológica". *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi*. Cienc. Hum., Belém, v. 12, n. 2, p. 331-357, 2017; Clavijero, Francisco Javier. *Historia Antigua de Mexico*. Mexico: Departamento Editorial de la Direccion General de las Bellas Artes, 1917; Humboldt, Alexander von. *Vues des cordillères, et monumens des peoples indigènes de l'Amerique*. Paris: Chez F. Schoell, 1810; Maudslay, Alfred P. *Biologia Centrali-americana*: Contributions to the knowledge of the fauna and flora of Mexico and central America: Archaeology. Vol. I. Londres: R. H. Porter, 1902.

[10] Seler, Eduard; Comparato, Frank E. (Ed.). Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology. Vol I. Culver City: Labyrinthos, 1990

[11] Thompson, J. Eric S. *Maya Hieroglyphic Writing: An Introduction*. Washington: Carnegie Institution of Washington, 1950, p. 31.

[12] Förstemann, Ernst. "Commentary on the Maya Manuscript in the Royal Public Library of Dresden". *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Cambridge, v.4, n. 2, p. 54-266, 1906.

[13] Schellhas, Paul. "Representation of Deities of the Maya Manuscripts". *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Cambridge, v.4, n. 1, p. 5-48, 1904.

[14] Panofsky, Erwin. *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

[15] Oswaldo Chinchilla ressalta que para além da predominância de uma abordagem intuitiva há, na literatura acadêmica, uma falta de definição explicita da metodologia utilizada pelos autores para traçar paralelos entre as imagens pré-colombianas e coloniais com textos modernos. Chinchilla Mazariegos, Oswaldo. *Art and Myth of the Ancient Maya*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2017, p. 3.

período Pré-Colombiano, toma como ponto de referência para a identificação temática a produção textual de épocas posteriores, em particular do período Colonial.

A adoção de uma metodologia reversa para a iconografia só foi possível graças a percepção dos estudiosos de uma continuidade cultural - ao longo do tempo e espaço - entre os diversos povos que habitavam e ainda habitam a Mesoamérica, ou como coloca o arqueólogo Gordon Willey:

> This fundamental methodological assumption rests upon three subsidiary assumptions. The first is that ancient Mesoamerica can be viewed as a unified cultural tradition [...]. The second assumption, following the first, is that within Mesoamerican cultural system there was a unified ideological system. I use the term "ideological" here to subsume all religion and abstract intellectual thought. And the third subsidiary assumption, which takes us right to the heart of the matter, is that there was an integrity of belief and communication within this Mesoamerican ideological system that permits us, in archaeological retrospect, to ascribe similar meanings to similar signs or symbols.[16]

Divergências e questionamentos logo seguiram essa maneira intuitiva de se aplicar o método iconográfico, assim como a própria concepção de Mesoamérica posta em uso pelos estudiosos. George Kubler[17] foi talvez o crítico mais feroz desse tipo de abordagem iconográfica. Aluno de Panofsky no Institute of Fine Arts de Nova Iorque, Kubler questionava o *continuum* inquebrável da tradição mesoamericana, conceito central para atribuição de significado simbólico em contextos culturais separados por um amplo espectro espacial e temporal.

Ademais, Kubler ressaltava a possível disjunção entre forma e significado no simbolismo da Mesoamérica, fenômeno observado por Panofsky na arte Medieval[18]:

[16] Willey, Gordon R. *Mesoamerican Art and Iconography and the Integrity of the Mesoamerican Ideological System*. In: I. Bernal (Ed.). *The Iconography of Middle American Sculpture*. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art, 1973, p. 153-154.

[17] George Kubler expressou seu descontentamento com o uso de fontes escritas do período colonial para a atribuição de significado da arte pré-colombiana em diversas obras, entre as quais: Kubler, George. "Studies in Classic Maya Iconography". *Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, New Haven, v. 18, 1969. Idem. "Period, Style and Meaning in Ancient American Art". *New Literary History*, The John Hopkins University Press, v. 1, n. 2, 1970.

[18] Panofsky, Erwin. Renaissance and Renascences. The Kenyon Review, v. 6, n. 2, 1944. Mudanças na forma e significado de motivos iconográficos já haviam sido percebidas por Aby Warburg em seu estudo do Palácio Schifanoia de Ferrara. Warburg, Aby. *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara*. In: A. Warburg; L. Waizbort (Org.). *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 99-128.

> With the successive cultures spanning a duration on the order of magnitude of about one thousand years in the same region, [...] we may expect to observe disjunctions of form and meaning more often than marked continuity in their association. As Orpheus an the Good Shepherd displayed different meanings in similar representations, so may we expect representations of the feathered serpent and Quetzalcoatl to display meanings at least as different across more than one thousand years in Mexico.[19]

Kubler advogava por outra maneira de se observar a iconografia da Mesoamérica. Em seu ensaio sobre a arte de Teotihuacan[20] o autor não dissocia a ideia de escrita e pintura na composição pictórica da arte teotihuacana. Kubler considerava a arte do sítio, em especial a pintura, como um sistema de escrita logográfico. Partindo de uma abordagem linguística, ele prossegue na identificação formal dos motivos, suas respectivas funções gramaticais e, ao final, a organização de grupos iconográficos temáticos (e.g. Deus da Tormenta, borboleta, coruja).

A despeito da oposição de Kubler, tal como sua formulação de uma metodologia distinta, a percepção pela maioria dos estudiosos de uma realidade histórica, da qual faziam parte sociedades heterogêneas em uma sequência milenar, tornou possível a formação e transformação de uma cosmovisão compartilhada na Mesoamérica[21]. Alfredo López Austin ressalta a importância do conceito e seu uso nas análises iconográficas:

> Es indiscutible que la precisión de las interpretaciones iconográficas depende en buena parte de las dimensiones del acervo mitológico del que dispongamos, no sólo por las correspondencias mecánicas que pudieran establecerse entre mitos e imágenes, sino - sobre todo - por la posibilidad de reconstrucción de un orden mitológico que se confrontaría, en recíproco proceso de elucidación, con uno iconográfico. Los mitos registrados en épocas tempranas coloniales forman un conjunto considerable. Sin embargo, son insuficientes para una confrontación satisfactoria. Existe la atrayente posibilidad de complementarlos con la narrativa indígena producida desde la conquista hasta nuestros días. Hoy existen creencias, mitos y ritos derivados de los

[19] Kubler, George. *The iconography of the art of Teotihuacan*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, n. 4, 1967, p. 12.
[20] Ibidem, p. 5-11.
[21] López Austin, Alfredo. Los Mitos del Tlacuache. 4ª ed. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 2006. Para um resumo das discussões sobre o conceito de Mesoamérica ver: López Austin, Alfredo; López Luján, Leonardo. *El pasado indígena*. 2ª ed. México: FCE, 2001.

> antiguos, y no pueden pasar inadvertidos en el estudio del pensamento mesoamericano. Sin duda han sido transformados por una historia en la que han pesado condiciones de opresión, penetración ideológica, explotación y expolio; pero pertenecen a una tradición vigorosa convertida en instrumento de resistencia. Creencias, mitos y ritos ni pueden entenderse sin la referencia a su origen remoto, ni es prudente estudiar la ideología de las sociedades anteriores a la conquista sin tomar en cuenta su legado[22].

Em termos práticos para a análise iconográfica, isso implica na inclusão de um universo textual e oral mais abrangente, de grande utilidade para a identificação temática na arte mesoamericana, em especial àqueles de natureza religiosa ou mitológica. Outrossim, a ocorrência de disjunção entre forma e significado abre novas possibilidades de análise, como a percepção de processos complexos de adição, substituição, ruptura, mudanças e fluxos que ocorreram na iconografia da Mesoamérica Pré-Colombiana e em mitos registrados no período Colonial e etnografias modernas[23].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao passo que um corpo bibliográfico crescente tem atestado a utilidade da iconografia para a arte da Mesoamérica, com a identificação de cenas mitológicas e históricas na iconografia, essa metodologia apresenta seus problemas quando não se leva em conta a multiplicidade de variáveis envolvidas na interpretação das imagens.

O arqueólogo Oswaldo Chinchilla[24] estabelece alguns preceitos que devem ser levados em consideração ao se trabalhar com esse método, em primeiro lugar a correta identificação pré-iconográfica, com vasto uso de exemplos adicionais para definir as características distintivas e variações de objetos e seres.

Segundo, para estabelecer significados temáticos devemos primeiro reconhecer a mutabilidade dos mitos mesoamericanos, problematizar as fontes coloniais e modernas para identificar as particularidades culturais referentes ao contexto na qual foram elaboradas. E por último, mas não menos importante, a sistematização de abordagens para reconstruir narrativas mitológicas na arte pré-colombiana, com a inclusão

[22] Lopéz Austin, Alfredo. op. cit., p. 14.
[23] Houston, Stephen D.; Taube, Karl. *Meaming in Early Maya Imagery*. In: P. Taylor (ed.). *Iconography without Texts*. Londres: Warburg Institute, 2008, p. 127-144. c.f. Chinchilla Mazariegos, Oswaldo. *Art and Myth of the Ancient Maya*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2017.
[24] Chinchilla Mazariegos, Oswaldo. *Art and Myth of the Ancient Maya*. New Haven/Londres: Yale University Press.

de múltiplos objetos – assim como das mais diversas fontes textuais – com o objetivo de reforçar a interpretação iconográfica.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Comissão Organizadora do EHA pela dedicação na continuidade deste evento. Ao Prof. Dr. Pedro Paulo Funari e aos colegas de CEMA Eduardo Gorobets Martins e Ana Cristina Lima pelo apoio, comentários e discussões. A responsabilidade pelas ideias restringe-se ao autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNAL, Ignacio. *A History of Mexican Archaeology*. Nova Iorque: Thames and Hudson, 1980.

BIALOSTOCKI, Jan. "Iconography and Iconology". In: B.S. Meyers (Ed.) *Encyclopedia of World Art*. Vol. 7. McGraw-Hill, 1963.

CHINCHILLA MAZARIEGOS, Oswaldo. *Art and Myth of the Ancient Maya*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2017.

CLAVIJERO, Francisco Javier. *Historia Antigua de Mexico*. Mexico: Departamento Editorial de la Direccion General de las Bellas Artes, 1917.

FÖRSTEMANN, Ernst. "Commentary on the Maya Manuscript in the Royal Public Library of Dresden". *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Cambridge, v.4, n. 2, p. 54-266, 1906.

GRILLO, José Geraldo da Costa; FUNARI, Pedro Paulo A. *Arqueologia Clássica: o quotidiano de gregos e romanos*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

HAMANN, Byron E. "Bruno Latour no jardim da ilustração arqueológica". *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi*. Cienc. Hum., Belém, v. 12, n. 2, p. 331-357, 2017.

HOLLY, Michael Ann*. Panofsky and the foundations of Art History*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

HOUSTON, Stephen D.; TAUBE, Karl. *Meaming in Early Maya Imagery*. In: P. Taylor (ed.). *Iconography without Texts*. Londres: Warburg Institute, 2008, p. 127-144.

HUMBOLDT, Alexander von. *Vues des cordillères, et monumens des peoples indigènes de l'Amerique*. Paris: Chez F. Schoell, 1810.

KLEINBAUER, W. Eugene. *Modern Perspectives in Western art history*: an anthology of twentieth-century writings on the visual arts. Toronto: University of Toronto, 1989.

KUBLER, George. *The iconography of the art of Teotihuacan*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, n. 4, 1967.
KUBLER, George. "Studies in Classic Maya Iconography". *Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, New Haven, v. 18, 1969.
KUBLER, George. "Period, Style and Meaning in Ancient American Art". *New Literary History*, The John Hopkins University Press, v. 1, n. 2, 1970.
LEÓN Y GAMA, Antonio de. *Descripcion historica y cronologica de las dos piedras que con ocasion del nuevo empedrado que se esta formando en la plaza principal de Mexico, se hallaron en ella el año de 1790*. México: Imprenta de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1792.
LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Códices: os antigos livros do Novo Mundo*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. *Los Mitos del Tlacuache*. 4ª ed. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 2006.
LÓPEZ AUSTIN, Alfredo; LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *El pasado indígena*. 2ª ed. México: FCE, 2001.
MAUDSLAY, Alfred P. *Biologia Centrali-americana*: Contributions to the knowledge of the fauna and flora of Mexico and central America: Archaeology. Vol. I. Londres: R. H. Porter, 1902.
PANOFSKY, Erwin. "Renaissance and Renascences". *The Kenyon Review*, v. 6, n. 2, 1944.
PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
POHL, John M.; LYONS, Claire L. *Altera Roma: Art and Empire from Mérida to Mexico*. Los Angeles: The Cotsen Institute of Archaeology Press, 2016.
SCHELLHAS, Paul. "Representation of Deities of the Maya Manuscripts". *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Cambridge, v.4, n. 1, p. 5-48, 1904.
SELER, Eduard; COMPARATO, Frank E. (Ed.). *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*. Vol. I. Culver City: Labyrinthos, 1990.
THOMPSON, J. Eric S. *Maya Hieroglyphic Writing: An Introduction*. Washington: Carnegie Institution of Washington, 1950.
TRIGGER, Bruce G. *História do pensamento arqueológico*. São Paulo: Odysseus Editora, 2004.
WARBURG, Aby. *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara*. In: A. Warburg; L. Waizbort (Org.). *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 99-128.
WILLEY, Gordon R. *Mesoamerican Art and Iconography and the Integrity of the Mesoamerican Ideological System*. In: I. Bernal (Ed.). *The Iconography of Middle American Sculpture*. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art, 1973, p. 153-154.

INVESTIGAÇÕES FOTOGRÁFICAS: IMERSÃO EM UM OUTRO TEMPO DA IMAGEM.

Fernando Rodrigues[1]

Este texto propõe uma reflexão sobre a importância de retomar a história da fotografia, bem como de seus procedimentos históricos fotográficos no âmbito do ensino da arte. O estudo está em processo, em vias de se fazer, mas se origina a partir do que vem sendo desenvolvido no projeto de Ensino, Pesquisa e Extensão 'INVESTIGAÇÕES FOTOGRÁFICAS', que ocorre no Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (CAp-UFRJ), desde 2013 e é coordenado pelas professoras Cris Miranda (CAp-UFRJ), Verônica Soares (EPSJV/Fiocruz) e também por mim, Fernando Rodrigues (EBA/ Discente).

O referido projeto propõe a ser um campo de investigação e reflexão de procedimentos fotográficos, históricos, artesanais, analógicos e digitais na construção de poéticas artísticas e formadoras em relação com o ensino da arte. Destina-se também à reflexão sobre procedimentos educativos e a fotografia, a arte, as tecnologias e a produção e circulação da imagem fotográfica no cotidiano e na contemporaneidade.

Hoje com a grande disponibilidade de câmeras fotográficas - celulares, e com a difusão das redes sociais (*WhatsApp, Facebook, Instagram, Pinterest*...) estamos diariamente consumindo e produzindo um número enorme de imagens. Sobre esta questão, o cartunista brasileiro André Dahmer, em uma das suas tirinhas da série dos "quadrinhos dos anos 10", faz uma sátira singular comparando três gerações e suas quantidades de registros. O personagem de 86 anos, Augusto, tem 3 fotos de infância, já o personagem de 25 anos, Bruno, tem 46 fotos de infância, e a personagem de 10 anos, Alice, tem 26.678 fotos de infância.

O relato da charge nos faz refletir sobre o grandioso número de fotografias que produzimos hoje, representado pela personagem Alice. Na mesma reflexão podemos pensar o trabalho do artista holandês Erik Kessels (24 *hrs in photo*, 2011) que durante 24 horas imprime todas as fotografias que são publicadas

[1] Graduando da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na Escola de Belas Artes (EBA), no Curso de Licenciatura em Educação Artística / Artes Plásticas. Bolsista PIBIC-UFRJ, pelo projeto de ensino, pesquisa e extensão Investigações Fotográficas (CAp-UFRJ).

em apenas um dia, em um site de compartilhamento de imagens, o Flickr. O resultado é um mar de imagens que toma toda a galeria, do chão as paredes. Em uma de suas entrevistas, ele diz: "Quando você faz o download e tem um milhão de imagens em um servidor, isso não é impressionante, mas quando você imprime e coloca todas em um único espaço, é quando isso realmente impressiona você"[2].

Produzimos tantas imagens que algumas delas se perdem, desaparecem, sem ao menos lembrarmos delas. No trabalho "Algum pequeno oásis de fatalidade perdido num deserto de erros" (2017), o artista Leo Caobelli vai em busca de HDs descartados, os restaura, recupera todas as imagens perdidas que haviam ali, e as imprime. O resultado é uma colagem de camadas de fotos onde já não se sabe o autor, quem é o retratado e a história daquela família. Como o próprio título diz, são imagens perdidas num deserto de erros.

Esse grupo de artistas, citados acima, nos ajudam a cartografar o cenário complexo da fotografia na contemporaneidade, nos possibilitando pensar a relação do homem com a produção de imagens fotográficas hoje. No livro Sobre Fotografia, em uma determinada parte do texto, a filósofa da imagem Sontag (1977) faz uma reflexão sobre a indústria fotográfica que vende câmeras dizendo que o cliente não precisa ter nenhum conhecimento prévio, é só clicar. Na mesma problemática, mas em um outro contexto, a curadora do MOMA-NY, Sarah Meister, vai citar em uma entrevista para o Jornal EL País (2015) uma frase sintomática do fotógrafo Philip-Lorca diCorcia "a fotografia é uma língua estrangeira que todo mundo acha que sabe falar". Ao meu ver, ela traz essa frase para o contemporâneo, não como uma crítica porque todo mundo fotografa, mas sim, porque uma grande parcela destas pessoas que fotografa, não reflete sobre seus registros, além de não dominar a linguagem fotográfica que tem suas especificidades. Sim, a fotografia é uma linguagem que tem seus códigos, vocabulário e história própria.

O filósofo da imagem Vilém Flusser, no livro a "Filosofia da caixa preta" (1985) dirá que devemos compreender o funcionamento interno da câmera fotográfica, todas as suas funcionalidades para deixarmos de ser meros funcionários do aparelho, e o único que consegue fazer esta transgressão, subvertendo o funcionamento do dispositivo, segundo ele, é o artista.

Indo na contramão dessa fotografia altamente desenvolvida, tecnologizada e com alta (re)produção, existem diversos artistas e educadores retomando processos históricos, alternativos e artesanais no seu trabalho. Processos desenvolvidos lá no século XIX, que foram um pouco esquecidos por conta do desenvolvimento acelerado da fotografia, mas que posteriormente com o passar dos anos foram sendo resgatados e retomados.

[2] KESSELS, 2011 (tradução nossa).
Trecho original: "When you're downloading them and you have one million images on a server, that's not impressive but when you print them out and put them all in one space, that's when it really overwhelms you."

Aqui no Brasil, temos nos anos 60-70 a fotógrafa e artista Regina Alvarez (1948-2007), que ao viajar para o exterior para estudar fotografia, conheceu a técnica denominada *Pinhole*[3] e ao retornar ao país passou a utilizá-la com fins educativos e como forma, naquele momento, de democratizar o ensino da fotografia (a partir da produção de câmeras artesanais). As Pinholes se aproximam das primeiras pesquisas de câmeras desenvolvidas, pois tem em comum a imprevisibilidade da imagem, o longo tempo de exposição e a artesania do fazer da própria câmera. Trata-se também de produzir uma imagem por meio de um dispositivo, porém, antes disso, construir o próprio dispositivo, apreendendo nesse processo as relações entre a captura da luz e a produção de imagens.

No Brasil existem diversos artistas que trabalham com a fotografia artesanal atualmente, são eles: Miguel Chikaoka, Dirceu Maués, Rosa Bunchaft, Denise Cathilina entre outros. Ambos além de utilizarem as técnicas artesanais para suas pesquisas enquanto artistas, também utilizam esses saberes nas suas vivências como arte-educadores. Nós do projeto tentamos sempre trazer para as atividades fotógrafos que pensem a arte-educação como algo importante - intrínseco dentro da sua própria pesquisa.

Nas diversas atividades do projeto nos deparamos, em vários momentos, com pessoas se surpreendendo com o processo de formação da imagem (sobre a projeção surgir de cabeça pra baixo, por exemplo), com algo que elas desconheciam ou, ainda, com a possibilidade de que elas mesmas poderiam montar um objeto óptico, de onde poderia surgir uma imagem interna (câmara escura). A geração mais jovem fotografa o tempo todo, utiliza em todos os momentos a câmera do celular mas, de fato, não sabe como a imagem produzida aparece dentro de seus aparelhos.

São muitos os procedimentos de produção de imagens fotográficas que podem ser trabalhados na educação em geral e no ensino de artes visuais, em específico. Assim, passamos a pesquisar os procedimentos fotográficos históricos abrangendo as técnicas de captura – como a utilização da câmara escura[4] - e as de impressão, como a cianotipia[5], a antotipia[6], rayografia[7], *lumen print*[8], entre outras. Diversos procedimentos que retomam a história da fotografia, o fazer manual, o construa você mesmo, a imersão em um outro tempo de produção e a possibilidade de pensar uma interdisciplinaridade com outros meios - áreas

[3] Do inglês *Pin-hole*, que quer dizer buraco de agulha, uma câmera de orifício, sem lente.

[4] Aparelho óptico que está na base da invenção da fotografia. Caixa escura, com um único furo, onde o que está fora é refletido dentro, só que de cabeça para baixo.

[5] Processo de impressão por contato que produz uma imagem de cor azul ciano. Descoberta pelo cientista John Herschel, em 1842. Composição química: ferrocianeto de potássio e citrato de ferro amoniacal.

[6] Processo de impressão por contato que se utiliza da fotossensibilidade dos pigmentos naturais, como: vegetais, flores, plantas. Descoberto pelo cientista John Herschel, no século 19.

[7] Técnica que consiste na impressão de objetos em um papel fotossensível de forma que as sombras dos objetos ganhem uma dimensão abstrata.

[8] Do inglês: *Lumen Print*, que quer dizer "impressão de luz", é uma técnica que resgata e rememora as primeiras experiências fotográficas de Fox Talbot.

do conhecimento. Entendemos que resgatar este outro tempo de produção da imagem pode alterar a forma como pensamos e produzimos fotografia hoje.

A fotografia em si e os processos alternativos fotográficos nasceram na ciência e só bem mais tardiamente foram incorporados pelo campo das artes, como no caso da cianotipia, já anteriormente referida. A técnica foi utilizada como sistema de catalogação científica, como é possível observar na pesquisa *"Cyanotypes of British Algae"* (1843) feito pela botânica Anna Atkins (1799-1871), só a partir dos anos de 1950 em diante, artistas visuais vão resgatar essa técnica assumindo como algo potencialmente artístico, como é possível verificar nos trabalhos de Robert Rauschenberg (Sue - 1950), Catherine Jansen (*The Blue Room* - 1970), entre outros. Também podemos perceber a mesma questão em outros processos artesanais.

A partir dessas reflexões enumeradas ao longo do texto, e também de outras questões, o projeto Investigações Fotográficas se desenvolve em três linhas de ação: 1) Atividades de Ensino em turmas de ensino médio (1° e 2° ano), no setor curricular de Artes Visuais, no CAp-UFRJ; 2) Atividades de Pesquisa na orientação de graduandos da UFRJ e também de alunos do ensino médio do CAp-UFRJ e mais seminários de formação intitulados "Escrever com Luz"; 3) Atividades de Extensão em curso noturno que ocorre no CAp-UFRJ dirigido em especial (mas não exclusivamente) a professores da rede pública, estudantes de licenciatura e artistas visuais. E também, Oficinas Experimentais aos sábados, destinada a formação de um público geral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> A conscientização de tal práxis é necessária porque, sem ela, jamais captaremos as aberturas para a liberdade na vida do funcionário dos aparelhos. Em outros termos: a filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos[9]

Contudo, desenvolveu-se ao longo do texto, que pela democratização dos celulares com câmeras, e também, por conta das diversas redes sociais que utilizamos hoje, consumimos e também produzimos uma grande quantidade de imagens. Com isso, mostra-se a importância de conscientizar a práxis fotográfica, retomando os filósofos da imagem a história da fotografia - refletindo e compreendendo - o funcionamento interno dos dispositivos fotográficos ao olhar Flusseriano.

[9] FLUSSER, 1985, p.41.

Também foi observado que retomar os processos alternativos - históricos da fotografia nos dias de hoje, torna-se uma importante experiência crítica do fazer, do pensar. A imediatez das imagens digitais obtidas em apenas um clique instantâneo - sem reflexão - e altamente reprodutível se contrapõe ao processo de produção artesanal, da imagem única, que solicita um tempo diferente do fazer, um tempo mais imersivo e uma prática mais consciente.

As imagens produzidas por processos artesanais se diferenciam das imagens digitais em vários sentidos e, em especial: 1) pedem um tempo e uma reflexão maior daquele que produz; dependendo do processo escolhido, podemos demorar entre horas, dias ou semanas na produção de uma imagem; 2) estas imagens são únicas, sem possibilidade de reprodução; 3) possuem uma 'fisicalidade', uma dimensão tátil, perdida com o hábito das imagens digitais armazenadas e não impressas; 4) na vivência, na própria experiência em si de produção, entrar no laboratório, misturar as químicas, aplicar no suporte, expor ao sol - a experiência fenomenológica de se produzir uma imagem.

A estética dessas imagens, consequentemente, também é diferenciada e acaba por trazer novos elementos para a produção artística contemporânea. Por isso defendemos com nosso trabalho não um saudosismo fotográfico, mas a importância de olhar para trás, pensar uma arqueologia da história da fotografia e resgatar aqueles processos que possam nos trazer um olhar reflexivo para o futuro, para o aqui e agora da fotografia. Compreender o fenômeno da luz, o processo de formação da imagem, o funcionamento interno de uma câmera fotográfica e experienciar a discussão de conceitos filosóficos, científicos, físicos e químicos sobre a fotografia, nos coloca em um outro tempo da imagem. Uma imagem fotográfica expandida e pensante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Carlos Sousa; FERNANDES, Carlos M. O lápis Mágico: uma história da construção da fotografia. Trad: Carlos S. de Almeida. 2 ed. Portugal: Editora PRESS, 2014.

BARRETO, Raquel. Formação de professores, tecnologias e linguagens. SP: Ed. Loyola, 2002.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura - Obras Escolhidas. Trad. Rouanet. S. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CATHILINA, Denise. Regina Alvarez: experiência fotossensível. Rio de Janeiro, 2010. Catálogo da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

Disponível em: http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Vil%C3%A9m_Flusser_-_Filosofia_da_Caixa_Preta.pdf. Acessado em: 15/01/2018.

MACLEOD, Ishbel. Erik Kessels: Dutch artist unveils uploaded-photo exhibition. The Drum Magazine - 16/11/2011.
Disponível: https://www.thedrum.com/news/2011/11/16/dutch-artist-unveils-uploaded-photo-exhibition. Acessado em: 24/05/2018.

MOKARZEL, Marisa. Navegante da Luz: Miguel Chikaoka e o navegar de uma produção experimental. Belém - PA, 2014. kamara Kó Fotografias.

MORAES, Camila. "Fotografia é uma língua estrangeira que todo mundo acha que sabe falar". EL País. 27/08/2015. Caderno Cultura.
Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/27/cultura/1440678719_594774.html. Acessado em: 18/07/2018.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

TRACHTENBERG, Alan (ORG.). Ensaios Sobre Fotografia: De Niépce A Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

ATELIER JULIO LE PARC EM CACHAN: A RESISTÊNCIA E O MOVIMENTO DA FATURA.

Flávia Rudge Ramos[1]

OS ANOS DE FORMAÇÃO

A partir da segunda metade do século XX, as pesquisas e experimentações estéticas ocorreram de forma superposta e entrecruzada. Segundo Giulio Argan (1909-1992), apesar da diversidade, havia um ponto de concordância entre os artistas: o de que não poderiam fazer obras de arte no sentido tradicional do termo, ou seja, às quais se "sobreponha um valor excedente e que, por conseguinte, sejam fruíveis apenas por uma elite cuja riqueza e, portanto, capacidade de poder assim aumentam"[2].

É este o cenário ao qual Julio Le Parc (1928) viria a se integrar ao chegar a Paris em 1958, com uma bolsa do Serviço Cultural Francês. Os objetivos eram ver com seus próprios olhos o que estava acontecendo em um centro importante da arte, romper com a dependência europeia e evitar o mimetismo que chegava a Buenos Aires[3]. De origem proletária, trabalhava, nessa época, como porteiro de teatro e ator experimental; conciliava essas atividades com o curso noturno da Escola Superior de Belas Artes. A Argentina vivia um período conturbado: o presidente Juan Domingo Péron (1895-1974) promovia um acirrado nacionalismo e um populismo anti-intelectual, interferindo nos currículos acadêmicos. Como consequência, alunos e professores uniram-se em greves e protestos. A prisão de intelectuais, artistas, mestres e estudantes; apenas reforçou a determinação da oposição nas academias[4].

---

[1]Pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

[2]ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*, São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.: 561

[3] PARC, Julio Le, *Conversación entre Hans-Michel Herzog y Julio Le Parc*. In: HERZOG, Hans-Michel, "Le ParcLumiere", Daros-Latinoamerica Collection atDaros Exhibition, Zurich:2005, p.: 18

[4]BRODSKY,Estrellita, *Julio Le Parc: da forma a ação*. In: ARRUDA, Vitória, "Julio Le Parc: da forma a ação", Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.: 31

Le Parc participou ativamente dos movimentos estudantis, tornou-se presidente do Centro de Estudantes de sua faculdade e promoveu assembleias, greves e ocupação das escolas. Durante o curto período em que assumiram o controle da Belas Artes, os alunos aboliram regras disciplinares, adotaram uma política de portas abertas e criaram novos planos de ensino. No campo criativo, há um interesse pelos movimentos da vanguarda Argentina *Arte Concreto-Invención* e Spazialismo, influenciado por Lucio Fontana (1899-1968), um de seus professores na Escola de Belas Artes[5].As pinturas, monotipias e gravuras realizadas nesse período, se desenvolvem do concretismo à *Op-Art.*

Conforme observou Argan, a pesquisa estética se configurava cada vez mais como uma ciência da imagem e cada vez menos como arte. A ciência, nesse caso, era o estudo dos processos ópticos e psicológicos que envolvem a percepção visual humana. O tema já havia sido explorado pelos artistas do Impressionismo, Cubismo e pela Escola Bauhaus; sempre com o objetivo de compreender e libertar o modo de ver as coisas dos condicionamentos pré-estabelecidos. Entretanto, tendo em vista a impossibilidade de retorno a uma condição originária de imunidade, o observador deveria ser livre em sua situação histórica-social, tendo consciência dos condicionamentos de sua percepção, considerada apenas uma parte de uma atividade mais ampla que é a imaginação, ou seja, "o conhecer e pensar por meio de imagens"[6].

No contexto da Arte Programada, ou seja, de uma arte racional e de matriz projetual, as pinturas da *Op-Art*procuram provocar uma ilusão de movimento com a interação do espectador, que o percebe ao movimentar seus olhos ou o próprio corpo diante das pinturas[7]. Não havia, por parte dos autores, a intenção de revelar qualquer significado secreto, símbolos ou referências, pois a pintura limitava-se a sua aparência e ao movimento ilusório que proporcionava. O efeito é obtido com a sequência rítmica de imagens (repetidas, associadas, mutáveis e deformadas) em uma composição bidimensional, engenhada e impessoal; desprovida de hierarquia, aplicada sobre uma superfície plana que parece expandir e retrair, vibrar, pulsar e tremer. Um exemplo de obra de Le Parc ligada a essa pesquisa é "nº 9, Desenvolvimento de círculos e quadrados" (1958, nanquim sobre cartão, 24 X 24 cm., figura 2).

Foi durante essa fase estética que o artista chegou a capital francesa, onde pôde, finalmente, dedicar-se à arte em tempo integral[8].O começo, entretanto, foi difícil uma vez que o meio artístico parisiense era muito fechado. Le Parc ficou decepcionado por não encontrar no Museu de Arte Moderna os quadros de Mondrian (1872-1944) e Kandinsky (1866-1944), que conhecia através dos livros, e ver as salas repletas de pinturas figurativas. Nas galerias comerciais, predominava o expressionismo abstrato, também chamado de

[5]ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.290.
[6]ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*, São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.562.
[7] CONTESSI, Gianni, "Arte Programata". In: POLI, Francesco, *Arte Contemporanea: larecherché internazionali dalla fine degle anni 50 a oggi,* Milão: Mondatori Elesta, 2005, p.63.
[8]Depoimento de Julio Le Parc à autora, Cachan, 22 de julho de 2017.

informal ou tachismo. Apesar das dificuldades no campo profissional, a chegada de sua namorada Martha, com quem viria a se casar, e de seu colega Francisco Sobrino (1932-2014) a Paris deram novo ânimo para a realização dos seus projetos.

O GRUPO

Em 1960, com o objetivo de despersonalizar a criação estética e de exercer um controle crítico mútuo, fundou em uma garagem perto da Bastilha, no bairro do Marais em Paris, com outros 10 artistas lá estabelecidos de nacionalidades diversas, o *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (Grupo de Pesquisa da Arte Visual) ou GRAV[9]. Eram eles: os argentinos Francisco Sobrino, Hugo Demarco (1932-1995), Hector Garcia Miranda e Sérgio Moyano Servanes (1934); os húngaros François (1922-1993) e Vera Molnar (1924) e os franceses François Morellet (1926-2016), Joël Stein (1926-2012) e Jean Pierre Yvaral (1934-2002).No ato de fundação, explicaram sua intenção: "unir nossas atividades, esforços, capacidades plásticas e descobertas individuais em uma atividade que tende a ser de uma equipe"[10]Em seus manifestos o grupo evitava usar a palavra "arte" e tudo o que ela significava, apesar de reconhecer que o único modo de colocar seu trabalho em contato com o público seria através do sistema existente. A principal influência na criação do grupo foi Victor Vasarely (1906-1997) que havia declarado em 1960: "O artista 'estrela' ou 'gênio solitário' é uma ideia datada; grupos de trabalhadores experimentais colaborando com a ajuda de disciplinas científicas e técnicas serão os únicos criadores verdadeiros do futuro". O Grupo busca a redefinição da arte como forma, de sua função e da sua relação com o espectador. A primeira mostra foi apresentada no mesmo ano no ateliê do Marais, com seus integrantes reduzidos a sete. Apesar da pequena visitação, conseguiu chamar atenção por ter recebido a galerista Denise René (1913-2012), os artistas Vasarely e Nicolas Schöffer (1912-1992), e o crítico Guy Habasque (1924-2003)[11].

Os artistas negavam a predominância dos interesses formais, ao explicar que o foco de sua pesquisa estética era a relação entre os objetos criados e o espectador. Por utilizarem equipamentos eletrônicos e materiais industrializados e estranhos à arte, a experimentação era realizada com base nas leis da percepção, da probabilidade e do acaso. "Nossa pesquisa está centrada no plano imaterial que existe entre o objeto

[9] A primeira denominação do grupo foi CRAV (*Centre de Recherche d'ArtVisuel)* alterado para GRAV em 1961, como ficou mais conhecido.

[10]HILLINGS, Valérie, "É proibido não participar: Le Parc e o *Groupe de Recherche d'ArtVisuel"*. In: ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.: 56.

[11] HILLINGS, Valérie, "É proibido não participar: Le Parc e o *Groupe de Recherche d'ArtVisuel"*. In: ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.: 56.

plástico e o olho humano"[12].Os membros do grupo continuavam a fazer obras alinhadas à *OpArt,* com ênfase na homogeneidade e no anonimato, mas são os trabalhos cinéticos e aqueles participativos que promoveram uma nova relação com o espectador; as mais relevantes contribuições do GRAV e do próprio Julio Le Parc, à arte do seu tempo.

Nesse mesmo ano, Le Parc faz os primeiros trabalhos em que utiliza a luz e o movimento. O movimento representado, que já havia sido objeto de pesquisa dos artistas do Futurismo italiano (1910), adquiriu nova abordagem quando os russos ligados ao Construtivismo, (1913) Naum Gabo (1890-1977), Moholy-Nagy (1895-1946) e After Rodchenko (1891-1956); apresentaram objetos artísticos que se moviam por conta própria, impulsionados pelo vento ou ligados a uma fonte de energia. Trilhando esse caminho, a pesquisa visual-cinética está vinculada à teoria do desenho industrial, mas ao eliminar a função e a utilidade do objeto e submetê-lo a ação do vento ou de mini motores que lhe conferem movimento, o artista supera a ordinariedade e a inércia das coisas mortas, concedendo-lhes a anima e expressão da arte. A intenção é equipar o observador para uma percepção lúcida e crítica da realidade, dotando-o de uma defesa psicológica em face da contínua mistificação da informação visual, usada como meio de sugestão[13].

Em relação aos trabalhos participativos, com intenções semelhantes às de Hélio Oiticica (1930-1980) no Brasil, os membros do GRAV acreditavam que ao tirar o observador da contemplação passiva da arte, poderiam transformá-lo em um cidadão politicamente mais ativo. Durante a segunda exposição do grupo em 1961 no ateliê do Marais, divulgaram um texto em que propunham: "Libertar o público das inibições e distorções da apreciação promovida pelo esteticismo tradicional, criando uma nova situação artista-sociedade"[14].É importante observar que essa busca de uma prática artística coletiva foi precedida de um amplo debate entre artistas e estudiosos, sobre o papel dos grupos na conexão entre a arte e os objetivos sociais, que se reuniram em associações como a *Novelle Tendance* (Nova Tendência) e entre grupos de diversos países que teve na 22ª Convenção Internacional realizada em Verucchio na Itália seu principal evento.

A III BIENAL DE PARIS

O espaço hipotético planejado por Le Parc para engendrar um lugar de "comunicação e interação" foi finalmente montado em 1963 na III Exposição Bienal de Paris, realizada no Museu de Arte Moderna da Cidade, localizado na ala leste do Palais de Tokyo.Integrante de uma nova seção chamada "trabalho em

[12]CRAV, "Essaid'appréciation de nousrecherches", 1998. In: ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.: 56.
[13]ARGAN, Giulio, *Arte Moderna*, São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.: 568
[14]HILLINGS, Valérie, "É proibido não participar: Le Parc e o Groupe de Recherche d'ArtVisuel". In: ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.: 58.

equipe" na qual participaram também os grupos Mu e Lettriste, a obra assinada coletivamente pelo GRAV venceu o prêmio dessa categoria[15]. O trabalho, que se apropriava do espaço arquitetônico para proporcionar ao espectador uma completa imersão e interação, antecipava um sistema de intervenção na realidade ambiental que viria a ser chamado na década seguinte de "instalação".

Em um folheto distribuído ao público, o texto "*Assez de Mystification*" (Basta de mistificações) procurava explicar os objetivos e orientar o espectador sobre os modos de participação. Intitulado "*Instabilité: lelabyrinthe*" (Instabilidade: o labirinto), o trabalho é definido como uma primeira experimentação realizada com o objetivo de eliminar a distância entre obra de arte e o espectador, que passa a ser convidado a participar voluntariamente.

Um filme da época em preto e branco, com 6,35 minutos, mostra a complexidade do dialogo decorrente da intervenção artística, entre o espaço e o espectador[16]. O roteiro procura documentar a experiência do ponto de vista do visitante, seguindo seu percurso. O espaço arquitetônico não é nesse caso, apenas o invólucro e suporte neutro das galerias de arte, mas parte de um sistema semelhante ao teatral cuja expressão se desenrola na estrutura espaço, tempo, ação. No entanto, diferentemente do que ocorre no teatro, não há divisão entre palco e plateia. Os atores são os próprios espectadores, que, incentivados a deixar a passividade, participam de forma voluntária e espontânea. A fruição artística ocorre não em assistir ou observar, mas na experimentação estética de interagir.

O filme mostra a entrada do público durante a III Bienal de Paris, no grande saguão que interliga as duas alas simétricas do edifício, no qual destacava-se a única obra de arte exposta, um grande painel assinado por Le Parc intitulado "*Continuel-mobile",*instalado sobre uma passagem e inteiramente construído com quadrados móveis recortados de chapa de aço inox cintilante, que se moviam com o vento por estarem suspensos por fios de *nylon* sobre um fundo negro.

Enquanto no saguão há uma inserção do trabalho artístico no espaço arquitetônico, no pavimento superior a estratégia foi subverter sua estabilidade com recursos cenográficos, de forma a envolver completamente os "participantes" em uma visualidade colorida, luminosa e artificial. Em frente à escadaria de acesso, uma escultura abstrata geométrica construída com peças planas acrílicas transparentes, introduz o espectador à mostra do GRAV, em cuja entrada, um cartaz informa: "Entre - quebre." Tratava-se de uma oposição evidente aos avisos de "Não toque" constantes nas exposições[17]. O espaço, com 3,14 metros de

[15]HOHLFLEDT, Marion, *L'Œuvre collective du GRAV: le labyrinthe et la participation du spectateur*, Critique d'Art, nº 41, 2013, p.: 1. Disponível em: www.journals.openedition.org/critiquedart/8334

[16]PARC, Juliole, *GRAV – Biennale de Paris – 1963*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=C3PH-u9Zsgo. Acessado em 14.out.2018.

[17]*"*Entrez – casser*".* In: HOHLFLEDT, Marion*, L'Œuvre collective du GRAV: le labyrinthe et la participation du spectateur,* Critique d'Art*,* nº 41, 2013, p.: 1. Disponível em: www. journals.openedition.org/critiquedart/8334

largura e 21 metros de comprimento, conforme o projeto arquitetônico elaborado pelo grupo, foi dividido em sete ambientes conectados em escala real, nos quais uma combinação de objetos convidavam o público a um percurso imersivo, de caráter lúdico, em que podiam tocar e interagir, em vinte situações diferentes[18].As técnicas utilizadas são: o uso de equipamentos mecânicos, ópticos e de iluminação; para a obtenção de efeitos luminosos sobre superfícies de objetos em movimento de materiais translúcidos como plexiglas e acrílico, reflexivos como aço inox e espelhos; e opacos coloridos de materiais diversos.

Na primeira célula, intitulada "Passagem Acidentada", uma das paredes foi inteiramente coberta por um painel *optical*. Caixas que simulavam colunas arquitetônicas escondiam atores que as faziam andar pela sala, surpreendendo os espectadores que pareciam não entender o truque. Na etapa seguinte do percurso, uma grande esfera construída com hastes metálicas se movimenta sob a luz de um holofote em um ambiente escuro. Em outra situação, lanternas são oferecidas aos participantes para que foquem nos elementos de seu interesse. Entre os diversos jogos propostos, destacam-se: comandos permitem movimentar esferas iluminadas que saltitam na escuridão, a manipulação dos elementos de uma composição escultórica e a projeção do próprio corpo.

Apesar do prêmio recebido, a audácia de "Labirinto" não foi bem recebida pela imprensa da época, considerada como apenas jogos de diversão. O crítico Frank Popper afirma que o criador desaparece e a obra é simplesmente um pretexto para provocar os movimentos e a atividade do "consumidor", destituída de uma intenção estética devida[19]. O grupo contesta as críticas alegando que a participação do público não tem como finalidade a diversão, mas sim permitir a conscientização de uma democracia participativa e o desenvolvimento de uma "habilidade marcante de perceber e agir"[20].

O ATELIÊ

A trajetória de Julio Le Parcganhou grande impulso em 1966 ao receber o Grande Prêmio Internacional de Pintura na 33ª Bienal de Veneza, por sua sala especial com 40 trabalhos expostos. Apesar disso, o artista, com a humildade que lhe é peculiar, observa esses acontecimentos dentro de um contexto mais amplo. Recorda que o prêmio foi inesperado e que não o afetou muito. Considera que foi resultado de uma confrontação entre um número limitado de pessoas, que é o júri, com um número limitado de artistas e

[18]A análise baseia-se no vídeo e em dois projetos diferentes apresentados nos ensaios de Estrellita Brodsky e ValerieHillings. Entende-se que o projeto sofreu alterações no período que antecedeu a sua realização.

[19]"le 'créateur' s'efface et l'oeuvre est simplement considérée comme un pretexte destiné à provoquer le mouvement et l'activitédu 'consommateur', elle n'a aucuneintention esthétique avouée". In: « Mouvementvirtueletmouvementréeldansl'artd'aujourd'hui », catalogue *Art et Mouvement*, exposition au musée de Tel Aviv, mai-juin 1965, s.p.

[20]HILLINGS, Valérie, "É proibido não participar: Le Parc e o Groupe de Recherche d'ArtVisuel". In: ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p.: 61.

obras expostas. Havia uma grande expectativa de que o artista premiado seria um norte-americano, o que poderia levar Paris a perder o seu *status* como centro da arte. O favorito era Roy Lichtenstein (1923-1997), cuja vitória já era festejada antes do julgamento. Falou-se da intenção de neutralizar a presença norte-americana, e com o acaso desse jogo de coisas, em algum momento, decidiram por seu trabalho[21].

O artista que nos recebeu em seu ateliê é um homem realizado, mas ainda repleto de projetos e ideias por fazer. Na pequena cidade de Cachan ao sul de Paris (Val-de-Marne), onde vive e trabalha desde 1970, em um prédio de quatro andares dividido em cômodos pequenos, o artista trabalha com sua equipe que tem filhos e netos entre seus integrantes. O lugar é um pulsante laboratório de ideias de toda uma vida, com pinturas, gravuras, esculturas, maquetes, objetos e trabalhos em processo; espalhados por toda parte. Impressiona a organização e o profissionalismo em torno da criação, classificação e divulgação da sua obra.

No seu ambiente de trabalho é possível notar que o segredo de sua produção artística é a disciplina. A diversidade do seu trabalho pode ser compreendida em sua extensão e ao mesmo tempo, em seu conjunto, quando se observa as obras instaladas de forma provisória como se estivessem em trânsito entre uma e outra exposição. Despidas de base, moldura ou iluminação especial, parecem dessacrilizadas ao perder hierarquia e dividir espaço com materiais, ferramentas de trabalho e objetos de uso cotidiano.

A Galeria de Luzes, uma sala dedicada especialmente à exposição de obras cinéticas luminosas, é uma exceção à informalidade predominante na oficina. A visita ao ateliê de Julio Le Parc revela as nuances do cotidiano do artista. As peças tornam-se "memórias vivas", assinalando a renovação e sua constante preocupação em integrar seu trabalho à experiência de seu público. A obras de Le Parcsão, na verdade, expressão e síntese de uma vida dedicada à arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna,* São Paulo, Cia. das Letras, 1999.

ARRUDA, Vitória, *Julio Le Parc: da forma a ação*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017.

POLI, Francesco, *Arte Contemporanea: larecherchéinternazionalidalla fine degleanni 50 a oggi,* Milão: MondatoriElesta, 2005.

HERZOG, Hans-Michel, *Le ParcLumiere*, Daros-Latinoamerica Collection at Daros Exhibition, Zurich, 2005.

HOHLFLEDT, Marion, *L'Œuvre collective du GRAV : le labyrinthe et la participation du spectateur*, Critique d'Art, nº 41, 2013. Disponível em: www. journals.openedition.org/critiquedart/8334

[21]LE PARC, Julio: "enel azar de todo esse juego de cosas, enalgun momento se decidieron por mi trabajo." In: HERZOG, Hans-Michel, *Le ParcLumiere*, Daros-Latinoamerica Collection at Daros Exhibition, Zurich:2005, p.: 21.

ARCHER, Michael, *Arte Contemporânea: Uma História Concisa,* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIGURAS

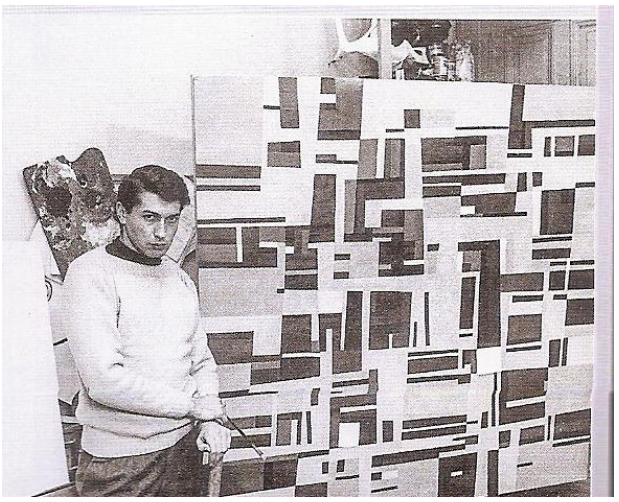


Figura 1 – Julio Le Parc no ateliê de Buenos Aires, 1958. Fonte: ARRUDA, Vitória, Julio Le Parc: da forma a ação, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p. 291.

Figura 3 – 2ª Exposição do GRAV, Paris, 1961. Fonte: ateliê Julio Le Parc. Disponível em: http://www.julioleparc.org/g.r.a.v.html

Figura 2 – Julio Le Parc, "nº 9, Desenvolvimento de círculos e quadrados", 1958, nanquim sobre car-tão, 24 X 24 cm. Foto: Georges Poncet. Fonte: ARRUDA, Vitória, Julio Le Parc: da forma a ação, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p. 107.

Figura 4 – Bienal de Paris- Le Parc, Sobrino, Yvaral, Morellet, Stein, Garcia Rossi; 1963. Fonte: HERZOG, Hans-Michel, Le Parc-Lumiere, Daros-Latinoamerica Collection at Daros Exhibition, Zurich, 2005, p.: 153.

Figura 6 – "Labirinto", Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral- Paris,1963. Fonte: HOHLFLEDT, Marion, L'Œuvre collective du GRAV: le labyrinthe et la participation du spectateur, Critique d'Art, nº 41, 2013. Disponível em: www.journals.openedition.org/critiquedart/8334

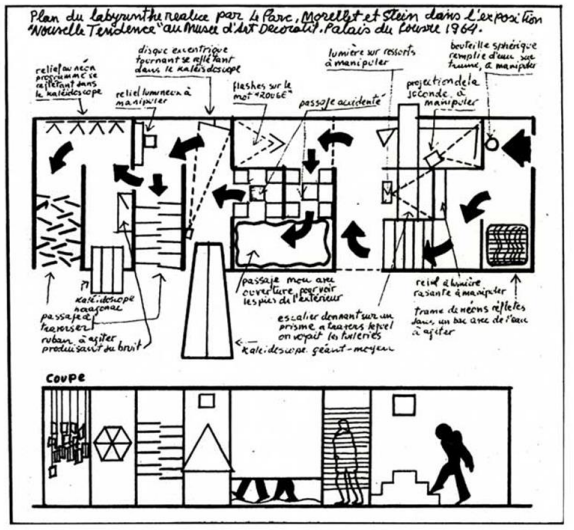


Figura 5 – "Labirinto – Nova Tendência", Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral- Pa-ris,1963. Fonte: ARRUDA, Vitória, Julio Le Parc: da forma a ação, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p. 38.

Figura 7 – Julio Le Parc, "Curvas Progressivas na Vertical", 1971, plexiglass, 60X34X60 cm. Foto: Ge-orge Poncet. Fonte: ARRUDA, Vitória, Julio Le Parc: da forma a ação, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2017, p. 178.

Figura 8 – Ateliê Julio Le Parc em Cachan, França, 2017. Foto: Flávia Rudge Ramos.

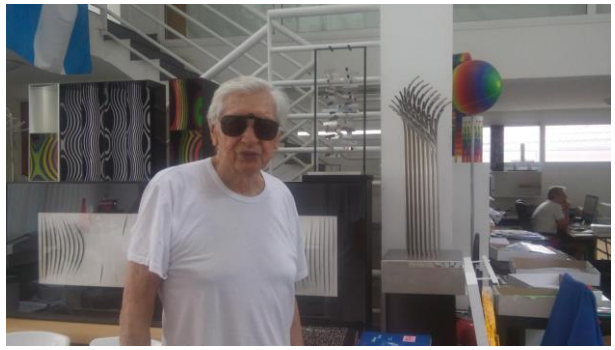


Figura 10 – Julio Le Parc em seu ateliê, Cachan, França, 2017. Foto: Flávia Rudge Ramos.

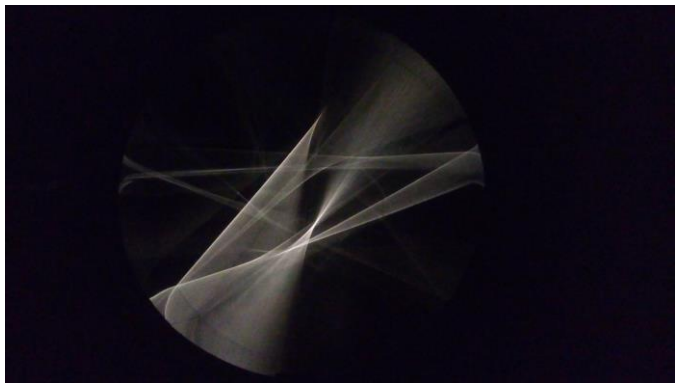


Figura 9 – Julio Le Parc, "Continuel-lumièrecyilindre", 1962/2012. Madeira pintada, aço inoxidável, motor, disco de metal e luz. Dimensões variáveis. Foto: Flávia Rudge Ramos.

DESDOBRAMENTOS NA REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM NA PINTURA BRASILEIRA ENTRE OS SÉCULOS XIX E XXI.

Francis Rodrigues da Silva[1]
Luciana Martha Silveira[2]

O objetivo desse texto é apresentar alguns desdobramentos da representação da paisagem na pintura brasileira produzida entre os séculos XIX e XXI, identificando embates e contradições existentes em produções desses dois períodos. A paisagem e a sua representação na pintura serão compreendidas como construções existentes entre a cultura, a sociedade e a tecnologia, sendo necessário o viés interdisciplinar para relacionar esses diferentes elementos.

Para isso, serão aproximados dois artistas do contexto artístico do Rio de Janeiro, de diferentes momentos históricos, cujas produções apresentam a representação da paisagem na pintura: Nicolas-Antoine Taunay (França, 1755 – 1830), artista francês participante da Missão Francesa no Brasil no século XIX, e Luiz Zerbini (Brasil, 1959), artista brasileiro que trata a paisagem no século XXI. Esses dois artistas foram escolhidos pela potência artística em suas obras, ao demonstrar as contradições existentes nas representações, na arte e na cultura brasileiras.

A contradição é percebida no Brasil, em sua formação e história recente, pelas desigualdades e diversidades nos âmbitos sociais, econômicos e políticos, expondo o caráter ambíguo, com tensões e sincretismos, nos sistemas de representação simbólica[3]. Tratar da contradição, ou o contraditório, na representação da paisagem no Brasil, é uma característica estabelecida no embate entre as imagens apresentadas e o contexto cultural brasileiro.

---

[1] Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE/UTFPR). Especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea – EMBAP.
[2] Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE/UTFPR). Doutora em Comunicação e Semiótica - PUC-SP.
[3] ANJOS, Moacir dos. *Contraditório:* arte, globalização e pertencimento. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p.63.

As questões sobre contradição podem ser entendidas em imagens produzidas no país, tais como nas gravuras de Jean Baptiste Debret (França, 1768 – 1848), com cenas do cotidiano brasileiro do início do século XIX, demostrando a relação entre os brancos e os escravos negros (Figura 1). No século XXI, isso é evidente na fotografia de Tuca Vieira (Brasil, 1974), que registrou em São Paulo, em 2004, os limites entre Paraisópolis e um condomínio no Morumbi (Figura 2). As contradições sociais foram materializadas na formação das cidades brasileiras.

A pintura de paisagem como imagem, também, pode manifestar as questões culturais do país. As imagens são resultado de um processo dinâmico entre técnicas, suportes, tempo e espaço, demonstrando o modo como foram produzidas e pensadas pelos seus autores[4]. A pintura, assim como outros tipos de imagens, carrega códigos, símbolos e convenções produzidos por uma determinada sociedade, em um determinado tempo. As imagens e suas representações conectam os seres humanos, participando de um sistema de pensamento de um determinado contexto e circuito, e podem se desdobrar ou sobreviver ao tempo-histórico.

Ao produzir e compartilhar significados e imagens, é possível verificar como as coisas em si não têm um significado único e inalterável, sendo recriadas nas práticas do cotidiano. As representações apresentam um valor de convenção, carregando concepções do mundo e do visível. A representação, conforme Hall[5], relaciona-se com práticas que produzem a cultura através da linguagem, meio usado para compartilhar significados entre membros de um grupo ou sociedade.

Baseada durante séculos na busca de ilusão para a representação do espaço tridimensional no plano bidimensional, a pintura de paisagem carrega alguns princípios, estabelecendo formas de se produzir imagens por meio de cânones, tornando o sentido da visão a regra e modelo para as representações. Os elementos vêm sendo organizados, por exemplo, por meio de uma linha de horizonte separando a parte inferior da superior, o céu e a terra.

A pintura de paisagem se firmou ao longo da história da arte como um gênero artístico, tratando a representação e a relação do homem com o espaço e a natureza, tendo sua origem, no Ocidente, por volta do século XV na Europa[6]. Estas imagens evidenciam o uso da perspectiva[7], a fim de proporcionar ilusão espacial no bidimensional, e da composição, valorizando cor, luz e sombra e texturas. Diminuída nos séculos

[4] SAMAIN, Etienne. *As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens*, In SAMAIN, Etienne (org.). *Como Pensam as Imagens.* Campinas: Unicamp, 2012, p. 31.
[5] HALL, Stuart. *Cultura e Representação.* Rio de Janeiro: PUC-Rio / Apicuri, 2016, p.31.
[6] CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem.* São Paulo: Martins, 2007, p.35.
[7] A perspectiva, como um modelo geométrico, busca reproduzir o olhar humano. A visão humana é entendida como regra de representação, uma convenção. AUMONT, Jacques. *A Imagem.* Campinas: Papirus, 2008, p. 215.

XVI e XVII nas academias de arte, nos séculos seguintes, a paisagem assumiu a posição de experimentação de um modelo representacional[8].

A paisagem e sua representação consistem num sistema complexo, uma entidade relacional, onde acontece a articulação entre natureza e sociedade, envolvendo questões relacionadas com a percepção, a economia, a política, da religião, a filosofia, a ciência e a tecnologia. A paisagem é um meio híbrido, simultaneamente natural e cultural, em que diferentes elementos se relacionam e traduzem valores culturais[9]. Para a compreensão da construção da representação da paisagem na pintura, ocorre a relação entre o simbólico e o material.

As paisagens estão ligadas a percepção e a representação vivenciadas num contexto[10]. Para a construção da realidade, em cada cultura, existem esquemas cognitivos e categorias de pensamento compartilhadas por grupos. No decorrer do tempo, a paisagem vem apresentando diferentes significados e representações, relacionando-se com mudanças artísticas, culturais, sociais e científicas do ser humano. As mudanças, na paisagem e na sua representação, dizem respeito as transformações dos sujeitos, pois nelas estão colocadas suas questões.

Nas representações da paisagem, é possível estabelecer algumas relações entre o sujeito e o espaço, carregando diferentes modos como o ser humano estabelece conexões com o tempo. Segundo Hall[11], em cada período histórico existiu diferentes concepções de sujeitos e ele as distinguiu em três itens: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O sujeito do iluminismo estaria relacionado a uma concepção de indivíduo centrado e unificado; o sujeito sociológico estaria baseado na noção do indivíduo de sua ausência de autonomia; e o sujeito pós-moderno apresentaria identidades que fragmentaram o indivíduo moderno, acarretando na crise de identidade, "não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente"[12].

Através de cada uma das concepções de sujeitos, apresentadas por Hall, é possível vincula-las com diferentes formas de representação de espaço na pintura. Entre dois extremos pode-se analisar a relação da pintura produzida no Brasil por sujeitos iluministas, como Nicolas-Antoine Taunay, que buscavam através

[8] MATTOS, Claudia Valladão de. *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem: quadros da natureza na Europa e no Brasil.* Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p.11.

[9] BESSE, Jean-Marc. As cinco portas da paisagem – ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas. In: *O Gosto do Mundo: exercícios de paisagem.* Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014. p. 42.

[10] SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. A paisagem como fenômeno complexo, reflexões sobre um tema interdisciplinar. In: CANCELA, Cristina Donza; SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. *Paisagem e cultura: dinâmica do patrimônio e da memória na atualidade.* Belém: EDUFPA, 2009. pp. 72.

[11] HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade. Rio* de Janeiro: DP&A Editora, 2006, p.10.

[12] HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006, p.12.

da perspectiva a ordenação da imagem, e sujeitos pós-modernos, Luiz Zerbini, com outras formas de representar o espaço, fragmentando a imagem.

NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: UM FRANCÊS NO BRASIL NO SÉCULO XIX

A produção do artista francês Nicolas-Antoine Taunay está associada à modelos de representação trazidos pela pintura neoclássica. Na França do século XVIII e XIX, o neoclássico trazia inspirações de artistas como Claude Lorrain (França, 1600 – 1682) e também na antiguidade grega e romana, buscando modelos de virtude na antiguidade (Figura 3).

Além da relação com o neoclassicismo, Taunay também era influenciado pela pintura de paisagem italiana e holandesa[13]. A representação da paisagem, para Taunay, se dava por meio da busca da harmonia, da ordenação e idealização a partir da antiguidade clássica, com ruínas romanas, cenas pastoris relacionadas com a mitologia grega e histórias bíblicas (Figura 4).

Taunay e outros artistas ao virem, no século XIX, com a Missão Francesa[14] para o Brasil, se depararam com uma situação precária. A sociedade brasileira tinha uma forma pouco estruturada e insuficientemente institucionalizada, com as estruturas travadas, carregadas de crises e impasses. O império apresentava uma realidade diversa daquela encontrada na França. Um dos grandes desafios, daqueles vindos para o Brasil, foi o de encontrar uma forma artística que se relacionasse com a realidade brasileira. No século XIX, o cotidiano da vida nas cidades era estabelecido pela relação entre os homens brancos, mestiços e os escravos negros. A escravidão impedia a "tentativa de transpor com verdade a forma neoclássica para o Brasil"[15].

Conforme Schwarcz, Taunay tinha dificuldade em representar a paisagem do Brasil: "a natureza parecia pouco caber nas palhetas de Nicolas-Antoine: o verde era forte demais; o céu, muito radiante; a luz do sol, brilhante em excesso."[16]. Para Taunay, a paisagem do Rio de Janeiro era concebida como uma vila italiana, como na pintura "Largo da Carioca" (Figura 5). Em algumas cenas ele se auto representava e pintava a escravidão misturada com suas referências sobre a representação da paisagem, assim visto na obra

[13] As pinturas de gênero de paisagem holandesa carregavam esquemas compositivos. O primeiro plano se dava em diagonal. Para acentuar a extensão da vista e a ilusão de profundidade eram usadas representações de rios e caminhos diagonais. Também, era aplicada uma iluminação uniforme para propor harmonia. (PICCOLI, 2014, p.65).

[14] A vinda da Missão Francesa ao Brasil carrega situações contraditórias. Os artistas franceses, apoiadores de Napoleão Bonaparte na França, ficaram sem oportunidades de trabalho com a queda do imperador. A vinda desses artistas, liderados por Joachim Lebreton (França, 1760 – 1819), foi aceita pela corte portuguesa. Contudo, a família real portuguesa veio para o Brasil para fugir da dominação de Napoleão Bonaparte. Taunay ficou no Brasil durante cinco anos entre 1816 e 1821 (SCHWARCZ, 2008, p. 19).

[15] NAVES, Rodrigo. *Debret, o Neoclassicismo e a escravidão*. In NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira.* São Paulo: Cia das Letras, 2011, p.78.

[16] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.19.

"Cascatinha da Tijuca" (Figura 6). Na produção de Taunay havia um mal-estar entre o referencial acadêmico neoclássico e a realidade vivida no Brasil, elas não se adequavam.

Para artistas como Taunay, os trópicos não eram fáceis de serem compreendidos. Como artista viajante, ele vivia entre dois mundos, a França e o Brasil. Ele era visto como um europeu que vivia no Brasil e como um "abrasileirado" na Europa, carregando contradições no modo como as obras eram produzidas e vistas por outros.

LUIZ ZERBINI: PAISAGEM E CONFIGURAÇÕES HÍBRIDAS NO SÉCULO XXI

No século XXI, existem outras possibilidades de tratar a representação da paisagem na pintura. Na produção desse período, percebe-se trabalhos com saturação de informações e imagens, tais como a experiência em meios como a Internet, a televisão, o cinema, a fotografia, as colagens publicitárias, os videoclipes, os fluxos urbanos e a globalização[17].

Considerando o sujeito pós-moderno, pode-se estabelecer a ligação com a produção do século XXI em pintura, verificando a expansão no modo de representar a paisagem através de fragmentos e a justaposição. Estes trabalhos, tais como o de Luiz Zerbini, trazem princípios de colagem, montagem, edição e de imaginação gráfica[18], usados nas representações de paisagem, criando imagens ambíguas.

Luiz Zerbini (São Paulo, 1959) possui uma produção diversificada e parte dela apresenta questões sobre a representação da paisagem[19]. Sua produção evidencia as contradições de um espaço híbrido e acumulado, e nela pode-se estabelecer conexões a uma visão não integrada e as transformações sociais no final do século XX e início do XXI.

Em pinturas do artista, tais como "Mamanguá – Recife" (Figura 7) e "Mamão manilha" (Figura 8), são representadas a natureza e exuberância tropical do Brasil. Estas questões, construídas nas representações ao longo da história da arte brasileira, estão justapostas a arquitetura e as improvisações estruturais urbanas, remetendo ao caráter do precário. São estabelecidas relações entre a natureza e a ocupação humana, espaços de junções e de oposições.

[17] O termo globalização se refere aos processos em escala global, proporcionando outras relações culturais, sociais, econômicas e de deslocamento. Segundo Hall, umas das questões da globalização seria a compressão espaço tempo que acelera os processos globais, a percepção das pessoas sobre a paisagem, o espaço e o tempo. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006, p.67.

[18] DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do design.* São Paulo: Edgard Blücher, 2002, p.212.

[19] CAMPOS, Marcelo. *Luiz Zerbini.* Disponível em: <http://fdag.com.br/app/uploads/2017/05/campos-marcelo-luiz-zerbini-2017.pdf>. Acesso em 19 set. 2018.

Há na pintura de Zerbini uma diversidade de estilos de representações, partes trazem a noção de ilusão de tridimensionalidade (luz e sombra), e outras possuem aspectos sintetizados e geometrizados com cores saturadas. Ocorrem dinâmicas entre superfície e profundidade, onde a hierarquia entre os diversos elementos dispostos perde força. Na construção da imagem há o embate entre diferenças, caracterizando contradições visuais e simbólicas.

Na produção de Zerbini, observa-se tramas sobrepostas proporcionando o rompimento de cânones pictóricos herdados do Renascimento, tais como a perspectiva, o figurativismo, e a busca de homogeneidade na representação do espaço. Zerbini traz desdobramentos para a paisagem, relacionando a imagem produzida com o processo, denominado por Machado, de anamorfose.[20] O que é visto é um desdobramento da figuração, sendo criados diferentes contextos espaciais e temporais que "encaixam-se, encavalam-se, sobrepõem-se em configurações híbridas"[21], gerando o excesso e simultaneidade em uma montagem polifônica.

Verifica-se um tipo de raciocínio de criação, chamado por Machado, de hipermídia[22]. Ela seria uma forma combinatória de imagens, originadas por processos de associação, remetendo a estrutura do labirinto, intricada e descentrada, tais como o pensamento (ideias e memórias). A produção de Zerbini carrega "formas expressivas da contemporaneidade"[23], pois verifica-se características estruturais que sofreram influência de tecnologias, modificando a percepção humana do mundo, com diferentes sensibilidades e representações.

Zerbini dialoga com um gênero de pintura, produzindo outras formas de compreender a paisagem, com conflitos nas imagens que dessacralizam sua representação[24]. Percebe-se outro tipo de paisagem, diferente do embate de Taunay. Ao se observar a pintura de Luiz Zerbini, verifica-se como a representação da paisagem na pintura sofreu modificações ao longo do tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação da paisagem produzida no século XXI se relaciona e dialoga com aquela produzida no passado, tais como na do século XIX. Em cada momento da história, diferentes criações foram materializadas por artistas através de relações com seu próprio tempo e meios artísticos.

[20] Este procedimento altera os modelos canônicos da perspectiva geométrica e proporciona desvios da representação tradicional na pintura. MACHADO, Arlindo. *Pré- cinemas e pós-cinemas.* Campinas: Papirus, 1997, p. 58.
[21] MACHADO, Arlindo. *Pré- cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997, p. 240.
[22] Para Machado, a hipermídia se relacionaria com o uso das máquinas para produzir arte, mas também é possível verificar como essa questão pode contaminar a produção pictórica. MACHADO, Arlindo. *Pré- cinemas e pós-cinemas.* Campinas: Papirus, 1997.
[23] MACHADO, Arlindo. *Pré- cinemas e pós-cinemas.* Campinas: Papirus, 1997, p. 236.
[24] Entrevista com Luiz Zerbini. Arte & Ensaios. Disponível em: < https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/03/1.ae30-entrevista-Luiz-Zerbini.pdf>. Acesso em: Acesso em 19 set. 2018.

A pintura de paisagem é uma construção do indivíduo através da representação. Elas se dão pela relação entre cognição, cultura, tecnologia e a sociedade de cada época, passível de transformações, a partir da relação do homem com o mundo. Existem diferentes modos de se representar a paisagem e um modo de produção não exclui o outro.

Comparar a produção de dois artistas, de dois períodos históricos, auxilia na compreensão de similaridades, diferenças, convenções e imaginários existentes. Ao longo do tempo, a representação da paisagem na pintura sofreu modificações com outras possibilidades de representação, influenciados por transformações culturais, artísticas, tecnológicas e perceptivas. As transformações na vida do homem contaminam a arte e a pintura, proporcionando outros embates entre o artista e sua produção.

As questões contraditórias e a relação com o Brasil, existentes na obra de Taunay no século XIX, atualizam-se na produção de Zerbini no século XXI. Na obra de Taunay, sujeito do iluminismo, a contradição se dá de modo historicizado, a partir da relação do artista com o Brasil e da análise histórica das obras, já que os conflitos são apaziguados pela harmonia buscada na imagem. Em Zerbini, sujeito pós-moderno, a contradição está explícita, evidenciando a "realidade híbrida", tensionada e conflituosa da paisagem brasileira, enfatizada visualmente nas telas, pelas construções com fragmentos e ruídos visuais.

A complexidade da paisagem e sua representação relaciona a cultura, a sociedade, a história, a geografia e a tecnologia. Assim, verifica-se a necessidade da interdisciplinaridade para compreender as diferentes questões. Os desdobramentos dos modos de representações da paisagem se relacionam com as intenções artísticas e as mediações entre a cultura e a tecnologia permitindo-nos visualizar modos de confrontar diferentes contextos históricos vividos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Moacir dos. *Contraditório:* arte, globalização e pertencimento. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

AUMONT, Jacques. *A Imagem.* Campinas: Papirus, 2008.

BERGER, J. *Modos de ver.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BESSE, Jean-Marc. As cinco portas da paisagem – ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas. IN: ____. *O Gosto do Mundo: exercícios de paisagem***.** Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014. pp. 11-66.

CAMPOS, Marcelo. *Luiz Zerbini.* Disponível em: <http://fdag.com.br/app/uploads/2017/05/campos-marcelo-luiz-zerbini-2017.pdf>. Acesso em 19 set. 2018.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem.* São Paulo: Martins, 2007.

DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do design.* São Paulo: Edgard Blücher, 2002.
ENTREVISTA COM LUIZ ZERBINI. Arte & Ensaios. Disponível em: < https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/03/1.ae30-entrevista-Luiz-Zerbini.pdf>. Acesso em: Acesso em 19 set. 2018.
HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
HALL, Stuart. *Cultura e Representação.* Rio de Janeiro: PUC-Rio / Apicuri, 2016.
MACHADO, Arlindo. *Hipermídia: o labirinto como metáfora.* In DOMINGUES, Diana. *A Arte no Século XXI.* São Paulo: Ed, UNESP, 1997. P. 70-78.
MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas.* Campinas: Papirus, 1997.
MADERUELO, Javier. Paisage: um término artístico. IN: ____. BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. pp. 13-34.
MATTOS, Claudia Valladão de. *Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem: quadros da natureza na Europa e no Brasil.* Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
NAVES, Rodrigo. *Debret, o Neoclassicismo e a escravidão*. In NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira.* São Paulo: Cia das Letras, 2011.
PICOLLI, Valeria. *O olhar estrangeiro e a representação do Brasil*, in BARCINSKI, Fabiana Werneck. *Sobre a arte brasileira:* da Pré-história aos anos 1960. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014.p. 62 a 95.
SAMAIN, Etienne. *As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens*, In SAMAIN, Etienne (org.). *Como Pensam as Imagens.* Campinas: Unicamp, 2012, p. 21-36.
SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. A paisagem como fenômeno complexo, reflexões sobre um tema interdisciplinar. IN: ____. CANCELA, Cristina Donza; SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. *Paisagem e cultura: dinâmica do patrimônio e da memória na atualidade.* Belém: EDUFPA, 2009. pp. 71-83.

FIGURAS

Figura 1 – Jean Baptiste Debret (França, 1768 – 1848), *O regresso de um proprietário.*

Figura 2 – Tuca Vieira (Brasil, 1974), Cidade de São Paulo, *favela de Paraisópolis e o bairro de Morumbi,* 2004.

Figura 3 – Claude Lorrain (França, 1600 – 1682), *Landscape with Cephalus and Procris reunited by Diana,* 1645, óleo sobre tela, 101 cm X 132 cm.

Figura 4 – Nicolas-Antoine Taunay, *Moisés Salvo das Águas,* 1827, óleo sobre tela, 65 cm X 81 cm.

Figura 5 – Nicolas-Antoine Taunay, *Largo da Carioca,* 1816, óleo sobre tela, 46,5 cm X 57,4 cm.

Figura 7 – Luiz Zerbini, *Mamanguá* - Recife, 2011, acrílica sobre tela, 293 cm X 417 cm.

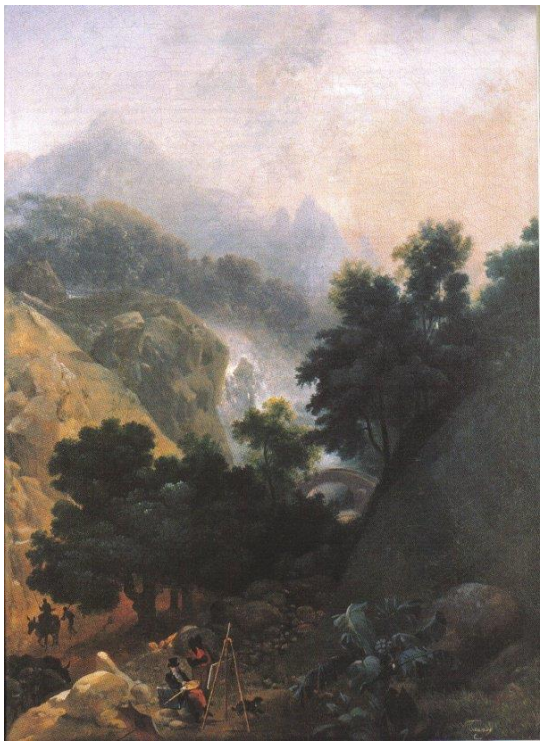


Figura 6 – Nicolas Antoine Taunay, *Cascatinha da Tijuca,* 1816-1821, óleo sobre madeira, 63 cm X 51 cm.

Figura 8 – Luiz Zerbini, *Mamão manilha*, 2012, acrílica sobre tela, 295 cm X 295 cm.

METAMORFOSES AQUÁTICAS. A SEREIA COMO IMAGEM HÍBRIDA NO ATLÂNTICO GLOBAL.

Francisco Dias de Andrade[1]
Gabriela Paiva de Toledo[2]

INTRODUÇÃO

A circulação da imagem da sereia no mundo atlântico nos permite analisar de que forma imagens cruzaram fronteiras culturais, adquirindo novos sentidos, desde o início do processo de globalização, que em seus primórdios assumiu a forma do mercantilismo ibérico. A sereia é uma imagem híbrida em sua essência: sua forma, metade peixe e metade mulher, permite-lhe habitar dois universos opostos; enquanto signo, ela se constitui como um espaço cognitivo de convergência cultural, no qual é possível tatear disputas, negociação e sobreposição de sentidos.[3] Não é de se estranhar que a sereia possa ser encontrada com maior incidência em contextos de contato, que pressupõem relações de dominação e resistência, entre europeus e africanos, europeus, africanos e nativos da América, africanos, europeus e indianos. Por motivo de síntese, essa comunicação abordará sua incidência nos fluxos entre África, Europa e Brasil.

A primeira questão a ser pontuada é da ordem da metodologia. A História da Arte vem alargando seus horizontes ao focar na questão da circulação de imagens através de fronteiras culturais, não somente somando à análise diacrônica movimentos sincrônicos da Antropologia, como também conceitos empregados pelos estudos literários e pós-coloniais como *hibridização cultural*. Este conceito tem aquecido debates na Antropologia, Estudos Culturais, Estudos Literários e História da Arte. Carolyn Dean e Dana Leibshon (2013) denunciaram estudos pós-coloniais que empregam este conceito, já que ele "*cria o que pertence e o*

[1] Doutor em História da Arte (IFCH-Unicamp).
[2] Mestre em História da Arte (IFCH - Unicamp).
[3] Este conceito, do inglês "*space of correlation*", foi empregado por Cécile Fromont em *The Art of Conversion* (2014).

que não pertence, geralmente com a implícita desvalorização deste último". Ao utilizarmos o conceito de hibridização, afirmamos que notar e pontuar as diferenças neste caso é um posicionamento político, uma decisão do pesquisador de destacar outros horizontes culturais para além das tradições europeias, percebendo de que maneira esses influxos agiram em um jogo de forças tensionado.

Elementos culturais diversos se fazem presentes em objetos no mundo globalizado; nada *se cria, nada se perde, tudo se transforma; as fronteiras são porosas e permitem penetração, gerando mutações simbólicas.* Deste modo, ao afirmarmos que as sereias na África e no Brasil analisadas a seguir são formas culturalmente híbridas, propomos um olhar para as imagens em fluxo e a atenção à potência das culturas que as adaptaram, e não a afirmação de uma espécie de inautenticidade ou aculturação nessas formas.

A IMAGEM DA SEREIA NA EUROPA MEDIEVAL E SUA DIFUSÃO PELO ATLÂNTICO

A imagem da sereia é introduzida na arte europeia no início da Baixa Idade Média, quando o florescimento da escultura nos edifícios religiosos passou a ser defendido como forma de difusão da doutrina católica. Nesse processo, ganha impulso a elaboração de um léxico iconográfico que recupera parte do imaginário da Antiguidade, mas revestindo as velhas formas com novos sentidos, mais adequados à tarefa doutrinária. Dentre as fontes as quais monges e artistas recorreram estiveram, além dos próprios textos bíblicos, obras de cunho mais literário como a Psychomachia e os livros de bestiário[4]*.*

A imagem da sereia foi, assim, reintroduzida no vocabulário artístico europeu, juntamente com outros seres híbridos ou monstruosos, como o grifo e a harpia. Contudo, a sereia passou a ser uma poderosa alegoria para aspecto dos mais caros à doutrina católica: a luta entre corpo e espírito, vício e virtude, que dominaria por inteiro a vida terrena dos homens. Sua própria natureza dupla, zooantropomórfica, remetia à dupla natureza humana cingida entre uma parte bestial e outra mais próxima do divino, a qual é possível a sobrevivência à morte desde que os pecados associados ao corpo sejam derrotados.

Nesse novo imaginário, o corpo feminino da sereia desempenhava um papel central, incorporando todo o peso milenar da misoginia judaico-cristã para reforçar sua associação com os pecados da luxúria e da vaidade — não por acaso, entre os atributos mais comuns das sereias cristianizadas estavam o espelho e o pente de cabelos[5] *(figura 01). Mesmo a cauda bipartíte herdada da Antiguidade adquiriu um claro sentido erótico, gesto da mulher promíscua ou da prostituta que exibe seu sexo, ao invés de envergonhar-se*

[4] Costa, 2015, 5-6.
[5] Gaignebet, 1985

dele[6] *(figura 02). Como alegoria da luxúria, o motivo da sereia apresentou desenvolvimento mais variado, como a adição de uma figura masculina à composição como vítima de seus maus intentos.*

A partir da Idade Moderna, a iconografia da sereia sofreu importantes transformações, indicando não só uma maior parcimônia na sua representação como certa inflexão no seu uso doutrinário associado aos vícios e virtudes. Entretanto, se as sereias minguavam no Velho Continente, a cristianização nas Américas, Ásia e África conferiu novo fôlego ao seu emprego como meio de ensino da doutrina católica às novas massas de fiéis.

Desse modo, é interessante notar que a imagem da sereia é presença constante nos templos de missões religiosas por toda a América Latina, principalmente entre jesuítas e franciscanos, as duas ordens que mais se destacaram no esforço de "traduzir" as doutrinas católicas às populações indígenas. Assim, ainda no séc. XVII, elas poderiam ser encontradas na fachada da igreja da Companhia de Jesus de Arequipa, como na fonte do aldeamento de São Miguel Arcanjo, no Rio Grande do Sul como na balaustrada da capela de mesmo nome em São Paulo. Mesmo nos espaços coloniais americanos aonde o elemento indígena não era preponderante, como nas Minas Gerais setecentistas, o motivo continuou a ser empregado como pode ser visto nas cariátides em forma de sereia da igreja matriz de Itabirito (figura 03) e no púlpito da matriz de Sabará.

Contudo, a inserção da figura da sereia europeia nos novos contextos coloniais não se fez sem profundas transformações nos sentidos a ela atribuídos. Sua imagem logo se tornou um espaço de convergência no qual uma complexa rede de significados oriundos de diferentes culturas podia tentar negociar, mesmo que de forma desigual, zonas culturais para uma existência compartilhada, ainda que sobre bases precárias. Esse processo de transformação da imagem da sereia em uma imagem global não se faria possível sem o "deslocamento" do significado doutrinário que lhe era conferido na Europa. Por outro lado, o alargamento semântico que sofreu certamente contribuiu para que tenha sido ela a única figura oriunda dos bestiários medievais que alcançou o presente sem nunca ter perdido sua potência comunicante.

Reconstituir o percurso dessa transformação não é, entretanto, tarefa simples e mesmo historiadores da arte partidários dessa hipótese costumavam encontrar enormes dificuldades na hora de construir seus argumentos. Não se tratava somente de conseguir obter um corpus documental e iconográfico que permitisse rastrear as mudanças de significado do léxico iconográfico europeu em contextos coloniais, mas apontava também para uma dificuldade muito particular ao campo da história da arte: o excessivo apego nas análises formalistas.

Desse modo, a possibilidade de que as sereias coloniais, assim como outros motivos comuns à iconografia católica, velassem significados religiosos próprios às culturas indígenas ou africanas já foi

[6] Cf. Costa, 2015, 13 e ss.

aventada por diversos estudiosos latino-americanos, como a mexicana Anita Brenner e o argentino Angel Guido.[7] *No caso das sereias coloniais, a boliviana Teresa Gisbert destacou-se entre os estudiosos que defenderam a possibilidade de convergência de animismos indígenas e africanos na alegoria católica.*[8]

Tais análises, contudo, ressentem-se de uma excessiva confiança na análise formalista dos motivos da sereia e não se dão conta de que sua presença na arte colonial americana tinha um propósito muito claro de combate às "idolatrias" indígenas e africanas que tinham no corpo um dos seus principais veículos (como danças, banquetes e beberragens, grafismos e adereços). Por fim, além dos exemplos em que motivos locais surgem entre os atributos das sereias, como "charangas" andinas no lugar do alaúde europeu, não há no agenciamento formal das sereias coloniais nada que autorize sua vinculação às crenças e mitos religiosos das populações de indígenas e africanos.

Com esse argumento, contudo, não se pretende negar que sereia atuou como uma zona de convergência cultural em contextos coloniais, mas sim afirmar que para demonstrar como esse processo se deu os historiadores da arte devem ir além das analises formalistas e procurar reconstituir os distintos e complexos contextos culturais em que tais imagens passaram a operar como mediadoras. Assim, é o caminho que deve ser adotado: ao invés de rastrear as transformações pelas quais a iconografia católica passou pelas mãos de artistas e audiências coloniais, se procura compreender como certos grupos africanos assimilaram a sereia europeia ao seu próprio léxico artístico (em processo que se inicia antes mesmo de a primeira sereia aparecer em um templo católico americano), criando condições para que formas novas, sincréticas, surgissem na América.

A SEREIA EM ÁFRICA E NO BRASIL

Desde sua chegada ao continente africano, ainda no final do século XV, a figura da sereia europeia passa a adquirir novos significados a partir de sua incorporação aos sistemas simbólicos locais (o que é facilitado pelas possibilidades conceituais pré-existentes), sendo alterada por meio da sobreposição de sentidos e tornando-se um signo de novas realidades. A incorporação da imagem europeia da sereia ao léxico local se dá pela sua aproximação à miríade de espíritos aquáticos que já faziam parte do sistema de crenças de diversas culturas africanas antes do contato com os europeus. Cumpre lembrar que, de maneira bastante reveladora da dinâmica desse processo, muitas mitologias africanas então prescindiam de ícones com formas humanas ou híbridas autônomas, sendo as divindades aquáticas representadas nos rituais pela própria

[7] Ver Brenner, 2012 e Guido, 1944.
[8] Ver Gisbert, 1980.

água de rios e lagos ou por algum elemento a ela associada como animais que ali viviam e mesmos seixos de fundo de rio.[9]

Desse modo, em África do início do período moderno, a forma da sereia pode ser encontrada em pontos geográficos em que houve intenso contato entre europeus e africanos. O caso mais antigo, mencionado por Henry Drewal, foi uma aparição em um saleiro de marfim sapi[10]*. Em 1483, os portugueses chegaram na costa ocidental africana e fizeram seu primeiro contato com os sapi da ilha Shebro, na atual Serra Leoa. Os sapi possuíam a tradição de escultura em marfim, e desse encontro surgiram os famosos marfins luso-africanos que penetraram a Europa, povoando os Gabinetes de Curiosidades ou Câmaras das Maravilhas nos séculos seguintes. Em um desses encontros, um escultor sapi esculpiu uma sereia em um saleiro de marfim (figura 04). Apesar de pertencer ao universo cultural europeu, a sereia aparece "africanizada" neste saleiro, flanqueada por crocodilos, signos de deidades aquáticas para muitos povos da costa ocidental africana.*

Se para um europeu, a sereia poderia conotar a agonística do bem contra o mal dentro da lógica da moralidade cristã, como visto acima, e para os navegantes portugueses, um limite às suas ambições ao evocar os perigos do oceano, no saleiro sapi há uma sobreposição de sentidos que transcendem os anteriores: colocada próxima à superfície da água, entre dois símbolos divinos, a cruz — sobre a qual um crocodilo é justaposto, e que está situada entre as colunas de Hércules, o antigo limes imperial antes de Carlos V — e o crocodilo, a sereia adquire um outro significado, o da conexão entre dois universos, o europeu e o africano, através das águas do oceano. Em sentido daí derivado a sereia pode ser aproximada aos próprios portugueses, associados à riqueza e prosperidade através das relações e trocas comerciais.

Seres híbridos aquáticos também podem ser encontrados na arte do reino do Benim, no sul da atual Nigéria, no século XVI, que também podem ter facilitado a incorporação da sereia no vocabulário visual africano. Espíritos aquáticos, representados por peixes ou crocodilos, relacionavam-se à divindade do mar Olokun. Os obas (reis) do Benim possuíam uma conexão física e espiritual com Olokun, deusa da fertilidade, paz, riqueza, cura e prosperidade. Como contraparte terrena de Olokun, possuindo um corpo divino e uma natureza híbrida (pertencente ao mundo terreno e divino), o oba era frequentemente representado como metade homem, metade peixe bicaudal (figura 05). Para além disso, é comum na arte edo, encontrar o motivo do português em objetos que fazem parte da ritualística envolvendo o poder dinástico. Para além da acepção mística existente na relação entre o oba e Olokun (mar), essa associação também indica o controle do comércio pelo oba, reforçado pela aparição do motivo do português na arte real do Benim. Mais uma

[9] Ver Shaw, 2002. Um exemplo de novas formas adquiridas por espíritos aquáticos africanos no contexto da Diáspora foi estudado por Robert Slenes em artigo sobre um pequeno motim de escravos no Rio de Janeiro, Ver Slenes, 2002.
[10] Drewal, 2013, p.27.

vez, o ser híbrido aparece com significados sobrepostos em resposta a uma situação de contato cultural, indicando ao mesmo tempo o trânsito entre fronteiras comerciais e culturais a partir do contato entre África e Europa.

Para os Ioruba, uma das principais matrizes dos tecidos culturais brasileiros, Oxum e Iemanjá são divindades que trazem riqueza e prosperidade ligadas à água, e, deste modo, foram associadas à forma da sereia. Neste sentido, para além das sereias presentes em igrejas católicas com finalidade de catequização de indígenas e africanos, essa forma também veio a aparecer no Brasil como Oxum, orixá das águas doces, e Iemanjá, orixá do mar, no Candomblé (Figura 06). No berloque de pencas de balangandã de coleção particular na Bahia, elemento da joalheira baiana do século XIX, a sereia é resultado deste influxo africano, acompanhada do peixe e do galo, animais ligados ao sacrifício e ao reino divino na mitologia Ioruba (Figura 07).

Com vimos anteriormente, nas mitologias da costa ocidental africana, espíritos aquáticos geralmente realizam a mediação entre dois mundos, na interface entre o sobrenatural e o mundo terreno. O espelho das sereias, nesse sentido, remete à superfície espelhada da água, ponto de contato entre o mundo das profundezas e o da superfície. Espelhos podem ser encontrados nos *nkisi n'kondi* (fetiches) dos povos Kongo na África Central. Os espelhos relacionados à Oxum, presentes nas oferendas à este orixá, adquirem este significado de contato, e sua forma também está presente no no abebe, que representa um espelho e é parte do vestuário (axó) de Oxum e Iemanjá (figura 08). Oxum-sereia com seu espelho, deste modo, é fluída e permeável como a água, lugar de conjugação de sentidos em um contexto multicultural.

É sob tal conformação africanizada, aberta e porosa que sua forma manteve-se viva em território brasileiro até os dias de hoje, preponderando mesmo sobre sua congênere europeia. Ainda que seja essa uma afirmação arriscada, cumpre notar que é sob uma forma aberta, mediadora das relações entre homem e natureza, entre o mundo dos vivos e dos mortos, que a sereia costuma ser retratada nos contos populares brasileiros. Conforme as versões mais recorrentes, o encontro com a sereia traz a chance de um enlace entre homem e ser sobrenatural que metaforiza a obrigatoriedade da mediação da divindade para a satisfação das ambições individuais e sociais dos homens[11]. Apesar da punição do cônjuge pela sereia devido ao descumprimento dos termos acordados ser o desfecho mais comum dessas narrativas, elas apresentam uma diferença crucial em relação aos modelos europeus, como o conto da Melusina brilhantemente analisada por Jacques Le Goff: enquanto nas fábulas europeias a causa última da desgraça dos protagonistas reside no próprio ato de se firmar um pacto com o ser demoníaco, nos contos brasileiros não é o acordo em

[11] Os dois contos sobre a Mãe-d'água que constam na coletânea reunida por Basílio de Magalhães serviram aqui como referência. Cumpre notar que a estrutura do conto se aproxima muito de contos africanos iorubás. Cf. Magalhães, 1960, 260-64 e Ogumefu, 2011, 43-44.

si que arruína o cônjuge da sereia, mas o seu descumprimento[12]. O acordo entre homem e ser sobrenatural não é aqui nunca questionado. Pelo contrário, ele é tão essencial na mediação entre os homens e o mundo material que sua transgressão não pode ser punida com menos do que a perda de todos os bens alcançados e, às vezes, da própria vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRENNER, Anita**.** *Idols Behind the Altars: Modern Mexican Art and its Cultural Roots.* New York: Dover, 2012.

COSTA, Joaquim L. "Luxúria e iconografia na escultura românica portuguesa". In:*Medievalista online,* nº 17, jan-jun 2015.

DEAN, Carolyn; LEIBSOHN, Dana. "Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America", *Colonial Latin American Review,* 12: 1, 5 — 35, 2003.

DREWAL, Henry. "Local Transformations, Global Inspirations: The Visual Histories and Cultures. Münster: LIT Verlag and Tempe: Bilingual P, 2008. of Mami Wata Arts in Africa". In: *A Companion to Modern African Art* (Ed. Gitti Salami e Monica Blackmun Visonà). UK: Wiley Blackell, 2013.

FROMONT, Cécile. *The Art of Conversion. Christian visual culture in the Kingdom of Kongo.* Chapell Hill: Omohundro Institute of Early American History and Culture, Williamsburg, Virginia by University of North Carolina Press, 2014.

GAIGNEBET, Claude. *Art profane et religion populaire au Moyen Age.* Paris: Université de France, 1985.

GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas em el arte.* La Paz: Gisbert y Cia, 1980.

GUIDO, Angel. *Redescubrimiento de América em el arte.* Buenos Aires: Ed. Ateneo, 1944.

LE GOFF, Jacques. "Melusina maternal e arroteadora". In: *Para um novo conceito de Idade Média.* Lisboa: Estampa, 1980.

MAGALHÃES, Basílio de. *O folclore no Brasil.* Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960.

OGUMEFU, M. I. *Yorubá Legends.* Lexington: Forgotten Books, 2011.

RAAB, Josef; BUTLER, Martin (eds.). "Introduction: Cultural Hybridity in the Americas" In Hybrid Americas: Contacts, Contrasts, and Confluences in New World Literatures and Cultures. Münster: LIT Verlag and Tempe: Bilingual P, 2008.

SLENES, Robert. "The Great Porpoise-Skull Strike: Central African Water Spirits and Slave Identity in Nineteenth Century Rio de Janeiro" In HEYWOOD, Linda (org.) *Central Africans and Cultural Transformations in the American Diaspora.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 183-208.

[12] Le Goff, 1980, 295 e ss.

SHAW, Rosalind. *Memories of slave trade: ritual and historical imagination in Sierra Leone.* Chicago: University of Chicago, 2002.

FIGURAS

Figura 1 – Sereia com pente e espelho, espaldar da igreja de Saint-Illide, França, séc. XV (GAG-NEBET, 1985, 143).

Figura 2 – Capitel com sereia de cauda bipartíte, igreja de San Second, França, séc. XIII (GAGNE-BET, 1985,140).

Figura 3 – Sereia cariátide sob o coro da Igreja Matriz de Itabirito – MG. Foto de Francisco Andrade, 2018.

Figura 4 – Artista Sapi, *Saleiro de Marfim,* final do séc. XV, Marfim, 16 cm, Museu Nacional da Dinamarca, Copenhagen.

Figura 5 – Artista Edo (Reino do Benim), *Sino de altar*, séc. XVIII-XIX, 14,6 cm, Coleção Pearl, Met-ropolitan Museum, New York.

Figura 6 – Lêdo Ivo, Estátua da Mãe d'Água (Iemanjá), Petrolina, Pernambuco.

Figura 7 – *Berloques de Prata de Pencas de Balangandã,* séc. XIX, coleção particular, Bahia.

Figura 8 – *Abebe de Oxum,* 35cm, Coleção do Inst. Geográfico e Histórico da Bahia.

BARROCOS EM CONFRONTO: NARRATIVAS EM DISPUTA EM TORNO DA ARTE COLONIAL NO BRASIL.

Francislei Lima da Silva[1]

O presente texto[2] parte do tema do XIII Encontro de História da Arte em consonância com uma série de questionamentos que temos nos feito a partir da leitura de tantos livros, teses, dissertações e catálogos, além do diálogo com pesquisadoras e pesquisadores que vêm se dedicando a um revigorado exercício historiográfico sobre a arte produzida no contexto colonial dos dois lados do atlântico, atentas e atentos a novas problemáticas, frente às questões sobre as práticas artísticas nas oficinas, a circulação de artífices e as redes colaborativas estabelecidas entre carpinteiros, marceneiros, ensambladores e entalhadores[3]. Essas pesquisas nos permitem compreender mais a fundo, o que antes poderia ser considerado como um objeto ornamental secundário[4] para uma investigação em História da Arte, frente a uma predileção por obras monumentais diretamente relacionadas à nomes celebrados do trabalho com a cantaria e a talha, como o de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Por meio dessas chaves interpretativas, vimos nos esforçando em empreender um estudo sobre a ornamentação das fontes de água entre o século

[1] Este trabalho faz parte dos desdobramentos de nossa pesquisa de doutorado em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (PPGHIST/IFCH/UNICAMP), sob orientação da prof.ª Dr.ª Patrícia Dalcanale Meneses. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). francislei.lima@gmail.com

[2] Agradecemos a leitura atenta e contribuição com valiosos comentários sobre as curadorias feitas pelo pesquisador Carlos Lima Junior (doutorando em História da Arte - MAC/USP).

[3] Ângela Brandão (2018) reuniu em seu artigo tanto fontes, como os inventários de artífices, quanto referências bibliográficas fundamentais, dentre elas, o texto de Salomão Vasconcelos "Ofícios Mecânicos em Vila Rica durante o Século XVIII", publicado na Revista do SPHAN em 1940.

[4] Podemos mencionar aqui o livro de ALMADA (2012), em que a autora, a partir dos livros de compromisso das irmandades leigas de Minas, trouxe novas nuances e desdobramentos para os estudos sobre a cultura letrada no contexto luso-brasileiro no século XVIII, a partir dos manuscritos adornados. Segundo ela: "É a partir dos compromissos de irmandades que surgiram todas as perguntas sobre as relações artísticas, profissionais e sociais que envolviam a caligrafia e a pintura e também sobre as demandas culturais que motivaram sua execução e uso". p. 21.

XVIII e a primeira metade do oitocentos em Minas Gerais, ponto de partida para a Tese de doutorado iniciada em 2016.

Nesse sentido, o embate entre aquelas/aqueles que sugerem caminhos possíveis para a pesquisa sobre arte colonial nos provocou a sugerir para este Encontro uma discussão sobre o que se convencionou utilizar como sinônimo de "brasilidade", ou ainda, de "mineiridade": o termo "barroco". Para tanto, acreditamos ser necessária uma tentativa de elucidação dessa paisagem cultural, aproximando os debates historiográficos[5] aos projetos curatoriais que se dedicaram a dar visibilidade a exemplares genuínos de uma "arte local" em exposições sobre o "barroco" no Brasil, impulsionadas pela grande Mostra "Brasil + 500 - Mostra do Redescobrimento"[6] sediada no Ibirapuera em 2000.

Para falarmos das mostras, partimos da legenda de uma fotografia publicada pela Folha de São Paulo sobre a cenografia para o "setor barroco" da exposição "Brasil + 500", sob a seguinte legenda: "Bia Lessa fez o cenário onde serão abrigadas as obras barrocas da Mostra do Redescobrimento, no Ibirapuera. As flores de devoção foram feitas no Carandiru por presos evangélicos"[7]. Assim, como o título da crítica na Folha Ilustrada elogia "a arte de Bia Lessa", a proposta expográfica de inserir as esculturas de santas/santos, trazidas de coleções públicas e privadas de todo o país, entre um grande tapete de flores de papel que ocupavam o vão da Oca, foi vista negativamente pelo cenógrafo Cyro Dell Neto. Segundo ele: "Não me parece a melhor medida termos uma exposição na qual as flores amarelas feitas pelos presos do Carandiru têm mais importância do que as obras do Aleijadinho, que são decoradas por elas"[8]. Posto o problema, somos chamados, dessa maneira, a um exercício necessário para as/os estudantes da história da arte, como nós, que diz respeito não apenas ao já muito reforçado exercício do olhar voltado para as imagens, mas, também, para aquilo que se diz sobre elas; as potencialidades na mediação de relações sociais - o seu agenciamento.

A historiadora da arte e curadora desse setor da mostra, autora de algumas das principais obras publicadas sobre o vocabulário artístico colonial no Brasil, Myriam Ribeiro Andrade de Oliveira, saiu em defesa no texto do catálogo[9] quanto à seleção e disposição das esculturas devocionais na exposição, especialmente as da "escola mineira e o Aleijadinho"[10], devido à "originalidade das peças" em relação às demais.

[5] O balanço historiográfico feito por TAVARES; BAUMGARTNER (2013) ajuda e muito a esclarecer porque "arte barroca" e não "arte colonial", no Brasil.
[6] A mostra teve como curador geral o Prof. Dr. Nelson Aguilar.
[7] In: MILAN (2000).
[8] Apud PÓLO (2004).
[9] OLIVEIRA (2000), p. 36-79.
[10] Idem, p. 65. [grifos nossos]

Já em sua participação em uma das mesas de debate[11] do XIII EHA, que após a mostra do "Brasil 500 +" foi necessário que ela e mais dois técnicos do IPHAN inventariassem as imagens devocionais atribuídas ao escultor mineiro, tendo em vista um grande interesse das galerias e antiquários, principalmente, no mercado de arte, pelas esculturas avaliadas como sua obra prima. A respeito da ocorrência da produção de "falsos Aleijadinhos", Jorge Coli lança, naquele momento, um valioso juízo sobre as controversas convenções adotadas para essas negociações a partir de uma aquisição feita pela Pirelli e posterior doação ao MASP de uma escultura de São Francisco de Paula:

> Se for de Aleijadinho, vale US$ 350 mil. Não sendo, vale US$ 80 mil. Isso, de fato, não altera a obra, que continua a mesma. Altera o endosso exigido pelo mercado: pode-se brincar com arte, mas não com dinheiro. O laudo sobre a escultura do Masp nega a ela as "qualidades habituais do artista que sempre causam impacto no espectador -vida, alma, emoção, unidade, força de comunicação". Não se trata, portanto, de critérios objetivos: é uma subjetividade autorizada que fala. A escultura poderá ser do Aleijadinho segundo uma densidade emotiva. Ou seja: a autoridade acaba parecendo um contador geiger. Se sua refinada emoção aumenta perto da obra, ah! está claro, é um Aleijadinho![12]

No catálogo com os 128 bens inventariados, as e os autores fizeram questão de esclarecer: "É necessário, porém, que nos distanciemos do domínio da lenda, pois há uma realidade excessivamente concreta, a sua obra, que nos afasta dela"[13]. Questionamo-nos, portanto, em meio a esse paradoxo, se as prerrogativas para que a tópica da "originalidade das peças[14]" segundo um "autodidatismo de seus autores" justificada pela "falta de modelos", com "características marcadamente populares"[15] não foram naquele

[11] Mesa de debates intitulada "Arte Brasileira: estudos inovadores e debates metodológicos", composta pelas prof.ªs Dr.ª Aracy Amaral (USP) e Myriam Ribeiro (UFRJ), sob a mediação do professor Dr. Marcos Tognon, realizada no auditório do IFCH/UNICAMP, às 16h do dia 12 de setembro de 2018.

[12] COLI (2000). O jornal "Estadão" publicou semanas depois o artigo "Laudo: imagem não é de Aleijadinho" trazendo informações sobre a recusa da historiadora Lygia Martins Costa em legitimar a atribuição dada à referida escultura, endossada pelo IPHAN. Ver: *Estadão* (2000).

[13] OLIVEIRA (2002), p. 07.

[14] As comemorações pelos 500 anos de chegada do colonizador português no Brasil impulsionaram o mercado editorial no país com publicação de pesquisas que compreendiam o período circunscrito entre as viagens aos trópicos de Pedro Álvares Cabral e do príncipe regente D. João VI. Dentre essas obras, apontamos um trecho do Dicionário do Brasil Colonial: "A *originalidade* de suas composições e a habilidade com que as executava tornaram-no muito requisitado pelas mais opulentas irmandades leigas da capitania". [grifo nosso] VAINFAS (2000), p 25.

[15] OLIVEIRA (2000), p. 65. [grifos nossos].

momento as características formais apropriadas para o reconhecimento dos grandes escultores e das obras enquanto bens culturais de alto valor monetário.

Na tentativa de elucidar melhor nosso desconforto mediante a toda essa especulação financeira entorno das esculturas devocionais não podemos deixar de destacar que as notícias celebravam a grande quantidade de obras exibidas nas mostras. Mediante a esse quadro de eventos é que nos esforçamos em apresentar tantos exemplos quanto necessário que ao invés de evidenciar as circunstâncias, procedimentos, preceitos e finalidades que efetivamente fundamentaram as práticas artísticas daquele tempo, preferiram se ancorar em categorias ulteriores da arquitetura e da história da arte, principalmente nas classificações dedutivas do "Barroco" e "corolários"[16],

Esse desejo pela espetacularização da arte "nativa", "mestiça", - aspecto reiterado nas exposições, "Aleijadinho e Seu Tempo: Engenho e Arte"[17] (Centros Culturais Banco do Brasil, 2007) e "Barroco Itália Brasil: prata e ouro[18] (Casa Fiat de Cultura, 2014) - nos dá margem para discutir brevemente sobre essa problemática a partir de outras duas exposições recentemente realizadas em São Paulo por instituições culturais de grande relevância no cenário artístico e museológico nacional. Trata-se de "barroco ardente e sincrético", sob curadoria de Emanuel Araújo no Museu Afro Brasil entre os meses de agosto e dezembro de 2017, e a ocorrida no MASP entre março e junho de 2018, assinada por Rodrigo Moura, que convidava o público com o sintético e totalizante título: "imagens do Aleijadinho".

O Sesc São Paulo exibiu, posteriormente, parte da exposição do Museu Afro Brasil, apresentando em seu site o seguinte texto:

> O barroco brasileiro apresentado é multifacetado pela *miscigenação,* ou seja, perpassa pela contribuição portuguesa, pela presença de africanos e seus descendentes que trabalhavam nas corporações de ofícios e, portanto, imprimiram sua estética nas obras. Este mesmo barroco *sincretizou* o lado profano das festas religiosas [...]. Nesta perspectiva da curadoria, a arte barroca não se limitou aos templos e transformou em sagrado outros *territórios populares*[19].

[16] BASTOS (2013), p. 20.

[17] Rodrigo Moura afirma em seu texto de abertura do catálogo "Imagens do Aleijadinho" (2018) que a mostra do CCBB em 2007 "foi a última grande mostra do Aleijadinho e também serviu como importante elemento de pesquisa" para a sua curadoria. Ver: MOURA (2018), p. 16. MAGALHÃES (2006).

[18] A exposição ocorrida no Brasil entre 10 de junho e 07 de setembro de 2014 contou com uma curadoria italiana: Giorgio Leone e Rossella Vodret; e uma curadoria brasileira: Angelo Oswaldo. BARROCO ITÁLIA BRASIL: PRATA E OURO NA CASA FIAT DE CULTURA (2014).

[19] SESC São Paulo (2017).

Ao visitar a exposição esperávamos ver aquilo que Emanuel Araújo intitulou como "ardente", tendo em vista que em nossa pesquisa nos deparamos constantemente com curiosos adjetivos utilizados para nomear o trabalho escultórico de portadas, retábulos, púlpitos, altares e da imaginária. Vitor Serrão[20], historiador da arte português, por exemplo, destaca a plasticidade do ornamento, tanto em templos portugueses quanto brasileiros, ressaltando a sua potencialidade metamórfica contida na "amplitude plástica das folhas acânticas nervosamente estrelaçadas", bem como na exuberância dos motivos acessórios ou sua articulação espacial, algo nomeado por Germain Bazin como "goticismo"[21]. Condizem com o movimento dinâmico sugerido pelo filósofo Deleuze de "dobra e redobra"[22] das formas, as quais revestem tanto as paredes quanto o panejamento de imagens de santos e santas. Há uma obsessão por elas na contemporaneidade, pelo ornamento que serve de repertório para o trabalho de artistas como Adriana Varejão[23], e do outro lado do Atlântico, a artista Manuela Pimentel[24], que se aproximam muito uma da outra por sua poética. Curioso pensar que um dos grandes painéis de Pimentel compunha a exposição "barroco ardente e sincrético", mas nos parece bastante incomodo o diálogo sugerido entre o anacronismo daquelas formas com toda a exposição – disposto, inclusive, em área periférica dentro da mostra.

Transfiro o foco de atenção a partir daqui para aquela do MASP que reuniu um número considerável de esculturas provenientes de coleções públicas e particulares, sem que as legendas apresentassem informações essenciais sobre a atribuição de muitas das esculturas atribuídas a Antônio Francisco Lisboa. Esperava-se, de antemão, que o público exercesse domínio sobre os códigos e chaves interpretativas necessárias para compreender aquelas aproximações entre a imaginária reunida ali para manifestar a "genialidade" do "dengue brasileiro"[25], ironicamente, aqui, tomando emprestado o curioso termo de Mário de Andrade ao Aleijadinho, escrito em uma de suas crônicas publicadas em 1920, na Revista do Brasil. Cometeu-se o mesmo equívoco da exposição no Afro Brasil: esperando que as/os visitantes assimilassem, quase que por osmose o que de fato conectava aquelas esculturas, estando dentre elas aquele São Francisco de Paula, já comentada acima, sobre o qual não houve coesão quanto a autoria. Não havia maiores informações além do texto fixado na entrada do andar da exposição, assim como era notório um silêncio em relação ao histórico daqueles bens dispostos em expositores de vidro espalhados pela grande sala.

[20] SERRÃO (1997), p. 93-125.
[21] BAZIN (1971).
[22] DELEUZE (1991).
[23] Cf. SCHWARCZ; VAREJÃO (2014).
[24] Cf. BARROCO ARDENTE E SINCRÉTICO LUSO-AFRO-BRASILEIRO (2018).
[25] ANDRADE (1984).

Se Waldemar de Almeida Barbosa[26], em 1985, já nos advertia quanto a lendas e exageros entorno dessa personagem, Tadeu Chiarelli[27] não deixaria de lembrar em sua crítica sobre a exposição do MASP da ausência no catálogo da mostra de qualquer referência ao primeiro capítulo do polêmico livro de Guiomar de Grammond[28]: O Aleijadinho e o Aeroplano – o paraíso barroco e a construção do herói colonial, publicado em 2008. Na mesma direção, Jorge Coli[29] também mencionou a importância do livro da referida autora como leitura obrigatória antes de se formular um juízo acerca das esculturas atribuídas a Aleijadinho. Acusada por alguns de ter feito literatura ao invés de outra coisa, Grammond parece tentar dizer que se tratam de muitos Aleijadinhos e não somente de um. Isso muda e muito a maneira de ver e nos aproximar daquelas esculturas reunidas na exposição, bem como com o que se convencionou chamar de "barroco mineiro".

O que afinal conduz esse fio narrativo? Não me parece ser nada além do que uma busca por uma identidade cultural local ainda baseada na ideia do herói nacional cuja mão produz prodígios, sem que se considere toda a dinâmica de um contexto mais amplo e interessante do ponto de vista histórico[30]. Algumas das atribuições ali feitas, por exemplo, são questionáveis, desqualificando os próprios bens culturais que compõem as exposições. Perde-se, novamente, a oportunidade de convidar as pessoas a participar de um debate há tempos necessário sobre arte brasileira no contexto colonial, coisa que o século XIX vem enfrentando já há algum tempo com as mais diferentes pesquisas[31].

Outro exemplo em que as imagens do Aleijadinho são agrupadas e conectadas pela preocupação em validar a narrativa de quem escreve e coordena a circulação e manutenção delas pelas instituições culturais que detêm poder sobre elas, como já bem nos atentou Hans Belting[32], recordamos outro episódio. Por meio de uma lei aprovada em 2012 para a celebração do dia do "barroco mineiro" na data de morte do Aleijadinho, ocorrida no dia 18 de novembro de 1814, a Assembleia Legislativa de Minas Gerais, no ano de 2014, determinou que se festejasse o bicentenário[33] do artífice/artista. Na ocasião da abertura das

[26] BARBOSA (1985), p. 69-76.

[27] Tadeu Chiarelli (MAC/USP), publicou em seu perfil do facebook, no dia 31 de maio de 2018, sua crítica sobre a exposição do MASP, com o título O Aleijadinho, o MASP e a perpetuação do mito. Para fazer sua crítica, ele parte do livro de Grammont (2008) que citamos abaixo, passa por alguns preconceitos como aqueles cristalizados nos escritos de Mário de Andrade. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10156367037919346&set=a.10150186620929346&type=3&theater>. Acesso em 07 nov. 2018.

[28] GRAMMONT (2008).

[29] Crítica de COLI (2018).

[30] ALPERS (2010) pode nos servir de inspiração quando afirma que "baseando-me no estudo das circunstâncias particulares do ateliê e da criação e comercialização de sua pintura, proponho situar Rembrandt não fora da cultura, mas dentro dela." p. 31.

[31] Basta citar as pesquisas levadas na linha de História da Arte do IFCH/UNICAMP, ICH/UFJF, EBA/UFRJ, IEB/USP, entre outros. cf. COLI (2005).

[32] BELTING (2012).

[33] Por ocasião do "Bicentenário de Aleijadinho 1814-2014" tivemos a oportunidade de inscrever, dentre as comemorações no Estado de Minas Gerais, o "I Encontro Regional Patrimônio Sacro", realizado entre os dias 20 e 21 de novembro de 2014. A programação completa das comemorações está disponível em:

comemorações em Ouro Preto, Marcos Paulo de Souza Miranda, então coordenador das Promotorias do Patrimônio Cultural, lançou o livro "O Aleijadinho revelado"[34], preocupado, segundo escreve na sua introdução, em preencher as lacunas existentes quanto à biografia do mestre. Há ainda, como fica evidenciado, um interesse quase obsessivo pelo fantasma do artífice[35].

Mas, afinal, onde está a relação entre o que dissemos até agora e a proposta que vimos trabalhando para alinhavar nossa pesquisa de doutorado? Justamente, na tentativa de encarar os objetos artísticos produzidos no contexto colonial não como meros adornos, ajustáveis a um enquadramento muito forçado ou forçoso ao discurso interessado de quem exerce um certo domínio simbólico sobre esses novos contextos de uso/desuso, apropriação e exibição. É necessário atentar para as relações sugeridas por esses objetos artísticos. Se deixamos de lado nosso olhar crítico sobre tais coisas corremos o risco de reduzir a arte colonial a um discurso romantizado e simplista de quem olha tudo aquilo pelo vocábulo "barroco"[36]. Devemos descartar esse vocábulo, como certa vez nos desafiou João Adolfo Hansen[37]? A rotulação: "barroco", "gênio", "mestiço" parece ainda flutuar sobre nós. Mas não podemos nos esquecer da sobredeterminação das imagens marcadas por obsessões, sobrevivências, remanescências e pela (re)aparição das formas[38]. De que sua metamorfose se revela justamente nos arranjos feitos nessa ampla temporalidade cultural.

Assim, em detrimento de uma visão já um tanto reducionista da produção artística que se processou no interior das Minas Gerais no século XVIII e inícios do XIX, entendemos que a arte colonial luso-afro-brasileira poderia ser vista de forma mais lúdica, não deixando de lado os jogos poéticos possíveis entre o todo e o detalhe. Nossas narrativas podem ser mais criativas se não considerarmos a arte colonial como uma simples "caixa de adereços e paetês", ou em outros tempos, um mero "ornamento de nacionalidade".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEIJADINHO E SEU TEMPO: *fé, engenho e arte.* Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

<https://www.almg.gov.br/acompanhe/eventos/hotsites/2014/bicentenario_aleijadinho/agenda_comemorativa.html>. Acesso em: 14 nov. 2018.

[34] MIRANDA (2014).

[35] Como bem observou FURIÓ (2012): "Cuando se estudia la reputación de los artistas a lo largo del tiempo se observan muchas fluctuaciones. A veces, incluso, fuertes oscilaciones, de manera que en una o dos generaciones se puede pasar de los más encendidos elogios al desprecio, y del silencio al mayor éxito de critica y de público." p. 55.

[36] Para uma discussão detida sobre a problemática dessas classificações na história da arte, cf. PINELLI (2009).

[37] "A noção apriorística ou dedutiva de 'barroco' é descartável, enfim, ainda que muitas de suas reencarnações até possam ser curiosamente folclóricas como o elefante rosa". In: HANSEN (2001), p.15.

[38] Cf. DIDI-HUBERMAN (2013).

ALMADA, Márcia. *Das artes da pena e do pincel: caligrafia e pintura nos manuscritos do século XVIII.* Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt. O ateliê e o mercado.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. (Obras completas de Mário de Andrade)

ARTE BARROCA – *MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: Brasil 500 anos Artes Visuais.* Catálogo de exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco: Teoria e análise.* São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Cia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p. 351-367.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *O Aleijadinho de Vila Rica.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1985.

BARROCO ARDENTE E SINCRÉTICO LUSO-AFRO-BRASILEIRO. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2018.

BARROCO ITÁLIA BRASIL: PRATA E OURO NA CASA FIAT DE CULTURA. Catálogo de exposição. São Paulo: Base 7 Projetos Curatoriais, 2014. Disponível em: < http://www.casafiat.com.br/wp-content/uploads/2014/08/catalogo-Barroco-casa-fiat.pdf>. Acesso em 12 nov. 2018.

BASTOS, Rodrigo. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822).* São Paulo: EDUSP, 2013.

BAUMGARTEN, Jens; TAVARES André. O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas. *Perspective: actualité en histoire de l'art.*, n. 2, p. 01-21, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5538>. Acesso em: 08 nov. 2018.

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil.* 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1971.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São* Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRANDÃO, Angela. Inventários de artífices: fontes para a compreensão do fazer artístico no brasil colonial. *Revista Imagem Brasileira.* Belo Horizonte, n. 85, p. 168-175, julho, 2018.

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial.* São Paulo: Nobel, 1991.

CHIARELLI, Tadeu. *O Aleijadinho, o MASP e a perpetuação do mito.* Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10156367037919346&set=a.10150186620929346&type=3&theater>. Acesso em 07 nov. 2018.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX.* São Paulo: Senac, 2005.

_____. O artista e sua sombra. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 23 de junho 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2307200014.htm>. Acesso em 07 nov. 2018.

_____. *Os falsos aleijadinhos do MASP.* Disponível em: <http://amavelleitor.blogspot.com/2018/05/os-falsos-aleijadinhos-do-masp.html>. Acesso em 13 nov. 2018.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco.* Campinas, SP: Papirus, 1991.
DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.* Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.
ESTADÃO. *Laudo: imagem não é de Aleijadinho.* São Paulo, 11 de julho 2000. Disponível em: < https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,laudo-imagem-nao-e-de-aleijadinho,20000711p6043>. Acesso em 07 nov. 2018.
FOCILLON, Henri. *A arte do ocidente: a idade média românica e gótica.* 2. ed. Lisboa: Editora Estampa, 1993.
GAUTHEROT, Marcel. *Paisagem moral: Congonhas do Campo, 1942-1950.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
GELL, Alfred. *Arte e Agência.* São Paulo: UBU, 2018.
HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa Revista de literatura brasileira.* São Paulo, n. 2, p. 10-67, dezembro 2001.
IMAGENS DO ALEIJADINHO. Catálogo de exposição. São Paulo: MASP, 2018, p. 16.
KATO, Gisele. Um mistério chamado Aleijadinho. *BRAVO!* Rio de Janeiro, Ano 10, n. 119, p. 26-33, julho, 2007, p. 26-33.
MACHADO, Lourival Gomes. *Reconquista de Congonhas.* Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro 1960.
MANN, Hans. *The 12 prophets of Antonio Francisco Lisboa 'o Aleijadinho'.* Rio de Janeiro: Ministerio da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1958.
MARIANNO, Jose**.** *A estatuaria do santuario do senhor bom Jesus de matosinhos de Congonhas do Campo.* Rio de Janeiro: 1946.
MIGLIACCIO, Luciano. Apresentação. In: *Luz, cedro e pedra: esculturas do Aleijadinho fotografadas em Minas Gerais*, 1945. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2012, p. 8-14.
MILAN, Celso. *A grande arte de Bia Lessa na Mostra do Redescobrimento*. Folha de São Paulo, São Paulo, 02 de maio 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0205200004.htm>. Acesso em 06 mai. 2018.
MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. *O Aleijadinho revelado: Estudos históricos sobre Antônio Francisco Lisboa.* Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2014.
OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de (org.); SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos; SANTOS, Antonio Fernando Batista dos. *O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais.* São Paulo: Capivara, 2002.
_____. INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL (BRASIL). *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas*= Aleijadinho and the Congonhas Sanctuary. Rio de Janeiro: IPHAN: Monumenta, 2006.

PINELLI, Antonio. Le <etichette> storico-artistiche. In*: La storia dell'arte. Istruzioni per l'uso.* Roma: Editora Laterza, 2009.
PÓLO, Maria V. *Obra e espaço nas exposições de arte* – destaque de alguns projetos curatoriais que tiveram grande repercussão devido à escolha da expografia, SP, UNESP, 2004.
SESC São Paulo. Recorte da mostra exibida em 2017 no Museu Afro Brasil. Disponível em: <https://www.sesc-sp.org.br/programacao/147532_BARROCO+ARDENTE+E+SINCRETICO>. Acesso em 15 mai. 2018.
SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita.* São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
SMITH, Robert Chester; GAUTHEROT, Marcel; SMITH, Robert C. *Congonhas do Campo.* Rio de Janeiro: 1973. 1v.
TAVARES, Celso. O Aleijadinho em Congonhas: as hipóteses de Germain Bazin. In: BARROCO. Belo Horizonte, n. 13, 1984/5, p. 95-106.
VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil colonial (1500-1808).* Rio de Janeiro: Editora Objetiva Limitada, 2000.
VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. 2. ed. São Paulo: Brasiliana, 1979.

OS BALDIOS À LUZ DO TELESCÓPIO: ALEGORIAS DE MARIANA SISSIA.

Gabriel Morais Medeiros[1]

Quando Yvonne Weskott comentou, panoramicamente, a obra de Mariana Sissia[2], a crítica parece ter chegado ao seu coração alegórico. Uma poética baseada nas "ruínas ao reverso" seria a primeira tendência pictórica das estranhas gravuras a grafite do trabalho *Sistema de defensa de mí misma* (2009-11). Figuram nesta série canteiros de obras devolutos, em que tobogãs sem sentido descambam em fossas pelo chão; skateparks cujos hemisférios calcados na terra lembram esvaziadas e longínquas crateras lunares; fendas, frinchas, rachaduras, fronteiras ao redor das quais o nada ladeia com o nada; andaimes bambos e êxuis; piscinas de plástico recém-instaladas sobre ícones de pedras e solos flutuantes, seccionados pela lateral, como uma hibridização absurda (de clave quase surrealística) entre um mapa da crosta terrestre e um manual industrial automático para a construção de parques de diversões fantasmagóricos; trepa-trepas e gangorras como vestígios arcaicos e fossilizados de um mundo evacuado há muito, ou após uma recente (e ao mesmo tempo antiga) hecatombe inexplicável. No entanto, em nenhuma das imagens se vê alguém, nunca, em qualquer lugar. A obsessão a que convergem todos esses *sistemas estranhos* parece ser a da escavação de *fronteiras-trincheiras*, a demarcação de um dentro e um fora, de um dispositivo de segurança para um espectro, de um *bunker de vidro*, a céu aberto, num cenário de decadência urbana.

O abandono, o inacabado, o despovoado, sugerem, naturalmente, uma conotação de uma ambiência periférica, distante, como se os *frottages* da artista argentina recuperassem planisférios e escalas de sítios

1 Mestrando em Artes Visuais na Universidade Estadual de Campinas. Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas. Agência de fomento: CAPES.

2 In: *I never did anything out of the blue. Conversación entre Yvonne Kook Weskott y Tulio de Sagastizabal*, p. 4. Disponível em http://marianasissia.com/texto/i-never-did-anything-out-of-the-blue. Os grifos da citação são nossos.

arqueológicos que já não interessem a ninguém, nem a vândalos nem a turistas. Em algumas gravuras da série, exíguas florestinhas pouco a pouco engolidas por gigantescos buracos, de erosões mecânicas, de vértices nítidos e retilíneos causam, naturalmente, uma sensação de *fim de trajeto*. Devastação, periferia, vaziez, limites entre natureza e restos de civilização refratada, entre urbano e rural. Se buscarmos deduzir, de todos esses elementos, um paradigma que os categorize, que os unifique, podemos sugerir, talvez, a tópica do *terreno baldio*[3]. *Sistema de defensa de mí misma*, por essa razão, tem em sua medula um *cerne baldio*, e seus roteiros de calor cinzentos e suas legendas são mapeáveis, acreditamos, a partir dessa categoria central de ambiência.

O terreno baldio é, evidentemente, um espaço paradoxal: é possuído e abandonado a um tempo; é campo da lei e convite à invasão-subversão, à quebra dessa mesma lei; é espaço futuro, cuja imagem, todavia, vale mais como fotografia do passado, como ativação psicológica do arruinado. É quadrilátero que supõe uma planta, uma maquete abstrata; veem-se nele apenas, porém, os vestígios cimentados de tubulões fósseis. É espaço urbano; sua predominância, contudo, dá-se nos ambientes em que as cidades, centrais ou periféricas, começam a rarear, a acabar, a sumir rumo ao descampado. Mais especialmente no contexto latino-americano, são os terrenos baldios os continentais monumentos da corrupção, os totens do não-Estado, os desérticos *cemitérios de elefantes*. No terreno baldio, os alambrados tornam privado o que se largou, e tornam público o impedimento à livre circulação dos transeuntes. São espaços reservados para ninguém, são pistas de dança de assombrações; são talvez os sinais mais eloquentes do mal-estar de um mundo hipermoderno, descentralizado em seus não-lugares[4].

O segundo ponto sobre o qual gostaríamos de discorrer, embora nos falte espaço, dirá respeito às paisagens topográficas, orográficas; às ondas de grafite que reproduzem superfícies planetárias vistas de longe, e que exsurgem fantasmaticamente, como sonares de um mundo morto, como banais transmissões alienígenas, tediosas, sem choque. Como *cascos de gliptodonte* que, como um *sonho e um milagre*, revelam-se após um temporal, junto aos barrancos e taludes, como se descreve num conto de Walsh[5]. O escritor foi fuzilado pela polícia de Buenos Aires em 1977, três anos antes de Mariana Sissia nascer; talvez haja alguma conexão entre a narrativa imagética walshiana e a pictografia discursiva sissiana, se é que é lícito atribuir-lhes essas adjetivações.

---

[3] Sobre *Sistema de defensa de mí misma*, escreve Eduardo Stupía, no texto *Materia meditada*: "todo aporta al funcionamiento de inusitadas anécdotas y tensiones atemperadas, con el factor humano *in absentia, baldíos de residuos cosmopolitas* y desechos melancólicos, fanáticamente expuestos a la blancura tórrida de un plano que es territorio y espacio, y a la vez *fuerza negativa"*. In: Sissia, M. *Mental Landscape*. Buenos Aires: KBB, p. 12. O grifo é nosso.

[4] Cf. Augé, M. *Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2017, p. 8. Grifo nosso.

[5] "Lembra: o morro onde apareceu o casco do gliptodonte desemborcado, cheio de água da chuva. Lembra: a noite em que só achamos as rédeas amarradas na cerca e tivemos que voltar a pé pelo meio dos juncos. Lembra: o espinhel cheio de traíras". In: Walsh, R. *Essa mulher e outros contos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010, p. 34.

***

No campo da história literária, cumpre ressaltar que a polissêmica do terreno baldio será especialmente recorrente na literatura argentina do século XX. Tanto o terreno baldio, em que se mesclam demarcação e abandono, civilização e sua ausência, construção e virtualidade, quanto seus derivados analógicos (a cerca, a rua que desemboca no campo, a periferia, o subúrbio, os bairros distantes, a urbanização e o despovoamento rural, a cidade em construção, a gentrificação, a luta de classes, a fronteira da barbárie, a cidade *versus* o pampa, a colônia e a metrópole, a América Latina etc) serão reconstituíveis a partir de alguns versos do jovem Jorge Luis Borges e de mais um trecho de Rodolfo Walsh, dialogicamente. O terreno baldio surgirá na obra desses escritores de duas gerações distintas com sentidos quase diametralmente opostos, e essa constatação importará para melhor calibrarmos o que enxergamos nas gravuras de uma artista visual de fim de século, no que diz respeito à mesma cenarização. Tomemos, como exemplo inicial, o poema de abertura do livro *Luna de enfrente* (Borges, 1925), intitulado *Calle con almacén rosado*[6]:

> Ya se le van los ojos a la noche en cada bocacalle
> y es como una sequía husmeando lluvia.
> Ya todos los caminos están cerca,
> y hasta el camino del milagro.
> El viento trae el alba entorpecida.
> El alba es nuestro miedo de hacer cosas distintas y se nos viene encima.
> Toda la santa noche he caminado
> y su inquietud me deja
> en esta calle que es cualquiera.
> *Aquí otra vez la seguridad de la llanura*
> *en el horizonte*
> *y el terreno baldío que se deshace en yuyos y alambres*
> *y el almacén tan claro como la luna nueva de ayer tarde.*
> *Es familiar como un recuerdo la esquina*
> *con esos largos zócalos y la promesa de un patio*[7]*.*
> ¡Qué lindo atestiguarte, calle de siempre, ya que te miraron tan pocas cosas mis días!
> Ya la luz raya el aire.

[6] Borges, J. L. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 63.
[7] Grifo nosso.

Mis años recorrieron los caminos de la tierra y del agua
y sólo a vos te siento, calle dura y rosada.
Pienso si tus paredes concibieron la aurora,
almacén que en la punta de la noche eres claro.
Pienso y se me hace voz ante las casas
la confesión de mi pobreza:
no he mirado los ríos ni la mar ni la sierra,
pero intimó conmigo la luz de Buenos Aires
y yo forjo los versos de mi vida y mi muerte con esa luz de calle.
Calle grande y sufrida,
eres la única música de que sabe mi vida.

O poema é, todo ele, eivado de imagens suburbanas em forte clave exortativa e sentimental. Trata-se de um livro de teor nacionalista: num prólogo de 1969, mais de quarenta anos após a publicação de *Luna de enfrente*, Borges escreveu que a necessidade de ser moderno e a necessidade de ser um *argentino autêntico* ("olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino") norteavam-lhe, principalmente, no momento da escrita do livro. Não saiamos, entretanto, de nosso assunto principal. Como poema-estandarte do livro, *Calle con almacén rosado* estabelece-lhe os eixos sêmicos principais, funcionando como uma espécie de índice da obra como um todo. Ora, logo se percebe a mais romântica das imagens, em pleno século das vanguardas: "*y el almacén tan claro como la luna nueva de ayer tarde*". Unem-se aqui os elementos-chave do *subúrbio* e da popularidade, da Buenos Aires dos anos 1920 (metonimizadas pelo *armazém*) e toda sua sublimação sentimental. Róseo como a lua rosadinha, ei-nos aí um armazém cuja memória é ao mesmo tempo empolgada e saudosa, como um emblema lírico do subúrbio *típico* portenho.

A concentração desse lirismo a encontraremos nas linhas que antecedem, imediatamente, a descrição do armazém: "*Aquí otra vez la seguridad de la llanura/ en el horizonte/ y el terreno baldío que se deshace en yuyos y alambres*". Temos aqui o terreno baldio, só que de uma forma muito diversa, em sua configuração, da que ocorre comumente na obra de Mariana Sissia. Em Borges, o terreno baldio é uma espécie de sinédoque da *planura*, do pampa, a marca máxima da nação (e da tradição literária de viés nacionalista, desde o século XIX). O terreno baldio parece ser apenas uma amostragem, um pequeno aquário de paredes aéreas em que campo e cidade confluem, harmoniosamente: afinal, do terreno baldio se mira, com fascinação, a segurança da firme terra urbanizante, e os largos horizontes violáceos e rosáceos, que insuflam de frescor nacarado as paredes caiadas do armazenzinho. O terreno baldio, nesse poema-índice, é

uma fonte, uma nascente fértil, de onde a vida parece germinar, como metáfora do acelerado crescimento econômico de Buenos Aires e seus subúrbios. O baldio é seu *lençol freático*, nesse raciocínio.

***

Trinta e dois anos depois a situação do país será bastante diferente. Começam a aparecer nas letras da vizinha República veementes denúncias sobre o funcionamento aparelhado de um Estado nacional assassino e policial, que prenunciará a ditadura de 1976. O grande marco da geração pós-borgiana será um livro de reportagem detetivesca, publicado enquanto Jorge Luis Borges estava, ainda, em plena atividade intelectual. Trata-se de *Operação Massacre*, de 1957, de Rodolfo Walsh. Radicalizada a situação político-econômica argentina, a literatura passa a se povoar, ainda que irregularmente, de uma pluralidade de vozes que se centram não apenas no é*pico/exortativo/folclórico*, mas no *político/crítico/jornalístico*. Se de fato possui algum sentido a proposição teórica que aqui colocamos, devemos procurar, dessa maneira, as imagens do terreno baldio em Walsh, e sondar se nelas existe, em confrontação com Borges, uma alteração significativa, que por sua vez reflita -- na parte e no pormenor do fragmento -- o processo totalitário ao qual caminhava (e no qual já estava, em larga medida, nos anos cinquenta) o país. Se se revelar coerente nossa busca, no terreno baldio walshiano encontraremos *cápsulas de munição*, ao invés das *nesgas de lua* borgianas. Valas, no que deveriam ser fundações domésticas. Calabouços no que deveriam ser os porões de um armazém rosado.

> Uma tarde, pois, tomamos o trem para José León Suárez, levamos uma câmera e um mapinha que Livraga nos desenhara a lápis, mapa minucioso de motorista de ônibus, com as estradas e as passagens de nível, um arvoredo assinalado um 'x', onde foi a coisa. Caminhamos umas oito quadras por uma estrada pavimentada, ao entardecer avistamos aquela escura e alta fileira de eucaliptos que pareceu ao executor Rodríguez Moreno 'um lugar apropriado para o fim em vista', isto é, para o fim de liquidá-los, e nos deparamos com um mar de latas e miragens. A ideia de que um lugar assim não pode estar tão tranquilo, tão silencioso e esquecido ao pôr do sol, sem que ninguém vigie a história aprisionada no monturo cortado pela ilusória maré de metais mortos que brilham reflexivamente, não será a menos enganosa dessas miragens. Mas Enriqueta diz: 'Foi aqui', e se senta no chão com naturalidade para que eu lhe tire uma foto de piquenique, quando passa pela estrada um homem alto e sombrio, com um cão grande e sombrio. Não sei por que vemos essas coisas. Mas foi aqui, e

> o relato de Livraga corre agora com mais força, o caminho aqui, a sanga ali, e por toda a parte o lixo e a noite.

Em Walsh (2010b), o terreno baldio se torna a vala, o local do crime. O local de abate, o campo de execução. Nos baldios das cidades, nas faldas dos bairros, aquele que se munir de espírito detetivesco coletará os indícios e será conduzido à cena do crime, à *coisa*. A periferia da cidade, portanto, é a ambiência onde se enterram as ossadas; é o *desovadouro de presuntos*; torna-se um *Lager*[8], um espaço de barbárie; o *callejón*, a *bocacalle*, o *patio baldío* deixam de ser, agora, as estelas de um mundo que apontava em direção a algo positivo; recobrem-se, em Walsh, de fantasmagorias, atulhados de detritos, de chorumes, monturos, de signos negativos soterrantes (*um mar de latas*). Se muda o baldio e a periferia, é que se alterou também a cidade, evidentemente. De epicentro da civilização centrífuga, a cidade passa a ser ralo, sorvedouro da barbárie, *centrípeta*, em contexto de fascismo policial. Chegamos ao efeito moderno e generalizante que Benjamin já percebera ao estudar a Paris do Segundo Império: *subúrbio* e *desaparecimento de pessoas* são um sistema de vasos comunicantes[9].

Os baldios de Walsh facilmente são uma conexão com o *inframundo incógnito*, para retomarmos as palavras de Stupía[10]. As *laruae* e os *lemuri* que se encerram em seus túneis ctônicos são os vultos da memória histórica, sob o signo do trauma e do assassinato. Em Borges, os vestígios dos terrenos baldios podiam ser descartados, em prol da urbanização. Na área descrita por Walsh, as evidências devem ser recuperadas, arqueologicamente, a despeito da vigilância da polícia. No jornalista walshiano, fundir-se-ão os tipos do detetive, do arqueólogo, do literato, do fugitivo, do guerrilheiro. Se quisermos incutir-lhe uma dimensão benjaminiana, o tipo do *apache, do delinquente* é-lhe vestível, também. Sua arena de ação, seu campo de jogo, seu auditório não são as esquinas da velha Paris, os intestinos urbanos onde o flâneur procurava *algo, procurava um crime*. São os campos de futebol da periferia bonaerense, os arredores dos riachos, os poços espúrios negligenciados pelas retroescavadeiras. O terreno baldio é o local em que, numa fantasmática caça ao tesouro, alguém achará a cruzinha, o derradeiro *x*. Devemos procurar essa cruz, ou a alegoria dessa cruz, na obra de Sissia?

Não podemos afirmar, no entanto, que os inframundos de Sissia e Walsh são calabouços cujas galerias se conectam. Tampouco são de configuração idêntica o baldio-lixão de Walsh e os canteiros de obras interditadas de Mariana. Estes são de clima asséptico. Não apenas não contêm referentes humanos, como não apresentam qualquer sinal de contato direto de homens ou mulheres com o meio. Conforme já

[8] Cf. Huberman, op. cit., p. 97.
[9] Cf. Benjamin, W. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 49.
[10] *Op. cit*., p. 10.

dissemos, as alterações nos terrenos e nos cercados que a pictografia sissiana nos descreve são comunicações mecânicas, são traços de deglutição automática. São cortes e recortes num chão racionalizado. Não há monturos, latas amassadas, garrafas quebradas, lixeiras em forma de palhaço, seringas hospitalares. Não há arcadas dentárias nem fogos-fátuos. Os parques cadavéricos, em Mariana Sissia, estão muito bem conservados, como carcaças pré-históricas sepultadas no dorso bojudo das geleiras.

Não há nada de *recente atividade orgânica* nas paragens que Mariana aclimata, com seus lápis bem apontados, sobre delicado papel. E ainda que mais ligadas às máquinas, as cicatrizes arenosas de *Sistema de defensa de mí misma* evocam, também, os motores desaparecidos, os seus fantasmas. Onde as betoneiras, os tratores, as perfuratrizes? Onde o caminhão que traz a apara dos andaimes, pelas estradas de acesso ao terreno? Já não sabemos. Seu mundo certamente não é humano, embora deva ter sido abandonado por humanos; só que não é exatamente maquínico, mais uma vez, se seguirmos esse ponto de vista. A inquietação sugerida por *Sistema de defensa* talvez advenha dessa perspectiva a respeito da ruína e do baldio. Ruínas perfeitas, incólumes, ordenadas; entre seus umbrais esconsos, somos carentes de *homens e de máquinas*. Em Walsh, éramos carentes de desaparecidos, e, por extensão, de justiça social, de julgamento, de denúncia, e de formas de resistência ao poder. São carências distintas, espelhadas por baldios diversos, aparentemente quietos como o descanso da película de água sobre umas lajes recém-nascidas.

Finalmente, o inquietante de Sissia também pode residir no eixo puramente *material*, em nova oposição ao *resgate da vítima* pela investigação walshiana, de natureza *ético-moral*. Toda a negatividade da topografia de escombros e de seus mapas de parquinhos apocalípticos, toda sua escavação cirúrgica pode ocasionar uma constatação tautológica de que a *terra é terra*, e quando se corta a rocha, s*e chega apenas no rochoso*[11]. Para Walsh, do contrário, a terra nunca será apenas terra. Será sempre depósito da história, montanha de ruínas, onde se deve penetrar com a pá ou o bisturi, em busca de redenção, do desvendar do crime histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, M. *Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2017.

BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BORGES, J. L. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

[11] Bachelard apud Stupía: "el hombre pode escarbar en la roca, pero nunca encontrará otra cosa que lo rocoso". *Op. cit*., p. 11.

DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas:* São Paulo, 34, 2017.

STUPÍA, Eduardo. *"Materia meditada"*. In: SISSIA, M. *Mental Landscape*. Buenos Aires: KBB.

WALSH, R. *Essa mulher e outros contos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

_____ *Operação Massacre*. São Paulo: Cia das Letras, 2010b.

WESKOTT, Y. *I never did anything out of the blue. Conversación entre Yvonne Kook Weskott y Tulio de Sagastizabal.* In: http://marianasissia.com/texto/i-never-did-anything-out-of-the-blue.

FIGURAS

Figura 1 – Mariana Sissia. *Sistema Tobogán II* (2010). Grafite sobre papel, 90 x 180 cm. Fonte da imagem: http://marianasissia.com/trabajo/sistema-de-defensa-de-mi-misma-2009-2010.

Figura 2 – Mariana Sissia. *En otro mundo la belleza es extraña #3* (2012). Grafite sobre papel. Fonte: http://marianasissia.com/trabajo/en-otro-mundo-la-belleza-es-extrana-2011-2012.

IMAGEM DE VESTIR: OBJETO DE CONVENCIMENTO E PODER.

Gabriela Carvalho da Luz[1]

INTRODUÇÃO

As ideias apresentadas nesse texto surgiram a partir de uma pesquisa intitulada *Imagem em Procissão: um estudo das imagens de vestir nos acervos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre*[2], em que se estudou cinco imagens de vestir presentes na Coleção de Objetos Sacros do Museu Joaquim Francisco do Livramento[3], e na Capela Nosso Senhor dos Passos, a mais antiga entre as da Misericórdia da referida cidade.

Além do estudo das características formais dessas imagens — e do apontamento delas e da coleção em sua totalidade como terreno fértil de pesquisa, já que, até o momento, não havia sido feito nenhum estudo extensivo das peças — se pesquisou o elo delas com as procissões, e o papel da Irmandade que regia a Misericórdia em relação aos tradicionais cortejos.

O interesse nas questões sociais que envolvem as imagens de vestir foi se tornando cada vez maior com o decorrer da pesquisa. Os questionamentos acerca de seus usos e mensagens transformaram-se em problemas que só podem ser, talvez, respondidos com mais pesquisa. As imagens de vestir são reflexos e instrumentos para a persuasão, que no título chamamos de convencimento, para a imposição e cultivo de relações de poder. Com esse artigo deseja-se levantar as questões que levaram a crer que a imagem de

---

[1] Bacharela em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

[2] Pesquisa realizada como Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em História da Arte.

[3] Museu localizado nas dependências do Centro Histórico-Cultural Santa Casa, que se dedica à guarda, conservação e exposição dos objetos tridimensionais que contam a história das mais diversas áreas da Misericórdia, assim como das pessoas que dela fizeram parte.

vestir é um objeto que é meio e memória, instrumento e testemunha de alguns dos processos pelos quais a sociedade colonial brasileira passou.

DEFININDO UMA IMAGEM DE VESTIR

As imagens de vestir podem ser sumariamente definidas como esculturas em madeira, de estrutura simplificada ou complexa, que, necessariamente, recebem vestes. Essas esculturas possuem diversas formas estruturais, e uma das mais comuns é a imagem de roca, geralmente constituída do entalhe anatômico da cabeça, braços e tronco, e as pernas substituídas por uma armação de ripas de madeira, sendo que as mãos e cabeça recebem carnação e uma policromia mais detalhada, e o restante do corpo, que deve ser coberto por têxtil, recebe uma policromia simplificada, geralmente azul.

Por muito tempo, a nomenclatura acerca das imagens de vestir esteve bastante nebulosa, e ainda hoje, se realizarmos uma pesquisa simples na internet, encontraremos pouquíssimos resultados visuais para o termo "imagem de vestir", enquanto "imagem de roca" nos proporciona maior material. As definições de uma nomenclatura para essas imagens foram esclarecidas com a tese *Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, de Maria Regina Emery Quites, defendida em 2006, e são reafirmadas e difundidas pela publicação mais recente *Estudo da escultura devocional em madeira*, escrita por Maria Regina e por Beatriz Coelho, publicado em 2014.

Essa nomenclatura é definida a partir de terminologias encontradas durante pesquisa em documentos do século XVIII. A classificação propõe que existe um grande grupo chamado de "Imagens de vulto", que corresponde às esculturas livres no espaço, inteiramente trabalhadas, das quais podemos ter diferentes pontos de vista de acordo com a posição da qual observamos.

Esse grande grupo é subdividido em três: o grupo "Talha Inteira", o grupo "Imagens Articuladas" e o grupo "Imagens de Vestir". A imagem de talha inteira pode ou não receber vestes, mas quando as recebe geralmente é um complemento, como um manto, por exemplo. As vestes principais que cobrem o corpo são entalhadas diretamente na madeira e essas imagens não possuem articulações.

O grupo "Imagens Articuladas" engloba dois tipos de imagens, as semiarticuladas e as totalmente articuladas e presume-se que a imagem articulada também é uma imagem de vestir. O grupo "Imagens de Vestir" tem como característica comum entre as imagens que o integram, que todas elas, em sua iconografia e funções originais, recebem vestes. As imagens de vestir podem ser subdivididas em quatro tipos: imagem cortada ou desbastada, imagem de corpo inteiro ou anatomizada, imagem de corpo inteiro/roca, ou imagem de roca.

Maria Regina Emery Quites coloca que

> [...] a imagem de vestir é muitas vezes considerada como uma arte menor, econômica e somente fruto de manifestações populares e processionais, sendo-lhe, inclusive, muitas vezes negada a sua condição de arte escultórica. A imagem de vestir possui uma múltipla materialidade escultórica e também uma múltipla funcionalidade, que lhe confere uma estética própria e uma força devocional que nos leva a tratá-la como importante documento histórico e social de nossa cultura.[4]

Concordando com essa afirmação, passamos a falar da imagem de vestir não apenas como um objeto proveniente do ambiente religioso, mas como um elemento importante para a articulação entre fé, tradição e instituições de poder.

CONVENCER É FAZER-SE PODEROSO

Quando falamos de imagens de vestir — e porque não da Arte Sacra como um todo? — falamos de um tipo de arte que engloba funções. Esse tipo de arte nasce impregnada com a função devocional, por isso, e por sua origem ser anterior ao conceito, a ideia de uma arte autônoma não se encaixa para esse contexto.

A imagem de vestir como objeto devocional, se dá ao uso em retábulos, procissões; conjuntos cenográficos efêmeros e, até mesmo, como imagem de oratório. E um de seus maiores fins é persuadir. Para Giulio Carlo Argan, em seu livro *Imagem e persuasão*, "Persuadir significa solicitar a acreditar em algo que não está presente, mas que, apesar disso, se coloca no horizonte do possível".[5]

Imagine o cenário de uma cidade do século XVIII. Agora imagine um grupo bastante grande de pessoas se deslocando pelas ruas, em procissão. Eles partem de uma igreja em direção a outra em outro ponto da cidade. Uma profusão de lâmpadas, tochas, cajados, bandeiras, imagens de santos, flores, trajes roxos e pretos, rendas e palios, ajudam na criação de um clima propício à emoção e ao credo. A imagem de Nosso Senhor dos Passos é levada em um andor, em sofrimento, carregando sua pesada cruz pelo caminho. O sangue escorre por suas feridas abertas pela violência, suas pálpebras estão pesadas, mas não desiste.

A certa altura do caminho, uma segunda imagem e um segundo séquito encontram-se com o Senhor dos Passos. É a imagem de Nossa Senhora das Dores, que vem ao encontro de seu filho dilacerado. O olhar baixo e triste, as mãos em direção ao peito atingido por uma adaga, símbolo do sofrimento materno diante da dor de um filho. Uma lágrima escorre pelo canto do olho, os cabelos castanhos e naturais se revelam

[4] QUITES, 2006, p. 224.
[5] ARGAN, 2004, p.8.

pela brecha do véu. Seu coração se compadece, e o do participante dessa procissão experimenta a empatia, a misericórdia.

As procissões podem ser consideradas uma espécie de teatro sacro onde se celebra e se reflete sobre acontecimentos da vida, nesse caso a vida de Jesus Cristo, e se leva a um fortalecimento da fé cristã através da experiência corpórea. Acompanhar uma imagem de Nosso Senhor dos Passos pelas ruas é uma forma de experimentar ou reviver de forma abrandada aquilo que a bíblia conta sobre as últimas horas Cristo antes da crucificação. Ao participar de uma procissão realizamos uma penitência ao colocarmos o corpo à caminhar junto a Cristo, também é através do corpo que experimentamos a emoção que nos convence e é geradora da fé.

Apesar da origem da imagem de vestir e das procissões ser localizada já na idade média, a questão da emoção e do sofrimento são retomadas com muita força pela Contra Reforma. É a partir desse evento que fica estabelecido que a temática foco para os artistas deveria ser o evangelho do Novo Testamento, ou seja, a vida de Cristo. Diante da evasão que vivia a igreja católica, era necessário convencer o fiel, persuadi-lo à crer. E não há melhor maneira de fazer isso que a empatia e a Misericórdia. Essas duas palavras referem-se ao ato de colocar-se no lugar do outro, sentir no coração o que outro sente, e para se atingir esse sentimento, a imagem é extremamente importante. É a partir disso que surgem os períodos artísticos nomeados como Maneirismo e Barroco. A liberdade da forma foi dada aos artistas, e o tema foi instituído.

A Arte Sacra barroca, em especial a escultura, utilizou-se de artifícios para promover a identificação do fiel com a representação do divino. Esses recursos foram empregados de forma a obter o realismo e o ilusionismo necessários à persuasão. Nas imagens de vestir, os elementos com essa função que mais se destacam, além da recorrente "estatura real", são os olhos de vidro, a representação de lágrimas, sangue e ferimentos, os acessórios e as vestes.

Os olhos das imagens de vestir podem ser esculpidos e policromados ou de vidro. Em ambas as técnicas, a representação pode ser satisfatória. Porém, o olho de vidro promove maior realismo, pelo fato de o material possuir "as características necessárias à representação do olho humano, uma certa translucidez e luminosidade".[6]

Outros elementos, estes relacionados à policromia da imagem, que conferem às mesmas grande realismo, são representações de lágrimas, sangue e ferimentos. A devoção que comumente possui representação de lágrimas é a Nossa Senhora das Dores. São aplicadas gotas de resina transparente sobre a superfície policromada para que fiquem brilhantes e em alto relevo sobre o rosto da imagem. O sangue e os ferimentos são encontrados na maior parte das vezes em imagens que representam cenas da Paixão de Cristo. O sangue pode ser policromado ou também aplicado como resina cor de rubi, popularmente

[6] QUITES, 2006, p. 258.

confundida com a própria pedra. Para os ferimentos, também são utilizadas resinas, pigmentos vermelhos, verdes e roxos e até mesmo couro para criar a ilusão de uma ferida aberta.

Vários são os acessórios utilizados nas imagens de vestir, os mais recorrentes são o cabelo para as perucas, em alguns casos também para os cílios, e as peças em metal, material utilizado "na confecção de coroas, resplendores, espadas e demais atributos, com grande riqueza e sofisticação"[7]. As imagens também podem receber joias com pedras preciosas em sua ornamentação.

As vestes utilizadas nas imagens de vestir são correspondentes à indumentária da época em que foi produzida ou utilizada, incluindo roupas de baixo e tecidos nobres, de acordo com a moda vigente. É possível encontrar vestes riquíssimas em detalhes como bordados em fios de ouro e prata. A tradição manda que essas vestes estejam sempre decentes, por isso elas poderiam e deveriam ser anualmente trocadas ou reformadas, o que coloca em jogo a noção de originalidade, quando se fala em imagens de vestir.

Para Argan

> A arte e a literatura do século XVII não eram poesia, mas artifício e e calculada retórica; tinham um fim prático, político e religioso - ou melhor, como a religião desaguava na política, o fim era simplesmente político. Com o conflito religioso aberto e cada vez mais entrelaçado nas atividades políticas, o poder não podia abrir mão do consenso, e para obtê-lo era preciso recorrer à persuasão, à propaganda.[8]

As resoluções da Contra Reforma são coincidentes e essenciais para os métodos catequéticos aplicados ao novo mundo. No Brasil, especialmente entre os séculos XVII e XIX, encontramos uma profusão de imagens de vestir e de igrejas com características barrocas. A persuasão realizada pela igreja não era só com o intuito de fortalecer a fé e criar uma comunidade cristã na colônia. A igreja possuía uma importância muito grande no estabelecimento da ordem e controle social, já que era muito difícil a coroa manter o controle de todas os povoados e vilas espalhadas pelo vasto território. Para isso Portugal utilizou-se do Padroado Régio, em que tinham o direito de indicar Bispos diretamente, sem a interferência de Roma, assim os religiosos acabavam sendo "funcionários" da coroa, o que fazia com que religião e política estivessem extremamente amalgamados na colônia. Outro mecanismo, de organização social, que alastrou-se no século XVIII com o afastamento dos jesuítas do Brasil, foram as ordens terceiras, também chamadas de irmandades ou confrarias, formadas por leigos.

[7] QUITES, 2006, p.258.
[8] ARGAN, 2004, p.7.

O século XVIII é um dos mais significativos quando se realizam estudos sobre as imagens de vestir. Foi durante esse período que o culto ao Nosso Senhor dos Passos e à Nossa Senhora das Dores atingiu seu apogeu, principalmente em Minas Gerais. Assim como, no início do século XVIII, se aumentou a procura de carne por conta do povoamento das minas, que fez com que rumo ao sul do Rio São Francisco se proliferassem as fazendas de gado, essa nova população também tinha fome de fé. Assim, observa-se um intenso surgimento das ordens terceiras, assim como a difusão da imaginária.

Essas ordens deixavam muito claras as segregações sociais que incluíam raça, gênero e poder aquisitivo. Uma das formas mais utilizadas para a demonstração do poder dessas ordens terceiras era a arte, com a construção de luxuosas igrejas, com ornamentos e imagens requintadas, e a realização de procissões, em que todas a exuberância das imagens de vestir pertencentes às ordens, ornadas com joias, flores e belos tecidos era ostentada para toda a comunidade. Geralmente aqueles com maior status dentro da ordem tinham o privilégio de desfilarem sob o palio ou carregar o ardor que sustenta a imagem.

A arte não expressa o poder somente no contexto religioso, ela é utilizada como cartão de visita desde a antiguidade, e continua a ser. Muitas das instituições poderosas, como bancos e grandes empresas em algum momento constituem um acervo artístico. Outro caso, são as confrarias que resistem ao tempo e hoje expõe seu acervo artístico e histórico musealizados, buscando realizar uma narrativa engrandecedora da instituição.

Conclui-se parcialmente essa reflexão destacando que a imagem de vestir é um objeto com memória, que serve como testemunha. Ela é documento dos processos de estabelecimento de ordem ao mesmo tempo em que é instrumento para tal fim. Ainda hoje há resquícios das relações estabelecidas com essas peças, mas elas são alteradas pelas mudanças de nossa sociedade. Muitas imagens ainda estão em seu contexto original de devoção, a igreja, mas por muitas vezes, a tradição do cuidado com a peça se perdeu dentro das comunidades, sendo vista como totalmente estática, apenas como uma lembrança e não mais como uma peça fundamental nas tradições religiosas. Também deve-se levar em consideração que as tradições de festas e procissões são mantidas em várias partes do Brasil. Quais são as mudanças sofridas por essas tradições no decorrer dos séculos? Como as imagens de vestir são percebidas pelos fiéis atualmente? O convencimento ainda se faz necessário? Adentramos um mar de questionamentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BASTOS, Rodrigo Almeida. *A Maravilhosa Fábrica de Virtudes: O Decoro na Arquitetura Religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822).* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2013.
COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em madeira.* Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.
OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Escola Mineira de Imaginária e suas Particularidades. In: COELHO, Beatriz (Org.). *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2005.
QUITES, Maria Regina Emery. *Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil.* 2006, 383p. Tese (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

FIGURAS

Figura 1 – Imagem de Nosso Senhor dos Passos proveniente do Rio de Janeiro em 1806, localizada na capela da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Foi utilizada durante o século XIX e primeira metade do Século XX na Procissão dos Passos em Porto Alegre. Fotografia: Gabriela Luz/2017.

Figura 2 – Imagem de Nossa Senhora das Dores pertencente ao conjunto do calvário do retabulo mor da igreja de Nossa Senhora das Dores, em Porto Alegre. Utilizada durante o século XIX e primeira metade do XX na procissão do encontro da mesma cidade. Fotografada durante processo de restauro, sem o véu e fora do retabulo. Fotografia: Gabriela Luz/2017.

ITINERÂNCIA E POLIMORFISMO: ATUAÇÃO DE ARTISTAS DURANTE A CONSTRUÇÃO DA CAPITAL MINEIRA.

Gabriela Miranda[1]

O presente trabalho faz parte das pesquisas realizadas pelo grupo Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte[2] (MAV-BH), o qual tem se esforçado por analisar obras artísticas pertencentes aos Museus públicos de Belo Horizonte. O que se segue neste artigo visa a valorização de obras de arte, produzidas por indivíduos que foram reconhecidos em seu próprio tempo enquanto artistas, e que foram responsáveis por criar um imaginário paisagístico, entre 1894 e 1908, que hoje está, em parte, compondo o acervo do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB).

Selecionamos três pintores: Emilio Rouède, Honório Esteves e Frederico Steckel[3], com a finalidade de discutir não apenas os aspectos de suas obras, mas de seus percursos profissionais e sociais, tendo em

[1] Graduanda no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Escola de Belas Artes na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e integrante do grupo de pesquisa Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV-BH), sob orientação do Prof. Dr. Rodrigo Vivas.

[2] O Grupo de Pesquisa Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV-BH) é um projeto integrante do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG) e tem como princípio orientador a discussão das teorias e métodos da História da Arte, assim como a análise de obras artísticas pertencentes aos acervos de museus públicos de Belo Horizonte — Museu Histórico Abílio Barreto, Museu Mineiro e Museu de Arte da Pampulha – comparativamente a outros acervos brasileiros e internacionais. A pesquisa contempla o estudo de obras individuais do ponto de vista da História da Arte, assim como a reconstituição do cenário artístico por meio do levantamento textual de críticas, salões e exposições de arte, bem como bibliografias sobre o objeto de pesquisa a ser estudado. Disponível em: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4176830120741602>. Acesso em 03 abr. 2018.

[3] Emílio Rouède (Avignon, França, 1848 - Santos, SP, 1908) [...] Chegou ao Brasil por volta do ano de 1880 e fixou-se no Rio de Janeiro. [...] homem de múltiplos interesses e habilidades — foi músico, escritor, fotógrafo, jornalista, professor, para citar apenas algumas de suas atividades [...] Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_erouede.htm>. Acesso em 17 fev. 2017. Honório Esteves do Sacramento (Arraial do Leite, MG, 1860 — Mariana, MG, 1933) [...] matriculou-se na Academia Imperial das Belas Artes em fevereiro de 1884. Estudou com Victor Meirelles, Pedro Américo, João Zeferino da Costa e Rodolpho Amoedo [...] recebeu, por mérito, quatro medalhas (uma de ouro e três de prata) nos anos letivos de 1884, 1885 e 1886. [...] Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_he.htm>. Acesso em 05 set. 2019.

vista a passagem, aos fins do século XIX, pelo então Curral Del-Rey, destruído para abrigar um dos primeiros projetos de cidade planejada[4] da Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC): a capital mineira, Belo Horizonte.

Diversos estudos[5] se concentraram nas imagens produzidas no Brasil até o fim do século XIX pelos artistas viajantes, entretanto, uma série de outros artistas, desvinculados das grandes expedições, transitaram por cidades brasileiras, estabelecendo relações com os espaços e deles buscando motivos para suas produções.

Ao observar a trajetória dos artistas aqui selecionados, o conceito de artista viajante parece distanciar-se. Um outro conceito, desenvolvido na pesquisa de Angélica Madeira (2013) guia este trabalho: o artista *itinerante*. Apesar da distinta temporalidade, o conceito pode ser aplicável. Ao analisar o fluxo de artistas na cidade de Brasília entre as décadas de 50 e início de 60, período de construção da cidade, Madeira faz uma relação entre o grande fluxo de artistas nas cidades e o que estas cidades representam, em especial as cidades sedes de poder político, econômico e capital:

> Os deslocamentos no espaço geográfico se dão segundo circuitos sociais pré-estabelecidos que definem o artista de acordo com sua notoriedade e reconhecimento, o que remete, novamente, por um outro viés, ao campo político, [...] à forma como o poder se reorganiza internamente ao campo artístico. Há artistas que viajam em

Frederico Steckel (Dresden, Alemanha, 1834 [1] – Rio de Janeiro, RJ, 1921). [...] mudou-se para o Brasil em meados do século XIX. Estabeleceu-se profissionalmente no Rio de Janeiro, onde chegou a viver por cerca de trinta anos. Dedicava-se à arte decorativa como principal especialidade [...] Já se encontrava há algum tempo nesta atividade quando o pintor bávaro Johann Georg Grimm chegou ao país. [...] Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_steckel.htm>. Acesso em 17 fev. 2017.

[4] As discussões e o desejo pela mudança da capital de Minas estiveram latentes por muitos anos e sempre com forte resistência por parte dos ouro-pretanos, Abílio Barreto, um dos responsáveis por narrar a história desta transição descreve que "nada menos de cinco tentativas haviam sido feitas, até 1851, para se mudar a capital, todas elas fracassadas". Sob a expectativa de "edificação de uma moderna capital republicana", a cidade de Belo Horizonte foi fundada em 1897, quatro anos após a instalação da Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC). Engenheiros, arquitetos, decoradores e fotógrafos encubiram-se da tarefa de transformar o antigo Curral del Rey em nova capital do Estado, antes localizada em Ouro Preto. O Curral Del Rey sequer chegou a ser cogitado entre as diversas localidades que se pretendiam como futura capital de Minas antes de 1889, naquele tempo sucedeu-se primeiramente a mudança do nome do arraial, que por meio de longas discussões – tendo à frente principalmente a participação do Clube Republicano – e diversificadas sugestões de nomes, passou a denominar-se Belo Horizonte sob decreto do então governador do Estado, João Pinheiro. Cf. BARRETO, 1995.

[5] As principais referências que destaco a este respeito são os três volumes publicados pela autora Ana Maria de Moraes Belluzzo, sob título "O Brasil dos Viajantes". O terceiro volume, que trata sobre a produção da paisagem por estes viajantes foi a principal referência para a produção deste artigo. E "A construção da paisagem", a autora demonstra diversificadas imagens realizadas por artistas e diletantes, responsáveis por produzir pinturas, desenhos e gravuras partindo da observação paisagística de diversas localidades do Brasil. Essas produções, geralmente realizadas em expedições autônomas ou em grandes expedições de finalidades científicas, são analisadas em suas particularidades por Belluzzo, demonstrando o que difere as imagens realizadas com finalidades de representação fidedigna das produções em que a expressividade do autor é capaz de demonstrar uma visão sensível "de uma realidade mais ampla, inatingível em seu curso e em sua magnitude". Cf.: BELLUZZO, 1994.

> circuitos locais, regionais, outros participam de uma rede mais abrangente, até o sempre reduzido grupo que consegue se inserir no circuito internacional, ora absorvido pelo mercado, ora ao participar de bienais e feiras oficiais ou frequentar instituições de prestígio. (MADEIRA, 2013, p. 19).

Fenômeno também observado no panorama internacional, a autora demonstra existir uma correlação com o próprio status da arte, em que "desde meados do século XIX [...] tornou-se um fenômeno basicamente urbano, associado aos meios de divulgação e patrocínio burgueses (MADEIRA, 2013, p. 14)". Neste sentido, as cidades acabaram por permitir e incentivar, por meios institucionais ou não "a emergência de grupos de artistas independentes, assim como de coletivos (MADEIRA, 2013, p. 14)":

> O artista, tal como se constituiu na sociedade ocidental moderna, sobretudo a partir do século XIX, reivindica o individualismo e a singularidade, características que não se enquadram facilmente em modelos institucionais. Por estar em contato permanente com forças emocionais, o artista — como o filósofo nômade — deveria se libertar das forças sedentárias da moral e da religião para se dedicar à criação. Essa atitude equivale a errar, falar sempre em uma língua estrangeira, mesmo que seja sua língua materna. (MADEIRA, 2013, p. 19).

Partindo-se destas reflexões, o presente trabalho se inscreve nesses dois interesses complementares: a compreensão do deslocamento destes artistas, até então atuantes no Rio de Janeiro, para uma cidade que estava em construção, e o resultado dos trabalhos destes artistas, que são preservados na instituição museológica mineira.

Observando-se a trajetória dos artistas selecionados para esta pesquisa, destaco alguns aspectos em comum: 1) a proximidade dos temas de suas obras (pinturas de paisagem); a forma como os artistas se inserem na história da construção da capital mineira, assumindo uma responsabilidade de descentramento, por encarar um ambiente ainda de restrita exploração artística para subsistência; 2) suas relações com a Academia Imperial de Belas Artes, por meio de estudos e exposições e 3) a atuação em distintas atividades/ofícios para além da atuação artística, destacando-se sobretudo a construção de inventos, escrita de crônicas para a imprensa, criação e atuação em peças teatrais, ações frente a movimentos políticos e sociais, entre tantos outros. Temos, nos três casos indivíduos que, independente de suas formações ou

reconhecimento artístico, tendiam a executar multitarefas para sobrevivência, o que se associa ao conceito de *polimorfismo*[6].

Sobre os três artistas[7] cabe destacar, principalmente, as pesquisas de Ricardo Giannetti[8], responsável por demonstrar as particularidades de suas trajetórias, relacionando os aspectos biográficos à suas produções artísticas, decorativas ou de outros fins. Cabe destacar, ainda a inserção destes artistas dentro de uma tradição paisagística mineira, a partir da exposição[9], realizada em 2017 no Centro Cultural Minas Tênis Clube, sob curadoria de Priscila Freire, cujo catálogo propõe um novo olhar para as pinturas destes artistas.

Podemos nos perguntar por que os artistas aqui selecionados necessitavam desenvolver outras atividades como modo de sobrevivência, e uma das hipóteses talvez possa ser explicada nas observações do artista e professor Araújo de Porto Alegre, o qual fora estudado pela pesquisadora Letícia Squeff (2004).

Como demonstrado na pesquisa de Squeff, Porto Alegre, durante sua atuação entre 1854-1857 como diretor da AIBA, responsabilizou-se em elaborar projetos de formação e profissionalização dos alunos da instituição. É dele a observação de que muitos artistas da Academia tendiam a realizar "qualquer tipo de ofício ou artesanato disponível (SQUEFF, 2004, p. 192)", sendo raros os que sobreviviam exclusivamente de sua produção artística. De modo que, se havia algum nicho de mercado para a produção artística no Brasil no século XIX, como a pintura de retratos ou a decoração interna de residências, sobressaiam-se os artistas estrangeiros, graças à "decantada falta de cultura artística das elites" brasileiras, que tendia ao "natural prestígio de que gozava por aqui tudo o que fosse estrangeiro".

Deste modo, a visão de Porto Alegre no que se refere aos aspectos da profissionalização artística e, de certa forma, o desprezo à estes profissionais no meio carioca nos auxiliam a pensar a atitude de artistas como os aqui abordados, que decidem instalar-se em Minas Gerais, abandonando um Estado que, embora carecesse de valorização às artes plásticas, era ainda um local que possuía uma escola voltada para a formação artística, em cujos salões e exposições, seriam talvez o único meio de validar suas produções, além de promover possibilidades de complementação dos estudos por meio das bolsas de viagem.

Outra possibilidade em particular parte da análise de Ricardo Giannetti[10], que observa o movimento de retorno de alguns artistas associados à Academia para seus locais de origem — como os artistas Honório

[6] Este conceito é citado no texto de apresentação do artista Emílio Rouède no livro de Alexei Bueno, que conta com comentários sobre as obras da coleção Fadel. No texto, o autor define Rouède como "personalidade polimorfa de pintor, escritor, político, músico, educador e boêmio". Cf.: BUENO, 2004

[7] Alguns estudos sobre os artistas Emílio Rouède, Honório Esteves e Frederico Steckel foram produzidos pelos autores André Tavares, Carlos Alberto Oliveira, Marcelina das Graças de Almeida, Rodrigo Vivas e Gabriela Miranda. Cf.: TAVARES, 2003, p. 25-35; OLIVEIRA, 2017, p.335-353.; ALMEIDA, 1997, p. 72-108.; VIVAS; MIRANDA, 2018.

[8] Cf.: GIANNETTI, 2015; GIANNETTI, 2010, p. 540-551; GIANNETTI, 2017, p. 243-261; GIANNETTI, 2017. p. 156-179.

[9] FREIRE, 2017.

[10] GIANNETTI, 2017. p. 243-244

Esteves, Alberto Delpino e Hypolito Caron, que retornam à Minas Gerais nos fins do século XIX — reconhecendo uma necessidade de constituírem suas trajetórias profissionais.

A partir da forma como estes artistas deslocam-se para a capital, por convite ou não, e de como suas obras inserem-se no acervo do MHAB[11], também é possível compreender o que caracteriza a representação contida nestas obras, que se aproximam das imagens produzidas pelo Gabinete Fotográfico[12] da CCNC.

Algumas particularidades nas produções artísticas, como abordado por Michael Baxandall[13], podem ter correlação com os fins para o qual fora produzida, especialmente obras sob encomenda. Desta forma, o resultado da curta passagem de Rouède, Esteves e Steckel, expressos nas pinturas *Largo da Matriz da Boa Viagem* — 1894 (Fig. 01), *Panorama do Arraial* — 1894 (Fig. 02), *Rua de Sabará* — 1894 (Fig. 03), *Arraial do Curral del Rey* — 1894 (Fig. 04), *Paisagem do Arraial de Belo Horizonte* — 1894 (Fig. 05), *Igreja do Arraial do Curral Del Rey* — 1894 (Fig. 06) e *Vista da avenida João Pinheiro* — 1908 (Fig. 07), revelam mais que a técnica e o olhar destes artistas, que documentam aquilo que fora perdido com a construção da capital.

Desinteressados pelo aspecto da modernidade, implicado à atividade da CCNC, estes artistas escolheram como pontos de vista lugares de importância do Curral Del-Rey. Como por exemplo, as duas representações da matriz da Boa Viagem, que fora destruída para abrigar o novo prédio ainda existente. A igreja será o foco de Emílio Rouède e Honório Esteves, que demonstram a imponência da construção de modos distintos, mas que convidam o observador, oferecendo-lhe um caminho por uma ponte ou a igreja de porta aberta. Também evidencia-se o interesse não pelas largas ruas em construção, mas pelas pequenas ruas de terra irregular, por onde caminham bois, guiados por seus donos. Os panoramas, por sua vez, não são reveladores dos novos prédios, o foco é dado principalmente a natureza da qual emergem sem muito destaque a algumas pequenas construções.

[11] Os pesquisadores Ricardo Giannetti, Letícia Julião e André Tavares, além de uma publicação da Revista Eletrônica do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte dão conta de que essas pinturas teriam sido solicitadas por Aarão Reis, à época chefe da Comissão Construtora da Nova Capital. Cf.: GIANNETTI, 2010, p. 546.; JULIÃO, 2011, p. 135.; TAVARES, 2003, p. 33; *Revista Eletrônica do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte*, 2014, p. 13.

[12] Com a destruição do Curral Del-Rey, foram produzidas fotografias por este gabinete, que pertencia à CCNC, retratando principalmente os aspectos do Curral Del Rey. Um estudo sobre este tema foi realizado pela pesquisadora Luana Carla Martins em sua dissertação de mestrado. Cf.: CAMPOS, 2009.

[13] Em seu livro "Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros", Michael Baxandall discute os usos do termo "influência" em relação às produções artísticas, assinalando a decisão contrária, no sentido da ação, ou seja, "quem age e quem sofre a ação de influência". O autor utiliza-se de uma concepção histórica que almeja conceber a obra de arte como produto final de um comportamento, reconstituindo-o por meio dos objetivos e intenções nela contidos. Para isto, situa o descompasso existente entre a linguagem e a materialidade que constitui o quadro. Apesar das considerações observadas pelo autor, o mesmo acaba por reconhecer as impossibilidades de reconstituição da experiência interna do artista, que independentemente à complexidade alcançada nas análises, só podem ser entendidas enquanto simplificações do que é verdadeiramente conceitualizável. Essa possibilidade de escrita tem sido denominada como "new cultural history" no original em inglês, e traduzido no Brasil como "nova história cultural". Cf.: BAXANDALL, 2006.

Remontando o imaginário paisagístico do extinto curral, os artistas nos oferecem uma memória não apenas dos aspectos constitutivos da cidade. Ao inserir alguns personagens durante a atividade de colheita, ou guiando seus bois, mesmo que com pouco destaque, as pinturas nos fazem imaginar um tipo de vida relacionado ao trabalho e sociabilidade em espaços não urbanizados, onde as relações com a natureza não se distanciam do ambiente doméstico.

Por terem escolhido pontos de vistas muito próximos aos registrados pela fotografia (Fig. 08, 09 e 10), é possível fazer uma aproximação, contudo os registros e documentos não deixam claro se este aspecto fora levado em conta pelos artistas, e ainda que se comprove, não haveria interferência sobre o resultado visual destas obras. De qualquer forma, a possibilidade de comparação entre os dois tipos de representação oferece-nos de modo documental, histórico e artístico a memória desse lugar que deu espaço à Belo Horizonte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Marcelina das Graças. *Belo Horizonte, arraial e metrópole*: memória das artes plásticas na capital mineira. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro (Orgs.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997, p. 72-108.

BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte*: memória histórica e descritiva – História Antiga e História Média. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção*: a explicação histórica dos quadros. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*: Imaginário do novo mundo. Vol. 1. São Paulo - Metalivros. Salvador - Fundação Emílio Odebrecht, 1994.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*: Um lugar no universo. Vol. 2. São Paulo - Metalivros. Salvador - Fundação Emílio Odebrecht, 1994.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*: A Construção da Paisagem. Vol. 3. São Paulo - Metalivros. Salvador - Fundação Emílio Odebrecht, 1994.

BUENO, Alexei. *O Brasil do século XIX na coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Ed. Fadel, 2004.

CAMPOS, Luana Carla Martins. *"Instantes como este serão para sempre"*: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894 – 1939). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

FREIRE, Priscila. *Guignard e a paisagem mineira*: o antes e o depois. Belo Horizonte: Galeria do Centro Cultural Minas Tênis Club, 2017.

GIANNETTI, Ricardo. Emílio Rouède: tempo de Minas. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (.org). *Oitocentos — Tomo II:* Arte Brasileira do Império à República. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, p. 540-551.

GIANNETTI, Ricardo. *Ensaios para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GIANNETTI, Ricardo. O ateliê de pintura de Honório Esteves. In.: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (Ed.). PORTELLA, Isabel Sanson; SILVA, Rosangela de Jesus (Org.). *Oitocentos — Tomo IV*: O Ateliê do Artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017. Il. p. 243-261.

GIANNETTI, Ricardo. Frederico Steckel: pintor-decorador do império e da república. In: SANTOS, Amanda Basilio; AIRES, Anderson Pires; SANTOS, Carlos Alberto Ávila (org.). *Anais do IV Colóquio Internacional* — A *Casa Senhorial*: Anatomia dos Interiores. 1. ed. – Pelotas: CLAEC, 2017. p. 156-179.

JULIÃO, Letícia. Sensibilidades e representações urbanas na transferência da Capital de Minas Gerais. *História* (São Paulo) v.30, n.1, p.114-147, jan/jun, 2011, p. 135.

MADEIRA, Angélica. *Itinerância dos artistas*: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958–2008). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

OLIVEIRA, Carlos Alberto. *Émile Rouède, o correspondente de Ouro Preto*. (c) Urbana: Rev. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid. Campinas, SP v.9, n.2 [16] p.335-353 mai./ago. 2017.

SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor*: Manuel de Araújo Porto Alegre [1806-1879], Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2004.

TAVARES, André. *Émile Rouède, Olavo Bilac e a criação de uma história das artes em Minas Gerais no século XIX*. Rotunda, Campinas, n. 2, agosto 2003, p. 25-35.

FIGURAS

Figura 1 – ROUÈDE, Émile — Largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, 1894. Óleo sobre tela, 80 x 146 cm. Acervo Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte/MG.

Figura 2 – ROUÈDE, Émile — Panorama do Arraial, 1894. Óleo sobre tela, 111 x 80 cm. Acervo Museu Histó-rico Abílio Barreto, Belo Horizonte/MG.

Figura 3 – ROUÈDE, Emílio — Rua do Sabará, 1894. Óleo sobre tela, 70,5 x 111 cm. Acervo Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte/MG.

Figura 4 – ESTEVES, Honório — Arraial do Curral Del Rey, 1894. Óleo sobre tela, 39 x 56 cm. Acervo Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte/MG.

Figura 5 – ESTEVES, Honório — Paisagem do Arraial de Belo Horizonte, 1894. Óleo sobre tela, 38,5 x 53 cm. Acervo Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte/MG.

Figura 6 – ESTEVES, Honório — Igreja do Arraial do Curral Del Rey, 1894. Óleo leo sobre tela, 39 x 55 cm. Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.

Figura 7 – STECKEL, Frederico — Vista da avenida João Pinheiro, 1908. Óleo sobre tela, 35 x 45 cm. Acervo Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte/MG.

Figura 8 – SALLES, João — Largo da Matriz, s/d. Fotografia. Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizon-te/MG.

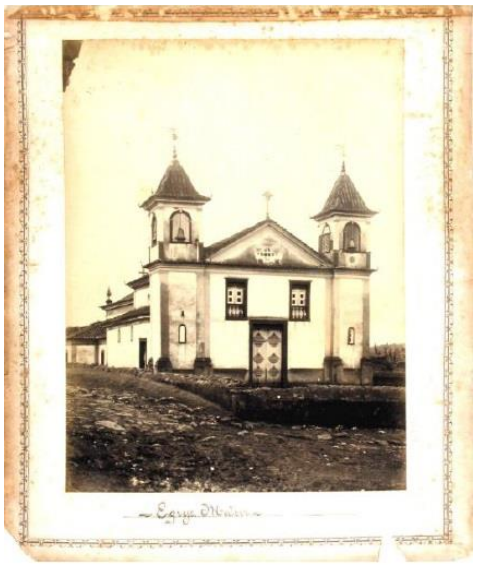


Figura 9 – SALLES, João — Igreja Matriz, 1894–1895. Fotografia, 20,3 x 16,8 cm. Museu Histórico Abílio Bar-reto, Belo Horizonte/MG.

Figura 10 – Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital — Panorama do Arraial, 1894–1895. Fotografia, 21 cm X 27 cm. Museu Histórico Abílio Barreto.

TENSÕES FIGURATIVAS E FORMAIS NA OBRA PARAHEREGES (1986) DE LEÓN FERRARI.

Glaucos Marcelo Fedozzi Munuera[1]

León Ferrari, hoje reconhecido como um dos mais importantes artistas conceitualistas latino-americanos, viveu, entre 1976 e 1983, seus anos de exílio da ditadura militar argentina no Brasil. Em 1983, com o gradativo retorno a Buenos Aires, Ferrari retoma sua produção artística carregada de aguda crítica à Igreja Católica, como estivera presente em sua produção na década 1960. Da mesma forma como ocorrera naquela década, sua estratégia consistia na dessacralização de ícones cristãos através da inserção de imagens que perturbassem seu significado. No entanto, com o contato com o cenário artístico brasileiro, Ferrari adquirira conhecimento de novas técnicas de gravura e havia aprimorado velhos problemas formais através do retorno a obras abstratas do início de sua carreira. Voltar à temática de crítica à religião, especialmente na questão da condenação pelo catolicismo de atos libidinosos, não significou voltar às mesmas soluções formais. Em 1983, Ferrari cria seu primeiro livro de artista composto exclusivamente de imagens (*La Basilica*), isto é, excetuando colagens textuais como *Palabras Ajenas* (1967). Dando sequência a este trabalho, o artista desenvolve ParaHereges[2] (1986) – estabelecendo a série Releituras da Bíblia. A proposta aqui é apresentar e analisar o conjunto das imagens do livro ParaHereges pela produção de sentido através de seus jogos iconográficos. Trata-se de jogar luz sobre alguns elementos recorrentes, como as gravuras de Dürer e as gravuras orientais, trazendo como problema a produção de sentido por estes deslocamentos de sinais, e pensar como a linha e os planos, tão explícitos nas soluções de suas obras abstratas, relacionam-se com as questões levantadas pela obra.

---

[1] Esta comunicação faz parte da pesquisa de mestrado intitulada "Caminhos da arte de León Ferrari no período brasileiro: de 1976 a 1984", orientada pela Profa. Dra. Daisy Peccinini e desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

[2] FERRARI, León. *ParaHereges.* São Paulo: Editora Expressão, 1986.

Os anos 1980 foram marcados por um retorno contundente de crítica à Igreja Católica impulsionado pelos posicionamentos obscurantistas desta instituição em questões de saúde pública e direitos humanos, como a proibição do aborto, a condenação do uso da camisinha e condenação das relações homoafetivas[3], temas caros às preocupações de Ferrari.

O livro ParaHereges é composto por 40 reproduções de colagens que mesclam imagens do ocidente cristão, de figuras indianas e japonesas ou ainda do universo pagão greco-romano. Na maior parte delas, há apenas uma imagem base e uma imagem superposta interferindo no significado original. Em algumas, no entanto, há imagens advindas de mais de duas fontes. Há tensionamento de forças em dois sentidos: na forma e no significado. Mas é necessário recomeçar pelo começo: o livro, conforme seu título, apresenta parahereges, estabelecendo alguma diferença com hereges estritos. Surge então a questão da heresia como ajuizamento pela Igreja Católica e a penalização da alma à danação eterna. Mas ao tratar das heresias através de parahereges, a proposta aqui é discutir se Ferrari se esforçaria em jogar o ato herético para a margem da máquina de julgamento católica: não condenaria nem faria apologia à heresia, mas poria a máquina condenatória fora da centralidade, suspendendo a sinalização moral pela inserção de sentidos mais difusos que abrangessem pela superfície as diferenças contrastantes. De certo modo ele diria: toda heresia é uma paraheresia, pois a Igreja é um parajudiciário. Assim Ferrari se arriscaria também em tornar-se um blasfemador. A pesquisadora Aline Miklos ressalta, no entanto, que nem toda "obra que ataca, direta ou indiretamente, Deus, a religião e qualquer símbolo religioso, [...] será vítima de um julgamento. Isso não depende somente do conteúdo da obra, mas também da circunstância na qual ela é exposta"[4]. Ainda que o conjunto da obra de Ferrari tenha sofrido ataques de entidades e adeptos ao catolicismo, como, por exemplo, no ano de 2004 na famigerada exposição no Centro Cultural Recoleta, não é a intenção desta comunicação desdobrar-se sobre a recepção da obra em quaisquer momentos.

A seguir, apresenta-se a descrição das gravuras entrecortada por pontos de análise sobre os problemas apresentados por Ferrari.

Nas 5 primeiras imagens, observa-se colagens de cabeças de besta ou dragão sobre a cabeça de símbolos cristãos: em Jesus a frente de João de Patmos ou Evangelista (para Ferrari os dois são a mesma pessoa, como é possível observar na recorrência posterior do uso da águia representando João Evangelista seguido ou precedido de figuras apocalípticas), sobre Maria em uma Sagrada Família, novamente sobre Cristo em uma imagem da Ressurreição, sobre Santa Maria Madalena e sobre o Cristo crucificado.

[3] MIKLOS, Aline. Blasfêmia e arte contemporânea: uma questão de método. *PROA Revista de Antropologia e Arte,* v.1, n. 4, 2013, pp 123-138, IFCH-Unicamp, Campinas.

[4] MIKLOS, Aline. Blasfêmia e arte contemporânea: uma questão de método. *PROA Revista de Antropologia e Arte, v*.1, n. 4, 2013, IFCH-Unicamp, Campinas. p. 133.

As primeiras imagens dão o tom do livro: toda a obra rodeia o livro de Apocalipse ou, pelo menos, retoma a imagem do Deus inquisidor do Juízo Final. Em texto de 1978, "Nietzsche e São Paulo, D. H. Lawrence e João de Patmos", Deleuze discorre sobre o teor procedimental do Apocalipse de João como prefácio ao *Apocalypse* de D.H. Lawrence. Proponho alguns cruzamentos entre Deleuze e Ferrari sobre esta temática comum. Neste texto, Deleuze trabalha sobre a aparente oposição entre o Evangelho e Cristo e o Apocalipse e João de Patmos e também entre a individualidade amorosa de Cristo e a coletividade ressentida do Apocalipse, a temporalidade dos sobreviventes, que quer "infiltrar-se em todos os poros de poder, enxamear seus focos, multiplicá-los pelo universo [...]. *É uma imagem do poder inteiramente nova* que o cristianismo vai inventar com o Apocalipse; o sistema do Juízo"[5].

Nas imagens 8 até 11, observa-se figuras de exteriores de igrejas (consecutivamente Igreja de Santa Andrea, São Sebastião, São Pancracio e São Sebastião), com a figura de uma besta na colagem 8 ou com a águia representando João Evangelista nas figuras 9, 10 e 11. É na mesma colagem 11 [Fig. 01] onde surge o primeiro desenho erótico na obra, retirado do livro indiano Ananga Ranga; montagem semelhante acontece na imagem 12, com a águia e o ato sexual, porém sem a fachada de igreja ao fundo.

Aqui ocorre uma transição de sentido que corrobora em alguma medida com aquilo que o crítico Daniel Link nomeou devir-ruína na obra de Ferrari[6]: da reprodução de exterioridades de igrejas para a arte interior das gravuras de Dürer, o ímpeto da passagem do tempo corrói sua autonomia e seu caráter devocional. Não apenas Ferrari faz uma releitura da bíblia, mas uma releitura da arte renascentista como cúmplice do cristianismo pela via do anacronismo próprio da colagem. A águia de São João rondando as fachadas de igrejas cumpre o papel da exposição da Igreja enquanto instituição desnuda perante o Tempo. É sempre a águia de João (o João Evangelista enquanto João de Patmos, autor do Apocalipse) quem ronda as igrejas ou que talvez tenha saído delas. A ambiguidade é necessária. O tempo do mundo cristão, com seu *telos* projetado no Juízo Final, é o mesmo tempo que projeta uma vida de ameaças. João sai e ronda, pois é o tempo produzido pela Igreja aquele que a consome. Ferrari põe todas as imagens em movimento para serem consumidas. A área de contato das colagens é uma "faísca de vida"[7], segundo Link, aquele anacronismo que aqui na obra de Ferrari nada mais é do que o fim da centralidade cristã no mundo ocidental. O artista não contrapõe uma moral à outra, apenas neutraliza o estrato produtor de sentido do cristianismo. Para que isto ocorra, entra no jogo o sexo.

[5] DELEUZE, Gilles. Nietzsche e São Paulo, D. H. Lawrence e João de Patmos. In: *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 55.

[6] LINK, Daniel. León Ferrari, la experiencia exterior. In: *Brailles y Relecturas de la Biblia* [catálogo]. Buenos Aires: Malba, 2012. pp. 11-26.

[7] Ibidem, p. 18.

Figuras eróticas representando atos sexuais, originadas de gravuras japonesas ou indianas, aparecerão nas colagens seguintes. Da gravura 13 à 20, há uma sequência de colagens destas gravuras eróticas sobre gravuras de Dürer representando cenas bíblicas em ambientes internos de edificações, como, por exemplo, em A Anunciação a Maria, O Rei David em penitência e São Gerônimo em seu gabinete. A imagem 21 possui a mesma lógica compositiva, com a única diferença de a imagem de Santo Antônio e São Paulo estar representada em um ambiente externo.

Há duas considerações a serem feitas aqui: uma tem relação novamente com as internalidades e externalidades dos espaços e a segunda tem relação com a sensualidade sexualizada presente nas obras de Ferrari. Em relação aos espaços, vale lembrar que em 1984, logo após a elaboração de *La Basilica*, Ferrari é convidado para participar do projeto Releituras pela Pinacoteca. Escolhe fazer uma releitura de uma tela de Almeida Júnior (Leitura, 1892): coloca uma reprodução da obra no centro de um plano labiríntico, seguindo padrão de suas arquiteturas da loucura impressa pelo processo heliográfico. Se nas heliografias já estava clara esta contaminação entre interno e externo, nesta obra especificamente surge o problema do ler e reler.

Em 1985, um ano antes de ParaHereges, Ferrari produz uma colagem com material pouco usual: dentro de uma gaiola com pássaros, Ferrari forra sua base com uma reprodução do Juízo Final de Michelangelo, permitindo que, com a passagem do tempo, estes pássaros cristalizassem com excrementos a posição de Ferrari em relação àquela obra reverenciada pelo Ocidente. O nome dado à obra é o mesmo da obra de Michelangelo: Juízo Final. Ferrari reativa o tempo profetizado do Apocalipse no tempo da vida, lidando com este tempo não como um ponto final de um segmento, mas um tempo fluido, que se redefine não pelas necessidades da Ideia, mas pelas contaminações do corpo. Da mesma forma que a caligrafia foi objeto de obsessão de Ferrari, esta escrita inscrita no corpo, no gesto, também em Juízo Final ou ParaHereges Ferrari suja a pureza da profecia com as sinuosidades do corpo. É a partir do imaginário cristão, e não da Palavra divina como acontece em outras obras, que Ferrari se aproxima do Apocalipse. Novamente é o livro das Visões, agora não da visão do fim, mas da visão do corpo, do sentido atrelado ao corpo humano.

Como o artista diz em certa entrevista de 2011 em relação às obras escritas, ele está interessado na atitude da pessoa que olha um desenho escrito, em como o espectador possui em si traços de milênios de história humana na forma como ele olha racionalmente para a escrita, construindo significado ou montando uma imagem conforme seus olhos passam pelas linhas da escrita[8]. Aqui a proposta de releitura da Bíblia adquire duplo sentido, pois além de retomar passagens bíblicas, há uma reconfiguração da própria ação

[8] MADESANI, Angela (Ed.). Alfabetti della mente [catálogo]. Bologna: P420 galleria, 2011. apud SARABIA, Rosa. The art of writing and writing as political art in León Ferrari. *Bulletin of Hispanic Studies:* Liverpool, v. 93, n. 3, p.303-325. doi: http://dx.doi.org/10.3828/bhs.2016.19.

leitora que prossegue linha a linha até o ponto que segmenta as séries, exigindo o juízo leitor sobre um dado sentido estabelecido. Em ParaHereges a Bíblia perde a Palavra, perde as alegorias e perde a sequência linear, não há gênese ou *telos*, é apenas mais uma linha paralela, quarenta linhas paralelas cruzadas por linhas outras que tangenciam ou sobrepõe-se à narrativa cristã.

O uso de figuras eróticas continua até o final do livro. Na figura 22, ela aparece sobre o escudo de armas de Ferdinando I, rei da Hungria e da Boêmia. Na figura 23 [Fig. 02], o sexo aparece centralizado na parte inferior da colagem, envolto por anjos apocalípticos com trombetas e uma besta na parte superior central.

Nas 5 imagens seguintes prossegue a ameaça angelical sobre o sexo, iniciando em Apolo (24) e terminando com Afrodite (28). Na figura 24 desaparece a gravura oriental, embora a insinuação sexual esteja presente com o anjo tocando a região pélvica de uma estátua de Apolo, logo abaixo de uma imagem de Deus. Na figura 25, o mesmo anjo segurando uma foice, agora duplicado, aparece sobre um casal durante o ato sexual. Na 26, três anjos armados com espada e escudo ameaçam um casal Shiva e Shakti durante ato sexual. Na 27, quatro anjos empunhando espadas tocam uma gravura de casal japonês. Assim como na colagem 24, na 28 sai a gravura oriental e reaparecem anjos armados ao redor de uma cabeça de Afrodite de Praexíteles.

O Apocalipse, diz Deleuze, retira de um estrato do cristianismo o que resta do paganismo então para matá-lo através de vários procedimentos que cortam as conexões dos símbolos do mundo pagão com a vida[9], como a separação do inferno da vida, a transformação do símbolo dos gêmeos como senhores dos fluxos, a transformação da mulher Mãe cósmica pela mulher policial, ou a forma da mulher "à mercê de 'todas as pequenas serpentes cinzentas do tormento e da vergonha modernas'"[10]. É, portanto, o livro que transforma símbolos em alegorias; enquanto o símbolo é um turbilhão que rodeia, que está entre as coisas, nunca se fechando em um significado, necessitando uma ação e decisão, a alegoria estabelece pontos finais com prevalência da visão sobre os outros sentidos, preparando a chegada de um caminho, de uma leitura, o ponto final que exige poder de juízo.

Ferrari, em alguma medida, realiza o trabalho em um grande arquivo de imagens consagradas pelo ocidente e agrupa-as de tal forma que as qualidades previamente atribuídas a elas sejam jogadas para o segundo plano, demonstrando que o próprio jogo que lhes confere consagração é um jogo vil que configura a tortura como Belo, mantém a destruição do inimigo como a manutenção do Bom e joga para fora da margem a sexualidade e o sexo e todo o conhecimento produzido pela sensorialidade. O binômio

[9] DELEUZE, Gilles. Nietzsche e São Paulo, D. H. Lawrence e João de Patmos. In: *Crítica e Clínica.* Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 63.
[10] Ibidem, p. 65.

cabeça/corpo fica explícito nas colagens onde é exatamente sobre as cabeças onde a besta surge na imagem, ou quando a cabeça de Cristo surge em um homem durante ato sexual. Esta linha que está no entre culturas (Oriente e Ocidente), no entre tempos (tempo bíblico, tempo pagão, tempo futuro do apocalipse) ou, ainda, na coexistência do êxtase sexual e da tortura, é a "*línea delgada*"[11], termo cunhado pelo próprio Ferrari, da qual Daniel Link se encarrega de desenvolver como ferramenta conceitual. Não só é a linha gráfica que separa as conjunções, é, em outros trabalhos de Ferrari, traduções intersensoriais, mas que aqui aparece como uma linha que inverte a ordenação de valores, pondo o que é de fora para dentro e arruinando o que é morto lhe infundindo vida.

Nas gravuras 29 e 30, há uma mesma gravura de Dürer (Última ceia, 1510), enquanto nas gravuras 31, 32 e 33 aparece outra imagem da Última ceia, esta retirada de outra gravura do mesmo artista datada de 1523. Em todas elas, da 29 à 33, aparecem imagens do hinduísmo, do casal Tantra ou de bestas e dragões surgindo pelas janelas, orifícios ou embaixo da mesa da ceia.

As últimas gravuras parecem não seguir uma sequência. Na 34 há outra cena com João e o casal Tantra; na 35 há São Sebaldo e outro casal durante relação sexual ao seu lado, sendo que a figura masculina está com o mesmo rosto do santo; na 36 e 37 há em cada uma delas uma imagem de Cristo em majestade e, na parte inferior, um casal em posição Ananga Ranga em uma, e Kama Sutra em outra. Em ambas gravuras a figura masculina está com o rosto de Cristo. Na 38, há uma gravura do Canto dos eleitos diante do Cordeiro, uma cena do livro de Apocalipse, enquanto na parte inferior central há um casal de uma gravura japonesa. Na 39, reaparece uma fachada de catedral em fotografia, no caso a catedral de Reims, e um casal em dança sexual superposta a sua entrada. Por fim, na gravura 40 há a figura do arcanjo Miguel com uma lança sobre um casal em posição taoísta.

O sexo é uma linha herética quando inserida na sequência da palavra bíblica, aparece como uma linha externa, proveniente do oriente ou do paganismo, e se infiltra, contamina o imaginário cristão. Não é a palavra corrompida, mas a imagem afetada. Não tem lugar o logocentrismo ocidental, Ferrari recorre à sensorialidade visual e aglutina o ver ao prazer proibido e julgado. Apelo aos sentidos libidinosos enquanto desejo que o Ocidente recrimina e culpabiliza o desejante. A ironia de Ferrari está exatamente na recuperação da visualidade pagã que o cristianismo, distinto do judaísmo ou islamismo, manteve em sua tradição. O tom de ParaHereges é citação ao tom do Apocalipse que, segundo Deleuze, é o livro do ressentimento dos fracos ou infelizes, de um novo Deus para um novo homem: o cordeiro carnívoro, que "morde e que grita e depois diz: Socorro, o que eu vos fiz? Era para o vosso bem e para nossa causa comum"[12]. Deus Pai, Filho e

[11] A expressão aparece na obra *Cuadro Escrito*, de 1964.

[12] DELEUZE, Gilles. Nietzsche e São Paulo, D. H. Lawrence e João de Patmos. In: *Crítica e Clínica.* Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 54.

a Virgem Maria são as faces da mesma besta que prega o amor pelo indivíduo, enquanto invoca o coletivo a declarar guerra aos inimigos. Esta inversão do amor ao ódio é simbolizada por Ferrari pela linha que separa a razão ocidental da sensualidade expulsa do paraíso que, mesmo banida e perseguida pelos exércitos do cristianismo (santos, anjos, a Sagrada Família e o próprio Deus Pai), continua penetrando pelos orifícios, estabelecendo suas raízes orgânicas, corpóreas, sensuais, sobre as linhas cartesianas mortas e produtoras de morte. A gravura 6 [Fig. 03] aborda esta dualidade com clareza: há o dragão de A mulher do Sol e o dragão, de Dürer, com suas linhas onduladas e multiplicadas, colocado ao pé de uma cruz, o vértice e o horizonte onde Cristo foi crucificado. A Cruz, que também foi símbolo da colonização ocidental e da mutilação do corpo enquanto produtor de conhecimento, sucumbe, enfim, ao dragão de sete cabeças, à vida herética que é a vida viva que põe a culpa à margem, desatando todos os pecadores de suas sentenças. A proposta de Ferrari não é um mundo sem cristianismo, mas um mundo de cristianismo marginal, onde todas as heresias sejam paraheresias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles. Nietzsche e São Paulo, D. H. Lawrence e João de Patmos. In: *Crítica e Clínica.* Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

FERRARI, León. *ParaHereges.* São Paulo: Editora Expressão, 1986.

LINK, Daniel. León Ferrari, la experiencia exterior. In: *Brailles y Relecturas de la Biblia* [catálogo]. Buenos Aires: Malba, 2012. pp. 11-26.

MIKLOS, Aline. Blasfêmia e arte contemporânea: uma questão de método. *PROA Revista de Antropologia e Arte*, v.1, n. 4, 2013, pp 123-138, IFCH-Unicamp, Campinas.

SARABIA, Rosa. The art of writing and writing as political art in León Ferrari. *Bulletin of Hispanic Studies:* Liverpool, v. 93, n. 3, p.303-325. doi: http://dx.doi.org/10.3828/bhs.2016.19.

FIGURAS

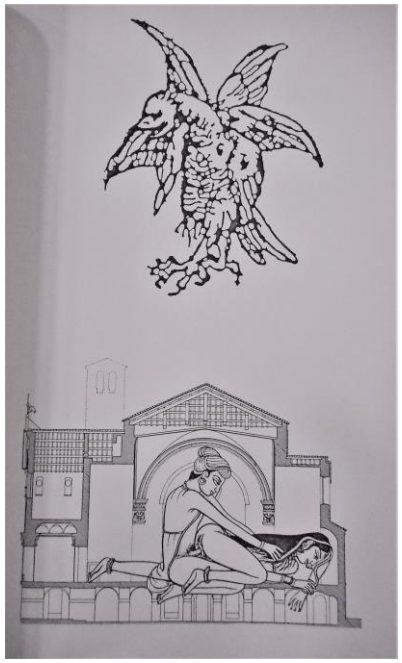


Figura 1 – León Ferrari. ParaHereges. São Paulo: Editora Expressão, 1986, p. 11. Livro de artista. Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

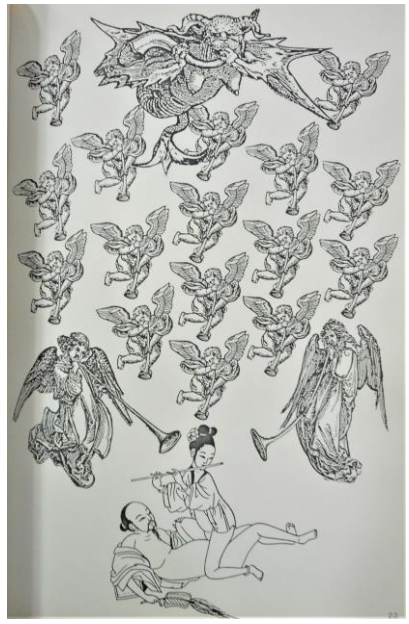


Figura 2 – León Ferrari. ParaHereges. São Paulo: Editora Expressão, 1986, p. 23. Livro de artista. Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

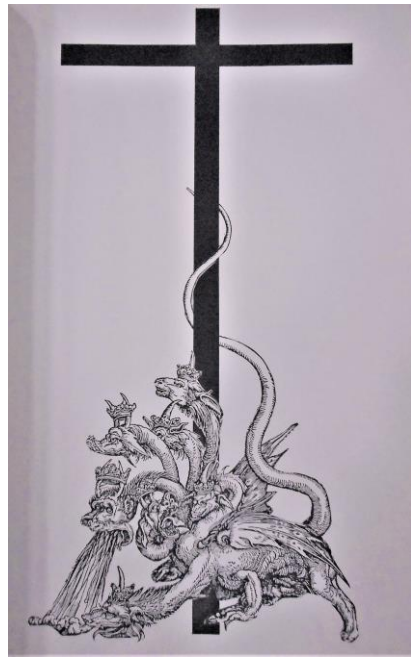


Figura 3 – León Ferrari. ParaHereges. São Paulo: Editora Expressão, 1986, p. 6. Livro de artista. Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

ARTE E CIDADE EM DISPUTA: OS EVENTOS *REAL ESTATE* E *TIMES SQUARE SHOW*[1].

Guilherme Vendramini Cuoghi[2]
Fábio Lopes de Souza Santos[3]

Por duas vezes em 1980, um coletivo de artistas-ativistas organizou a ocupação de imóveis "abandonados" ou subutilizados de Manhattan, em Nova York. Por duas vezes naquele ano, o Colab, como era conhecido, transformou momentaneamente tais construções em suporte de intervenção e exposição artística, mas também em objeto e palco para manifestações políticas. Em ambas as vezes, o grupo confrontou a produção tanto artística quanto urbana, entrando na disputa pelo controle do solo urbano e da legitimação artística. Cabe a este trabalho apresentar os eventos citados e discutir, ainda que brevemente, suas relações com a dinâmica urbana e com a prática artística de ponta do período.

REAL ESTATE SHOW: O EMBATE COM O MERCADO IMOBILIÁRIO

Collaborative Projects Inc. ou Colab, simplesmente, refere-se a um grupo de artistas multidisciplinares, de associação aberta, formado em 1977, na região do *Lower East Side*, sudeste de Manhattan. Segundo Lauren Rosati e Mary Anne Staniszewski, autoras do livro "*Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960-2010*", o Colab surgiu com o objetivo de arrecadar fundos, elaborar projetos, organizar exposições e

[1] O presente trabalho é parte da pesquisa de mestrado intitulada "Espaços Alternativos em Nova York (1960-1980): rumo a uma nova inserção da arte na sociedade", desenvolvida pelos respectivos autores junto ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), entre os anos de 2013 e 2018.

[2] Guilherme Vendramini Cuoghi é Arquiteto e Urbanista graduado pela Universidade Federal de Uberlândia (2013) e mestre pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2018).

[3] Fábio Lopes de Souza Santos possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1980), Master of Arts pelo Royal College Of Arts (1984) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2000). Atualmente é professor doutor efetivo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo em São Carlos, Universidade de São Paulo.

construir uma rede criativa e colaborativa para seus membros. O grupo, segundo elas, não tinha sede fixa ou qualquer tipo de espaço administrativo, expositivo, de discussão e produção permanente; era, portanto, nômade. Suas atividades incluíam reuniões mensais, exibições de filmes, a produção de um programa de televisão, a edição e publicação de um periódico sobre fotografia e filme (a *X Motion Picture Magazine*) e, claro, a organização de exposições artísticas. Inicialmente, estas continham temáticas excêntricas e eram comumente abrigadas nos apartamentos ou estúdios particulares de seus membros[4]. Mas, de acordo com as pesquisadoras, o Colab alcançou mesmo notoriedade por organizar exposições temporárias em edifícios desocupados[5].

Foi literalmente na virada da década de 1970 para 1980 que ocorreu a primeira delas: "*The Real Estate Show*" ["O Show Imobiliário", em tradução livre][6]. Na calada da noite de Ano Novo, membros do grupo invadiram um prédio há mais de um ano abandonado no *Lower East Side*, preenchendo-o ilegalmente com uma variedade de trabalhos artísticos. Gravuras, cartazes, estêncis, pichações e instalações de 35 artistas tomaram as paredes e cômodos do edifício de número 125 da Rua Delancey (figura01). Fazendo jus ao nome do evento, seus conteúdos endereçavam-se criticamente às políticas habitacionais e aos problemas urbanos que se delineavam na época: incêndios criminosos de propriedade, aluguéis abusivos, gentrificação, entre outros. A pintura de Carla Perlman trazia uma lâmpada acesa sobre uma mesa de um apartamento incendiado; o cartaz de Gregory Lehmann continha uma série de cópias coloridas de propagandas de imóveis acrescidas de comentários sarcásticos do artista; as fotomontagens de Ann Messner comentavam a emergência dos sem-teto e prédios vazios da cidade; a colagem com cópias de textos de Warren Tanner lançavam reflexões sobre a propriedade privada; o guache sobre papel de Robin Winters trazia a imagem caricata de um proprietário acompanhada da frase "Pague ou Saia" ["*Pay or Get Out*", no original]; o cartaz de Coleen Fitzgibbon continha o desenho fotocopiado de um homem nu no interior de um barril, com cédulas de dinheiro caindo ao seu redor, sobre o título "Extorsão de Proprietário" ["*Landlord Extortion*", no original] (figura02); e os estêncis de Becky Howland levavam de dentro para fora do edifício a imagem de um polvo gigante com edifícios envoltos em seus tentáculos (figura 03) – isto para citar apenas alguns dos trabalhos.

No primeiro dia daquela nova década, o grupo então abriu oficialmente o edifício para o público. A centelha havia sido lançada. Esperava-se o início de uma discussão inflamada sobre especulação imobiliária,

[4] Mostras como "*Batman Show*" (1977), organizada por Diego Cortez, e "*Doctors & Dentists*" e "*Dog Show*" (1979), organizada por Robin Winters, por exemplo, ocorreram no *loft* deste último, situado no SoHo. Já "*Income & Wealth Show*" (1979) e "*Manifesto Show*" (1979), co-organizada por Jenny Holzer, por exemplo, foram realizadas no estúdio de Coleen Fitzgibbon, outro membro fundador do grupo.

[5] LAUREN, Rosati; STANISZEWKI, Mary Anne. (org.) *Alternative histories: New York Art Spaces, 1960 to 2010*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012, p. 178.

[6] Entre os organizadores do evento, encontram-se os nomes de Alan W. Moore, Becky Howland, Peter Moenning, Ann Messner, Joseph Nechvatal e Christy Rupp.

direitos de inquilinos, uso indevido de propriedades, planejamento urbano arbitrário e empreendimentos imobiliários ambiciosos. Porém, com pouco mais de um dia de ocupação, a polícia municipal foi acionada e o edifício novamente trancando. Nove dias depois, os trabalhos foram finalmente removidos do prédio e silenciados em um depósito da cidade. Neste breve período de tempo, moradores locais, autoridades, repórteres e outros artistas compareceram no local para testemunhar o ocorrido e também para se juntaram à causa do Colab (figura04). Os agentes municipais cederam à pressão e ofereceram aos artistas um outro edifício desocupado na cidade para abrigar suas exposições. Localizado no número 156 da Rua Rivington, tal espaço deu origem ao ABC No Rio, um centro comunitário voltado para arte e ativismo[7].

Entre o final dos anos 1960 e início dos 1970, artistas de todo tipo haviam fixado estúdios e residências em um antigo distrito industrial situado ao Sul da Rua Houston de Manhattan, bairro posteriormente conhecido como "SoHo" (acrônimo para *South of Houston Street*). Sua permanência ali era não só ilegal como também incômoda. De um lado, as leis de zoneamento urbano da cidade não permitiam que aquelas antigas edificações industriais, "*lofts",* fossem utilizadas para outros fins que não o da fabricação industrial. De outro, sua permanência atrapalhava os planos de políticos e investidores do ramo imobiliário que queriam pôr abaixo os edifícios para a construção de uma via expressa de dez faixas e modernos edifícios apartamentos[8]. Neste meio tempo, artistas e moradores se organizaram para transformar os *lofts* em espaços habitáveis e para pressionar o poder municipal, de modo que o zoneamento da região fosse alterado para incluir o uso residencial. Pouco depois dos artistas vencerem esta batalha e sua situação ser finalmente legalizada, os valores imobiliários da região dispararam.

A ideia de morar em *lofts* industriais deixou de ser visto como uma situação precária para cair no gosto popular, tornando-se não só um modelo de habitação socialmente aceito, mas altamente desejado. De acordo com a pesquisadora Sharon Zukin, a partir do final dos anos 1970 e início dos 1980, o estilo "*loft living*" já despertava o interesse da classe média e alta e, consequentemente, dos investidores privados[9]. Conforme a economia norte-americana se recuperava da crise do petróleo e o neoliberalismo era semeado por entre as ruínas do Estado de bem-estar social (*wellfare estate*), os sintomas da gentrificação do bairro se tornavam claros: *lofts,* estúdios e espaços artísticos "alternativos" ao circuito vigente, de produção experimental e sem-fins lucrativos, davam lugar a galerias comerciais e a luxuosos apartamentos e restaurantes.

[7] LAUREN; STANISZEWKI, 2012, p. 178 e 198.

[8] Segundo Ann Fensterstock, um grupo um grupo de investidores chegou a contratar um arquiteto para projetar 5.000 novos apartamentos sobre as ruínas de 12,5 hectares da área (31 acres), enquanto um outro grupo de pessoas reacendeu o debate sobre a execução do *The Lower Manhattan Expressway* (LOMEX) – um projeto urbanístico grandioso, idealizado originalmente por Robert Moses nos anos 1940, que previa a obliteração de uma enorme faixa do SoHo e bairros adjacentes para a construção de uma via expressa de dez pistas que conectaria o Brooklyn à cidade vizinha, New Jersey. FENSTERSTOCK, Ann. *Art on the Block: Tracking the New York Art World from SoHo to the Bowery, Bushwick and Beyond*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p.27 e p.29.

[9] ZUKIN, Sharon. *Loft Living, culture and capital in urban change*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989.

A mudança do público, do estilo e custo de vida fez com que grande parte dos artistas residentes no SoHo migrassem para bairros vizinhos, menos valorizados – como East Village e TriBeCa (acrônimo de "*Triangle Below Canal Street*" ou "Triângulo Abaixo da Rua do Canal", em tradução livre). E foi pontualmente neste cenário que surgiu o Colab. O grupo era, segundo Alan W. Moore, "a reminiscência do espírito coletivo que havia animado o SoHo nas décadas anteriores"[10].

Por mais que tentassem fugir, a onda da gentrificação permanecia no encalço dos artistas. Segundo Moore, ainda no final dos anos 1970 os artistas já não conseguiam mais encontrar lugares com aluguel acessível no sul da ilha: "De repente, parecia que tudo estava secando – a disponibilidade de espaços de vivência, estúdios e *lofts*", escreve[11]. Quando existentes, as ofertas de espaços eram, segundo ele, acompanhadas de negociações sórdidas, nas quais os proprietários permitiam a estadia dos artistas em seus imóveis caso concordassem em reformá-los e deixá-los depois de um ano. "Os proprietários exploravam descaradamente o poder produtivo dos artistas como uma estratégia de curto prazo, usufruindo de sua capacidade de converter antigos espaços comerciais e fabris em '*lofts*' habitáveis"[12]. Em outras palavras, os artistas eram requisitados para serem despejados, eles haviam se tornado massa de manobra de investidores imobiliários, partícipes do processo que sustentava a inacessibilidade a novos espaços de moradia, produção e convívio. Eles eram vítimas e algozes de sua própria condição.

Antes mesmo da supervalorização dos *lofts*, havia outras estratégias imobiliárias em curso, que afetavam um contingente maior da população e que também vinham chamando a atenção dos membros do Colab. De acordo com Moore, a Comissão Trilateral de Nova York – um grupo de elite comissionado pela Fundação Rockefeller – havia publicado na época um influente relatório que recomendava a total destruição de bairros ao sul da ilha e a substituição de seus antigos edifícios por modernos arranha-céus. Um dos caminhos encontrados pelo grupo para alcançar tal destruição era permitir a atuação das "forças do mercado". Estas "forças" incluíam um sistema no qual os bancos deveriam negar empréstimos para qualquer um que tentasse abrir um negócio ou melhorar as propriedades nas zonas marcadas pela Comissão. Somase a isso o fato de que havia um grande número de proprietários insatisfeitos com a progressiva conquista legal sobre o controle dos aluguéis, que beneficiavam os inquilinos e tornavam os imóveis investimentos pouco lucrativos. Para contornar essa situação, Moore conta que inúmeros proprietários deliberadamente destruíam seus prédios por meio de incêndios criminosos, a fim de obter o dinheiro do seguro. Estes edifícios incendiados permaneciam vazios até que suas estruturas definitivamente colapsassem, a ponto de serem

[10] MOORE, Alan W. "Excavating Real Estate: Alan W. Moore, with the artists of The Real Estate Show (1980). *The Pew Center for Arts & Heritage*, 27 mar. 2014, p. 2. Disponível em: https://www.pewcenterarts.org/post/excavating-real-estate-alan-w-moore-real-estate-show-1980 (acesso: 30 de outubro de 2018).
[11] Ibidem, p. 5.
[12] Ibidem, p. 4.

demolidas[13]. Às custas da ganância e da ambição dos proprietários de imóveis, comunidades inteiras estavam sendo desfeitas, artistas e tantos outros indivíduos menos afortunados estavam sendo expulsos e obrigados a morar na rua ou em regiões muito distantes de seus locais de vivência e trabalho, enquanto assistiam à valorização de inúmeros edifícios desocupados.

Para além de uma mera exposição artística, da arte para a arte, o *Real Estate Show* expos o jogo de interesses travado entre artistas e empresários, cidadãos e políticos, inquilinos e proprietários acerca do uso e controle do solo urbano. Tratou-se de uma reação crítica ao mercado imobiliário, à exploração dos proprietários e às políticas urbanas de Nova York, que permitiam o despejo de inquilinos, o enriquecimento ilícito de proprietários e promoção da gentrificação. Serviu, portanto, como testemunho e, ao mesmo tempo, manifesto contra a influência desmedida que o capital imobiliário exercia sobre o local e o modo como as pessoas deveriam viver na cidade. O Real Estate Show foi, assim, o resultado da combinação entre arte e ação de guerrilha, uma reação provocativa diante de uma situação insustentável: o "Real Estate Show nasceu de um grito de dor", ele "foi primeiro uma ação e depois uma exposição"[14] – para usar as palavras de Moore.

THE TIMES SQUARE SHOW: UMA LUTA A FAVOR DA PLURALIDADE

Seis meses depois do *Real Estate Show*, o Colab uniu forças com outros grupos e espaços do circuito *underground* – como o ABC No Rio e Fashion Moda – para uma segunda ocupação artística, de proporção e repercussão ainda maiores. O alvo, desta vez, foi um edifício de quatro andares "abandonado" no coração da *Times Square*.

No final dos anos 1970 e início dos 1980, a imagem da Times Square era bem distinta da atual. O mercado sexual e o comércio de drogas prosperavam em suas terras, enquanto acampamentos de sem-teto tomavam suas ruas. Sua reputação era a de um lugar abandonado e decadente, o que fazia desta parte da cidade alvo frequente de promessas de campanha e planos corporativos que protendiam redesenhá-la. Segundo Anderson, investidores chegaram, por exemplo, a apresentar projetos à administração municipal que intentavam transformar a região em um complexo de lojas e parque temático. Até mesmo Ed Koch, o então prefeito de Nova York, tentou emplacar planos de campanha que prometiam limpar, restaurar e repovoar a Times Square, na tentativa de atrair novamente as pessoas para a região. Mas, ao contrário do que era divulgado, a Times Square era extremamente complexa, diversificada e altamente povoada, possuindo

[13] Ibidem, p. 5-6.
[14] Ibidem, p. 5 e 9.

um dos maiores tráfegos de sua época, com fluxo de até 8.000 pedestres por hora em suas ruas[15]. Esta desconexão entre o discurso propagado por políticos e empresários e a complexa realidade da região evidenciava o conflito de interesses que pairava sobre a Times Square (isto sem contar os conflitos internos, que atravessam, entre outras coisas, a discussão sobre a liberdade sexual, diversidade cultural, excesso de propagandas e violência urbana).

O entroncamento comercial nova-yorkino, como é hoje mundialmente conhecido, era o tradicional centro de entretenimento adulto da cidade, lar de bares, discotecas, casas de jogos, prostíbulos e salas de exibição de shows e filmes eróticos, frequentando por gays, prostitutas, usuários de drogas e todo tipo de gente à procura de diversão (figura05). "A Times Square é a fossa comportamental de Nova York, o lugar onde as pessoas vão para fazer todas as coisas que elas não podem fazer em casa", escreveu Jeffrey Deitch na época[16]. Fato era que a transgressão comportamental e a diversidade cultural animadas pela Times Square incomodavam a elite e a parcela conservadora da população. Narrativas irreais, campanhas higienistas e projetos reformistas refletiam, assim, tratativas de substituir os tipos de públicos e serviços da região por aqueles mais atraentes a políticos e empresários.

Foi em meio a este conturbado contexto que o Colab decidiu ocupar um dos edifícios vagos da Times Square – mais especificamente, o localizado na esquina da *West 41st Street* com a *7th Avenue*, antigo lar de uma casa de massagem. Munidos, desta vez, da permissão de um mês de uso cedida pelo proprietário e do auxílio financeiro do *National Endowment for the Arts*, uma agência nacional de fomento cultural, o grupo convidou mais de cem artistas (locais, "de rua" e membros do coletivo) para instalar e exibir seus trabalhos naquele edifício, durante todo o mês de junho.

O *Times Square Show*, como foi chamado, trazia uma infinidade de trabalhos artísticos espalhados por todo o edifício: da fachada ao interior, das escadas e corredores ao banheiro, do porão ao quarto e último andar (figura 06). A sala "*Money, Love and Death*" continha, entre outras coisas, as imagens de ratos enfileirados percorrendo todo o rodapé ("*Rat Patrol*" de Christy Rupp) e ilustrações de armas, cédulas de dinheiro e pratos de comida vazios ("*Gun, Dollar, Plate*" de Coleen Fitzgibbon e Robin Water) embalando todo o espaço, como uma espécie de papel de parede (figura 07). O cômodo "*Portrait Gallery*" incluía, entre outras coisas, as cabeças de oito soldados mortos em uma missão no Irã (feitas em cerâmica pela artista Mimi Gross) e os bustos em gesso de moradores negros e latino-americanos do Sul do Bronx (feitas por John Ahearn). No quarto andar, a pia quebrada do banheiro havia sido preenchida por grãos de sal encardidos e agulhas usadas, em clara relação ao consumo de drogas da região (obra de Jamie Summers). Em outra sala,

[15] ANDERSON, Samuel. "Inherent Vice: Contagion and The Archive in The Times Square Show". *Emisphérica*, revista digital, edição 6.1 de 2009. Disponível em: http://hemisphericinstitute.org/ (acesso: outubro de 2018)

[16] DEITCH, Jeffrey. "Report from Times Square." *Art in America*, v.68, n.9, (1980) September 1980, p. 61.

havia uma instalação feita a partir de colagens de revistas masculinas, imagens de sereias, noivas, bruxas, enfermeiras, santas e garotinhas que, segundo Lippard, representava um protesto contra os estereótipos lançados sobre as mulheres e a violência promovida pela pornografia[17]. Além dos incontáveis trabalhos afixados nos cômodos, que não cabem aqui serem citados por completo, a exposição trazia também apresentações de performances, exibição de filmes e vídeos e ainda uma loja de *souvenirs*, que colocava à venda, por um preço acessível, versões dos trabalhos expostos pelos artistas (figura08).

Diferentemente de um museu ou galeria comercial, o público-alvo do evento não eram curadores, críticos, diretores e *marchands* – figuras carimbadas em *vernissages* e exposições do circuito artístico –, mas sim o próprio público da Times Square. Segundo Deitch, a partir do momento em que a porta do edifício foi aberta, a rede de participantes do evento foi rapidamente expandida para incluir trabalhadores, criminosos, prostitutas e outras figuras da vizinhança – atraídas pela curiosidade, mas também pela familiaridade com os conteúdos ali expostos. Em suas palavras, "a porta aberta do edifício foi uma metáfora perfeita para a acessibilidade da arte."[18]

A pluralidade de trabalhos e a diversidade de públicos contemplados pelo evento resguardavam o desejo de romper a bolha do mundo da arte, de dar voz a artistas fora do radar do grande circuito, de aproximar a prática e a vivência artística do grande público e das questões sociais e urbanas imediatas. Os artistas e organizadores do evento, de modo geral, estavam mais preocupados com o conteúdo do que com a forma, mais voltados para a arte política e popular do que para a arte "acadêmica pós-minimalista", mais atentos à inclusão do que à exclusão, mais interessados na expansão do que na retração do circuito artístico. "A maioria dos membros do Colab", segundo Deitch, "estava comprometida com a mudança social, encarando a arte como um meio de comunicação radical e não como um diálogo circular, fechado, com as tradições artísticas do passado"[19]. Assim, ao mesmo tempo em que enaltecia a complexa realidade da Times Square, colocando em xeque os discursos contrários à sua existência, a ação do coletivo refletia o descontentamento com as preocupações provincianas e os rituais elitistas da galeria comercial e do museu, e a impaciência com a postura hipócrita de alguns espaços artísticos alternativos do período, que consentiam com as adversidades sociais e urbanas e com a falta de representatividade artística e/ou cultural de grupos minoritários, mas que a elas permaneciam indiferentes[20].

Lucy Lippard resume bem as questões sustentadas pelo evento. Para ela, o Times Square Show foi evidentemente sobre a Times Square; ou seja: sobre sexo, ganância, violência e degradação humana. Foi

[17] LIPPARD, Lucy. 1980. "Sex and death and shock and schlock: a long review of the Times Square Show". *Artforum* 19, no. 2 (October): pp. 52.
[18] DEITCH, 1980, p. 60.
[19] Ibidem.
[20] DEITCHER, David. Polarity Rules. In: AULT, Julie. *Alternative Art New York 1965-1985*. New York: Minnesota Press, 2002, p. 217.

também sobre artistas agindo conjuntamente como guerrilheiros, se identificando com a realidade e com as causas dos habitantes deste local – invejando-os, imitando-os e colonizando-os ao mesmo tempo em que se rebelavam contra a limpeza e a impiedade das instituições e das "alternativas" do mundo da arte. Foi também uma crítica ao sistema artístico vigente, uma rebelião microcósmica de artistas pela independência econômica, pela realização de uma exposição mais ou menos aberta. "Acima de tudo", salienta, "o Times Square Show foi sobre a arte ser uma outra coisa que não só arte" [21].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Samuel. "Inherent Vice: Contagion and The Archive in The Times Square Show". *Emisphérica*, revista digital, edição 6.1 de 2009. Disponível em: http://hemisphericinstitute.org/ (acesso: outubro de 2018).

DEITCH, Jeffrey. "Report from Times Square". *Art in America*, v.68, n.9, September, 1980.

DEITCHER, David. *Polarity Rules*. In: AULT, Julie. Alternative Art New York 1965-1985. New York: Minnesota Press, 2002.

FENSTERSTOCK, Ann. *Art on the Block: Tracking the New York Art World from SoHo to the Bowery, Bushwick and Beyond*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

LAUREN, Rosati; STANISZEWKI, Mary Anne. (org.). *Alternative histories: New York Art Spaces, 1960 to 2010*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012.

LIPPARD, Lucy. "Sex and death and shock and schlock: a long review of the Times Square Show". *Artforum* 19, no. 2, October, 1980.

MOORE, Alan W. "Excavating Real Estate: Alan W. Moore, with the artists of The Real Estate Show (1980)". *The Pew Center for Arts & Heritage*, 27 mar. 2014, p. 8. Disponível em: https://www.pewcenterarts.org/post/excavating-real-estate-alan-w-moore-real-estate-show-1980 (acesso: 30 de outubro de 2018).

ZUKIN, Sharon. *Loft Living, culture and capital in urban change*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989.

[21] LIPPARD, 1980, p. 52-53.

FIGURAS

Figura 1 – Vista da montagem dos trabalhos no interior do edifício ocupado pelo Colab. Foto de Ann Messner. Fonte: https://annmessner.net

Figura 3 – Registro de Becky Howland após fixar seu polvo na fachada do edifício. Foto de Ann Messner. Fonte: http://98bowery.com

Figura 2 – Pôster de Colen Fitzgibbon para o Real Estate Show (1980). Fonte: http://98bowery.com

Figura 4 – Coletiva de imprensa após o fechamento do evento Real Estate Show (1980). Destaque para o artista alemão Joseph Beuys (segundo da direita para esquerda). Foto de Barbara Brooks. Fonte: http://98bowery.com

Figura 5 – Registro da Times Square em 1983. Crédito: Andreas Feininger/Getty Images. Fonte: https://edition.cnn.com

Figura 6 – *Times Square Show (*1980) – vista externa do local de exposição. Foto de Lisa Kahane. Fonte: ANDERSON, 2009.

Figura 7 – Vista da sala "*Money, Love and Death".* Foto de Andrea Callard. Fonte: ANDERSON, 2009.

Figura 8 – *Times Square Show* (1980) – vista do interior da loja do. Fonte: https://collaborativeprojects.files.wordpress.com

WARBURG: A NINFA EM FUGA – DE ONDE ELA VEM?

Heloize Amaro [1]

A presente comunicação tenciona comentar as investigações do historiador da arte Aby Warburg sobre a Ninfa – figura que ocupa uma posição protagonista no contexto de seus estudos sobre o resgate da Antiguidade pagã durante o Renascimento florentino. Anseia, ainda, articular escritos de autores contemporâneos que verificam a importância dessa iconografia como parte do centro gravitacional do estudioso hamburguês.

Na nota introdutória de sua tese de doutorado, entregue à Universidade de Estrasburgo, em março de 1893, Warburg escreve que comparou as conhecidas pinturas mitológicas de Sandro Botticelli, com as concepções correspondentes na literatura poética e na teoria da arte daquele tempo, na tentativa de esclarecer o que era de maior interesse aos artistas do *Quattrocento*[2]. No entanto, durante seu processo de pesquisa, a análise de o *Nascimento de Vênus* [fig. 1] e a *Primavera* [fig. 2], viabilizaram observações ainda mais ambiciosas que apenas um mapeamento das predileções artísticas do Renascimento florentino.

O que impulsionou a escolha das duas pinturas teria sido a observação da cena de perseguição entre Flora e Zéfiro, a qual, a ninfa Flora, apresenta-se em fuga. Em uma conferência autobiográfica em 1927, Warburg declarou:

> A descoberta de que as duas figuras da perseguição (Zéfiro e Flora), na *Primavera* de Botticelli, fossem trazidas diretamente dos *Fastos* de Ovídio foi para mim decisiva para a escolha do tema da tese, a qual teve como argumento a intensidade do

[1] Bacharel em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).
[2] WARBURG, A. *O Nascimento de Vênus* e *A primavera de Sandro Botticelli*. In: *Histórias de Fantasma Para Gente Grande*. Companhia das Letras, SP, 2015. p. 27.

> movimento externo sob o signo da Antiguidade. [...]. Eu devia buscar compreender se entre os contemporâneos de Botticelli existiam documentos, ou mesmo poesias, que pudessem indicar-me quem tinha sido o mediador deste douto modelo para um grupo da perseguição. Tratava-se, então, de uma atitude que privilegiava a análise da obra de arte individual. [...]. Consegui descobrir que Poliziano, estudioso e poeta, tinha sido o mediador da passagem ovidiana. Em particular – coisa decisiva, para mim -, descobri que exatamente este douto humanista tinha sido quem transmitira os motivos antiquizantes à representação dramática.[3]

A hipótese da observação do movimento externo influenciado pela Antiguidade, conduziu sua pesquisa aos poemas de Angelo Poliziano. Em *La Giostra* (1478), o poeta executa com empenho a descrição dos detalhes que relatam a passagem a qual a Vênus é impelida em uma concha até a margem e recebida por três Horas. O vento originado do sopro de Zéfiro serve como uma bússola que guia à deusa:

> No tempestuoso mar Egeu vê-se acolhido/ O membro genital no ventre de Tétis/ Que, sob os diversos giros dos planetas, / Vaga pelas ondas envolto em espuma branca. / Nascida ali, com graça e alegria, / Uma donzela com rosto não humano/ Avança – e o céu se deleita – Sobre uma concha guiada pelos ventos.[4]

Poliziano efetuou desvios ao descrever o canto de Homero à Afrodite, não em seu enredo, mas nos detalhes. Precisamente, nos acessórios em movimento, *bewegtes Beiwerk,* no vocabulário alemão. Em sua leitura da *Giostra*, Warburg indica a fixação aos ventos que carregavam a Vênus e moviam tecidos e cabelos:

> Vários ventos, cujo sopro é visível *[vero il soffiar di venti]*, que levam a Vênus dentro de uma concha *[vero il nicchio]* para a margem onde é recebida por três Horas que a cobrem não só com colares e ornamentos, mencionados também no canto de Homero, mas também com um "manto de estrelas". O vento se entretém com as roupas brancas das Horas e encrespa seus longos cabelos soltos e ondulados (l. 100, 4-5).

[3] WARBURG, apud. FERNANDES, C. *Aby Warburg e o problema da mudança do estilo na arte do Renascimento.* Revista Figura, Studies on the Classical Tradition, V. 5 – N. 1, 2017, p. 71.
[4] POLIZIANO, A. *La Giostra*, apud. WARBURG, A. *O Nascimento de Vênus* e *A primavera de Sandro Botticelli*. In: *A Renovação da Antiguidade Pagã*. Contraponto, RJ, 2013. p. 07.

> São justamente esses detalhes animados pelo vento que o poeta admira como trabalho ilusivo de uma execução artística virtuosa.[5]

O pesquisador observa que o próprio Botticelli alterou alguns aspectos do poema em o *Nascimento de Vênus,* como a mão direita que cobre o seio da Vênus e não a esquerda, além da presença de apenas uma das Horas, ao invés de três. Salienta que ambas as obras de arte são uma paráfrase do canto homérico, a poesia como uma escolha mais fiel ao seu modelo, e a pintura, como uma leitura mais livre. Considerando essa relação estabelecida entre Poliziano e Botticelli na passagem de conhecimento e inspiração, o poeta foi o doador, e o artista, o receptor, troca conhecida no douto humanista como *ut pictura poesis*.

Acerca disso, dedica atenção ao tratado de Leon Battista Alberti, *Liber de Pictura* [Da Pintura], que versou sobre fundamentos propostos a respeito da mistura de imaginação e organicidade necessários para reproduzir o movimento de panos e cabelos, para que assim, os pormenores não fossem apenas ferramenta de exibição. Nesse sentindo, os acessórios em movimento nos quadros, serviam como referências para a composição de uma vida em extremo estado de agitação. Havia uma forma de selecionar o que era de maior interesse e reorganizar segundo a vontade de quem os estudava, permitindo uma espécie de afecção no processo de formação de estilo.

Em um seminário em 1889, ainda durante o tempo de estudos de Warburg na Universidade de Bonn, a questão do movimento e os prováveis problemas de estilo na história da arte, surgiram em uma crítica ao texto de Lessing sobre o *Laocoonte*. Intitulado: *Esboço de uma crítica ao "Laocoonte" na arte do Quattrocento em Florença. O desenvolvimento da pintura nos relevos de Ghiberti*,[6] Warburg observa no texto de Lessing a relação entre poesia e as artes figurativas. Em particular, a separação entre o transitório e o mutável. Enquanto a poesia daria conta de retratar diferentes momentos de um mesmo personagem, a arte figurativa capturaria apenas um lance.

Dessa forma, a escultura do *Laocoonte* seria um registro inerte do ataque de serpentes sofrido pelo sacerdote, sem evidências de uma reação. A crítica não se apresentava apenas aos escritos de Lessing, mas na concepção winckelmanniana sobre a serenidade olímpica da Antiguidade. Ou seja, a não representação de sofrimento ou inquietação, correspondia a um ideal de beleza e harmonia. Dada visão apolínea, não resolvia as questões sobre as expressões patéticas, como a observação dos acessórios na cena de perseguição da ninfa Flora, estudada por Warburg, algum tempo depois.

[5] WARBURG, A. op. cit., p. 08.

[6] WARBURG, apud. FERNANDES, C. *Aby Warburg e o problema da mudança do estilo na arte do Renascimento.* Revista Figura, Studies on the Classical Tradition, V. 5 – N. 1, 2017. p. 72.

Botticelli teria sido, então, um dos pintores que transformou em narrativa dramática, a consciência do mundo dos deuses da Antiguidade. O que não diz respeito a uma imitação, mas sim, uma vibração coreografada. A identificação – do que viria a ser nomeado como *Pathosformel* Ninfa – surge da inquietação da estética inabalável. Didi-Huberman indica[7] que a discussão que Warburg redigia com Winckelmann mora nessas linhas do que era elemento "vital" na arte do Primeiro Renascimento Florentino, e a isso, Warburg escreveu:

> [...] a simplicidade e a grandeza tranquila, Winckelmann chegou a percebê-las no Laocoonte que se convulsiona num sofrimento mortal. [...] Mas [devemos] afirmar que uma concepção de mundo antigo diametralmente oposta à de Winckelmann corresponde, efetivamente, ao espírito do *Quattrocento.*[8]

Durante uma troca de cartas em 1900, em Florença, um amigo – filólogo e historiador –, Andre Jolles, questiona Warburg, sobre a figura feminina em movimento em um afresco de Domenico Ghirlandaio [fig. 3]. O mesmo escreve – "*Quem é ela, de onde vem? "*[9]. Na composição em questão, a figura de uma jovem, no canto direito, denota uma incoerência com o mundo espiritual da burguesia florentina da época. Uma intromissão pagã em uma cena marcadamente devota[10]. Com as vestes brancas e leves revoando, a cesta de frutas na cabeça e a perna direta à frente do corpo, marcando o andar, sua ação parece desconectada com a placidez das outras figuras representadas no momento que São João Batista chega ao mundo.

Ninfa, Aura, Gradiva,[11] Mênade, na troca de cartas, segundo Jolles, seria Salomé[12]. Warburg reconheceu no drapear do pano branco, no tom de intromissão e quebra de ritmo, vestígios das mênades clássicas dos sarcófagos greco-romanos, traços de Flora de Botticelli, a relação entre a forma e o tempo, uma *Pathosformel*. Sua resposta não era muito sobre quem ela era, mas de onde ela vinha, pois, sua genealogia era um enigma. Em um instante adentrava o recinto com uma cesta de frutas no dia do nascimento do santo,

[7] DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo de fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Contraponto, RJ, 2013. p. 128.
[8] WARBURG, A. apud. DIDI-HUBERMAN, G. Ibid., p. 236. Nota 216.
[9] JOLLES, A. apud. WARBURG, A. *A Ninfa fiorentina - Fragmentos de um projeto sobre Ninfas.* Manuscrito Warburg Institut Archive III. 55. 1, trad. A. Morão, 2012. p. 05.
[10] FERNANDES, C. op. cit. p. 85.
[11] DIDI-HUBERMAN, G. *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*. Gallimard, Paris. p. 11.
[12] JOLLES, A. apud. WARBURG, A. *A Ninfa fiorentina - Fragmentos de um projeto sobre Ninfas.* Manuscrito Warburg Institut Archive III. 55. 1, trad. A. Morão, 2012. p. 04.

em outro, pediria a cabeça do mesmo. Segundo Didi-Huberman, todas essas personagens constituem encarnações possíveis dessa perigosa Ninfa que reúne memória, desejo e tempo.[13]

Warburg apresentou o termo *Pathosformel* [fórmula de páthos] cinco anos depois da troca de cartas, em 1905, no decurso de uma conferência em Hamburgo no 48º Encontro de Filólogos Alemães, durante a apresentação do estudo *Dürer e a Antiguidade italiana*. Na ocasião, discorreu a respeito de um desenho de Albrecht Dürer [fig. 4] baseado em uma gravura de Timoteo Viti, exposto no Museu Correr, em Veneza. O desenho representava mênades, trajadas à moda antiga como ninfas, em um movimento de preparação para o golpe de misericórdia contra Orfeu. Tendo como provável inspiração, o Orfeu (1478-83) narrado por Poliziano, e afirmou:

> A Morte de Orfeu fornece um ponto de partida seguro para se chegar, por várias direções, à compreensão dessa corrente patética contida na influência da Antiguidade redesperta. (...) A linguagem gestual patética típica da arte antiga, assim como fora forjada pela Grécia tendo em vista a mesma cena trágica, nesse caso intervém diretamente na formação do estilo.[14]

Das várias direções mencionadas por Warburg, destaquemos a corrente patética identificada na iconografia da Ninfa e seus acessórios, especialmente no conjunto da fuga de Flora, nos quadros de Botticelli, e em Salomé, no afresco de Ghirlandaio. Pensadores contemporâneos como Didi-Huberman e Agamben, atribuem a elaboração da *Pathosformel* Ninfa como um importante elemento para o desenvolvimento historiográfico de cunho warburguiano. Entretanto, é significativo evidenciar que até a composição do painel 46 de seu Atlas Mnemosyne [fig. 5], a duplicidade fundamental[15] dessa figura não havia sido exposta completamente. Dessa maneira, o entendimento que Warburg detinha sobre a Ninfa estava em constante desenvolvimento, dialogando com a ideia de sobrelevar a leitura apolínea do pensamento de Winckelmann e reconhecer a provável carga dionisíaca do fóbico e demoníaco. De um lado teríamos Flora como portadora de vida, graça e dons, de outro Salomé – ou ainda Judite -, capaz de atos cruéis, uma bacante indomável.

A iconografia da Ninfa influenciou o curso de sua historiografia no instante que a figura deslocou o eixo conceitual e formal e desafiou o tempo, apresentando sintomas de forças opostas e polarizadas. Agamben escreveu em seu ensaio, "Ninfas" (2007), sobre a relevância e complexidade da *Pathosformel*:

---

[13] DIDI-HUBERMAN, G. apud. QUEIRÓZ CAMPOS, D. *Ninfa: a criatura fluída*. Revista Concinnitas (UERJ), ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016. p. 476.

[14] WARBURG, A. *Dürer e a Antiguidade italiana*. In: *Histórias de fantasma para gente grande – Aby Warburg: escritos, esboços e conferências*. Companhia das Letras, SP, 2015. p. 87-89.

[15] KIRCHMAYR, R. *L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze*. Revista Engramma Online. Set/out. 2012.

> Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente cópia. Nesse sentido, a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. Porém um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem indiscernível do seu vir a ser é o que chamamos tempo, o que Kant definia por isso em termos de uma afecção.[16]

A Ninfa, segundo a leitura de Agamben, permite ao poeta, ao artista, e ao estudioso, através da reconhecida afecção, acessar temporalidades distintas, o que Warburg atribuiu como uma "vida em movimento". A representação de um corpo que colhe o potencial cinético presente na imagem. Durante sua vida, o estudioso não conseguiu realizar um mapeamento completo da recorrência da mesma, já que ela apresenta um poder de disseminação extraordinário. Todavia, desenvolveu importantes observações sobre a passagem de estilos no Renascimento florentino, a transição do *alla francese* para o *all'antica*, por exemplo. Algo que contribui, ao que Warburg descreveu, posteriormente, em um fragmento autobiográfico, como a descoberta de uma "*ciência de orientação em forma de imagens, que nos autorizou a falar de uma nova história da arte científico-cultural, que não tem limites temporais, nem limites espaciais.* "[17]

Torna-se relevante destacar, por fim, que o breve texto deseja salientar as sintomáticas escolhas realizadas por Warburg durante sua tese de doutorado, sobretudo, no que diz respeito aos detalhes nas duas pinturas de Botticelli. Bem como algumas críticas acerca da vertente classicista da concepção de estilo na história da arte, que encontra, na descoberta iconológica da "*Ninfa que corre* "[18], expressivo protagonismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas.* São Paulo: Hedra/Coleção Bienal de São Paulo, 2012.

ALBERTI, Léon. *Da pintura.* São Paulo/Campinas: Editora UNICAMP, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna. Essai sur le drape tombe.* Paris: Gallimard, 2002.

[16] AGAMBEN, G. *Ninfas*. Hedra, Coleção Bienal de São Paulo, SP, 2012. p. 29.

[17] WARBURG, apud. GHELARDI, M. De Arsenal a Laboratório: Fragmento de uma autobiografia. Revista Figura, Studies on the Classical Tradition, V. 5 – N. 1, 2017. p. 25-26.

[18] JOLLES, A. op. cit. p. 05.

_____ . *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo de fantasmas segundo Aby Warburg.* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FERNANDES, Cássio. *Aby Warburg e o problema da mudança do estilo na arte do Renascimento.* Revista Figura, Studies on the Classical Tradition, V. 5 – N. 1, 2017. p. 72.

GHELARDI, Maurizio. *De Arsenal a Laboratório: Fragmento de uma autobiografia.* Revista Figura, Studies on the Classical Tradition, V. 5 – N. 1, 2017. p. 17.

KIRCHMAYR, R. *L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze.* Revista Engramma Online. Set/out. 2012.

QUEIRÓZ CAMPOS, Daniela. *Ninfa: a criatura fluída.* Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Revista Concinnitas, ano 17, V.01, n. 28, set/2016. p. 473.

WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu.* Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____ . *Ninfa Florentina. Fragmento de um projeto sobre as ninfas.* Porto: ProjectoYmago, KKYM, 2012.

_____ . *Histórias de Fantasma para Gente Grande.* Org. Leopoldo Waizbort. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FIGURAS

Figura 1 – Sandro Botticelli. Nascimento de Vênus c. 1484. Galleria degli Uffizi, Florença.

Figura 2 – Sandro Botticelli. Primavera, c. 1482. Galleria degli Uffizi, Florença.

Figura 3 – Domenico Ghirlandaio. Nascimento de São João Batista, 1486-1490. Santa Maria Novella, Florença.

Figura 5 – Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne. Prancha n. 46, 1927-29.

Figura 4 – Albrecht Dürer. A morte de Orfeu. 1494. Desenho, Hamburgo. Kunsthalle.

FISSURAS SIMBÓLICAS NA CIDADE: O QUE PODEM NOS DIZER AS ESCULTURAS CONTEMPORÂNEAS DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO?

Isaura de Aguiar[1]

Neste ensaio abordarei algumas reflexões sobre as tensões produzidas entre arte e espaço urbano, dentro de uma perspectiva antropológica sobre a produção social da cidade e do objeto artístico. Tenho como ponto de partida o caso do projeto de instalações permanentes denominado *Esculturas Urbanas*. Ele desenvolveu instalações de cinco esculturas pelo centro da cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1996 e 1997 e dividiu-se entre dois objetivos. O primeiro pretendia formar uma comissão curadora, capaz de selecionar obras para a cidade, enquanto o segundo referia-se à "qualificação" de áreas "degradas" do Centro através dessas esculturas.

***

Esse breve ensaio consiste na apresentação de algumas das questões referentes a pesquisa na qual me debruço, desde 2017. Enquadrada no programa de mestrado em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas, busco analisar, dentro do escopo antropológico, o projeto de instalações artísticas, intitulado Esculturas Urbanas. Através dos objetivos deste projeto, acredito ser possível levantar reflexões acerca da produção social do objeto artístico e do espaço urbano. Uma vez transferida do lugar reservado para o *campo ampliado* (Krauss,1988) das grandes cidades, as obras de arte *extramuros* (Furegatti, 2007) salientariam as diferenças, conflitos e disputas presentes na cidade (Pallamin, 2013). Elas estariam divididas entre propostas estéticas que obedecem a própria linguagem do *mundo da arte* (Becker, 1982; Danto, 2005,

[1] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Email: isauradeaguiar7@hotmail.com

2006) e dos projetos urbanísticos planejados para os centros urbanos bem como os usos que fazemos desses espaços. A obra de arte na cidade apontaria para uma relação paradoxal, na medida em que pretende transformá-la, como bem lembra Rosalyn Deutsche (1996). A arte apresenta questionamentos sobre seus locais de instalação, gerando sobre eles certa sensibilidade, ao mesmo tempo que promovem valorização desses mesmos lugares servindo, em muitos casos, como impulsionadora de projetos mercadológicos de qualificação destes.

Assim, temos de um lado os códigos próprios do *mundo da arte* e da proposta de ativação dos seus lugares de instalação, que geram na paisagem urbana rupturas ou fissuras simbólicas e do outro lado a dinâmica das cidades e os distintos usos dos espaços urbanos, com suas tensões, disputas, conflitos e projetos urbanísticos pensados para eles. Em meio a isso é possível enquadrar o projeto Esculturas Urbanas.

Ele consistiu na instalação de cinco esculturas de caráter permanente, que formavam um circuito pelo centro da cidade do Rio de Janeiro. Idealizado em 1994 pelo artista plástico e arquiteto Everardo Miranda, o projeto teve financiamento completo da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Apresentado à Helena Severo, secretária de cultura do município, à época, o projeto recebeu a coordenação de seu assessor, o crítico de arte e curador, Reynaldo Röels Jr. Miranda e Röels foram responsáveis pela formação da comissão de seleção das obras que foram expostas. Ela era composta por Fernando Cocchiarele, Paulo Sérgio Duarte, Paulo Venâncio Filho e Ronaldo Brito. As cinco obras selecionadas foram, *O Passante*, de José Resende, *Estrela*, de Amilcar de Castro, *Retângulo Vazado*, de Franz Weissmann, uma escultura sem título de Ivens Machado e *Escultura para o Rio*, de Waltércio Caldas. Os locais de instalação foram escolhidos pela comissão do projeto juntamente com os artistas, que faziam incursões pelo centro pensando nos pontos que receberiam as obras. As esculturas formaram um circuito pelo centro, uma vez que foram instaladas em lugares modificados ou restaurados pelo projeto Corredor Cultural[2].

Apenas duas das cinco obras do projeto Esculturas Urbanas permanecem expostas. São elas O *Passante* e a *Retângulo Vazado*. A escultura de Waltércio Caldas foi demolida em 2015, devido as obras de adaptação dos trilhos por onde atualmente passa o VLT (Veículo Leve sobre Trilhos). A escultura de Ivens Machado foi transferida, em 2015, para o galpão da Gerência de Monumentos e Chafarizes da prefeitura do Rio sob a mesma justificativa da demolição do trabalho de Waltércio. A escultura de Amílcar de Castro foi transferida, em 2012, do seu local de origem para a Av. Delfim Moreira, na orla do Leblon. Mesmo o artista opondo-se a ideia de sua possível mudança de endereço, a obra foi transferida a pedido de alguns familiares, que alegavam a má conservação e abandono que escultura vinha sofrendo.

O projeto foi direcionado por dois objetivos. O primeiro refere-se a elaboração de uma comissão permantente, capaz de selecionar obras a serem expostas na cidade. Como me explicou Miranda em uma

[2] Falarei mais adiante sobre.

conversa[3], o Rio de Janeiro vivia na década de 1990, uma onda de instalações desenfreadas de monumentos, estátuas interativas e de homenagem, além de obras "*nada criteriosas*", que eram inseridas aleatoriamente pela cidade. Desse modo, uma das intenções do primeiro objetivo do projeto era minimizar essas instalações *"desconexas"* e ausentes de critérios específicos ou *"academicamente atrasadas"*, nas palavras de Cocchiarele[4], para a cidade. Segundo Miranda, havia a necessidade de criar uma comissão permanente de curadoria para o Rio de Janeiro. Em suas palavras, "*a cidade deveria funcionar como um museu. O curador tem o papel de não permitir que qualquer coisa seja exposta em um museu. O poder público da cidade deveria ter pessoas capazes de selecionar o que é exposto nela*"[5].

Esse objetivo nos leva aos embates conceituais do prórpio *mundo da arte* capazes de legitimar o que configura a "boa arte". A partir da elaboração de critérios e regras os atores que formam esse *mundo*, como os críticos, intelectuais, galeristas, *marchands*, curadores, artistas e outros, constroem aos poucos os consensos que moldam critérios para que arte possa acontecer e se firmar, como afrima Howard Becker (1982). Dentre esses atores, é possível destacar a figura do critico. No conceito de Arthur Danto (2005), um obejeto alcançaria o status de arte e entraria no seu *mundo* através do domínio da técnica controlada pelo artista e, sobretudo, após receber a consagração e legitimação da crítica. O objeto artístico precisa apresentar a junção desses dois elementos: condensar em si a atmosfera da teoria da arte com a história da arte. Em suma, "*obra é o objeto mais o significado*" (Danto, 2005:19) e o significado é elaborado pelo crítico. Como definiu Ronaldo Brito (1976) – na elaboração de sua crítica sobre o circuito da arte da década de 1970, no Brasil – o crítico de arte teria o poder de elaborar signos para os objetos tornando-os assim objetos com aura mística, aproximando a arte da ideia religiosa de sagrado.

A passagem das obras de arte das instituições museais ou culturais para o *campo ampliado* marcam um momento de ruptura do circuito da produção artística, além de enquadrarem-se na fase de "crise dos museus", iniciada na década de 1960 (Grimp, 2015; O'Doherty, 2002). As produções artísticas passam a buscar novos espaços de atuação, recusando os museus como instituições legitimadoras da arte. Nesse período se consolidam as intervenções em campo aberto, como o *site-specific*, o *land art, site-oriented*, e arte instalação. Contudo, é na década de 1980 que essas práticas se intensificam (Peixoto, 2012:20) e buscam espaços alternativos como inspiração para intervenções. O espaço urbano torna-se sítio frutífero para as ações artísticas transpondo, *grosso modo*, o museu para a cidade.

Esse processo toca diretamente a questão da ruptura do status dos objetos artísticos, seja como matéria sacralizada simbolicamente pela crítica, seja pela valoração econômica que ela alcança. Uma vez

[3] Essa conversa aconteceu em 21 de maio de 2018 no ateliê de Everardo Miranda.
[4] A conversa com Fernando Cocchiarale ocorreu em 5 de outubro de 2018, em sua sala no Museu de Arte Moderna.
[5] A conversa aconteceu em 21 de maio de 2018 no ateliê de Everardo Miranda.

inseridas no campo aberto dos centros urbanos, as obras enfrentam a dinâmica imposta pelo próprio fluxo desses lugares. As pichações, as colagens de propaganda, as mensagens escritas à caneta, além dos diversos suportes nos quais as obras são transformadas (varal de roupas, apoio para banca de camelô, banco, mictório, casa etc.) são notados. Muitos exemplos referentes a isso foram observados ao longo da pesquisa de campo que desenvolvi, mas um deles merece destaque por demonstrar, de forma latente, os conflitos presentes no meio urbano.

Dias após a inauguração da escultura de Amílcar e Castro, uma matéria foi publicada no Jornal do Brasil com o título *Mendigos que vivem com arte*[6]. Ela alertava para a necessidade de guardas municipais permaneceram no local de instalação da escultura para que fossem evitados futuros danos a obra. A área das proximidades da Praça Tiradentes era descrita como um lugar ocupado por pessoas em situação de rua, prostitutas e menores de idade que pediam dinheiro. A matéria diz que um grupo de *mendigos*[7] fazia da obra sua casa, cercando-a de papelão ou adaptando um colchão sobre ela. Tanto sobre essa região como sobre as demais que recebera as obras eram tidas como "problemáticas", de alguma forma, fato que nos leva ao segundo objetivo do Esculturas Urbanas.

Ele consistiu em "qualificar" áreas "degradadas" do centro do Rio de Janeiro. O binômio degradação-qualificação aparecia com frequência nas falar dos idealizadores do projeto Esculturas Urbanas. A partir de fontes jornalísticas e das falas dos meus interlocutores fui traçando as indicações que me permitiram elaborar esse período histórico da cidade. Havia um consenso sobre uma fase de *degradação*, *abandono, decadência* e *violência* nessa região. Como aparece nos trabalhos de Roberto Magalhães (2002) e Vicente Del Rio (1991, 2000) o centro da cidade sofreu um esvaziamento da população que ali trabalhava e morava, devido a expansão das zonas sul e oeste da cidade.

Na década de 1980, com a crise econômica brasileira, a situação se agrava e o centro presenciou a queda de suas atividades, historicamente voltado para o comércio e serviços. Iniciava-se a fase descrita como "degradada" dessa região. O cenário era composto pela falta de iluminação nas ruas, serviços de telefonia e distribuição de água por vezes suspensos, ausência de segurança, aumento nos assaltos e furtos, vazamento de esgoto nas ruas e calçadas, aumento da população em situação de rua etc. (Magalhães 2002). Nas matérias dos periódicos pesquisados, o quadro classificado como "problemático", visto no centro, era composto pelos *mendigos*, camelôs, prostitutas, o excesso de carros que ocupavam as calçadas, a sujeira e lixo espalhados pelas ruas, os alagamentos em dias de chuva e os meninos e meninas em situação de rua.

[6] Matéria do Jornal do Brasil, de 16 de Junho de 1996, intitulada *Mendigos que vivem com arte*. Acessada no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

[7] Usei nessa ocasião os termos empregados pelo próprio jornal.

Em meio ao cenário definido como "degradado", despontam as propostas preservacionistas da região histórica, que ainda concentrava o emprego de uma classe média já residente em outros bairros. O projeto Corredor Cultural foi um exemplo dessa política de "ativação" e conservação de Centro, sendo um dos primeiros projetos que buscou o retorno à região central da cidade. Ele foi responsável pela restauração e preservação de áreas históricas do centro teve suas obras iniciadas a partir de segunda metade da década de 1980 e seu término em 1993, tornando-se modelo de projetos de preservação de áreas históricas. Além das ações urbanísticas, que buscavam retomar as funções originais desse local, cabia no programa do Corredor Cultural promover atividades culturais que "reanimassem" a região. Atividade teatrais, shows e apresentações musicais ocorriam com frequência.

Na década de 1990, essas políticas de ativação dos lugares por meio de equipamentos culturais se ampliam com a implementação dos centros culturais. Foram inaugurados o Centro Cultural Banco do Brasil CCBB (1989), da Casa França-Brasil (1990), do Espaço Cultural dos Correios (1993), do Centro Cultural Light (1994), do Centro de Artes Hélio Oiticica (1996), Espaço Cultural da Marinha (1998) e a partir dos anos 2000 a cidade teve a abertura do Centro Cultural Justiça Federal (2001) e da Caixa Cultural (2006). Somado aos espaços dedicados a cultura exposições temporárias de arte nas mediações dessas instituições forma promovidas, tanto pelas instituições de cultura, quanto por galerias de arte, como a Galeria Paulo Fernandes, inaugurada na Praça XV de Novembro no final da década de 1980, posteriormente transferida para São Paulo. A galeria Gentil Carioca, aberta em 2003, no centro comercial do S.A.A.R.A.[8] e ainda em funcionamento, teve papel importante para as atividades artísticas do seu entorno (Herzog, 2012).

Esse movimento das instituições e atividades culturais contribuírem para *qualificação*, valorização e *gentrificação* de áreas definidas como "degradadas" foi um fenômeno visto em diversas cidades de países periféricos e desenvolvidos. Pesquisas foram feitas sobre esse tema, como os de Rosalyn Deutsche (1996), Sharon Zukin (1987; 1989), Harvey Molotch (1979), Otília Arantes (1996; 2002b), Lilian Vaz (2001) e Mike Featherstone (1995) – este último com o conceito de acúmulo de *capital cultural das cidades*.

Dentre os planos urbanos pós 1980, no qual ações pontuais na cidade passaram a ser o modelo, abandonando assim os grandes planos urbanísticos modernista, a questão cultural torna-se incontornável (Pallamin, 2013), uma vez que, me muitos casos, ela é mobilizada como âncora de para projetos mais amplos de intervenções urbanísticas. Voltamos aqui ao paradoxo apontado por Deutsche, no qual devemos sempre nos atentar. Como lembra Cláudia Büttner (2002), a arte fora dos espaços institucionais pode mobilizar questões latentes sobre seus locais de instalação quando estão afastadas do caráter espetacularizado do objeto

[8] S.A.A.R.A. é a sigla para Sociedade dos Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega. É classificado como o maior mercado popular a céu aberto do estado do Rio de Janeiro.

artístico. Como afirma Pallamin, a arte é *"partícipe na produção simbólica do espaço urbano"* e quando é *"compreendida no plano das relações sociais, e não reduzida a uma dimensão estetizada [a arte] repercute as contradições, conflitos e relações de poder que constituem esse espaço*." (Pallamin, 2013:105).

Minha intenção em desenvolver um estudo sobre o projeto Esculturas Urbanas encontra-se dentro dessa perspectiva analítica, na qual os objetos artísticos são pensados de forma crítica, em conexão à diversas esferas da vida social. Como propõe o antropólogo Alfred Gell (1998), ao desenvolver sua teoria das agências, as obras de arte precisam ser analisadas dentro de uma perspectiva relacional, nos atentando para sua produção, recepção e circulação na sociedade, envolto por relações políticas, econômicas, simbólicas, conceituais etc. A partir das observações que venho desenvolvendo sobre esse projeto de instalação de esculturas na cidade pretendo compreender não apenas as relações que o constituíram, mas, sobretudo, o que ele pode nos dizer sobre a produção do espaço urbano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agier, Michel. 2011. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome.

Arantes, Otília F. 1996. Cultura da cidade: animação sem frase. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24: 229-242.

_____. 2002b. Uma Estratégia Fatal: A cultura nas novas gestões urbanas. In: *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*, Arantes, O, Vainer, C. e Maricato, E. (ed.). Rio de Janeiro, Vozes, 11-74.

Becker, Howard S. 1982. *Art Words*. Berkley, California Press.

Bourdieu, Pierre. 2011. *A distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo. Zouk.

Brito, Ronaldo. 1975. Análise do circuito. In: *Malasartes*, v.1 n.1, Rio de Janeiro, 5-7.

Büttner, Claudia. 2002. Projetos artísticos nos espaços não-institucionais de hoje. In: *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. Pallamin, Vera (ed.), São Paulo. Estação Liberdade: 73-103.

Danto, Arthur. 2005. *A transfiguração do lugar-comum.* Cosac &Naify.

_____.2006. Mundo da Arte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 1:13-25.

Del Rio, Vicente. 1991. *Desenho Urbano e Revitalização na Área Portuária do Rio de Janeiro: A Contribuição do Estudo da Percepção Ambiental*. Tese FAU-USP, São Paulo.

_____. 2000. Requalificação urbanística e recuperação da imagem da cidade: O projeto Rio Cidade para os bairros do Méier e do Leblon, Rio de Janeiro. *Paisagem, Ambiente, Ensaios*, nº 13: 9-28.

Deutsche, Rosalyn. 1996. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press.

Featherstone, Mike. 1995. *Cultura de consumo e pós-modernismo*, São Paulo, Studio Nobel.

Furegatti, Sylvia. 2007. *Arte e meio urbano: Elementos de formação estática extramuros no Brasil*. São Paulo, Tese de doutorado FAU-USP.
Gell, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford, Clarendon.
Grimp, Douglas. 2015. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo, Martins Fontes.
Herzog, Cátia. 2012. *Arquitetura da festa: arte pública e neoconcretismo no Rio de Janeiro*. Dissertação PUC-Rio, Rio de Janeiro.
Huyssen, Andreas. 1994. Escapando da Amnésia: o museu como cultura de massa. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23: 35-58.
Krauss, Rosalind. 1988. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, nº 06: PUC RJ: 86-93.
Magalhães, Roberto. 2002. Preservação e requalificação do Centro do Rio nas décadas de 1980 e 1990: A construção de um objeto difuso. São Paulo. In: http://www.light.com.br/foster/web/aplicacoes/documentos/adm/documento.asp?documento=65611235&inline=1.
Molotch, Harvey. 1979. The City as a Growth Machine: Toward a Political Economy of Place. *American Journal of Sociology*, v. 82, n 2: 309-332.
O'Doherty, Brian. 2002. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo. Martins Fontes.
Pallamin, Vera. 2013. *Cidade, Cultura e arte urbana contemporânea: tensões consideradas à luz da relação entre criação e resistência*, São Paulo. Texto de candidatura à livre docência à FAU-USP.
Pasquotto, Geise. 2011. *Edifícios Culturais e a reabilitação de áreas centrais: O Complexo Cultural Teatro da Dança de São Paulo.* Dissertação de Mestrado, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
Peixoto, Nelson Brissac. 2012. *Intervenções urbanas: Arte/Cidade.* São Paulo: Senac-SP.
Rubino, Silvana. 2009. Enobrecimento Urbano. In: *Plural de Cidade: novos léxicos urbanos*. Fortuna, C. e Leite, Rogério (Ed.). Coimbra: Edições Almeida: 25-40.
Vaz, Lilian e Jacques, Paola. 2001. Reflexões sobre o uso da cultura nos processos de revitalização urbana. *Anais do IX ENANPUR, Rio de Janeiro*: 664/674.
Zukin, Sharon. 1987 Gentrification: Culture and Capital In The Urban Core. *Annual Review of Sociology*. 13: 129-147.
_____. 1989. *Loft living: culture and capital in urban change*. New Brunswick: Rut- gers University Press.

O RENASCIMENTO DA ASTROLOGIA TARDO ANTIGA: O IMAGINÁRIO SOBRE OS ASTROS NA ARTE DO *QUATTROCENTO.*

Jefferson de Albuquerque Mendes[1]

Para o homem do medievo o que importava era, de fato, a compreensão do esquema gráfico do imaginário astrológico tardo-antigo, ou mesmo o conhecimento astral antigo. Desse modo, a necessidade em reproduzir fielmente os elementos provindos desses contextos, seja numa base iconográfica (a representação de um deus planetário com todos os seus atributos é um exemplo claro desse processo), seja num conjunto de teorias. Contudo, a reprodução de um "estilo" figurativo antigo não interessava tanto quanto a estrutura composicional dos elementos astrais. Não à toa, que muitas imagens astrológicas são destituídas de seu caráter primevo durante sua perambulação tanto no medievo árabe quanto no latino. Ainda para esse homem, segundo Fritz Saxl, os aspectos formais da obra de arte – e aí podemos incluir as imagens astrológicas[2] – são, de certa maneira, pouco importante num contexto mais amplo, onde outras diretrizes entram em jogo.

Portanto, com o advento da Primeira Época Moderna, ocorre um processo de renovação de paradigmas, não somente no campo filosófico, mas em todas as instâncias do conhecimento humano. O problema do conhecimento para o homem da Primeira Época Mordena ressurge com uma nova roupagem, demandando de si um novo enfrentamento perante todo um mecanismo que possibilitava sua compreensão de cada elemento, seja ele qual for, capaz de engrendar sua capacidade de orientação (cósmica, principalmente). Porém, no período de transição entre o medievo e o primeiro sopro de vida desse novo paradigma, observa-se ainda uma homogeneidade no que concerne ao conteúdo figurativo da astrologia

[1] Mestre em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UERJ), pela linha de pesquisa História e Crítica da Arte. E-mail: jeffersonamendes@hotmail.com

[2] SAXL, Fritz. La Fede negli Astri. Dall'antichità al Rinascimento. A cura di Salvatore Settis. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 2016, p. 156.

tardo-antiga. Em outras palavras, no *Quattrocento*, os resquícios do medievo e a insurgência da Primeira Época Moderna ainda formam um periodo relativamente unitário.

Um coisa é certa, tanto para o homem medieval quanto para o homem do século XV/XVI, entre a astrologia e a astronomia não havia diferenciação no que tange a sua aplicação - e sim no que concerne a sua função. Astrologia/astronomia tinham um propósito prático, e não abstrato, na vida civil das pessoas, ou seja, serviam para projetar e mensurar aquilo que estaria no porvir, digamos.

Em vista disso, a sobrevivência dos elementos astrológicos antigos nesse processo de transição e transformação do conhecimento conduzirá em si a uma redescoberta das representações pictóricas que invadirão o mundo moderno. Aos poucos, a "nova" concepção figurativa proveniente do mundo grego impulsionará o desenvolvimento de novas práticas figurativas. Contudo, tanto para o medievo quanto para o início da idade moderna a tradição oriental, especificamente, árabe exerceu um papel importante na construção pictórica. Assim, a questão se coloca da seguinte maneira: como e de que modo a perspectiva medieval sobre o aspecto figurativo das imagens astrológicas provenientes do Oriente impactaram na concepção de antiguidade no início da Primeira Época Moderna?

Talvez, a chave para este problema esteja na própria inserção da tradição árabe, ainda no medievo, e seu conhecimento por parte dos eruditos e artistas do início da idade moderna. Com efeito, o impacto das obras de Abu Ma'schar sobre as bases iconográficas na Primeira Época Moderna mostra a capacidade dos artistas em amalgamar, numa construção pictórica, os ensinamentos provindos de uma antiguidade permeada pela tradição árabe no medievo. Com a nova acepção do próprio conceito de antiguidade provinda desta vez diretamente dos manuscritos gregos, por exemplo.

Para compreendermos essa trajetória da história da tradição figurativa antiga no *Quattrocento* devemos, antes, nos atentarmos num pequeno livro sobre astrologia e magia que ganhará grande popularidade entre os séculos XV e XVI, o *Picatrix.* Sobre a alcunha *Picatrix*, e atribuído ao sábio árabe Maslama al-Majriti, reúne uma série de ensinamentos sobre as artes cosmológicas e a magia. Traduzido do árabe a pedido do rei Alfonso X, o Sábio, no século XIII a obra circulou pela Europa ocidental como um manual de magia e astrologia sendo, posteriormente, proibido[3].

> Em que consiste verdadeiramente a importância excepcional do *Picatrix*? Primeiramente, talvez, na inserção num quadro teórico neoplatónico, por um lado, e hermético, por outro, de toda a vasta herança mágico-astrológica antiga e medieval. (...) o interesse do *Picatrix* não termina nos contributos iconológicos já utilizados pelo

[3] Inúmeros foram os autores que condenaram as práticas contidas no *Picatrix*, um exemplo é o médico bávaro Johann Hartlieb que ataca em seu escrito *Buch aller verbotenen Kunst* (manuscrito 59 fol. 12 preservado na Sachische Landesbibliothek em Dresden.).

> Instituto Warburg: da história da metafísica neoplatónica às discussões astrológicas, das teorias sobre o intelecto a questões mágico-alquimistas, da liturgia "pagã" aos talismãs e aos amuletos. (...) a importância do *Picatrix* na focalização de certos aspectos do século XV reside precisamente no facto de ter-lhe prefigurado, pelo menos em parte, certas tendências e certas soluções. Magia e astrologia encontram justificação e fundamento no quadro especulativo do neoplatonismo. O Uno-Todo, o Intelecto, a Alma do Mundo, as almas dos astros e espíritos de toda a espécie, "fundam" teoricamente a teoria das influências, e toda a trama de correspondências que ligam e unificam o cosmos.[4]

Fica evidente, que a relação entre a metafísica neoplatônica e a prática mágica, de certa forma, criaram um espaço convidativo para a circulação de obras astrológicas, entre elas o *Picatrix*. O debate circunscrito sobre as concepções de mundo terá no século XVI, principalmente, o lugar de enfrentamento entre o determinismo astral que, em linhas gerais, nega a liberdade pura do homem e a cultura humanista que se desenvolve sobre a livre iniciativa humana[5]. Contudo, antes deste movimento (digamos, radical sobre a interface das aplicações cosmológicas no mundo terreno e as diversas reações), vale atentarmos para as assertivas no que concerne ao impacto do desenvolvimento iconográfico causado pelo *Picatrix* no desdobramento do *Quattrocento*.

Para Saxl, uma obra como o *Picatrix* fora concebida, do início ao fim, como uma espécie de texto ilustrado[6]. Ou seja, boa parte do aparato conceitual desenvolvido na obra versa sobre a representação dos elementos astrológicos. Essa descrição dos aspectos figurativos contida no *Picatrix* é recebida no Ocidente provocando a reelaboração de certos modelos figurativos. Assim, o caráter ilustrativo do *Picatrix* que carrega o imaginário astrológico tardo-antigo fora reconstituído no Oriente resguardando as características literais – apesar de ainda não se tratar de uma tradição figurativa direta – e, ao serem introduzidas no ocidente, ganharam uma forma substancialmente nova.

A conformação dos aspectos figurativos astrológicos tardo-antigos na arte do *Quattrocento* fica evidente na iconografia dos deuses planetários e dos signos zodiacais. Entre o fim do século XIII e início do XIV aflora uma nova concepção figurativa no trato sobre a representação dos deuses planetários que, de certa forma, convive com a herança da tradição clássica. Esse novo tipo será empregado na obra de Michele

[4] GARIN, Eugenio. *O zodíaco da vida. A polémica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI.* Lisboa: Editorial Estampa, 1988, pp. 67-72.
[5] GARIN, idem, p. 51.
[6] SAXL, idem, p. 158-159.

Scoto[7], entre 1243 e 1250, para o imperador Frederico II. De fato, a conjunção dos diversos tipos iconográficos que permeiam a produção figurativa se deve a concordância da transmissão figurativa direta. Isso revela que no Ocidente a recepção dos elementos figurativos antigos se deu junto com os textos. Assim, foi possível que o *Quattrocento*, por exemplo, tomasse conhecimento e resguardasse certas representações dos deuses planetários provindo do Oriente, amalgamando com a novas concepções insurgentes. Os afrescos do *Salone* de Pádua junto com o conjunto figurativo contido do Palazzo Schifanoia demonstram esse exercício perpetrado pelos artistas em unificar aspectos figurativos antigos com novas acepções.

Um manuscrito ilustrado do *Picatrix,* o códice MS 793 DD III 36[8] da Cracóvia e depositado na Biblioteka Jagiellónska, é um exemplo da sobrevivência, realizada através de uma cópia, do modelo oriental. No manuscrito (figura 01), Júpiter está representado sobre um grande pássaro, seu corpo está coberto por um grande pano, cobre de sua cabeça até seus pés. Em sua mão direita carrega o que, aparentemente, parece ser um outro pedaço de pano. Veremos esse tipo iconográfico sendo reproduzido na obra de Germanicus, *Aratea*[9], onde Júpiter (figura 02), agora com traços cristianizados, jaz sobre uma águia. Em sua mão direita também carrega espécie de pano, em sua mão esquerda carrega um cetro e atrás de seu corpo uma espécie de aureola se forma.

De fato, podemos traçar não somente um esquema sobre o processo de circulação das ilustrações contidas no manuscrito de Cracóvia em diante, como podemos estabelecer um paralelo entre o *Picatrix* e as bases iconográficas que serviram como modelo para a sua confecção. Estamos falando sobre a obra de Al-Qazwini, *As Maravilhas da Criação*[10], numa das ilustrações (figura 03) temos a figura de um homem com traços orientais, ele também jaz sobre um pássaro, porém em sua mão direita não carrega mais um pedaço de pano, mas sim um falo[11]. Portanto, o processo de reelaboração dos modelos figurativos do mundo antigo no *Quattrocento* revela uma certa independência formal que foi decisivo para o movimento de resgate da antiguidade clássica na Primeira Época Moderna.

Para Jean Seznec, no *Picatrix* – por se tratar de um manual de magia prática que se baseia na ciência das estrelas – tanto os espíritos quanto os planetas estão estritamente associados, quando não confundidos[12]. Portanto é nesse contexto que os usos e as descrições de imagens no manual é de extrema importância. As imagens das divindades planetárias sendo feitas num momento específico onde as

[7] *Liber Introductorius*, Cod. Monac. Lat. Clm 10268, século XIV (1130-1350).

[8] Conhecido também como *"Opera medica, astronomica et astrologica"*. Sobre a análise dos diversos manuscritos do Picatrix que circularam na Europa veja a edição composta por David Pingree, a partir da versão latina do *Ghayat Al-Hakim*. Cf. PINGREE, David (org.). *Picatrix*: The Latim version of the *Ghayat Al-Hakim*. London: The Warburg Institute, University of London, 1986.

[9] MS. Barber. Lat. 76, fol. 6r, século XV, Roma, Biblioteca Vaticana.

[10] Wien, Österreichische Nationalbibliothek, MS. Arab. Flugel 1438 (N. F. 155).

[11] Sobre o significado do falo na ilustração veja SAXL, idem, p. 467, nota 6.

[12] SEZNEC, Jean. Los Diose de la Antigüedad em la Edad Media y el Renacimiento.Madrid: Taurus, 1985, p. 51.

constelações são favoráveis, recebem o máximo das influências celestes. De certa forma, isso explicaria a relevância das imagens no *Picatrix*.

> Aparecen en el siglo XIV, y este fenómeno bastaria para advertirnos de la renovación de la astrologia en esta época, y de su popularidad: en los cálculos del astrólogo, los planetas son en efecto el factor preponderante. Cuando hasta esa fecha no habian tenido más que un papel bastante modesto en la iconografia medieval. (...) A partir del siglo XIV, non solo se multiplica sus imágenes en los manuscritos ilustrados: sino que resucitan, en Italia, en conjuntos monumentales, civiles o religiosos. A decir verdad, tanto e n estos grandes conjuntos como en las miniaturas conteporáneas, los dioses aparecen frecuentemente con un aspecto extraño, tan extraño que a veces se há dudado al identificarlos: no hay duda sin embargo de que son ellos, bajos los disfraces más inesperados; y ahi les tenemos de nuevo ejerciendo sobre la humanidad su omnipotente patronazgo. Son ellos los que determinan el humor, las aptitudes, la actividad de los hombres nacidos debajo su inflencia: y esta idea recibe, también ella, su espresión plástica. Cada divinidad planetaria preside, por asi decirlo, uma asamblea de personajes dispuestos por debajo de ella, en series o en grupos; esos personajes son sus "hijos" que de ella han recibido su vocación.[13]

No final do trecho, Seznec remete a iconografia dos deuses planetários e seus "filhos", ou seja, aqueles nascidos sob sua tutela, sob sua regência. A iconografia dos planetas e seus filhos, tal como as imagens do microcosmo, revelam, essencialmente, o impacto das forças cósmicas no cotidiano de cada homem. Demonstram, também, a capacidade dos influxos celestiais sobre a constituição do ser, físico e moral, e seu destino. Outro ponto levantando por Seznec gira em torno da transfiguração dos deuses planetários nas imagens astrológicas do *Quattrocento* e restante dos séculos XV e XVI, principalmente. Em muito dos casos, encontraremos as imagens dos planetas totalmente metamorfoseadas, o que vai de

[13] SEZNEC, idem, p. 61-63. Tradução: "Eles aparecem no século XIV, e esse fenômeno seria suficiente para nos alertar sobre a renovação da astrologia, neste momento, e sua popularidade: nos cálculos astrólogo, os planetas são realmente o fator predominante. Quando, até aquela data, não tiveram mais que um modesto papel na iconografia medieval. (...) Depois do século XIV, não só suas imagens se multiplicaram nos manuscritos ilustrados: eles ressuscitaram, na Itália, em grupos monumentais, civis ou religiosos. Na verdade, esses dois grandes conjuntos e as miniaturas conteporâneas, os deuses costumam aparecer com um aspecto estranho, tão estranhos que por vezes, se hesitava em identificá-los: não há dúvida, porém, que se tratava deles, debaixo dos disfarces mais inesperados ; e lá os temos novamente exercendo sobre a humanidade seu patronato onipotente. São eles que determinam o humor, as aptidões, as atividades dos homens nascidos sob sua influência: e esta ideia recebe, também, sua expressão plástica. Cada divindade planetária preside, por assim dizer, uma montagem de personagens dispostos abaixo dela, em série ou em grupos; esses personagens são seus "filhos" que receberam sua vocação."

encontro com a hipótese aqui defendida sobre a recepção dos modelos figurativos tardo-antigos de origem árabe e seu impacto na produção de novos modelos no *Quattrocento*.

De certa forma, o "renascimento" da ciência astrológica grega no fim do medievo, não se deu, exclusivamente, através do acesso e resgate das obras originais de Aristóteles, Ptolomeu ou até mesmo Aratus. Mas essa revivescência tem a ver com a rica literatura oriunda do amálgama entre o pensamento religioso e científico europeu com aquele de base oriental. Dessa forma, obras como a de Abu Ma'schar cooptará o imaginário dos artistas ocidentais, e principalmente, artistas do *Qattrocento*. Em seu *Introductio in astrologiam,* que foi traduzida do persa por Georgius Zapari Fenduli no século XIV[14], as divindades planetárias se assemelham pouco com as do período clássico, o artista reinventara a base das descrições dos deuses de acordo com as fontes dos textos. Saturno, por exemplo, é ora representado sentado, ora é representado num ato de queda; essa dupla representação, segundo Saxl, visa a tentativa em descrever a ascensão e a derrisão do planeta dentro da esfera celeste[15].

No fólio 38r (figura 04), Saturno jaz sentado sobre um trono, representado como um ancião, carrega em sua cabeça uma coroa, seu corpo é coberto com um grande manto. Em ambas as mãos carrega uma espécie de pá, ou até mesmo uma chave (mão direita) e um cetro (mão esquerda). Logo abaixo temos duas representações, trata-se dos signos de Capricórnio e Aquário. Diferentemente no fólio 39v (figura 05), Saturno está num movimento de queda em direção ao solo, suas mãos já tocam o chão. Sua coroa está na iminência da queda, o cetro que trazia junto a sua mão esquerda no fólio anterior transformara-se numa espécie de foice e também jaz no chão junto com o outro elemento que carregava na mão direita. Abaixo dessa cena, o signo zodiacal representado é Áries.

De fato, o que leva a mudança na representação dos signos zodiacais tem a ver com o momento onde se encontra o planeta dentro da eclíptica celeste. Como falado anteriormente, ambas ilustrações representam a ascensão do planeta e sua "queda" dentro do círculo zodiacal. Assim, no momento de sua ascensão são os signos de Capricórnio e Aquário que despontam no céu. Ao contrário de sua queda, onde o signo que desponta é Áries dentro da eclíptica. Contudo, o aspecto mais contundente na representação de Saturno reside na sua metamorfose como um homem que representasse o tempo, onde a eclíptica celeste o enaltecesse num momento e no outro, provocasse sua derrisão. De todo modo, era essencial que o deus planetário concebesse o modelo de vida e morte dentro da natureza humana[16].

---

[14] Também sendo intitulada *Liber astrologiae,* conta com dois manuscritos – Ms. Lat. 7330 e o Ms. Lat. 7331 – depositados na Biblioteca Nacional de Paris. Outra cópia se encontra na British Library, trata-se do Ms. Sloane 3983. Sobre os manuscritos do Liber astrologiae veja WARBURG, idem, p. 320; SAXL, idem, p. 165.

[15] SAXL, idem, p. 165.

[16] SAXL, idem, p. 165. Original: "Saturno viene adesso raffigurato come un uomo del tempo, che la ruota della fortuna innalza o sprofonda nell'abisso a seconda del mutare della sorte. Era essenziale che i moti delles stelle fosero concepiti dul modelo della vita e della natura umana: il demone umanizzato poteva così influenziare con le sue alterne vicende il destino dei comuni mortali. In

Essa humanização e, principalmente, cristianização dos deuses planetários remonta, como já dito anteriormente, a obra de Michele Scoto[17]. Em linhas gerais, Michele conforma a iconografia dos deuses planetários dentro do escopo da doutrina cristã, metamorfoseando-os a partir dos modelos figurativos contidos nas traduções árabes das obras astrológicas tardo-antigas. Servindo assim, a posteriori, como modelos figurativas para artistas das mais diversas estirpes nos séculos XV e XVI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARIN, Eugenio. *O zodíaco da vida. A polémica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI.* Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

PANOFSKY, Erwin. O Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Editora Perspectiva Ltda, 2017

PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. Classical Mythology in Mediaeval Art. in: *Metropolitan Museum Studies*, volume IV. New York, 1993, pp. 247-258.

PINGREE, David (org.). *Picatrix*: The Latim version of the *Ghayat Al-Hakim*. London: The Warburg Institute, University of London, 1986.

SAXL, Fritz. *La Fede negli Astri.* Dall'antichità al Rinascimento. A cura di Salvatore Settis. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 2016.

_____. Beitrage zur eine Geschichte der Planetendarstellungen in Orient und Occidente. in: *Der Islam*, volume III, 1992.

seguito, questi esseri furono associati a varie aspetti della società cristiana.". Tradução: "Saturno é agora retratado como um homem do tempo, que a roda da fortuna ascende ou afunda no abismo de acordo com a mudança do destino. Era essencial que os movimentos das estrelas fossem concebidos pelo modelo da vida e da natureza humana: o demônio humanizado poderia, assim, influencia o destino dos mortais comuns com seus eventos alternados. Mais tarde, esses seres foram associados a vários aspectos da sociedade cristã."

[17] Em seu Introductorium Magnum, Michele Scoto constrói nos tipos e modelos de representação dos deuses planetários: Marte é representado como um guerreiro e Vênus como um Dama, apesar de ambos deuses estarem revestidos dos aspectos medievais (Marte como um cavaleiro medieval e vênus como um Dama de corte), ambos mantêm seu modelo figurativo provindo da antiguidade. Já Saturno é representado com uma aparência dúbia, remetendo a figura de um agricultor como a de um guerreiro. Júpiter vem representado como um juiz imponente, enquanto que Mercúrio é representado como eclesiástico, um homem da igreja, no caso um bispo. Sobre essa afirmação ver PANOFSKY, Erwin. O Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Editora Perspectiva Ltda, 2017, p. 81. "Entretanto, alguns séculos mais tarde, essas imagens tinham caído no esquecimento e eram substituídas por outras – parte inventadas e parte derivadas de fontes orientais – que nenhum espectador moderno reconheceria como divindades clássicas. Vênus é mostrada como uma encantadora jovem tocando um alaúde ou cheirando uma rosa, Júpiter como um juiz com as luvas na mão e Mercúrio como um velho sábio ou mesmo como um bispo. Foi só na Renascença propriamente dita que Júpiter reassumiu a aparência do Zeus clássico e que Mercúrio readquiriu a aparência do Hermes clássico". Ver também PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. Classical Mythology in Mediaeval Art. in: *Metropolitan Museum Studies*, volume IV. New York, 1993, pp. 247-258. Ver também SAXL, Fritz. Beitrage zur eine Geschichte der Planetendarstellungen in Orient und Occidente. in: *Der Islam*, volume III, 1992, p. 151.

SEZNEC, Jean. Los Diose de la Antigüedad em la Edad Media y el Renacimiento.Madrid: Taurus, 1985.
WARBURG, Aby. *Historia de Fantasmas para Gente Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FIGURAS

Figura 1 – Autor desconhecido. *Júpiter sobre um pássaro.* Picatrix, códice MS 793 DD III 36, fol. 379r, sé-culo XIV. Cracóvia, Biblioteka Jagiellónska.

Figura 2 – Germanicus. *Júpiter sobre uma águia.* Aratea. MS. Barber. Lat. 76, fol. 6r, século XV, Roma, Biblioteca Vaticana.

Figura 3 – Al-Qazwini. *Júpiter montado num pássaro.* Ajā'ib al-makhlūqāt wa-gharā'ib al-mawjūdāt (As Maravilhas da Criação). MS. Arab. Flugel 1438, fol. 247r. (Cod. N. F. 155). Wien, Österreichis-che Nationalbibliothek.

Figura 4 – Abu Ma'schar. *Saturno (domus).* Introductio in astrologiam (também conhecido como Liber astrologiae), traduzido do persa por Georgius Zapari Fenduli. MS. Lat. 7331, fol. 38r, século XIV. Paris, Biblioteca Nacional.

Figura 5 – Abu Ma'schar. *Saturno (casus).* Introductio in astrologiam (também conhecido como Liber astrologiae), traduzido do persa por Georgius Zapari Fenduli. MS. Lat. 7331, fol. 39v, século XIV. Paris, Biblioteca Nacional.

A CURADORIA COMO DISPOSITIVO: ARTE CONTEMPORÂNEA EM REDE.

Jessica Seabra[1]

No contexto contemporâneo globalizado em que a cultura foi alçada a um importante ativo econômico, com interfaces com o turismo e o social, faz-se premente indagar sobre as conexões nem sempre visíveis que constituem a rede que forma o mundo da arte contemporânea. Seguindo esta linha de pensamento, este artigo procura elaborar uma reflexão sobre o papel da curadoria no campo artístico contemporâneo. Percebida como um fenômeno cultural que se manifesta como um instrumento de poder propõe-se pensar a curadoria de arte contemporânea como um "dispositivo" à luz das conceituações foucaultianas.

INTRODUÇÃO

Uma forte discursividade vem informando e dando a tônica do trabalho do curador de arte contemporânea na atualidade que se não trabalha como artista, é certamente um autor. Como uma figura de autoridade ele seleciona os enunciados que apresentará na exposição, relacionando-os a um conceito e negociando com os enunciadores, os artistas. O curador como autor é, no sentido de autoria em Barthes, sinônimo de autoridade, centralização, dono de um império muito poderoso.

Esta autoridade é pretensamente destruída ou diminuída em curadorias colaborativas. Entretanto, o fato de o curador ser hoje uma celebridade que age como corretor de influências entre colecionadores, o mercado e agências de financiamento, serve para desmistificar algumas ideias a respeito tanto da

[1] Doutoranda, mestre e arquiteta e urbanista pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP).

colaboratividade quanto da independência ou autonomia atribuídas à atuação do curador nos dias de hoje. Dessa forma, este sentido de independência é simbólico, pois é alimentado por uma autoridade que só existe afirmada no pertencimento destes agentes a um sistema da arte em rede. E a participação em curadorias colaborativas serve para o agenciamento de informações, contatos e do status do curador construído dentro deste sistema. O caráter da curadoria como processo autoral precisa ser compreendido, portanto, diante dessa multiplicidade de pretextos: simultaneamente à emergência de novas formas de linguagens para a exposição e ao reposicionamento da função do curador nos dias de hoje, conectado globalmente e em rede.

No contexto contemporâneo globalizado em que a cultura foi alçada a um importante ativo econômico, com interfaces com o turismo e o social, faz-se premente indagar sobre as conexões nem sempre visíveis que constituem a rede que forma o mundo da arte contemporânea. Seguindo esta linha de pensamento, este artigo procura elaborar uma reflexão sobre o papel da curadoria no campo artístico contemporâneo. Percebida como um fenômeno cultural que se manifesta como um instrumento de poder propõe-se pensar a curadoria de arte contemporânea como um "dispositivo" à luz das conceituações Michel Foucault. Para este autor, o dispositivo é, em um sentido geral, um instrumento de poder através do qual um objetivo é perseguido e alcançado. Este conceito se localiza, em sua obra, na passagem da arqueologia do saber à genealogia do poder e corresponde à uma "ampliação do campo de investigação para incluir de maneira mais precisa o estudo das práticas não discursivas e, sobretudo, a relação não discursividade/discursividade" (CASTRO, 2009, p.185). Dessa forma, serão apontadas a seguir possibilidades de investigação que apontam elementos do dispositivo para pensar quais são os elementos da curadoria de arte contemporânea que a agenciam como um dispositivo e como estes elementos contribuem para uma nova racionalidade no campo da arte hoje.

O DISPOSITIVO EM MICHEL FOUCAULT E O DISPOSITIVO CURATORIAL

Pensar para além das práticas discursivas significa trazer a agência humana para dentro da análise. Não só o que dizem, mas também as práticas, aquilo que os sujeitos fazem, como materializam o discurso e a subjetividade é produzida. É isto que o dispositivo foucaultiano propõe.

Agamben ao analisar o dispositivo de Foucault destaca que o "dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder" (2005, p.13). Ademais, cabe lembrar que existe uma "relação entre os indivíduos como seres viventes e o elemento histórico" (AGAMBEN, 2005, p.13). Elemento histórico é, para Foucault, "o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das

regras em que se concretizam as relações de poder". Nesse sentido, o dispositivo curatorial da arte contemporânea responde hoje a uma urgência de um momento histórico.

No Brasil, desde a segunda metade do século XX a ideia de democratização do acesso à cultura tem sido inserida em uma política de valorização dos equipamentos culturais. Mais contemporaneamente, entretanto, mais do que ampliar o acesso à arte de seu tempo, o dispositivo de mediação que é a curadoria é um meio para a elaboração e legitimação de projetos culturais que autorizam as políticas culturais baseadas em leis de incentivos fiscais. O notório aumento do número de eventos e projetos culturais está associado à entrada de novos agentes institucionais na cena cultural, a exemplo de grandes grupos econômicos, que lançando mão das leis de incentivo passaram a consolidar sua presença no meio cultural como forma de obter vantagens fiscais e distinção social.

O novo e crescente contingente de visitantes-consumidores, atraídos por políticas culturais que sublinham a importância do desenvolvimento de programas de formação e atração de públicos para as artes faz da curadoria e das ações educativas uma necessidade, tanto em termos propriamente educativos - para "qualificar" o encontro do público com a arte, quanto em termos operacionais - para gerir o público massivo dentro do espaço expositivo. Aí se encontra a "função estratégica dominante" (FOUCAULT, 1996) da curadoria hoje, azeitando as engrenagens do capital.

A gradativa profissionalização da curadoria e dos serviços educativos na Bienal de São Paulo, por exemplo, foram uma resposta a esses imperativos políticos, econômicos e sociais. Salienta-se o uso de técnicas oriundas das áreas do marketing e da gestão, tendo como objetivo delinear estratégias capazes de dotar a Bienal de maior visibilidade, alargando sua audiência e potenciais patrocinadores. Em face deste contexto, ocorre certa subversão dos motivos que fundamentam a existência de equipamentos como o Educativo Bienal, de maneira que a Bienal parece "moldar" seus objetivos de forma a justificar os apoios públicos. Relegando, dessa forma, o Educativo a contrapartida social.

A relação, portanto, entre os seres viventes e seu elemento histórico não é de reconciliação, mas de um mecanismo de "jogos de poder". O poder em Foucault não é meramente repressor, mas essencialmente produtivo e se exerce em todas as relações sociais como uma correlação de forças.

Dessa forma se, por um lado, há correlações organizando a curadoria como um sistema hegemônico, como se verá a seguir, por outro, existem pontos de fissura que tornam frágeis as unidades constituídas. Nesta perspectiva as relações de poder são analisadas como relações estratégicas: "o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada" (FOUCAULT, 1988, p. 89).

A ideia de fissura está presente na análise que Gilles Deleuze faz do dispositivo foucaultiano. Em "A arqueologia do saber" Foucault fala de traços e fios – "fio dos enunciados", "fio das teleologias", etc..

Deleuze os utiliza como condutor para sua própria análise dos dispositivos foucaultianos. O dispositivo é um conjunto complexo de linhas que compõem uma rede; linhas múltiplas e de naturezas diferenciadas que perturbam e modificam o estado do conjunto a medida que se aproximam ou afastam umas das outras. "Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a variações de direção – e pode ser bifurcada (...) – está submetida a derivações" (DELEUZE, 1996, p. 1). Os objetos visíveis, os enunciados, os sujeitos são como que vetores ou sensores para essas linhas. As linhas são forças, afetos, potências, intensidades que atravessam os corpos – são os chamados "regime de poder". Essas linhas estão presentes em todo corpo social, estabelecendo, mas também rompendo experiências. "Há linhas de sedimentação, diz Foucault, mas também linhas de 'fissura', de 'fratura'" (DELEUZE, 1996, p.1).

Outras dimensões do dispositivo assinaladas por Foucault, segundo Deleuze, são as "curvas de visibilidade" e as "curvas de enunciação" (DELEUZE, 1996, p. 1). Que correspondem ao que se vê e o que se diz; as máquinas de "fazer ver e de fazer falar". O dispositivo é, portanto, uma condição de possibilidade, o que Foucault chama de "episteme". Um objeto não existe enquanto um dispositivo não o tornar visível. Algo não pode ser enunciado sem que uma máquina o reproduza. Dessa forma, a história dos dispositivos é a história dos regimes de luz e de enunciados e estes regimes mudam a cada momento histórico, formando uma economia, um uso, próprio de seu tempo.

Há ainda em Foucault as "linhas de subjetivação". Seriam, de acordo com Deleuze, as linhas que escapam dos dispositivos de poder provocando uma ruptura. Seria o momento em que o sujeito objetivado é atingido pela linha de força e isto suscita novos modos de subjetivação. Assim, a força "em vez de estar em relação linear com outra força, volte-se para si", (DELEUZE, 1996 p. 2) afetando a si mesma. São linhas de força que apesar de emanarem dos dispositivos de poder, não estão a serviço do poder, escapando dele.

Com isso, são propostas algumas reflexões: Quais são as linhas de fuga do dispositivo curatorial? As linhas de fuga seriam um momento de resistência crítica da curadoria? Resistência às forças do capital, às políticas culturais financeirizadas que colocam a arte mais do que nunca na corda bamba entre bem cultural - um patrimônio que deve ser difundido -, e mercadoria cultural. Seguindo a óptica da concepção deleuzeana, não se trata de simplesmente combater os dispositivos, mas de fazê-los operarem em outras dimensões, pelas linhas de fuga que os atravessam. Quais os elementos do dispositivo curatorial no âmbito do capitalismo hoje? Como extrair dele as linhas de fuga? Como operar nele os processos de subjetivação? Para melhor compreensão, estas questões foram dirigidas a um estudo de caso específico, a 27ª Bienal de São Paulo.

Práticas como a expografia e textos de parede, os catálogos, as residências artísticas e as ações educativas de mediação integram-se à curadoria e fazem parte de um aparelho discursivo desenvolvido pelas curadorias nas exposições internacionais. Essas exposições, apesar de institucionalmente diversas, se

relacionam contemporaneamente por meio de redes de agentes que nelas atuam, como os curadores. Nesse sentido a partir dos anos 2000 algumas tendências no discurso e na prática desses curadores começaram a se delinear globalmente.

Neste contexto, a 27ª edição da Bienal de São Paulo, em 2006, realizou importantes transformações que vem reverberando nas estruturas dessas exposições até os dias de hoje. Com o trabalho colaborativo entre Lisette Lagnado na figura de curadora geral, e os co-curadores Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca e Rosa Martinez, e o curador convidado Jochen Volz, a curadoria institucionalizou o fim das representações nacionais e concebeu a mostra como uma plataforma discursiva para além da exposição das obras artísticas no Pavilhão Bienal. Isto se deu por meio de elementos que ampliaram a mostra no tempo e no espaço e que são essencialmente dialógicos: os Seminários, a Quinzena de Filmes, as Residências artísticas, as Publicações e o fortalecimento do setor educativo colocado em comunicação com a curadoria. Estas ferramentas estabeleceram relações entre diversos agentes como curadores, artistas, historiadores da arte, filósofos, psicanalistas e cientistas políticos, de modo a publicizar e instaurar um debate sobre as questões propostas pela curadoria. Dessa forma, curadoria colaborativa e espaços dialógicos agenciam o saber do dispositivo curatorial.

Os regimes de enunciação e as curvas de visibilidade da 27ª Bienal organizam-se em torno de três estratégias curatoriais discursivas que envolvem a crítica institucional, a participação e a educação e que juntas delineiam uma prática dialógica e potencialmente antagonista com as estruturas da instituição bienal.

Os curadores articularam as três estratégias – crítica institucional, participação e educação - a partir de um conceito curatorial que relacionava os artistas Hélio Oiticica e Marcel Broodthaers, e tendo como pano de fundo a teoria de Roland Barthes em seu livro intitulado “Como viver Junto”. O interesse na proximidade desses dois artistas abrangia um panorama de atuações que ampliaram as práticas artísticas e que podiam ser tomadas como porta de entrada para grande parte da produção contemporânea em suas mais variadas possibilidades. Entre estas atuações destacamos reimaginar as relações entre artista e público, repensar o papel dos museus (e, por extensão, das bienais) e a realização de práticas colaborativas e que se imbricam na realidade da vida.

As linhas de forças da 27ª Bienal podem ser identificadas na perspectiva antagonista que assumiram os curadores, sustentando - e não anulado - os conflitos. Isto ocorre desde a instauração do fim das representações nacionais - alterando as bases da Bienal de São Paulo, que se configurava no modelo de Veneza desde sua origem -, até o conflito da curadoria com a presidência da Fundação Bienal, representado, por exemplo, na censura desta última ao coletivo artístico Superflex.

O coletivo de artistas dinamarquês Superflex propôs apresentar na 27ª Bienal o "Guaraná Power", vetado pelo presidente da Fundação Bienal, Manoel Pires da Costa. O trabalho consistia em uma colaboração do coletivo de arte com uma cooperativa de agricultores de Maués, no Amazonas. Os agricultores forneciam as sementes da planta para a produção do guaraná, apresentado como projeto e distribuído para degustação na instalação do Superflex. Tal como outros projetos do coletivo de arte, este é um trabalho que convidava as pessoas a participar do desenvolvimento de modelos experimentais que alteram as condições de produção econômica. A participação ocorreu entre os agricultores em auto-organização e um engajamento contra forças econômicas, cartéis de empresas cujo monopólio na compra da matéria-prima baixou o preço pago pelas sementes de guaraná em 80%, enquanto o valor dos produtos finais aumentou. A crítica do Superflex é, em última instância, à "instituição" capitalismo e sua intrínseca desigualdade social.[2]

Manoel Francisco Pires da Costa afirmou à época da 27ª Bienal que Guaraná Power não se tratava de uma peça artística, mas sim de comércio. Com isso, a presidência interviu em decisões curatoriais. Pires da Costa se defendeu afirmando que a decisão de recusar a obra partiu do Departamento Jurídico da Fundação, que informou que a obra não estava de acordo com as regras da legislação brasileira – a palavra "guaraná" seria marca registrada de uma empresa. A curadoria, em um gesto de crítica à instituição na figura do presidente, posicionou-se contra esta ingerência e manteve a obra na Bienal. A censura foi assumida como um elemento do projeto. Assim, tarjas pretas foram colocadas em substituição ao nome da bebida na embalagem, bem como no Guia da Bienal, em lugar de uma entrevista com o grupo. Assim, foram sustentados os conflitos, permitindo o dissenso e com isso, fomentando ainda mais o debate em torno da obra do Superflex.

Através deste exemplo percebe-se que o poder pode ser traçado e se mostra presente na exposição, mesmo que de forma dissimulada. Com isso, "o poder é a terceira dimensão do espaço, interior ao dispositivo, variável com os dispositivos" (DELEUZE, 1996, p. 2) e as linhas de força se compõem com o poder, com o saber. A curadoria faz parte do "jogo", portanto, estabilizando algumas linhas de força, ao mesmo tempo em que tensiona alguns limites institucionais, desestabilizando outras linhas de força.

Esses momentos de tensionamento são particularmente ricos para a constituição de linhas de subjetivação e de ruptura. Esta potência transformadora estaria, por exemplo, no momento em que o visitante da exposição deixaria de ser um espectador e passariam a ser participador, ele também um elaborador de sentidos, semelhante aos desejos do artista Hélio Oiticica.

Neste sentido, a obra "Museumuseu", projeto de Mabe Bethônico em colaboração com artistas de Belo Horizonte, é um trabalho em diálogo com arquivos e instituições, com interesse por ficcionalização de

[2] Cf.: < https://www.superflex.net/tools/guarana_power_at_sao_paulo_biennial>

fontes referenciais. A artista constrói novas narrativas a partir de documentação que coleta, evidenciando como a informação pode ser construída e retrabalhada continuamente, questionando assim narrativas ditas oficiais e verdades instituídas – questionando regimes de enunciação e curvas e visibilidade. As produções são incorporadas em um arquivo flexível que mantém na internet (www.museumuseu.art.br) e se estendem por diferentes ações e intervenções temporárias em diferentes espaços e instituições, até voltar ao mesmo site, modificando a estrutura e as relações entre as partes a cada novo elemento incorporado. Para a 27ª Bienal Bethônico explorou o Arquivo da Bienal, Wanda Svevo, o qual, apesar de sua importância como instância permanente de memória da Fundação Bienal, é uma ferramenta e um espaço utilizado, sobretudo internamente e entre pesquisadores, sendo desconhecido pelo público que frequenta os eventos, apesar de estar localizado no segundo andar do edifício. O trabalho foi feito em três eixos:

> primeiramente registramos como o arquivo é abordado por telefone, colecionamos as perguntas dirigidas por pesquisadores e curiosos, buscando identificar o que é normalmente procurado, as demandas e entendimento geral que se tem a seu respeito. Em segundo lugar, fizemos uma campanha através de série de cartazes anunciando endereço, contato, etc. Finalmente, durante a exposição fizemos visitas guiadas, levando o público a conhecer o arquivo pela porta acessível pelo pavilhão. O trabalho serviu para o reconhecimento da Bienal sobre esse espaço, foi preciso adequá-lo fisicamente para visitação de público e cada instância de negociação para a execução do projeto foi um processo de questionamento. (BETHÔNICO, 2014, p.248).

Neste processo em que a obra Museumuseu é realizada, a artista, tal qual nas propostas da crítica institucional da década de 1970, busca questionar a instituição "museu" de dentro dela mesma, procurando "lacunas" nos discursos e modos de produção da instituição. Ela o faz de forma a criar relações com seus agentes, adentrando e ativando seus conteúdos e convidando, por fim, o público a participar. É um trabalho que une em sua prática, portanto, crítica ao museu, participação e um desejo educativo no oferecimento e divulgação do museu, este local que resguarda o patrimônio cultural de uma sociedade, como uma ferramenta para atingir novos conhecimentos.

Na relação com esta obra da 27ª Bienal, o público, classificado e separado em grupo, subordinado por uma série de normas e códigos que deve seguir na visita à exposição, disciplinado, portanto, sob a lógica da produção de exposições, tem a possibilidade de subjetivar-se e romper com o papel a ele imposto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *O que é um dispositivo?* Santa Catarina: Outra travessia, 2005.

BETHÔNICO, M. Entrevista. In: *Museologia & interdisciplinaridade. Vol*. III, nº5, maio/julho de 2014, p.247-251. Disponível em: Acesso em 26 fev. 2018.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. In: DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana.* Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996. Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro. Disponível em: Acesso em 28 de junho de 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber.* RJ: Graal, 1988.

_____. *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro: Graal, 1996.

"É OU NÃO AMORAL?": SESTA TROPICAL DE MANOEL SANTIAGO E A CENSURA NO SALÃO DE BELAS ARTES.

João Victor Rossetti Brancato[1]
Laíza de Oliveira Rodrigues[2].

O presente artigo possui como finalidade a análise em torno do conturbado processo de censura da tela *Sesta Tropical* de Manoel Santiago, destinada à 32ª Exposição Geral de Belas Artes, e se desdobra, portanto, sobre um tema pouco contemplado pela historiografia da arte brasileira: o Salão carioca no início do século XX. Realizaremos nossa investigação a partir da literatura artística veiculada em periódicos da época, compreendendo a polêmica que permeou o afastamento da tela na exposição e examinando, a partir de algumas chaves de leitura possíveis da composição, narrativas que fundamentariam a alegação de imoralidade.

Realizada em grandes proporções, a tela *Sesta Tropical,* destinava-se à disputa pelo Prêmio de Viagem ao exterior do Salão de 1925, e foi considerada por muitos uma das grandes concorrentes daquele ano. Seu autor, Manoel Santiago, aparece nos jornais do período como parte das revelações entre os jovens artistas, tendo construído ao longo dos anos anteriores relevante participação[3], apresentando telas elogiadas na imprensa, principalmente pela sua composição do nu feminino, muitas vezes associado ao universo dos sonhos, e também por sua forte relação com a temática das lendas amazônicas.[4]

Esse destaque reverberou nos quadros apresentados pelo artista no Salão de 1925, dentre os quais apontamos as telas *Noturno de Chopin* e *Flor de Igarapé* – premiada com a Medalha de Prata. "São dois nus

[1] Mestre, bacharel e licenciado em História pela UFJF.
[2] Graduanda em História pela UFJF.
[3] A primeira participação do artista no Salão se deu em 1920, quando apresentou um *Autorretrato* digno de menção honrosa.
[4] Em 1923, Manoel participou da 30ª Exposição Geral de Belas Artes e conquistou o prêmio de Menção Honrosa de 1º Grau com a tela *Yara*, desenvolvendo a temática tipicamente brasileira, presente na atmosfera das lendas amazônicas. No ano seguinte, desdobrou-se sobre a representação de nossos tipos, apresentando as telas *Tapina do Amazonas e Caipora.*

trabalhados dentro de um puro idealismo", afirmou a *Revista Illustração Brasileira*, que destacava a atmosfera de fantasia na qual Manoel Santiago envolveu suas figuras femininas.[5] Sobre a tela *Sesta Tropical,* separamos um comentário do jornal *Gazeta de Notícias*:

> É um trecho de ar livre, pleno de luminosidade, centralizando diversas figuras, ali marcadas vigorosamente, de modo a ficar em evidência as qualidades de técnica do pintor, que, orientado por superior intuição artística, fixou um dos monumentos mais característicos da vida brasileira, essa hora languescente de repouso que medeia o esforço diário das nossas populações. Chamou-o de "Sesta Tropical". No ambiente próprio, esse espetáculo de morna indolência foi surpreendido com felicidade por Manoel Santiago [...].[6]

A tela, que descreve um ambiente doméstico de exterior, cercado por bela e vasta vegetação, identifica o momento de repouso que sucede às refeições. Uma grande mesa, onde flores e frutos típicos da brasilidade se encontram, é servida por uma mulher negra, separada do grupo à sua frente pelo parapeito da varanda. Ao seu lado, uma mulher branca observa afetuosamente a figura nua que se recosta sobre seu colo e encara de forma despreocupada o observador. Logo abaixo, no primeiro plano, notamos outros dois personagens nus. Uma jovem, ajoelhada sobre o chão, que se inclina em direção ao corpo de um menino adormecido, segurando um pequeno ramo à mão. A apresentação dessa obra ao júri da Exposição Geral de Belas Artes foi seguida de ampla repercussão em jornais do período, que se desdobraram sobre o seu conturbado processo de censura. Nossa análise partirá da seleção de alguns desses fragmentos, na busca de melhor compreender o rumo dos eventos e as considerações postuladas pela crítica.

No jornal *A Noite*, de 1 de agosto de 1925, encontramos uma das primeiras considerações sobre o episódio. A chamada de destaque anunciava: "É ou não amoral?", e a reportagem, que indicava a inauguração do grande Salão de Exposição, apontava a presença do que admitiu por "um curioso quadro", que apesar de ter sido considerado amoral por alguns, foi aceito pelo júri. Contraditoriamente, foi enviado para o porão da Escola Nacional de Belas Artes no dia seguinte. O jornal finalizava realçando um burburinho que se formava em torno deste fato.[7] A despeito da presença da nudez (feminina) também em *Noturno de Chopin* e *Flor de igarapé*, no entanto, estas obras foram normalmente para o Salão, sem quaisquer acusações.

[5] *Illustração Brasileira*, jun. 1926.
[6] *Gazeta de Noticias*, 16 ago. 1925.
[7] *A Noite*, 1 ago. 1925.

Nas publicações seguintes a situação se tornou mais explícita. Um dos membros do júri de pintura, o professor Rodolfo Amoedo, havia assumido posição contrária à tela de Manoel Santiago, alegando imoralidade na representação das figuras nuas. Deste fato, destacamos a ampla mobilização nos jornais manipulados, que se voltaram à defesa do pintor amazonense e reclamavam a decisão da maioria da comissão, que havia aceitado a tela. No jornal *Gazeta de Notícias*, afirmava-se que "tudo isso representa uma opinião, a do Sr. Amoedo, que não pode prevalecer, mesmo com a ajuda do Sr. Baptista da Costa[8], contra a maioria do júri, que é soberano", o que evidenciava a possibilidade de reversão da decisão oficial.[9]

Em 21 de agosto do mesmo ano, o jornal *O Brasil* apresentou uma reportagem, informando sobre a realização de uma sessão extraordinária do Conselho Superior de Belas Artes com a finalidade de encontrar resoluções para os vários recursos contra as decisões do juízes da Exposição Geral.[10] Neste evento, o Conselho assumiu a postura de manter o julgamento do júri e o quadro *Sesta Tropical*, de Manoel Santiago, deixava oficialmente de ser admitido no Salão.

Após a declaração da decisão definitiva do júri, diversos jornais mantiveram a posição de defesa do trabalho construído pelo artista, postura que o acompanhou ao longo dos anos seguintes, até sua conquista do Prêmio de Viagem ao exterior em 1927, conferida pela tela *Marajoaras* – premiação que, de acordo com a crítica de Ivone Pimentel, no jornal *A Rua,* já "vinha sendo retardada, devido a conspiração inconsequente de mesquinhos despeitos".[11] Por este fato, nos voltamos à análise das posturas assumidas pelos críticos do período, na tentativa de melhor compreender sua articulação.

Dentre os diversos posicionamentos sobre o evento, que em sua maioria defenderam a tela *Sesta Tropical,* destacamos três mobilizações que nos pareceram mais recorrentes nos periódicos examinados. Em um primeiro momento, ressaltamos que continuadamente a defesa da obra de Manoel Santiago acompanhou o ímpeto de sublinhar a decadência de seu acusador, Rodolfo Amoedo. Essa característica pode ser observada pela crítica de Adalberto Mattos, que contestou a situação pitoresca criada pela acusação, comentando que o critério estabelecido importaria quase no fechamento das portas da ENBA, "onde figuram os maravilhosos calcos da estatuária grega em plena nudez".[12] Ou ainda, nas considerações encontradas no jornal *Para Todos*, de 22 de agosto, que dizia:

[8] No período destacado, João Batista da Costa era diretor da ENBA, posição assumida em 1915.
[9] *Gazeta de Notícias*, 12 ago. 1925.
[10] Na notícia destacada, informava-se que como consequência da resolução do Conselho, os artistas inconformados com as decisões do júri poderiam recorrer dentro de 48 horas para a Assembleia, que assumiria o papel de decisão da admissão dos trabalhos na Exposição. Cf.: O Brasil, Rio de Janeiro, 21 ago. 1925.
[11] PIMENTEL, *A Rua*, 27 ago. 1927.
[12] MATTOS, *Illustração Brasileira*, set. 1925.

> O professor Amoedo, que já foi uma das expressões mais belas da pintura brasileira, anda aborrecido. [...] Gente nova não lhe merece simpatia se tem talento. Ele acha desaforo alheios quadros bons no tempo em que os seus quadros saem tão ruinzinhos... Protesta. Persegue os autores. Não permite que o público tome conhecimento dos fatos... Mas, o público toma. Toma e faz fiau ao professor Amoedo. O mal que esse homem irritado quis atirar contra Manoel Santiago, expulsando do "Salão", como imoral uma tela do simpático artista, deu nisto: uma reclame estrondosa. O nome do jovem rival do neurastênico membro do júri espalhou-se, está querido de toda a gente de bom gosto e de bom senso.[13]

Simultaneamente, destacamos outra forma de argumentação favorável ao pintor amazonense. A defesa da tela acompanhou o enaltecimento da figura do próprio artista, Manoel Santiago, descrito enquanto um homem de erudição e sensibilidade em relação ao mundo artístico. Desta forma, a acusação de imoralidade transformou-se, na linguagem de diversos críticos, em uma indicação absurda, dado que "unicamente uma visão doentia poderia descobrir na tela de Manoel Santiago vestígios, embora velados, de uma intenção pouco compatível com a sua educação, com a sua religião e para com o ambiente a que se destinara a obra", apontou novamente Adalberto Mattos, que através de nossa avaliação, melhor expressou essa imagem.[14] Assim, pela análise da literatura artística, notamos que a identificação do pintor com a doutrina filosófica da Teosofia estruturou a apresentação de suas obras, que "refletiriam os sentimentos da ciência a que se devotava".[15]

Por fim, destacamos que para além dessa perspectiva, o perfil artístico de Santiago também se estruturou em torno de uma figura preocupada com a construção da arte nacional. Seu trabalho pictórico, fortemente marcado pela representação das lendas amazônicas e de cenários associados à brasilidade, incorporou a defesa da tela *Sesta Tropical,* descrita por Mário Linhares, em 1926, como uma tela digna, sem ultrajes à moral, que representaria uma cena tipicamente brasileira – evidenciando o papel pioneiro de Manoel Santiago, "dotado do melhor sentimento nativista".[16]

Esclarecido o processo de censura sob alegação de imoralidade e a defesa a Manoel Santiago na imprensa, resta tentar compreender o que poderia haver na tela para tal polêmica. Sabemos de antemão que *Sesta Tropical* é uma pintura de composição de nus em um contexto narrativo nacional, doméstico e

[13] *Para Todos*, 22 ago. 1925.
[14] MATTOS, op. cit.
[15] *Illustração Brasileira*, fev. 1925.
[16] Em 1926, Mario Linhares publica o livro *"Nova Orientação da Pintura Brasileira"*, o primeiro ensaio artístico sobre o trabalho de Manoel Santiago, no qual se volta à vida do pintor e apresenta algumas de suas telas. Cf.: LINHARES, 1926, p.16.

ao ar livre. É uma obra densa, complexa, desejosa de afirmar a maestria do pintor. Para nos aproximarmos de uma resposta, portanto, analisaremos cada uma das figuras presentes no quadro, relacionando-as à pintura brasileira e estrangeira.

Comecemos pela senhora de chapéu. Ela aparenta ser a mais velha do grupo, e toca a jovem sentada olhando-a calmamente. Estaria a acordando para o chá da tarde? Talvez. Somando-se à servente, as duas são as únicas vestidas do conjunto. De roupa clara, mangas dobradas e chapéu de palha, seu traje denuncia o calor dos trópicos. Por si só, no entanto, ela não remete a nenhuma imoralidade. De fato, essa personagem poderia ser facilmente uma versão tropical e moderna das inúmeras personagens encontradas em cenas da vida moderna da pintura francesa, dentre as quais as *Mulheres no jardim,* de Claude Monet em 1866, são exemplos claros. Pensando especificamente no cenário nacional, a representação da vida burguesa do início do século XX parece ter sido um tópico de nossa pintura. Dois casos que podem ser citados aqui são *No terraço*, de Georgina de Albuquerque, exposta naquele mesmo ano, em 1925, e *Primavera em Flor*, de Armando Vianna, pintura que consagraria ao seu autor o Prêmio de Viagem em 1926. Como é possível observar, as temáticas são muito semelhantes: mulheres (aqui vestidas) desfrutando do tempo livre em aprazíveis ambientes ao ar livre.

Prossigamos para a servente. Ela é a única mulher negra do conjunto, a única que não disfruta do ócio vespertino, a única que não toca, nem menos virtualmente, os outros corpos. Seu olhar recai, como o da mulher de chapéu, sobre a figura feminina sentada, mas o que ele transmite? O sentimento ainda nos é ambíguo. Seja como for, seu espaço na cena é o espaço do trabalho, conforme nota-se em outras representações da mesma época, como *Limpando metais*, também de Armando Vianna, de 1925[17], ou *Os namorados,* pintura exposta em 1927 e que carrega signos muito semelhantes a *Sesta Tropical*, pintada por Haydéa Santiago, esposa de nosso pintor. Estas representações dizem muito acerca da posição possível para o negro na pintura brasileira do período, mas não implicam em nada que pudesse ser considerado obsceno.

Duas mulheres na cena olham para a figura feminina sentada. Ela está recostada de lado na cadeira forrada por um tecido colorido, seu braço direito serve de travesseiro para a cabeça e seus olhos estão entreabertos. Ela parece ter recém-acordado, talvez pelo toque gentil da senhora de chapéu. Seu corpo nu revela jovialidade, mas é já corpo de mulher. Não parece haver, no entanto, nenhum embaraço em se despir ao ar livre, em meio à suposta família, para uma sesta mais fresca e confortável. Seus olhos entreabertos, preguiçosos, contemplam o espectador. Ao observarmos o quadro prolongadamente, eles sempre voltam a captar nossa atenção. Há uma semelhança inequívoca dessa personagem com a protagonista de uma obra de Gustave Courbet, *Moças à margem do Sena*, de 1857, além de ambas as telas compartilharem o tema

[17] A respeito da obra, consulte: CHRISTO, 2009.

comum do sono em meio à natureza. Argan, ao analisar a obra de Courbet, tem passagens que serviriam facilmente à pintura de Santiago, como: "Há o prazer do descanso, mas também a opressão da tarde abafada; sensualidade e tédio, beleza e vulgaridade, provocação e indolência".[18] Apesar disso, ao contrário das moças de Courbet, que se encontram vestidas, a figura feminina sentada de *Sesta Tropical* está acordada, possui consciência de sua nudez e de estar sendo observada. Da mesma forma, a obra censurada se diferencia das demais apresentadas pelo artista àquele ano, pois nelas as figuras nuas se encontram adormecidas ou não olham para o espectador – o que implica não terem consciência de serem objeto de voyeurismo. Nesse sentido, o nu sentado de *Sesta Tropical* possui um parentesco não tão distante com as polêmicas mulheres pintadas por Édouard Manet que escandalizaram a sociedade francesa no século XIX, sobretudo *Almoço na relva*, exposta no Salão dos Recusados em 1863.[19]

Para além da relação presente entre sono e prazer, nudez e voyeurismo, esse olhar feminino, associado aos estigmas dos cabelos ruivos e escorridos, remete-nos à figura da *femme fatale*. A jovem não parece nos oferecer qualquer perigo naquele ambiente; não como oferece a Judite de Gustav Klimt, que já possui em suas mãos a cabeça degolada de Holofernes, ou a alegoria de Jean-Jacques Henner, que parece ser capaz de capaz de derrubar os homens com sua Verdade. Porém, a forma com que essas mulheres nuas olham ao observador têm algo em comum. Há um poder de sedução e controle na languidez do olhar, uma espécie de fascinação letal para o espectador masculino. A figura feminina de Santiago, no entanto, não é uma alegoria nem uma personagem de um mundo distante, bíblico. Ela é uma brasileira, que habita o mundo moderno, razões pela qual a semelhança com a obra de Manet volta à tona. Juntas, tais relações poderiam estar entre os motivos para a alegação de imoralidade por parte de Rodolfo Amoedo.

Há, no entanto, ainda uma dupla restante, na parte inferior do quadro. Uma segunda jovem nua, talvez de idade aproximada da anterior, encontra-se ajoelhada ao chão, próxima à mesa. Ela já está bem desperta e brinca de roçar o menino adormecido com um pequeno ramo de folhas. É possível imaginar o desenrolar da cena: o ramo tocando sutilmente seu corpo e este reagindo perturbado, contraindo uma das pernas com uma leve mudança de posição, um risinho prazeroso formando-se nos lábios. É bom destacar que a figura em si do menino nu não implica em imoralidade.[20] Esse tipo de representação é mais raro na pintura, porém possível de ser encontrado, como em *O jovem banhista adormecido*, também de Henner, ou no *Chiquinho da Tico-Tico*, pintado por Maria Pardos.[21] Em ambos os casos, a temática é explorada sem apelos sexuais.

[18] ARGAN, 2008, p.94.
[19] Sobre a polêmica, confira: CLARK, 2004.
[20] Curioso destacar que o menino nesta tela e a personagem de *Flor de Igarapé* se encontram quase na mesma posição, revelando, talvez, algo do processo criativo de *Sesta Tropical*.
[21] Sobre a obra, cf.: FASOLATO, 2014.

É possível imaginar, todavia, um apelo imoral na relação estabelecida entre a jovem e a criança, ambas nuas. A referência a esse tipo de brincadeira na pintura poderia ter inspirado Santiago a partir do próprio acervo da ENBA, em *Idílio Campestre*, de Belmiro de Almeida, ou *Cócegas*, de José Malhoa.[22] Em ambas as obras há implícito certo ar romântico entre o casal, ausente no caso de Santiago, mas que poderia causar desconforto no espectador (Amoedo) diante da nudez das personagens. Vale frisar que esse tipo de relação seria retomado de forma semelhante pelo pintor no ano seguinte com a obra *Curupira*, dessa vez incorporando o mito clássico das ninfas e sátiros sob roupagens folclóricas nacionais.[23] Nesse caso, o teor lascivo é propositado, porém olhando retrospectivamente para *Sesta Tropical* a partir de *Curupira*, a brincadeira da jovem perde um pouco de sua inocência e se converte, sob a nudez de ambos, em um jogo sensual em que o roçar dos ramos sobre o corpo adormecido do menino poderia gerar um despertar sexual.

Permanecendo-nos até o presente momento desconhecido o juízo de Rodolfo Amoedo, tudo o que podemos fazer é, através das imagens, conjecturar as razões para a sua censura. Indicar a pretensa imoralidade da obra como consequência de apenas um aspecto é algo arriscado, mas fato é que os corpos nus em meio aos corpos vestidos; o ambiente contemporâneo; o olhar desconcertante de uma das figuras femininas para o espectador e a brincadeira dúbia da outra com a criança adormecida parecem ter sido demais para o jurado Rodolfo Amoedo, que utilizando todo o seu capital social na ENBA conseguiu fazer com que *Sesta Tropical* fosse censurada do Salão de 1925.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. SP: Cia. das Letras, 2008.

AS NOSSAS trichromias. *Illustração Brasileira*, RJ, jun. 1926.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. *19&20*, RJ, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível online.

CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. SP: Cia. das Letras, 2004.

É OU não amoral. *A Noite*, RJ, 1 ago. 1925.

ESCOLA Nacional de Belas Artes. *Catálogo geral das galerias de pintura e de esculptura*. RJ: O Norte, 1923.

[22] Ambas já faziam parte do acervo em 1923, ano do catálogo do acervo da ENBA. Cf.: ESCOLA, 1923.
[23] Cf.: NETO, FIGUEIREDO, 2012.

EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes. *Gazeta de Noticias*, RJ, 12 ago. 1925, p. 2.

FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. Juiz de Fora: UFJF, 2014 (Dissertação de Mestrado).

LINHARES, Mario. *Nova orientação da Pintura Brasileira*. RJ: ed. Villas Boas & Cia., 1926.

MATTOS, Adalberto. O Salão de Belas Artes. *Illustração Brasileira*, RJ, set. 1925.

NETO, João Augusto da Silva; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago. *19&20*, RJ, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível online.

O SALÃO de Belas Artes. *Illustração Brasileira*, RJ, fev.1925.

PARA Todos, RJ, 22 ago. 1925.

PIMENTEL, Ivone. O Salão de Bellas Artes. *A Rua*, RJ, 27 ago. 1927.

UMA TELA impedida de figurar na exposição geral por imoral. *Gazeta de Noticias*, RJ, 16 ago. 1925.

FIGURAS

Figura 1 - Manoel Santiago. *Sesta Tropical*. 1925. Óleo sobre tela. Coleção particular.

Figura 2 - Manoel Santiago. *Flor de igarapé*. 1925. Óleo sobre tela..

Figura 3 - Georgina de Albuquerque. *No terraço*. 1925. Reprodução: Revista *Illustração Brasileira,* RJ, setembro de 1925.

Figura 4 - Armando Vianna. *Primavera em flor*. 1926. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 5 - Haydea Santiago. *Os namorados*. 1927. Reprodução: Revista *Para Todos,* RJ, 13 de agosto de 1927.

Figura 6 - Jean-Jacques Henner. *A verdade*. 1899-1902. Óleo sobre tela. Musée National Jean-Jacques Henner, Paris..

Figura 7 - Belmiro de Almeida. *Idílio campestre*. 1893. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 8 - José Malhoa. *Cócegas.* 1904. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro..

Figura 9 - Jean-Jacques Henner. *O jovem banhista adormecido*. 1862. Óleo sobre tela. Musée Unterlinden, Colmar.

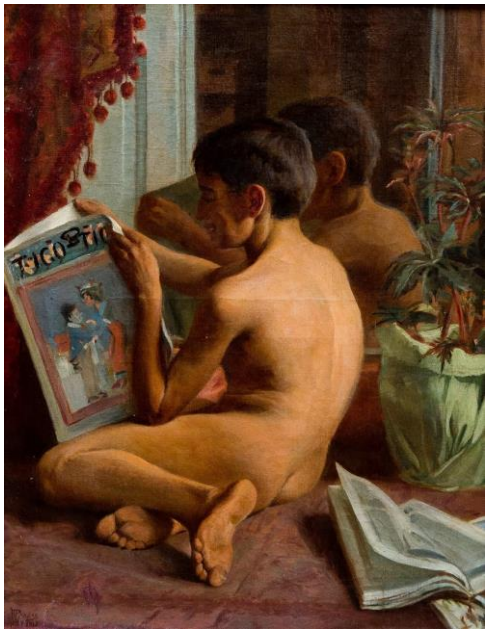


Figura 10 - Maria Pardos. *Chiquinho do Tico-Tico*. 1915. Óleo sobre tela. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

COURBET SEM COURBET: A CONTESTAÇÃO DO PADRÃO HETERONORMATIVO.

Joyce Delfim[1].

"Procuramos um lugar/ à parte. [...] onde pudéssemos/ secretamente/ nos beijar./ Procuramos um lugar/ a salvo/ das palavras./ Mas esse/ lugar/ não há."

(Ana Martins Marques)

1. DA NECESSIDADE DE UM IMAGINÁRIO LÉSBICO

Da necessidade de um imaginário lésbico e *Da necessidade de uma ação lésbica* são títulos de dois textos produzidos, em 1995, pelo coletivo político-artístico madrilenho de lésbicas LSD[2]. Nesses escritos o coletivo questiona quais são as produções simbólicas sobre o corpo feminino e por que as mulheres lésbicas carecem de representações. Como resposta à insuficiente representação de mulheres lésbicas, o grupo tenciona uma *mirada bollera* – um olhar lésbico – para a produção artística, acompanhada da proposição de "tornar nossos corpos visíveis [...] porque só do nosso corpo podemos existir, podemos ser lésbicas"[3]. A partir dessa visão sobre o corpo lésbico, o coletivo elaborou a série de fotografias *Es-cultura lesbiana* (1994–95), marcada, em seus escritos, como fotografias realizadas por e para lésbicas, em vez de realizadas desde e para a cultura dominante.

Assim, se o olhar do artista homem nas representações hegemônicas do corpo feminino é discutido como produtor de diferença sexual, nas representações instituídas sobre o corpo lésbico essa questão se intensifica. O questionamento está no discurso produzido por essas representações sobre a sexualidade

[1] Graduanda em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com período sanduíche na Universidade de Jaén, Espanha.

[2] A sigla tem significados diversos, como: *lesbianas sin duda, lesbianas sudando deseo, lesbianas saliendo domingo, lesbianas sin dinero*.

[3] LSD. *De la necesidad de una acción lesbiana*. 1995. Disponível em: <http://archivo-t.net/portfolio/1994-%C2%B7-es-cultura-lesbiana/>. Acesso em: 20 de jul. de 2018.

lésbica enquanto reduzida ao lugar do desviante, do imoral, do banal – uma vez que a sociedade patriarcal determina a heterossexualidade como modelo de relação e afeto – ou do fetichizado – submetida ao desejo masculino sobre o sexo entre mulheres.

O entendimento das mulheres lésbicas como grupo social auto-reconhecido, a partir da segunda onda feminista, gerou a necessidade de construção e reconstrução da história das mulheres lésbicas. Abarcado nesse processo está a conceituação do termo lesbianidade, a percepção dos meios de invisibilização das mulheres lésbicas e a produção de imagens artísticas, com o propósito de tornar visível a realidade que se formava sobre a sexualidade lésbica.

As práticas sexuais e amorosas entre mulheres podem ser interpretadas de diferentes formas quando se analisa outras culturas, além da ocidental. Tendo como exemplo: algumas populações indígenas já extintas da região dos Llanos, na América do Sul, que possuíam uma noção de "espírito duplo" – um comportamento sexual que é interpretado como homossexual pela cultura ocidental; e as narrativas mitológicas como a das Amazonas e os mitos sobre a posição das mulheres na Índia durante a época pré-védica[4]. Cada sociedade possui sua forma de entender esse comportamento afetivo-sexual, empregando certa visibilidade e legitimidade.

A formação da sociedade ocidental é atravessada por sistemas de dominação como o capitalismo, o patriarcado e a supremacia branca. Emaranhado nesses sistemas se estabelece o heterossexismo, isto é, "[...] um sistema que define os/as heterossexuais como o paradigma central que molda a sociedade excluindo outras formas de viver a sexualidade"[5]. Modelo em que a heterossexualidade pode ser entendida como compulsória, termo definido por Adrienne Rich (2010), que indica o caráter imposto dessa forma de viver a sexualidade, como uma instituição política, na qual uma relação de "complementaridade" construída entre os dois gêneros serve para a justificativa da divisão sexual do trabalho[6]. A partir desse entendimento da sexualidade submetida ao sistema patriarcal, definiu-se a distinção entre lesbianidade e homossexualidade masculina.

O movimento lésbico, principalmente em sua articulação com o movimento feminista, se tornou mais influente a partir da década de 70. As lutas contra a patologização, repressão e fetichização da lesbianidade abriram caminho para a construção de um discurso identitário de afirmação da sexualidade lésbica. Esse processo significou um distanciamento entre o movimento das mulheres lésbicas e a luta dos homens ho-

[4] *Cf.* FALQUET, Jules. *De la cama a la calle*: perspectivas teóricas lésbico-feministas. Bogotá: Brecha Lésbica, 2006.

[5] ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉS, José Miguel G. *Desobediencias:* cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en américa latina y españa: 1960-2010. Barcelona: Editorial Egales, 2014, p. 9.

[6] Padrão no qual o trabalho reprodutivo (doméstico, sexual, psicoemocional) recai sobre o sexo feminino.

mossexuais, resultando na diferenciação dos termos: lesbianidade ou lesbianismo em vez de homossexualidade feminina[7]. O feminismo lésbico discute que a posição social da mulher lésbica é hierarquicamente desigual em relação à posição do homem homossexual, o que acarreta em diferentes condições, significados e análises para essas duas formas de sexualidade.

2. DA INVISIBILIDADE NA ARTE

Adrienne Rich aponta que uma das formas de imposição da heterossexualidade sobre as mulheres e controle da consciência feminina é "o apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa) na arte, na literatura e no cinema"[8]. O apagamento abordado por Rich se verifica, por exemplo, na invisibilização da produção política-artística que promovia a visibilidade lésbica, da artista Harmony Hammond. Na exposição *Division of Labor: "Women's Work" in Contemporary Art*, organizada em 1995, pelo *Bronx Museum of the Arts*, e apresentada, posteriormente, no *Museum of Contemporary Art*, de Los Angeles "[...] suas *Floorpieces* expostas foram discutidas no ensaio curatorial exclusivamente no contexto do Minimalismo"[9]. Como outro exemplo, Lívia Auler refere-se ao apagamento da sexualidade de duas artistas lésbicas em suas biografias, no livro *A Female Focus: Great women photographers* (1996), de Margot Horwitz:

> A autora não só oculta a homossexualidade de duas fotógrafas, Alice Austen e Berenice Abbott, como afirma que elas eram solteiras – sendo que a primeira viveu com a mesma parceira, Gertrude Tate, durante cinquenta anos, e Abbott, por sua vez, teve um relacionamento de trinta anos com Elizabeth McCausland.[10]

No que diz respeito à representação "exótica e perversa" da sexualidade lésbica na arte e na literatura, indicado por Rich, pode-se analisar o conjunto de trabalhos que exploraram o tema da lesbianidade no século dezenove, na França. Dorothy Kosinski discorre que a imagem lésbica, no século XIX, era um tema

[7] FALQUET, Jules. *Op. cit.*
[8] RICH, Adrienne. Tradução Carlos Guilherme do Valle. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades. Natal: v. 4, n. 5, jan./jun. 2010, p. 26.
[9] COTTINGHAM, Laura. *Notes on Lesbian*. Art Journal, Nova York, Vol. 55, No. 4, We're Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History, Inverno, 1996, p. 76. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/777658>. Acesso em: 21 de jul. 2018.
[10] AULER, Lívia. *Por que não houve grandes artistas lésbicas?* Jornal de Borda, São Paulo, n.5, fev. de 2018, p. 2.

preferido do erotismo popular[11], assim como "elemento iconográfico no Realismo e no Naturalismo, figurando nas obras de Toulouse-Lautrec, Constantin Guys, Edgar Degas, Conder e Forain"[12]. No entanto, a autora observa que a popularidade dessas representações não significava uma aceitação moral das relações lésbicas. Pelo contrário, a sexualidade lésbica era constantemente apresentada como uma sexualidade desviante, fruto do decaimento moral e social e, relacionada à representação de mulheres prostituídas e de cenas de bordéis, como é possível perceber em *Nude Women* [figura 01] (1879), de Degas, e na literatura, com os livros *As Flores do Mal* (1857), de Charles Baudelaire, e *Mademoiselle de Maupin* (1835), de Théophile Gautier.

3. APROPRIAR E DESOBEDECER

O sono [figura 02] (1866), pintura à óleo de Gustave Courbet, foi uma encomenda do diplomata turco Khalil-Bey para sua coleção privada de imagens eróticas, também composta pela paradigmática obra *A Origem do Mundo* (1866). A pintura representa duas mulheres nuas abraçadas em uma cama, há poucos elementos na tela, indicando a centralidade das mulheres na cena. Em *Courbet sem Courbet* [figura 03] (2016), Camila Soato propõe um "Courbet" sem o olhar masculino. A artista se apropria de *O Sono,* deslocando a obra semântica, temporal e geograficamente.

A representação feita por Courbet para um colecionador masculino aponta para o papel da arte na fantasia sexual e no voyeurismo. A pintura do artista apresenta elementos, como o cordão de pérolas aberto e o ornamento de cabelo espalhados na cama, que remetem a momentos de um ato sexual. Camila Soato, ao retirar esses elementos da cena e se representar na imagem de forma despojada – abrindo uma *Brahma* –, desvia a obra da anterior centralidade erótica de fetichização do sexo lésbico. A artista, também personagem, não um voyeur, está na cena com a proposta de realocá-la para um contexto de naturalidade; apresenta uma proposição política a partir da representação de uma intimidade que quer ser desvelada ao público, em vez de uma intimidade que está na tela para ser observada atrás da porta, pela janela – sem que as mulheres representadas percebam.

Soato apropria e ressignifica a imagem produzida por Courbet, atribui um novo sentido que se contrapõe ao antigo. O olhar franco da artista, na obra, para o corpo feminino desloca a funcionalidade erótica da cena de Gustave Courbet para uma função política, de contestação do padrão heteronormativo. Talvez,

[11] KOSINSKI, Dorothy M. *Gustave Courbet's "The Sleepers." The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature*. Artibus et Historiae, Vol. 9, No. 18 (1988), p. 187. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1483342>. Acesso em: 4 de mar. de 2018.
[12] *Ibidem*. p. 191.

a artista possua uma tentativa militante de intervir no passado para transformar a condição de subalternidade da mulher lésbica, compartilhando da ideia de Didi-Huberman, de que "[e]xumar os objetos do passado é modificar tanto o presente quanto o próprio passado"[13].

4. RETRATOS DA EXISTÊNCIA

Ao se auto-representar em *Courbet sem Courbet,* Camila Soato também possibilita uma leitura sobre a existência lésbica que está além da representação do sexo entre mulheres ou do casal lésbico. Ela estabelece relação com o conjunto de retratos de mulheres lésbicas realizados por artistas mulheres, como as séries fotográficas *Latina Lesbian* (1986–89), de Laura Aguilar e *Faces and Phases* (2006–), de Zanele Muholi.

Nos retratos da série *Latina Lesbian*, as mulheres apresentam-se confiantes, conscientes do olhar de Aguilar e dos observadores. Sentada em uma poltrona, vestida de terno e com um cigarro na mão *Carla Barboza* [figura 04] (1987) se comunica ao observador através de um pequeno monólogo, escrito à mão, abaixo da fotografia: "Eu costumava me preocupar em ser diferente. Agora percebi que minhas diferenças são minhas forças". Por meio dos monólogos escritos pelas mulheres fotografadas, Laura Aguilar abre espaço para cada mulher desvelar suas individualidades. Com diferentes relatos da experiência lésbica, a artista também constrói discurso sobre uma identidade lésbica que não é fixa. As mulheres lésbicas retratadas não são apenas mulheres que se relacionam sexualmente com mulheres, mas sujeitas que vivenciam realidades distintas. A percepção da identidade atravessada por subjetividades é especialmente trabalhada no retrato *Laura* [figura 05] (1988), com o qual a artista se inclui na série de lésbicas latinas, mas escreve abaixo da fotografia: "Eu não estou confortável com a palavra Lésbica, mas a cada dia que passa eu estou cada vez mais confortável com a palavra LAURA".

Zanele Muholi guia sua produção artística para um ativismo visual, as centenas de fotografias que compõem a série *Faces and Phases* [figura 06] são entendidas como celebração da vida de lésbicas negras sul-africanas, assim como uma forma de traçar essa comunidade e registrar sua realidade. Os retratos em preto e branco não seguem uma padronização de enquadramento, o que capta Muholi é o olhar direto das mulheres para a câmera.

Dois momentos do curta documental *Zanele Muholi, ativista visual* (2013), são importantes para entender a relação que a artista estabelece com as mulheres fotografadas: quando Zanele diz que não as considera modelos, mas participantes; e no trecho da sessão de fotos de Tumi Nkopane, em que Muholi,

[13] DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 285.

enquanto trança o cabelo de Tumi, conta que sua influência na produção dos retratos é a de apenas querer que as pessoas apareçam bonitas e revigoradas. Zanele cria uma intimidade com as participantes, muitas foram fotografadas mais de uma vez, ao longo dos doze anos da série. Dessa forma, a artista registra momentos diferentes da vida das participantes, suas mudanças físicas, suas novas fases ou novas identidades: "Comecei o projeto com lésbicas, e algumas delas talvez se tornaram bissexuais ao longo do caminho, ou algumas das pessoas que eu conhecia como lésbicas se tornaram homens trans, ou perceberam que talvez elas não fossem assim"[14].

"O trabalho de Muholi é complexamente orientado para a longa história da fotografia colonial de rostos e corpos negros, bem como os esforços de artistas e intelectuais negros para projetar contra-imagens"[15]. A série fotográfica de Muholi, além de oferecer contra-imagens à fotografia de tipos, constrói uma discussão, que também atravessa a série de Aguilar, sobre a relação entre retrato e identidade e um afastamento à função do retrato convencional. "O retrato convencional para o tempo e remove o assistente de seu contexto cotidiano, compondo o status rarefeito do objeto de arte, enquanto os artistas contemporâneos geralmente estão mais interessados no corpo do assistente como o ponto no qual a arte e a vida convergem"[16].

Em suas séries fotográficas Aguilar e Muholi tratam antes da representação de uma identidade pessoal formada em relação ao mundo e ao outro, que da representação de uma sexualidade. Os gestos e poses em ambas as séries comunicam dinâmicas sociais que atravessam a existência daquelas mulheres enquanto lésbicas, latinas ou sul-africanas – como os processos de invisibilização, marginalização e construção de uma comunidade. Por fim, Aguilar e Muholi apresentam o corpo como testemunho das pressões, expectativas e necessidades da sociedade e, o comando da narrativa sobre esse corpo como estratégia de afirmação e resistência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉS, José Miguel G. *Desobediencias*: cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en américa latina y españa: 1960-2010. Barcelona: Editorial Egales, 2014.

AULER, Lívia. *Por que não houve grandes artistas lésbicas?* Jornal de Borda, São Paulo, n.5, fev. de 2018.

[14]MUHOLI, Zanele. InConversation Zanele Muholi. [Novembro, 2016]. Nova York: Brooklyn Rail. Entrevista concedida a Allie Biswas. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2016/11/art/zanele-muholi-with-allie-biswas>. Acesso em 29 de jul. de 2018.

[15] DILLON, Brian. *"Lights, camera, activist: Zanele Muholi confronts politics, danger, self-invention and beauty in her portraits of lesbian and trans South Africans"*. ArtReview, Londres, Verão 2017, p. 76.

[16] O'REILLY, Sally. *The Body in Contemporary Art.* Londres: Thames & Hudson, 2009, p. 33.

COTTINGHAM, Laura. *Notes on Lesbian.* Art Journal, Nova York, Vol. 55, No. 4, We're Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History, Inverno, 1996. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/777658>. Acesso em: 21 de jul. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DILLON, Brian. *"Lights, camera, activist: Zanele Muholi confronts politics, danger, self-invention and beauty in her portraits of lesbian and trans South Africans".* ArtReview, Londres, Verão 2017. Disponível em: <https://www.stevenson.info/sites/default/files/Feature_ZaneleMuholi_ArtReview_Summer17.pdf>. Acesso em: 22 de jul. de 2018.

CORDERO, Karen; SÁENZ, Inda. (Comps.) Crítica feminista en la teoría e historia del arte. Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Géneno de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare, 2001.

FALQUET, Jules. *De la cama a la calle*: perspectivas teóricas lésbico-feministas. Bogotá: Brecha Lésbica, 2006.

KOSINSKI, Dorothy M. *Gustave Courbet's "The Sleepers." The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature*. Artibus et Historiae, Vol. 9, No. 18 (1988), p.187-199. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1483342>. Acesso em: 4 de mar. de 2018.

LINKER, Kate. *Representation and Sexuality*. In LINKER, Kate. WEINSTOCK, Jane. Difference: on representation and sexuality. Nova York: New Museum of Contemporary Art, 1984.

LSD. *De la necesidad de un imaginario lesbiano*. 1995. Disponível em: <http://archivo-t.net/portfolio/1994-%C2%B7-es-cultura-lesbiana/>. Acesso em: 20 de jul. de 2018.

_____. *De la necesidad de una acción lesbiana.* 1995. Disponível em: <http://archivo-t.net/portfolio/1994-%C2%B7-es-cultura-lesbiana/>. Acesso em: 20 de jul. de 2018.

MATESCO, Viviane. *Corpo, Imagem e Representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MELO, Hildete Pereira de. CASTILHO, Marta. *Trabalho reprodutivo no Brasil: quem faz?*. Revista de Economia Contemporânea [online]. 2009, vol.13, n.1, p. 135-158.

MUHOLI, Zanele. InConversation Zanele Muholi. [Novembro, 2016]. Nova York: Brooklyn Rail. Entrevista concedida a Allie Biswas. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2016/11/art/zanele-muholi-with-allie-biswas>. Acesso em 29 de jul. de 2018.

O'REILLY, Sally. *The Body in Contemporary Art*. Londres: Thames & Hudson, 2009.

RICH, Adrienne. Tradução Carlos Guilherme do Valle. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades. Natal: v. 4, n. 5, jan./jun. 2010.

WILSHIRE, Donna. *Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento.* In BORDO, Susan; JAGGAR, Alison M. (Orgs.); tradução Britta Lemos de Freitas. Gênero, Corpo, Conhecimento. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

ZANELE Muholi, ativista visual. Direção: Katherine Fairfax Wright, Malika Zouhali-Worrall e Zanele Muholi. Produção: Malika Zouhali-Worrall. Edição e fotografia: Katherine Fairfax Wright. Joanesburgo: Human Rights Watch, 2013. Legendado pela ZUM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=571&v=HWwskLIwRMk>. Acesso em: 17 de jul. de 2018.

FIGURAS

Figura 1 - Edgar Degas. *Nude Women*. c. 1879. Pastel em monotipo, 13.2 x 20.3 cm.

Figura 2 - Gustave Courbet. *O Sono.* 1866. Óleo sobre tela, 135 × 200 cm.

Figura 3 - Camila Soato. *Courbet sem Courbet*. 2016. Óleo sobre tela, 120 x 150 cm.

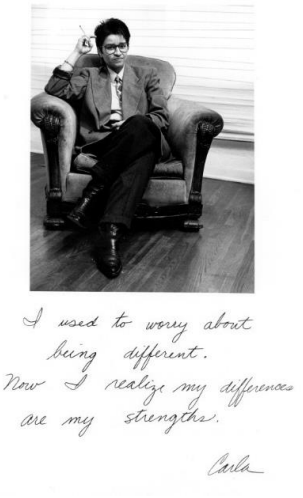


Figura 4 - Laura Aguilar. *Carla Barboza*, da série *Latina Lesbians*. 1987.

Figura 5 - Laura Aguilar. *Laura*, da série *Latina Lesbians*. 1988.

Figura 6 - Zanele Muholi. *Tumi Nkopane, KwaThema, Johannesburg*, da série *Faces and Phases*. 2013.

REGINA SILVEIRA - ANTES DAS SOMBRAS. O INÍCIO DA CARREIRA DA ARTISTA QUE PENSAVA SER PINTORA.

Karina Sérgio Gomes[1]

Foi na juventude que Regina Silveira descobriu seus dotes artísticos. No começo, dedicou-se ao desenho, pintura e gravura. As primeiras obras guardam as marcas do gesto da artista que sonhava ser pintora. O presente artigo apresenta o contexto histórico em que Regina Silveira teve suas primeiras lições de arte e a promissora carreira dentro da pintura que se desenhava no cenário conservador porto-alegrense das décadas de 1950 e 1960. As aulas mais arrojadas com o pintor Iberê Camargo trouxeram um frescor para a produção a artista, que vinha de um ambiente acadêmico tradicional fechado ainda muito preso na figuração e conceitos clássicos.

1. ANOS DE FORMAÇÃO

Era verão e o sol estava alto no céu azul infinito da capital gaúcha. O médico pediatra Heitor Silveira e a dona de casa Julieta Scalzilli tinham um casal de filhos, Fernando e Marília, quando Regina nasceu às 12h20, daquele 18 de janeiro de 1936. Aos cinco anos, a caçula já revelava seu interesse por arte: gostava de desenhar retratos, habilidade que foi logo aperfeiçoada. Em 1950, quando tinha 11 anos, passou a ter aulas particulares de pintura e desenho com a artista acadêmica Judith Fortes. Aluna aplicada, estudava a semana toda os ensinamentos que a professora passava nas aulas aos sábados. Seu pai não se importava

[1] Karina Sérgio Gomes é jornalista e mestranda na linha de Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, no Instituto de Arte da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" (IA/UNESP).

muito que a filha estudasse arte, queria apenas que ela estudasse. A mãe relutava um pouco contra a vocação da caçula, mas às vezes bisbilhotava seus desenhos e quando gostava de um, ninguém mais tirava dela. Mandava emoldurar e colocar na parede.

Dione Magalhães Greca foi vizinha da então aspirante a artista na juventude em Porto Alegre, e depois colega de classe no Instituto de Belas Artes, de Porto Alegre (hoje Instituto de Artes da Universidade da Federal do Rio Grande do Sul). Hoje, numa parede da sala de estar de sua casa, na capital gaúcha, ela exibe, entre pinturas, desenhos e gravuras, um desenho que Regina lhe deu como presente de noivado, em 1961, no qual retratou a tradicional procissão de Nossa Senhora dos Navegantes, que acontece anualmente dia 02 de fevereiro. A imagem de Regina desenhando ainda está viva em sua memória. "Tudo era motivo para Regina desenhar. Ela sempre estava desenhando. A motivação vinha de qualquer lugar em que ela estivesse. Às vezes, saíamos para desenhar casario antigo. Íamos ao cais do porto desenhar os barcos", disse a artista em entrevista para autora em janeiro de 2009. Nem nos momentos de folga, nas férias escolares, Regina deixava o desenho de lado. Às vezes, ia com o pai ao consultório e o ajudava no pré-atendimento dos pacientes: pesava e media as crianças, e, quando necessário, aplicava injeções. Entre um atendimento e outro, aproveitava o intervalo para desenhar, os pacientes na sala-de-espera e até mesmo o pai atendendo alguém.

Heitor sempre incentivou os filhos a estudar, independentemente da área escolhida por eles. E Regina não teve muita dúvida quando decidiu frequentar, aos quinze anos, o curso de pintura do Instituto de Belas Artes, para o qual, na época, só era preciso ter concluído o curso ginasial (hoje ensino fundamental). Mas para quem vinha de um rigoroso ensino acadêmico das aulas particulares, o pensamento de professores de vanguardas modernistas, como Ado Malagoli (1909-1994), de quem ela viria a ser assistente, parecia moderno demais. O que lhe causou um choque. Regina terminou o primeiro ano do curso, em 1954, e trancou o ano seguinte. Enquanto isso deu continuidade aos estudos do ensino médio, no tradicional Colégio Sagrado Coração, e às aulas particulares de arte.

Em 1956, Regina se abriu para as propostas artísticas mais modernas e voltou a estudar no Instituto de Belas Artes: "Eu entendi que não era por causa da minha formação acadêmica que eu tinha que levantar essa bandeira. Eu tinha de estar aberta para as novas propostas", disse em entrevista à autora em fevereiro de 2009. Enquanto as aulas de pintura de Malagoli se pretendiam mais modernas, fazendo uma ponte entre o academicismo e os novos processos, outros professores se mantinham conservadores. O italiano Aldo Locatelli (1915–1962), de arte decorativa, visava o estudo de murais e painéis na linha impregnada por suas concepções acadêmicas das quais não abria mão. Para ele, a artista sujava muito a tinta em seus trabalhos. De acordo com Dione Greca, os trabalhos de Regina daquela época são muito fortes e tem cores pesadas. Essa carga expressiva a artista manteve em todos os seus trabalhos, inclusive nos trabalhos atuais, mesmo

trabalhando digitalmente, continuam expressivos. "Aldo queria tirar isso dela. Mas ela é de uma opinião muito forte e não mudava", completou Dione.

Outro professor que seguia uma linha mais acadêmica era João Fahrion (1898–1970), um catedrático do desenho – área em que Regina também se sobressaía, como recordou Ana Valkyria Borba, outra colega de classe. "Ela se destacava na turma pelo desenho, que era muito bem estruturado. Dava para compará-los, por conta da estrutura, com os do Aldo Locatelli, que tinha um desenho belíssimo. Ela desenhava braços e pernas vigorosos, assim como o Locatelli", contou em entrevista à autora em janeiro de 2009.

O reconhecimento do talento da artista não ficava apenas entre as colegas. No mesmo ano em que concluiu o curso de Pintura no Instituto de Belas Artes, 1958, ganhou o primeiro prêmio de desenho no I Salão Pan-Americano de Artes, em Porto Alegre. No ano seguinte, com vinte anos, tornou-se colaboradora voluntária de ensino nas aulas de desenho de Fahrion, substituindo sua primeira professora de artes, Judith Fortes – causando um mal-estar entre as duas, que acabaram perdendo o contato.

Naquele mesmo ano, 1959, terminou o curso de didática do desenho, na Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), uma especialização curta que permitia ao artista trabalhar como professor. Simultaneamente, cursava, em nível de pós-graduação, *Aperfeiçoamento em Pintura*, ministrado por Malagoli, no Instituto de Belas Artes. Pois, apesar de ter grande talento com desenho, Regina queria ser pintora. “Toda minha vida eu sempre quis pintar”, afirmou numa entrevista para o jornal *Diário de Notícias*, de 17 de maio de 1964. Em busca de aperfeiçoar ainda mais sua pintura, no fim de 1960, a artista passou a frequentar *Os Encontros com Iberê* – reuniões com artistas e outros interessados em discutir arte liderados pelo pintor Iberê Camargo, que não agradavam muito os acadêmicos do Instituto de Belas Artes.

2. ENCONTROS COM IBERÊ

“Precisamos reagir! Precisamos nos unir!” – bradou Iberê Camargo no Teatro de Equipe, na noite de 28 de novembro de 1960. O convite da palestra partiu de Mario de Almeida, diretor do Teatro, depois de ler uma entrevista de Iberê no jornal *Diário de Notícias*, em que o pintor comentava sobre o “marasmo cultural” que vivia Porto Alegre. De acordo com *Correio do Povo*, de 30 de novembro de 1960, no evento “havia gente sentada, acocorada e de pé nos corredores, junto à mesa do dirigente, no fundo do palco, nas escadas”. Todos interessados ficaram ali, por mais de três horas, discutindo abertamente sobre arte com o pintor gaúcho, que morava no Rio de Janeiro desde a década de 1940, mas em tempos, em tempos voltava à terra natal para dar cursos, palestras e movimentar o cenário artístico.

Segundo Iberê, Porto Alegre vivia uma apatia na área da cultura por causa do desinteresse da maioria dos artistas plásticos, a falta de atualização do ensino no Instituto de Belas Artes, o isolamento do Rio Grande do Sul, o regionalismo nas artes plásticas, a inutilidade dos cursos de pintura, a inexistência da crítica de arte efetiva e a localização do Museu de Arte (no foyer do Teatro São Pedro). Todos esses temas foram debatidos abertamente com os participantes, entre os quais estava Istelita Cunha, chefe da Divisão Cultural Municipal, que depois da palestra se aproximou de Iberê e disse: "Eu tenho uma proposta para te fazer: se tu queres movimentar a cultura da cidade, que tu achas que está meio paradona, quem sabe se eu te oferecer um lugar aqui, que eu tenho, tu vais lá conversar com as pessoas, fazê-las pintarem. Vão lá discutir arte enquanto trabalham", recordou Istelita em entrevista à autora em 2009. O pintor imediatamente topou sua proposta.

O local para desenvolver as atividades era a Galeria Municipal de Artes, que funcionava em uma sala em cima do terminal das linhas de bondes na Praça XV. Um espaço precário e pouco acessível às atividades sociais, o que tornou também mínima a frequência de participantes. O grupo era composto por treze artistas: Ana Valkyria Borba, Antonio Gutierrez, Carlos Alberto Meyer, Carlos Velasco, Clébio Sória, Edíria Carneiro, Enio Lippman, Leda Flores, Maria de Lourdes Sanches, Neusa Mattos, Paulo Peres, Regina Silveira e Susana Mentz.

Regina ficava no fogo cruzado. Tinha sido aluna do Instituto de Belas Artes e trabalhava na instituição como docente voluntária nas aulas de João Fahrion, fazia um curso de aperfeiçoamento em pintura com Ado Malagoli, e, ao mesmo tempo, não podia deixar de aperfeiçoar seus conhecimentos pictóricos com um artista como Iberê Camargo, cujo talento era reconhecido nacionalmente. Iberê estudara pintura em Paris com André Lothe e, em Roma, com Giorgio De Chirico. Segundo artista era bem difícil frequentar os dois ambientes e manter a neutralidade.

O impasse era por conta da reação nada favorável causada pelas opiniões de Iberê na classe artística gaúcha mais conservadora, especialmente em alguns professores do Instituto de Belas Artes. João Fahrion, por exemplo, em seus artigos *As artes plásticas na formação de nosso ambiente* e *Propósito e despropósito sobre a arte*, questionou a preocupação de estar "em dia", e se isso não conduziria as artes à especulação experimental e ao charlatanismo: "será que realmente já existem premissas favoráveis no ambiente que é nosso, para acolhida da co-participação ativa do artístico... ou é relegado por enganoso efeito representativo e de fachada?". Fernando Corona (1985-1979), professor de escultura e modelagem, também tentou rebater o conceito de *marasmo cultural*, cunhado por Iberê. E, na tentativa de fazer um levantamento histórico e cultural, colocou em evidência núcleos de renovação da arte gaúcha em ateliês até então pouco evidenciados. Mas como Regina mesmo ressaltou numa entrevista à *Revista E*, em 2004, "também havia os desvios: Malagoli e Iberê se mantiveram amigos e o ambiente era pequeno para tanta guerra. Com o tempo, o Ateliê

Livre foi-se institucionalizando também". Os artistas que frequentavam *Os Encontros com Iberê* não pretendiam uma revolução nas artes, mas estudavam seriamente os ensinamentos do pintor. O jornal *Correio do Povo,* de 29 de dezembro de 1960, noticiou que:

> "os resultados obtidos pelos participantes desta reunião foram os melhores possíveis. Em exatamente quinze dias de trabalho (de manhã e tarde), foram executados mais de trinta trabalhos. Quase todos denotando um sensível progresso. Os jovens apreenderam bem os ensinamentos de Iberê Camargo — e já se libertaram de uma série de cacoetes bem característicos da província. Ilhada dos centros de cultura do país".

Os avanços desses artistas puderam ser vistos no dia 30 de dezembro, numa exposição com 37 trabalhos produzidos por eles durante os *Encontros*. "Agora podemos dizer que o problema está posto: tomamos consciência das nossas deficiências e formulamos nossos propósitos. Este movimento foi uma arrancada. É intenção dos jovens expositores prosseguir, associados num atelier livre", discursou Iberê na abertura. Aquela exposição, que era para celebrar o último encontro desses artistas, não seria um fim, mas um começo. O crítico de arte Aldo Obino anunciou em sua coluna no *Correio do Povo*, em 1º de janeiro de 1961, que

> "a Galeria de Arte tornou-se um Atelier Municipal. A turma lá passou um mês inteiro e ficará, graças à boa compreensão, até março de 1961. Quando deverá, por promessa, encontrar uma tenda de trabalho, seja uma casa velha, um barracão, ou qualquer improvisação. Já sugerimos, se faltar apoio, que alguém ceda na cidade uma garagem ou um barracão, em ponto acessível, para esse punhado de jovens pintores, com seus cavaletes, tintas e pincéis"

Assim começou o, hoje, chamado "Atelier Livre da Prefeitura", cuja espaçosa sede atual fica na avenida Érico Veríssimo, 307.

3. ATELIÊ LIVRE

Iberê ainda esteve à frente do grupo no início de 1961. O ensino de pintura ganhou um jeito próprio na região, que passou a corresponder às trocas entre mestre e discípulo fugindo do academicismo e a opção

pelo 'fazer', pelo trabalho diário e metódico. O Atelier soava como uma alternativa de liberdade no campo artístico, espécie de templo da pintura – com seus ofícios, ritos e sua compreensão intrínseca. Mas todo esse clima de liberdade não era sinal de falta de rigidez em suas aulas. "Você tem que colocar mais tinta!", disse Iberê a uma das alunas que pintava uma paisagem e ficava *alisando* a tinta na tela. Ele espremeu os tubos de tintas na palheta e, quando pegou o pincel usado pela aluna, viu que não era apropriado para a pintura e o tacou pela janela. O pincel acabou caindo em cima do teto do bonde que passava e foi embora. Então, ele deu os retoques na paisagem e, claro, ficou muito bonita – recordou Regina Silveira em entrevista à autora em 2009. Segundo a artista, ele, como bom professor, também criticava os seus trabalhos, mas nunca chegou a jogar seus pincéis pela janela. O que mais Regina admirava em Iberê era sua paixão pelo que fazia e também o rigor, a disciplina de trabalho e o alto grau de exigência consigo mesmo – características que hoje a artista carrega em sua vida profissional.

Quando Iberê voltou para o Rio de Janeiro, quem assumiu a direção do grupo foi o escultor e gravurista Francisco Stockinger (1919-2009), que começou a dar aulas de xilogravura, as quais Regina também frequentava, junto com outros artistas, como Alice Soares, Avatar Morais, Rubem Cabral, Enio Lippman, Fabrício Soares, Leo Dexheimer, Lily Hwa, Paulo Peres, Vera Chaves Barcellos, Zoravia Bettiol.

Nessa nova fase do Atelier, passou-se a dar maior ênfase à gravura, e o grupo ganhou uma nova sede: a sala 45 e outras próximas no andar superior do Mercado Municipal, que tinha espaço suficiente para abrigar uma grande prensa de impressão das gravuras. Francisco Stockinger ministrava aulas de xilogravura; Carlos Scarinci (1932-2015), Introdução ao Problema Estético; e Danúbio Gonçalves, desenho. No ano de 1962, a convite de Stonckinger, o artista Marcelo Grassmann (1925-2013) realizou um curso de litografia durante duas semanas. Essas aulas de gravura somadas as aulas de pintura de pintura de Iberê influenciaram as pinturas de Regina, tornando-as mais expressivas.

O Atelier Livre, do ponto de vista cultural, era uma alternativa, um respiro do sistema acadêmico. Uma espécie de complemento, ou contraponto, às atividades artísticas de então. Especialmente, as do Instituto de Belas Artes que, absorvido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1962, quando passou a modernizar as orientações institucionais. O Atelier Livre não só deu novos rumos para as artes porto-alegrenses, como foi importante para Regina dar um direcionamento na sua vida profissional. "Foi no Atelier que passei a conviver mais intensamente com artistas, e misturar minha vida profissional com a pessoal. Tomei consciência de que artes plásticas era uma profissão", disse em entrevista à autora.

4. UMA ARTISTA PROFISSIONAL

Na década de 1960, além de assistente, primeiro, de João Fahrion e depois de Ado Malagoli, no Instituto de Belas Artes, Regina já vendia alguns quadros e fazia desenhos para o jornal *Correio do Povo*. A artista ia até a redação do jornal, na Praça da Alfândega, para entregar as ilustrações e conversar um pouco, quase sempre com Mario Quintana (1906–1994). Os desenhos feitos para o periódico eram de pequeno formato, geralmente a nanquim, e ilustravam poemas que, na maioria das vezes, saíam publicados na coluna de variedades *O Bric A Brac da Vida*. "Seu" Berutti, responsável pela coluna, entregava à Regina, de tempos em tempos, um conjunto de poemas de diferentes autores, e ela desenhava aqueles que lhe interessavam. No começo, seus desenhos eram intercalados com os de outros artistas, depois ficaram só os dela. Também ilustrou, por mais de dois anos, a coluna da jornalista e poeta Lara Lemos.

Regina fez ainda a capa do primeiro livro do médico e escritor Moacyr Scliar, *Histórias de médico em formação.* Anos mais tarde, quando o médico se tornou um renomado autor, percebeu que a sua escrita naquela época ainda carecia de ser melhor trabalhada. Nunca deixou que republicassem o livro , mas costumava dizer que "o melhor do livro realmente era a capa", revelou em entrevista à autora em 2009. Devido a esses trabalhos como ilustradora e à venda de alguns de seus quadros, Regina conseguiu independência financeira, gostando de ela mesma pagar suas despesas, mesmo quando viajava com os pais.

Seus trabalhos da década de 1960, eram guiados mais pela emoção do que razão. "Eu pinto a vida, não vida aparente dos contornos, mas alguma coisa mais profunda os seus altos e baixos, o seu lado mais precário", declarou ao jornalista Eloi Calage, em 1964, revelando um pouco de seu processo criativo. "Faço cada trabalho como se fosse o primeiro. Não tenho metas previamente traçadas, obedeço algumas vezes o inconsciente ao impulso da criação." Sua pintura nada mais era do que ela mesma na parede, "eu, como sou para os outros". E o ato de pintar "uma necessidade de expressão vital", uma maneira de comunicar o que a vida lhe trazia.

As obras da artista, no entanto, não eram guiadas apenas por inspiração. "Inspiração não funciona, não. Olha, eu trabalho como uma funcionária qualquer." Esse pensamento que rege a artista até hoje. "Também tenho um método, não vou pintando ao acaso. Antes de pintar faço um esquema, só traço, sem cor, sem nada. Depois começo a elaboração técnica: pôr na tela o que eu pensei. Aí sim eu começo a pintar. Pinto furiosamente sem pensar em nada. A cor vem e sai", explicou numa entrevista publicada no jornal *Diário de Notícias*, de 23 de outubro de 1965. Até hoje o processo de Regina funciona parecido, suas obras só surgem depois de uma série de desenhos e esquemas. Para o crítico e historiador de arte Carlos Scarinci,

a “arte séria” de Regina representava um dos resultados mais maduros de criação do Rio Grande do Sul. Conforme Scarinci,

> “o trabalho da artista alcança uma unidade dramática, teatral no melhor sentido da palavra, deixando que a figura humana domine o plano, senão pelo olhar, estruturado definitivamente um espaço que a fragmentação da forma dinamiza plasticamente, a sugerir o grito, a palavra, eco distante”.

Uma obra que exemplifica a descrição do crítico é *Saga*, de 1966. Dois rostos humanos pintados com cores frias, com predomínio de tons de cinza e azul, ocupam boa parte da tela e transparecem uma desolação. O segundo plano é composto por formas geométricas, em tons terrosos, que harmonizam o quadro.

O principal tema da artista, nessa época, era a dificuldade de comunicação do ser humano, que ganhou maior dramaticidade após a experiência com os internos no Hospital São Pedro, entre 1962 e 1963, convivência que ainda a influenciou tematicamente, resultando na série *As Loucas*. As técnicas de xilogravuras também se refletiram em seus quadros.

> “O tratamento da figura começa por obedecer a um sistema de recortes de formas chapadas de cor que lembram o procedimento da gravura em madeira, mas esta fragmentação ainda é débil para realizar o drama e a dor dessas solidões que a artista quer generosamente compreender e expressar”, analisava o texto de sua exposição na Galeria Lak’ar, em 1965

Sobre essa mostra, Regina ressaltou, na reportagem *A Pintora Regina Silveira*, de 21 de novembro de 1965, a tendência para grandes dimensões: “Já me disseram que eu devia fazer murais, que as minhas figuras estão ‘estalando nos limites do quadro’. Talvez seja mesmo, o certo é que os tamanhos de meus quadros estão cada vez maiores”.

4. RUMO À ESPANHA

No ano seguinte, no texto sobre a sua segunda exposição individual no Margs o crítico e historiador de arte Carlos Cavalcanti reforçou a inclinação da artista a obras colossais. “A força de uma figura severa e sofridamente neo-realista, com irreprimíveis formas monumentais, isto é, ao grande mural, destinado à contemplação das multidões, polêmico e doutrinário, como deve ser a autêntica pintura moderna do Brasil.”

Hoje, o trabalho da artista chega a ocupar edifícios inteiros. Um exemplo foi instalação a *Saga*, em 2006, no prédio da Bienal de Taipei, em Cingapura. Grandes pegadas recobriam as aberturas do prédio como um gigantesco fluido escapando (ou entrando).

Mas mesmo com clima de amizade e trabalho reconhecido pelo público e pela crítica na capital gaúcha, Regina, declarou numa entrevista para *Revista E*, em 2004, que:

> "quando vivia em Porto Alegre já tinha a cabeça muito voltada para a cena internacional e sentia aquela enorme nostalgia do que ainda não tinha visto e vivido de perto, especialmente da arte que se fazia na 'linha de frente' e que só via em reproduções que me chegavam sempre atrasadas."

Estava esperando há anos a aprovação de uma bolsa de estudos para estudar cursar história da arte e pintura na Espanha, e quando foi aprovada não titubeou. Partiu para a Europa, em 1967, com a finalidade de aprimorar seus conhecimentos artísticos, e nunca o seu bordão "adeus para sempre", que dizia, na época, para se despedir dos amigos, foi tão apropriado. Porque aquela Regina que os porto-alegrenses conheciam nunca mais voltaria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUENO, Maria Lúcia. Artes Plásticas no Século XX - Modernidade e globalização. Editora da Unicamp. Campinas-SP, 1999.

GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. 70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KARINA, Sérgio Gomes. Regina Silveira - Um esboço biográfico. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade Cásper Líbero, 2009

GOMES, Paulo (Org.). Artes Plasticas No Rio Grande Do Sul –Uma Panorâmica. 1a Edição. Lahtu Sensu. Porto Alegre, 2007.

GONÇALVES, Danúbio. "Do Atelier Livre ao Centro Municipal de Cultura". In Atelier Livre: 30 anos. Prefeitura Municipal. Porto Alegre, 1991.

MONTEIRO, Charles. "Porto Alegre no século XX: crescimento urbano e mudanças sociais". In DORNELES, Beatriz. Porto Alegre em destaque: História e Cultura. EDPUCRS. Porto Alegre, 2004.

MORAIS, Frederico. Panorama das Artes Plásticas Séculos XIX e XX. Instituto Cultural Itaú. São Paulo, 1991.
ZILIO, Carlos. Artes plásticas. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
JORNAIS
_____. “A Pintora Regina Silveira”. Correio do Povo, 21 de Novembro de 1965.
_____. “Falamos a linguagem do nosso século”. Correio do Povo, 03 de Janeiro de 1961.
_____. “Regina pintora diz o que quer”. Diário de Notícias, 17 de maio de 1964.
CALAGE, Eloi. “Preconceitos acadêmicos impedem o desenvolvimento da sensibilidade”. Correio do Povo, 16 de agosto de 1964.
OBINO, Aldo. “Regina Silveira e seu plasticismo”. Correio do Povo, 28 de agosto de 1962.
OBINO, Aldo. “Regina Silveira e Bela Althoff”. Correio do Povo, 12 de novembro de 1968.
SCARINCI, Carlos. “Regina Silveira: Uma re exão do encontro”. Correio do Provo, de 14 novembro de 1965.
STOKINGER, Francisco. “Museu vazio em RGS”. Mirante das Artes, fevereiro de 1967. N. 1.
SHWAFATY, Roberto.“Entrevista: Regina Silveira”. cadernos de [gravura], São Paulo, n. 1, maio de 2003.
CATÁLOGOS
Regina Silveira, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 1966.
Regina Silveira, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 1961.

O PINTOR BEURONENSE DOM ADELBERT GRESNICHT E A TEORIA LENZIANA NO MOSTEIRO DE SÃO PAULO.

Klency Kakazu de Brito Yang[1]

Este trabalho pretende contribuir com a área da História da Arte elucidando a Arte Beuronense presente no Brasil. Para tanto, apresentamos a Teoria de Dom Desiderius Lenz (1832-1927), desenvolvida para a Escola de Arte de Beuron, através da circulação de seus modelos e cânones no Brasil, como o realizado por Dom Adelbert Gresnicht (1877-1956) em São Paulo.

Bento de Nursia (ca. 480 - ca. 547), Pai dos Monges do Ocidente e Patriarca da Ordem Beneditina, ao apresentar a Regra Beneditina em seu Capítulo 57 discursou sobre o monge artista:

> "Se há artistas no mosteiro, que executem suas artes com toda a humildade, se o Abade o permitir [...] Se dentre os trabalhos dos artistas, alguma coisa deve ser vendida, cuidem aqueles por cujas mãos devem passar essas coisas de não ousar cometer alguma fraude [...] Quanto aos próprios preços, que não insinue o mal da avareza, mas venda-se sempre um pouco mais barato do que pode ser vendido pelos seculares, para que em tudo seja Deus glorificado" [2]

A Regra norteia a vida monástica dos beneditinos, assim como a questão do trabalho artístico, nos seguintes aspectos: (i) como meio de enlevação espiritual; (ii) a legitimação e a qualidade da produção, como caminho para a idoneidade e a respeitabilidade produtiva; (iii) as vendas e a precificação, como forma de

[1] UNIFESP, Mestre em História da Arte, Capes.

[2] BENTO, Santo. *A Regra de São Bento*: latim- português. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 2003, p.71-2.

renda para prover a autonomia e sustento dos monges. Todas estas questões estavam previstas neste Capítulo 57, apresentando o trabalho artístico como como prática do *Ora et Labora* [3] beneditino.

No século XIX, havia o interesse da Restauração da fé católica após os movimentos Iluministas, que enfraqueceu a religião. Pensando na Restauração em seu país de origem, a Alemanha, dois irmãos seguiram para a Itália e se converteram ao catolicismo, entrando para a Ordem Beneditina. Eles eram os irmãos Mauro (1825-90) e Plácido (1828-1908) Wolter.

Em 1863, fundaram o Mosteiro de Beuron ao sul da Alemanha, no antigo mosteiro agostiniano de propriedade da família da Princesa Katarina von Hohenzollern-Sigmaringen (1817-1893), que cedeu o local para a fundação do mosteiro beneditino[4]. No local, os irmãos Wolter seguiram o modelo de Restauração católica que ocorria no Mosteiro Solesmes, na França, por Prosper Guéranger (1805-1875), que renovava a liturgia através da arte, pela música, com o canto gregoriano.

Este movimento de renovação religiosa pela arte atraiu um jovem escultor nascido na região, Desiderius (Peter)[5] Lenz. Lenz havia estudado na Academia de Belas Artes de Munique, onde conheceu seu amigo Gabriel (Jacob) Wüger (1829-1892) que participava do grupo de estudos desenvolvido pelo professor e pintor Nazareno Peter von Cornelius (1783-1867). O professor Cornelius conseguiu junto ao Governo da Prússia uma bolsa de estudos para seus alunos na Itália.

Em 1862, Lenz e Wüger se juntaram aos Nazarenos na Itália, em pleno papado de Pio IX, que elevou sua autoridade ao seu ápice com a Infalibilidade Papal. Esta personalidade de Pio IX instigou Lenz, que sofria inquietações sobre a arte religiosa e sua produção. Ele se questionava o quanto que " a copia de artistas da Grécia Antiga, no seu estudo de escultura na Academia, havia lhe desabilitado como artista?"[6], se ele produzia a "arte como prazer da vida que encanta os sentidos"[7], ou se ele estava distante destes ideais elevados? Buscou suas respostas na Biblioteca Arqueológica da Embaixada da Prússia, na Itália, primeiro recorreu aos vasos gregos, e depois, a Arte Egípcia.

Em 1865, deixou o grupo dos Nazarenos e passou a trabalhar no relatório final da sua bolsa de estudos para o Governo da Prússia. Este relatório se tornou a sua Teoria Estética para Arte Sacra, onde ele buscava um dogma-base para a arte religiosa. Baseou-se nas leis da proporcionalidade e da harmonia das medidas, que eram utilizadas pelos antigos egípcios na sua produção artística/religiosa. Lenz embasou sua convicção cristã na Bíblia, que afirmava que Deus criou todas as coisas de acordo com medida, número e

[3] O "Ora et Labora" apresenta a prática cotidiana beneditina, representado na Oração e no Trabalho diários.

[4] YANG, Klency K. B. *A pintura beuronense na Basílica do Mosteiro beneditino de São Paulo*:1914-1922, Dissertação (Mestrado em História da Arte), 2016, p. 24

[5] O nome entre parêntese trata-se do nome anterior à Ordem Beneditina, assim Peter Lenz passou-se a se chamar Dom Desiderius Lenz.

[6] LENZ, Desiderius. *The Aesthetic of Beuron and other writings*. London, Francis Boutle Publishers, 2002. p. 7.

[7] Ibid., p.15.

peso[8]. Portanto, para ele, a arte religiosa dos povos antigos trazia uma sabedoria que havia se perdido por séculos de fazeres artísticos e sua missão de vida era resgatar este fazer a muito perdido, assim como quem resgata a gramática de uma língua há muito tempo esquecida[9].

Em 1868, Lenz chegou em Beuron, ele buscava na simplicidade dos números primitivos e das formas simples do triângulo, círculo e quadrado, uma gramática para a Arte Sacra, que pudesse conectar o fiel com a Divindade pela enlevação espiritual. Baseada em sua Teoria ele propõe a construção de uma capela votiva, a Capela de São Mauro (1868-71). A Capela foi construída por Lenz, Wüger e Lukas (Fridolin) Steiner (1849-1906), com o apoio do Abade de Beuron, Dom Mauro Wolter. Os mesmos foram os fundadores da Escola de Arte de Beuron: Lenz, Wüger e Wolter.

Após o término da Capela de São Mauro, Wüger e Steiner entraram para o Mosteiro de Beuron e Lenz seguiu para Berlim, retornando quatro anos depois, em 1878. Segundo o professor Hubert Krins da Ebehard-Karls University, durante o período berlinense, Lenz pode aprimorar seus conhecimentos e o seu cânone, amadurecendo sua técnica artística[10].

Segundo o pesquisador e monge americano Nathanael Hauser, A Escola de Arte de Beuron tinha em Lenz o seu mentor intelectual e teórico, enquanto Wüger era o artista que melhor interpretava esta teoria[11]. Wüger tinha sua formação em pintura e Lenz em escultura e arquitetura, a interpretação de Wüger para o cânone lenziano tinha leveza, ele dava forma as ideias do amigo.

Sobre o cânone, Lenz afirmava que ao "inserir uma série de polígonos num círculo, encontraremos um octógono ou um heptógono, é fácil para os olhos rastrearem, compreenderem e distinguirem a figura, não apenas a forma, mas também pela Natureza" [12]. Para ele, este exercício trazia "o espírito desta figura" através das formas geométricas nela contida, pela sua pureza e simplicidade matemática, a exemplo da Figura 01.

O seu cânone buscava o simples, pois as "figuras e formas simples, números simples e básicos, medidas, sons e cores são a [representação] da nobreza, o melhor artisticamente, o mais precioso" [13]. Para Lenz, o simples e o básico eram "O próximo da Origem, da Fonte, da Unidade – o melhor, o mais apurado para expressar o Sagrado" [14].

---

[8] KRINS, Hubert. Introdução. In: LENZ, Desiderius. *The Aesthetic of Beuron and other writings*. London, Francis Boutle Publishers, 2002, p.10. Lenz, baseou-se em Provérbios 11:20, que narra os pensamentos e a sabedoria do Rei Salomão.
[9] Idem.
[10] Ibidem, p. 8-9.
[11] HAUSER, Nathanael, OSB. The Beuronense School of Art: Its early development and spread to the United States. In: DOMMER, Ian, OSB (org.). *Sacred Art:* beuronense art at Saint John's. College/Minnesota: Saint John Monastery, 1998.
[12] LENZ, Desiderius. *The Aesthetic of Beuron and other writings*. London, Francis Boutle Publishers, 2002, p. 16.
[13] LENZ, Desiderius. *The Aesthetic of Beuron and other writings*. London, Francis Boutle Publishers, 2002, p. 16.
[14] Idem.

Lenz defendia que as formas geométricas do seu cânone traziam o "espírito da figura", e que a forma, as cores, os números, as medidas e os sons simples eram os que melhor representavam o Sagrado por sua pureza.

O tema da Pietà desenvolvido por Lenz sofreu evoluções representativas. Ele concebeu um modelo na sua fase acadêmica em 1858, que refletia a tridimensionalidade da tradição escultórica. Em 1864, apresentou uma Pietà com traçados orientais egípcios, com frontalidade acentuada e detalhes que remetiam a cultura egípcia. Sendo que a de 1900, após a sua estadia em Berlim, havia a presença de um equilíbrio entre a iconografia egípcia e a ocidental[15]. Pela representação do tema da Pietà, se podia observar o trajeto dos seus trabalhos artísticos durante o processo de evolução de sua Teoria.

Na Figura 02, a Pietà da Capela de São Gabriel em Praga, Lenz nos apresenta uma arte menos oriental que o seu estudo de 25 anos antes. No entanto, permaneceu o cuidado com a simetria na composição, a frontalidade, a proporção, as linhas do desenho, a presença de escrita (em latim) com mensagens e referências.

O professor Hubert Krins apontou para a questão iconográfica da Pietà lenziana em relação a tradicional iconografia. Segundo o professor, na versão tradicional, a Virgem Maria abraça o seu filho morto em toda a sua dor materna. Porém, Lenz apresentou uma Virgem que oferecia o Filho ao espectador sob os olhares dos anjos que testemunhavam a cena. A Pietà de Lenz nos ofereceu Jesus com suas mãos espaldas, seu corpo dele parecia flutuar entre a Virgem e o observador. Não temos a mãe sofrendo com a morte do filho amado, e sim, a mãe ciente do papel do seu filho e que o oferece em sacrifício, ou, que o apresenta ao observador.

O tema da "Morte de São Bento" descrito na obra do Papa Gregório Magno[16] compunha parte do estudo desenvolvido por Lenz para a decoração da Torre do Mosteiro de Monte Cassino, na Itália. O local é a casa mãe da Ordem Beneditina, onde São Bento e Santa Escolástica estão sepultados. A arte beuronense é uma arte copista, de modo que os modelos desenvolvidos por Lenz e seus discípulos são reproduzidos nos diferentes locais.

As temáticas da iconografia beuronense tem apreço pelos temas: (i) Vida e obra de Jesus Cristo, (ii) Regras Beneditinas; (iii) pela Vida e Obra de São Bento, escrita pelo Papa Gregório Magno (ca. 540-604); (iv) temas e personagens bíblicos; (v) as personalidades e os santos da Ordem Beneditina, (vi) ornamentos fito

[15] ABADIA DE ST. MARTIN. *Beuron 1863-1963:* Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Ezrzabtei St. Martin. Beuron/Hohenzollern: Erzabtei St. Martin, 1963.

[16] SÃO GREGÓRIO MAGNO, Papa. *Vida e Milagres de São Bento*. São Paulo, Artpress, 2011. São Gregório Magno escreveu quarto livros sobre a *Vida e Milagres dos Padres na Itália*, no ano de 593, o segundo deles tratou como *Vida e milagres do Venerável Bento*.

mórficos e geométricos, e (vii) mensagens em latim. A Arte Beuronense preza por temas que possam desenvolver a educação e a fé pelas representações imagéticas. As imagens precisam instruir, orientar, inspirar e enlevar, portanto os temas representados atendem a estes objetivos.

CIRCULAÇÃO DO MODELO BEURONENSE PELA TEMÁTICA DA "MORTE DE SÃO BENTO"

No Mosteiro de Monte Cassino, Itália, na comemoração do Jubileu de 14 séculos de nascimento de São Bento e Santa Escolástica, houve uma grande comemoração da Ordem Beneditina em louvor ao seu Patriarca. Durante o evento houve a consagração da Torre e do núcleo primitivo do monastério que foi restaurada e decorada pela Escola de Arte de Beuron sob direção de Dom Desiderius Lenz.

Em Monte Cassino, Lenz produziu um estudo imagético para representar o tema da "A Morte de São Bento" conforme a Figura 03, seguindo a descrição realizada pelo Papa Gregório Magno em seu livro biográfico do Santo. O estudo desta representação visual foi reproduzido em diferentes locais e suportes. A medalha de São Bento em uso foi desenhada por Lenz em estilo beuronense[17] para celebrar o Jubileu.

Após o término deste trabalho na Itália, o Mosteiro de Maredsous na Bélgica, membro da Congregação de Beuron, desenvolveu um catálogo com fotografias dos desenhos de Lenz para que estes pudessem ser reproduzidos nas diferentes casas beneditinas[18].

A difusão dos modelos iconográficos desenvolvidos por Lenz afirma a vocação da arte beuronense como copista, a reprodução das imagens segue referências diretas dos cânones lenzianos. Este argumento compartilhado pelo restaurador de Arte Religiosa, João Rossi[19], que estudou a produção beuronense na igreja do Mosteiro de São Bento de São Paulo, considerando a técnica e materialidade.

Em 1895, Olinda foi a sede da Restauração da Congregação Beuronense em território brasileiro, os monges de Beuron trabalharam para que a Congregação Beneditina Brasileira não fosse extinta no Brasil. Assim, deste Mosteiro, os religiosos europeus trabalharam para repovoar os mosteiros beneditinos em todo o Brasil[20].

[17] STANDAERT, Felix. *L'École de Beuron:* um essai de renouveau de l'art Chrétien `a la fin du XIX^{c} siècle. Belgique: Éditions de Maredsous, 2011, p.257.

[18] ABADIA DE MAREDSOUS. *S. BENEDICTVS*. Abtei St. Bebedict zu Maredsous, 15 jan. 1880. Acervo do Mosteiro de São Bento de Olinda.

[19] João Rossi é restaurador, artista plástico e estudioso em Arte Religiosa. Ele se dedica ao estudo da reprodução Beuronense em território nacional, com interesse especial na técnica e na materialidade. Foi o profissional responsável pela restauração das pinturas parietais beuronenses da igreja do Mosteiro de São Bento de São Paulo.

[20] Cf. YANG, 2016.

Os monges faziam uso de "Estampas" para fins pedagógicos e devocionais. O objeto possuía uma ilustração temática com motivos beuronenses e no reverso sua explicação litúrgica em alemão. Estes objetos eram usados nos bolsos das vestes religiosas, sempre à mão, permitindo sua leitura a qualquer momento.

Em 1909, houve a reprodução do tema "A Morte de São Bento" na pintura parietal na Capela de São Gerardo no Rio de Janeiro, realizada pelo Irmão Gaspar Elsenfuch, talvez, a pedido do chefe da Restauração Beuronense no Brasil, o belga de Maredsous, Dom Gerardo van Coloen. E também, na Sala Capitular do Mosteiro de Olinda, em 1914, conforme a Figura 03.

A versão deste tema, presente no vitral do Mosteiro de São Bento de São Paulo, foi desenhada por Dom Adelbert Gresnicht. Em 1913, o Abade de São Paulo, Dom Miguel Kruse viajou para Itália para a Comemoração do Jubileu do Patriarca São Bento, onde encontrou os monges-artistas de Beuron. Dom Miguel tinha acabado de concluir sua Basílica em São Paulo, e elegeu a pintura beuronense como a ornamentação litúrgica do local. Gresnicht e seu ajudante o Irmão Clement Frischauf desembarcaram em 1914 para o trabalho.

Adelbert Gresnicht entrou no Mosteiro de Maredsous em 1893, com 16 anos. No ano seguinte passou a estudar arte sob orientação de Lenz. Willibrord Verkade (1868-1946) era Nabi, amigo de Maurice Denis (1870 – 1943) e Paul Sérusier (1864 – 1927), e em 1894 entrou para o Mosteiro de Beuron. Ambos os artistas foram discípulos do mestre beuronense.

Em 1905, a Teoria Estética de Beuron escrita por Lenz, foi publicada em francês com tradução de Paul Sérusier e introdução de Maurice Denis. Mesmo ano em que a Arte Beuronense esteve exposta na Secessão de Viena. A Figura 4 apresenta a Sala de Arte Sacra, com o tema do "Pecado Hereditário" [21], que estava aos cuidados do arquiteto eslovênio Jože Plečnik (1872 -1957). Dom Willibrord Verkade (1868 – 1943) realizou os estudos iconográficos e a pintura. Para Lenz, o "Pecado Original" era o responsável pelo distanciamento entre os Homens e Deus, e a Arte Antiga era a que melhor se comunicava com a Divindade porque estava mais próxima deste evento.

Gresnicht trabalhou em Monte Cassino numa escultura de vulto em relevo de 1,30 metros de altura por 24 metros de comprimento. A escultura narrava a procissão dos monges beneditinos no enterro de São Bento, ele se retratou nesta procissão. Também se retratou no teto da Igreja de São Paulo, na pintura de São Bento jovem, em suas costas. A arte beuronense é autoral em sua reprodução, embora seu trabalho seja coletivo e remeta aos antigos ofícios de artesãos.

A Capela de Beuron, ornamentada por Paul Krebs (1849-1935), serviu de inspiração para a Capela do Santíssimo Sacramento da igreja de São Paulo. A relação se faz nos anjos, no fundo dourado, na paleta

[21] CIZINSKA, Helena. Ísis- Madona. *Staletá Praha*, Rocnik XXX, Praga, 2014, pp. 25-64.

vermelha, nas formas orgânicas e fito mórficas. Gresnicht deixou sua assinatura pessoal, apresentando símbolos que representavam suas habilidades artísticas e inseriu animais e plantas locais, como a arara.

O padrão dos anjos lenzianos da Capela de São Mauro, primeiro trabalho do Mestre em Beuron, pode ser visto ao lado de Cristo Crucificado na igreja de São Paulo. Embora o desenho seja do mestre, a pincelada segue o modelo menos "duro" e estático dos artistas beuronenses moderados, grupo em que se encontravam os pintores Wüger, Verkade e Gresnicht.

As pinturas beuronenses do Mosteiro de São Paulo são um dos poucos exemplares de pintura monumental beuronense que permanece íntegro com todo o seu programa visual litúrgico.

Acreditamos que a recepção do modelo beuronense em São Paulo teve seu saldo positivo e ele foi replicado fora dos muros beneditinos em igrejas diocesanas, como na Igreja de São Geraldo Majella, no bairro de Perdizes, e na Igreja de Nossa Senhora da Penha, na Penha. Tratam-se, porém, de obras que são inspiradas na tradição beuronense, elas possuem o distanciamento das questões dogmáticas que envolvem a Teoria de Lenz.

Consideramos que, (i) a arte produzida por Dom Adelbert Gresnicht na Basílica em São Paulo, trata-se de um modelo expressivo de Arte Beuronense e que todo o programa visual litúrgico desenvolvido pelo artista foi preservado e permanece íntegro; (ii) a Arte Beuronense é uma arte copista e seus artistas referenciam os exemplares desenvolvidos pela Escola de Arte de Beuron, seguindo os paradigmas iconográficos desenvolvidos pelo teórico Desiderius Lenz; (iii) afirmamos no entanto, que a pincelada, a organização compositiva e a paleta sofrem alterações adaptativas o que permite a expressão do artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABADIA DE MAREDSOUS. *S. BENEDICTVS*. Abtei St. Bebedict zu Maredsous, 15 jan. 1880.

ABADIA DE ST. MARTIN. *Beuron 1863-1963:* Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Ezrzabtei St. Martin. Beuron/Hohenzollern: Erzabtei St. Martin, 1963.

BENTO, Santo. *A Regra de São Bento*: latim- português. D. João Evangelista Enout (trad.), Rio de Janeiro: Lumen Christi, 2003.

CIZINSKA, Helena. Ísis- Madona. *Staletá Praha*, Rocnik XXX, Praga, 2014.

HAUSER, Nathanael, OSB. The Beuronense School of Art: Its early development and spread to the United States. In: DOMMER, Ian, OSB (org.). *Sacred Art*: beuronense art at Saint John's. College/Minnesota: Saint John Monastery, 1998.

KRINS, Hubert. Introdução. In: LENZ, Desiderius. *The Aesthetic of Beuron and other writings*. London, Francis Boutle Publishers, 2002.
LENZ, Desiderius. The Aesthetic of Beuron and other writings. London, Francis Boutle Publishers, 2002.
SÃO GREGÓRIO MAGNO, Papa. *Vida e Milagres de São Bento*. São Paulo, Artpress, 2011.
STANDAERT, Felix. *L'École de Beuron:* um essai de renouveau de l'art Chrétien `a la fin du XIXc siècle. Belgique: Éditions de Maredsous, 2011.
YANG, Klency K. B. A pintura beuronense na Basílica do Mosteiro beneditino de São Paulo:1914-1922. 234f., 2016. Dissertação (Mestrado em História da Arte) Faculdade de História da Arte, Universidade Federal de São Paulo - Unifesp, Guarulhos.

FIGURAS

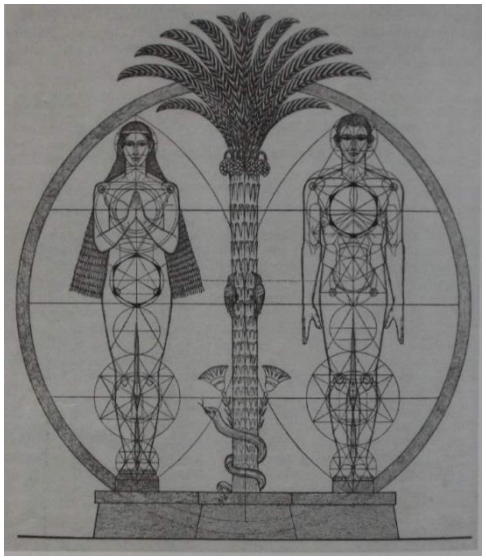


Figura 1 - Desiderius Lenz. Cânone. 1900. Acervo da Arquiabadia de ST. Martin, Beuron. In: LENZ, 2002, p.73

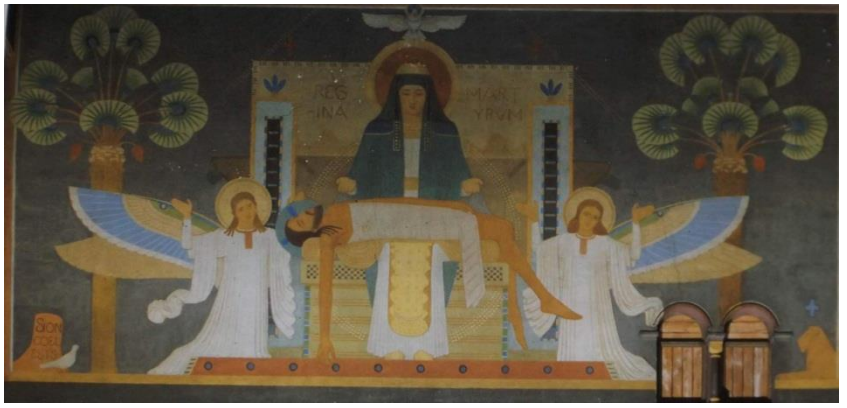


Figura 2 - Desiderius Lenz. Pietà. c.1895-6. Pintura mural, Igreja da Abadia de São Gabriel, Praga. In: LENZ, 2002, p. 45.

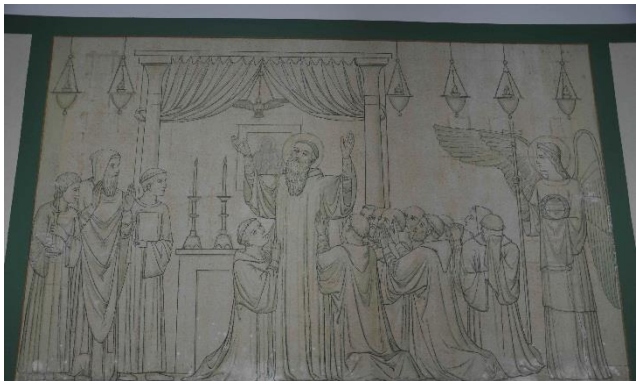


Figura 3 - Autor desconhecido. A Morte de São Bento. Pintura parietal, Sala Capitular do Mosteiro de Olinda, fotografia colorida, 18 fev. 2016. Acervo da autora.

Figura 4 - Dom Willibrord Verkade. Pecado Hereditário. Sala de Arte Sacra, Secessão do Viena, 1905. In: CIZINSKA, p. 46.

A ESFERA SOCIAL NO TRABALHO DA ARTE: RELAÇÕES ENTRE FORMA E CONTEXTO POLÍTICO NA OBRA DE ANTÔNIO DIAS.

Lara Cristina Casares Rivetti[1]

Existe um conjunto de trabalhos de Antonio Dias (1944 - 2018), produzido entre cerca de 1963 e 1966, que ocupa um lugar central na sua trajetória. Dias começou a produzir muito cedo, já no final da década de 1950, quando frequentou, como aluno especial, a Escola Nacional de Belas Artes (onde teve aulas com o gravurista Oswaldo Goeldi, do qual foi assistente) e os cursos ministrados por Ivan Serpa e Aluísio Carvão, na escola de artes do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro / MAM-RJ. É verdade que esses trabalhos inaugurais são ainda incipientes, tateantes e pouco representativos de aspectos que viriam a se revelar como centrais em sua obra. Mas logo nos primeiros anos da década seguinte, surgiu uma produção que demonstrava fôlego para responder às questões colocadas para os artistas naquele momento, e na qual já se encontravam formuladas, com maior contundência, algumas das reflexões que, mais tarde, seriam tomadas como pontos centrais de toda a sua obra.

A centralidade desse período da produção de Dias parece derivar, em alguma medida, do vigor com que ela se colocou, no ambiente das artes, no Brasil, naquele início dos anos 1960. Foi a partir desses trabalhos que e ganhou notoriedade não apenas em meio aos outros artistas do circuito em que ele estava inserido, como também de críticos de arte e marchands.[2] Do mesmo modo, é nesse momento que Dias, além

[1] Universidade de São Paulo (Universidade de São Paulo, mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes / ECA-USP, titulação, apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) .O presente artigo foi produzido durante pesquisa realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

[2] Impossível comentar a trajetória de Dias sem mencionar o *marchand* francês Jean Boghici (a quem pertencia a Galeria Relevo) e quem, junto com a crítica de arte Ceres Franco, organizou a mostra Opinião 65. Em relação aos críticos que primeiro se dedicaram a escrever sobre o artista, são particularmente importantes o texto de apresentação que Pierre Restany fez para a individual de Dias em Paris, em 1965, e o seminal "Do *Pop* americano ao sertanejo Dias", de Mário Pedrosa, escrito em 1967, e publicado em AMARAL, Aracy. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília, pp. 217 - 222. São Paulo: Perspectiva, 1981.

de realizar sua primeira individual no país (na Galeria Relevo, no Rio de Janeiro, em 1964) e no exterior (na Galeria Houston-Brown, em Paris, no ano seguinte), também participa de algumas das exposições mais notáveis daquele período, como *Opinião 65*, realizada no MAM-RJ, em 1965. É claro que a maior circulação da obra de Dias no meio de arte de então constitui um dado importante, que atesta para a qualidade do trabalho e para a sua rápida legitimação. Mas a relevância do conjunto de obras criadas nesse período também pode ser justificada — e é esta a perspectiva que aqui nos interessa — a partir da análise proposta por Sônia Salzstein, quando a autora afirma que esse núcleo de trabalhos constitui uma espécie de espinha dorsal da sua produção posterior.[3] Colocando de outro modo, é como se, no período 1963 e meados de 1966, tivessem sido formulados alguns dos aspectos mais significativas da trajetória de Antonio Dias, que seriam, mais tarde, incessantemente revisitados e aprofundados.

Uma das obras mais representativas deste período talvez seja *Nota sobre a morte imprevista*, de 1965 (figura 1). Nela estão presentes alguns dos pontos centrais da produção do artista naquele momento: uma figuração que se apresentava de modo franco, sem mediações; o tensionamento das premissas da pintura, especialmente ao subverter a orientação horizontal da tela, que marca a tradição pictórica, e ao questionar limites do chassi, com a inserção de objetos que parecem se desprender da superfície do quadro; a constituição de alguns componentes dos trabalhos a partir de materiais almofadados, que tangenciam o informe; o uso de materiais sintéticos, como o vinil, que recobre a estrutura na borda inferior da obra e, finalmente, o espaço organizado de acordo com uma espécie de princípio construtivo, que determina uma superfície escandida, onde figuram as imagens apresentadas.

Muitas destas imagens, inclusive, franqueavam uma visão bastante familiar, nos idos da década de 1960, de uma representação específica da violência: a ameaça de aniquilação que se materializava na bomba atômica. Com suas máscaras de gás, caveiras e esqueletos humanos, fragmentos de corpo e nuvens de cogumelo, *Nota sobre a morte imprevista* parecia comunicar um regime de inscrição do corpo e do sujeito em uma condição moderna da realidade, desagregada e sempre na iminência de sua extinção. E isso com a mesma urgência e imediaticidade com que, no "mundo real", se colocava esse problema.

A lado dessa questão, havia também o contexto específico em que surgiu esse trabalho. A brutalidade que suas imagens imprimiam não deixava de se reportar, assim, à sociedade brasileira, que se via às voltas com o trauma recente do golpe militar, instaurado no ano anterior à realização dessa obra, e ao clima de insegurança, perseguição política e censura que vieram no bojo daquele episódio.

[3] SALZSTEIN, Sônia. "As muitas mascarades de Antonio Dias". Em *Antonio Dias: Anywhere is my land*, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. p. 28

Luiz Renato Martins[4] recorre à obra de Antonio Dias para argumentar como não só os seus trabalhos, como também toda a produção — realizada em meados dos anos 1960 — a que se convencionou reunir sob a rubrica de Nova Figuração, veiculam uma visão trágica da realidade, vinculada ao golpe militar e a um novo ciclo histórico por ele inaugurado. Essa perspectiva estaria em oposição, ainda segundo o autor, com o otimismo que constituiria as experiências construtivas — principalmente o Concretismo, mas também o Neoconcretismo — desenvolvidas no final dos anos 1950 e que, por sua vez, estariam profundamente engendradas no nacional-desenvolvimentismo daquela época.

A tese de Martins adquire amplitude ao defender que, ao mesmo tempo em que a Nova Figuração negava alguns princípios das correntes construtivas anteriores, ela também estabelecia uma relação de *causalidade interna*[5] com as manifestações artísticas precedentes, o que teria permitido a consolidação do recém constituído sistema visual da arte brasileira.

Cumpre perguntar, no entanto, qual a validade de mobilizar a obra de Dias para que ela funcione como artifício capaz de elucidar questões relativas a toda a Nova Figuração. A homogeneidade nunca foi um traço da produção reunida sob esse termo, e os artistas cujos trabalhos foram incluídos sob essa rubrica se encarregaram de esclarecer, já nos anos 1960 (e também posteriormente), que a Nova Figuração nunca chegou a se constituir como um movimento coeso, ou uma resposta programática. Além disso, é no mínimo curioso atribuir à obra de Dias essa afiliação, uma vez que ela sempre se mostrou refratária a categorizações dessa ordem.

Questiona-se, do mesmo modo, se não haveria aí um esforço para justificar o papel predominante que o golpe militar teria desempenhado na obra de Dias desse período. Para Martins, esses trabalhos teriam alcançado a "maioridade" por volta de 1964 e, por isso, eles refletiriam o pessimismo e a fratura entre sujeito e realidade derivados dos episódios ocorridos naquele ano:

> Desde tal limiar *[o golpe de 64]*, a passagem entre o sujeito e o real, longe de compreender o pressuposto otimista de um contato pleno e direto, complica-se inelutavelmente, tinge-se de dor, inclui como um dado interno a sensação de impotência e esmagamento — vide, a propósito, o trabalho cujo título é um augúrio dos tempos que viriam: "O Homem que Foi Atropelado" (1963).[6]

[4] MARTINS, Luiz Renato. "A nova figuração como negação". Em *ARS (São Paulo),* São Paulo, v. 4, n. 8, p. 61-69, 2006.

[5] Essa expressão foi cunhada por Antonio Candido para se referir à constituição do sistema literário brasileiro e é recuperar por Martins para analisar o ambiente das artes plásticas na passagem dos anos 1950 para a década seguinte. Cf. MARTINS, Luiz Renato. "A nova figuração como negação". Em *ARS (São Paulo),* São Paulo, v. 4, n. 8, p. 61, 2006 .

[6] MARTINS, Luiz Renato. Op. cit. p. 64.

Não se pretende aqui defender que a obra de Dias não *veicule* uma perspectiva que *reflete*, em alguma medida, a percepção da cisão entre sujeito e realidade, e a consequente fragmentação a que o primeiro se vê submetido — o que será discutido mais adiante —, muito menos insinuar que ela tenha sido criada a despeito dos acontecimentos que rodeavam o artista então. Mas entender as relações, como Martins parece propor, entre obra e sociedade como se a primeira constituísse uma resposta imediata à segunda, ou um reflexo de determinado aspecto seu, parece contribuir para uma visão ainda baseada na cisão entre ambas. Em outras palavras, essa perspectiva preserva, ainda que de forma alterada, uma visão dualista que enxerga o contexto como um pano de fundo para a obra, ou esta como uma reação ao que ocorre na no ambiente em que ela é produzida.[7]

É significativo, ainda, que se tenha escolhido justamente *O homem que foi atropelado,* de 1963 (figura 2), para ilustrar como o sentido trágico da obra estaria antecipando os acontecimentos do ano seguinte. Isso porque se trata de um trabalho singular, dentro da trajetória de Dias, uma vez que ele conjuga a superfície acidentada da camada de gesso, própria do trabalho anterior a 1963, à mobilização, até então inédita, de um repertório de imagens e de uma temática que se reportam ao ambiente urbano. Em uma entrevista à Revista Arte&Ensaios, o próprio artista chegou a declarar, a respeito dessa obra:

> (....) é um rabisco, um grafitti...Nesse momento achei que o mais interessante era pegar o que havia de inscrição na rua. Eu tinha uma certa urgência em fazer essas espécies de notas, tinha que ser um processo rápido. Muitas vezes naquele período, achava uma coisa no chão, um pedaço de revista, colava num troço, misturava com outro...Queria pegar esse pedaço, vamos dizer assim, do urbano...[8]

Mais do que uma antecipação dos infortúnios que se instaurariam a partir de 1964, o que *O homem que foi atropelado* evoca parece ser aspectos mais internos ao tecido social daquele período, as tensões subjacentes ao meio de uma grande cidade como o Rio de Janeiro já era naquela época. E seria o caso de considerar, portanto, se não seria justamente a internalização desse repertório urbano um dado mais decisivo para o amadurecimento do trabalho de Dias a partir de meados de 1963.

Nesses primeiros anos de 1960, passou a se constituir como elemento central do ambiente urbano uma vigorosa cultura de massas, que não apenas se instaurava de maneira ubíqua na vida cotidiana, mas

[7] Agradeço à professora Sônia Salzstein, pelas disciplinas no CAP em que ela desenvolveu, naturalmente de modo mais refinado, essas questões.

[8] DIAS, Antonio. "O lugar que vejo: entrevista com Antonio Dias". Em *Revista Arte&Ensaios,* Rio de Janeiro, n. 9, pp. 7-15. 2002. p. 10.

que também começava a se aproximar, cada vez mais, da produção artística. A esse respeito, convém mencionar, por exemplo, o impacto que novos que a indústria fonográfica e os festivais de música transmitidos pela televisão (que contribuíram para a ampliação do público e por uma interação mais direta dos artistas com ele) tiveram para a música popular. [9]

Entre as imagens que figuram na produção de Antonio Dias desse período, não é difícil enxergar um número expressivo que parece ter sido colhido dos registros da cultura de massas. A própria imagem da nuvem de cogumelo, utilizada de modo recorrente por Dias nesse período, não apenas remete à iminência de destruição criada pela ameaça nuclear, conforme se cumpriu destacar, como também atesta — e ao mesmo tempo reforça — a internalização dessa imagem no ideário daquele momento. E, além disso, ela também institui mais um estágio de mediação dessa realidade ao trazer, de modo inequívoco, a referência à visualidade das histórias em quadrinhos.

A operação de inscrever o registro do gosto comum da cultura de massas adquire um sentido, na obra de Dias, de deshierarquização, de nivelamento dos estratos da alta e baixa cultura em um mesmo patamar. Contribui para essa leitura o fato de que, em muitos de seus trabalhos desse período, as imagens apresentadas são organizadas de tal modo que nenhuma delas parece adquirir proeminência sobre as outras. Isso é particularmente identificável no caso dos desenhos que Dias realizou nesse período, como *Autoretrato para um contra-ataque,* de 1966 (figura 3). Neles, as imagens aparecem aglomeradas, circunscritas ao espaço delimitado pelo artista na folha de papel. Mesmo o princípio construtivo que rege também estas obras, e que resulta na estrutura mais ou menos geométrica dentro da qual figuram as imagens, não é capaz de restituir a hierarquia aos seus elementos. Ao observador cabe perscrutar o espaço com um olhar que transita de modo inquieto entre as figuras nele apresentadas.

Existem apenas alguns trabalhos, dentre aqueles em que objetos que se projetam da tela, como *Nota sobre a morte imprevista,* que contrariam em parte essa leitura, justamente porque essas saliências desempenham o papel de uma espécie de foco. Mas mesmo nesses casos, tão logo o olhar do observador é atraído para esses objetos, ele já se perde novamente e volta a passar de uma imagem à outra.

A "agitação" da estrutura espacial desses trabalhos não apenas destitui as imagens de alguma hierarquia, como também desfaz, consequentemente, o lugar privilegiado que cabe ao observador ocupar. A relação deste com a obra passa, portanto, passa a assumir um caráter fugidio, como se houvesse uma impossibilidade em realizar esse percurso que conduz à apreensão do trabalho de modo direto e inequívoco. Nesse sentido, não parece despropositado sugerir que a forma assumida pelas imagens nesses trabalhos atribui, por conseguinte, o mesmo caráter elusivo à própria realidade.

[9] Cf. CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

É especialmente relevante entender o vínculo entre o sentido fraturado que as imagens das obras engendram (e que pode ser estendido ao próprio observador que as inquire e ao mundo no qual elas se inserem) e o modo de construção dos trabalhos — e, em particular, os procedimentos formais que são recorrentemente utilizados por Antonio Dias nesse período. O que se pretende, com isso, é destacar a correspondência entre a forma e o sentido, verificada nas obras, e o que essa relação é capaz de informar sobre a produção de Dias.

Ao longo da década de 1960, e principalmente no intervalo entre 1963 e 1966, é comum ver trabalhos, na produção de Dias, que parecem sugerir uma totalidade que é, em seguida, sempre negada. No caso de *General, cuidado com o gato,* de 1964 (figura 4), por exemplo, a obra frustra as expectativas de narrativa que parecem insinuadas em aspectos como a disposição dos "quadrinhos" que a compõe (que solicitam um movimento do olhar análogo ao da leitura de textos e imagens, da esquerda para a direita, de cima para baixo) e o sentido sugestivo do título. Em outras palavras, Dias incorpora elementos típicos da linguagem das histórias em quadrinhos para então frustrar a sugestão de narrativa que essa forma evoca. Embora este constitua um recurso fundamental nesse momento da produção de Dias, ele não é o único mobilizado, a fim de produzir esse sentido. É central também, para este efeito, a utilização de procedimentos da colagem e da montagem cinematográfica (ver figuras 5 e 6). O que essas operações também se encarregam de fazer é expor as lacunas que atravessam qualquer discurso, inclusive aqueles subjacentes às obras, interrompendo um anseio de totalidade.

Essa interpretação se apóia, sobretudo, nas análises propostas por Ismail Xavier no livro *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*[10], no qual o autor parte da concepção de "alegoria" para investigar como as imagens do Brasil foram construídas, entre 1967 e 1970, no cinema nacional. O que é central ao argumento de Xavier é que ele não adota a acepção tradicional do termo alegoria (que denota a existência de um sentido oculto e que caberia à estrutura alegórica, por meio de um discurso lacunar — mas com pretensões de totalização — alcançar).[11] Em vez disso, o autor resgata a "caracterização moderna de alegoria como um discurso fragmentado e completo"[12] para, então, propor que as manifestações do cinema moderno brasileiro por ele analisado teriam incorporado a crise política à forma, pelo recurso à alegoria:

> As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram ao corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem a passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da

[10] XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.
[11] Cf. XAVIER, Ismail. "A alegoria histórica". Em *Teoria contemporânea do cinema,* volume I / Fernão Pessoa Ramos, organizador. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
[12] XAVIER. Op. cit. p. 359.

> "promessa de felicidade" à contemplação do inferno. Passagem essa cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal de observação, o terreno da incompletude reconhecida. Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise.[13]

A obra de Antonio Dias, cumpre mencionar brevemente, recorre de modo mais sistemático à alegoria a partir do final dos anos 1960 e, principalmente, durante a década seguinte; no entanto, a ideia da internalização da crise na forma, como proposta por Xavier, permite pensar as relações, no trabalho de Dias, entre obra de arte e contexto não a partir de relações de espelhamento, mas sim como um processo mais profundo de imbricação entre essas instâncias, e que envolve a emergência dos aspectos mais internos da esfera social, de suas tensões e fraturas no próprio corpo da obra.

Por outro lado, se recupero esse estudo é também com o propósito de inscrever a produção de Dias ao contexto específico que engendrou, nos anos 1960, algumas das principais manifestações culturais do Brasil. Sônia Salzstein talvez tenha sido a primeira autora a observar como a saída de Antonio Dias do Brasil em 1966 (um ano após receber uma bolsa do governo francês por ocasião de sua participação na IV Bienal de Paris) parece ter contribuído para que fossem pouco explorados os vínculos que o conectam à experiência do cinema marginal e do tropicalismo.[14] E, de fato, muitas vezes parecem ficar obliterados — em nome de tentativas de aproximação do seu trabalho como a *pop* norte-americana ou *nouveau réalisme* francês — os laços existentes entre a produção de Dias e esse contexto, embora, como já se cumpriu observar, o artista tenha frequentado desde cedo o ambiente do MAM, no Rio de Janeiro, onde conheceu nomes centrais do tropicalismo como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa.[15]

Em um texto publicado em 1967 sobre a canção *Alegria, Alegria,* composta e lançada naquele mesmo ano por Caetano Veloso, Augusto de Campos sintetiza, com bastante precisão, um dos aspectos centrais da música que se tornou um dos marcos do tropicalismo:

> Furando a maré redundante de violas e marias, a letra de *Alegria, Alegria* traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substan-

[13] XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal.* São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 31-32.
[14] SALZSTEIN. Op. cit. pp. 18-19.
[15] DIAS, Antonio. *Antonio Dias* / textos Achille Bonito Oliva, Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015. p. 46.

> tivos-estilhaços da "implosão informativa" moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot.[16]

Existem diferenças, como não poderia deixar de ser, nas imagens que são construídas nas obras de Caetano e Dias. Especialmente no que diz respeito ao tom manifestamente mais solar que a letra da canção assume face à crueza das figuras que permeiam os trabalhos daquele último. No entanto, há também proximidades entre elas, e estas mais significativas do que as especificidades que as distanciam. Em comum, há principalmente esse gesto anárquico do incorporar os códigos e registros da cultura de massas e do ambiente urbano ao trabalho de arte; de inscrever, em um mesmo espaço, aquilo que é tido como incongruente e, finalmente, de buscar, pelo exercício experimental, uma forma que carregue em si mesma as próprias condições da esfera social da qual ela surge, mesmo quando esta se apresenta de modo irremediavelmente fraturado. Buscar esses caminhos, pelo menos no que diz respeito à obra de Antonio Dias, não corresponde a uma empreitada nostálgica por recuperar a integridade perdida, nem a um diagnóstico desesperançado que redunda na impossibilidade de agir, mas a uma confiança sempre renovada no fazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

DIAS, Antonio. "O lugar que vejo: entrevista com Antonio Dias". Em *Revista Arte&Ensaios,* Rio de Janeiro, n. 9, pp. 7-15. 2002.

DIAS, Antonio. *Antonio Dias* / textos Achille Bonito Oliva, Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015.

MARTINS, Luiz Renato. "A nova figuração como negação". Em *ARS (São Paulo),* São Paulo, v. 4, n. 8, p. 61-69, 2006.

PEDROSA, Mário. "Do *Pop* americano ao sertanejo Dias". Em AMARAL, Aracy. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília,* pp. 217 - 222. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SALZSTEIN, Sônia. "As muitas mascarades de Antonio Dias". Em *Antonio Dias: Anywhere is my land*, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

[16] CAMPOS. Op. cit. p. 153.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.
XAVIER, Ismail. "A alegoria histórica". Em *Teoria contemporânea do cinema,* volume I / Fernão Pessoa Ramos, organizador. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

FIGURAS

Figura 1 - Antonio Dias. *Nota sobre a morte imprevista.* 1965. Acrílica, óleo, vinil, acrílico sobre tecido e madeira. 195 x 176 x 63 cm.

Figura 2 - Antonio Dias. *O homem que foi atropelado.* 1963. Óleo sobre gesso e duratex. 51 x 60 cm.

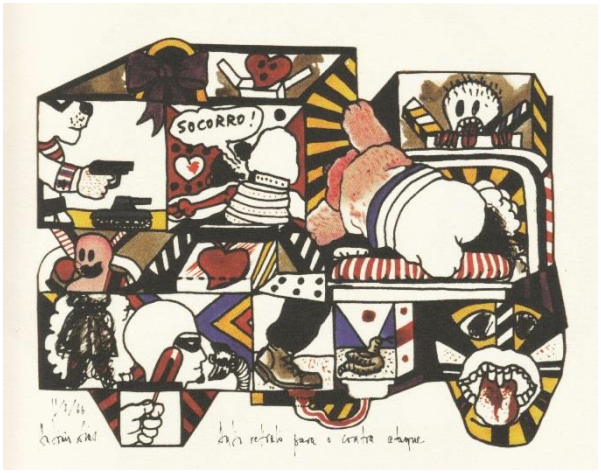


Figura 3 - Antonio Dias. *Auto-retrato para um contra-ataque.* 1966. Nanquim e aquarela sobre papel. 41,7 x 47 cm.

Figura 4 - Antonio Dias. *General, cuidado com o gato.* 1964. Acrílica e gesso sobre madeira. 63 x 50 cm.

Figura 5 - Antonio Dias. *O jogo da náusea.* 1964. Óleo e tinta acrílica sobre tela acolchoada. 60 x 60 x 8cm.

Figura 6 - Antonio Dias. *Trois images pour le Cri (Treˆs imagens para o Grito).* 1964. Óleo, madeira e tecido. 60 x 51 x 7 cm cm.

INSTAURAR O RASTRO, CORROMPER O ARQUIVO, INVENTAR: THE WATERMELON WOMAN DE CHERRY DUNYE.

Leíner Emanuella de Carvalho Hoki[1]

I. OS RASTROS DE LESBIANIDADE, QUANDO NÃO RESTA ARQUIVO

Não é incomum que a lesbianidade passe às cegas na vida de muitas mulheres homossexuais, que vão descobrir ou explorar sua sexualidade muito depois de terem sido engolidas por um mundo de afetos heterossexuais, muitas vezes se relacionando com homens ou vivendo uma vida celibatária porque "não viam" uma outra possibilidade. Esta situação já foi elaborada por inúmeras autoras e pensadoras lésbicas, que a denominaram heterossexualidade compulsória, a qual consiste, sintetizadamente nas palavras de Adrienne Rich, em "deixar invisível a possibilidade lésbica"[2], através da "suposição de que 'a maioria das mulheres são heterossexuais de modo inato'."[3] As lésbicas são confinadas à invisibilidade em diversos aspectos de suas vidas. A já citada autora lésbica branca, Adrienne Rich, em seu texto fundamental *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*[4], publicado pela primeira vez em 1980, acredita no "reforço da heterossexualidade para as mulheres como um meio de assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional a elas".[5]

---

[1] Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes PPG-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação da Profa. Dra. Maria Angélica Melendi. Graduada em Artes Visuais com habilitação em Desenho pela mesma instituição. É bolsista CAPES-PROEX.

[2] RICH, Adrienne. Heterossexualidade Compulsória e Existência lésbica - *Compulsory Heterossexuality and Lesbian Existence. In: Bagoas.* Trad. Carlos Guilherme do Valle. n.5. Rio Grande do Norte: UFRN. 2010. p. 34

[3] RICH, Adrienne. *op. cit.* p. 35

[4] RICH, Adrienne. *op. cit.*

[5] RICH, Adrienne. *op. cit.* p.36

Neste sentido, a heterossexualidade é parte do mecanismo de dominação masculina, que apaga a existência lésbica pelo interesse de torná-la invisível às mulheres, que assim, permaneceriam sob o regime patriarcal. Desta maneira, as mulheres lésbicas tem vivido sem "acesso a qualquer conhecimento de tradição, continuidade e esteico social"[6]. Assim, mantém-se a ideia de que a sobrevivência das mulheres se dá somente através de suas relações com e a serviço dos homens, apagando da história comunidades unicamente femininas, afinal, "a história tende a enterrar o que ela procura rejeitar."[7]

II. NEGRA, LÉSBICA, TRABALHADORA

A obra fílmica de 1996 dirigida por Cheryl Dunye, seu filme de estréia, *The Watermelon Woman*, retrata a vida de uma jovem negra e lésbica de 25 anos Cheryl e sua amiga Tamara, também jovem, lésbica e negra, vivendo os anos noventa na Filadélfia, uma populosa cidade do estado da Pensilvânia dos Estados Unidos da América. Ambas trabalham em uma vídeolocadora e fazem filmagens de festas e casamentos.

Somos apresentadas à *The Watermelon Woman* quando a amiga de Cheryl, Tamara a questiona sobre seu projeto de direção, em uma conversa: "quem é *The Watermelon Woman*? Que diabos é *The Watermelon Woman*? Quem se importa?" Cheryl, na cena seguinte está sozinha em sua casa, com outras roupas – uma blusa branca e uma calça larga escura – começa a responder a esta pergunta:

> Eu estou trabalhando em ser uma diretora de cinema. O problema é que eu não sei sobre o que eu quero fazer o filme. Eu sei que tem que ser sobre mulheres negras, porque nossas histórias nunca foram contadas. Então eu tenho alugado filmes... não, eu não tenho alugado filmes, mas eu tenho pego filmes da locadora que eu trabalho e peguei filmes de 1930 e 1940 que têm mulheres negras, como Hattie McDaniel, Louise Beavers. Em alguns destes filmes as atrizes negras nem entram nos créditos e eu fiquei totalmente chocada com isso.

O formato narrativo e o formato documental são utilizados nesse filme. Algumas cenas parecem um vídeo-diário da vida de Cheryl, outras estão de acordo com os métodos tradicionais de narrar uma história e há momentos que Cheryl entrevista a si mesma e a outras pessoas.

[6] *Idem.*
[7] COOK, Blanch W. Women alone stir my imagination: lesbianism and the cultural tradition. Signs: Journal of Women in Culture and Society, v.4, n. 4, p. 719-720, summer 1979 apud RICH, Adrienne. *op. cit*. p. 36

No texto *Negras jovens e feministas: nossos passos vieram de longe*, escrito por Latoya Guimarães em 2008, ela diz falar "do lugar das indocumentadas"[8] e que as mulheres negras são "aquelas de quem a história "oficial" não cita nomes e sobrenomes"[9]. Djamila Ribeiro em *Feminismo negro para um novo marco civilizatório*[10] retoma o pensamento crítico da escritora estadunidense bell hooks (pseudônimo de Gloria Jean Watkins) para pensar "como as opressões se combinam e entrecruzam, gerando outras formas de opressão"[11], fundamentais para se pensar outras formas de existência[12].

O trabalho de Grada Kilomba[13], citado por Djamila Ribeiro, questiona o status de "outro absoluto" dado à mulher branca no pensamento feminista de Simone de Beauvoir, em seu livro *O segundo sexo*[14]. Para Kilomba, tanto a mulher branca quanto o homem negro possuem um status oscilante com o qual, em dados momentos, podem ser tidos como sujeitos. A partir desta constatação, Kilomba permite que se pense a especificidade da mulher negra, rompendo com sua invisibilidade[15], segundo Ribeiro, "para usar os termos de Beauvoir, seria a mulher negra, então, o outro absoluto".[16]

Este aporte teórico a respeito das intersecções de opressões, seu dinamismo e consequências, bem como a consideração de nossa herança escravocrata, patriarcal e classista nos permite encarar com mais ferramentas a obra de Cheryl Dunye e seu papel enquanto cineasta, que em *The Watermelon Woman*, está interpretando uma versão de si mesma, mulher lésbica negra de 25 anos com o sonho de se tornar diretora de cinema. No filme, Cheryl nos mostra uma cena que encontrou em suas pesquisas, um VHS de título *Plantation Memories*, no qual há, segundo Cheryl, "a mais linda criada (*mamy*), Elsie". Cheryl filma sua televisão, mostrando-nos a estereotipada cena de uma criada negra consolando sua sinhá (missy) branca, que chora pela volta de seu amor. Cheryl, depois, torna a falar para a câmera que o nome da atriz que interpreta Elsie aparece nos créditos como *Fae The Watermelon Woman Richards* (*Fae Mulher Melancia Richards)*.

Cheryl fica bastante irritada com mais esta desconsideração racista no nome da atriz e vale ressaltar agora o caráter estereotipado que a melancia tem com relação às pessoas negras nos Estados Unidos. O

[8] GUIMARÃES, Latoya. Negras jovens feministas: nossos passos vieram de longe. I Encontro de Jovens Feministas 2008. *In: Jornal de Borda.* São Paulo: Ediciones Costeñas, n.3, maio 2016

[9] *Idem.*

[10] RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. *In: Histórias da Sexualidade: antologia.* Org. Adriano Pedrosa, André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

[11] RIBEIRO, Djamila. *op. cit.* p. 354

[12] *Cf*. RIBEIRO, Djamila. *op. cit.* p. 354

[13] KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism.* Munster: Unrast, 2012, p. 124 apud apud RIBEIRO, Djamila. *op. cit.* p. 356

[14] BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980, p. 23.

[15] *Cf*. RIBEIRO, Djamila *op.cit.* p. 356-7

[16] RIBEIRO, Djamila *op.cit.* p. 357

símbolo da melancia relacionado à raça surge no contexto da Guerra Civil norte-americana, na qual os negros escravizados ganharam sua emancipação. Libertos, as populações de ex-escravizados começa a plantar, comer e vender melancias, fazendo delas, portanto, símbolo de sua liberdade. Os brancos sulistas responderam a este movimento criando imagens racistas que relacionava a melancia com a presença "não-quista" das pessoas negras, sua "sujeira", "preguiça", "infantilidade", isto é, todos os estereótipos racistas[17].

Aprofundando-se no processo da pesquisa sobre a vida da atriz Fae Richards, documentado no filme de Dunye, Cheryl descobre que Fae tinha um relacionamento lésbico com a diretora de *Plantation Memories*, Martha Page. Page, por sua vez, era uma mulher lésbica branca. Sobre isto, em seu texto, *Procurando Fae: The Watermelon Woman e a possibilidade da lésbica negra*[18], Laura L. Sullivan acredita que a tensão primária do filme ocorra na intersecção de raça e sexualidade e questões do relacionamento lésbico interracial[19].

A relação de identificação entre Fae e Cheryl, com o paralelo metafórico e visual com outras mulheres negras, lésbicas ou não, é trabalhado pela diretora/atriz Dunye, em momentos como o *lip sync* que Cheryl faz da cena de Fae em *Plantation Memories*: ela senta na frente da televisão com uma bandana amarrada na cabeça e "dubla" as falas de Elsie. Outra cena que materializa essa relação é a de Cheryl mostrando fotos de Fae Richards e outras mulheres negras, com a câmera focada em seu rosto: ela vai passando as fotos, uma a uma, mas seus olhos permanecem visíveis por trás das imagens, "um gesto de conexão", nas palavras de Sullivan.[20] Segundo ela, "ainda que no fim o que temos seja uma história construída (ficcional) conectada a uma figura construída mas "real", Cheryl, a personagem, representa (*standing in for*) Cheryl Dunye, a cineasta."[21]

A relação interracial de Fae Richards com Martha Page é discutida com a viúva de Fae, que Cheryl encontra ao final do filme. June Walker, uma lésbica negra, foi a última amante de Fae e as imagens das duas, os cabelos brancos, trocando carinhos e jogando cartas e um ambiente doméstico, aparecem como registros dos últimos vinte anos de suas vidas cotidianas. Para June, Martha Page, a diretora branca, deveria ser retirada da história da vida de Faith Richardson. Mas Cheryl não aceita a sugestão de June para a retirada

[17] Para mais informações deste debate conferir o texto do doutorando em história William R. Black, da William Marsh Rice University, publicado pelo jornal The Atlantic em Dezembro de 2014. Disponível em: https://www.theatlantic.com/national/archive/2014/12/how-watermelons-became-a-racist-trope/383529/ Acesso em: 03/07/2018

[18] SULLIVAN, Laura L. Chasing Fae: The Watermelon Woman and Black Lesbian Possibility. Callaloo, v.23, n.1, winter 2000, p. 448-460 tradução nossa.

[19] *Cf.* SULLIVAN, Laura L. Chasing Fae: The Watermelon Woman and Black Lesbian Possibility. Callaloo, v.23, n.1, winter 2000, p. 448 tradução nossa.

[20] *Cf.* SULLIVAN, Laura L. Chasing Fae: The Watermelon Woman and Black Lesbian Possibility. Callaloo, v.23, n.1, winter 2000, p. 450 tradução nossa.

[21] *Idem*

da ex-amante branca da história da vida de Fae. Ela responde: "eu sei que ela significa o mundo para você, mas ela também significa o mundo para mim. E estes mundos são diferentes."

III. DOCUMENTÁRIO OU FICÇÃO: FAITH RICHARDSON NUNCA EXISTIU, MAS PODERIA (E DEVERIA) TER EXISTIDO

Para dar conta de sua pesquisa sobre Fae, para conseguir contar a história dela, Cheryl lança mão de variados procedimentos de pesquisa: ela entrevista pessoas, busca em bibliotecas e arquivos pessoais de pesquisadores de cinema. Em determinado momento, vai ao *Centro Lésbico de Informação e Tecnologia* (C.L.I.T./ CLITÓRIS). A metodologia documental da filmagem de *The Watermelon Woman*, as entrevistas e a visita a esta instituição, bem como, ao mesmo tempo, a passagem para uma forma tradicional de narrativa de ficção em cinema, faz com que cresça, durante todo o filme, a ambiguidade em torno da figura de Faith Richardson. As imagens que Cheryl encontra, as fotos que documentam a vida da atriz e mesmo um vídeo de um programa de TV que apresenta uma visita de Fae à cidade de Filadélfia, abre a questão acerca do caráter das imagens de arquivo: de que elas são capazes, de alguma forma, de representar com verdade o que as coisas foram, como a história aconteceu, na realidade.

É apenas no final do filme que a informação, "Faith Richardson nunca existiu", aparece brevemente na tela, junta a frase "às vezes, nós temos que criar nossa própria história", assinada por Cheryl Dunye. Estas palavras têm lugar logo após uma longa apresentação de fotos comprobatórias da vida de Faith Richardson, que formam uma breve narrativa de sua vida, o trabalho final e o resultado das pesquisas de Cheryl, que, segundo ela, era o que todos nós estávamos esperando ver. Assim, em seguida a nos fazer acreditar, finalmente, que tudo aquilo era uma feliz verdade casualmente filmada, um vídeo-diário autobiográfico sobre uma jovem lésbica pesquisando uma figura do passado com a qual se identifica fortemente[22], recebemos a informação categórica da invenção. É uma surpresa que demonstra o quanto acreditamos, ou queremos acreditar, nos arquivos e seus procedimentos.

Este caráter epistêmico e o status de mantenedor da verdade, característico dos arquivos, é tematizado pela professora espanhola branca Anna Maria Guasch, em seu livro *Arte e Arquivo*[23]. Segundo a autora, o arquivo não precisa necessariamente ser considerado como um espaço físico que resguarda informações, mas pode ser tido como uma "matriz conceitual de citações e justaposições"[24], dentro do que a autora

[22] *Cf.* SULLIVAN, Laura L. *op. cit.* p. 457

[23] GUASCH, Anna Maria. Deconstrucción, relacionalidad y redes tecno-culturales: 1990-2010. *In: Arte e Archivo 1920-2010: genealogías, tipologias e discontinuidades*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo, 2011.

[24] GUASCH, Anna Maria. *op. cit*. p. 163

chama de lógica do arquivo e desta forma, pode apresentar-se em caráter de metáfora, sendo real ou fictício, virtual ou físico. Assim, o arquivo pode ser uma "referência imaterial", escapando de uma ordenação linear e estável. A lógica do arquivo então estaria mais próxima à dinâmica da cultura oral, labiríntica e cambiante, viva e flexível[25].

A questão política das não-documentadas, das ocultadas pela história, nas palavras de Adrienne Rich sobre as lésbicas e no que fala Latoya Guimarães, sobre as mulheres negras e na intersecção destas opressões na figura de Cheryl Dunye, uma mulher lésbica negra, demonstra-se na força do que foi feito por esta cineasta de 25 anos, que subverte o arquivo: ela concretiza sua potência criativa através da reinvenção de sua história, que com certeza existiu, mas foi apagada e invisibilizada, posta ao esquecimento. No retomar dos rastros das memórias apagadas e na reivindicação daquilo que foi deixado para trás, daquilo que se buscou esquecer é que a noção de arquivo pode trazer em si a possibilidade de uma ativação simbólica, política e cultural, de resistência à dominação ideológica.

Se o arquivamento é um privilégio e uma escolha política, em detrimento daquilo que não se arquiva, o acesso ao arquivo é também uma demonstração de poder, o poder de interpretar os signos: o arquivo, físico ou metafórico, portanto, não é neutro, apesar de seus rastros, apesar da possibilidade de suscitar o pensamento crítico e de resistência, o arquivo ainda é o lugar do privilegiado. Assim, a interpretação do arquivo também é parte do jogo de poder e autoridade do arquivo,[26]principalmente, se entendermos uma concepção tradicional de história, por exemplo, a questão da interpretação é, no fundo, de caráter epistemológico.

Cheryl Dunye escolhe o método narrativo do documentário e esta escolha acertada traz ao filme uma profunda reflexão, também, acerca de nossas crenças em relação à história, à verdade e as narrativas que acatamos como capazes de demonstrar a realidade. Reflexões desse gênero, acreditamos, podem ser inflamadas também pela desconstrução derridiana. No texto *A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas*[27], publicado em *A escritura e a diferença,* Derrida retoma os textos de Lévi-Strauss para resgatar o conceito de "bricolagem", pois é através desse conceito que o etnólogo é capaz de "conservar, denunciando aqui e ali os seus limites, todos esses velhos conceitos: como utensílios que ainda podem servir"[28], quer dizer, resguardar os métodos da tradição anterior a etnologia, mas não preservá-los enquanto

[25] GUASCH, Anna Maria. Deconstrucción, relacionalidad y redes tecno-culturales: 1990-2010. *In: Arte e Archivo 1920-2010: genealogías, tipologias e discontinuidades*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo, 2011. p. 164

[26] Cf. DERRIDA, Jacques Mal de Arquivo: uma impressão freudiana. Trad. Claudia Morais Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 8 -11

[27] DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. *In: Id. A Escritura e a Diferença.* Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva, Pedro L. Lopes e Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

[28] DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. *In: Id. A Escritura e a Diferença.* Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva, Pedro L. Lopes e Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 415

valor de verdade. Nesse sentido, Derrida se interessa pelo "estatuto de um discurso que vai buscar a uma herança os recursos necessários para a des-construção dessa mesma herança"[29], separando assim o "valor metodológico" e o "não-valor 'ontológico'"[30].

Cheryl Dunye trabalha com as metodologias existentes, e porque não dizer, hegemônicas da história e do documento, que trazem em si um caráter epistemológico de algo com existência comprovada, de origem absoluta. Porém, a origem e a verdade não passam de mitos e Cheryl Dunye utiliza esse paradigma para criar algo sem arquivação, de uma história lacunar e sem origens rastreáveis, a das mulheres lésbicas negras. Ela persegue os rastros dessa história, ela inventa um arquivo para poder contar parte dela, Cheryl Dunye instaura o rastro e busca a origem dele na figura de Faith Richardson.

Em tempo, o quase-conceito derridiano de rastro, nos permitirá também uma ampliação de nossa pesquisa para pensar imagens lésbicas, porque torna possível um ir além de uma busca por objetos necessariamente palpáveis, vivos, existentes. Isto porque esta pesquisa pergunta por imagens recalcadas, excluídas, postas à margem, sequestradas e neutralizadas, sem passado e sem história. Melhor dizendo, imagens com história, mas uma história lacunar e de ausências. Segundo Derrida, o rastro é "algo que parte de uma origem, mas logo se separa da origem e resta como rastro na medida em que se separou do rastreamento, da origem rastreadora"[31]. Pensada como rastro, buscamos resguardar essa investigação histórica sobre lesbianidade de algum enfraquecimento da pesquisa perante a ausência e a impossibilidade do objeto, pois para desconstrução só é possível pensar os rastros se considerarmos suas perdas, sua disseminação e diferenças, e com isso, a impossibilidade de recambiarmos uma origem, a pesquisa se torna, assim uma "experiência da diferença"[32].

Podemos então retomar o que foi escrito por bell hooks em *Feminismo é para todo mundo*, texto no qual sugere que as mulheres negras têm um papel central a desempenhar no desenvolvimento da teoria feminista, oferecendo contribuições únicas e valiosas. Para ela, é essencial que as mulheres negras reconheçam "a vantagem especial que nossa perspectiva de marginalidade nos dá e fazer uso dessa perspectiva para criticar a dominação racista, classista e a hegemonia sexista, bem como refutar e criar uma contra hegemonia."[33] Aqui, podemos vislumbrar a "potência na ausência" da qual discorremos neste texto, que se aplica no caso das mulheres negras e das mulheres negras lésbicas, como Cheryl Dunye que enxerga nas "histórias nunca contadas" das mulheres negras suas potencialidades e cria algo disso. No final do filme, ao

[29] *Ibid.*, p. 412.
[30] *Idem.*
[31] DERRIDA, Jacques. Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo. *In: Id. Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível, op. cit.,* p. 121.
[32] DERRIDA, Jacques. Pensar em não ver. *In: Id. Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível, op. cit.,* p. 89.
[33] HOOKS, bell. Feminism Is For Everybody: Passionate Politics. Londres: Pluto Express, 2000, p.15

apresentar a biografia de Faith - a personagem que ainda não sabemos, é uma invenção e não uma realidade - Cheryl diz:

> o que ela significa para *mim* – uma mulher negra de vinte e cinco anos, significa algo mais. Significa esperança, significa inspiração, significa possibilidades. Significa História. E mais importante, o que eu entendo é que eu serei aquela que irá dizer: eu sou uma lésbica negra cineasta!

Subverter o arquivo, usar os rastros, enganar a origem, inventar. Se Faith Richardson não é real, Cheryl Dunye é, concretizando seus desejos, enquanto jovem lésbica negra, de tornar-se cineasta, na vida real, através de uma personagem ficcional. Cheryl Dunye tem que "inventar sua própria história", inventar *The Watermelon Woman* e, nas palavras de Laura L. Sullivan, acaba criando, ela mesma, sua própria esperança, sua própria inspiração, suas próprias possibilidades.[34] *The Watermelon Woman* é um ato de resistência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980, p. 23.

COOK, Blanch W. Women alone stir my imagination: lesbianism and the cultural tradition. Signs: Journal of Women in Culture and Society, v.4, n. 4, p. 719-720, summer 1979

CORBIN, Alain. O encontro dos corpos *In:* CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do Corpo: Da Revolução à Grande Guerra.* Trad. João Batista Kreuch, Jaime Clasen. 4ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Demarginalizing the Intersectional of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". University of Chicago: Legal Forum, v.14, 1989.

DAVIS, Angela. Mulher, raça e classe. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. *In: Id. A Escritura e a Diferença.* Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva, Pedro L. Lopes e Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

[34] Cf. SULLIVAN, Laura L. Chasing Fae: The Watermelon Woman and Black Lesbian Possibility. Callaloo, v.23, n.1, winter 2000, p. 459 tradução nossa.

DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo: uma impressão freudiana. Trad. Claudia Morais Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. Pensar em não ver. *In: Pensar em não ver – escritos sobre as artes do visível (1979-2004).* Trad. Marcelo J. Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Pós, v. 2, n. 4, 2012.

GUASCH, Anna Maria. Deconstrucción, relacionalidad y redes tecno-culturales: 1990-2010. *In: Arte e Archivo 1920-2010: genealogías, tipologias e discontinuidades*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo, 2011.

GUIMARÃES, Latoya. Negras jovens feministas: nossos passos vieram de longe. I Encontro de Jovens Feministas 2008. *In: Jornal de Borda.* São Paulo: Ediciones Costeñas, n.3, maio 2016

HOOKS, bell. Feminism Is For Everybody: Passionate Politics. Londres: Pluto Express, 2000.

KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism.* Munster: Unrast, 2012.

MATTHEWS-GRIECO, Sara f. Corpo e Sexualidade na Europa do Antigo Regime. *In:* CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do Corpo. 1. Da Renascença às Luzes.* Trad. Lúcia M.E. Orth. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. *In: Histórias da Sexualidade: antologia.* Org. Adriano Pedrosa, André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade Compulsória e Existência lésbica - *Compulsory Heterossexuality and Lesbian Existence. In: Bagoas.* Trad. Carlos Guilherme do Valle. n.5. Rio Grande do Norte: UFRN. 2010.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade Compulsória e Existência lésbica - *Compulsory Heterossexuality and Lesbian Existence. In: Bagoas.* Trad. Carlos Guilherme do Valle. n.5. Rio Grande do Norte: UFRN. 2010.

SULLIVAN, Laura L. Chasing Fae: The Watermelon Woman and Black Lesbian Possibility. Callaloo, v.23, n.1, winter 2000, p. 448-460 [tradução nossa].

O CORPO SEM ÓRGÃOS E A ESQUIZOCENIA DA CIA. TEATRAL UEINZZ.

Letícia Guerra Siqueira Soares Teixeira [1]

No início do ano de 2017, ao visitar a mostra "Lugares do delírio", no Museu de Arte do Rio, tive a chance de conhecer a Cia. Teatral Ueinzz por meio dos trabalhos de Pedro França. O artista e membro da Cia. colaborou desde 2011 no desenvolvimento das peças *Cais de Ovelhas* (Centro Cultural b_arco, São Paulo, 2013) e *Gravidade Zero* (Centro Cultural b_arco, São Paulo, 2015/2016) desta Companhia, entre outros projetos. Boa parte de sua produção recente nasce do contato e do trabalho com as experiências performáticas da Cia.

Em "Ueinzz Mix #2 (O tarado de Copacabana)" (Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, 2017), 16 colagens com impressão acrílica em madeira ocupavam uma das paredes de uma das salas expositivas do MAR. Nessas colagens, foram justapostas fotografias de dimensões variáveis contendo registros de apresentações ou ensaios da Cia.

Renato Cohen, um dos diretores e encenadores da Cia., falecido em 2003, definiu em certa ocasião o trabalho da Ueinzz como *work in process*:

> "Os atores da Cia. têm em seu favor um raro aliado, que desfaz a representação em seu sentido mais artificial: o tempo. O tempo do ator incomum é mediado por todos os seus diálogos, ele é transbordado pelos subtextos, que se tornam seu próprio texto. A resposta nos diálogos não vem imediata, racional, ela percorre outros circuitos mentais. Há um *delay*, um retardo cênico, que põe toda

[1] Graduanda em História da Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ.

> a audiência em produção. O ator (...) realiza sua 'tourada' cênica, medindo forças com a audiência e suas próprias sombras interiores." [2]

A Cia. Teatral Ueinzz é composta por pacientes e usuários de serviços de saúde mental, terapeutas, atores profissionais, estagiários de teatro ou performance, compositores e filósofos, diretores de teatro consagrados e *vidas por um triz*, segundo a definição de Peter Pál Pelbart. Fundada em 1997 no interior do Hospital-Dia "A Casa" em São Paulo, em 2002 se desvinculou por inteiro do contexto hospitalar. Com três peças dirigidas por Sérgio Penna e Renato Cohen, e música de Wilson Sukorski, num total de mais de 100 apresentações, boa parte no Teatro Oficina, criado pelo dramaturgo José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), e também no exterior, a trupe conquistou sua independência e maioridade. Talvez seja o único grupo no gênero, em todo o Brasil, e um dos poucos no mundo.

Pelbart, no ensaio intitulado "O teatro da loucura", publicado na Revista Poliética da PUC-SP[3], relata a experiência do primeiro ensaio realizado pela Cia., ainda nas dependências do Hospital-Dia "A Casa". Em um exercício teatral sobre os diferentes modos de comunicação entre os seres, foi perguntado a cada um do grupo que outras línguas falavam, além do português. Segundo Pelbart, "um paciente que nunca fala, apenas emite um som anasalado semelhante a um mantra disforme, responde imediatamente e com grande clareza e segurança, de todos incomuns nele: alemão!" Perguntado sobre que palavra sabe em alemão, ele responde: "Ueinzz." "E o que significa Ueinzz em alemão?", o questionam. Ao que ele responde com: "Ueinzz." Todos riem. "Eis a língua que significa a si mesma, que se enrola sobre si, língua esotérica, misteriosa, glossolálica.", esclarece Pelbart.

Para a performer da Cia. e pesquisadora Ana Goldenstein, a Ueinzz apresenta

> "uma contribuição a ser observada com cuidado: permite uma compreensão mais clara do que é a arte da performance e de como são presentes suas contribuições para a produção cênica contemporânea." [4]

Segundo ela, um teatro como o da Ueinzz

[2] COHEN, Renato. *Tentativas Ueinzz*. Disponível em: <https://issuu.com/varzeadesign/docs/tentativas_ueinzz>. Acesso em: 20 set. de 2018.
[3] PELBART, Peter Pál. O teatro da loucura. *Poliética*. São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 119-129, 2013.
[4] CARVALHAES, Ana Goldenstein. *Os processos performáticos da Cia. Teatral Ueinzz*. In: MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Marianna F. M.; MATSUMOTO, Roberta K. (org.). Tempo e Performance. 1ª ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007, p. 1.

> "apresenta uma forma de resistência ao caráter uniformizador da 'normalidade', assim como apresenta um outro modo de relacionar-se com as artes cênicas e mesmo um outro modo de relacionar-se com a vida." [5]

A autora esclarece que se aproximou do grupo pelo caráter experimental de seu trabalho, com a pesquisa de linguagem própria, que foge do teatro convencional. Segundo ela, o teatro da Ueinzz suscita questões contemporâneas da arte da performance, onde teatro e performance estão em permanente diálogo e mútua alimentação.

A Cia. não trabalha com o texto de um único dramaturgo em suas produções, mas com uma série de textos simultaneamente. No espetáculo "Gotham-SP" (Teatro Oficina, São Paulo, 2001), por exemplo, o grupo utilizou-se de textos de Ítalo Calvino, Kafka, Ana Cristina César, Paulo Leminsky, Calderon de La Barca e textos dos próprios performers. O trabalho resultante foi típico da estrutura da *collage*. Trata-se do deslocamento de um objeto de seu contexto original e de sua inserção em um contexto distinto, de modo a travar relações com conteúdos novos.

Cohen apresenta a diferença existente entre os termos "tempo de palco" (tempo cênico) e "tempo real". O primeiro caracteriza o tempo ficcional, o tempo da representação. Diz respeito à personagem. Já o "tempo real" diz respeito ao que efetivamente está acontecendo no momento. É o tempo do ator. Na Ueinzz, esse "tempo real" surge de forma improvisada. É um fazer no instante presente que faz parte do processo criativo do grupo e se reflete na estrutura formal da peça. Há, portanto, um conflito simultâneo entre personagens e atores, entre o tempo ficcional e o tempo real da cena. As inquietações dos atores do grupo lhes permitem livrar-se da interpretação tradicional. Assim, "esses dois estados corporais, o do performer e o do personagem, estão presentes no trabalho da Ueinzz. Cria-se um trânsito entre personagem e ator (...)" e, de acordo com Cohen,

> "é nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões *happening* e performance. É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e, portanto, para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco." [6]

[5] Ibid.

[6] COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 97.

A *live art*, segundo Cohen, caracteriza "uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado".[7] O autor esclarece ainda que "a tradução literal de *happening* é acontecimento, ocorrência, evento".[8]

Cohen chama a atenção para essa dimensão de imprevisibilidade:

> "Atores que abandonam sua posição para assistir a cena dos outros e retomam a sequência dramática. Atores que realizam grandes monólogos e, também, que os abandonam sem completar suas frases. Essa estridente partição de erros, de achados, de reinvenção de texto, se constrói diante do público." [9]

Para Ana Goldenstein,

> "a Cia. Teatral Ueinzz acaba criando um espaço-tempo cênico (*topos cênico*) que não representa o 'espaço da realidade comum', mas se refere à cena mesma. O grupo denomina sua linguagem como 'teatro do inconsciente'. Mesmo quando se propõem a fazer a *mimesis* da realidade, como por exemplo, em uma cena onde se recria um quarto realista, esse quarto não é um quarto convencional. Existem sempre qualidades no corpo do ator que proporcionam a quebra da ilusão cênica e uma percepção diferenciada das coisas. É o 'presente absoluto', (...) possível através da contínua energia do performer, evidente na linguagem da Cia. Ueinzz. O aqui e agora passa a ser o foco, tudo fica vivo nesse *topos* cênico." [10]

A autora esclarece ainda que

> "Nesse *topos* cênico, diferentes formas de 'eu', 'personagem' e 'persona' são construídos. Subjetividades iluminam não só a memória, a inteligência, mas também a sensibilidade, os afetos, os fantasmas inconscientes. A estrutura de

[7] Ibid., p. 38.
[8] Ibid., p. 43.
[9] COHEN, Renato. *Tentativas Ueinzz*. Disponível em: <https://issuu.com/varzeadesign/docs/tentativas_ueinzz>. Acesso em: 20 set. de 2018.
[10] CARVALHAES, Ana Goldenstein. *Os processos performáticos da Cia. Teatral Ueinzz*. In: MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Marianna F. M.; MATSUMOTO, Roberta K. (org.). Tempo e Performance. 1ª ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007, p. 5.

linguagem da Cia. Ueinzz permite a reflexão da existência; abre espaço para experiências de estar no mundo." [11]

É nesse sentido que Pelbart chama a atenção para o Teatro como dispositivo para reversão do biopoder em biopotência. Segundo ele, o capital se apropria da subjetividade e das formas de vida numa escala nunca vista e, por isso, a subjetividade constitui ela mesma um "capital biopolítico" de que cada qual com sua forma de vida singular dispõe.

Foucault criou a noção de biopoder na tentativa de investigar um regime que tomava a vida por objeto. A vida não mais como aquilo que o poder reprimia, mas aquilo de que ele se encarregava e administrava. O poder sobre a vida. Pelbart esclarece que "coube a Deleuze explicitar que ao poder *sobre* a vida deveria responder a potência *da* vida, na sua potência política de resistir e criar, de variar, de produzir formas de vida."[12] Para Pelbart, é nesse horizonte que seria preciso situar a experiência teatral da Ueinzz, já que o que está em questão em cena é a subjetividade, um certo modo de perceber, de sentir, de mover-se, de falar, e mesmo uma maneira de "representar sem representar, de associar dissociando, de viver e de morrer, de estar no palco e sentir-se em casa simultaneamente, nessa presença precária (...) que leva tudo extremamente a sério e ao mesmo tempo 'não está nem aí'."[13]

Para Pelbart, é nesse contexto de controle da vida (biopoder) em que as modalidades de resistência vital proliferam de maneiras inusitadas. Assim como o faz a Ueinzz, ao "por literalmente a *vida* em cena" – não a vida "reduzida pelo poder ao estado de sobrevida (...), mas modos 'menores' de viver que habitam nossos modos maiores" – ganha-se "visibilidade cênica, legitimidade estética e consistência existencial." Nesse sentido, a "esquizocenia" (termo cunhado pelo diretor Sérgio Penna) da Ueinzz constitui potência biopolítica, resposta resistente da vida diante de um contexto de biopoder.

Pelbart esclarece que todos nós, em certa medida, somos atravessados por uma condição de sobrevida, que é a vida humana reduzida ao seu mínimo biológico, a vida sem forma. Essa condição de vida vegetativa é consequência do biopoder contemporâneo que opera sobre todos os corpos. Talvez por isso a Ueinzz represente esse lugar de resistência a esse *corpo blindado*, – para utilizar a expressão do escritor Juliano Pessanha, citada por Pelbart – por retomar o corpo enquanto capaz de ser afetado pelas forças do mundo, por retomá-lo na sua afectibilidade, na sua potência de afetar e ser afetado.[14] A alternativa para

[11] CARVALHAES, Ana Goldenstein. *Os processos performáticos da Cia. Teatral Ueinzz*. In: MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Marianna F. M.; MATSUMOTO, Roberta K. (org.). Tempo e Performance. 1ª ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007, p. 8.

[12] PELBART, Peter Pál. Esquizocenia. In: *Vida capital. Ensaios de biopolítica.* São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 60.

[13] Ibid., p. 61.

[14] _____. Biopolítica. *Sala Preta*. São Paulo, n.7, p.57-65, 2007.

esse corpo que apresenta suas potências abafadas consiste, para Deleuze e Guattari, em criar para si um corpo sem órgãos.

No trabalho da Cia., há o encontro entre o teatro e a loucura, a encenação e a vida. No entanto, a loucura não se apresenta aqui como tema; ela é, antes, resistência, oposição ao que é considerado aceitável. É aí que esse corpo – esse corpo sem órgãos – constitui um corpo capaz de exalar e liberar forças inconscientes. É justamente entre esses ditos usuários de saúde mental, entre alguns desses atores, que é possível re-encontrar essas posturas um tanto quanto raras – extraviadas, inumanas, disformes, segundo Pelbart. De acordo com o filósofo, "o corpo aparece aí como sinônimo de certa impotência, mas é aqui que se precisa pensar nessa virada. É dessa impotência que ele extrai uma potência superior." Um corpo que a partir desse corpo sem órgãos desafia o biopoder que se abate sobre ele. "A vida é esse corpo", afirma Kuniichi Uno, em "A gênese de um corpo desconhecido". "Desde que ele se libere de tudo aquilo que pesa sobre ele como uma determinação. É uma guerra à biopolítica."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHAES, Ana Goldenstein. *Os processos performáticos da Cia. Teatral Ueinzz*. In: MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Marianna F. M.; MATSUMOTO, Roberta K. (org.). Tempo e Performance. 1ª ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007, pp. 21-31.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix*. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.* Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2012 (2ª edição).

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *Em defesa da sociedade*: curso no Collège de France (1975-76). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético.* Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

_____. Ueinzz, Viagem à Babel. In: *A vertigem por um fio*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. *Vida Capital. Ensaios de Biopolítica.* São Paulo: Iluminuras, 2003.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido.* Tradução de Christine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

FIGURAS

Figura 1 - Pedro França. *Ueinzz Mix #2 (O Tarado de Copacabana)*. 2017. Vista da exposição "Lugares do Delírio" – Museu de Arte do Rio – Rio de Janeiro.

Figura 2 - Pedro França. *Ueinzz Mix #2 (O Tarado de Copacabana)*. 2017. Vista da exposição "Lugares do Delírio" – Museu de Arte do Rio – Rio de Janeiro.

Figura 3 - Pedro França. *Ueinzz Mix #2 (O tarado de copacabana)*. 2017. Colagem e pintura sobre madeira. 220 x 160 cm.

Figura 4 - Cia. Teatral Ueinzz durante a apresentação de "Finnegans Ueinzz", no Centro Cultural b_arco, em São Paulo. 2008/2009. Fotografia de Simone Mina ©

Figura 5 - Cia. Teatral Ueinzz durante a apresentação de "Cais de ovelhas", na Praça Roosevelt, em São Paulo. 2013. Fotografia de Alexei Taylor ©

Figura 6 - Cia. Teatral Ueinzz durante a apresentação de "Cais de ovelhas", na Praça Roosevelt, em São Paulo. 2013. Fotografia de Alexei Taylor ©

O *CLINAMEN* EM DELEUZE: UMA ESTÉTICA DO DESVIO.

Lívia Mara Botazzo França[1]

O presente artigo pretende aproximar o conceito filosófico do *clinamen* à luz das reflexões do pensador Gilles Deleuze, propondo uma abordagem estética, a Estética do Desvio, sobre o processo de criação no campo da arte contemporânea e sua lógica de atuação no caos, em semelhança à própria teoria atomista epicuriana, de que a relação causal do desvio de um átomo na trajetória se circunscreveria no próprio desvio espontâneo. O pensamento deleuzeano será oferecido como estrutura para a proposta estética desviante, a partir da aproximação e semelhança do conceito teórico com o fato artístico, que será demonstrado por meio de referenciais artísticos, observando os elementos contidos em seus *modus operandi*. Portanto, na esteira da filosofia rizomática e múltipla deleuzeana, aproximaremos Filosofia (criadora de conceitos) e Arte (criadora de *afectos* e *perceptos*), na perspectiva científica (a ciência como criadora de conhecimento, *prospectos*). Nestes três saberes, filosófico, artístico e científico, há uma correlação tangenciada no caos, coexistentes e conviventes nele, sob a qual estendemos o conceito do *clinamen* como desvio espontâneo.

1.INTRODUÇÃO

Neste artigo, trouxemos o pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze para enriquecer a reflexão acerca do processo de criação artística, dada a importante contribuição no campo do fazer artístico,

[1] Mestranda em Processos e Procedimentos Artísticos do Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes de São Paulo, da Universidade Estadual Paulista – IA/UNESP, pesquisadora integrante do GIIP – Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia e bolsista no programa de poio à pesquisa da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

ao enxergamos a atualização de seu entendimento sobre a teoria do *clinamen*, assim como, seu entendimento sobre a contribuição da filosofia e da arte para a vida.

Portanto, como ponto de partida, cabe-nos apresentar o conceito clássico da teoria epicuriana do *clinamen*: do latim = declinação (subs.masc.), inclinação, pendor. Em etimologia, clinâmen se aproxima por significado de "clínica"; de origem grega em: /klinikós/, que concerne ao leitor; /kliné/, leito, repouso; e /klino/, inclinar, dobrar. Em Filosofia, *clinamen* é a definição dada por Lucrécio no poema *De rerum natura* ou "Da natureza das coisas" (Tito Lucrécio Caro, 98-55 a.C.) a partir da doutrina atomista de Epicuro (341-270 a.C.), doutrina esta desenvolvida a partir do atomismo de Demócrito (cerca de 460-370 a.C.); sendo Lucrécio quem nomeou de "clinâmen" ao desvio imprevisível dos átomos, causado por um pequeno movimento através do vazio na trajetória retilínea, pelo seu próprio peso, de modo espontâneo e lateral, cujo encontro desses átomos de diferentes pesos produziriam a matéria. (Lucrecio *apud* Deleuze, 2015).

Deleuze visita a teoria do *clinamen* em seu livro "A lógica do sentido" (*Logique du sens*, Paris, Minuit, de 1969), para tecer uma profunda e completa análise do Simulacro na filosofia antiga e, ao que nos parece, estruturando o projeto abstrato de Nietsche de reverter a teoria das Ideias de Platão ao se debruçar na relação de causalidade dos acontecimentos. Portanto, ao recorrer à filosofia antiga de estóicos e epicuristas, aplica de maneira dialética a sua lógica do sentido, diálogando com pensadores como Leibnz, Klossowski, Derrida e Eco.

Assim, o pensamento de Deleuze contribuiu para a ampliação do conceito dado por Lucrécio para além do de "desvio imprevisível" de átomos, mas de ser ele, o *clinamen,* a razão do encontro ou da relação de um átomo com outro. Ao que entendemos como a condição de existência da relação entre átomos

> (...) O *clinamen* é a determinação original da direção do movimento do átomo. É uma espécie de *conatus*: um *diferencial da matéria*, e por isso mesmo um *diferencial do pensamento*, de acordo com o método da exaustão. Daí o sentido dos termos que o qualificam: *incertus* não significa indeterminado, mas não designável; *paulum, incerto tempore, intervallo minimo* significam 'em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo pensável'". (DELEUZE, 2015, p. 276) (nosso grifo).

Dessa visão nascerão tantos outros conceitos deleuzeanos, como o rizoma e a multiplicidade, porém será neste capítulo, onde considerará que a relação de causalidade do *clinamen* só se valerá do acaso (caos) quando da "independência ou *pluralidade* das séries causais materiais, em virtude de uma *declinação* que afeta cada uma." (DELEUZE, 2015, 277) (grifo nosso).

Assim, por estas bases e da maneira como Deleuze organizou sua filosofia, rizomática e múltipla, faremos em relação à maneira como trabalharemos com o conceito de *clinamen*, reorientando-o para a elaboração de uma proposta de abordagem estética, a qual chamamos de Estética do Desvio.

Para Deleuze a filosofia é o campo de criação de conceitos, que privilegia o pensamento por semelhanças e diferenças, superando a ideia de uma filosofia contemplativa, reflexiva ou representativa. Para o filósofo, o fazer filosófico se dispõe em recortes atemporais de conceitos e instaurações num "plano de imanência", que, neste caso, se instaura a partir do material, e não do transcendental (do místico e religioso), sem o qual os conceitos filosóficos cairiam em meros debates de opiniões, se perdendo no vazio. Assim, conceitos e instaurações, oriundos de problemas filosóficos, coexistem no tempo, porém este se curvando em camadas, superpõe-se, sem excluir o antes e o depois.

De modo que caberia à filosofia a criação de conceitos, à arte a criação de sensações e afetos (*afectos* e *perceptos*), que não se confundem com percepções e sentimentos, e, à ciência a criação de conhecimento, pois produz *prospectos*, proposições que não se confundem com juízos. Nos três saberes, filosófico, artístico e científico, há uma correlação tangenciada no caos, coexistentes e conviventes nele. Se podemos atribuir a Deleuze uma dialética, que seja a do caos, pois, assim como na antiguidade grega, "estamos condenados às opiniões" e às fáceis certezas daqueles que "tudo sabem"; havendo um diálogo transversal entre elas, quando, produzindo pela linguagem, reagem contra a "opinião, [...] a arte, a ciência, a filosofia exigem mais: *traçam planos sobre o caos*[2]. Para Deleuze, há uma evocação comum à filosofia, ciência e à arte, pois elas querem que "rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos"[3] (DELEUZE e GUATTARI, 2010). (nosso grifo). E assim, por nossa interpretação, artista, cientista e filósofo, ao traçarem planos sobre o caos atuariam na condição de propositores, operadores ou ainda de manipuladores de estratégias aplicadas aos seus objetos, sendo que o caos passaria a ser visto como operante do sistema observado.

Assim, os desvios de trajetória, o *clinamen* nos sujeitos poderia ser compreendido como uma "propriedade" que se revelaria como um indício de autonomia, singularidade ou mesmo de alguma forma de liberdade.

2. PENSAMENTO NÔMADE – PLANO DE IMANÊNCIA - DOBRA

O "livre pensar" é o pensamento nômade, cuja implicação é a convivência com conceitos dissonantes, simultâneos e, possivelmente, por sua disseminação geradora de novas práticas. O pensamento

[2] Gilles Deleuze e Félix Guattari em "O que é a filosofia?". São Paulo: Ed. 34, 2010.
[3] Ibdem " [2] ".

nômade de uma *praxis* da diferença invariavelmente visará "de-formar", "trans-formar", "desviar" ou seja: *clinamen*.

Encontramos em Deleuze a aproximação entre o movimento do átomo no infinito com o pensamento que reivindica o movimento ao infinito, se constituindo em uma imagem do pensamento, o pensamento-imagem, sem implicar em coordenadas espaços-temporais lineares, referenciais fixos ou móveis, objetivos ou subordináveis. O pensamento-imagem estaria engendrado a um movimento no "horizonte relativo", que se distancia enquanto avança, assim como no "horizonte absoluto", em que está contido nele, isto é, o plano de imanência. Um movimento infinito, múltiplo e instantâneo, de ida e volta que, como não há destino, se volta na direção do pensamento, se afastando e se voltando infinitamente, imediatamente, perpetuamente, "uma dobra de um a outro que por sua vez se dobrando em outros ou deixando-se dobrar, engendra retroações, conexões, proliferações, na fractalização desta infinidade infinitamente redobrada (curvatura variável do plano)". (DELEUZE e GUATTARI, 2010).

A partir desse novo paradigma, abrem-se novas possibilidades de pensar, mas, sobretudo, de sentir a realidade, posto pelo próprio Deleuze a máxima de que somos o que pensamos, no processo de virtualização do pensamento. Portanto, o desvio é a potência de se oferecer no plano da dobra e redobra a possibilidade de desenvolver práticas artísticas de variáveis sujeições e afecções. Nesta perspectiva, ao adotarmos a lógica da dobra, aplicando-a a todas as coisas, sejam no mundo orgânico ou inorgânico, interno ou externo, ofereceríamos às células, ao cérebro e ao próprio corpo, sua descontinuidade, isto é, a potencialização de sua multiplicidade e funcionalidade de sinapses. Como bem previu Leibniz, a existência de "janelas" ou "fendas" que ofereceriam a descompartimentalização das funções cerebrais em dobras.

Assim, na perspectiva deulezeana, a dobra tem a função de alterar a essência das coisas, uma vez que no plano da imanência os objetos seriam modificados em sua recepção, sua aferição, perdendo sua forma estática e ganhando modulação variável e contínua, permitindo uma condição cósmica relacional dinâmica com todos os outros organismos, mais precisamente em relação aos pontos de vista dos sujeitos em sua disponibilidade histórica, política, cultural, espacial e temporal.

Isto significaria dizer, que o sujeito que observa (espectador) modifica determinado objeto ao investir sua perspectiva pessoal, produzindo infinidade de dobras, e, por sua vez, o sujeito que constrói o objeto, também modifica o objeto, da imagem-pensamento até a sua feitura, infinitamente dobrando e redobrando sua essência – gerando, assim, uma dinâmica infinita de infinidades de dobras, transformações e transfigurações do objeto observado a cada movimento de pensamento – uma atualização de permanência impermanente.

O problema tem se instaurado a partir da caoticidade do mundo pós-moderno, em que os planos de imanência impermanentes se multiplicam em potência não mais dupla da dobra infinita, mas em desdobras e redobras múltiplas infinitas que se estendem e se atualizam fractalmente, reduzindo os instantes de permanência e, por conseguinte, a redução do potencial de aferição dos *afectos* e *perceptos* nos sujeitos, dada sua fragmentação.

Isto, apenas falando em relação à arte, sem adentrar no encadeamento das relações dinâmicas materiais e imanentes e do *constructo* dos sujeitos (identidade), os quais estariam da mesma maneira imbricados.

3. COSMO RELACIONAL – ESTÉTICA DO DESVIO

Como vimos, baseando na dinâmica das dobras liebniz-deleuzeanas em seu sentido prodigioso, instaura-se uma atuação fundamental da arte, no plano imanente-relacional, porém não radial, no sentido de sua errância, posto que os horizontes relativos e absolutos, estariam despossuídos de seus referenciais fixos ou móveis. Portanto, dado um mundo em "curvaturas variáveis de planos", nos parecem coadunar com a estética do *clinamen*, o desvio.

Nesta esteira, impingindo à arte a qualidade de "estimulante da vontade de potência" caberia a ela o desvio. Mas desviar de qual trajetória? Precisamente é em Nietzsche, na leitura feita por Deleuze, que encontramos resposta:

> [...] a arte é o oposto de uma operação 'desinteressada', ela não cura, não acalma, não sublima, não compensa, não 'suspende' o desejo, o instinto e a vontade. A arte, ao contrário, é 'estimulante da vontade de potência', 'excitante do querer'. Compreende-se facilmente o sentido critico desse princípio: ele denuncia toda concepção reativa da arte. [...] a arte é o mais alto poder do falso, ela magnifica 'o mundo enquanto erro', santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior. [...] Mas para ser efetuado, esse poder do falso deve ser *selecionado, reduplicado*, ou *repetido*, portanto, elevado a um poder mais alto. O poder do falso ser elevado até uma *vontade* de enganar, vontade artística que é a única capaz de rivalizar com o ideal ascético e a ele opor-se com sucesso. A arte precisamente inventa mentiras que elevam o falso a esse poder afirmativo mais alto, ela faz da vontade de enganar algo que se afirma no poder do falso. Aparência para o artista, não significa mais a negação do real nesse mundo, e sim *seleção, correção, reduplicação, formulação*.

> Então, verdade adquire talvez uma nova significação. Verdade e aparência[1]. Verdade significa efetuação do poder, elevação ao mais alto poder. Em Nietzsche, nós os artistas = nós os procuradores de conhecimento ou de verdade = nós os inventores de novas possibilidades de vida. (NIETZSCHE apud DELEUZE, 1982) (grifo nosso)

Em outras palavras, caberia a arte o desvio de uma trajetória, da dinâmica condicionante de sujeitos sujeitados e objetos subordinados pela fragmentação e atualização reduzidas. A arte, "observada" por sujeitos e "construída" por sujeitos coexistiram em dobras, cujas fendas se estabeleceriam por uma nova dinâmica, potencializada, prolongada e contínua.

Nesta perspectiva, de acordo com Deleuze, não haveria "dois mundos", o mundo sensível e o mundo inteligível, pois não é possível saber onde começa e acaba o sensível e onde começa e acaba o inteligível. Para o filósofo francês o que há são "singularidades que se estendem até as vizinhanças de outras singularidades numa ordem espaço-temporal que vai ao infinito." (DELEUZE, 1991). No mesmo sentido, o "intervalo", o "corte" ou a "fenda", que "separa" uma coisa e outra, não constituiria uma lacuna ou ruptura, mas uma continuidade. Portanto, trata-se do "salão musical" de Leibniz, movente, informal que se encontram no "espaço do olho que escuta"[2], um espaço direcional e aberto que toma "todas as direções, prolongável no potencial de aferição dos *afectos* e *perceptos*.

Deste modo, voltemos ao excerto anterior, extraído de Nietzsche por Deleuze. O *modus operandi* de uma estética do desvio se daria pela atuação do artista, que operaria na "seleção, correção, reduplicação, formulação" e "repetição" de conceitos, ideias ou objetos, na criação ou realização de sua produção artística.

Desta forma, por esta assertiva retomo a ideia inicial da realização de um movimento alternativo do átomo em função de dada condição que se estabelece no acaso (caos), na espontaneidade ou na aleatoriedade, aproximando para o fato artístico, especificamente para o momento da criação da obra, e mais especificamente ainda, no momento em que o artista/autor/criador opera pela linguagem seguindo uma espécie de *autodeterminação*, que entendemos como vontade de potencia no ato de criação de uma obra.

Assim, para demonstração teórica do *clinamen*, tomaremos como exemplo uma dada operação artística em que o acaso (caos) figura como sistema operante no processo de criação. Para facilitar a compreensão, as operações realizadas pelo artista-operador foram ilustradas na imagem 1 e imagem 2, as quais chamamos de Ciclo 1 e Ciclo 2, respectivamente:

A) O Ciclo 1 – Hibridização 1 (figura01) inicia-se com a seleção de referenciais iniciais, no exemplo o artista desenha duas linhas livres (F1 e F2), que também podemos ampliar para tantas outras ações dentre outras linguagens (como música, pintura, literatura, poesia, entre outras), mas neste exemplo,

partimos de duas referências formais, desenho de linhas sinuosas irregulares, realizadas em momentos distintos pelo artista-operador (F1 e F2).

B) Posteriormente, os desenhos bases (F1 e F2) são sobrepostos na mesma posição de concepção, resultando em uma primeira hibridização dos desenhos (F3). Nesta fase, há a ampliação do campo gráfico (desdobramento da forma) e estabelecimento de novas formas-trajeto (segmentos de linhas) ou de novos parâmetros informacionais (F4).

C) Sequencialmente, parte-se para o Ciclo 2 – Hibridização 2 (figura02), nova operação é realizada e reorientada pelo artista, voltando-se para a forma hibridizada como ponto de partida para "extrair" formas-trajetos e ignorar outras. Desta ação que também poderá ser encarada como atos preparatórios ou mesmo exercícios perceptivos, poderão advir tantas outras formas-trajetos, no exemplo, nos atemos a apenas duas formas resultantes (F5 e F6). Novamente há intervenção do operador que interseccionará as formas extraídas (F5 e F6), porém invertendo suas posições conceptivas, girando em 180º os desenhos e conformando-os em uma nova forma hibridizada (F7).

Ressaltamos que as operações – seleções, cortes, recortes e manipulações – do artista fictício, foram realizadas visando o objeto desenho, mas que neste exemplo, o desenho é, obviamente, uma alegoria para o objeto artístico, o qual poderia da mesma maneira ser representado em outras linguagens artísticas, como a fotografia, a pintura, o vídeo, a performance, assim como na música, no teatro, no cinema. Da mesma maneira, as variações de meios (procedimentos, instrumentos, materiais), suportes (veículos, mídias, estruturas binárias) e lugares (tempo x espaço), figuraram como variáveis da relação artista → objeto → caos → obra.

Trouxemos a instalação do artista francês Céleste Bousier-Mougenot, intitulada "Clinamen, vs4", 2017, (figura03), que melhor é visualizado na internet, disponível em vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=RdCutpuUrX4, no intento de ilustrar a proposta de uma abordagem estética desviante, que se relaciona com um *modus operandi* também desviante, em que os elementos que figuram na obra são artista e caos como operantes do objeto e da obra.

Por outro lado, tais operações poderiam se apresentar como ecos culturais de épocas distintas (dobras), como por exemplo, determinada obra "criada" por um artista contemporâneo que apresente semelhança ou relações com uma produção barroca do século XVI, ou mesmo com uma produção de qualquer outra época. Aqui, estendemos o entendimento de Omar Calabrese (do livro "A idade neo-barroca", São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 27), a respeito da obra como um "fenômeno neobarroco": Quanto ao prefixo

'neo'. Assim como o 'pós' de 'pós-moderno' fazia pensar num 'depois', ou num 'contra' a modernidade, também 'neo' poderá levar a crer na ideia de repetição, regresso, reciclagem de um período específico do passado, que seria então precisamente o Barroco.

Porquanto, a identificação de objetos culturais ou mesmo estruturas subjacentes comuns de outras épocas, em determinadas produções artísticas contemporâneas, atuariam na qualidade de *clinamen*, podendo da mesma maneira, se dobrarem e se repetirem no futuro, "retornando" em outros contextos históricos, ou seja, o que está posto na contemporaneidade poderá ser retomado num futuro.

4. CONCLUSÃO

A compreensão da filosofia de Deleuze à luz dos conceitos de dobras, repetição e planos de imanência aplicados ao conceito do *clinamen*, desenvolvido a partir da teoria atômica epicuriana, foram fundamentais para a sustentação de uma estética desviante.

Nosso intento foi aproximar teorias para aprofundar "prospectos", oferecendo como abordagem estética a Estética do Desvio, fundamentalmente no sentido oferecer uma proposta de análise quanto ao seu modo de operar, atuar e estender através do tempo e do espaço, os quais entendemos diante do desenho dado, como salutares para que sua atuação, atualização e desdobramento alcance singularidade, potencialidade, continuidade e prolongamento, na perspectiva e visão de uma sociedade multiplica e dobrada, como é a contemporânea, para que continue a inventar novas possibilidades de vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Liebniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Nietzsche e a Filosofia.* Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro, Editora Rio, 1976 (Disponível em: https://poars1982.files.wordpress.com/2008/06/deleuze_nietzsche_ea_filosofia.pdf).

_____. *Conversações* (1972-1990). Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Coleção TRANS. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. *Lógica do Sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FIGURAS

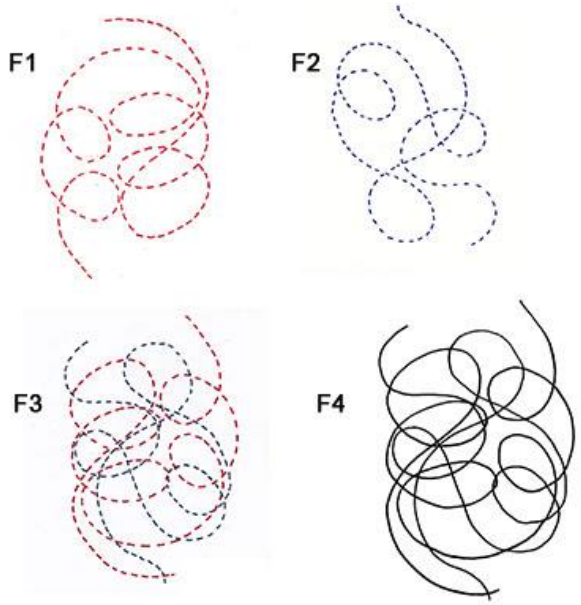


Figura 1

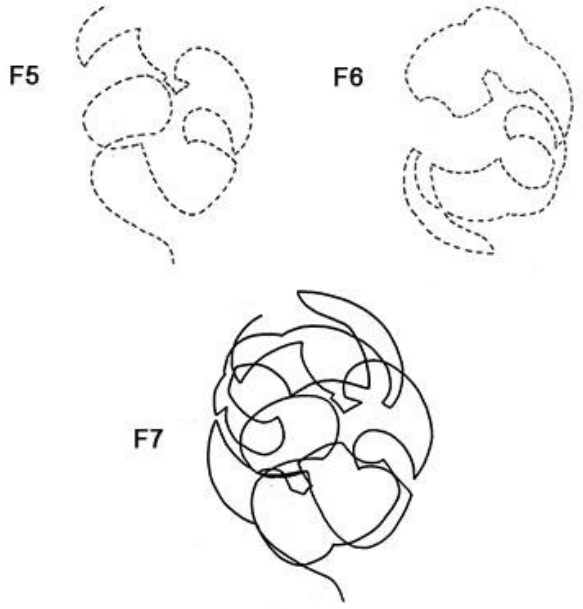


Figura 2

Figura 3

ARTE E INQUIETAÇÃO: JOYCE, MANN E PICASSO.

Luana Signorelli Faria da Costa[1*]
Luis Henrique Garcia Ferreira[2**]

Esse trabalho tem por objetivo problematizar o romance de James Joyce, *Finnegans Wake,* de 1939, e *José e seus irmãos* de Thomas Mann, publicado entre 1933-1943, como criações cujas poéticas modernistas, além dos efeitos estéticos, geram um discurso de não aceitação, tal qual *Guernica* de Pablo Picasso, concluída em 1937. É possível visualizar as três criações como exemplos de arte-inquietação num horizonte em que há um avanço de ideologias totalitárias e no qual o modo de produção capitalista já está instrumentalizado pela indústria cultural, com seus efeitos de passividade e massificação sobre os receptores. Assim, a principal finalidade é mostrar que *Guernica*, *José e seus irmãos* e *Finnegans Wake* podem se enquadrar na ideia defendida por Adorno em sua *Teoria estética* (2016), a de que as obras de arte resistem ao jogo do valor de troca e propõem mudanças para o atual estado de coisas, por meio de uma linguagem enigmática e de uma perspectiva utópica.

Começa-se pela análise da pintura. O espanhol Pablo Picasso, à época já aclamado como gênio artístico do século, fez de *Guernica* uma resposta aos bombardeiros alemães que devastaram a cidade de mesmo nome em abril de 1937. O quadro foi um "verdadeiro símbolo da revolta, do brado de indignação diante dos horrores do fascismo",[3] como pode ser constatado em Bernadac e Du Bouchet. Ainda segundo

[*] Luana é Doutoranda em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com orientação do Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo. É Mestra em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: lua.signorelli@gmail.com.
[**] Luis Henrique é Bacharel em Jornalismo pela Pontifícia Universidade de Campinas (PUC-Campinas). E-mail: henriquegarcia.pesquisa@gmail.com.
[3] (BERNADEC; DU BOUCHET, 1986, p. 97).

as autoras, "Picasso expressa nessa tela um drama universal: o drama da guerra, das crianças mortas, das mães em prantos".[4]

Já para Argan, *Guernica* "[...] é o único quadro histórico do nosso século. Ele o é não por *representar* um fato histórico, e sim por *ser* um fato histórico. É a primeira intervenção resoluta da cultura na luta política [...]".[5] A obra deixa claro que é preciso fazer uma escolha, pois não é possível existir ao mesmo tempo a civilização e o nazismo. Assim, Picasso engajou a linguagem analítica do cubismo como instrumento de ataque num período em que os regimes totalitários procuravam empobrecer a linguagem com estratégias massificadoras. Argan ainda relata um episódio no qual críticos alemães perguntaram ao pintor porque ele fez isso, em referência à tela *Guernica*. A reposta do espanhol foi: "quem fez isso foram vocês".[6]

O escritor e crítico modernista Hermann Broch foi um dos intelectuais de origem judaica que conseguiu se exilar da perseguição nazista com a ajuda de James Joyce. Broch sintetiza o posicionamento de Picasso em *Guernica* ao dizer o seguinte.

> O desenvolvimento de Picasso pode ser visto como paradigmático para todo esse processo, tanto mais pelo fato de ele em uma de suas criações conseguir a primeira, e com isso também já universalmente válida, expressão de nossa época: essa obra é sua *Guernica*, um quadro tão abstrato que poderia dispensar toda e qualquer cor e comunicar ao observador apenas a essência da dor, do luto e do asco, representando essa limitação absoluta, mas também e ao mesmo tempo a invocação mais comovente contra o mal.[7]

Observa-se uma postura política muito mais declarada em Picasso do que em Joyce, escritor reverenciado pelo clássico *Ulysses* (publicado em 1922). O pincel do espanhol se assemelha à pena do irlandês principalmente na forma de questionar a realidade. A técnica cubista se aproxima do texto de *Finnegans Wake* ao fazer tudo aparecer ao mesmo tempo diante dos olhos do fruidor. A simultaneidade que nas telas é conquistada pelo desdobramento de cubos chega à literatura pelo uso sistemático de trocadilhos plurilinguísticos no último romance de Joyce, o qual foi escrito durante 17 anos e publicado parceladamente sob o título *Work in progress*. O ambicioso livro é a narrativa de um sonho e, por meio de uma linguagem que se adequa à polifonia e à ambiguidade do universo onírico, procura contar a história do mundo e da literatura. O personagem principal é HCE, que, apesar de ser um homem comum, metamorfoseia-se em inúmeras

[4] Op. cit.
[5] (ARGAN, 1992, p. 475).
[6] (ARGAN, 1992, p. 475).
[7] (BROCH, 2012, p. 123).

faces, como sugere Joseph Campbell em *As máscaras de Deus* (1992-2010) e em *O herói de mil faces* (2007). HCE possui uma família formada por sua esposa Anna Livia Plurabelle (ALP), a sua filha Isis e os gêmeos rivais Shaum e Shem (este último é o *alter ego* de Joyce nessa obra). A história dessa família é recontada diversas vezes e sob diferentes máscaras, míticas, históricas ou linguísticas, dentro de uma estrutura influenciada pela ideia de circularidade que o filósofo Giambattista Vico desenvolveu em *Ciência nova* (2008) e pela coincidência dos opostos, exposta por Giordano Bruno em *A causa, o princípio e o uno* (2014).

Em sua fusão dos conceitos destes filósofos, o escritor trata a eterna repetição de conflitos como uma das energias que move o mundo. Afinal, como o mitólogo Mieletinski referendou, os "paralelos mitológicos em Joyce ressaltam, sem dúvida, a repetição insuperável dos mesmos conflitos insolúveis, a circulação metafísica em um ponto de vista individual e social, do processo histórico e mundial".[8] Não obstante sua literatura destruidora, o escritor era pacifista e seu posicionamento político no *Wake* foi exposto em camadas linguísticas de difícil compreensão para a censura, como mostra a sua irônica paródia do slogan nazista "Heil, Hitler! Um povo, um império, um líder", a qual foi transcriada em "(Salve, Salvador! um povo, um pago, um pato, um golpe e tudo na gorja!)".[9] Joyce teve que se exilar de Paris durante a ocupação alemã, a qual decorreu na detenção e morte num campo de concentração de seu amigo e secretário, o judeu Paul Léon.[10] A odisseia do irlandês e de sua família por vários lugares na busca de um novo lar também foi lembrada no *Wake* pelo trecho: "Virulento ataque de vermes ao que sei [...]. Quase poderia dizer de mim mesmo, resguardado de delito, que já perdi o saco de andar circulando por aí nessas auto-estradas hitlerianas feito alma pé-nada sem nome [...]".[11]

No épico modernista, há 1.728 alusões a guerras (segundo o *site* fweet.org), as quais começam já na primeira página, com a ambígua "penisolada guerra". Observa-se aí a guerra do isolamento, como exemplificado acima, mas também a da pena e a do pênis, que aconteceu quando as ereções de Joyce se elevaram acima de suas convicções religiosas, como se nota no *Retrato do artista quando jovem* (2016), e deslizaram o foco de um aspirante a padre para as disputas que travou com a sua pena. Com ela, Joyce faz de *Finnegans Wake* um fértil campo de batalha, no qual realiza disputas veladas contra potências, como a "Hitlerland"[12] e a "Ingoliterra",[13] como o autor chama a colonizadora da sua Irlanda, mas também um terreno em que rivaliza com o cânone literário e com a língua inglesa, que é deformada em prol dos signos abertos do seu joyceanês mediante o condensamento de dezenas de línguas e dialetos que desaguam numa infinidade de

[8] (MIELETINSKI, 1987, p. 353).
[9] (JOYCE, 2001, p. 191).
[10] (ELLMANN, 1989, p. 902).
[11] (JOYCE, 2003, p. 410).
[12] (ELLMANN, 1989, p. 873).
[13] (JOYCE, 1999, p. 19).

trocadilhos. O seu labirinto de incertezas se materializa como arte-inquietação por meio de uma poética que requisita a performance co-construtiva[14] do leitor em oposição à proposta de passividade então em voga.

Havia resistência em todo lugar. Na Alemanha, Thomas Mann liderou representativamente como exilado. O escritor é conhecido por obras como *A montanha mágica* (1924) e *Doutor Fausto* (1947). Menos conhecida é sua tetralogia bíblica *José e seus irmãos* (1933-1943), cujo tema reflete a Alemanha de sua época: a transição da República de Weimar (1918-1933) para o nacional-socialismo e por fim para o nazismo.

Na narrativa bíblica (Gn. 27-50), José possui 11 irmãos, sendo que José e o irmão Benjamin vêm da mesma mãe, a privilegiada e amada Raquel, e os outros 10 são meios-irmãos, nascidos da mãe rejeitada, Lia, ou então de escravas. Essa mesma relação filial permitiu a José um grande privilégio em relação aos outros irmãos, a José mais do que a todos eles juntos. O pai Jacó intencionalmente beneficiava José, cujos ensinamentos "só serviam para apartar cada vez mais José dos filhos de Lia e dos das escravas. Isto o colocava sozinho e em si mesmo trazia as sementes da presunção e da desconfiança".[15] Logo, José possui um lugar de destaque na configuração familiar, e pôde ter uma educação diferenciada da dos irmãos. Por isso, é odiado por eles, jogado no poço, vendido como escravo. Porém, a história tem um final feliz: José é capaz de salvar a Israel e a todos, chegando a vice-governador do Egito. Nessa história cheia de altos e baixos, ambientada aproximadamente em 3.000 a. C., "existe ironia em forma de montanha-russa no destino de José",[16] tratando-se de uma narrativa ancestral ressignificada à luz dos acontecimentos do nazismo, pois, afinal, é um relato sobre ascensão ao poder.

A tetralogia de Mann é uma paródia, pois ela se baseia na escritura bíblica. O próprio Thomas Mann pensa que toda arte pode ter suas raízes na paródia e confluir para ela.[17] Não falando do nazismo tão abertamente, foi necessário que Thomas Mann criasse uma linguagem maquiada – a mítica – para disfarçar os diversos questionamentos colocados na sua tetralogia. Foi preciso o momento histórico para que o método mítico fosse acionado, "incorporação válida de uma época que invoca o renascimento do mito".[18] Inclusive, este é um momento único na produção de Thomas Mann e *José* é a sua obra mais evidentemente mitológica, destoando-se de outras obras, também pelo seu tom otimista no final.

Em *José e seus irmãos*, o enredo se torna naturalmente enciclopédico e existe claramente um entrelaçamento de gêneros literários (romance de formação, romance mitológico, romance histórico, saga, épica, conto de fadas, poesia, entre outros). Isso faz parte do refinamento da técnica, como ambição de tudo

[14] (ADORNO, 2003, p. 416).
[15] (MANN, 2000, p. 392).
[16] (LACOCQUE, 2001, p. 399).
17 (MANN, 2014, p. 55).
[18] (BROCH, 2012, p. 121).

abranger, mas também como resistência contra os valores da época, as técnicas narrativas mais convencionais. Há uma teoria orgânica dos gêneros literários, a qual considera que os gêneros literários, nascem, prosperam e morrem. Thomas Mann acredita, pelo contrário, que os gêneros se metamorfoseiam, parodiam-se e se reciclam, como no conceito nitzscheano, o eterno retorno do mesmo.[19] O tema da circularidade e dos ciclos está fortemente presente na tetralogia de *José*, e também em *Finnegans Wake*.

O José da tetralogia é uma personagem representativa: ele simboliza o novo, antecipando a inversão dos contrários, o novo mundo, pois ele não valoriza as tradições tanto quanto o seu pai Jacó e seus ancestrais, os patriarcas; José olha para elas sempre criticamente, com desconfiança e desdém, o que motiva também a sua ironia de adolescente. É possível afirmar que José representa sempre o *duplo*, porque ele é o momento de transição entre a antiga e a nova geração.

Ao mesmo passo que José pode representar a revolução monoteísta, o homem escolhido para representar a fé em um único Deus, como também o Moisés do Pentateuco, os seus irmãos podem remontar ao mundo do politeísmo, uma vez que eram 12 os deuses olímpicos. Aqui se pretende demonstrar como os irmãos de forma geral representam a personificação do mal, da violência e daquilo que não diz respeito à lei e à tradição.

Seleciona-se um trecho para trabalhar. É um episódio logo após os irmãos jogarem José em um poço, não o matando, mas o deixando lá para morrer. É de noite, eles retornam às suas tendas, reúnem-se em torno de uma fogueira para comer e sentem crise de consciência. Estão todos introspectivos, e eles cantam: "Lamec disse às suas mulheres: 'Ada e Sela, ouvi a minha voz: mulheres de Lamec, escutai as minhas palavras: Por uma ferida matei um homem, e por uma contusão um menino. Se Caim será vingado sete vezes, Lamec o será setenta e sete'".[20] Este poema bíblico é incorporado na íntegra em *O jovem José* (2000), no episódio "Lamech e a sua contusão", como que para ressaltar o tema da violência e da brutalidade.

Quando jogam José no poço, os irmãos agem e se movimentam como se fossem um só corpo e um só espírito. A voz de todos se torna uma voz anônima quando falada em voz alta. Os irmãos compõem um coro como se fosse uma tragédia grega. Como alega Freud em *Psicologia das massas* (2013), a massa pode fazer com que o indivíduo sinta, pense e aja de maneira diferente, levando até mesmo a uma perda de civilidade e ao retorno ao impulso instintivo. São características de uma massa o fato de ela ser instável, passional, desmedida, extremista, influenciável, crédula, e desprovida de crítica, iludindo-se facilmente, por meio da sugestão.

[19] (NIETZSCHE, 2016, p. 256).
[20] (BÍBLIA, Gênesis, p. 28).

> Visto que a massa não tem dúvidas quanto ao verdadeiro e ao falso, e ao mesmo tempo tem consciência de sua grande força, ela é tão intolerante quanto crédula na autoridade [...]. O que ela exige de seus heróis é força, inclusive violência. Ela quer ser dominada, oprimida, e temer seus senhores. No fundo completamente conservadora, ela tem a mais profunda aversão a todas as novidades e progressos, e um respeito ilimitado pela tradição.[21]

Neste ato agressivo da jogada no poço, há uma alusão à época em que o romance foi escrito: o germe do fascismo, do irracionalismo e da violência desenfreada, pois, como é dito, "na realidade, no mais íntimo da alma [os irmãos] só desejavam dilacerar, rasgar, despedaçar".[22] Os irmãos de José podem ser considerados descendentes diretos da tribo de Caim, possuidores da marca do crime. Os cainitas – descendentes de Caim – herdam diretamente a vingança. Assim, pode-se dizer que os irmãos formam essa coletividade, uma descendência maligna. Thomas Mann vai buscar no mito bíblico a explicação desses fenômenos.

Em seu texto "Irmão Hitler" (1922), Thomas Mann diz que Hitler fascina, e por isso "pode representar o papel de homem do destino, de dominador universal", estando ele no imaginário popular, cuja manipulação de sofrimentos o levou à sua grandeza. É o fenômeno do grande homem, o gênio, o grande ilusionista, como em seu conto "Mario e o mágico". Nesta novela, uma família alemã, de férias na Itália, encontra-se com uma atração no local, o mágico Cipolla, que tira o livre-arbítrio da plateia, até tentar hipnotizar Mario, o qual impulsivamente mata o mágico com um tiro ao final. Também na Itália crescia o fascismo do Mussolini, e "havia no ar, desde o começo, uma contrariedade, uma irritação, uma superexcitação (...) de alguma maneira faltava à atmosfera inocência. Havia opressão demais".[23] Segundo Freud,[24] na mesma atmosfera que surge hipnose também há o elemento sinistro.

Em diversos momentos de sua produção, Thomas Mann se posiciona mais ou menos politicamente. Em *José e seus irmãos*, por exemplo, tudo é duplo e obscuro. Em *Mario e o mágico*, o tema já se revela. Porém, é em seus escritos críticos que ele se permite mais mordacidade. Em exílio nos Estados Unidos, o escritor cada vez mais se mostrava partidário de Franklin Roosevelt e acreditava na potência da Inglaterra (na época, sob o comando de Winston Churchill) para deter o nazismo. Por isso, aqui se deixa registrado um dos momentos em que há posicionamento político claro na fala de Thomas Mann, fazendo repercutir o seu

[21] (FREUD, 2013, p. 51).
[22] (MANN, 2000, p. 531).
[23] (MANN, 1973, p. 17; 24).
[24] (FREUD, 2013, p. 135).

otimismo, em última instância, a sua fé na democracia e no humanismo contra aquilo o que ele mesmo chamou de "hitlerices".[25]

> A humanidade não pode tolerar o triunfo definitivo do mal, da mentira e da violência – ela simplesmente não pode viver com isso. O mundo resultante da vitória de Hitler não seria apenas um mundo de escravidão universal, mas também o mundo do cinismo absoluto, um mundo em que seria impossível acreditar no bem e no que há de elevado no homem, um mundo totalmente entregue ao mal, subjugado pelo mal. Não existe uma tal coisa, ela não será tolerada. A revolta da humanidade contra um mundo hitlerista, a revolta em defesa do espírito e do bem – essa revolta é a mais certa das certezas.[26]

Por fim, movidos pela inquietação diante de contextos sociais e artísticos opressivos, artistas à primeira vista tão diferentes, como James Joyce, Thomas Mann e Pablo Picasso, foram aproximados neste trabalho e, seja por meio de suas técnicas modernistas, seja por meio de seus posicionamentos, todos questionam a realidade e a forma como esta é representada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura.* Trad. Alfredo B. Muñoz. Madri: Akal, 2003 (Coleção Básica de Bolsillo).

_____. *Teoria estética.* Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2016.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna.* Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BERNADAC, Marie-Laure; DU BOUCHET, Paule. *Picasso, o sábio e o louco.* Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 1986.

BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2012.

BRUNO, Giordano. *A causa, o princípio e o Uno.* Trad. Luiz Carlos Bombassaro. Caxias do Sul: Educs, 2014.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus.* Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992-2010 (4 vols.).

[25] (MANN, 2009, p. 148).
[26] (MANN, 2009, p. 38-39).

_____. *O heroi de mil faces.* Trad. Adail Ubirajara Sobra. São Paulo: Pensamento, 2007.
ELLMANN, Richard. *James Joyce.* Trad. Lya Luft. São Paulo: Editora Globo, 1989.
FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu.* Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013.
JOYCE, James. *Finnícius Revém.* Trad. Donaldo Schüler. São Paulo, Ateliê, 1999-2003 (5 vols.).
_____. *Ulysses.* Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Um retrato do artista quando jovem.* Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
LACOCQUE, André. Uma narrativa ancestral: a história de José. In: LACOCQUE, André; RICOEUR, Paul. *Pensando biblicamente.* Trad. Raul Fiker. Bauru: EDUSC, 2001 (cap. 13, p. 387-420).
MANN, Thomas. *Irmão Hitler.* Trad. Mário Luiz Frungillo. 1922. [Mimeografado].
_____. *Mario e o mágico*. Trad. Cláudio Leme. São Paulo: Círculo do Livro, 1973 (p. 15-62).
_____. *José e seus irmãos.* Trad. Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000 (Coleção Grandes Romances).
_____. *Discursos contra Hitler (1940-1945):* ouvintes alemães! Trad. Renato Zwick. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
_____. *Travessia marítima com Dom Quixote:* ensaios sobre homens e artistas. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
MIELIETISNKI, E. M. O romance "mitológico" do séc. XX: observações introdutórias. In: MIELIETISNKI, E. M. *A poética do mito.* Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987 (p. 350-405).
NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra.* Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2016.
PICASSO, Pablo. *Guernica* (1937); têmpera sobre tela, 3,54 m x 7,82 m. Madri, Casón del Bon Retiro.
VICO, Giambattista. *Ciência nova.* Trad. Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2008.

Figura 1 - Pablo Picasso. *Guernica*. 1937. Têmpera sobre tela, 3,54 m x 7,82 m. Madri, Casón del Bon Retiro.

OS AGENTES MÚLTIPLOS NA COLUNA DE ARTES PLÁSTICAS DO SUPLEMENTO LITERÁRIO DO MINAS GERAIS: 1966-1973.

Lucas Moraes Matos[1]

O que define a crítica de arte? Onde persiste o desinteresse ou pouco conhecimento relacionado às artes visuais, como no caso da cultura brasileira, a crítica especializada pode se apresentar como uma excentricidade. Apesar do estranhamento, esta nem sempre foi a realidade apresentada. Pelo levantamento, realizado pelo grupo de pesquisa Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV-BH)[2], para esta pesquisa, foi possível notar que o circuito artístico em Belo Horizonte foi movimentado, pela crítica de arte principalmente durante as décadas de 60 e 70, através de uma coluna do *Suplemento Literário*, caderno (ainda ativo) anexo ao jornal oficial do Estado, o *Minas Gerais*, o qual contou com pelo menos 491 textos críticos. Dada a atual situação das artes visuais, esse cenário se mostra um tanto provocativo. Nesse sentido, compreendemos a crítica de arte como parte de um sistema que envolve artistas, obras de arte, museus, coleções, galerias e todo o conjunto de elementos capazes de definir o *campo artístico* como autônomo.

O princípio da crítica de Arte se opõe àquele judicativo tradicional. É necessário traçar uma diferença entre os dois, demarcando a complexidade sobre o de seleção ou julgamento. Podemos pensar num primeiro modelo baseado em bancas de editais, que envolvem salões, galerias públicas de arte, dentre outros. Há, até hoje, uma grande variedade de editais para concorrência pública. Em Minas Gerais podemos citar os

[1] Graduando em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e integrante do grupo de pesquisa Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV-BH), sob orientação do Prof. Dr. Rodrigo Vivas.

[2] O Grupo de Pesquisa Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte do Departamento de Artes Plásticas da EBA-UFMG, coordenado pelo Prof. Dr. Rodrigo Vivas, tem como base a discussão das teorias e métodos da História da Arte assim como a análise de obras artísticas pertencentes aos acervos mineiros: Museu Histórico Abílio Barreto, Museu Mineiro e Museu de Arte da Pampulha comparativamente a outros acervos brasileiros e internacionais. A pesquisa contempla o estudo de obras individuais do ponto de vista da História da Arte assim como a reconstituição do cenário artístico pelo levantamento de críticas de jornal, salões e exposições de arte. < http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4176830120741602 >. Acesso em 03 abr. 2018.

editais da Cemig, Copasa, Palácio das Artes, dentre outros. Neste tipo de edital, os artistas são selecionados para ocuparem uma galeria conforme o calendário da instituição. Guiando o processo, uma comissão — membros do júri — é constituída sob o propósito de selecionar de um número específico de artistas, que serão contemplados conforme o número de vagas disponibilizadas pelo edital. Esses membros de júri realizam um debate interno[3], e o artista que obtiver o maior número de votos, quando não se resulta um consenso, vence. O julgamento comumente é fechado ao público, já que não temos conhecimento sobre as discussões internas realizadas pela comissão.

Esse modelo de seleção até aqui apresentado distingue-se da crítica de arte tal como compreendida no presente texto, pelo fato de que a crítica tem como princípio o público e certas conexões simbólicas, existentes em uma série de aspectos do campo artístico. Os processos da crítica, diferentemente dos editais, não operam como algo definitivo, mas processual. Como a crítica visa uma publicação a ser acessada por públicos diversos, seu discurso deve ser capaz de formular e expressar seus critérios, objetivos e justificativas, favorecendo uma discussão sobre obras, artistas e exposições, não possuindo o poder de excluir ou incluir imediatamente um artista no campo. Naturalmente, uma crítica bem elaborada pode atuar no processo de visibilidade do artista, mas não o insere objetivamente em nenhum espaço. Não funciona, nesse sentido, como uma pura indicação.

Tendo essas considerações em mente é interessante notar a existência, na segunda metade da década de 1960 e início da década de 1970, de uma coluna dedicada às artes visuais (na época denominada "artes plásticas") em Belo Horizonte.

Publicada semanalmente no *Suplemento Literário do Minas Gerais* (SLMG), os artigos eram diversos e geralmente dividiam-se em: Salões; críticas de exposições; críticas de artistas; matérias sobre o circuito artístico; revisões da história da arte; e apresentações de artistas[4].

Criada em 1966, juntamente com o Suplemento, e retirada do programa semanal do mesmo em 1973, veiculou quase oitenta matérias durante todo o ano de 1967[5]. Se feita uma soma de todas as matérias existentes na coluna durante o referido período de tempo, totalizam-se 491 textos críticos[6].

[3] No edital "Artes Visuais da FCS 2017" para ocupação de galerias do Palácio das Artes em 2018 consta que os critérios para seleção das propostas são "qualidade e contemporaneidade, relevância estética e conceitual, originalidade, adequação ao espaço físico pretendido e o ineditismo em Belo Horizonte (a proposta expositiva apresentada neste edital não poderá ter sido exposta em Belo Horizonte)". Disponível em: < http://www.fcs.mg.gov.br/images/documentos/editalartesvisuais20184.pdf >. Acesso em: 02 de maio de 2018.

[4] A distinção dos temas foi feita por nós a partir da identificação de certa recorrência do número de matérias que tratavam dos assuntos citados. Tais temas não eram nomeados dentro da coluna, sendo todos os textos publicados sem anúncio do assunto a ser tratado a não ser o título, que geralmente se referia ao artista em questão, Salão, exposição, etc.

[5] 78 publicações contabilizadas por nós.

[6] A leitura destes dados foi feita para esta pesquisa a partir da separação e catalogação de todas as matérias publicadas na coluna de artes plásticas entre os anos de 1966 a 1973.

Tal número é bastante expressivo quando se leva em consideração a necessidade de se instaurar uma argumentação sobre valores e critérios, seja na seleção de obras para um Salão ou na exposição das mesmas.

O fato de se ter estabelecido uma publicação crítica que perdurasse por oito anos e que abrangesse tamanha área geográfica[7] é importante, levando em consideração o papel que a crítica desempenha em relação aos demais agentes atuantes dentro do campo artístico.

A CRÍTICA E A HISTÓRIA DA ARTE

O avanço na especialização e profissionalização da crítica de arte no século XIX contribuiu para a criação do campo de pesquisa de viés científico: a história da arte. As duas atividades sempre estão intrinsecamente ligadas, entretanto operam de formas distintas[8], assumindo diferentes posições dentro do campo artístico. Quanto à produção de teor mais literário, foi sendo cada vez mais marginalizada como forma de "literatura pura"[9].

Todas essas facetas se intercomunicam dentro do campo artístico, que é definido por Pierre Bourdieu como um

> lugar em que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista. O que leva a arrolar não só os índices de autonomia do artista, [...] mas também dos índices de autonomia do campo[10].

É também o próprio campo artístico responsável pelas instâncias de aprendizagem do conhecimento implicado à arte, com a criação do *olhar puro*, o qual é resultado de um processo de depuração, surgido ao

[7] A primeira edição do Suplemento, lançada em 03 de setembro de 1966, teve doze páginas e uma tiragem de 27 mil exemplares. Semanalmente, atingia mais de 200 municípios mineiros. Cf.:NOVAES, Mariana. O Suplemento Literário do Minas Gerais no arquivo de Murilo Rubião (1966-1969). 2014. 111 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. p. 74.

[8] Uma definição da atuação do historiador da arte encontrada em Bourdieu refere-se ao modo com o qual este profissional lida com os discursos produzidos pelos agentes do campo artístico. O historiador da arte se apropria das definições criadas pelo campo, porém as trata como categorias técnicas. Sua ação é a de ser uma espécie de juiz ou árbitro, com objetivo de "resolver conflitos que não estão resolvidos na realidade", podendo defender ou redefinir os conceitos, bem como destacar quem de fato é ou não um artista. Cf. BOURDIEU, P. Gênese histórica de uma estética pura. In: BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa: Difel, 1989. p. 293.

[9] GAMBONI, Dario. *Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Tradução de Arthur Valle.

[10] Bourdieu. 1989. p. 289.

longo das modificações deste espaço de disputa. É o olhar que conduz ao rigor das origens e a uma definição mais pura do gênero, tornando-se obrigatório para que se perceba o objeto enquanto dotado de valores formais, e não enquanto um objeto ligado a um discurso[11], devido ao princípio de autonomia da obra de arte.

Como agente do campo artístico, o crítico de arte possui o poder simbólico de consagrar-se ao consagrar as obras de arte, cujos valores dificilmente seriam apreendidos pelos observadores. Conforme a descrição de Bourdieu, este profissional deve utilizar de uma linguagem capaz de enunciar um conjunto de conceitos e categorias, com o objetivo de pensar, classificar, perceber e apreciar as obras de arte[12]. Estes conceitos, no entanto, são indeterminados e flexíveis, modificam-se conforme o tempo e representam categorias do juízo do gosto, expressas por palavras da língua comum. Neste sentido, os conceitos dependerão "dos pontos de vista individuais, situados social e historicamente"[13].

A compreensão do fenômeno artístico e a comunicação do julgamento sobre as obras é constantemente tida como necessidade pela crítica[14], porém essa necessidade é inerente tanto ao papel do crítico como do historiador de arte.

A atividade desses dois profissionais se entrelaça em vários aspectos, o que deixa pouco espaço para a distinção entre eles, caso se realize uma análise pormenorizada dos processos realizados por cada um. Giulio Carlo Argan (1995) discorre sobre essas relações, pontuando que o processo histórico é um processo crítico, ou seja, o historiador da arte deve sempre se certificar de que as coisas das quais escreve são realmente artísticas. Seguindo esse pensamento, os critérios de autenticidade — análises do modo como as obras são feitas e de seus contextos — seriam tão fundamentais para o historiador de arte quanto são para o crítico de arte, como indica Argan:

> Decidir pela *qualidade* de uma obra de arte significa decidir pela sua *autenticidade*. A noção de autenticidade, fundamental para o estudo da arte, é também ela uma noção histórica. Em sentido restrito, o autêntico é o contrário do falso; e o falso, em arte, é a coisa que passa por ser o que não é, a contrafacção do estilo de um artista ou de uma época. Em sentido mais lato, não se incluem no âmbito do autêntico as cópias (ainda que, por vezes, vindas da oficina ou da própria mão do artista), as imitações, as derivações. Em sentido ainda mais alargado, não é arte autêntica tudo

[11] Bourdieu. 1989. pp. 295-296.
[12] Bourdieu. 1989. p. 290.
[13] Bourdieu. 1989. p. 291.
[14] RICHARD, André. *A crítica de arte*. Trad. Maria Salete ento Cicaroni; Rev. de Tradução Alexandre Soares Carneiro. São Paulo: Martins Fontes, 1988. (Universidade Hoje). pp. 1-2.

> aquilo que é repetição, conformidade com modelos, operação técnica separada de qualquer acto ideativo[15].

De tal forma, o historiador, em um primeiro momento, atuaria como crítico para verificar a autenticidade das obras, e posteriormente atuaria como historiador, ordenando os objetos selecionados de acordo com certos critérios. Ao historiador da arte cabe o processo de seleção, considerando as repetições como insignificantes, sua pesquisa e estudo deve privilegiar aspectos essenciais às obras de arte, dentre eles a novidade ou originalidade em relação à uma determinada tradição. Esses valores se verificam pelo processo de comparação entre determinada obra selecionada e as que vieram antes ou depois dada uma tradição, pautada por características que podem ser formais, temáticas, técnicas, etc. Por meio da comparação entre as produções artísticas, confere-se ao objeto um olhar que congrega ao mesmo tempo uma visão de historicidade e de caráter artístico. Portanto, se tratando de aspectos teóricos, não há diferença entre crítica e história da arte[16].

CRÍTICA BRASILEIRA

O surgimento dos estudos sobre a história da arte, associado às considerações críticas feitas sobre os trabalhos artísticos, abre espaço para discussões referentes ao valor artístico das novas produções, assim como revisões dos juízos críticos consensuais sobre obras já inseridas dentro de uma tradição.

Poderíamos presumir, então, que as relações crítico/historiador estivessem em vigência no Brasil, no que diz respeito ao meio universitário, mas o cenário não foi exatamente esse. Como discorre Walter Zanini em seu texto *Arte e História da Arte*, a disciplina de História da Arte como formação para não artistas demorou a ser instaurada no país — foi em 1968 que o Departamento de História implantou o primeiro curso de História da Arte em nível de pós-graduação em território brasileiro — e, quando iniciada, foi ministrada por historiadores brasileiros que haviam feito suas formações no exterior[17]. Tal fato leva à concepção de que a crítica de arte no Brasil começa fora das universidades, para depois adentrar nesse meio, além do fato de que o papel da crítica e o da história da arte enquanto mecanismos de constituição de um campo artístico acabam se dando ao mesmo tempo devido à deficiência teórica que o Brasil carrega[18].

No Brasil as configurações do campo artístico como formulado por Bourdieu não acontecem de forma plena. Várias instâncias não se fazem presentes, o que causa uma disfunção do campo como um todo.

[15] ARGAN, Giulio Carlo. *Guia de História da Arte*. Editorial Estampa, 1992. p. 19.
[16] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. 2a. ed. Lisboa Estampa, 1995. pp. 141-142.
[17] ZANINI, Walter. Arte e história da arte. Estudos Avançados, São Paulo , v. 8, n. 22, p. 487-489, 1994.
[18] NAVES, Rodrigo. A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo, Ática, 1996. pp. 11, 12.

Nesse cenário, a crítica, que devia estar encaixada em um lugar definido, perde seus alicerces, fazendo com que atue de forma indefinida.

Tais deslocamentos e disfunções são responsáveis por alterar o modo como certos agentes atuam ou não no campo artístico. A crítica chega a atuar quase como que uma história da arte, já que esta também não encontra seu lugar demarcado na estrutura em questão.

A COLUNA DE ARTES PLÁSTICAS

Após as considerações relativas ao desenvolvimento da crítica de arte no Brasil, nosso texto tem como foco analisar a movimentação crítica na capital mineira nas décadas de 60 e 70, usando como base dados coletados sobre a coluna de Artes Plásticas do Suplemento Literário do Minas Gerais.

A coluna esteve presente desde a primeira edição do SLMG, em 1966, e durou até maio de 1973, no número 350. Após isso, foi retirada da programação fixa do jornal e o número de publicações referentes às artes visuais se tornou escasso: com exceção das ilustrações e gravuras usadas em algumas capas do suplemento ou como acompanhamento para algum texto literário ou poema, pouco material referente às artes visuais pode ser encontrado nos anos subsequentes[19].

Para fins de quantificação dos dados referentes às publicações feitas sobre artes plásticas no SLMG, foi realizado um levantamento de todas essas publicações e seus dados[20]. A seguir, um banco de dados foi criado exclusivamente para tais publicações, comportando definições referentes ao autor, ano, artista citado, assunto e palavra-chave.

De 1966 até 1973, período em que a coluna de Artes Plásticas fez parte do Suplemento, foi publicado um total de 491 matérias. Para fins de comparação, de 1974 até 1979, período esse em que a coluna já estava extinta, o número caiu para 84.

Durante esse período de tempo vários críticos passaram pela coluna, sendo que a maior parcela destes só publicou uma matéria. Nota-se o teor eclético que o SLMG parecia querer consolidar, convidando frequentemente críticos diferentes para contribuírem com a construção de uma crítica de arte diversificada.

A variedade de pontos de vista sobre um cenário artístico é importante, pois cria, discute e mesura valores que estão se mostrando mais fortes ou passageiros na época em que se aplica, movimentando a cultura e servindo de critério para análises de novos artistas e produções.

[19] SUPLEMENTO LITERÁRIO. Suplemento Literário de Minas Gerais. Disponível em : < http://www.letras.ufmg.br/websuplit/index.php >. Acesso: em 13 de nov. de 2018.

[20] Esse levantamento teve como base o banco de dados online do SLMG, criado pela Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG, e que pode ser acessado no link a seguir: http://www.letras.ufmg.br/websuplit/index.php.

Dos 51 autores que contribuíram para a coluna de artes plásticas durante seus oito anos de existência, podemos citar Aracy Amaral, Frederico Morais, Mário Pedrosa, Roberto Pontual, Márcio Sampaio e Walter Zanini como exemplos.

Das 491 matérias catalogadas, 261 foram assinadas por Márcio Sampaio, que desempenhou papel essencial no percurso da coluna e do suplemento em si. Depois de Sampaio, no número de publicações, temos Roberto Pontual, com 17; Frederico Morais, com 9 e Aracy Amaral com 7.

Sampaio seria uma figura importante para o Suplemento, atuando como crítico e ilustrador, além de fazer revisões, ser responsável pela parte gráfica e selecionar ilustrações de outros artistas, como Álvaro Apocalypse, Chanina, Jarbas Juarez, Yara Tupinambá, Eduardo de Paula, Nello Nuno, Petrônio Bax, Henfil, Amilcar de Castro e Inimá de Paula.

As matérias foram separadas de acordo com seus temas de discussão, chegando-se, assim, às palavras-chave citadas no início do texto. Através dessa separação, foi possível averiguar quais tipos de publicação receberam mais enfoque durante o período de atividade da coluna. As críticas de exposições foram as mais frequentes, com 99 publicações, seguidas de 97 matérias sobre revisão da história da arte e 92 críticas de artistas.

Partindo do pressuposto de que o conhecimento sobre a tradição artística é essencial para uma melhor assimilação das novas propostas no circuito da arte, não é de se surpreender que as matérias sobre a história da arte tenham recebido esse destaque. As publicações sobre novas exposições e a produção dos artistas atuantes na época, então, teriam um plano de fundo no qual se estabelecer.

Aqui podemos perceber como a construção de uma crítica se dava ao mesmo tempo que a construção de uma história da arte. Sendo enviado para todo o estado, o Suplemento devia suprir as necessidades mais básicas na transmissão das informações.

CONCLUSÃO

A coluna de artes plásticas do Suplemento Literário do Minas Gerais, iniciada em 1966, dois anos antes da implantação do primeiro curso de História da Arte em nível de pós-graduação em território brasileiro, já indicava as necessidades teóricas que o país sofria.

Levando o foco às críticas de artistas e exposições, assim como no estabelecimento de uma história da arte tanto nacional quanto internacional, a coluna toma a posição de construtora de uma cultura ainda em desfalque. O presente texto não é conclusivo, tendo em vista que demarca a necessidade de novas pesquisas sobre a constituição e o apagamento gradual da crítica no cenário brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. 2a. ed. Lisboa Estampa, 1995.

_____. *Guia de História da Arte*. Editorial Estampa, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

GAMBONI, Dario. *Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Tradução de Arthur Valle.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Ática, 1996.

NOVAES, Mariana. *O Suplemento Literário do Minas Gerais no arquivo de Murilo Rubião (1966-1969)*. 2014. 111 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

RICHARD, André. *A crítica de arte*. Trad. Maria Salete ento Cicaroni; Rev. de Tradução Alexandre Soares Carneiro. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ZANINI, Walter. *Arte e história da arte*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 8, n. 22, p. 487-489, 1994.

O PAPEL DO CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO E A TRI-CONTINETALIDADE CONTEMPORÂNEA DAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS AFRICANAS, AMERICANAS E EUROPEIAS.

Luciara Ribeiro[1]

Este texto busca apresentar uma reflexão a respeito do *Centro Atlântico de Arte Moderna* (CAAM), instituição localizada na cidade de Las Palmas, capital da comunidade espanhola de Canárias. O espaço artístico que nasceu tendo como princípio fundamental a *tri-continentalidade*, uma proposta museológica de diálogo intercultural entre as produções artísticas contemporâneas dos três continentes banhados pelo Atlântico – África, Europa e Américas –, tem sido atuante na descolonização e na reconstrução de narrativas das artes. Os primeiros anos do CAAM foram marcados por uma série de ações comprometidas a apresentar uma nova visão pós-colonial das artes, entre elas: exposições, produção de conteúdo crítico e a salvaguarda de documentação bibliográfica.

Este texto surge como reflexão do período vivenciado como pesquisadora no *Centro Atlántico de Arte Moderno* (CAAM), instituição pública espanhola localizada na cidade de Las Palmas, na ilha de Gran Canária, capital da Comunidade autônoma das Canárias. Tal momento foi fruto do convênio estabelecido pela Universidade de Salamanca através do *Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte*, do qual fui aluna durante o ano letivo de 2017-2018 com o financiamento da *Fundación Carolina*.

Durante o período de dois meses e meio, o espaço do CAAM foi explorado com a intenção de compreender os seus discursos narrativos, as estruturas dos seus espaços, a atuação e organização das suas equipes. Para isso, foi realizado o acompanhamento de algumas atividades da instituição e realizado entrevistas com o diretor geral, Orlando Britto, e com a pesquisadora Cristina Court. Esse texto encerra esse ciclo

[1] Mestre em História da Arte pela Universidade de Salamanca (Espanha), com bolsa da Fundación Carolina. Atualmente realiza o segundo mestrado no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP (São Paulo) com bolsa CAPES.

sintetiza algumas descobertas vivencias e apresenta questões que atravessaram a história de tal Centro de Arte.

Cabe comentar que em 2010, foi lançado o livro *Centro Atlántico de Arte Moderno - CAAM - Elogio del museo y post-museo. 20 años de práctica intercultural*, reunindo fragmentos de teóricos que fizeram parte da história da instituição, como textos curatoriais e artigos. As narrativas proporcionadas por esta publicação demonstram a atuação do CAAM durante as duas primeiras décadas, e segundo Cristina Court, uma nova coletânea de textos para a comemoração dos 30 anos do CAAM está em planejamento para ser lançada em 2019, comentando as ações mais recentes.

Apesar da sua grande importância e atuação, há pouca menção ao CAAM dentro dos estudos de artes no Brasil, sendo o propósito desse texto contribuir para a sua divulgação a fim de produzir diálogos a partir da *tri-continentalidade* atlântica contemporânea, da qual o Brasil também faz parte.

O *Centro Atlántico de Arte Moderno* foi inaugurado em dezembro de 1989 e é um marco na história das instituições de arte espanholas, pois foi o segundo espaço público dedicado às artes modernas-contemporâneas em território espanhol; o primeiro foi o *Instituto Valenciano de Arte Moderno* (IVAM), criado em 1986, na cidade de Valencia; e o terceiro foi o *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,* fundado em 1992, atualmente considerado um dos espaços de arte mais importantes do país.

Além de marcar o período de abertura do sistema das artes espanholas para o cenário contemporâneo, o CAAM é fruto do desdobramento de ações revisionistas das artes não-ocidentais. O espaço é considerado uma das ações compreendidas como desdobramentos da mostra *Magiciens de la Terre*, realizada de maio a outubro de 1989, no *Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou* e na *Grande Halle de la Villette*, ambos em Paris[2].

Magiciens de la Terre, com curadoria de Jean-Hubert Martin, foi um marco para a expografia de arte. Partindo da contemporaneidade proposta naquele momento e de visões multiculturais das artes, *Magiciens de la Terre* foi uma tentativa de apresentar novas maneiras de olhar e expor objetos artísticos não-ocidentais em uma sociedade acentuada pela globalização. Com grande repercussão de crítica no período, a exposição é até hoje uma das mais estudadas e mencionadas dentro dos estudos de revisionismo históricos das artes não-ocidentais.

Tendo em vista os debates iniciados pela mostra francesa, o *Centro Atlántico de Arte Moderno* nasceu alguns meses depois com uma proposta museológica direcionada ao diálogo entre as produções artísticas e culturais europeias com as não-europeias procedentes da África e da América. O escultor Martín

[2] De acordo com o diretor Orlando Britto, durante entrevista, *Magiciens de la Terre* é citada como referência pelo primeiro diretor do CAAM, Martin Chirino, desde a criação da instituição, e, em 2005, o *Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou* considerou o CAAM como um dos espaços de desdobramentos da exposição. Entrevista realizada em 27 de abril de 2018, na sede do CAAM, na cidade de Las Palmas de Gran Canária.

Chirino, o primeiro diretor da instituição, defendeu como a missão do espaço, o conceito de *tri-continentalidade*, que aproveitava a peculiaridade do CAAM estar localizado em uma região geograficamente e historicamente entrelaçada aos continentes africano, americano e europeu. Chirino procurou recuperar as relações históricas que atravessavam o território das Canárias, e sobre isso, Cristina Court, pesquisadora que acompanha as atividades do CAAM desde sua inauguração, comenta que:

> Se consensuó el concepto de la *tricontinentalidad* como una referencia de nuestra singularidad y de la apuesta por integrar un circuito artístico, entonces de los márgenes o periferias, al entonces criterio dominante en el mercado del arte: la prevalencia de las propuestas que emitían los centros europeos o norteamericanos.
> No olvidemos que estamos hablando de los años 80 y 90 del siglo pasado. Y el CAAM logró desde su fundación con extraordinaria coherencia y eficacia acometer la terea del descentramiento. Es decir, vulnerar la lógica de los circuitos artísticos predeterminados y hegemónicos abriendo circuitos artísticos alternativos, desde un auténtico diálogo simétrico, posibilitando en un eficiente proceso la incorporación de otros agentes, otra mirada crítica, otro acervo simbólico al concierto global del arte.

As Ilhas Canárias localizam-se na costa ocidental do norte da África, precisamente a oeste do Marrocos. O arquipélago, juntamente com as ilhas de Cabo Verde, Madeira, Açores e Ilhas Selvagens, faz parte da Macaronésia e compõe um território que compartilha características geológicas e históricas. No ano de 1402, a primeira expedição espanhola alcançou uma das Ilhas Canárias, que neste momento era habitada por populações que foram identificadas posteriormente pelo nome de *Guanches*. De acordo com pesquisas recentes, essa população era de origem *Berber*[3], sociedade que atualmente povoa regiões do norte da África e, como parte da colonização espanhola, sofreu um longo processo de dizimação, mestiçagem e escravização. Segundo o historiador José Luis Cortés López, no livro *Los orígenes de la esclavitud negra en España*, parte da população *Guanche* também foi escravizada no continente europeu e em algumas regiões das Américas, principalmente na parte central do continente.

A região das Canárias foi anexada ao Estado Espanhol, sendo hoje um espaço que geograficamente pertence ao continente africano e politicamente à Europa. No desejo de marcar as relações históricas que permeiam o território das ilhas Canárias, o CAAM definiu que o diálogo tri-continental seria o tema principal

[3] De acordo com a pesquisa realizada pela *Universidad de La Laguna* e publicado por *BMC Evolutionary Biology*. As informações estão disponíveis em: http://www.elmundo.es/elmundo/2009/10/20/ciencia/1256069243.html [Consulta em 02.06.2018]

de sua atuação. Tal discurso pode ser visto na realização de exposições; na organização do acervo; na realização de parcerias com instituições artísticas e culturais dos três continentes; na produção teórica e na conservação de documentação bibliográfica.

O empenho em dar segmento a essa proposta foi variável durante algumas gestões de diretoria da instituição. Em entrevista realizada com o curador Orlando Britto[4], atual diretor do CAAM, o mesmo comentou que o conceito de *tri-continentalidade* esteve muito presente durante a direção de Martin Chirino, no entanto, foi quase inexistente em algumas gestões, nas quais houve maior número de atividades que privilegiavam apenas o campo artístico europeu[5].

Em vista disso, destacaremos aqui algumas atividades que marcaram, sobretudo, os anos da instituição, pois atendem o nosso interesse em apresentar os diálogos da *tri-continentalidade* desse espaço. No que diz respeito às exposições, destacamos três delas: *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, *Voces de Ultramar: Arte en América Latina y Canarias: 1910-1960* e *África Hoy.*

Iniciamos com a *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* que inaugurou o Centro em dezembro de 1989. A mostra, partindo do texto de mesmo nome de Juan Larrea publicado em 1944[6], buscou apresentar as conexões dos movimentos surrealistas entre Europa e a América do Norte e Central por meio das diásporas desses artistas no contexto da II Guerra Mundial.

Outra exposição que também marcou esses primeiros anos foi *Voces de Ultramar: Arte en América Latina y Canarias: 1910-1960*[7], realizada em 1992, com curadoria de Carmen Waugh e tinha como proposta apresentar produções artísticas canárias em diálogo com a América Latina. A mostra buscou revelar uma nova leitura sobre o modernismo nessas regiões e as singularidades desse movimento em cada espaço.

Nessa exposição, estiveram presentes alguns artistas brasileiros apresentados como representativos dos movimentos modernistas. Entre eles, estiveram Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Antônio Bandeira, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Guignard, Guillermo Wiedemann, Ismael Nery, Lasar Segall, Livio Abramo, Maria Leontina, Oswaldo Goeldi, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro e Victor Brecheret[8].

---

[4] Orlando Britto é uma importante figura no cenário da museologia e da expografia das artes contemporâneas na Espanha. Dentro do CAAM, ele iniciou a carreira como parte da equipe da *Atlántica: Revista de Arte y Pensamiento*. Entre os anos de 1998 a 2016, Britto manteve sua carreira de curador independente, voltando posteriormente ao CAAM como diretor.

[5] Entrevista realizada em 27 de abril de 2018 na sede do CAAM, na cidade de Las Palmas de Gran Canária.

[6] É possível ter acesso ao texto em: Larrea, Juan. *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo (Segunda y tercera de cuatro partes).* Cuadernos Americanos: La revista del nuevo mundo. Número 4. Cidade do México. Julio-Agosto de 1944). Páginas 201-228.

[7] Essa exposição também esteve em itinerância na Casa América, localizada em Madrid. Casa América é uma das casas de diplomacia do Ministério de Assuntos Exteriores e Cooperação, um dos setores do governo espanhol que se dedica aos assuntos de diálogo entre o país europeu e os países americanos.

[8] Informações extraídas da Enciclopédia Itaú Cultural: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento355786/voces-de-ultramar-arte-en-america-latina-y-canarias-1910-1960-1992-madri-espanha [Consulta realizada em 13.10.2018]

África Hoy, de curadoria de André Magnin, também marcou esse quadro expositivo, porém tendo o foco nas produções modernas-contemporâneas africanas. Realizada em setembro de 1991, aproximadamente dois anos depois da criação do CAAM, a mostra foi uma das primeiras a exibir publicamente obras da *Contemporary African Art Collection (CAACART*), coleção privada do franco-italiano Jean Pigozzi, atualmente considerada uma das maiores coleções de arte africana contemporânea[9].

André Magnin foi um dos envolvidos com a organização de *Le Magiciens de la Terre*. De acordo com informações do catálogo, Pigozzi e André Magnin se conheceram nessa exposição e o curador considera *África Hoy* uma extensão da exposição parisiense, sobretudo pelo forte vínculo com uma abordagem francófona sobre a África.

Além das exposições, o CAAM também promoveu atuações de diálogo entre os eventos e mostras artísticas dos três continentes. Destacaremos aqui as parcerias com o continente africano, como, por exemplo, a colaboração com a Bienal de Dakar *(Dak'Art)*, as primeiras Trienais de Luanda, algumas edições da Bienal de fotografia de Bamako (*Rencontres Africaines de la Photographie*), a Bienal de Alexandria para os países do mediterrâneo e a Bienal do Cairo.

Um caso interessante de se analisar diz respeito as relações estabelecidas com a Bienal de Dakar *(Dak'Art)* em que o CAAM insistiu na participação dos artistas canários como parte da mostra. A *Dak'Art* foi inicialmente concebida para ser dedicada à exibição apenas de obras de artistas africanos e/ou da diáspora africana, criando resistência aos grandes centros da arte europeia e à pouca aceitação de suas obras nesses espaços. Atualmente, tal evento não apresenta mais o recorte pan-africanista, sendo aberto à participação de artistas de todas as nacionalidades. Porém, na sua fase inicial, pelo fato dos artistas canários não eram considerados africanos ou diaspóricos, não poderiam participar, o que para Orlando Britto era demonstração da falta de conhecimento sobre a história das Ilhas Canárias e negação da sua localização geográfica pertencente ao continente africano.

Desde 1995, ano em que o curador começou a visitar a *Dak`Art,* ele insistiu junto aos organizadores do evento quanto à necessidade de reconhecer o território das Canárias como parte do continente africano e os seus artistas como população africana em diáspora. Enquanto resultado desse diálogo, foram organizadas por Britto exposições de artistas canários dentro do *Programa Off* da *Dak´Art,* - atividades que antecedem a mostra ou que ocorrem paralelamente.

A coleção do CAAM também demostra esse atravessamento tri-continental, com um acervo importante de produções canárias de todo o século XX, fruto das articulações dos artistas com o governo local da comunidade das Canárias. Além disso, a maior parte das obras participou de exposições realizadas na instituição, cobrindo, desse modo, a produção moderna contemporânea da América Latina e África, com

[9] *Para más información, se recomienda encender la página web de la colección en: http://caacart.com/ [Consulta en:02.06.2018]*

nomes como o da egípcia Ghada Amer, da sul-africana Tracey Derrick, do venezuelano Jesús Soto e do brasileiro Miguel Rio Branco.

Outra frente de trabalho do CAAM foi a realização da *Atlántica: Revista de Arte y Pensamiento*, publicação atuante desde outubro de 1990. A *Atlántica* foi uma ação fundamental para a criação de teoria, pesquisa e divulgação das produções africanas, americanas e europeias em território espanhol e internacional[10]. A revista foi lançada sob a direção do jornalista e escritor José A. Alemán. Mais tarde, foi incorporada à equipe de Andrés Sánchez Robayna e os irmãos Zaya, Octavio e Antônio Zaya, que tiveram importante atuação dentro do cenário das artes espanholas. Atualmente, Octavio Zaya continua na direção da revista, porém o seu irmão gêmeo Antônio Zaya, que também fazia parte do grupo de direção, faleceu em 2007.

A revista teve suas edições publicadas em versão impressa até o ano de 2015, sendo o número 54 o último volume nesse formato. As edições posteriores foram publicadas em versão digital. E de acordo com Orlando Britto, a *Atlántica: Revista de Arte y Pensamiento* também foi uma das três ações no campo das artes espanholas consideradas pelo Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou como seguidoras ou desdobramentos dos conceitos trabalhados na exposição *Le Magiciens de la Terre.*

E, por fim, a outra frente de atuação do Centro é a organização e disponibilização de um extenso acervo bibliográfico pela *Biblioteca y Centro de Documentación (BCD)*. O espaço já conta com mais de 60.000 materiais registrados, entre catálogos, livros, monografias, teses, revistas, material audiovisual e outros. Esse impressionante acervo também está organizado com base no conceito de *tri-continentalidade*, sendo um espaço de fomento à pesquisa e à divulgação da produção teórica e crítica dessas três regiões.

A partir disso, concluímos que apesar de algumas gestões administrativas do CAAM não terem privilegiado o seu conceito de tri-continentalidade, o mesmo sempre esteve presente na instituição através de suas bases teóricas e artísticas. Com a atual direção de Orlando Britto, há uma retomada da efetivação do diálogo atlântico como o direcionador a todas as suas ações do espaço, contribuindo na ampliação dos estudos e discursos em torno dos conceitos das artes não-ocidentais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RIBEIRO, Luciara dos Santos. *Museología, museografía y coleccionismo de producciones Artísticas-culturales africanas en España*. Trabalho de final de Mestrado orientado pelo Prof.º Drº Francisco Javier Panera Cuevas. Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte. Universidad de Salamanca. 2018.

[10] É possível acessar os conteúdos vinculados por tal publicação em http://www.caam.net/en/atlantica.php. Acesso em 29/10/2018.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Editorial UFRJ. Traducción de Inês Alfano. Rio de Janeiro. 2000.
LÓPEZ, José Luis Cortes. *Los orígenes de la esclavitud negra en España*. Editora Mundo Negro. Madrid. 1986.
Revista *Atlántica: Revista de las Artes.* Año 1. Número 0. Outubro 1990.
Catálogo *CAAM. Elogio del museo y post-museo. 20 años de práctica intercultural*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria. 2010.
Catálogo *África Hoy*. Exposición del 17 de septiembre al 17 de noviembre de 1991. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria. 1991.

FIGURAS

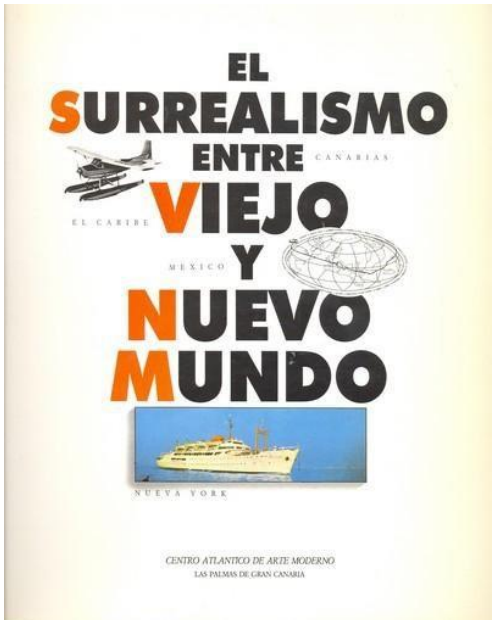


Figura 1 - Cartaz da exposição *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*. 1989.

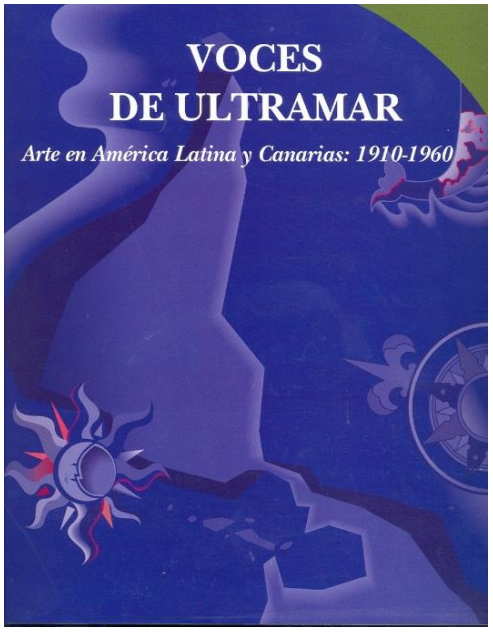


Figura 2 - Cartaz da exposição *Voces de Ultramar: Arte en América Latina y Canarias: 1910-1960.* 1992

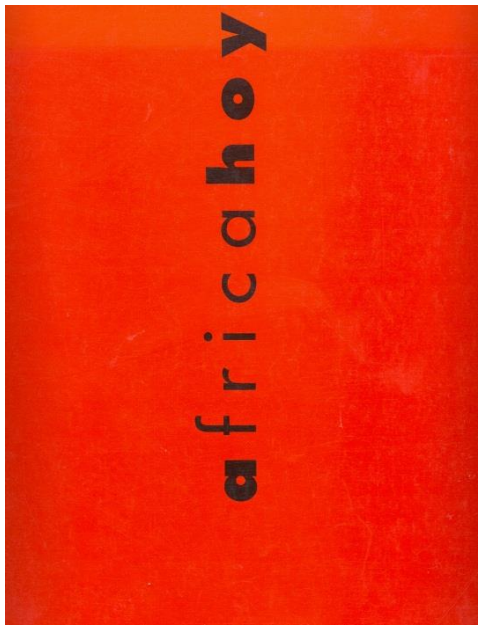


Figura 3 - Cartaz da exposição *África Hoy*. 1995.

Figura 4 - Capa da Revista Atlántica Número 59. Detalhe de obra de Olu Oguibe, Monument for Strangers and Refugees, Königsplatz, Kassel, 2017.

POSSIBILIDADES DE PERCEPÇÃO: ARTE BRASILEIRA E MULTISENSORIALIDADE.

Ludimilla Alvarenga Fonseca[1]

O presente artigo configura o projeto de pesquisa que virá a ser desenvolvido durante o Mestrado em História e Crítica da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O projeto tem como *objeto de estudo* as produções artísticas baseadas em diferentes possibilidades perceptivas, que não necessariamente a visão. Ou seja, obras que apelam para diferentes órgãos do sentido, sobretudo aquelas que apelam especificamente para o olfato e o paladar (e as relações espontâneas entre sensações de caráter diverso, como, por exemplo, ocorre na sinestesia). Ao explorar a multisensorialidade, estas produções trazem à tona novos sentidos interpretativos para as realidades e contextos nos quais as exposições e o público estão inseridos.

Como esta investigação abrange um escopo enorme de produções, propõe-se como *recorte temático* a arte contemporânea brasileira. A pesquisa inicia no contexto da transição do moderno para o contemporâneo, a partir do final dos anos 1950, quando (segundo a historiografia tradicional) *outras* formas de arte entram em cena, propondo novas sensorialidades, espacialidades e novas maneiras de se relacionar com o público e as instituições. A investigação se estende até os dias atuais, contexto no qual vivenciamos a radicalização das noções de corpo, imersão e realidade. É também o contexto no qual a academia começa a se interessar de modo mais pragmático e transdisciplinar por temas como sensação, emoção, gestos e afetos.

Sendo assim, este espectro temporal leva em consideração, inclusive, a hegemonia do "visual" nas artes, na cultura e na sociedade. Isto é, o excesso de imagens e informações e seu consumo imediato e fragmentado na contemporaneidade. Afinal, o próprio entendimento do campo das artes como "artes visuais" e da curadoria como um "ponto de vista" indicam para o problema da hierarquização dos sentidos com

[1] Mestranda em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

a supervalorização do olhar, em detrimento de outras possibilidades *perceptivas* que impactam a fruição das obras e a *vivência* das exposições.

Esta é, precisamente, uma das proposições de Hans Belting em "O fim da história da arte". O autor aponta que: "os problemas de método consistem em que a história da arte se reduz rapidamente a uma história da visão (...). Além disso, encerra um conceito ingênuo de realidade: um conceito de *realidade visível* que é duplicado na ilusão da imagem.".

Além dessa limitação temporal, o recorte temático é fixado nas produções nacionais. Com foco em artistas já reconhecidos por seus trabalhos sensoriais como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark e Ernesto Neto, passando por artistas menos famosos como José Ronaldo Lima e chegando nas produções atuais, como as de Valeska Soares e e Josely Carvalho.

Enfim, a ideia é justamente fazer um levantamento de artistas que abordam essas questões. E, além dos artistas, dois curadores, em específico, são de grande interesse para este tema: Galdêncio Fidelis (que realizou, por exemplo, a exposição "Olfatória: O cheiro na arte" na 10ª Bienal do Mercosul em 2015) e Paulo Herkenhoff com sua "Poética da percepção – Questões da fenomenologia na arte brasileira" curada em 2008.

Isto apenas para citar alguns poucos exemplos de que, ao se desprender de murais e paredes e ao extrapolar os limites das molduras e do interior das instituições, a arte passou a requerer outros locais e outros meios para sua fruição. "Assim como a contemporaneidade trouxe a perplexidade e a incerteza em relação ao que pode ou não ser definido como arte"[2], trouxe também a impossibilidade de emoldurar as práticas artísticas e curatoriais dentro de uma narrativa histórica (e expográfica) tradicional.

Em relação ao estado da questão, especificamente no campo das artes, ainda muito pouco foi discutido sobre as possibilidades de percepção. Por esta razão, a investigação da multisensorialidade nas artes tem caráter transdisciplinar e experimental, envolvendo uma revisão bibliográfica abrangente, que vai da história da arte e das exposições, passando pela fenomenologia e pela semiótica. Soa audacioso, porém outros campos dos saberes já se debruçam sobre este tema, de onde é possível pinçar referenciais significativos. Portanto, o estado em que a questão se encontra hoje é, em si, a principal justificativa para esta pesquisa.

A incorporação da multisensorialidade nos estudos historiográficos da arte e da curadoria constitui, na verdade, uma provocação em torno da cosmovisão da arte: seria possível falar de arte como um dispositivo de *percepção* que *age* na realidade? No livro "Sinestesia, arte e tecnologia" (2002), o pesquisador e

[2] SANTAELLA, Lúcia. O pluralismo pós-utópico da arte. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202009000200010. Acesso em: 22 mar. 2017.

artista Sérgio Basbaum sugere que “discutir a percepção sinestésica é discutir a percepção no mundo em que vivemos hoje. Discutir a arte sinestésica é discutir maneiras de intervir criativamente neste universo, com as ferramentas da arte”.

Uma vez que estamos falando em produções artísticas e recursos expositivos que exploram noções de *percepção* e *sensibilidade*, estamos falando também em uma maior afinidade entre curador e artista na transmissão de ideias e sentimentos, de modo que a troca de informações e desejos também ocorra na dimensão dos sentidos: afecção, sensibilidade, sentido e sentimento (para além de “significado”).

Em suma, temos como problema central: como romper com as restrições de sentidos e significados e explorar as sensações inusitadas proporcionadas pelas artes, atuando com o conjunto de nossas possibilidades? Em outras palavras, trata-se, fundamentalmente, de questionar a sensibilidade vigente. Consequentemente, a questão se desdobra: como criar uma alternativa à historiografia tradicional da arte (que é, basicamente, a “história da visão”)? Como não cair nos modelos curatoriais tradicionais e hegemônicos e desenvolver uma prática e pensamento expositivos que, de fato, estejam alinhadas com as propostas dos artistas e com a realidade na qual estamos inseridos?

Diante de tal problemática, trabalha-se com a hipótese de que a multisensorialidade, ao extrapolar as noções de visualidade e contemplação, exige um maior envolvimento sensorial e crítico de todos os agentes imbricados nos processos artísticos. Ou seja, a multisensorialidade possibilitaria novas formas de encarar a *realidade*. Vejamos. por exemplo, o texto curatorial da 29ª Bienal de São Paulo:

> Por um lado, a arte é aquilo que, de uma maneira que lhe é própria, interrompe as coordenadas usuais da experiência sensorial do mundo. Por outro lado (...), a arte é capaz de reconfigurar os temas e as atitudes passíveis de serem inscritas em espaços de convívio e partilha. (...). Seria contraditório, afinal, organizar uma mostra focada na relação entre arte e política baseada exclusivamente em obras destinadas à contemplação, ainda que olhar, somente, possa ser um ato de emancipação. (FARIAS, Agnaldo & ANJO, Moacir dos, 2010).

A artista Josely Carvalho trabalha com o olfato e defende a opinião de que a chamada “arte olfativa” configura "projetos que operam na desconstrução dos formatos sociais de regulação do corpo, na quebra de barreiras não visíveis e intangíveis e de preconceitos que excluem o outro por diferenças de cor, sexo, religião e opinião política" (CARVALHO, 2018). Nesse sentido e como sugere a hipótese apresentada, seria preciso entender os estudos sobre a multisensorialidade como um exercício de intervenção (e, portanto, de

teor político) e conceber esta investigação como um mecanismo de operacionalidade estratégica no âmbito da cultura.

Inicialmente, o embasamento teórico que orienta este estudo é composto por um escopo transdisciplinar, com destaque para aqueles teóricos que investigam (e questionam) o cartesianismo nas pesquisas sobre as percepções humanas e, claro, suas relações com as obras de arte. É exatamente o que sugere, por exemplo, Bruno Latour em "Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência", na qual o pesquisador discorre sobre a relação existente entre a normatização dos corpos e a hierarquização dos saberes científicos.

A proposta de Latour é reverberada por outros estudiosos, entre eles, Sara Ahmed, com o seu pioneiro "A política cultural das emoções" (2004). Neste livro, a autora aborda o debate sobre a relação entre emoção, sensação corporal e cognição expondo a "divisão" significativa nas teorias da percepção em termos de as emoções estarem ligadas principalmente a sensações corporais ou à estímulos cognitivos.

No *link* entre esta discussão e o campo das artes, destaco a socióloga Nathalie Heinich:

> Uma das características específicas da arte contemporânea é a implementação de ideias e sensações ou emoções na mente e no corpo do espectador. Essas sensações, porém, e ao contrário da arte moderna, não são apenas visuais e precisam permitir a possibilidade de uma interpretação. Na arte contemporânea, a "arte visual" tem se tornado mais hermenêutica do que visual. (HEINICH, Nathalie. 2014)

Susan Sontag vai além e propõe que, "no lugar de uma hermenêutica precisamos de uma erótica da arte" (SONTAG, 1987). Em "Contra a interpretação", ela chama atenção para "sentidos outros", visando, uma retórica "mais descritiva que prescritiva" e uma maior percepção da forma. Para Sontag, estes "outros sentidos" (como o tato, olfato e audição) estariam sendo subjugados em favor de um modelo cognitivo-cartesiano, que se consolidou quase que exclusivamente na visão como a maneira privilegiada para interpretar o mundo. Segundo a autora: "a arte hoje é um novo tipo de instrumento, um instrumento para modificar a consciência e organizar novos modos de sensibilidade. E os recursos para a prática da arte foram radicalmente ampliados" (SONTAG, 1987).

Em "O cheiro como critério: em direção a uma política olfatória em curadoria" (2015), Gaudêncio Fidelis reverbera esse posicionamento:

> Praticamente toda a produção artística ocidental está fundamentada no olhar como seu dispositivo constituinte em detrimento dos outros sentidos. O domínio do regime

> ocularcentrista determinou o estabelecimento das premissas do cânone ocidental, reprimindo consideravelmente qualquer manifestação artística que não estivesse fundamentada na visão. O olho tornou-se, assim, o dispositivo articulador da percepção, gravitando em torno dele toda a experiência artística e passando a ser o centro geracional da arte. (FIDELIS, Gaudêncio, 2015)

Porém, é importante frisar que não se trata de uma abordagem meramente formalista, no sentindo de o estímulo multisensorial ser uma prerrogativa em si mesmo. Assim como sugere Hans Ulrich Obrist, "artistas e suas obras não devem ser usados para ilustrar uma proposta ou premissa à qual estão subordinados"[3]. Trata-se, na verdade, de considerar a interação com a arte contemporânea como uma experiência sensível e inteligível.

Também cabe fazer a ressalva de que não se trata de uma aproximação com estudos de recepção nem com estudos dos processos de criação. Trata-se de contribuições que implicam uma mudança na "leitura" da história da arte e, por consequência, no pensamento curatorial e na expansão do campo. É fundamental enfatizar que a *sensação* está na obra, emerge dela. E a este desafio tão difícil, propõe-se uma saída modesta que (como dito anteriormente) é uma revisão bibliográfica e a busca do entendimento dos desejos dos envolvidos nestes processos (ainda que de maneira incipiente e simples).

Por esta razão, o objetivo geral desta pesquisa é fazer um levantamento, dentro do recorte temático proposto, dos artistas e curadores que exploraram e exploram a multisensorialidade em suas produções. Ou seja, revisitar a histografia tradicional da arte contemporânea brasileira em busca de produções que levem em consideração menos a visualidade das obras e exposições e mais seus caráteres sensorial, emocional e cognitivo.

Como objetivo específico, a partir deste mapeamento, será possível propor uma *outra* narrativa historiográfica menos centrada nos aspectos formais e estéticos e mais conectada à valores fenomenológicos e semióticos que seriam mais compatíveis com a multiplicidade perceptiva que experienciamos na contemporaneidade. Isto é, entendendo a multisensorialidade como o ponto de interseção entre artistas, suas obras, o contexto específico em que são produzidas e posteriormente expostas, esta investigação objetiva estudar os processos criativos de arte contemporânea no Brasil, localizando-os na história das exposições, a fim de questionar os "modelos dominantes" e discutir possíveis novas abordagens.

E se, de fato, existem os vícios e os protocolos sobre como "ver" uma obra de arte e uma exposição, também é objetivo deste estudo ser capaz de propor outras maneiras pelas quais podemos nos relacionar de "corpo inteiro" com as expressões artísticas.

[3] OBRIST, Hans Ulrich. Caminhos da curadoria. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

Para alcançar tais objetivos, a metodologia empregada será, inicialmente, a revisão bibliográfica e, em seguida, um trabalho de campo focado em entrevistas com artistas e curadores. A intenção é que os referenciais teóricos extraídos da revisão bibliográfica sirvam como base para entrevistas. Idealmente, seriam entrevistados dois artistas que trabalham com o olfato, dois com o paladar e dois com o som. Bem como uma entrevista com cada um dos curadores supracitados. Esta pesquisa de campo forneceria um *corpus* para um melhor entendimento dos fluxos de intenção das obras e suas fruições nos espaços expositivos (e, claro, suas extrapolações).

Concluindo, acredita-se que o desenvolvimento de um estudo sobre a multisensorialidade pode contribuir para o crescimento do campo das artes, bem como para o próprio âmbito das investigações sobre os sentidos, já que viabiliza a exploração de aspectos variados da experiência humana da arte, incluindo as dimensões biológicas, ideológicas, culturais e políticas da formação da consciência artística. A diversidade de áreas de pesquisa que a multisensorialidade engloba faz dela um campo promissor de experimentação artística, curatorial e até mesmo educacional, conduzindo a uma nova dimensão crítica e histórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Online, 2014. Disponível em: http://www.humcenter.pitt.edu/sites/default/files/Ahmed%20Intro_Ch%207.pdf. Acesso em: 12 abr. 2018.

BASBAUM, Sérgio Roclaw. *Sinestesia, arte e tecnologia – fundamentos da cromossonia*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte. Uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp/ Odysseus, 2006.

FARIAS, Agnaldo & ANJO, Moacir dos. *Há sempre um copo de mar para o homem navegar*. Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo (2010). Disponível em: http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2072. Acesso em: 21 mar. 2017.

FIDELIS, Gaudêncio. *O cheiro como critério: em direção a uma política olfatória em curadoria*. Argos. Santa Catarina, 2015.

HEINICH, Nathalie. *Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico*. *In:* Sociologia & Antropologia. Rio de Janeiro, v.04.02: 373–390, outubro, 2014.

LATOUR, Bruno. *Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência*. Online, 2005.

Disponível em: http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/77-BODY-NORMATIVE-POR.pdf Acesso em: 12 abr. 2018.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. *O pluralismo pós-utópico da arte*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202009000200010. Acesso em: 22 mar. 2017.

SONTAG, Susan. "Contra a interpretação". Lpm. São Paulo, 1987.

PERIÓDICOS

Select, Revista de Arte e Cultura Contemporânea, ano 5, ed. 22, fev/mar 2015. [edição especial: Curadores].

Select, Revista de Arte e Cultura Contemporânea, ano 7, ed. 38, outono 2018. [edição especial: Gênero].

PÓS-CONCRETISMO, O CONCRETISMO PAULISTA DEPOIS DE 1960.

Luis F. S. Sandes[1]

O movimento concreto em São Paulo surgiu oficialmente em 1952 por meio de exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Ativo enquanto grupo coeso até 1959, em torno do grupo Ruptura, entrou em debates com outras correntes artísticas e assumiu postos de relevo no meio artístico local. O problema do presente artigo se refere à atuação do concretismo na modernização do campo artístico brasileiro ao longo das décadas. O objetivo é compreender como se deu a afirmação da geração concretista na cidade de São Paulo após a década de 1950. Ainda que o período de 1952 a 1959 seja considerado o histórico do movimento concreto, pode-se entender o movimento sob outros vieses. Assim, aqui o concretismo paulista é estudado em seus desdobramentos posteriores, isto é, o concretismo depois de seu auge, os artistas concretistas sem o apoio do movimento concretista.

Num primeiro momento, são levantados fatores que colaboraram para a retomada do concretismo após seu auge na década de 1950. Entre eles, encontram-se exposições, coleções de arte, galerias, bibliotecas e antologias, tanto no Brasil como no exterior – aqui discorre-se sobre as exposições. Depois, são investigados os ecos do movimento concreto na contemporaneidade. Ou seja, é pesquisado como o concretismo ainda se encontra presente atualmente no meio artístico, em suas propostas artísticas e além.

O estudo focaliza um grupo de quinze artistas e poetas relacionados com o concretismo paulista. São eles: Alexandre Wollner, Anatol Wladyslaw, Antônio Maluf, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Geraldo de Barros, Haroldo de Campos, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Kazmer Féjer, Leopold Haar, Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto e Maurício Nogueira Lima. O material examinado é

[1] O autor é mestre em Ciências Sociais pela PUC-SP (2018), tendo se beneficiado de bolsa da Capes.

composto por biografias, manifestos, escritos autobiográficos, catálogos de exposições, estudos monográficos sobre artistas, matérias e críticas de arte publicadas em jornais, entrevistas ao autor, entre outros.

RETOMADA DO CONCRETISMO APÓS A DÉCADA DE 1950

Encerrou-se em 1959 o ápice do movimento concreto enquanto grupo coeso. Nesse mesmo ano foi o abstracionismo informal que dominou a Bienal de São Paulo. A partir da década seguinte, surgiram iniciativas que retomaram o movimento.

Houve, nos anos de 1960 e 1965, quatro exposições no exterior que exploraram o concretismo brasileiro. Em 1960, aconteceram três exposições: na Suíça, na Alemanha e no Japão. Em 1965, aconteceu uma no Reino Unido, focada em poesia concreta internacional. Ainda que tenham sido pioneiras, seu alcance em termos de propagar o concretismo foi restrito. Entre essas quatro mostras, destaca-se a ocorrida na Suíça, que colocou artistas brasileiros lado a lado com artistas estrangeiros. Ela foi curada por Max Bill, artista referência para os concretos brasileiros.

Contudo, mais significativa para a retomada do concretismo foi a exposição panorâmica Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962, que tomou lugar na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) no ano de 1977. Tal mostra promoveu uma reviravolta no cenário artístico brasileiro, que nos últimos anos não mais havia dado atenção ou valor ao concretismo. Adotou-se a expressão "projeto construtivo brasileiro", que fora sugerida pelo crítico Ronaldo Brito à curadora Aracy Amaral e que engloba tanto o concretismo como o neoconcretismo.

Em 1987 aconteceu a mostra Abstração Geométrica: Concretismo e Neoconcretismo, primeiro no Museu de Arte Brasileira da Faap, em São Paulo, depois na Funarte, no Rio de Janeiro. Também uma panorâmica, assim como a mostra de dez anos antes, essa mostra dependeu de coleções diversas e lançou catálogo-livro, com ampla seleção de textos históricos e da época.

A exposição Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner, ocorrida em 1998, no MAM-SP, expôs obras unicamente da coleção do empresário paulistano Adolpho Leirner, o provável primeiro colecionador de arte abstrato-geométrica brasileira. Sua coleção foi iniciada em 1961 em viagem ao Rio de Janeiro, onde se deparou com obra geométrica de Milton Dacosta, a primeira dessa coleção – o colecionador já tinha outras coleções. Nos anos 2000, a coleção foi posta à venda. Não havendo interessados particulares ou públicos capazes de adquiri-la, ela acabou sendo comprada por um museu norte-americano em 2007.

Em 2002, o Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo fez um conjunto de quatro exposições acerca do concretismo, tanto em artes visuais como em poesia. Foram abordados o grupo

Ruptura, a obra de Antônio Maluf, a relação de Waldemar Cordeiro com a fotografia e a revista literária *Noigandres*.

Em 2006, o MAM-SP expôs Concreta '56: a Raiz da Forma, que tratou-se de uma reconstituição da I Exposição Nacional de Arte Concreta, ocorrida cinco décadas antes naquele museu em sua sede original e no MAM-RJ. Para Lorenzo Mammì, curador da exposição de 2006, a mostra de 1956 "[...] representou o momento de maior concentração do movimento, mas também o início de sua dissolução [...]" (MAMMÌ, 2006, p. 25). Foi ali que, expostos lado a lado, artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo acentuaram suas diferenças e rixas artísticas, que auxiliaram a determinar os rumos do movimento concreto brasileiro.

A mais recente exposição se deu em 2013: Vontade Construtiva na Coleção Fadel, no Museu de Arte do Rio. No ano seguinte, foi apresentada no MAM-SP. O conceito curatorial parte da afirmação de Hélio Oiticica que diz que haveria uma vontade construtiva geral na cultura brasileira. A relevância dessa mostra se dá por ela ter feito uma releitura da história da arte brasileira a partir desse conceito.

ECOS DO CONCRETISMO NA CONTEMPORANEIDADE

É necessário iniciar apontando-se que não se vive mais num período de encantamento com a modernidade como meados do século XX, quando o ideal concretista operava. Assim, não haveria um meio semelhante para a operação do concretismo atualmente. Logo, o que se pode esperar hoje encontrar são ecos, traços ou aspectos ligados ao concretismo.

Dentre o conjunto de opiniões de artistas relacionados ao concretismo sobre esse próprio movimento, destacam-se as de Ferreira Gullar e Augusto de Campos. Gullar, grande adversário do concretismo, afirmou: "Eu não vejo arte concreta. Certamente alguns artistas continuam fiéis àqueles princípios, àquelas coisas, mas, no panorama, é uma coisa que não se percebe. (Informação pessoal, 2015) Já Augusto tem posicionamento diametralmente oposto. Para ele, "a poesia concreta continua a provocar e a dividir opiniões" e seria sinal da sua vitalidade ela ser tabu em certos meios (NEUMANNE, 2004, p. 28).

Adolpho Leirner e Alexandre Wollner deram opiniões semelhantes sobre o concretismo hoje. Para Wollner, "A arte concreta influenciou na área do design [...]" (Informação pessoal, 2015). Já Leirner afirmou: "Eu acho total, o construtivismo e o concretismo e arte geométrica têm uma influência enorme na arte contemporânea, a partir dos anos 70 eu diria, com alguns artistas minimalistas brasileiros, como o Waltércio [Caldas], Cildo [Meireles]". (SANDES, 2017, p. 31). Como se nota, ambos fazem referências pouco consistentes ao apontar para as possíveis influências do concretismo hoje.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os processos pelos quais o concretismo passou após seu ápice nos anos 1950 são complexos e diversos. Aqui buscou-se ressaltar as linhas mestras do processo de retomada, por meio de análise das exposições relacionadas, e do que se chamou de ecos do movimento na contemporaneidade. Percebe-se que o processo de retomada precisa ser considerado em suas outras dimensões – atuação de galerias de arte, por exemplo. Já os ecos do concretismo na contemporaneidade são tarefa minuciosa que requer atenção para não se deixar se influenciar pela opinião dos envolvidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy (Coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte:* 1950-1962. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014 [1977].

BOAS, Glaucia Villas. Concretismo. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). *Sobre a arte brasileira*. São Paulo: WMF Martins Fontes; Edições SESC. São Paulo, 2014a, pp. 264-293.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo, Cosac Naify, 1999.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Orgs.). *Abstracionismo — geométrico e informal*: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 2004 [1987].

CYPRIANO, Fabio. Mostra começa amanhã com núcleo de arte construtiva que tem Clark e Volpi. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 23 ago. 2007.

DUARTE, Paulo Sérgio. Modernos fora dos eixos. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Arte construtiva no Brasil:* Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998, pp. 183-222.

LEIRNER, Adolpho. Colecionar é uma busca. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Arte construtiva no Brasil:* Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998, pp. 7-17.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

MAMMÌ, Lorenzo. Concreta '56: a raiz da forma (uma reconstituição da I Exposição Nacional de Arte Concreta). In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Concreta '56*: a raiz da forma. São Paulo: MAM, 2006, pp. 23-51.

NEUMANNE, José. Poesia virtual e concreta por Augusto de Campos. In: _____. *Com a palavra*. São Paulo: Sesc São Paulo; Lazuli, 2004, pp. 25-30.

O PROJETO construtivo no Brasil. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 19 jun. 1977.
OBRAS do acervo de Sérgio e Hecilda Fadel. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 maio 2017.
PICCOLI, Valéria. Cronologia 1945-1964. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998, pp. 277-303.
SANDES, Luis Fernando Silva. *Geração concretista em São Paulo: uma biografia coletiva***.** 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). PUC-SP, São Paulo.
_____. Entrevista com o colecionador de arte Adolpho Leirner*. Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*. Londres, v.6, n.1, Dec. 2017. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/105523/154319>. Acesso em: 14 nov. 2018.

JAMES ENSOR NA COLEÇÃO DE ARTE DE MURILO MENDES.

Luisa Pereira Vianna[1]

Murilo Mendes (1901-1975), o poeta e crítico de arte. Esses dois termos fazem referência direta a sua figura. As pesquisas, em grande parte, estão relacionadas aos escritos do autor.

Porém, Mendes também possui um vasto acervo que contém gravuras, pinturas e desenhos. Conjunto que hoje pertence ao Museu de Arte Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Desta forma, acrescenta-se um terceiro termo: colecionador. São 157 obras que integram seu conjunto. Sendo 76 gravuras, 40 desenhos, 10 pinturas e 31 obras de técnica mista[2].

Das gravuras, pertencem ao acervo duas imagens gravadas[3] do artista belga James Ensor (1860-1949). A primeira, *Os insetos singulares* [fig. 01].

Para a composição das figuras, o artista inspirou-se diretamente do texto do poeta alemão Heinrich Heine de 1835, *Die Launen der Verliebten* (O capricho dos enamorados). As primeiras estrofes começam da seguinte maneira:

> Um escaravelho estava pousado numa cerca,
> Triste e pensativo; tinha-se apaixonado
> por uma mosca.

---

[1] Mestranda do programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora com auxílio da bolsa de Monitoria da UFJF.

[2] OLIVEIRA, Renata. *Murilo Mendes por Flávio de Carvalho: relações intelectuais através de retratos.* 2012. 238 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012. p.129.

[3] Até agora as duas gravuras do artista belga James Ensor no acervo do Museu de Arte Murilo Mendes são as únicas obras dele no Brasil. Ainda não foi encontrada nenhuma informação sobre outros trabalhos do artista em coleções públicas brasileiras.

> Ó mosca de minh'alma!
> Sê a esposa eleita.
>
> Caso comigo, não rejeites meu amor.
> Meu ventre é todo de ouro. [...]

Dois insetos aparecem no primeiro plano da gravura. Como o título indica, são singulares. Ambos são seres híbridos. Corpo de animal e cabeça de humano. A mulher libélula chama-se Mariette Rousseau-Hannon, que é esposa de Ernest Rousseau[4], amigo de Ensor. Já o homem escaravelho é representado pela cabeça do próprio James Ensor.

Logicamente a escolha dos personagens em cena nada tem de inocente. Há indicativos, por parte de alguns autores, que o pintor nutria uma grande amizade por Mariette Rousseau, que chega a beirar um amor platônico[5]. O fato dos insetos serem de espécies diferentes já demonstra que esse romance nunca poderia dar certo, uma vez que dentro do reino animal os insetos singulares não interagem entre si, somente entre seus pares.

A obra, que trás a compilação do homem em inseto, lembra outra narrativa sobre metamorfose. A famigerada história do fatídico dia em que o personagem principal cujo nome era Gregório Samsa não pode escapar certa manhã. Ao abrir os olhos, "depois de despertar de sonhos conturbados" [6], viu-se preso no corpo de um inseto de múltiplas pernas. Franz Kafka, autor da obra *A Metamorfose*, parece ter sido adiantado por Ensor. Kafka publicou em 1916, e a gravura é de 1888. Como Murilo Mendes citou:

> Habitando a parede do meu estúdio aquela gravura de Ensor, 1886, mostra uma cabeça de homem: desponta de um enorme inseto; assim, *Ensor de longe precede Kafka, antecipa a história de Gregório Samsa*, de certo modo código de todos nós, insetos; embora cidadãos também do cosmo; menos comunicáveis que os próprios

[4] O médico Ernest Rousseau (1831-1908) foi um grande amigo de James Ensor. O pintor o reproduziu inúmeras vezes em suas obras. Algumas fontes indicam que Ensor tinha um afeto profundo por Mariette Rousseau, esposa do amigo. Porém a mesma sempre demonstrou indiferença em relação ao artista.

[5] Essa informação pode ser encontrada no catálogo de *James Ensor: as máscaras, o mar e a morte*, escrito por Ulrike Malorny, da editora Taschen. E também no catálogo da FAAP, *James Ensor: um visionário preto e branco*.

[6] Esse trecho é a frase que inicia o livro de Franz Kafka, *A Metamorfose*. O livro conta a história de Gregório Samsa, um caixeiro viajante, que em um belo dia acorda metamorfoseado em um corpo de barata e sua cabeça sendo o único resquício de forma humana. A narrativa transcorre mostrando os diversos problemas em que ele e toda a sua família tiveram que passar depois de sua transformação.

> insetos sem papel ou álgebra, nem a faculdade de definir o absurdo, nem de receber as saudações de Níneve ou Marte[7]

Murilo vai além e descreve os insetos enquanto a própria condição humana. Cuja singularidade é pautada na analogia de uma diversidade e dificuldade de comunicação. Embora habitemos o mesmo ambiente, assim como os insetos singulares de Ensor a mesma cena, não conseguimos dialogo concreto entre nós mesmos.

A segunda gravura, *Rei Peste* [fig. 02], trás em sua concepção a inspiração do conto homônimo do escritor Edgar Allan Poe.

A publicação dessa história foi em setembro de 1835 no periódico *Southern Literary Messenger.* Narra os acontecimentos na vida de dois marinheiros, Legs e Hugh Tarpaulin, que ancoram em Londres para uma noite de bebedeira. Quando os amigos descobrem que a taberna não vendia fiado, fogem por não terem dinheiro para pagar o que consumiram. Na correria, para escapulirem do dono do estabelecimento que os perseguia, eles pulam a barricada que isolava a cidade de uma parcela que estava dominada pela peste. Quando chegam do outro lado dos muros, os "gritos selvagens, derrisórios, diabólicos"[8] propiciaram uma curiosidade fatal nos marinheiros, que passam a caminhar em direção ao som, até chegarem a um salão de uma casa funerária onde estava sendo realizada a "extraordinária assembléia" de Rei Peste I.

O momento exato que a cena da gravura nos propicia, é a partir do encontro entre os marinheiros e a reunião desses personagens estranhos. A seguir, a ação é narrada por Allan Poe em seu conto:

> À visão dessa extraordinária assembléia, e de seus ainda mais extraordinários aparatos, nossos dois marujos não se conduziram com esse grau de decoro que seria de se esperar. Legs, recostando contra a parede que calhava de estar próxima, deixou cair o maxilar inferior ainda mais baixo do que de costume, e arregalou os olhos na máxima amplitude; enquanto Hugh Tarpaulin, curvando-se a ponto de deixar seu nariz no mesmo nível da mesa, e batendo com a palma das mãos nos joelhos, explodiu no rugido longo, alto e estrondoso de uma deveras inoportuna e imoderada gargalhada.[9]

[7] MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1269, (grifo nosso).
[8] POE, Edgar Allan. Rei Peste. In: *Contos de imaginação e mistério.* Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012. p. 395.
[9] Ibdi, p. 399.

Há uma mesa redonda. Os seis membros da corte de Rei Peste estão sentados ao redor dela. Cada qual de aparência mais grotesca que o outro. O primeiro personagem é Rei Peste I. Ele segura um fêmur humano como se fosse uma espécie de cajado real. Sua cabeça comprida ressalta a enorme testa robusta com linhas de expressão que precede o enorme arranjo em sua cabeça de plumas funerárias, que segundo as palavras de Edgar Allan Poe, "fazia balouçar de um lado a outro com ar sábio e garboso." [10]. Ao lado esquerdo do Rei vemos um homem dentro do caixão, uma mulher pequena e nariguda, e outra que parece uma palhaça com a boca larga e rufo no pescoço. Logo ao lado dela, um homem rechonchudo e por ultimo um magricelo que de todos daquela mesa é o que mais se assemelha ao aspecto humano.

Do lado da porta os dois marinheiros, Legs e Hugh Tarpaulin, vêem a cena com os olhos vidrados. A caveira pendurada de cabeça para baixo feita de lampadário, corrobora o caráter estranho e de terror. Ensor parece captar bem o ambiente da narrativa que acompanhar as histórias de Poe.

Vários pesquisadores afirmam que a coleção de obras de arte de Murilo Mendes pode ser dividida em duas categorias. A primeira são as obras que foram dadas de presente para ele, devido às amizades que constituiu no meio artístico. Algumas dessas obras inclusive possuem dedicatórias ao poeta e a sua esposa, Maria da Saudade. A segunda são as obras que foram compradas pelo próprio Murilo, entre os anos de 1953 e 1955 em que realizou a sua primeira estadia na Europa. Nessa época ele passou pelas Universidades da Bélgica e Holanda, "como *charge de conférences"* [11].

Dentro desse segundo grupo, a autora Renata Caetano destaca que as gravuras foram o principal interesse de Mendes, o que "deixam claras as afinidades, escolhas e critérios de colecionador." [12]. Pois bem, embasados nessa hipótese de compra podemos sugerir que as duas gravuras de James Ensor encaixam-se nos critérios de gosto do poeta brasileiro.

Como conseguinte, é viável pensarmos que o interesse de Murilo em relação a essas obras são a partir das literaturas que se relacionam. No caso de *Os insetos singulares* [fig. 01] a Franz Kafka e *Rei Peste* [fig. 02] a Edgar Allan Poe.

Tal observação é justificável, uma vez que a visualidade estava ligada com o conceito de poesia que integrava o trabalho de Murilo Mendes. Referências ao cinema, pintura, ilustrações, e em especial o inter-câmbio entre artes plásticas e literatura[13] eram fontes principais para a sua visão de mundo.[14]

---

[10] Ibid, p. 396.

[11]ARAÚJO, Lais Corrêa. *Murilo Mendes: Ensaio Crítico, Antologia, Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.p 17.

[12] OLIVEIRA, Renata. *Coleção do Museu de Arte Murilo Mendes.* Ouro Preto: Anais do III Simpósio Impérios e Lugares no Brasil, 2010. p. 4.

[13] Algumas das obras presentes na coleção de Murilo Mendes têm base na relação entre literatura e artes plásticas, como exemplo podemos destacar as ilustrações de Axl Leskoschek feitas para alguns dos livros de Dostoiévski.

[14] Walter Sebastião, afirma que a visualidade era uma fonte importante para a formulação de sua poesia. Os textos de Murilo sempre fazem referências a diversas obras, seja nas artes plásticas ou literárias. Cf. SEBASTIÃO, Walter. "Consciência pictórica, inconsciente

Indo além, podemos julgar que a relação de Murilo Mendes e James Ensor, além do interesse literário, também é traçada pelo gosto especial que poeta e pintor tinham pelo macabro, o escatológico e a destruição. Características presentes na cultura do *Fin de Siècle* que versavam exatamente sobre esses temas, que até então não eram inseridos nas artes.

O acervo de Murilo Mendes, principalmente a segunda fase, é primordial para a compreensão do gosto desse poeta que, apesar de brasileiro, nada tinha a ver com a visão modernista do grupo de Mário de Andrade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Lais Corrêa. *Murilo Mendes: Ensaio Crítico, Antologia, Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.p 17.

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. *James Ensor: um visionário em preto-e-branco.* São Paulo: Museu de Arte Brasileira, 2005.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. Port. Calvin Carruthers. São Paulo: Nova Cultura Ltda. 2002.

MALORNY, Ulrike Becks. *James Ensor 1860-1949: As máscaras, o mar e a morte.* Trad. Port. Alexandre Correia. Colônia: Taschen, 2000.

MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

OLIVEIRA, Renata. *Coleção do Museu de Arte Murilo Mendes.* Ouro Preto: Anais do III Simpósio Impérios e Lugares no Brasil, 2010. In: <http://www.ilb.ufop.br/IIIsimposio/55.pdf>

_____. *Murilo Mendes por Flávio de Carvalho: relações intelectuais através de retratos*. 2012. 238 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

POE, Edgar Allan. Rei Peste. In: *Contos de imaginação e mistério.* Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

SEBASTIÃO, Walter. "Consciência pictórica, inconsciente gráfico". In. CENTRO DE ESTUDOS MURILO MENDES. Catálogo de Exposição *A gravura na coleção Murilo Mendes.* Juiz de Fora: UFJF/CEMM, 1999

gráfico". In. CENTRO DE ESTUDOS MURILO MENDES. Catálogo de Exposição *A gravura na coleção Murilo Mendes.* Juiz de Fora: UFJF/CEMM, 1999. p. 41 e 42.

FIGURAS

Figura 1 - James Ensor, *Os insetos singulares,* 1888. Água forte. 11,4 x 15,4 cm. Juiz de Fora, Museu de Arte Murilo Mendes.

Figura 2 - James Ensor. *Rei Peste,* 1895. Água forte. 9,6 x 11,5 cm. Juiz de Fora, Museu de Arte Murilo Mendes.

ENTRE O ABSTRACIONISMO GEOMÉTRICO E A FIGURAÇÃO: UMA CATALOGAÇÃO DO ACERVO DE NEUSA D'ARCANCHY.

Marcella Nicoli Sousa Imparato[1]

Por meio da investigação de fontes primárias, organização e análise das obras de Neusa d'Arcanchy, esta pesquisa foi resultado de um primeiro esforço de catalogação dos trabalhos da artista carioca estabelecida em Brasília. Nela foram abarcadas pinturas, desenhos, serigrafias e gravuras, embora ainda integrem a produção cerâmicas de pequenas dimensões e objetos. Na metade dos anos 1970, a artista se transferiu para a capital federal, depois de ter sido aluna de grandes nomes da arte brasileira como Iberê Camargo e Abelardo Zaluar. O Dicionário das Artes Plásticas no Brasil, de Roberto Pontual, dedica um verbete à artista. Participou de importantes circuitos nacionais e internacionais, com destaque para a Bienal Internacional de São Paulo de 1973, a Pré-Bienal de São Paulo em 1970 e o Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969, 1971 e 1973. Seus trabalhos também figuraram em mostras e exposições individuais na Europa. Apesar de sua significativa presença no cenário artístico durante os anos 1960 e meados dos anos 1970 (período de mais intensa produção por parte de d'Arcanchy), ainda não há estudos que analisem sua obra. Diante disso, foi elaborado um catálogo das obras pertencentes ao acervo particular da artista, atualmente em Brasília, bem como uma leitura crítica inicial visando minimizar a lacuna existente na produção bibliográfica brasileira acerca de sua obra.

[1] Graduanda em Teoria, Crítica e História da Arte, na Universidade de Brasília (UnB). Pesquisa realizada com auxílio da bolsa de Iniciação Científica (PIBIC – CNPq).

INTRODUÇÃO

Neusa d'Arcanchy é uma artista que, embora atualmente desconhecida no meio acadêmico, obteve por certo tempo um considerável prestígio, particularmente entre meados dos anos 1960 e 1970. Na crítica, foi apreciada pelo professor, desenhista e gravador Abelardo Zaluar e pelos críticos Mario Schenberg e Quirino Campofiorito, entre outros. Configura-se como verbete do Dicionário das Artes Plásticas no Brasil, de Roberto Pontual, 1969, algo que pode ser considerado um reconhecimento de sua atuação nas artes visuais. Participou em inúmeros salões, mostras individuais e coletivas nacionais e internacionais, chegando a conquistar prêmios na capital carioca, mas também em salões fora do eixo Rio-São Paulo. Entre eles, ressaltam-se a XII Bienal Internacional de São Paulo (1973: São Paulo, SP); a Pré-Bienal de São Paulo (1970: São Paulo, SP); a Bienal Nacional 74 (1974: São Paulo, SP); os XVIII, XX e XXII Salão Nacional de Arte Moderna (1969, 1971 e 1973: Rio de Janeiro, RJ); a Mostra Sesquicentenário da Independência e Brasil Plástica – 72 (1972: São Paulo, SP); o I Salão da Pintura Jovem em Quitandinha (1967 Petrópolis, RJ); e o XVII Salão Paulista de Arte Moderna (1968: São Paulo, SP).

No exterior, seus trabalhos circularam nas principais capitais e cidades europeias, integrando a mostra panorâmica Arte Brasileira Contemporânea 1970, exposição itinerante organizada pelo Itamaraty durante dois anos. Em 1973, em Londres, articularam-se duas exposições individuais, na Elvaston Gallery e na Embaixada do Brasil.

SOBRE A ARTISTA

Neusa Tangerini d'Arcanchy nascida em 1924, no Rio de Janeiro, teve uma formação artística no ambiente doméstico. Em 1965, d'Arcanchy graduou-se em Pintura, no Instituto de Belas Artes (IBA, atual Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ), onde foi aluna de Iberê Camargo e de outros professores hoje menos referidos pela historiografia. As aulas de Iberê renderam-lhe participação na primeira mostra coletiva, em 1966: "17 artistas jovens do Rio", na Galeria Portinari, em Porto Alegre, onde foram expostos os trabalhos de alunos e alunas do pintor.

D'Arcanchy desenvolveu várias linguagens e técnicas, a saber: desenhos (nanquim, grafite, carvão); pinturas (acrílica, óleo, guache); serigrafias; gravuras em metal; e, numa fase posterior, após se transferir para Brasília, em 1974, onde vive até hoje, debruçou-se sobre a escultura em cerâmica, oferecendo alguns cursos na técnica, e objetos de vidro. Dada a intensa produtividade da artista e a inexistência de um acervo organizado, pelo qual fosse possível basear um estudo pormenorizado de seu trabalho, a pesquisa dividiu-se em dois momentos: em primeiro lugar, no processo de catalogação de grande parte das obras da artista

e, em seguida, num estudo inicial sobre sua produção, na tentativa de identificá-la, compreendê-la e contextualizá-la dentro da História da Arte no Brasil.

CORRIDA ESPACIAL, AMEAÇA NUCLEAR E OS "CULTOS BRASILEIROS": PANORAMA DA OBRA

A produção de d'Arcanchy estende-se, em maior ou menor intensidade, durante quase 50 anos e, em vista disso, compreende um acervo numeroso. Desenhou largamente utilizando carvão, nanquim, lápis e pastel. Durante os anos em que estudou no Instituto de Belas Artes da Guanabara, executou muitos esboços e estudos de modelos, de caráter acadêmico. Com a cor, realizou óleos sobre tela, mas, produziu, majoritariamente, trabalhos com tinta acrílica como tentativa de experimentação ou atualização da linguagem. Nesse sentido, é possível notar a preferência de certas técnicas em diferentes fases. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, a artista debruçou-se sobre a serigrafia, gravuras em metal e gravações em placas de aço inoxidável, que expunha como trabalhos autônomos, com temas sobre a corrida espacial, assunto em pauta na época. Nas serigrafias também abordou clichês da cultura popular brasileira, que denominou "cultos brasileiros": o futebol, desfiles das escolas de samba, passagens bíblicas, umbanda, que, embora à primeira vista não pareçam ser tratados com uma perspectiva crítica, indicava, segundo Zaluar, como seu trabalho evocava questões históricas e culturais a partir de preocupações técnicas e processuais contemporâneas[2]. Os mesmos assuntos apareceram ainda nas pinturas, gravuras, em esboços e desenhos.

No início dos anos 1960, sua pintura ainda era tributária de uma vertente expressionista via Iberê Camargo, em provável assimilação das aulas que teve com o pintor. Aqui foram observadas representações de modelos e natureza morta. Pintou sobre diversos suportes, como telas, *eucatex*, papel, chapas de madeira e metálicas, produzindo, inclusive, polípticos, numa experiência que tendia ao registro mural.

No início dos anos 1970, d'Arcanchy apresentou ainda um grande painel para o edifício do Banco Nacional da Habitação (BNH), intitulado "Sequência e Consequência". Trata-se de um tríptico constituído por seções denominadas, respectivamente, como "Vegetação, Favela e Demolição". Se por um lado esse trabalho poderia simplesmente estar atendendo às demandas do BNH, por outro, pode talvez revelar sutilmente a atenção de d'Arcanchy para as políticas de urbanização das favelas em consonância com a crítica sobre as demolições e remoções de comunidades em benefício da construção de obras vinculadas à especulação imobiliária que ocorreram durante a ditadura militar.

Embora não seja possível abordar com profundidade casos como esse, é importante destacar outro curioso trabalho de d'Arcanchy montado na Bienal Nacional de São Paulo de 1974. Junto aos artistas Francisca do Amaral e João Sérgio Sousa Lima, integrou a Equipe Sinal – o que hoje seria denominado um

[2] Jornal Tribunal de Imprensa, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1969, p. 9

"coletivo de artistas" - realizando uma instalação de 25m² intitulada "Cultura do Cogumelo". O trabalho consistiu na articulação de um caminho por meio de esculturas de cogumelos, espelhos e chapa de acrílico, que conduzia o espectador até uma imagem de explosão de uma bomba atômica, com a proposta de explorar a relação entre o "homem e a natureza, o Eros e o Tânatos, a vida e a morte".

ENTRE A GEOMETRIA E A FIGURAÇÃO: RELAÇÕES COM A CENA ARTÍSTICA

Entre as pinturas do acervo, chama a atenção o díptico abstrato-geométrico, cuja etiqueta no verso confirma ter sido exposto na Pré-Bienal de São Paulo, em 1970. Trata-se de duas telas, etiquetadas como segunda e quarta parte, cada uma medindo 110 x 110 cm, nas quais há arranjos de triângulos em tons de vermelho, laranja e branco, em técnica mista. No catálogo da exposição verificou-se que se tratava, na verdade, de um políptico de cinco partes, cada um intitulado apenas por um número. Em meio à organização do acervo, um esboço desta obra foi encontrado, pintadas em papel. Curiosamente, o que parecia ser uma abstração-geométrica na concepção apresentada na Pré-Bienal, revelava no esboço silhuetas figurativas de jogadores de futebol. Embora nem a artista nem a família tenham sabido informar o que ocorreu de fato com o restante das peças, parece ter havido uma seleção ou preferência pela abstração geométrica, cujo motivo, mesmo que não seja possível de ser comprovado, indica como a artista transitava entre dois polos que tomavam posições aparentemente opostas nos debates artísticos dos anos 1950, mas que, duas décadas mais tarde, podiam muito bem aparecer juntos.

Como escreve Daisy Peccinini, observou-se nos anos 1960 um retorno da figura no campo das artes plásticas. Este fenômeno, conhecido como "Nova Figuração", pressupôs para além da superação da representatividade do estado interior e subjetivo do próprio artista uma figuração vinculada à percepção de um mundo imiscuído de signos do cotidiano[3]. Assim, segundo a autora, a Nova Figuração instaurou-se como um fenômeno que ultrapassava a representação formalizada do objeto, mas que também o investigava enquanto símbolo. Para Peccinini, essa fundamentação em códigos perceptivos é abrangente e pode compreender diversas tendências: "Portanto, num sentido amplo, a denominação se refere a todos os movimentos que, fundamentalmente a partir de 1960, reintroduziram a representação icônica, produzindo uma grande ampliação da iconografia artística."[4] Nessa linha entre a abstração e a figuração, d'Arcanchy desenvolverá sua própria poética.

Na prática, esses movimentos de retorno à figuração adquiriram força por diversas vias: pelo acesso ao meio artístico carioca por meio de exposições internacionais como a Otra Figuración argentina e a

[3] ALVARADO, 1999, p. 97
[4] Idem, Ibidem, p. 14

Nouvelle Figuration francesa, que ocorreram entre 1963 a 1966; pela participação de Hélio Oiticica no movimento Neoconcreto, como elo decisivo de integração com a geração emergente; pelos eventos Opinião 65 e 66, rompendo de vez com a tradição abstracionista e estreitando os laços do eixo Rio-São Paulo; das revisões acerca da situação da arte no Brasil, nas Propostas 65 e 66; e, finalmente, a Nova Objetividade Brasileira.[5] É possível e provável que d'Arcanchy tenha tido contato com essas manifestações, muito embora não se tenha encontrado referências a uma possível presença dela nessas exposições.

Para a artista, pelo que se pode apreender de seus trabalhos, não apenas as novas figurações eram referências visuais, mas também a Pop Art no sentido que operava com ícones da cultura de massa brasileira a partir de um tratamento quase mecânico e repetitivo, num diálogo com a linguagem das histórias em quadrinhos. Vale lembrar que o aprendizado construtivo não foi de todo abandonado pelos artistas que exploraram as possibilidades da Pop no Brasil. Verifica-se uma permanência da geometria, da serialização, do contraste das cores em obras de Mauricio Nogueira Lima, Rubens Gerchman, e do próprio Oiticica, entre outros.[6]

Em paralelo a esses movimentos internacionais, d'Arcanchy ocupou-se de temáticas populares do imaginário brasileiro, como o futebol e o carnaval, bem como de temas de escopo mais globais, como a viagem à lua e a conquista do espaço. No tangente à organização do espaço pictórico, prevalecia independentemente da técnica de que se valia a artista a arquitetura geométrica nas composições, elaboradas em círculos, em divisões em retângulos ou em estruturas triangulares, que conferiam efeitos ópticos e revelavam a associação da artista com o legado das manifestações construtivistas dos anos 1950 e 1960. A composição das obras tratava da simplificação da imagem, orientando a expressão da figura por meio apenas da silhueta, gerando contraste entre figura e fundo, negativo e positivo. O uso da cor, por sua vez, variava de um trabalho para outro, mas quase sempre se restringindo ao uso monocromático, ora em preto e branco, ora em vermelho, ora em azul, e assim por diante.

ABELARDO ZALUAR E QUIRINO CAMPOFIORITO: FORTUNA CRÍTICA E APROXIMAÇÃO FORMAL

Entre as críticas que contemplaram d'Arcanchy em jornais, cartas e folhetos de exposições, destaca-se a do artista Abelardo Zaluar, por ocasião da exposição individual na Galeria Celina, no Rio de Janeiro, em 1969. A obra de Zaluar (1924 - 1987), pintor, desenhista e gravador, entre os anos 1960 e 1970, período em que d'Arcanchy teve aulas com ele, possuía um viés abstrato-geométrico. Este foi um momento em que Zaluar passou por mudanças relativas à técnica, substituindo, por exemplo, o papel pelo vinil e incorrendo

[5] Idem, Ibidem.

[6] Em uma gravura da artista, verifica-se, inclusive, a mesma perspectiva das *caixas de morar* de Gerchman.

em experiências com colagem, tinta acrílica sobre madeira e serigrafia. Existia também uma prevalência da cor, estruturada pelo desenho e pela geometria[7]. Nesse sentido, a composição de d'Arcanchy parece estar em sintonia com os trabalhos de Zaluar do período, cuja tendência op, embora não mencionada por comentadores, é bastante evidente. De certo modo, há uma lógica da colagem nas obras da artista, tanto em relação à formação de silhuetas pela figura recortada, quanto à própria técnica empregada em trabalhos de laminados plásticos, nos quais eram coladas figuras recortadas em papel e, posteriormente, prensadas por folhas de papel resinado.

Se, por um lado, o trabalho de Zaluar desenvolveu-se majoritariamente pela via da abstração, acompanhado de perto pela aluna, por outro, d'Arcanchy aproximava-se das experiências figurativas dos anos 1960. De fato, no Dicionário das Artes Plásticas no Brasil, Pontual associou as obras da artista à vertente da Nova Figuração.[8]

NOVA FIGURAÇÃO E A POP: POSSÍVEIS PARALELOS COM A OBRA DE CLAUDIO TOZZI

Sobre a visualidade das histórias em quadrinhos é possível apontar um paralelo entre as obras de d'Arcanchy do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 e o trabalho de Claudio Tozzi (São Paulo, 1944), deste mesmo período. Ainda que não exista uma relação direta entre a concepção das obras de d'Arcanchy com o aparecimento dos trabalhos de Tozzi, dada, por exemplo, por um convívio entre ambos, e visto que as versões dos "astronautas" de ambos apareceram pela primeira vez no mesmo ano de 1969 – evidentemente motivados pela repercussão mundial da missão Apollo 11 –, não é possível estabelecer anterioridade de uma obra sobre a outra, mas faria sentido afirmar que esses artistas obedeciam ao mesmo imperativo das figurações originadas no contexto da cultura de massa. Em alguns momentos, Tozzi versou igualmente sobre a temática do futebol – também presente, da metade para o final dos anos 1960, nos trabalhos de Nogueira Lima, Gerchman e Aldemir Martins – e, de forma mais pontual, sobre o carnaval. Se, por um lado, Tozzi valia-se de mais de duas cores na composição de suas obras e conferia maior detalhamento às imagens (diferentemente das silhuetas contornadas de d'Arcanchy), por outro, ambos utilizaram largamente

[7] LUZ, 2006.

[8] Como descreve o verbete: "D'ARCANCHY Bandeira de Melo, Neusa (Rio de Janeiro, GB 1924). Pintora e desenhista. Iniciando-se no campo da arte em 1963, estudou com Iberê Camargo no Instituto de Belas Artes (GB), freqüentando também o Ateliê Livre de Artes Plásticas (GB). Participou, entre outras mostras coletivas, dos XV, XVII, XVIII SNAM (entre 1966 e 1969), I SNPJ (1967), I SOP (1967), III e IV SACC (1967 e 1968), XXIII SMBABH (1968), XXV SPar.BA (1968) e II BNAP (1968). Expôs individualmente no Montanha Clube (GB, 1967). Seus trabalhos mais recentes ligam-se à nova-figuração, com certa tendência para a divisão em planos geométricos (que às vêzes estabelecem uma estrutura de história-em-quadrinhos) e a utilização freqüente de claros e escuros, de luzes e sombras com vistas a efeitos de vibração ótica." (PONTUAL, 1969, p. 159).

cores puras e chapadas, trazendo experiências que remetiam aos princípios da Gestalt, em consonância com a herança construtiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta breve pesquisa, busquei apresentar um pouco do desenvolvimento do trabalho da artista Neusa d'Arcanchy, pontuando algumas questões históricas, estéticas e formais de sua obra, em destaque para o período compreendido entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970. A artista, embora tenha possuído certo prestígio inicial no meio artístico carioca e participado ao longo de sua carreira em salões, Bienais e mostras individuais e coletivas no Brasil e no exterior, não obteve espaço em estudos. Nesse sentido, partindo da análise das obras e de uma leitura inicial sobre os documentos levantados até aqui, proponho possíveis entradas que garantam uma localização da artista no cenário artístico local.

Após ter estudado no Instituto de Belas Artes seu trabalho sofreu uma transformação significativa, aproximando-se dos movimentos de retorno à figuração dos anos 1960, sem, contudo, abandonar as experiências da abstração geométrica. D'Arcanchy passou a lidar com clichês do imaginário coletivo popular, ou como ela mesma denominou em suas anotações, "cultos brasileiros": o futebol, o samba, a umbanda; e com temáticas relativas à viagem do homem à lua.

Apesar de ter se situado historicamente num período de enrijecimento das políticas opressivas da ditadura militar, d'Arcanchy parece apresentar um olhar crítico sobre a relação depredatória do homem em seu meio e sobre a precariedade das condições urbanas das favelas (como visto pontualmente nos trabalhos realizados para a Bienal Nacional de 1974 e para o BNH), muito embora esta perspectiva crítica não possa ser confirmada por registros ou relatos sobre ou da artista. Essas imagens, independentemente do assunto abordado, resolvem-se pelo tratamento mecânico e repetitivo do desenho, em relação estreita com o aspecto das histórias em quadrinhos. Um paralelo possível que busquei traçar dentro arte brasileira do período foi com relação às experiências de Claudio Tozzi, cuja poética expressava uma realidade urbana, filtrada pela visualidade da cultura de massa.

Na crítica, foi contemplada por nomes relevantes, como Abelardo Zaluar e Quirino Campofiorito, entre outros, que reiteraram não apenas sua capacidade inventiva de atualizar a linguagem por meio de técnicas menos convencionais, como a esmaltação em placas de alumínio, as gravações em aço inoxidável e os laminados plásticos, como também reconheceram a ascensão de sua carreira artística. Segundo o verbete do Dicionário das Artes Plásticas no Brasil, de Pontual, entende-se que seus trabalhos se desenvolviam pela aproximação com a vertente da Nova Figuração, mas seu processo foi interrompido após a transferência da artista a Brasília, fato que dificultou sua circulação e permanência no eixo Rio-São Paulo. O percurso

artístico de d'Arcanchy parecia seguir coerentemente, ganhando espaço dentro do debate de maior relevo da época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade.* São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999.

LUZ, Angela Âncora da. *A construção do desenho e da cor em Abelardo Zaluar: décadas de 1950-1960.* Anais do XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL NA ESCOLA: A REPRODUÇÃO DE OBRAS DE ARTE COMO REFERÊNCIA PARA A CONSTRUÇÃO SOCIAL DO PATRIMÔNIO.

Marcelo Amaral Coelho[1]

Este trabalho tem por objetivo apresentar uma proposta de reflexão onde a Educação Patrimonial encontre seu espaço na escola através da Arte de forma que possa contribuir na apropriação do patrimônio enquanto prática de construção social. O texto tomou forma a partir de uma metodologia que primou pela leitura de autores-referências na área e também com a observação participante em sala de aula. Estabeleceram-se como referenciais teóricos a orientar a pesquisa os seguintes autores: M. L. P. Horta *et al.* (1999) com seu pioneirismo e reflexões quanto à Educação patrimonial; T. S. Franz (2001) que pensa o contato com a Arte por meio da familiarização com as reproduções; M. C. L. Fonseca (2005) e seu conceito do patrimônio como um processo de referências culturais; A. M. Barbosa (1995) com visão de ensino artístico mediante uma abordagem triangular (conhecer, refletir e fazer). E ainda a *Carta de Petrópolis* (IPHAN, 1987) é o documento a sustentar o patrimônio como construção social. As reproduções de obras de arte podem funcionar como referências para discussões sobre a forma como lidar com o patrimônio e até mesmo suas possíveis recriações. Ocorrendo o que Fonseca (2005) denomina como 'ressemantização' do patrimônio. Ainda a aproximação entre o ensino de Arte e a Educação Patrimonial pode abrir espaço para os conteúdos transversais e o diálogo entre as disciplinas. Sem contar a própria ressignificação das práticas de ensino artístico e da História da Arte dentro da escola. É esperado com este texto que o espaço do patrimônio em sala de aula seja conquistado pela Educação Patrimonial e o espaço da sala de aula no patrimônio possa ser dimensionado pelo ensino artístico. E assim, com a Educação Patrimonial na escola, a reprodução de obras de arte se constitua como referência para a construção social do patrimônio.

[1] Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Mestrando em Patrimônio, Cultura e Sociedade (PPGPACS/UFRRJ).

INTRODUÇÃO

O texto apresenta uma proposta de reflexão onde a Educação Patrimonial[2] encontre seu espaço na escola através da Arte de forma que possa contribuir na apropriação do patrimônio enquanto prática de construção social. Tal proposta foi estruturada com vistas a pensar as reproduções como referência para uma possível ressemantização do patrimônio; a Arte e a EP pelas vias da transversalidade da e interdisciplinaridade ressignificando práticas na escola; e a reprodução como referência para a construção social do patrimônio. Foram convidados a contribuir nesta reflexão: Horta *et al.* (1999) com seu pioneirismo e reflexões quanto à EP; Franz (2001) que pensa o contato com a Arte por meio da familiarização com as reproduções; Fonseca (2005) e seu conceito de ressemantização do patrimônio; Barbosa (1995) com visão de ensino artístico mediante uma abordagem triangular (conhecer, refletir e fazer). E ainda a *Carta de Petrópolis*[3] (IPHAN, 1987) como documento que trata do patrimônio como construção social. É esperado com este texto que o espaço do patrimônio em sala de aula seja conquistado pela EP e o espaço da sala de aula no patrimônio possa ser dimensionado pelo ensino artístico.

REPRODUÇÕES: REFERÊNCIAS PARA UMA POSSÍVEL RESSEMANTIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO

O limitado tempo disponível para as aulas de arte e a dificuldade em providenciar transporte são alguns dos obstáculos que dificultam o estreitamento entre a escola, o aluno e o patrimônio – que na maioria dos casos se encontra no museu. Então a reprodução pode ser um meio de levar o patrimônio e a arte à escola.

> E isto não quer dizer ainda, no verdadeiro sentido, que a arte está indo para as escolas. O que está indo, e em 'boa hora', é a informação sobre ela. Dependendo da qualidade das imagens, fixas ou móveis, (...) são, (...) muito mais ricas e mais rigorosas que as encontradas em textos literários sobre a arte, tão comuns ao ensino tradicional da história da arte e da estética"[4].

[2] Alguns combinados para a leitura do texto: a sigla "EP" será usada para se referir à Educação Patrimonial; o termo "reprodução" estará se referindo às "reproduções de obras de arte"; sempre que o leitor encontrar "patrimônio" entenda-o em seu complemento "cultural".
[3] IPHAN, 1987.
[4] FRANZ, 2001, p. 61.

Informação esta que, quando devidamente explorada, tem suas propriedades. Por exemplo, o encontro com o original da obra é muito mais profundo quando se tem antes o contato com informações relativas a ela.

As reproduções podem ter significado quando exploradas como referência e não como modelo a ser copiado. Tais reproduções viriam a compor o acervo do museu de imagens do aluno e ainda serviriam como 'informação' na construção do conhecimento. A escola entra como instituição para ampliação desse museu de imagens. Entendidas como referências e apropriadas como introdução ao patrimônio, as reproduções não deveriam ser selecionadas ao acaso, como os modelos escolhidos em tempos passados.

Entendidas dessa forma, as reproduções facilitariam o contato com o patrimônio. Não que se trate de uma plena democratização de acesso, mas de um processo de familiarização. Esse conceito é apropriado por Franz (2001) pensando a educação para a arte. Segundo este conceito, a competência para as artes é algo desenvolvido segundo a vivência e o contato com as obras de arte e ainda dependendo "(...) da posse de esquemas de percepção, pensamento e apreciação que são gerados pela familiarização"[5]. Franz vai fundo e diz que o desenvolvimento da competência artística para a familiarização com a obra de arte é função da escola auxiliada pelos museus.

A ressemantização é um conceito que habita o campo do patrimônio. Ressemantizar, segundo o que se apurou, é o mesmo que ressignificar. Fonseca (2005) vai dizer que essa ressemantização implica considerar que o patrimônio é polissêmico. Sendo assim, a relação com o patrimônio, por mais que se pretenda homogênea, traz consigo a dimensão da "mutabilidade de significações e valores atribuídos" e a "multiplicidade de significações e valores atribuídos"[6]. É quando a ressignificação implica considerar as variadas leituras possíveis da obra de arte. Nesse sentido importa o auxílio de outras disciplinas e a atenção ao corte transversal nos discursos simbólicos.

ARTE E EP: TRANSVERSALIDADE, INTERDISCIPLINARIDADE E CURRÍCULO RESSIGNIFICANDO PRÁTICAS NA ESCOLA

A aproximação entre o ensino de Arte e a EP pode abrir espaço para os conteúdos transversais e o diálogo entre as disciplinas ressignificando as práticas de ensino artístico e a História da Arte dentro da escola. Tanto a transversalidade quanto a interdisciplinaridade são partes essenciais da EP.

Há que se ter em conta que e EP é um 'conceito' de educação que tem no patrimônio sua fonte primária de conhecimento. O *Guia Básico de Educação Patrimonial*, publicação pioneira na área, diz: "Trata-

[5] PEREGRINO *apud* FRANZ, 2001, p. 50.
[6] FONSECA, 2005, p. 44

se de um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo"[7]. O termo EP chegou ao Brasil, em 1983, apresentado por Maria de Lourdes Horta Pereira, após um curso sobre monumentos na Inglaterra.

Segundo o IPHAN/MEC[8], o objetivo da EP na escola "(...) é envolver a comunidade escolar no reconhecimento e valorização dos bens culturais e das pessoas que formam o patrimônio cultural, e que estão bem ao nosso lado". O documento *Educação Patrimonial na Escola*[9] prevê que a EP – tida como um "campo transversal" – estimule o espírito crítico, contribua para o desenvolvimento da cidadania dentre outras competências. Isso por meio de conteúdos que contemplem "cultura e patrimônio, história cultural brasileira e de seus formadores, história local, questões da globalização, bens culturais, memória e identidade, ambiente, família, saberes e fazeres"[10].

Com vistas a explorar as reproduções como forma de construção social do patrimônio, a EP pode colaborar por meio de seus quatro passos metodológicos. São eles: observar, registrar, explorar e apropriar. Quando da observação o aluno pode fazer uso da percepção visual e simbólica; no momento do registro esse mesmo aluno pode recorrer aos esboços, estudos preliminares, etc; na fase de exploração se dá o levantamento de hipóteses, pesquisas em outras fontes, interpretação do que foi pesquisado, etc; por fim, para se apropriar do patrimônio, o aluno lança mão de desenhos, pinturas, gravuras e outras formas de arte. Além desses quatro passos, a EP tem como marcas características a interdisciplinaridade e a transversalidade.

Por interdisciplinaridade se entende a relação de interdependência entre as disciplinas. Considerar a interdisciplinaridade é reconhecer a necessidade de diálogo entre as disciplinas. Sem esse diálogo não existirá o conhecimento. Segundo Puhl[11], "uma ciência requer a existência equitativa da outra". Será esse reconhecimento que proporcionará a integração entre a teoria e a prática. A transversalidade corresponde às "questões sociais urgentes"[12]. Questões estas que podem ser contextualizadas segundo demandas locais. Para a transversalidade do conhecimento, é necessária a interdisciplinaridade e a interação social. Tomando as reproduções como referências de educação e patrimônio numa perspectiva transversal é possível, por exemplo, refletir sobre ética quando se falar de conservação do patrimônio ou pensar a pluralidade cultural nas obras de artistas como Heitor dos Prazeres.

[7] HORTA *et al*., 1999, p. 04
[8] 2011, p. 10.
[9] IPHAN, 2005.
[10] *Idem*, p. 02.
[11] 2016, p. 231.
[12] PCN, 1998.

Para a efetivação de um caminho interdisciplinar e uma prática transversal se faz necessário a construção de um currículo integral. O currículo pode ser pensado para ressignificar as práticas de apropriação. Deve ser construído pensando em reforçar as referências culturais ou a "parte diversificada", conforme o art. 26 da Lei 9.394/1996. Moreira e Candau (2007) vão falar do currículo como o "coração da escola" batendo no compasso de "contextos concretos", dinâmicos e interligados. A comunidade escolar é quem apresenta as demandas a estruturar o currículo como um direito ao conhecimento.

A integração curricular dos conceitos disciplinares pode explorar os temas comuns para valorização das disciplinas e suas interrelações. A partir de uma reprodução se pode perceber os elementos artísticos, o tempo histórico, o local geográfico e demais conhecimentos. Essa integração permite que o patrimônio seja visto por vários ângulos. O que pode estimular a autonomia e o protagonismo. A integração com a família e com a sociedade, a partir do diálogo (escutas, rodas de conversa, etc), pode contribuir para uma contextualização do currículo.

Ainda o currículo pode ser construído como espaço de crítica cultural. Isso envolve abrir à escola para o patrimônio. As formas de arte ditas populares podem adentrar a escola, assim como, os alunos serem levados para fora da escola e entrar em contato com formas de arte condicionadas às classes dominantes. A intenção é 'interculturalizar' provocando a interação "(...) com outras manifestações e outros espaços culturais como museus, exposições, centros culturais, música erudita, clássicos da literatura"[13].

O currículo precisa contribuir para a democratização de acesso ao patrimônio quando descontextualiza e recontextualiza imagens clássicas ao contexto de uma cultura local. Dessa maneira, o currículo age para "recuperar o direito à cultura" como

> (...) direito de se apropriarem das práticas e valores culturais, dos sistemas simbólicos e do desenvolvimento da função simbólica tão central na construção de significados, na apreensão do conhecimento e no desenvolvimento pleno do ser humano etc"[14].

Um currículo bem desenhado pode potencializar os significados no espaço social de forma a contribuir no desenho das identidades sociais e culturais[15]. O currículo é um espaço de construção social.

[13] MOREIRA e CANDAU, 2007, p. 41.
[14] *Idem*, p. 12.
[15] *Idem*.

A REPRODUÇÃO COMO REFERÊNCIA PARA A CONSTRUÇÃO SOCIAL DO PATRIMÔNIO

Tendo como referência um currículo integrado, interdisciplinar e transversal se pode aventar uma prática de ensino artístico que contemple a construção social e a apropriação do patrimônio. Para essa prática acontecer a Abordagem Triangular pode ser uma opção. Essa abordagem foi desenhada no início da década de 1980 quando Paulo Freire era secretário de educação na capital paulista e Ana Mae Barbosa dirigia o Museu de Arte Contemporânea. Tinha como referência o método americano *Discipline Based in Art Education* (DBAE) e o pensamento de Robert Ott (*Image Watching* – Olhando Imagens). Assim, aquela abordagem considerava o fazer artístico, a leitura de imagem e a história da arte.

Tal abordagem se estabeleceu como possibilidade dialógica que não encerrava o conhecimento em fórmulas pré-estabelecidas. O dinamismo natural ao processo de leitura, conhecimento e produção de imagens implica a revisão constante do que foi percebido. Trata-se de um processo em constante (re)avaliação. Dessa maneira, a metodologia da Abordagem Triangular muito se aproxima daquela a qual recorre a EP. A parte conceitual acontece quando da observação e do registro; a leitura da imagem é correspondente à exploração; e a produção de imagens proporciona a apropriação.

A contextualização é imprescindível no trato conceitual com a reprodução em sala de aula. É nesse momento que se pode verificar as conexões da obra com seu contexto fazendo-a vibrar nos dias de hoje. As obras de arte, no caso daquelas que se enquadram na categoria de artes visuais, são ainda um 'testemunho' da história. "Na história da arte, o objeto do passado está aqui hoje. Podemos ter experiência direta com fonte de informação: o objeto"[16].

A leitura de imagens pode funcionar como estratégia para se ir além do patrimônio. É a partir da leitura de imagem, no caso da reprodução em sala de aula, que se pode alcançar uma introdução à ressemantização do patrimônio. Franz[17] fala da importância da leitura de obras de arte no ensino artístico como oportunidade de "desenvolver habilidades de interpretação e compreensão da arte". Nessa interpretação e compreensão reside uma das possibilidades de apropriação do patrimônio.

Esse processo de leitura pode ser entendido como um caso de estudo 'artístico-anatômico'. Freire (1987) fala de processos de 'redução' para a decodificação de temas em partes que, analisadas em suas potencialidades, concebem importantes ligações com o todo. Essa redução é a escolha do tema ou assunto que, por meio da codificação implícita na imagem reproduzida, deve ser decodificado mobilizando a discussão que irá gerar o conhecimento. A decodificação é um processo conjunto entre professor/aluno. Ali

[16] BARBOSA *apud* FRANZ, 2001, p. 63.
[17] 2001, p. 64.

ninguém é sujeito ou destino da decodificação em estado último. Os papeis precisam ser flutuantes. A reprodução deve desencadear um processo de reciprocidade onde ora se é sujeito ora se é destino do processo.

O trato com as Artes Visuais vai se delinear principalmente pelo fazer artístico, conforme abordado por Ana Mae Barbosa (1995). Um fazer artístico que, contextualizado, não se constitui em mera (re)produção, mas antes permite entrar em contato com uma linguagem específica e que decodificada e recodificada possibilita novas experiências. Experiências estas que podem permitir a apropriação da obra de arte como patrimônio.

Um fazer que exige, naturalmente, a exposição como forma de socialização. É no momento da exposição que as apropriações do patrimônio em forma de Arte realizadas em sala de aula ganham o espaço 'público' e dialogam para sua ressignificação. Nesse contexto, a construção social como "fazer cultural" previsto na *Carta de Petrópolis*[18] – ainda que sob um contexto arquitetônico – implica considerar uma dinâmica que não congela as reinterpretações. No caso da *Carta*, a cidade é vista como uma produção "socialmente fabricada", o que implica entendê-la como um processo de acréscimos ao longo do tempo. Com as reproduções, os 'acréscimos' são as ressignificações em sala de aula e as reinterpretações quando da exposição. Será construção social porque implica considerar as várias interpretações que podem vir ancoradas por conhecimentos disciplinares, afetividade, herança, etc. O que pode vir a causar discordâncias e debates. É quando o diálogo e um pouco do conhecimento apropriado poderão mediar esse processo de construção.

POSSÍVEIS CONSIDERAÇÕES

Pelo que foi abordado no texto pode-se ter as reproduções como referências para ressemantizar e ressignificar o patrimônio. A Arte – enquanto disciplina – pode ancorar a EP – um campo transversal – na escola uma vez que é capaz de integrar o currículo enquanto aquela traz consigo a transversalidade e a interdisciplinaridade. As reproduções podem se constituir em uma ótima referência para o ensino de Arte e a construção social do patrimônio. Possibilitando assim, a apropriação interdependente de ambos.

Que fique claro: nada substitui o contato direto com o patrimônio. As reproduções até são importantes ferramentas na 'alfabetização estética' nas escolas, mas não são as obras de arte em si. Seu caráter educativo não substitui o contato direto com o patrimônio. Seja por dificuldades de locomoção aos espaços de exposição ou por limitação do professor a reprodução não deve se tornar uma finalidade em si, mas um acesso para a prática educativa.

[18] IPHAN, 1987.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação no Brasil.* S. Paulo (SP): Perspectiva, 1995.

BRASIL. *LDB nº 9.394* – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Brasília, 1996. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm>. Acesso em: 22 de dezembro de 2016.

BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais: arte* / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC / SEF, 1998.

FONSECA, Maria Cecília L. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 2ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: UFRJ/Minc-IPHAN, 2005.

FRANZ, Teresinha S. Educação para a compreensão das artes. In: _____. *Educação para a compreensão da arte*. Florianópolis: Insular, 2001, p. 43-87.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HORTA, Maria de Lourdes P. *et. al.. Guia básico de educação patrimonial*. Petrópolis: Museu Imperial-DEPROM; Brasília: IPHAN/MinC, 1999.

IPHAN. *Carta de Petrópolis* – 1º Seminário Brasileiro para Preservação e Revitalização de Centros Históricos, Petrópolis, 1987. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Petropolis%201987.pdf>. Acesso em: 15 de junho de 2017.

_____. *Educação patrimonial na escola*. Encontro Nacional de Educação Patrimonial de São Cristóvão (SE), 2005. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/educacao_patrimonial_na_escola.pdf>. Acesso em: 18 de junho de 2017.

IPHAN/MEC. *Educação Patrimonial:* Programa Mais Educação. Programa Mais Educação/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, DF: Iphan/Seb/MEC, 2011. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/EduPat_EducPatrimonialProgramaMaisEducacao_fas1_m.pdf.> Acesso em: 07 de julho de 2018.

MOREIRA, A. F. B., & CANDAU, V. M. *Indagações sobre currículo*: Currículo, conhecimento e cultura. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria da Educação Básica, 2007. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/Ensfund/indag3.pdf>. Acesso em: 19 de agosto de 2016.

PUHL, Mário José. *O conhecimento e o princípio da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão*. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, nº 69, p. 222-232, set. 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8645281/15138>. Acesso em: 08 de junho de 2018.

A PAISAGEM COMO FERRAMENTA DE PRESERVAÇÃO.

Marcelo Gaudio Augusto[1]

O tema patrimônio suscita, entre outras questões, aquelas que dizem respeito às chamadas relações de identidade, ou seja, a identificação e a atribuição de valores entre um objeto e a comunidade que o cerca. Um questionamento que sempre norteou minhas pesquisas é descobrir como conservar um patrimônio frente à contínua destruição das cidades brasileiras proporcionado pelo avanço da urbanização e especulação imobiliária. Se não descobrimos o valor contemporâneo das paisagens, urbanas ou rurais, é certo que não haverá preservação, pois infelizmente observamos a pressão econômica sempre se sobressaindo.

A separação entre os ambientes rural e urbano que permeiam o imaginário comum é falsa, mas que contribui para o esquecimento e a consequente destruição da memória. Na busca por um conceito mais amplo que o meramente pontual do patrimônio e suas imediações, temos a paisagem. Por meio de uma concepção ampla de espaço, que permita entender melhor as relações do território, a paisagem é uma das peças fundamentais na compreensão da identidade de um determinado local e população.

Apesar de ser um tema clássico da Geografia, as pesquisas acerca da paisagem percorreram uma longa trajetória de debates nas mais diversas disciplinas até chegar às mais recentes conceituações propostas por instituições voltadas para a preservação do patrimônio cultural como o IPHAN ou a UNESCO. Mas ele é suficiente? Para cada avanço no campo cultura, observamos resistências e consequentes retrocessos. Este é o cenário que pretendo apresentar a seguir.

[1] Doutorando em História da Arte no departamento de História/Unicamp

OS DEBATES ACERCA DA PAISAGEM

O termo paisagem surgiu na pesquisa acadêmica no final do século XIX no momento de criação da disciplina geografia. E mesmo nesse início, ela já era considerada muito mais que apenas "o espaço que abarca o olhar"[2]. Mas qual era seu real alcance?

> "As premissas históricas do conceito de paisagem, para a geografia, surgem por volta do século XV no renascimento, momento em que o homem, ao mesmo tempo em que começa a distanciar-se da natureza, adquire técnica suficiente para vê-la como algo passível de ser apropriado e transformado". A partir deste momento a paisagem começa a ter um significado diferenciado, deixando de ser apenas uma referência espacial ou um objeto de observação. Ela se coloca num contexto cultural e discursivo, primeiramente nos discursos das artes e pouco depois nas abordagens científicas."[3]

Diversas correntes de pensamento utilizaram e aprimoraram a discussão, e aos poucos tornou-se chave para a preservação do patrimônio. A questão da paisagem foi mencionada de modo genérico no debate patrimonial desde a Carta de Athenas[4] em 1931, quando passou-se a considerar não apenas o monumento como a área envoltória. Em 1964, o entendimento ampliou-se mais uma vez com a inserção da ambiência na Carta de Veneza[5], esta levava em conta características sociais e culturais do entorno. Mas apenas em 1972 que a discussão sobre Paisagens Culturais e Naturais passou a ser pauta na Convenção do Patrimônio Mundial da Unesco.

Finalmente, em 1992, na Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, um novo termo para a proteção dos patrimônios cultural e natural foi adotado. Com base na linha de Geografia Humana, proposta pelos estudos do geógrafo Carl Sauer, passou-se a valorizar as inter-relações entre

[2] HOLZER, Werther. *Um estudo Fenomenológico da paisagem e do lugar*: a crônica dos viajantes no Brasil do século XVI. Tese de doutorado. USP/SP. 1998. p.52

[3] MENDONÇA e VENTURI (1998, p. 65) *in* SCHIER Raul Alfredo. *Trajetórias do conceito de paisagem na geografia***.** Revista eletrônica RA'EGA: Espaço Geográfico em Análise, n. 7. Editora UFPR. Curitiba. 2003. p. 79-85.

[4] *Carta de Atenas (1931*). www.portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf último acesso 31 de janeiro de 2018.

[5] *Carta de Veneza (1964)*. www.portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf último acesso 31 de janeiro de 2018.

o homem e o meio ambiente, os patrimônios cultural e natural e trata-los como elementos indissociáveis. Criando o termo que seria conhecido por paisagem cultural.[6]

Para uma compreensão mais ampla dos objetos a serem estudados e preservados, a paisagem foi dividida em três categorias: as intencionalmente desenhadas ou criadas, como parques, praças e jardins que são planejadas arquitetonicamente; as organicamente desenvolvidas, que podem ter estacionado sua transformação ou ainda estarem em processo de transformação; e as paisagens culturais associadas, na qual seus valores transparecem a partir das relações psicológicas criadas pela população com o espaço, como espaços de festas ou religiosos. [7]

Outras recomendações e convenções fomentaram e ampliaram a noção de paisagem na preservação do patrimônio em esferas regionais como os debates que ocorreram no Conselho da Europa em 1994, ou a Convenção Europeia da Paisagem no ano 2000. Em ambos os casos observamos abordagens mais amplas sobre o que é um bem passível de preservação, incluindo paisagens que não possuem valor de excepcionalidade. A contribuição alerta para a necessidade de elaborar formas de gestão que respeitem e integrem as relações de cotidiano da população diretamente afetada, incentivando a participação dos "cidadãos nas decisões sobre as políticas relativas às paisagens onde vivem".[8]

Nos anos 2000, uma nova corrente viria agregar novos elementos ao debate acerca da paisagem, em pouco tempo a Geografia da Percepção ou Geografia Fenomenológica ganhou destaque. Esta procurava reunir não apenas as manifestações culturais e sua relação de transformação com o meio, elementos mais facilmente perceptíveis, nesse momento observamos o aprofundamento nas simbologias e vivencias locais.[9] Seguindo essa linha, em 2003, a Unesco, durante a Convenção de Salvaguarda do Patrimônio Intangível, estendeu a concepção de paisagem do órgão que consistia apenas em remanescentes físicos, para práticas, representações, expressões, conhecimentos, espaços, habilidades, espaços culturais de uma comunidade como parte do Patrimônio Cultural.[10]

Nas Américas observamos um amplo debate sobre o tema no simpósio anual do comitê norte-americano no International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) em 2004. Ressaltou-se o problema em encarar os patrimônios culturais e naturais como duas categorias distintas para a proteção das paisagens.[11]

---

[6] SANTILLI, Juliana. Op.Cit.

[7] DARVILL, Timothy. *Pathways to a Panoramic Past: a brief history of landscape archaeology in Europe*. *In* DAVID, Bruno e THOMAS, Julian (org.) *Handbook of Landscape Archaeology*. Walnut Creek, California. Left Coast Press. 2010. p.68

[8] *Dicionário do Patrimônio Cultural do IPHAN*, verbete Paisagem Culturalhttp://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/82/paisagem-cultural último acesso 26 de janeiro de 2018; SANTILLI, Juliana. Op.Cit.

[9] CÂNDIDO, Pietro de A.; ANDRADE, Artur L.; ESPORTE, Sérgio H. C.; RUI, Felipe de P.; ALVES, Flamarion D.. A *Percepção da Paisagem Rural dos Moradores do Bairro Santa Clara*, Alfenas-MG. Unifal. 2012.

[10] DARVILL, Timothy. Op.Cit

[11] VASCONCELOS, Marcela Correia de A. *As fragilidades e potencialidades da chancela da paisagem cultural brasileira*. Revista CPC, São Paulo, n.13. 2012. p58

O passo seguinte seria a Declaração de Xi'an assinada em outubro de 2005 Sobre a Conservação do Entorno Edificado, Sítios e Áreas do Patrimônio Cultural. Nesse encontro, a noção de entorno dos bens que devem ser protegidos foi ampliada, buscando uma maior integração entre o material e imaterial, o cultural e o natural, tratando-o como relações interdependentes e sem se ater apenas ao valor de excepcionalidade. Destaco os itens dois e nove da carta por levantarem questões interessantes:

> "2. O significado e o caráter peculiar das edificações, dos sítios ou das áreas de patrimônio cultural com escalas diferentes, inclusive os edifícios, espaços isolados, cidades históricas, paisagens urbanas, rurais ou marinhas, os itinerários culturais ou os sítios arqueológicos advêm da percepção de seus valores sociais, espirituais, históricos, artísticos, estéticos, naturais, científicos ou de outra natureza cultural. Ainda, das relações características com seu meio cultural, físico, visual e espiritual."[12]
> "9. (...) A transformação rápida e progressiva das paisagens rurais e urbanas, as formas de vida, os fatores econômicos, ou o meio ambiente natural podem afetar de forma substancial ou irreversível a verdadeira contribuição do entorno para o significado de uma edificação, um sítio ou uma área de valor patrimonial."[13]

Em novembro de 2011, na Conferência Geral da Unesco, uma nova recomendação foi elaborada, objetivando a preservação da paisagem histórica urbana. As recomendações têm como alvo lançar bases mais abrangentes para a identificação, conservação e gestão de paisagens urbanas levando em consideração a sustentabilidade. Desta forma, temos o reconhecimento do caráter dinâmico das cidades e das múltiplas manifestações culturais que coexistem num mesmo lugar levando em conta as modificações e adaptações que ocorrem devido às mudanças ambientais e socioeconômicas.[14]

Vários estudos foram iniciados e paisagens passaram a ser registradas, a primeira delas foi no Brasil, a Paisagem Carioca entre as montanhas e o mar. Esse registro destacou a dimensão da cidade do Rio de Janeiro como um assentamento urbano inserido dentro de um cenário natural peculiar e excepcional, do qual temos ressaltado a área entre o mar e as montanhas do Parque Nacional da Tijuca. Dentro dessa

[12] *Declaração de Xi'an* Sobre a Conservação do Entorno Edificado, Sítios e Áreas do Patrimônio Cultural. Item 2. Xi'an, China. 21 de Outubro de 2005. www.icomos.org/xian2005/xian-declaration-por.pdf ultimo acesso 26 de janeiro de 2018
[13] Idem. Item 9.
[14] *Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural* www.whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf último acesso em 31 de janeiro de 2018.

inscrição, se reconheceu também as inspirações artísticas que teriam guiado músicos, paisagistas e urbanistas.[15]

Os bens registrados são periodicamente reavaliados, e até o momento, um relatório da Unesco de agosto de 2015, elaborou uma avaliação bastante positiva em relação à implantação desse instrumento de incentivo à preservação.[16]

O Brasil, por sua vez, apresenta uma legislação bastante avançada, as noções de paisagem já eram consideradas desde a criação do SPHAN em 1937. No artigo primeiro, parágrafo segundo encontramos a indicação da possibilidade de preservação da paisagem.

> "Equiparam-se aos bens que se refere ao presente artigo e são também sujeitos de tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe preservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana"[17]

Porém, dessa possibilidade de tombamento estar prevista desde o início do órgão, identificamos poucos bens tombados seguindo a descrição, o texto sugere que essa situação seria reflexo dos poucos geógrafos integrados ao corpo técnico do SPHAN/IPHAN ao longo dos anos.[18] De forma ainda mais clara e direta, a proteção às paisagens viria a ser nominalmente considerada apenas a partir do artigo 216 da Constituição Federal de 1988:

> "Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: (...)
>
> V - *os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.*

[15] *Rio de Janeiro: Carioca Landscapes between the Mountain and the Sea*. http://whc.unesco.org/en/list/1100 último acesso 26 de janeiro de 2018.
[16] *Recommendantion on the Historic Urban Landscape*. Application of the 2011. p21
[17] *Decreto lei 25 de 1937*, artigo 1º parágrafo 2º. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm último acesso em 26 de janeiro de 2018.
[18] *Reflexões sobre a Chancela da Paisagem Cultural*. Documento Sócio Ambiental IPHAN. Coordenação de Paisagem Cultural. Brasília, março de 2011.

> § 1º O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. (...)"[19]

São novas características que se somam inspiradas e fomentadas por experiências nacionais e internacionais, como a Convenção da Unesco de 1992, as recomendações europeias, ou mesmo as cartas patrimoniais brasileiras. Há uma retroalimentação teórica de mútua influência de forma a ampliar as ferramentas de salvaguarda do patrimônio que vão além do tombamento, ou mesmo do que se entre por área envoltória.

A partir desses novos debates foi feito um estudo feito entre 2003 e 2004, o qual foi inventariado cidades catarinenses que sofreram processos migratórios de raiz europeia de forma mais intensa. Esse levantamento contribuiu para a elaboração da implementação dos Roteiros Nacionais de Migração, a primeira proposta que inaugurou a Chancela da Paisagem Cultural no ano de 2011. A paisagem ganhou cada vez mais visualidade e novos documentos institucionais passaram a ser elaborados: Paisagem Cultural – Proposta de regulamentação (IPHAN/Depam; julho de 2007), a Carta de Bagé ou Carta da Paisagem Cultural (IPHAN; agosto de 2007), a Carta da Bodoquena ou Carta das Paisagens Culturais e Geoparques (IPHAN; setembro de 2007), a Proposta de Política Nacional de Paisagem Cultural (IPHAN /Depam; maio de 2008) e Reflexões sobre a Chancela da Paisagem Cultural (IPHAN /Depam/Coordenação de Paisagem Cultural, 2011).

A Carta de Bagé, em especial, foi um importante passo para a disseminação e amadurecimento do termo ao apresentar explicitamente o caráter múltiplo do patrimônio, este formado pela interação entre o homem e a natureza. A carta ressalta que tal interação é a base formadora da cultura e se forma apenas da mutua troca entre ambos agentes.

> "A paisagem cultural é o meio natural ao qual o ser humano imprimiu as marcas de suas ações e formas de expressão, resultando em uma soma de todos os testemunhos resultantes da interação do homem com a natureza e, reciprocamente, da natureza com o homem, passiveis de leituras específicas e temporais."[20]

[19] *Constituição Federal de 1988*. Artigo 216 *in* https://www.senado.gov.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_216_.asp último acesso em 26 de janeiro de 2018

[20] *Carta de Bagé*, Art. 2°. 2007

Em 2009, o Brasil criou então um instrumento jurídico nacional de reconhecimento das Paisagens Culturais Brasileiras.[21] Além do "excepcional valor universal" indicado nas recomendações da Unesco, foi incentivado o pacto entre o poder público, sociedade civil e iniciativa privada na gestão compartilhada que se define por "porção peculiar de território nacional", representativa do processo de interação entre o homem e a natureza.

> "A chancela da Paisagem Cultural Brasileira considera o caráter dinâmico da cultura e da ação humana sobre as porções do território a que se aplica, convive com as transformações inerentes ao desenvolvimento econômico e social sustentáveis e valoriza a motivação responsável pela preservação do patrimônio."[22]

O grande avanço conceitual nessa época está na eliminação teórica da dicotomia Cultural Vs. Natural, Material Vs. Imaterial. Há o entendimento que a paisagem passou a ser considerado um sistema complexo e dinâmico resultado da soma de todos os elementos. No entanto, ela não funciona da mesma forma que o tombamento, a chancela é um selo de reconhecimento e legitimação com objetivo de preservação do local chancelado a partir do incentivo à manifestações culturais locais.[23] Assim, percebemos uma substancial diferença com a forma de aplicação da Chancela em relação à categoria de paisagem da Unesco, pois a instituição internacional visa proteger apenas as paisagens de caráter único e excepcional, utilizando assim critérios mais rígidos de autenticidade e integridade.[24]

> "A motivação para a criação do conceito foi a busca pela preservação da diversidade e riqueza dos cenários urbano e rural frente à massificação das paisagens provocada pelo desaparecimento de contextos de vida e tradições culturais" [25] (especulação imobiliária, grandes latifúndios monocultores, entre outros).

[21] *Dicionário do Patrimônio Cultural do IPHAN*, verbete Paisagem Cultural http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/82/paisagem-cultural último acesso 26 de janeiro de 2018; SANTILLI, Juliana. *Paisagens Culturais* Op.Cit..; WEISSHEIMER, Maria Regina. *A Chancela da Paisagem Cultural: uma estratégia para o futuro*. IPEA. Ano 7 . Edição 62 - 23/07/2010.
[22] Portaria nº 127, de 30 de Abril de 2009. Chancela da Paisagem Cultural Brasileira. Artigo terceiro.
[23] VASCONCELOS, Marcela Correia de A.. Op.Cit. p62
[24] *Dicionário do Patrimônio Cultural do IPHAN*, verbete Paisagem Cultural http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/82/paisagem-cultural último acesso 26 de janeiro de 2018.
[25] *Reflexões sobre a chancela da Paisagem Cultural Brasileira* p.3 https://documentacao.socioambiental.org/noticias/...//19930_20110518_093241.pdf último acesso 26 de janeiro de 2018

Ainda assim, o registro do IPHAN prevê a necessidade de desenvolvimento de um Plano de Gestão de caráter compartilhado entre o poder público, a sociedade civil e a iniciativa privada para a preservação da paisagem chancelada. No caso de os integrantes não cumprirem as determinações e as características forem degradadas ou perdidas, a chancela pode ser retirada.

A partir de 2009 estudos foram iniciados e em 2011 o primeiro registro foi na região catarinense de Texto Alto, nos municípios de Pomerode e Jaraguá do Sul. São áreas rurais que ainda apresentam elementos da imigração germânica, principalmente, o modelo de ocupação territorial, a arquitetura e a produção artesanal de alimentos.[26] Em 2012 tivemos o Rio de Janeiro como a primeira área urbana no mundo a receber a chancela da Paisagem Cultural.[27] E destes seguiram-se outros.

Em paralelo aos registros, acompanhamos uma revisão critica importante em relação à tentativa de avançar e consolidar as novas práticas de preservação. Em março de 2018 foi criada uma Consulta Pública sobre a Política de Patrimônio Material com objetivo de aprimorar coletivamente os instrumentos de preservação e garantir a legitimidade das ações do IPHAN junto às comunidades.[28]

A pesquisa pública forneceu subsídios para a elaboração de um documento que ainda está em análise e desenvolvimento. Vários dos elementos mais recentes carecem de informação precisa não apenas em relação às questões legais, como também às definições ainda não estabelecidas.[29]

Enfim, a Chancela da Paisagem Cultural é um recurso interessante que ainda precisa ser juridicamente fundamentado para sua aplicação ter validade. Depois de um surto inicial de chancelas entre 2009 e 2014, atualmente o instrumento está suspenso e mais nenhum registro foi feito, no entanto ele ainda está sendo intensamente discutido em congressos específicos sobre Paisagem Cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÂNDIDO, Pietro de A.; ANDRADE, Artur L.; ESPORTE, Sérgio H. C.; RUI, Felipe de P.; ALVES, Flamarion D.. A *Percepção da Paisagem Rural dos Moradores do Bairro Santa Clara,* Alfenas-MG. Unifal. 2012.

[26] Paisagem Cultural http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/899/ último acesso 14 de setembro de 2018

[27] Idem

[28] Consulta Pública sobre a Política de Patrimônio Material. 1º de março a 1º de maio de 2018. http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4541/sociedade-e-chamada-a-contribuir-na-construcao-da-politica-de-patrimonio-cultural último acesso 14 de setembro de 2018

[29] DOCUMENTO LEGAL Nº XX, DE 17 DE AGOSTO DE 2018. http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Portaria_PFPM_(Versao13a).pdf último acesso 14 de setembro de 2018

Carta de Atenas (1931). www.portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf último acesso 31 de janeiro de 2018.
Carta de Bagé. 2007
Carta de Veneza (1964). www.portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf último acesso 31 de janeiro de 2018.
Constituição Federal de 1988. Artigo 216 *in* https://www.senado.gov.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_216_.asp último acesso em 26 de janeiro de 2018
Consulta Pública sobre a Política de Patrimônio Material. 1º de março a 1º de maio de 2018. http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4541/sociedade-e-chamada-a-contribuir-na-construcao-da-politica-de-patrimonio-cultural último acesso 14 de setembro de 2018
Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural www.whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf último acesso em 31 de janeiro de 2018.
DARVILL, Timothy. *Pathways to a Panoramic Past: a brief history of landscape archaeology in Europe. In* DAVID, Bruno e THOMAS, Julian (org.) *Handbook of Landscape Archaeology.* Walnut Creek, California. Left Coast Press. 2010.
Declaração de Xi'an Sobre a Conservação do Entorno Edificado, Sítios e Áreas do Patrimônio Cultural. Item 2. Xi'an, China. 21 de Outubro de 2005. www.icomos.org/xian2005/xian-declaration-por.pdf ultimo acesso 26 de janeiro de 2018
Decreto lei 25 de 1937, artigo 1º parágrafo 2º. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm último acesso em 26 de janeiro de 2018.
Dicionário do Patrimônio Cultural do IPHAN. último acesso 26 de janeiro de 2018
DOCUMENTO LEGAL Nº XX, DE 17 DE AGOSTO DE 2018. http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Portaria_PFPM_(Versao13a).pdf último acesso 14 de setembro de 2018
HOLZER, Werther. *Um estudo Fenomenológico da paisagem e do lugar:* a crônica dos viajantes no Brasil do século XVI. Tese de doutorado. USP/SP. 1998.
Portaria nº 127, de 30 de Abril de 2009. Chancela da Paisagem Cultural Brasileira. Artigo terceiro.
Recommendantion on the Historic Urban Landscape. Application of the 2011.
Reflexões sobre a chancela da Paisagem Cultural Brasileira. https://documentacao.socioambiental.org/noticias/...//19930_20110518_093241.pdf último acesso 26 de janeiro de 2018
Rio de Janeiro: Carioca Landscapes between the Mountain and the Sea. http://whc.unesco.org/en/list/1100 último acesso 26 de janeiro de 2018.
SCHIER Raul Alfredo. *Trajetórias do conceito de paisagem na geografia.* Revista eletrônica RA'EGA: Espaço Geográfico em Análise, n. 7. Editora UFPR. Curitiba. 2003.

VASCONCELOS, Marcela Correia de A. *As fragilidades e potencialidades da chancela da paisagem cultural brasileira.* Revista CPC, São Paulo, n.13. 2012.
WEISSHEIMER, Maria Regina. *A Chancela da Paisagem Cultural: uma estratégia para o futuro.* IPEA. Ano 7. Edição 62 - 23/07/2010.

UM AUTORRETRATO DE JOSÉ PANCETTI NO MASP: A MITOLOGIA DO ARTISTA.

Marcos Pedro Magalhães Rosa[1]

A mítica em torno do pintor José Pancetti é construída por textos de catálogos, biografias e por interpretações amplas do que seriaa a arte brasileira. Embora diversa, ela guarda no seu núcleo alguns elementos biográficos recorrentemente mobilizados: a profissão marinheiro, a sensibilidade ao mar, o caráter intempestivo e a morte trágica, conclusão da jornada do pintor em busca de seu destino manifesto: a arte moderna. Essa mítica, estruturada de modo textual, guarda relação estreita com a vontade de narrar a institucionalização da arte moderna no país e com a as obras do artista, em especial, os seus autorretratos.

Pancetti, aprendeu o métier no Núcleo bernadelli, uma organização de artistas surgida em 1931, no Rio de Janeiro e descrito em 1982 por Frederico Morais, no livro "Núcleo Bernadelli: artes brasileiras nos anos 30 e 40". Nesse livro, o crítico não poupa esforço em descrever as dificuldades financeiras dos artistas que figuram como vendedores ambulantes, como desabrigados em busca de um teto, como andarilhos descalços, como românticos e como inconformados. Em suma, como um grupo sacrificial, que oferece seu bem-estar e sua própria vida para a consolidação do modernismo brasileiro:

> Muitos dos integrantes do Núcleo Bernadelli alimentavam-se com uma única refeição diária feita numa casa de pasto, o Restaurante Reis, e constituída por um prato de sopa, farinha e pão, o que lhes custava 600 réis. A fome levou cinco deles para o

[1] Cursa doutorado em História na UNICAMP com apoio da FAPESP.

> Sanatório, em Campos do Jordão. Dois morreram ali. Foi assim, portanto, que se implantou o Modernismo no Brasil[2].

A decadência do núcleo é ressaltada nessa obra. O colapso da organização teria se iniciado em 1935, quando o diretor acadêmico da Escola, Archimedes Memória pediu a remoção das entidades alocadas no porão da instituição. Posteriormente, a sede da Sociedade Brasileira de Belas Artes, que também ocupava o porão da Academia foi depredada, os móveis lançados à rua e obras de seu acervo foram destruídas. Frederico Morais cita um depoimento de Bustamante Sá, segundo o qual o alvo dos ataques não era a Sociedade, mas o Núcleo Bernadelli. Segundo Morais, o próprio diretor da escola teria insuflado o ataque. Os integrantes do núcleo, no entanto, ainda segundo o crítico, teriam conseguido defender seu espaço com pedras e paus e desviado, sem querer, o ataque para a instituição vizinha.

Segundo Frederico Morais, Archimedes Memória tinha afinidades integralistas e, no contexto de época, a arte modernista era assumida como uma variação do comunismo. As questões políticas e culturais guardariam no seu avesso, segundo o crítico, uma disputa entre os artistas formados nos padrões antigos e aqueles formados sob valores inovadores por cargos profissionais na Escola Nacional de Belas Artes. Com o desenvolvimento da contenda, o grupo é desalojado e inicia seu definhamento. O núcleo, muito mais que uma escola, funcionaria, segundo o autor, como teto para pintores sem lar e como aglutinador de personagens em condições paupérrimas. Seu fim apenas aumentaria o sacrifício ao qual os pintores estavam submetidos para implementar o modernismo no país.

Se essa martirização é central no livro de Morais, ela não é original de seu autor. É possível rastreá-la em duas publicações anteriores, as quais Morais recorre para referenciar sua própria narrativa. A primeira é a biografia de José Pancetti, escrita por Medeiros Lima e publicada em 1960, e a segunda é o catálogo racional do mesmo pintor, organizado por José Roberto Teixeira Leite, e datado de 1979.

Na biografia, escrita por Medeiros Lima, encontramos Pancetti como um ser rude, de origem migrante e proletária, que, de Campinas, no interior de São Paulo, acompanhou a família para São Paulo e de lá fora mandado para Itália. O autor frisa seu caráter mulherengo, como sinônimo de amor pela vida, sua inadequação ao mundo em que vivia e um certo "senso de rebelião". A miséria é recorrente na trama e recoloca a mítica de um indivíduo em oposição ao mundo que o cerca. A educação no núcleo Bernadelli é minimizada através de citações do diário do próprio Pancetti, que diminui a importância do ensino em sua trajetória.

A oposição de classe entre os pintores da década de 1930 e os da geração anterior, cristalizada na crítica de Mário de Andrade sobre a geração de 1930 paulistana, é projetada sobre Pancetti. Se a geração

[2] Frederico Moraes. *Núcleo Bernadelli: artes brasileiras dos anos 1930 e 1940*. 1982.

paulista, na crítica de Andrade, seria um grupo proletário, que compartilharia entre si o saber técnico, a moda dos artesãos de ofício, a geração anterior, catalisada pela Semana de Arte Moderna, seria aristocrática[3]. Segundo Medeiros Lima:

> Por meio de pesquisas pessoais terminam aqueles pintores [Di Cavalcanti, Tarsila e Portinari] prestando sua contribuição à moderna pintura brasileira. Pancetti, ao contrário, atinge seus objetivos guiado por um sentimento instintivo, que o conduz à descoberta de uma expressão própria. Não se pode mesmo dizer que se tenha aproveitado das lições dos velhos pintores acadêmicos ou dos raros impressionistas brasileiros, dos quais Visconti foi o mais importante e o mais representativo de todos[4].

A relação do artista com a paisagem, nessa biografia, também segue uma trilha aberta por Mário de Andrade: Para o autor de Macunaíma, aquela geração paulista pintava paisagens, pois teria temperamento proletário. Eles se sensibilizariam pelos arredores de São Paulo, onde passavam as horas de descanso e de lazer e também as pequenas propriedades que ansiavam possuir. Haveria, portanto, um amalgama entre sensibilidade ao entorno, a classe e a psiqué dos pintores[5]. Segundo Medeiros Lima:

> [Pancetti] Arrastado pela força do seu temperamento, seguindo muito de perto as inclinações pessoais, deixa-se dominar particularmente pela paisagem. Embora não se possa dizer que ele é um panteísta exaltado, é, contudo, na paisagem que encontra o seu melhor meio de expressão[6]. (IDEM, ibidem, p. 50).

Pancetti figura, na biografia, como um marinheiro, cargo que exerceu durante boa parte da vida e, como tal, um profissional sensibilizado pelo mar. Toda a trajetória do pintor, no entanto, é teleológica, é a narrativa de um destino manifesto na busca pela verdadeira vocação: a arte. Antes de encontrá-la:

> [o pintor] Permanece o inadaptado de sempre, o homem sem destino e sem pouso certo. A miséria e a fome não parecem amedronta-lo. Há nisso certo heroísmo, um

[3] Sobre a questão de Mário de Andrade e a invenção de figuras proletárias no mundo das artes ver: Marcos Pedro Magalhães Rosa. *O Espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950*. 2015. P 49 - 57
[4] Medeiros Lima. *Pancetti.* 1960. P. 49-50.
[5] Cf. Marcos Pedro Magalhães Rosa. *O Espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950*. 2015. Pp. 49 – 57.
[6] Medeiros Lima. *Pancetti.* 1960. P. 50.

> sentido de rebelião, que é também um dos traços de seu caráter. O jovem Pancetti trilha o seu destino à procura do sopro revelador, da inspiração artística. [7]
> [sem a arte] Pancetti se desconhece totalmente. Ele nada sabe de pintura e por isso mesmo ignora a sua vocação. O que nele aflora é o ser rude, seduzido pela vida, de coração aberto a todas as aventuras.[8]

O preço que Pancetti paga por trilhar seu destino, também é elencado:

> Panceti chega ao fim dessa jornada doente, envelhecido, de olhos encovados e de maçãs salientes no rosto. É um homem de fisionomia triste, mas que não se deixou vencer pelo combate.[9]

Pancetti parece ser uma forma de Medeiros Lima reivindicar uma posição genética para o Rio de Janeiro no modernismo brasileiro. Quase a metade do livro é dedicada a narrar o surgimento dessa arte no país. Lima, no entanto, opõe-se aos críticos paulistanos, em especial a Mário de Andrade, e reivindica Eliseu Visconti, como disparador das novidades estéticas no Brasil. Um carioca paisagista, em detrimento de Almeida Junior ou Anita Malfatti, dois paulistas dedicados à representação de tipos humanos. A paisagem vincularia Eliseu Visconti a Pancetti e o modernismo seria, para Lima, a busca agônica por uma expressão individual na arte.

A relação entre implantação do modernismo e a invenção de um modelo de artista mártir não é original do Brasil e tem em Vincent Van Gogh um dos seus primeiros personagens. É ele que sintetiza, de maneira profunda, a repercussão da modernização das formas de trabalho sobre o mundo da arte. Segundo Giulio Carlo Argan:

> Com Van Gogh, inicia-se o drama do artista que se sente excluído de uma sociedade que não utiliza seu trabalho, fazendo dele um desajustado, candidato à loucura ou ao suicídio. E não só o artista: uma sociedade pragmática que atribui ao trabalho a finalidade exclusiva do lucro não pode senão rejeitar aquele que, preocupado com a condição e o destino da humanidade, desmascara sua má consciência.[...] Não se trata mais de representar o mundo de maneira superficial ou profunda: cada signo

[7] Medeiros Lima. *Pancetti.* 1960. P. 21.
[8] Medeiros Lima. *Pancetti.* 1960. P. 15.
[9] Medeiros Lima. *Pancetti.* 1960. P. 41.

> de Van Gogh é um gesto com que enfrenta a realidade para captar e se apropriar de seu conteúdo essencial, a vida. Aquela vida que a sociedade burguesa, com seu trabalho alienante, extingue do homem[10].

Segundo Natalie Heinich (1991), Van Gogh é o paradigma de artista moderno e a autora o identifica ao anacoreta, sacerdote que, no começo da era cristã, isolava-se no deserto e se condenava a viver a fé na solidão. Vivia, com efeito, pela dúvida, na incapacidade de obter legitimação ou confirmação da certitude de seus atos. Inventava, em contrapartida, uma forma religiosa que seus seguidores buscavam memorar e na qual buscavam se inspirar. Esse artista moderno, ao perscrutar aquilo que está latente no seu íntimo, distanciaria-se, segundo Heinich, dos outros mortais ao recolher-se na sua interioridade e dedicar-se ao futuro, àqueles que estão por vir, já que os contemporâneos seriam incapazes de compreender sua obra. Van Gogh, dessa maneira, é, na leitura de Heinich, o ponto temporal onde se configura um novo paradigma para a história da arte que se desdobrará na história das vanguardas dedicadas a criar pateticamente o novo, numa condição dramatizada pelo artista incompreendido. Aos círculos sociais que se desdobram em torno desse artista ou de sua obra, os museus, os críticos e os apreciadores, caberia uma postura de reverência como expiação diante um mártir, cuja vida trágica cobra justiça.

Se há uma semelhança óbvia entre a figura que emerge de Pancetti com a figura de Van Gogh, o catálogo, coordenado por José Roberto Teixeira Leite (1979), sobreporá um pintor sobre o outro. O pintor holandês figura, na interpretação de Teixeira Leite, como uma personagem sobre a qual Pancetti projeta sua própria personalidade, em quem se espelha e em quem reconhece sua própria sina. O drama de Van Gogh é então estendido a Pancetti e a recorrência de dois temas na trajetória dos pintores é enfatizada: as paisagens e o autorretrato.

Desses dois, os autorretratos tem mais atenção analítica de Teixeira Leite. É neles que o autor diagnostica que Pancetti assume as feições de Van Gogh. Observando o retrato abaixo, há realmente semelhanças interessantes com os autorretratos de Van Gogh, a presença do chapéu simples e o meio perfil com olhar oblíquo. As diferenças, no entanto, são gritantes: a sintetização da forma e a cor plana contrastam em grande medida com as pinceladas caligráficas, esculturais e paralelas típicas de Van Gogh. Mais do que uma referência visual, o holandês parece ser, para Pancetti, uma mitologia a qual ele recorre para se pensar, da mesma maneira que recorre à escrita de poemas e de diários pessoais. No entanto os sentidos, para o próprio artista, do gênero autorretrato e da reminiscência de Van Gogh podem não nos ser óbvios e vale a pena investigarmos.

[10] Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna*. 2010. P. 123 -125.

Pancetti não é, evidentemente o único artista brasileiro do período a se retratar. Pelo contrário, ele parece estar inserido numa moda de época. Cecília França Lourenço identifica uma recorrência considerável da apresentação de autorretratos nos Salões dos Sindicatos naquele período. Esta autora atribui essa frequência à recepção laureada de um autorretrato de Yioshiya Takaoka, outro frequentador do núcleo Bernadelli, no Salão Oficial de 1938 e ao papel desses Salões na consagração dos artistas da época[11].

No próprio autorretrato de Takaoka, as pinceladas paralelas compõem volumes e dinamizam a composição. Um tipo de solução que Lourenço atribui a Van Gogh e que, segundo Renata Gomes Cardoso (2007) é identificável nos trabalhos da fase alemã de Anita Malfatti, expostos em São Paulo antes de 1917 e derivados do contato da artista com os pós-impressionistas franceses, entre eles, o mestre holandês.

Pancetti é provavelmente o mais prolífico pintor brasileiro daquele momento a investir nos autorretratos. O catálogo de Teixeira Leite traz vinte e nove reproduções de quadros diferentes dentro desse mesmo gênero. O primeiro, data de 1939 e o último é datado de 1955. E sobre o desenvolvimento desse gênero, o autor afirma:

> A medida em que a década de 1930 aproxima-se do fim, Pancetti experimenta grandes progressos. À influência de Lechowsky, junta-se, por algum tempo, outras influências, como Cézanne e sobretudo Van Gogh, esse nos auto-retratos, aquele nas naturezas-mortas [...] Pancetti trava conhecimento com reproduções de Van Gogh por intermédio do Delegado José Picorelli, que lhe empresta biografia do artista por Irving Stone. Apaixonou-se de imediato pela existência trágica do Holandês, na qual teria visto pontos de contato com a sua própria. Somente em 1940, porém, teria oportunidade de ver originais do mestre, em exposição de arte francesa então trazida ao Brasil[12].

Teixeira Leite não referencia essas informações em nenhuma bibliografia ou documento e nem mesmo nos fornece outros detalhes. Esses mesmos dados voltam a aparecer na tese de Fabio de Macedo (2010), calcada no catálogo do primeiro autor.

O livro de Irving Stone foi traduzido pela primeira vez para o português brasileiro em 1940, um ano depois de Pancetti pintar o seu primeiro autorretrato mencionado no catálogo. Na capa do livro, encontramos uma primeira pista interessante para investigarmos o retrato: a reprodução do autorretrato de Van Gogh dedicado a Paul Gauguin, de 1888. Na capa, uma superfície amarelo envelhecido tendente ao dourado

[11] Cecília França Lourenço. *Nipo-Brasileiros. "Da luta nos primórdios à assimilação local"*. 1989. P. 54.
[12] José Roberto Teixeira Leite. *José Pancetti: o pintor – marinheiro*. 1979. P.43.

é a base para que linhas pretas sugiram as pinceladas que compõe o rosto no quadro original de Van Gogh. Se esse amarelo pode ser a referência para o misterioso fundo do quadro de Pancetti, ele traz também a figura velada de Gauguin, que aparece em primeiro plano na imprensa carioca da década de 1930, na qual figura recorrentemente ao lado de seu amigo, Van Gogh. Em 7 de agosto de 1937 por exemplo, no jornal do Brasil, um artigo, frisa a amizade de Gauguin com Vincent e narra a busca do primeiro por seu destino manifesto: a arte. A jornada o teria conduzido ao Tahití e à descoberta de sua musa adolescente, aquela que consubstanciaria, segundo a reportagem, toda a sua jornada: Tahura, que em 1937 estava doente, idosa e alheia ao mundo da arte.

No Diário Carioca, em 14 de maio de 1938, encontra-se um artigo em que Pola Gaughin narra a tragédia de Van Gogh sob os olhos de Gauguin. Aqui, a capacidade artística do holandês é dificultada pela loucura insurgente. Gauguin é o amigo que tentou se aproximar de Vincent, mas que teve de afastar sem deixar de observar o sofrimento de Van Gogh. O próprio Pancetti, em um poema reproduzido no catálogo de Teixeira Leite coloca-se como um amigo de Van Gogh, numa posição análoga a de Gauguin, capaz de testemunhar o sofrimento do pintor amigo. Talvez a própria biografia de Gauguin, que serviu na marinha, tenha tocado, pelo traço comum com sua própria trajetória, a sensibilidade de Pancetti.

> Vincent Van Gogh, meu grande amigo!
> Foste um mártir na época em que viveste.
> Hoje a tua arte guia o mundo
> E o teu espírito a minha vida!
> Bendito sejas Vincent Van Gogh,
> Espírito Santo Amém.[13]

Infelizmente Teixeira leite, que transcreve o poema no catálogo, não nos informa em que momento ou sob quais circunstâncias esse poema fora escrito ou mesmo como ele conseguiu ter acesso a ele. Mas voltemos ao retrato: nele, o pintor segura uma marreta. Em outros autorretratos, aparecerão outros símbolos do trabalho, como, por exemplo o uniforme ou a boina de marinheiro. A marreta, especialmente, é tratada na tese de Macedo como uma declaração de ação política, remetida ao universo da luta de classe e, de alguma maneira, ao símbolo do socialismo[14]. Acredito ser difícil atribuir esse significado a partir unicamente da visão do quadro e prefiro me ater ao significado mais óbvio para marreta: um objeto de trabalho operário e uma certa filiação de Pancetti à classe trabalhadora, a mesma classe de que Van Gogh tentara se

[13] José Roberto Teixeira Leite. *José Pancetti: o pintor – marinheiro*. 1979. P.60.
[14] Fabio Reis de Macedo. *El Pintor José Pancetti y su Proyección en el arte social. 2010. P. 388 – 390.*

aproximar, quando missionário religioso no começo da sua trajetória, e na qual mais tarde iria se reconhecer, tentando criar, junto a Gauguin, uma organização laboral de artistas.

Com esse sentido mais diretamente social, cruza-se uma perspectiva plenamente artística. Em 3 de outubro de 1937, Van Gogh reaparece na imprensa carioca, no *Jornal do Brasil*, em um texto sobre o pintor modernista Manoel Santiago. O pintor dos girassóis figura aqui ao lado de Cézanne, de Gauguin e do próprio Santiago em oposição a Bouguereau e a Cabanel. Os últimos teriam colocado, segundo o artigo, a pintura à serviço da história e das cenas elevadas. Os primeiros "talvez desconhecendo o desenho a fundo, não possuindo também conhecimentos históricos profundos", ensinariam "mais (...) pelo fato de se ter limitado a procurar o motivo mais favorável à pintura." O autor do artigo se posiciona ao lado de Santiago e afirma que os quadros de Bourguereu e Cabanel não passavam, naquele momento, de "documentação".

Van Gogh, portanto, seria membro, de um grupo de artistas que não se pautariam pelo aprendizado do desenho tão caro à academia. Eles também não colocariam a arte em função da representação histórica e nem se quereriam eruditos. Van Gogh e seus amigos, a julgar pelos artigos, seriam homens em busca de sua vocação íntima, de seu destino manifesto e trágico consubstanciado na pintura. A veste vermelha no autorretrato de Pancetti parece ecoar essa concepção do artista como um sacerdócio. João Condé, em um texto presente também no catálogo, informa que Pancetti fora aluno de um colégio salesiano, de tal maneira que é possível que a veste vermelha seja inspirada nos mantos cardinalícios que, entre outras figuras, cobrem os bustos e retratos de Dom Bosco[15]. Infelizmente Condé também não referencia tal informação.

Plasmado como um mártir numa imagem bizantina, Pancetti, um trabalhador, testemunha o sofrimento de Van Gogh que se consubstancia no seu próprio: ambos, elevados proletários da arte, construtores condenados à implantação do modernismo que, nacionalmente ou internacionalmente não encontra acolhida favorável no seio da sociedade. Na edição de 1938, a revista Aspectos informa que Van Gogh, Cézanne, Rembrandt e Matisse foram incluídos por Adolf Hitler na lista de artistas degenerados. E, entre os pintores modernistas, amigos de Pancetti, tampouco a trajetória era fluida, graças, entre outras questões, à disputa pela Escola Nacional de Belas Artes.

Pancetti fora o primeiro pintor modernista a adquirir o prêmio máximo no Salão Oficial, a viagem internacional. Segundo Teixeira Leite, o próprio Pancetti não creditava sua vitória como uma conquista individual, mas uma vitória da arte moderna no Brasil. Teixeira Leite cita um artigo de 22 de Setembro de 1941, no Globo, no qual o pintor credita o prêmio a uma vitória da Divisão de Arte Moderna que teria votado unanimemente nele, pelo segundo ano consecutivo, indicando portanto a organização dos artistas modernos que foram obrigados a votar em bloco para possibilitar a projeção de um dos seus[16].

[15] João Condé. *Um Perfil.* 1979. P. 81.

[16] José Roberto Teixeira Leite. *José Pancetti: o pintor – marinheiro*. 1979. P.21.

A tela de Pancetti traz uma figura hierática, projetada fora do tempo com seu objeto de trabalho: alguém sagrado por testemunhar a tragédia da implantação da arte moderna. Sua própria alma domicilia-se na arte. Sem a arte o homem é apenas busca. A arte, por outro lado não é o domínio da técnica, do desenho ou da erudição, mas é a própria sina da necessidade de expressão, da sensibilidade do artista aplicada ao mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Companhia das Letras. São Paulo. 2006.

CARDOSO, Renata Gomes. *A Pintura de Anita Malfatti nos períodos iniciais de sua trajetória: proposta de revisão a partir de análise de obra*s. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História. IFCH/UNICAMP: Campinas. 2007.

CONDÉ, João. Um Perfil in: LEITE, José Roberto Teixeira*. José Pancetti: O Pintor – Marinheiro*. Edição da Fundação Conquista: Rio de Janeiro. 1979.

HEINICH, Nathalie*. La Gloire de van Gogh: essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris. Les éditions de minuit. 1991.

LEITE, José Roberto Teixeira*. José Pancetti: O Pintor – Marinheiro*. Edição da Fundação Conquista: Rio de Janeiro. 1979.

LIMA, Medeiros. *Pancetti*. Ministério da Educação e Cultura: Rio de Janeiro. 1960.

LOUERNÇO, Cecília França. Nipo-brasileiros. "Da luta nos primeiros anos à assimilação local." In: *Vida e Arte dos Japoneses no Brasil*. MASP. São Paulo. 1988.

MACEDO, Fabio Reis de. *El Pintor José Pancetti y su Proyección en el arte social*. Tese de doutorado apresentada ao departamento de Pintura. Universidade de Valência. 2010.

MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernadelli: Arte Brasileira nos Anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke. 1982.

ROSA, Marcos Pedro Magalhães. *O espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2015.

FIGURAS

Figura 1 - PANCETTI, José. Autorretrato. 1941. Óleo s/ Tela. 73 x 59,5. São Paulo: MASP. Fotografia de João Musa.

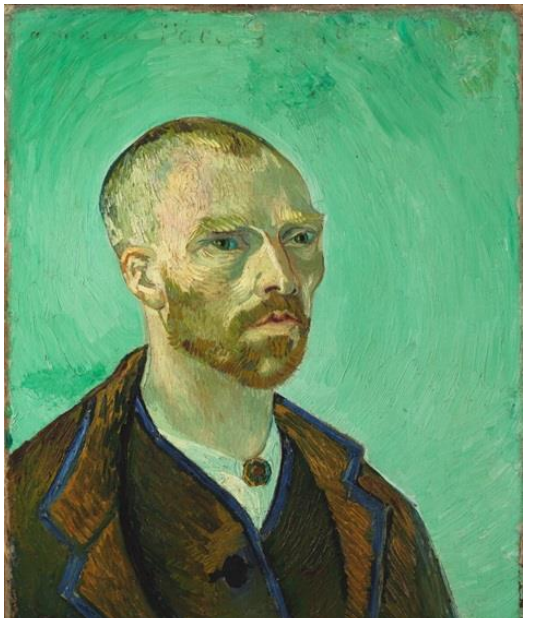


Figura 2 - VAN GOGH, Vincent. Autorretrato dedicado a Paul Gauguin. 1888. Óleo s/ tela. 61, 5 x 50,3 cm. Cambridge: Harvard Museum.

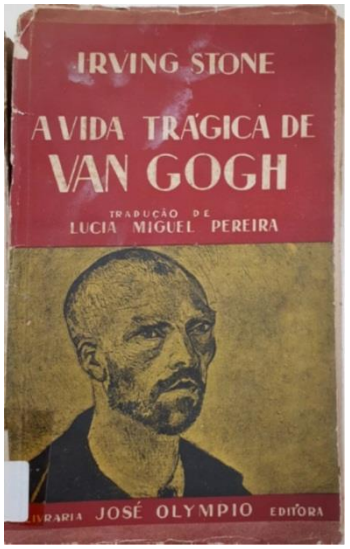


Figura 3 - Capa do livro STONE, Irving. A vida trágica de Van Gogh. 1940.

APONTAMENTO SOBRE A COLEÇÃO DE LIVROS RAROS DA BIBLIOTECA E CENTRO DE PESQUISAS DO MASP.

Maria Luiza Zanatta de Souza[1]

> *"Efectivamente, preservar para transmitir cualquier elemento del patrimonio cultural requiere como condición primordial el registro de sus características más esenciales. Sin embargo, el registro de un objeto cultural requiere también el conocimiento de la naturaleza de ese objeto. Esto es exactamente igual para cualquier objeto material al que se le reconozca un valor cultural específico, sea una escultura, un cuadro, un documento o un libro"*[2].

Este artigo pretende apresentar rapidamente alguns apontamentos sobre a valiosa coleção de livros raros pertencentes ao Centro de Pesquisa do MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Essa coleção de livros resulta da doação feita pelo casal Pietro Maria Bardi (1900-1999) e sua esposa a arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992), por ocasião do 30º aniversário do museu em 1977, para que pudessem suprir as necessidades dos pesquisadores de Arte e Arquitetura. Todavia, a constituição deste importante acervo, com cerca de 68.000 títulos e aproximadamente 400 livros raros, remonta a um período mais distante, confundindo-se com a própria vida de Bardi – como se pode observar em passagens da biografia[3] do ex-diretor do museu – e a história da própria instituição.

A aquisição deste enorme conjunto de livros está associada à formação humanista de Bardi e ao seu amplo interesse pela filosofia, história, literatura, política e sobretudo pelas artes.[4] Cursou até a 3ª. série primária[5], mas tornou-se um autodidata. Sua cultura elevada se deve justamente aos livros que colecionou

---

[1] Maria Luiza Zanatta de Souza, arquiteta, mestre (2006) e doutora (2011) em História e Teoria da Arquitetura e do Urbanismo pela FAU-USP. Atualmente realiza estagio de Pós-doutorado em História da Arte junto ao P.P.G.H.A. da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP, com patrocínio da CAPES.

[2] GARCÍA AGUILAR, Idalia; Secretos *del estante: elementos para la descripción bibliográfica del libro antiguo* /. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2011. p.5.

[3] TENTORI, Francisco. "*P.M.Bardi: com as crônicas artísticas de 'L' Ambrosiano' 1930-1933*", tradução Eugenia Gorini Esmeraldo; São Paulo : Imprensa Oficial, 2000; p.21: "*Talvez o afastamento da escola elementar tenha despertado a enorme tenacidade de buscar a cultura. Lê. Lê tudo que pode: é um desafio, para ele, saber como se escreve cada palavra difícil...".*

[4] Ver maiores detalhes nas biografias de P.M. Bardi ou Lina Bo Bardi no site do Instituto: http://institutobardi.com.br/?page_id=89 acesso 27/08/2018.

[5] Esta informação foi encontrada na biografia de Bardi escrita por Francesco TENTORI, no entanto imagina-se que tenha de alguma forma concluído seus estudos (?).

ao longo da vida. Foram os livros que lhe deram todo o suporte para executar suas tarefas como jornalista e alimentaram-lhe o interesse pelas artes e pela estética, rendendo-lhe variadas publicações.

Na década de 20 Bardi começou a trabalhar na Galeria Michele em Milão; foi quando adquiriu a primeira remessa de livros sobre história da Arte Italiana, Estética e outros assuntos. Anos mais tarde fundou a Galeria Bardi *[figura.01]*, editou catálogos e organizou exposições. A partir da publicação (em fascículos) do *Belvedere – Giornale d'Arte* (1929-1931), Bardi expressou seu interesse pela Arquitetura. Ele teria provavelmente neste período iniciado um núcleo de livros sobre o tema, onde se incluem tratados de arte e arquitetura - pertencentes aos séculos XVI, XVII e XVIII – dicionários, enciclopédias, biografias, manuais, revistas e livros de arte em geral.

P.M. Bardi aproveitou suas pesquisas e conhecimentos do mercado artístico para realizar encontros profícuos e calorosas discussões sobre arte e arquitetura, bem como realizar cursos e palestras[6]. Entre 1944-1951 esteve à frente do *Studio de Arte Palma in Roma*[7]*[figura. 02]***,** um espaço moderno e ambicioso de cunho internacional voltado à atividades de comércio, exposição e centro de restauro de móveis antigos e obras de arte, que organizava atividades variadas além de exposições, como por exemplo a de um leilão de livros raros (fala-se de 270 peças raras)[8] que durou 3 dias, conforme se verifica nos catálogos da própria instituição *[figura 03].*[9]

[6] Tanto ele, quanto sua esposa e arquiteta Lina, redigiram ensaios, resenhas, artigos e colaboram com capítulos e livros onde puderam apresentar as imagens dos tratados, livros e manuais desta importante coleção.

[7] Sobre o *Studio de Arte Palma* ver dissertação de: POZZOLI, Viviana "*Especialização a Universidade de Estudos de Milão, Scuola di Specializzazione in Beni Storici Artistici,* 2012; cópia disponível para consulta no Centro de Pesquisa do MASP. "*Ao lado da atividade expositiva o Studio Palma oferecia de fato, graças à modernidade de meios técnicos de seus laboratórios, importantes serviços de expertise, radiografia, diagnostica e restauro. Isto parece andar, em primeiro lugar, em direção a um convite ao conhecimento da arte antiga, em linha com as posições expressas por Bardi em Stile e a favor de um novo gosto, além da promoção de um colecionismo e do comercio, tanto da arte contemporânea, como da arte antiga, em que os pressupostos eram a educação, competência e sobretudo disponibilidade de instrumentos técnicos adequados. Aparece assim, de modo ainda mais convincente a escolha de Bardi de apoiar-se na figura de Manlio Goffi para a constituição do Studio – um ideal de continuidade de relações, referente ao momento de Stile, com a Federação e o mundo antiquário – e a participação na sociedade de Modestini, chefe do gabinete de restauro. Por outro lado, ja foi destacado como o galerista estava perto do mundo antiquário e do restauro já durante o periodo milanês, por exigencias ligadas ao comércio e, ainda se atribui uma certa relevância estratégica àquele tecido conjuntivo da vida artística contemporânea – das obras de restauro às visitas dos estrangeiros ao mercado de antiquidades, às exportações – que agora, com urgência teorica e pragmatica inedita definia sobretudo por uma nova ideia do gosto que fundava suas raizes na experiência do Stile, parecendo desejar recriar como um unico organismo*"; p.29; nota 68.

[8] POZZOLI; ibidem [2012:p.30] "*O Studio d' Arte Palma adquire livros de arte, com especial atenção as fontes documentais, tratados gerais e monográficos, dicionários, catálogos. Compra de bibliotecas inteiras, livros científicos em geral, incunábulos, livros com figuras do século XV e XVI, bibliografias, livros iluminados"; tradução nossa.*

[9] POZZOLI; ibidem [2012:p.30] "*Libri rari – curiosità – musicologia – stampe. Studio d' Arte Palma, (18-26 giugno 1947) Roma, s.e., 1947*; ed *Miscellanea di rare opere di varia cultura antiche e moderne – incunaboli- libri di curiosita – volumi illustrati – importante edizioni originali – monoscritti. Vendita all'asta s cura dello Studio d' Arte Palma per conto dele librerie antiquarie Ulrico Hoepli, Roma, Studio d' Arte Palma, Roma (vendi-te 4,5,6 dicembre 1947) Roma, s.e.,1947".*

Nesta época o estudioso enriqueceu sua biblioteca pessoal com várias raridades como "*Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*", de 1792 e de 1817 e os "*Ragionamenti del Sig. Cavalieri Giorgio Vasari - Pittore et Architetto aretino*", de 1588.

Ao buscar maiores informações sobre a existência de uma área especifica destinada a uma biblioteca no *Studio de Arte Palma em Roma* (1944-1951) verificou-se que não havia uma sala única para este uso. No entanto, observa-se uma grande quantidade de livros e de estantes - o que nos leva a imaginar que os volumes eram usados em pesquisas, reproduções ou em quaisquer outras atividades desta organização**.**

Quando chegou ao Brasil com sua esposa Lina, Bardi já era uma figura respeitada, com grande experiência no mundo das artes, da crítica da arquitetura e da imprensa. Ele desembarcou no Rio de Janeiro com uma coleção formada por obras de arte, artesanato, peças antigas e modernas e uma extensa biblioteca; objetos por ele acumulados ao longo de anos na Itália. Garimpando em mercados europeus e norte-americanos, aos poucos, o marchand junto a Assis Chateaubriand foram reunindo aos poucos, as peças da coleção do MASP.

A *Exposição Didática* e *a Vitrine das Formas [figura 04]* foram duas *exposições* que marcaram o início do Museu. Ele funcionava inicialmente na rua 7 de abril, na sede dos Diários e Emissoras Associados[10]. Mas teve que mudar suas instalações em função do programa extenso de atividades (exposições, palestras e cursos) sendo necessária a construção de um edifício que atendesse a todas as demandas**.** Após realizar as exposições de Arte Antiga e Moderna no Rio de Janeiro - preparadas em Roma - Bardi chegou a São Paulo, a convite de Assis Chateaubriand para fundar o MASP, em 1947.

Durante o processo de fundação da instituição, Bardi continuou a comprar livros para que pudesse realizar pesquisas sobre as obras que vinham sendo adquiridas pelo próprio museu e, para subsidiar a preparação e execução dos painéis com as primeiras mostras, chamadas *Exposições Didáticas*[11] Nestas exposições se buscava traçar um panorama da História da Arte e da Arquitetura**,** a partir de uma técnica expositiva eficiente e por meio de reproduções fotográficas de obras ou de edifícios que eram encontrados nos livros.[12]

É importante destacar que o *Studio de Arte Palma - Roma* era um estúdio fotográfico, dotado de aparelhagem de última geração, amparado por profissionais especializados. Esta atividade era desenvolvida com altíssima qualidade. Além disso, estas reproduções eram utilizadas como apoio didático e em

[10] https://acervo.estadao.com.br/noticias/lugares,masp-museu-de-arte-de-sao-paulo,7854,0.htm acesso 28/08/2018.

[11] Ver dissertação de Mestrado de Stela POLITANO "Exposição didática e vitrine das formas - a didática do Museu de Arte de São Paulo"; Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010. http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_11d2cdaae18b0f7898163ce6b4c2a1a7/Details

[12] *Bardi, P. M.*, "*The Arts in Brazil*: A New Museum at São Paulo". Tr. John Drummond, Milan: Edizioni del Milione, *1956*.

programas de tv sobre a história da arte, apresentados semanalmente nas emissoras de Chateaubriand.[13] Assim compreende-se que o estudo da Arte e da Arquitetura era feito por meio das inúmeras reproduções dos livros e de catálogos, guardados nas bibliotecas (em Roma e de S. Paulo), além da exposição de grandiosos painéis, que eram normalmente complementados pelo acervo artístico.[14]

FIGURAS OS LIVROS RAROS DO MASP[15]

Entre os anos de 2005 e 2006 foi desenvolvido um projeto intitulado "*Organização e Conservação de 400 obras raras*" da coleção de Obras Raras da Biblioteca e Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo, a partir do qual foram estabelecidos critérios para classificação e catalogação da coleção e ainda, foi realizada a avaliação do estado de conservação de seus títulos. Após desinfecção, algumas obras receberam reparo na encadernação [6] ou foram reencadernadas [1]; outras tiveram sua capa restaurada [7]; algumas receberam jaqueta de poliéster [5]; outras receberam caixa de conservação [2] e restauro [8]. Foram estabelecidos critérios e parâmetros para classificação dos livros em raros ou livros especiais[16].

O conjunto passou por processamento técnico, com alto nível de avaliação das obras, retratando-se desde os aspectos físicos até os seus conteúdos. Este trabalho foi realizado a partir de fontes bibliográficas disponíveis na biblioteca do MASP e o apoio de sites especializados de bibliotecas estrangeiras onde se verifica a existência de exemplares similares. Graças a este projeto patrocinado pela Fundação Vitae da "*Organização e Conservação de 400 obras raras*", os livros raros começaram a receber maior atenção dos dirigentes e curadores do museu[17].

Através de uma parceria entre o MASP e a CASA FIAT em 2006, foi realizada uma exposição sobre Arte Italiana em Nova Lima e dentre as preciosidades apresentadas destacam-se algumas obras como *[figura 05 a e figura 05b]*:

[13] Na "Habitat - Revista das Artes no Brasil" Número 6, 1952/53 encontramos estas referências sobre o uso de imagens em exposições, programas e cursos do Museu de Arte de São Paulo. Disponível in https://bibfauusp.wordpress.com/2013/09/23/revista-habitat-indexada-em-sua-totalidade-no-indice-de-arquitetura-brasileira-biblioteca-fauusp/

[14] É importante observar que Bardi possuía uma maneira pouco convencional de "utilizar" os livros. Lamentavelmente, as vezes ele arrancava folhas, recortava trechos e os reorganizava, à maneira dos editores de jornais e revistas.

[15]RODRIGUES, Márcia Carvalho; *O que é Livro Raro?*; "*Quando se fala sobre livros raros, algumas questões relacionadas costumam vir à tona, como o conceito de raridade bibliográfica e a prática do colecionismo*". disponível in http://eprints.rclis.org/16090/1/MARCIA%20artigo%20comciencia.pdf -acesso 28/08/2018.

[16] As obras especiais foram assim consideradas pela sua importância para a memória institucional do MASP

[17] No histórico do Masp encontramos a informação de que em 1978 houve uma mostra intitulada "Exposição de livros de artistas e críticos de arte: "Poucos e raros", no entanto não sabemos se esta pode ser considerada a primeira mostra exclusiva sobre livros raros. Acreditamos que se trate de uma mostra de livros especiais.

Em 2011, o Professor Dr. Eduardo Kickhöfel (UNIFESP)[18] e a coordenadora da Biblioteca e Centro de Pesquisa do MASP Ivani Di Grazia Porto organizaram uma exposição intitulada "*Tratados de arte na biblioteca do MASP: a Renascença e seu legado*". Nesta ocasião foram apresentados 16 título**s** do acervo dos raros, havia também a intenção de se criar uma base de dados local, onde os títulos pudessem estar indexados com o apoio de um referencial bibliográfico. Dentre os livros expostos podemos elencar: *[figura 06]*.

Em 2012 o MASP realizou uma grandiosa mostra em comemoração ao *Momento Itália-Brasil com* a curadoria do professor de História Romana da Universidade de Florença Guido Clemente, intitulada ***"****Roma – A Vida e os Imperadores"* (25/01/2012 a 22/04/2012), e com a apresentação de 370 peças trazidas de vários museus importantes: Antiquário de Pompeia, da *Galeria Uffizi*, do Museu Arqueológico Nacional de *Florença*, do Museu Nacional de *Nápoles*, do Museu Arqueológico de Fiesole e do Museu Nacional Romano, na *Itália*.

*Em consequência desta enorme exposição foram realizados palestras e cursos, organizados pelo serviço educativo do museu, que contou com o importante apoio da biblioteca em suas atividades. Através do trabalho da equipe do Centro de pesquisa em parceria com um dos professores estudiosos do assunto****[19]***, realizou-se uma nova mostra de livros raros intitulada "*Roma e os Raros"* tendo a curadoria de Denis Molino e Ivani Di Grazia Costa[20]. Nesta exposição foram disponibilizados para consulta 7 exemplares digitalizados correspondentes às edições expostos na vitrine.[21] Dos exemplares expostos podemos elencar: *[figura 07]*.

E em 2014 uma nova mostra sobre o acervo dos livros raros foi organizada pela biblioteca e o Centro de Pesquisa sob a curadoria de Roberto Carvalho de Magalhães. Desta vez foram selecionadas imagens de um único exemplar e apresentadas em formado aumentado enfatizavam o conteúdo da obra. Trata-se de "*Le vere e nove imagini de gli dei degli antichi"*, *[figura 08]* de Vincenzo Cartari (Régio Emília, 1531-1571c.)" um manual, como declara o autor, para uso de pintores, escultores, poetas e declamadores que tenham a necessidade "de descrever algum deus dos antigos".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto é importante recordar que a missão de uma instituição como o MASP pressupõe a divulgação de seu acervo ao maior número de pessoas possível, através de exposições locais ou itinerantes. Entretanto, muitas vezes algumas de suas obras enfrentam problemas para serem expostas devido as

[18] Eduardo Kickhöfel foi professor de História da Arte na Escola do MASP entre 2008-2013.
[19] 03/03/2012 - O professor Denis Molino, do MASP, realizou palestra sobre o gênero do retrato presente nas obras expostas em ROMA – A Vida e os Imperadores – 25/01/2012-04/2012.
[20] Ivani Di Grazia Costa coordenadora responsável pela biblioteca e Centro de Pesquisa do MASP.
[21] Texto apresentado nas vitrines – espaço expositivo da biblioteca. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP, 1/11/ 2015.

condições museológicas ou a dificuldade de avaliação e transporte de algumas peças ou ainda pela ausência de estudos individuais de seus exemplares. O livro raro e especial constitui tanto suporte da informação como objeto museológico ou histórico, e seu tratamento e descrição deve contemplar ambos aspectos.

Diante do exposto se compreende que o estudo destas obras, de maneira individual ou em pequenos agrupamentos, como vem sendo realizados, nos permitem resgatar a singularidade de tais exemplares e reconstruir passagens da história da própria instituição. Desta maneira aproveitamos esta ocasião para chamar atenção dos estudiosos de história da Arte e da Arquitetura sobre a existência de aproximadamente 400 títulos raros e especiais existentes na biblioteca do Centro de Pesquisa do museu que merecem ser estudados para serem melhor conservados e aproveitados. Estas obras foram doadas pelo casal para suprir as necessidades dos pesquisadores brasileiros em 1977. Além disso, estes objetos colecionáveis por bibliófilos fizeram parte da biblioteca pessoal de Pietro M. Bardi e Lina Bo Bardi e foram utilizados em seus estudos e publicações sobre a história da Arte e da Arquitetura o que os torna ainda mais importantes.

FIGURAS

Figura 1

Figura 2

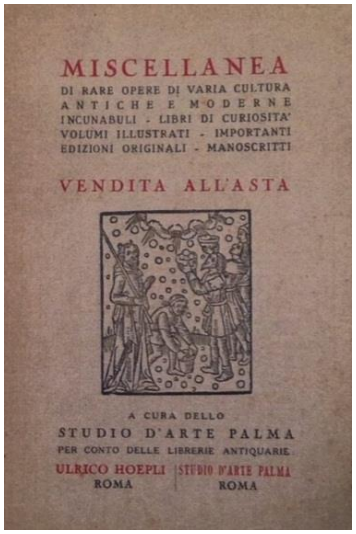


Figura 3

Figura 4

Figura 5A

1.	*Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, de **Francesco Carradori**;
2.	A primeira edição integral **do** *Trattato della pittura de Leonardo da Vinci*;
3.	A primeira edição do livro de **Raffaele Soprani**, a mais importante fonte de informação sobre a história da arte genovesa;
4.	O trabalho de **Vicenzo Cartari** sobre os Deuses e seus simbolos, importante na história do simbolismo na renascença;
5.	A obra **Ragionamenti del sig. cavalieri Giorgio Vasari**, primeira edição póstuma, nascida da experiência vivida por Vasari no final de sua vida, como decorador dos aposentos dos Medici no Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio) em Florença;
6.	O livro de **Filippo Buonarroti**, uma das primeiras obras que apresenta do ponto de vista arqueológico e artistico os fragmentos de antigos vasos de vidro ornamentados, encontrados nos cemitérios de Roma.
7.	O raríssimo livro do arqueólogo e antiquário **Raffaelle Fabretti** sobre a Coluna Trajana, construida em Roma em honra ao imperador Trajano (53-117) e ornamentada de baixos-relevos que representam a campanha da Dácia (atual Romênia).
8.	Os **tratados de arquitetura de Alberti e Palladio**, sobretudo a 2ª edição do L'Architettura, de Leonbattista Alberti, com comentário de Cosimo Bartoli, publicado em Veneza em 1565.
9.	*Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, de **Francesco Carradori**;
10.	A primeira edição integral **do** *Trattato della pittura de Leonardo da Vinci*;
11.	A primeira edição do livro de **Raffaele Soprani**, a mais importante fonte de informação sobre a história da arte genovesa;
12.	O trabalho de **Vicenzo Cartari** sobre os Deuses e seus simbolos, importante na história do simbolismo na renascença;
13.	A obra **Ragionamenti del sig. cavalieri Giorgio Vasari**, primeira edição póstuma, nascida da experiência vivida por Vasari no final de sua vida, como decorador dos aposentos dos Medici no Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio) em Florença;
14.	O livro de **Filippo Buonarroti**, uma das primeiras obras que apresenta do ponto de vista arqueológico e artistico os fragmentos de antigos vasos de vidro ornamentados, encontrados nos cemitérios de Roma.
15.	O raríssimo livro do arqueólogo e antiquário **Raffaelle Fabretti** sobre a Coluna Trajana, construida em Roma em honra ao imperador Trajano (53-117) e ornamentada de baixos-relevos que representam a campanha da Dácia (atual Romênia).
16.	Os **tratados de arquitetura de Alberti e Palladio**, sobretudo a 2ª edição do L'Architettura, de Leonbattista Alberti, com comentário de Cosimo Bartoli, publicado em Veneza em 1565.

[figura 05 b] : Tabela com os nomes das obras raras expostas em 2006 – Obras de Arte italianas do MASP na Casa FIAT.

Figura 5B

1.	**Gulielmi Philandri Castilioni galli civis ro[manum].** In decem libros M. Vitruuii Pollionis De architectura annotationes: cum indici bus graeco & latino locupletissimi. Impressum Romae [Roma] : apud Io[vanni] Andream Dossena Thaurinen[sis], anno Domini M.DXLIII **[1544].**
2.	**I quattro primi libri di architettura** / di Pietro Cataneo Senese. In Vinegia [Veneza] : in Casa de Figliuoli di Aldo, **1554**.
3.	**Del modo di fortificar le città** / tratado di M. Giovambattista de' Zanchi da Pesaro. In Venetia [Veneza] : per Plinio Pietrasanta, **1554.**
4.	**L'architettura / di Leonbatista Alberti**; tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli...; con la aggiunta de' disegni. In Venetia [Veneza] : Apresso Francesco Franceschi, Sanese, **1565**.
5.	**La prospettiva / di Euclide**, nella quale si tratta di quelle cose, che per raggi diritti si veggono: & di quele che con raggi reflessi nelli specchi appariscono, tradotta dal R.P.M. Egnatio Danti cosmografo del seren. gran duca di Toscana, con alcune sue annotationi de' luoghi più important; insieme con la prospettiva di Eliodoro Larisseo, cavata della Libreria Vaticana, e tradotta dal medesimo nuovamente data in luce. In Florenza [Florença] : nella stamperia de' Giunti, **1573**.
6.	**Fabrica et uso del compasso di proportione**: dove insegna à gli artefici il modo di fare in esso le necessarie divisioni; e con varii problemi usuali mostra l'utilità di questo stromento / del molto Rev. P. Paolo Casati della compagnia di Giesu', dando le ragioni, & apportando le dimonstrationi di tutte le operationi nella fabrica, e nell'uso... In Bologna [Bolonha] : presso Gio. Battista Ferroni, **1664.**
7.	**Paradossi per pratticare la prospettiva** senza saperla, fiori, per facilitare l' intelligenza, frutti, per non operare alla cieca: cognitioni necessarie à pittori, scultori, architetti, ed à qualunque si diletta di disegno / dat' in luce da Giulio Troili da Spinlamberto detto Paradosso... In Bologna [Bolonha] : per Gioseffo Longhi, **1683**.
8.	**L'architettura di Marco Vitruvio Pollione**: tradotta e comentato dal marchese Berardo Galiani / edizione seconda ricorretta dagli errori occorsi nella prima, e corredata degli stessi rami; disegnati, e fatti incidere dal medesimo traduttore. In Napoli [Nápoles] : presso i Fratelli Terres, MDCCXC [**1790**].
9.	**Trattato della pittura / di Leonardo da Vinci**; ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano della Bella; con le figure disegnate dal medesimo, corredato delle memorie per la vita dell'autore e del copiatore. Firenze [Florença] : presso Giovacchino Pagani, Libraio, e Iacopo Grazioli, stampatore, **1792.**
10.	**Le fabbriche e i disegni / di Andrea Palladio**; raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi; opera divisa in quatro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccatti. In Vicenza : per Giovanni Rossi, **1796.**
11.	**Le fabbriche e i disegni / di Andrea Palladio**; raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi; opera divisa in quatro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccatti. In Vicenza : per Giovanni Rossi, **1796.**
12.	**Le vere e nove imagini de gli dei degli antichi** / di Vincenzo Cartari reggiano. In Padoua [Pádua] : Apresso Pietro Paolo Tozzi, nella stampa del Pasquati, **1615.**
13.	**Ragionamenti del sig. cavalieri Giorgio Vasari...**: sopra le inventioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di loro altezze serenissime; con lo ilustriss. & eccellentiss. signor don Francesco Medici allora principe di Firenze; insieme con la inventione della pittura da lui cominciata nella cupola; con due tavole, una delle cose piu notabile, & l'altra delli huomini illustri, che sono ritratti e nominati in quest'opera. In Firenze [Florença] : Apresso Filippo Giunti, **1588**.
14.	**Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi** / dal co. Carlo Cesare Malvasia; divisa in duoi tomi; con indice in fine copiosissimi. In Bologna [Bolonha] : per l'Erede di Domenico Barbieri, **1678.**
15.	**Abecdario pittorico**: nel quale compendiosamete sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura, e d'architettura... il tuto disposto in alfabeto per maggiore facilita de' dilettanti / da fr. Pellegrino Antonio Orlandi da Bologna. In Bologna [Bolonha] : per Costatino Pissari sotto le Scuole, M.DCCIV [**1704**].

[figura 06] "*Tratados de arte na biblioteca do MASP: a Renascença e seu legado*". Ver http://anawanessabbastos.blogspot.com/2011/08/exposicao-tratados-de-arte-na.html; acesso 03/09/2018.

Figura 6

1.	**Raffaello FABRETTI, 1618-1700 [1]:** *Raphaelis Fabretti Gasparis f. urbinatis* De *Columna Traiani syntagma*, accesserunt explicatio veteris tabellae anaglyphae Homeri Iliadem atque ex Stesichoro Arctino et Lesche Ilii excidium continentis & emissarii lacus Fucini descriptio Romae[Roma]: ex officina Nicolai Angeli Tinassij, MDCLXXXIII [**1683**].
2.	**GUATTANI, Giuseppe Antonio, 1748-1830:** Mapa de Roma. Roma: descritta ed illustrata. 2ª. ed. in Roma: Nella Stamperia pagliarini, MDCCCV [**1805**].[2]
3.	**FABRETTI, Raffaello, 1618-1700 [2].** Raph. Fabretti Gasparis F. Urbinatis De aquis et aquaeductibus veteris Romae: dissertationes tres. De aquis et aquaeductibus veteris Romae editio secunda romana adnotationibus illustrata. In Romae [Roma] : apud Natalem Barbiellini in foro Pasquini, MDCCLXXXVIII [**1788**].[3]
4.	**Descrittione di diversi ponti esistenti sopra li fiumi Nera e Tevere:** con un discorso particolare della navigatione da Perugia a Roma. Roma : per Nicolò Angelo Tinassi., MDCLXXVI [**1676**][4].
5.	**Poleni, Giovanni, Marquez, 1683-1761.** Exercitationes vitruvianae primae [-tertiae], hoc est / Ioannis Poleni commentarius criticus de M. Vitruvii Pollionis architecti X. librorum editionibus, necnon de eorundem editionibus, atque de aliis, qui Vitruvium quocumque modo explicarunt, aut illustrarunt. In Patavii [Pádua] : Typis Seminarii apud Joannem Manfre; et prostant Venetiis [Veneza]: apud Franciscum Pitteri, **1739-1741**.
6.	**L'architettura generale / di Vitruvio;** ridotta in compendio dal sig. Perrault, ed arricchita di tavole in rame; opera tradotta dal francese, ed incontrata in questa edizione col testo dell'autore, e col commento di Monsig. Barbaro: alla quale in oltre si è aggiunto la tavola e le Regole del Piedestallo. In Venezia [Veneza] : nella stamperia di Giambattista Albrizzi q. gir., **1747.**
7.	**MAFFEI, Francesco Scipione, 1675-1755.** De gli anfiteatri e singolamente del veronese: libri due ne' quali e si tratta quanto appartiene all'istoria, e quanto all'architettura. In Verona : per Gio. Alberto Tumermani Librajo nella Via delle Foggie, MDCCXXVIII [**1728**].
8.	**Obelichi di Roma, folha de Rosto.** De gli obelischi di Roma / di Monsig. Michele Mercati. In Roma : Apresso Domenico Basa, [**1589**].
9.	**L'architettura di Marco Vitruvio Pollione:** L'architettura di Marco Vitruvio Pollione tradotta e comentata dal marchese Berardo Galiani. Edizione Seconda, ricorreta dagli errori accorsi nella prima, e corredata degli stessi rami; disegnati da medesimo traduttore. In Napoli [Nápoles] : presso i Fratelli Terres, MDCCXC [**1790**].
10.	**[VISCONTI, Ennio Quirino] , 1751-1818.** In Milano [Milão] : dalla società tipogr. de' classici italiani, MDCCCXXXIV [**1834**]. Retratos tipológicos de personalidades históricas tirados de camafeus: Marco Antônio; Brutus; Cicero; Mecenas; Augusto ; Ulisses (távola XXIII).
11.	**FERRARI, Ottavio, 1607-1682.** Octavii Ferrarii de re vestiaria libri septem quatuor postremi nunc primum prodeunt: cultoris emendatiores & auctiores, adiectis iconibus, quibus res tota oculis subjicitur. In Patavii [Pádua]: Typis Pauli Frambotti Bibliop., MDCLIV [**1654**].
12.	**DIONISIO, de Halicarnasso.** Dionisio Halicarnasseo delle cose antiche della citta di Roma / tradotto in toscano per messer Francesco Venturi Fiorentino. Antiquitates Romanae. Stampato in Venetia [Veneza] : per Nicolo Bascarini à instantia de Misser Michel Tramezzino, Adi. 10 Zenaro 1545.
13.	**Filippo BUONARROTTI, 1661-1733.** Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati ne' cimiteri di Roma... In Firenze [Florença] : nella stamperia di S.A.R. per Jacopo Guiducci, e Santi Franchi, MDCCXVI [**1716**].

Figura 7

Figura 8

DUCHAMP: A IMAGINAÇÃO E OS DISPOSITIVOS DE CURIOSIDADE.

Mariana Amalia de Carvalho Castro e Silva[1]

A IMAGINAÇÃO SOCIOLÓGICA

O questionamento da realidade não se faz em uma mera reprodução da mesma. Existiria nas cidades, ruas, casas, entre as pessoas, uma ordem invisível? Uma forma de vida em comum que não se percebe imediatamente pelos sentidos? Viver é contribuir para o reforço dos padrões sociais em um diálogo mútuo onde somos construídos e construímos, porém podemos modifica-los.

A curiosidade é propulsora para o questionamento e a reflexão na formação do ser social, este que está "aí" para o mundo e é afetado por este, porém as perturbações diárias da sociedade moderna tornam-se incomodo diário levando os indivíduos alienação, em uma autoproteção diante das contradições sociais. Onde mora a liberdade das decisões se desconhecemos as opções?

A imaginação em sua etimologia já revela seu adjetivo o de formular imagens, ideias, um "ir além". O olhar aqui é ferramenta central, porém este olhar é um ver detido, um olhar investigativo, que não deve ser instrumento exclusivo do pesquisador, a investigação é uma ferramenta para o indivíduo tornar-se sujeito, exercitando a compreensão e as possibilidades de ação dentro das estruturas sociais.

A fundamentação do presente trabalho está ancorada em seu cerne na obra "A imaginação sociológica" de Wright Mills[2], o autor discute a relevância do "olhar sociológico" para uma interpretação social que

[1] Mestranda no Programa de Educação Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM/SP) E-mail: mari_amaliacs@hotmail.com

[2] MILLS, C. W. A imaginação sociológica. Rio de Janeiro: Zahar, 1982

não se restringe ao sociólogo pesquisador, mas que pode ser uma ferramenta desnaturalizadora dos processos sociais.

Pensar o sujeito em uma perspectiva de consciência, é tomar sua trajetória pessoal e sua relação com a sociedade e as estruturas sociais. A sociedade moderna é caracterizada por transformações rápidas e completas e estamos repletos de informações, segundo Mills:

> Não é apenas de informação que precisam – nesta Idade do fato, a informação lhes domina com frequência a atenção e esmaga a capacidade de assimila-la. Não e apenas da habilidade da razão que precisam – embora sua luta para conquista-la com frequência lhes esgote a limitada energia moral. O que precisam, e o que sentem precisar, é uma qualidade de espirito que lhes ajude a usar a informação e a desenvolver a razão, a fim de perceber, com lucidez, o que está ocorrendo no mundo e o que pode estar acontecendo dentro deles mesmos[3].

Como realizar este exercício reflexivo? A realidade social apresenta-se como possuidora de muitos níveis de significado. A descoberta de cada novo nível modifica a percepção do todo. "Eles estão aqui, e estamos aqui com eles. E o fato de estarmos com eles é, claro, toda a questão. Para outras pessoas nós também somos massas. Massas são as outras pessoas"[4]. A visão da sociedade de massa, em que tudo está entregue e compreendido, anula a possibilidade do questionamento, ou seja, do interesse.

O QUE OCORRE NO MUNDO? O QUE ACONTECE COM VOCÊ?

Como despertar a curiosidade sobre si? Será que em nosso cotidiano paramos em algum momento para refletir sobre práticas que nos rodeiam e direcionam nossas vidas? O pensamento cientifico surge no aprofundamento do conhecimento, do questionamento, da dúvida, assim o olhar curioso torna-se central no processo de apreensão sobre a "realidade que nos cerca" e nosso papel de sujeitos nos processos sociais. A tomada de "consciência" passa pelo processo de "olhar por trás dos bastidores" "Ver além das fachadas das estruturas sociais".

> A Imaginação sociológica capacita seu possuidor a compreender o cenário histórico mais amplo, em termos de seu significado para a vida íntima e para a carreira exterior

[3] MILLS, 1982, p.11

[4] WILLIAMS, Raymond. Conclusão. In: _____. Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell, Petrópolis: Editora Vozes, 2011, p.325.

> de numerosos indivíduos. Permite-lhe levar em conta como os indivíduos, na agitação de sua experiência diária, adquirem frequentemente uma consciência falsa de suas posições sociais[5].

Dentro da perspectiva da imaginação sociológica, o olhar curioso, é central no processo de pesquisa e reflexão sobre a sociedade. Como analisar as relações sociais naturalizadas e formular questões relevantes passiveis de pesquisa acadêmica? Enfrentamos uma espécie de filtro dos paradigmas científicos em que algumas questões e hipóteses não devem ser apresentadas ou sequer imaginadas, quando estas vão no contra fluxo das ideias estabelecidas.

> O indivíduo só pode compreender a sua própria experiência e avaliar seu próprio destino localizando-se dentro de seu período, só pode conhecer suas possibilidades na vida tornando-se cônscio das possibilidades de todas as pessoas, nas mesmas circunstâncias que ele[6].

A percepção da biografia em contraponto a sequência histórica em que estamos inseridos, é um passo para o exercício da imaginação sociológica. Compreender a relação histórica e sua posição social, é tomar para si a capacidade de ação e reflexão. Portanto a imaginação sociológica, não é uma teoria cientifica com um fim em si própria, sua razão perpassa pelo conjunto de conhecimentos sociais e históricos, aqui a "Ciência social trata de problemas de biografia, de história e de seus contatos dentro das estruturas sociais"[7].

USOS DA HISTÓRIA

Segundo Carl Schorske a história "não tem campo nem princípios próprios. Os historiadores podem escolher seu assunto em qualquer domínio da experiência humana"[8], nesta perspectiva, analise histórica tem a possibilidade de atuação interdisciplinar com diversas áreas do conhecimento. A percepção histórica em uma perspectiva da imaginação sociológica carrega o contexto em que o indivíduo está em diálogo com as características centrais estruturantes da sociedade. Com objetivo de estabelecer paradigmas científicos para as ciências sociais, muitos teóricos "apartaram" de suas analises o aspecto histórico, para Schorske:

[5] MILLS, 1982, p.11
[6] MILLS, 1982, p.12
[7] MILLS, 1982, p.156
[8] SCHORSKE, Carl E. A história e o estudo da cultura. In: _____. Pensando com a história. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p.242

> A consequência dessa ambição foi que as ciências humanas como um todo se tornaram não somente especializadas, mas polarizadas, como grupo. Ao mesmo tempo que as ciências sociais gravitavam na direção da abstração cientifica (econômica matemática, quantificação e behaviorismo na sociologia e na política, e assim por diante), as humanidades descontextualizavam sua investigação e tratavam seus objetos de modo totalmente internalizado. As ciências sociais tentavam ser duras, menos humanísticas; as humanidades, abstratas e menos sociais[9].

Entender os movimentos históricos presentes na sociedade é um dos pressupostos para compreensão do papel do ser social na formulação das estruturas sociais e na sua manutenção. A intersecção entre biografia e história do sujeito, revela as possibilidades de ação do indivíduo. As perguntas centrais – "Qual a estrutura dessa sociedade como um todo? Qual a posição dessa sociedade na história humana? Que variedades de homens predominam nessa sociedade e nesse período? "[10] – Presentes na obra A imaginação sociológica revelam o estofo que o conhecimento histórico traz para o posicionamento do indivíduo que pretende entender o que acontece no mundo, e compreender o que está acontecendo com ele, são os pontos de cruzamento entre biografia e história.

Construir um discurso sociológico com um contraponto a uma história sensível, traz a reflexão, da escrita do texto acadêmico. Para Michel de Certeau em sua obra "O romance psicanalítico", "a literatura é o discurso teórico dos processos históricos. Ela cria o não lugar em que as operações efetivas de uma sociedade têm acesso a uma formalização"[11].

A literatura seria uma espécie de base lógica para pensarmos a historicidade dos fatos, considerando análise histórica além dos paradigmas científicos. Certeau investiga o discurso construído por Freud em seus textos, que além de teóricos são concebidos em uma escrita histórica e literária. Freud utiliza-se de mitos e casos ficcionais para conceber seus estudos de caso. Para Certeau "Os ensaios freudianos sobre a literatura e a história limitam-se a apresentar um quadro de hipóteses, conceitos e regras que visam pesquisas a empreender fora do campo em que a psicanalise foi 'cientificamente' elaborada"[12].

A história é a medula dos estudos sociais, ela dá "corpo" para a compreensão dos detalhes em um estudo micro, e "estimula um alargamento de visão, capaz de abarcar acontecimentos que fizeram época

[9] SCHORSKE, 2000, p.251
[10] MILLS, 1982, p.13
[11] CERTEAU, Michel de. O "romance" psicanalítico. História e literatura. In: _____. História e Psicanálise. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p.92
[12] CERTEAU, 2011, p.92

no desenvolvimento das estruturas sociais"[13], neste ponto observamos a potência de uma escrita literária e histórica como a realizada por Freud em que o mito de "Édipo" utilizado como caso de analise freudiana, elabora um novo significado ao "reconstruir um mito" e desloca um significado primário, reelaborado em que o drama central torna-se o relacionamento entre mãe e filho o cerne do problema, não mais o fato de Jocasta envolver-se com o assassino de seu marido Laio pai de Édipo. Neste exemplo, Freud conta sua história, convergindo seu texto em cientifico e literário, a reestruturação do mito de Édipo é introjetada no imaginário social, sua versão é colada ao imaginário social moderno.

O romance é elaborado por Freud na medida em que teoria e narrativa do sofrimento configuram uma escrita adjetivada e sensível, que escapa de um mero estudo de caso cientifico. A proposta do estudo de alguns indivíduos que praticam uma imaginação sociológica em suas decisões, perpassam pela percepção do sensível, um discurso pragmático estabelece uma racionalização estruturante que foge à lógica da busca de ações livres e dotadas de razão.

As bases construídas para a compreensão dos indivíduos que exercem sua imaginação sociológica, têm em sua aliada a história "ao considerar seus materiais como os efeitos de sistemas (econômicos, sociais, políticos, ideológicos, etc.)"[14], a "história de caso" em que cruzamos a historicidade e a biografia, objetiva a compreensão das estratégia de ação, revelando as conexões do "eu" com o "todo", das "perturbações" que muitos acreditam ser de ordem individual, porém revelam-se como questões publicas provenientes das estruturas sociais.

Para Mills "Ter consciência da ideia da estrutura social e utiliza-la com sensibilidade é ser capaz de identificar as ligações entre uma grande variedade de ambientes de pequena escala. Ser capaz de usar isso é possuir a imaginação sociológica"[15].

Tratar das percepções do outro sobre si e seus efeitos de ação em sociedade, utilizar termos tidos como não objetivos como "imaginação" é adjetivar e particularizar a interpretação cientifica, isto nos aproxima de uma narrativa que a verdade é construída na sensibilidade construída no discurso do "outro", em que cada indivíduo adjetiva sua "imaginação" em acordo com sua consciência e entendimento do momento histórico e social em que suas perturbações o afeta.

Segundo Certeau "no campo analítico, esse discurso torna-se operatório porque ele é 'tocado', ferido pelo afeto. A seriedade que lhe é retirada constitui a força motriz de sua operatividade. Esse é o estatuto teórico do romance"[16], apropriar-se da percepção do afeto e sua subjetividade (que está impregnada das

[13] MILLS, 1982, p.157
[14] CERTEAU, 2011, p.97
[15] MILLS, 1982, p.17
[16] CERTEAU, 2011, p.105

características do imaginário social em junção ao indivíduo), é romper com a racionalidade moderna, que padroniza as ações e aliena o ser social de sua própria existência.

DUCHAMP, TRAJETÓRIA E OS *READY-MADES*

A arte possui a potência de deslocamento para uma lógica alternativa, ela acrescenta nuances diversas dentro de uma realidade em que a racionalização de uma investigação pode impedir. A curiosidade e o questionamento, são a composição do olhar investigativo, esta também é uma postura presente na construção dos objetos artísticos.

Em uma pintura de paisagem a beleza captada pela retina do espectador, registra um momento do "que pode ser" o real ou a representação da beleza figurativa, porém quando o objeto artístico questiona as estruturas que definem a arte, sua obra transporta o objeto artístico ao "campo das ideias" e proporciona ao espectador uma percepção relacional e sensível em diálogo com a história e cultura de "quem a observa".

O artista pintor, escultor e poeta francês Marcel Duchamp (1887- 1968) dadaísta revela em suas obras abolição da lógica imediatista, organização e postura racional, ao compor seus quadros e posteriormente seus objetos os "*ready-mades*" este rompe com a artesania artística na proposta de uma "antiarte". Seus dispositivos revelam um significado no objeto concreto em detrimento do objeto artístico. Ao inverter um urinol transformando em um objeto artístico em que o nomeou: "A Fonte" – 1917 (figura01.jpg).

Duchamp desloca um elemento "ordinário" para o campo das artes, aproximando o espectador e "desnaturalizando" uma mercadoria, que é concreta em seu valor de uso social, mas que no mundo artístico rompe com o utilitarismo racional e ganha nuances de reflexão e críticas que uma obra de arte pode proporcionar.

O *ready-made* é relacional, é construído em um contexto em que Duchamp alega: "Será arte tudo o que disser que é arte", o que revolta críticos na época, ou leva a conclusões banais de insanidade, é uma importante questão: "Quem valida arte? " Ela não seria reconhecida como tal em acordo com quem a vê? Duchamp um dos precursores da arte conceito, posiciona a artesania artística no campo das ideias, a abstração eleva as concepções estéticas e retira o fazer apenas do manual, da habilidade, em Duchamp a arte é filosófica, histórica, psicológica, ela é teórica.

Marcel Duchamp tem como influência em suas criações os pressupostos da 'Patafisica, termo criado pelo poeta, romancista e dramaturgo francês Alfred Jarry, este define a 'patafisica como a "ciência das soluções imaginarias das leis que regulam as exceções"[17]. A 'patafisica tem na desconfiança o processo de

[17] JARRY, A. Ubu rei. São Paulo: Peixoto Neto, 2016.

tomada da consciência do sujeito, a proposta anárquica tem como mote a: "desconstrução do real e proposta de sua reconstrução no absurdo é potente na desnaturalização". Estes pressupostos são uma espécie de "maquina ótica", para analisarmos os objetos de Duchamp. Seja em "Roda de bicicleta" – 1913 (figura02.jpg), ou na "customização" da obra A Gioconda de DaVinci (1503) nomeada de L.H.O.O.Q. – 1919 "*Elle a chaud au cul*" (figura03.jpg).

Duchamp revela uma dessacralização da arte, ao "brincar" com a Mona Lisa (Leonardo Da Vinci, 1503) um dos grandes ícones mundiais da arte, impressa em um cartão postal Duchamp discute como a reprodução da obra em grande escala, a transforma em um objeto, uma mercadoria dentro da indústria cultural, porém a obra pode ser ressignificada e introduzida novamente no universo artístico, não como uma reprodução, mas um ready-made, uma nova perspectiva seja cômica ou absurda.

A obra póstuma *"Étant donnés*" 1946-1966 (figura04.jpg). Foi uma grande surpresa para o mundo das artes, por vinte e cinco anos Duchamp dedicava-se ao xadrez, porém em seu estúdio em seu estúdio no Greenwich Village trabalhou na peça em segredo. "É composto de uma velha porta de madeira, pregos, tijolos, latão, folha de alumínio, grampos de aço, veludo, folhas, galhos, uma forma feminina feita de pergaminho, cabelo, vidro, prendedores de roupa de plástico, tinta a óleo, linóleo, uma variedade de luzes, uma paisagem composta de elementos pintados à mão e fotografados e um motor elétrico alojado em uma lata de biscoito que gira um disco perfurado. Duchamp preparou um 'Manual de Instruções' em um encadernador de 4 argolas, explicando e ilustrando como montar e desmontar a peça".

A singularidade da peça começa em sua concepção, o artista deixa "instruções", ou seja, seu oficio não está colado ao "toque" da arte clássica, ele abdica da assinatura final e passa a terceiros a confecção da sua instalação. A proposta central do "Étant donnés" é a imagem que podemos observar por um orifício de uma porta, assim a obra em segredo guardada nos revela outro segredo.

A montagem proporciona a imagem de uma mulher deitada e nua, tudo está em justaposição, os desenhos são feitos pelo movimento e a perspectiva do "olhar". Aqui neste momento o ato de "ver" vai além de uma simples "olhadela" a obra é um convite ao curioso.

Dentro da perspectiva da imaginação sociológica, Duchamp realiza um profundo exercício de reconhecimento de sua biografia e momento histórico, naquele contexto o campo das artes estabelecido por centenas de anos através da técnica e criação, enfrentava o processo de alargamento da racionalização industrial e a reprodução massiva que a indústria cultural efetivava na arte, como a banalização das obras impressas em cartões e *souvenirs.*

A observação das obras de Duchamp em especial a "Étant donnés", como exercício de apreensão e despertar a curiosidade, vai além da apreensão estética, nos revela nuances da arte em contraponto com a realidade social. *Os ready-mades* afetam o espectador mesmo após cem anos de sua concepção, eles

despertam ainda o questionamento do que seria arte, e turvam o olhar imediatista, de quem vê através do prisma utilitarista um objeto artístico.

O estranhamento e curiosidade causada pelo olhar na fechadura de *"Étant donnés*" (1946-1966), a mulher nua e despretensiosa em repouso, é um exercício de "olhar por trás das fachadas" que não temos em uma obra explicita, esta talvez seja uma contribuição poderosa para quem busca uma reflexão crítica ou ao menos mais intensa sobre a arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGER, Peter L. Perspectiva Sociológicas: Uma visão humanística; tradução de Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1976.

CERTEAU, Michel de. O "romance" psicanalítico. História e literatura. In: _____. História e Psicanálise. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 91 – 115.

DUCHAMP, M., Filipovic, E., Paulo, M. d. A. M. d. S. & Fundación, P. Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra "de arte". Fundación Proa, 2008.

DUCHAMP, Marcel. "A roda de bicicleta". 1913. "Fonte". 1917. "L.H.O.O.Q.". 1919. "Étant donnés". 1946-66.

JARRY, A. Ubu rei. São Paulo: Peixoto Neto, 2016.

MILLS, C. W. A imaginação sociológica. Rio de Janeiro: Zahar, 1982

WILLIAMS, Raymond. Conclusão. In: _____. Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell, Petrópolis: Editora Vozes, 2011, p. 321 – 361.

SCHORSKE, Carl E. A história e o estudo da cultura. In: _____. Pensando com a história. São Paulo: CIA. das Letras, 2000, p. 241 – 255

TOMKINS, Calvin: Duchamp: The World of Marcel Duchamp 1887–, Time Inc., 1966.

FIGURAS

Figura 1 - Marcel Duchamp. A fonte. 1917.

Figura 2 - Marcel Duchamp. Roda de bicicleta. 1913.

Figura 3 - Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q. *Elle a chaud au cul*. 1919.

Figura 4 - Marcel Duchamp. *Étant donnés*. 1946-1966.

O FEMMES ARTISTES MODERNES, O *RAPPEL À L'ORDRE* E A OBRA DE SUZANNE VALADON.

Marina Siqueira[1]

As décadas de 1920 e 1930 foram importantes na história de Suzanne Valadon. Os anos '20 são o período de maior sucesso econômico em sua carreira, e na década de '30 ela têm diversas exposições retrospectivas. É também nessa década que Suzanne Valadon é convidada a fazer parte do F.A.M., grupo de mulheres artistas modernas que será o tema deste artigo. Outro fenômeno que coincide com esse período é o retorno à ordem, expressão criada para denominar um momento artístico em que um determinado tipo de arte moderna, distante do academicismo, mas figurativa e mimética, passa a receber expressivo apoio da crítica de arte e aceitação do público. Esse contexto artístico está intimamente ligado à criação do grupo de mulheres artistas modernas aqui citado, pois, como veremos a seguir, o caráter moderno de tal grupo é muito próximo daquele compreendido pelo retorno à ordem. Além disso, as escolhas formais de Suzanne Valadon e o reconhecimento que ela conquista no meio artístico nas últimas décadas de sua vida também guardam alguma relação com o retorno à ordem. Queremos, portanto, analisar nessas próximas páginas qual a natureza da relação entre esse momento histórico, a produção de Suzanne Valadon e o F.A.M.

Femmes Artistes Modernes, de agora em diante referido como F.A.M. foi formado em 1928, tendo, a partir de 1930, Marie-Anne Camax-Zoegger como presidente. Em 1881 havia sido criado um grupo chamado *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, bastante direcionado para a arte acadêmica. Em 1904, Marie Telika Rideu-Paulet cria o *Syndicat des Femmes Peintres et Sculpteurs* como uma associação complementar à *Union*, e Camax-Zoegger é convidada para o grupo. Em 1928 Camax-Zoegger se torna presidente do *Syndicat* e em 1930 muda seu nome para *Femmes Artistes Modernes*. Neste novo grupo, que agora tem uma

[1] Mestranda em História da Arte pela Unicamp, na linha Questões da arte moderna e contemporânea, sob fomento do CNPq.

identidade mais especificamente moderna, algumas participantes do grupo anterior são mantidas e outras retiradas. Camax-Zoegger propõe mudanças ao grupo, para que este goze de respeitabilidade e status dentro da sociedade francesa.

Algumas dessas mudanças são de ordem burocrática, e outras têm a ver com os valores institucionais encabeçados por ela. As duas principais mudanças burocráticas são a instituição de um comitê formado por quatro pessoas (fig. 1) – Bessie Davidson, Émile Charmy, Louise Gemain e a própria Camax-Zoegger – e a criação de um grupo de membros honorários (fig. 2). A primeira mudança justifica-se por uma lei francesa que estabelecia que para um grupo ser oficializado, era necessário haver um comitê de no mínimo quatro pessoas. Contudo, Paula Birnbaum[2] demonstra que esse comitê era puramente burocrático, uma vez que todas as decisões ainda passavam por Camax-Zogger, que continuava tendo a palavra final sobre o grupo. A criação de um grupo de membros honorários é interessante, pois neste encontramos uma lista de 41 nomes, todos eles homens de determinada importância na sociedade francesa, como homens de letras, críticos de arte e pessoas com influência política, entre eles Vauxcelles e André Warnod. Esses nomes associados ao grupo davam a este certa respeitabilidade e autoridade.

Os valores institucionais defendidos por Camax-Zoegger como presidente do F.A.M. dizem respeito à consolidação do papel da mulher artista profissional, e para tal, como mostrado acima e defendido por Birnbaum, ela buscava o apoio das instituições patriarcais do governo francês. Seus valores estavam em consonância com a política pronatalista francesa após a primeira guerra mundial, de forma que, ao mesmo tempo em que ela pretendia defender por meio do F.A.M. o papel profissional da mulher artista, ela também não deixava de valorizar instituições como o casamento e a família. Isso pode ser visto especialmente pela recorrência de cenas maternais entre as obras escolhidas para as exposições anuais do grupo. A própria Camax-Zoegger, que era artista, casada e mãe de cinco crianças, parecia ser a imagem ideal da mulher artista e pertencente à família tradicional burguesa. Para compreendermos melhor seu posicionamento, segue aqui um excerto do jornal *Art et Artisanat*, escrito por Camax-Zoegger em 1935:

> "Agradeço ao Diretor de Art et Artisanat pela abertura de sua bela revista ao me convidar a falar sobre o FAM. Primeiro digo que estou infinitamente feliz em ser francesa, em ser deste país cavalheiresco onde as mulheres têm permissão para existir na arte. Eu fundei o FAM em julho de 1930 para mostrar, harmoniosamente, as obras mais bonitas dos artistas mais característicos da escola de Paris .... Procurei, ao formar o

[2] BIRNBAUM, Paula J. Women, Art, and Modern Identity in Interwar France. Tese: Faculty of Byrn Mawr College, 1996

> FAM, oferecer um grupo de artistas verdadeiramente convictos de nossa ótima arte moderna em nossa modesta configuração feminina."[3]

Duas expressões se destacam aqui: "*ce pays chevaleresque où l'on permet aux femmes d'exister en art"* e "*notre modeste cadre féminin".* A primeira frase subentende um poder masculino de permitir a existência das mulheres no meio artístico, e a segunda expressão mostra uma modéstia quase subserviente que se alarga para o grupo de mulheres artistas dirigido por Camax-Zoegger. Estes apontamentos são interessantes não de um ponto de vista crítico ou julgador, mas antes para compreendermos os métodos utilizados por Camax-Zoegger para estabelecer o F.A.M. dentro da sociedade francesa.

Além disso, embora seja uma transformação importante a inclusão de "*modernes*" no nome do grupo, o modernismo encabeçado pela organização tem suas especificidades. Mathilde Dons escreve para o jornal feminista *La Française*, em 1924, sobre a ausência de qualidades "mais viris"[4] nas exposições do Syndicat. A palavra viril traz uma referência à ideia de arte feminina recorrente na época. Grosso modo, a arte feminina era associada com características estéticas mais suaves e delicadas, e as vanguardas e os estilos mais disruptivos eram entendidos como masculinos e viris. Portanto, ao reclamar sobre a ausência de artistas com qualidades mais viris no Syndicat, podemos entender que há uma relação entre virilidade e arte moderna, em oposição ao estilo de arte que geralmente formava as exposições deste grupo, ou seja, a arte acadêmica.

Havia, portanto, já em 1924 uma demanda por um grupo de mulheres artistas em que figurassem artistas mais modernas. A criação do F.A.M. em 1930, de certo modo, atende a esta demanda. Porém, embora façam parte do grupo algumas artistas envolvidas com a pesquisa estética cubista, como Tamara de Lempicka e Marie Laurencin, artistas envolvidas com outras vanguardas não aparecem na lista de participantes do grupo. Há algumas exceções, como Suzanne Duchamp, irmã de Marcel Duchamp e dadaísta, contudo, mesmo neste caso, as obras enviadas por Suzanne Ducamp às exposições anuais do F.A.M. passam longe de sua pesquisa dadaísta, sendo compostas por obras figurativas como naturezas mortas e paisagens.

---

[3] "Je suis très reconnaissante au directeur d'*Art et Artisanat* de m'ouvrir sa belle revue et de m'inviter à parler de la Societe des FAM. Je dirai d'abord que je suis infiniment heureuse d'être franqaise, d'être de ce pays chevaleresque où I'on permet aux femmes d'exister en art. J'ai fondé la Société des FAM en juillet 1930 dans le but de montrer, réunies harmonieusement, les plus belles oeuvres des artistes les plus caractéristiques de l'école de Paris... J'ai cherché en formant les FAM à offrir un groupe d'artistes vraiment convaincus à notre grand art moderne dans notre modeste cadre féminin." IN: Birnbaum, Paula J. Women, Art, and Modern Identity in Interwar France. Tese: Faculty of Byrn Mawr College, 1996 , p. 71

[4] DONS, Mathilde. La Française. 1924."En meme temps que du fait de la guerre et depuis la guerre elles prenaient une part plus active a la vie sociale, elles acqueraient des qualites nouvelles. Ces qualites plus viriles se retrouvent dans leur art comme dans les autres manifestations de leur activite et ce sont elles que nous regrettons de ne pas rencontrer au Salon des Femmes Peintres et Sculpteurs." IN: Birnbaum, Paula J. Women, Art, and Modern Identity in Interwar France. Tese: Faculty of Byrn Mawr College, 1996 , p. 30

Nesse contexto, o papel de Suzanne Valadon no grupo é interessante. Valadon foi convidada a fazer parte do grupo em 1933, primeiramente negando o convite ao dizer que não queria se unir a um grupo de mulheres[5]. Porém, ao descobrir que Camax-Zoegger era a autora de uma obra exposta algum tempo antes ao lado da sua em algum salão, ela repensa a proposta e decide se juntar ao F.A.M., no qual participará de exposições anuais até 1938, ano de sua morte.

Em 1933, Valadon já tinha uma longa carreira atrás de si, e já era uma artista consolidada e apreciada. Camax-Zoegger tinha o costume de convidar para o grupo artistas que já tivessem tido algum reconhecimento, mas Suzanne Valadon foi sem dúvidas uma das artistas mais renomadas a fazer parte do grupo, junto à Marie Laurencin. Portanto, podemos entender que sua participação no grupo dava a este certo peso, fato que pode ser confirmado pela fotografia de divulgação da exposição anual de 1934 – na qual aparecem Camax-Zoegger e Suzanne Valadon em frente a um quadro de Valadon chamado *Marie Coca e sua filha Gilberte*. As exposições do F.A.M. geralmente traziam uma seção retrospectiva na qual se tentava construir uma história matrilinear da arte[6], elegendo a cada ano uma artista predecessora, ou no termo escolhido por Birnbaum, *foremother*, como Berthe Morisot, Mary Cassatt, Camile Claudel, entre outras. Essa história da arte matrilinear era construída por meio do F.A.M. e de suas exposições retrospectivas, criando uma teia de relações entre mulheres artistas de diferentes gerações e estilos. Suzanne Valadon era considerada, dentro do grupo, ao mesmo tempo participante e *foremother*, por sua longa carreira e reconhecimento.

No entanto, embora a presença de Valadon no grupo tivesse um grande peso, algumas características, tanto de sua obra, quanto de sua vida, destoavam dos valores institucionais defendidos por Camax-Zoegger. O quadro *Marie Coca e sua filha Gilberte*, que representa sua sobrinha e a filha desta, teve seu nome confundido pela crítica com *Retrato de minha mãe*. Essa errata é interessante se pensarmos que houve uma tentativa de compreender a infância de Valadon como aquela representada em tal obra (fig. 3) – uma infância mais rica do que aquela de fato vivenciada pela artista. A mãe de Valadon trabalhava como lavadeira, e sua paternidade é desconhecida. Ela teve, portanto, uma infância pobre, e em tudo diferente daquela retratada na obra da exposição de 1934 – na qual vemos belos móveis, um quadro de Degas pendurado na parede atrás das retratadas, uma mãe e filha vestidas com esmero, e uma boneca igualmente asseada.

Além disso, algumas escolhas de temas de Valadon também destoavam daquilo que o F.A.M. costumava apresentar nas exposições. Em 1934 e 1935 Valadon expôs dois nus frontais masculinos, um tema não usual naquele grupo, com *Jogando a rede* e *Adão e Eva*. Houve um silêncio da crítica sobre estas obras.

[5] BARREZ, Genevieve. "Suzanne Valadon." Ph.D. diss. (thesis, lIle cycle), École du Louvre, Paris, 1948.

[6] Birnbaum, Paula J. Women, Art, and Modern Identity in Interwar France. Tese: Faculty of Byrn Mawr College, 1996 ,p. 9

Existia, no início do século XX, uma aproximação entre impressionismo e feminilidade feita por alguns críticos, entre eles Vauxcelles. Essa visão enaltece, por exemplo, a obra de Berthe Morisot por ser originalmente feminina e, por tanto, mais natural na sua expressão dessa feminilidade. Nesta visão, a preponderância da forma sobre o traço e da cor sobre o desenho são considerados aspectos plásticos femininos. Suzanne Valadon vai na contramão desta ideia, com seu estilo linear. Portanto, alguns pontos de sua obra se afastam do que era entendido como a arte feminina.

Em um artigo de Vauxcelles para o jornal *Le Monde Ilustré* em 1938 sobre o F.A.M.[7] encontramos breves comentários sobre diversas participantes do grupo. Se compararmos os adjetivos escolhidos por Vauxcelles para descrever a obra de Valadon e a das demais participantes do grupo, a diferença se torna visível. Ao falar sobre Berthe Morisot, ele utiliza as palavras "graça", "ternura" e "leveza perolada"[8]. Para descrever Émile Charmy, o autor se vale das palavras "equilibradas", "frescor", "espontaneidade"[9]. Ao falar sobre Valadon, no entanto, as palavras escolhidas são "fortes", "firmeza" e "estoura"[10]. Os adjetivos escolhidos para descrever Valadon têm um teor mais vigoroso, enquanto aqueles utilizados para as outras artistas são mais suaves. Essa distinção está em consonância com as críticas contemporâneas sobre o estilo de Suzanne Valadon, sempre sublinhando em suas telas qualidades como força, sinceridade, rapidez – qualidades estas que a mantinham à margem do conceito de *l'art féminin*.

Contudo, apesar de em alguns momentos Valadon se diferenciar do tipo de arte feminina exposta pelo F.A.M., suas escolhas formais estavam em perfeita consonância com o grupo. A obra de Valadon tem uma execução moderna, com contornos pretos evidenciados, pinceladas aparentes, construção de volume e luz com tons de verde e azul que ficam marcados na tela, enquadramentos à japonesa – e, ao mesmo tempo, permanece sempre figurativa, mimética, e com temas tradicionais como o nu, a natureza morta, o retrato, a paisagem. Desta forma, Suzanne Valadon possuía uma obra que era suficientemente moderna para o grupo, se afastando da arte acadêmica sem, contudo, se associar a algum movimento.

O seguinte excerto de Jean Cocteau, de sua conferência *D'un ordre considere comme une anarchie,* transcrita no livro *Le rappel à l'ordre*, ilustra bem um discurso em voga no período entre-guerras a respeito da arte: "Um grande homem é contagioso. Suas vítimas se agrupam, sua escola é um hospital que não me

[7] Louis Vauxcelles. Les femmes artistes mordernes. *Le Monde Ilustré, Miroir du monde,* Paris, v. 82, nº 4185, p. 16, 2 de abril de 1938. Disponível em: ark:/12148/cb34415951d/date Acessado em: 18 de agosto de 2018.

[8] "Il va sans dire que l'on ne trouve point ici de peinture qui soit de la classe de feue Berthe Morisot, dont l'art fût toute Grace, tendresse et légèreté nacrée" Ibidem.

[9] "Emilie Charmy brosse d'inoubliables figures, qui, bien que robustement construites et équilibrées, conservent la fraîcheur, la spontanéité, le prime-saut de l'esquisse." Ibidem.

[10] "Valadon est un des très forts peintres d'aujord'hui (son ensemble de la Galerie Bernier l'atteste supérieurement); la fermeté d'un trait qui frappa jadis M. Degas, la sonorité d'émail de la matière éclatent aux regards les moins prévenus." Ibidem.

interessa"[11]. Ele critica os movimentos modernos com certo sarcasmo ao dizer que Picasso não é cubista assim como Debussy não é "debussyste", e que, embora ele admire os mestres, o que ele pretende criticar são seus seguidores, que prolongam sua obra, que "*les remâche jusqu'à l'épuisement*" – as mastigam até a exaustão. Percebemos aqui uma evidente desaprovação dos grupos e movimentos artísticos que formam as vanguardas. Christopher Green[12] fala sobre esse tipo de opinião, que configura o período chamado retorno à ordem, sob um viés político, aproximando esse conservadorismo artístico ao contexto da reconstrução europeia pós primeira guerra mundial. A valorização do naturalismo, da arte mimética e do classicismo nos anos '20 estão ligados a uma tentativa de reestabelecimento europeu.

Com isso em mente, e tendo em vista o estilo de arte produzida por Suzanne Valadon, podemos dizer que ela era uma artista palatável para o contexto do retorno à ordem. Isso sem dúvida contribuiu para a enorme aceitação do público encontrada pela artista no início do século. Portanto, o retorno à ordem é o pano de fundo tanto do sucesso de Valadon nos anos '30, quanto da formação do F.A.M. O grupo tomou para si características conservadoras em voga na época e isso contribuiu para sua aceitação pelas instituições francesas – que estavam, também, imersas no momento histórico do retorno à ordem. Além disso, o grande reconhecimento de Valadon no período era interessante para o F.A.M., pois ajudava na empreitada de Camax-Zoegger de fazer com que o grupo ganhasse notoriedade. Vemos então que os quatro desdobramentos estão intimamente ligados: o contexto político refletido nas artes que se traduz pelo retorno à ordem, a configuração do F.A.M. como grupo moderno, porém distanciado das vanguardas, a visibilidade alcançada por Suzanne Valadon, e a sua presença no F.A.M.

A última exposição do grupo acontece em 1938, pouco antes da morte de Suzanne Valadon no mesmo ano. Valadon era uma das artistas mais renomadas do grupo e certamente a sua morte tem algum impacto sobre este, mas, além disso, alguns aspectos históricos ajudam a entender o fim da organização. A segunda guerra mundial está iminente, e o tipo de modernismo exposto pelo F.A.M. já não encontra respaldo na sociedade francesa do pós-guerra. O retorno à ordem e a política de reconstrução da França já não convencem, o caos criado pela guerra vence, e a arte disruptiva e não figurativa das vanguardas do início e meio do século passa a traduzir melhor aquela sociedade, deixando para trás o modernismo mais conservador da escola de Paris.

[11] "Un grand homme est contagieux. Ses victimes se groupent, son école est un hôpital qui ne m'intéresse pas." COCTEAU, Jean. *Le rappel a l'ordre*. Paris: Delamais et Boutelleau, 1926, p. 251

[12] GREEN, Christopher. *Cubism and its enemies*: modern movements and reaction in French art, 1916-1928. New Heaven ; London: Yale University Press, 1978, c1977.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARREZ, Genevieve. Suzanne Valadon. Ph.D. diss. (thesis, llle cycle), École du Louvre, Paris, 1948.

BIRNBAUM, Paula J. *Women, Art, and Modern Identity in Interwar France*. Tese: Faculty of Byrn Mawr College, 1996.

COCTEAU, Jean. *Le rappel a l'ordre.* Paris: Delamais et Boutelleau, 1926.

GREEN, Christopher. *Cubism and its enemies:* modern movements and reaction in French art, 1916-1928. New Heaven ; London: Yale University Press, 1978.

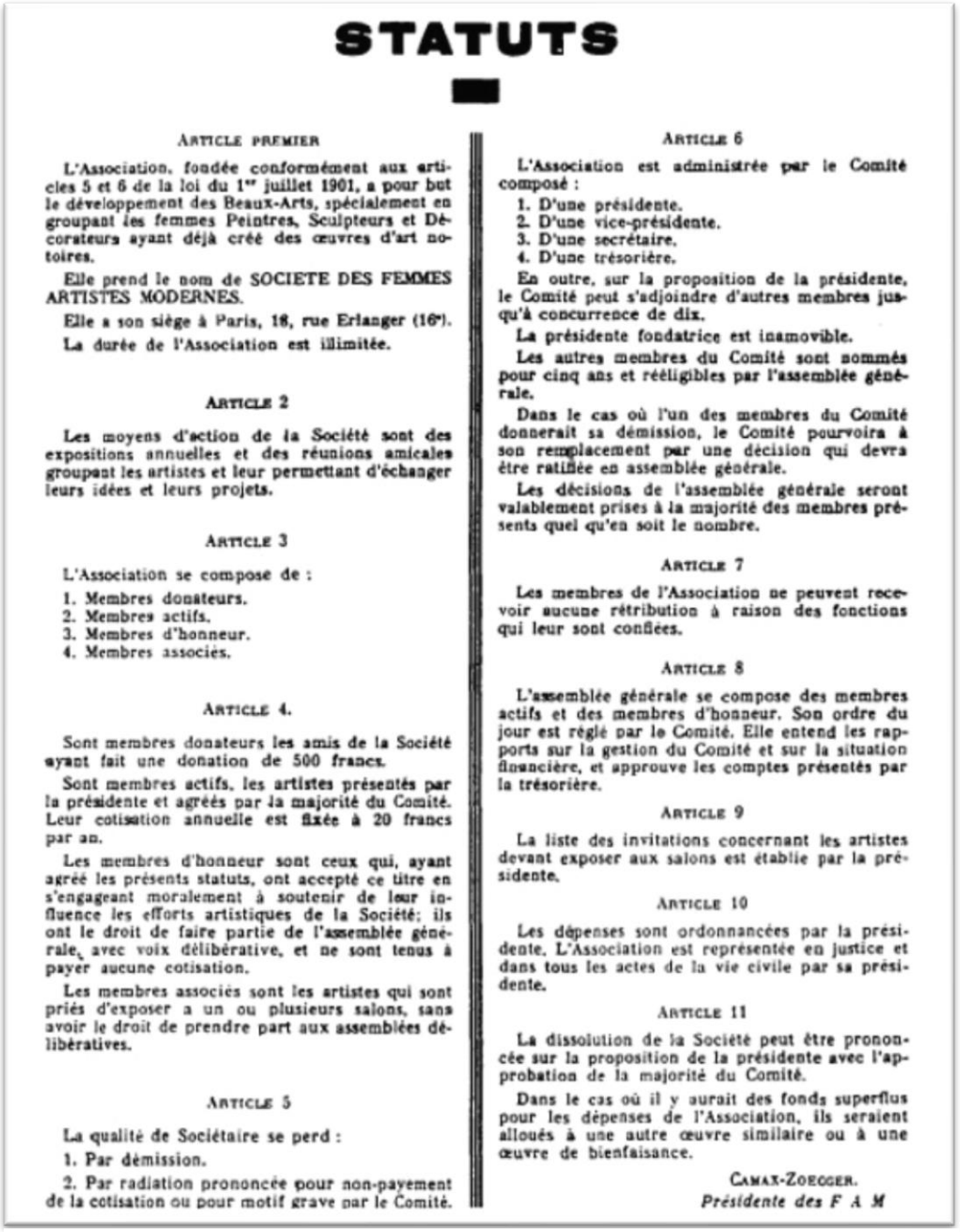
MATHEWS, Patrícia. *Passionate discontent*: creativity, gender and french symbolist art. Chicago: University of Chicago Press, 1999VAUXCELLES, Louis. Les femmes artistes mordernes. *Le Monde Ilustré, Miroir du monde,* Paris, v. 82, nº 4185, p. 16, 2 de abril de 1938. Disponível em: ark:/12148/cb34415951d/date Acessado em: 18 de agosto de 2018.

_____. *L'Ecole de Paris*. L'homme libre: journal quotidien du matin, Paris, v. 17, nº 4754, p. 1-2, 29 de julho de 1929. Disponível em: ark:/12148/cb32787196b/date Acessado em 19 de agosto de 2018.

VALADON, Suzanne. *La nature devant l'art*. Le Bulletin de la vie artistique, Paris, v. 3, nº 17, p. 403, 1 de setembro de 1922. Disponível em: ark:/12148/cb32724994w/date. Acessado em 31 de março de 2017.

WARNOD, Jeanine. *Suzanne Valadon*. Paris : Flammarion, 1989.

KUXHAUSEN, Barbara Clafin. *Suzanne Valadon: Wild and Free*. Wyoming: University of Wyoming, 1968.



STATUTS

ARTICLE PREMIER

L'Association, fondée conformément aux articles 5 et 6 de la loi du 1er juillet 1901, a pour but le développement des Beaux-Arts, spécialement en groupant les femmes Peintres, Sculpteurs et Décorateurs ayant déjà créé des œuvres d'art notoires.

Elle prend le nom de SOCIETE DES FEMMES ARTISTES MODERNES.

Elle a son siège à Paris, 18, rue Erlanger (16e).

La durée de l'Association est illimitée.

ARTICLE 2

Les moyens d'action de la Société sont des expositions annuelles et des réunions amicales groupant les artistes et leur permettant d'échanger leurs idées et leurs projets.

ARTICLE 3

L'Association se compose de :

1. Membres donateurs.
2. Membres actifs.
3. Membres d'honneur.
4. Membres associés.

ARTICLE 4.

Sont membres donateurs les amis de la Société ayant fait une donation de 500 francs.

Sont membres actifs, les artistes présentés par la présidente et agréés par la majorité du Comité. Leur cotisation annuelle est fixée à 20 francs par an.

Les membres d'honneur sont ceux qui, ayant agréé les présents statuts, ont accepté ce titre en s'engageant moralement à soutenir de leur influence les efforts artistiques de la Société; ils ont le droit de faire partie de l'assemblée générale, avec voix délibérative, et ne sont tenus à payer aucune cotisation.

Les membres associés sont les artistes qui sont priés d'exposer a un ou plusieurs salons, sans avoir le droit de prendre part aux assemblées délibératives.

ARTICLE 5

La qualité de Sociétaire se perd :

1. Par démission.

2. Par radiation prononcée pour non-payement de la cotisation ou pour motif grave par le Comité.

ARTICLE 6

L'Association est administrée par le Comité composé :

1. D'une présidente.
2. D'une vice-présidente.
3. D'une secrétaire.
4. D'une trésorière.

En outre, sur la proposition de la présidente, le Comité peut s'adjoindre d'autres membres jusqu'à concurrence de dix.

La présidente fondatrice est inamovible.

Les autres membres du Comité sont nommés pour cinq ans et rééligibles par l'assemblée générale.

Dans le cas où l'un des membres du Comité donnerait sa démission, le Comité pourvoira à son remplacement par une décision qui devra être ratifiée en assemblée générale.

Les décisions de l'assemblée générale seront valablement prises à la majorité des membres présents quel qu'en soit le nombre.

ARTICLE 7

Les membres de l'Association ne peuvent recevoir aucune rétribution à raison des fonctions qui leur sont confiées.

ARTICLE 8

L'assemblée générale se compose des membres actifs et des membres d'honneur. Son ordre du jour est réglé par le Comité. Elle entend les rapports sur la gestion du Comité et sur la situation financière, et approuve les comptes présentés par la trésorière.

ARTICLE 9

La liste des invitations concernant les artistes devant exposer aux salons est établie par la présidente.

ARTICLE 10

Les dépenses sont ordonnancées par la présidente. L'Association est représentée en justice et dans tous les actes de la vie civile par sa présidente.

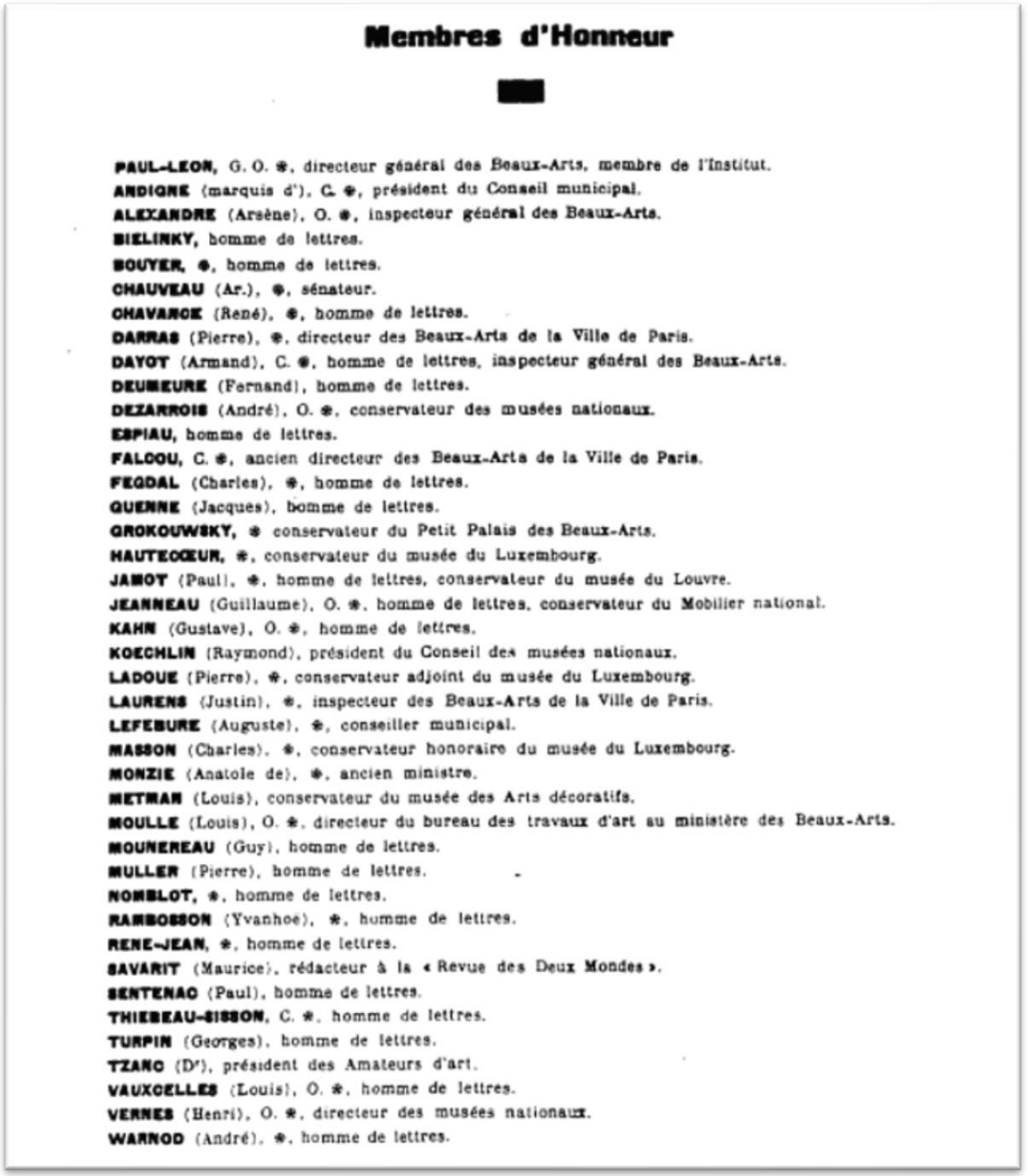
ARTICLE 11

La dissolution de la Société peut être prononcée sur la proposition de la présidente avec l'approbation de la majorité du Comité.

Dans le cas où il y aurait des fonds superflus pour les dépenses de l'Association, ils seraient alloués à une autre œuvre similaire ou à une œuvre de bienfaisance.

CAMAX-ZOEGGER.
Présidente des F A M

Figura 1 - IN: BIRNBAUM, Paula J. Women, Art, and Modern Identity in Interwar France. Tese: Faculty of Byrn Mawr College, 1996, P. 635



Membres d'Honneur

[redacted]

PAUL-LEON, G. O. ✱, directeur général des Beaux-Arts, membre de l'Institut.
ANDIGNE (marquis d'), C. ✱, président du Conseil municipal.
ALEXANDRE (Arsène), O. ✱, inspecteur général des Beaux-Arts.
BIELINKY, homme de lettres.
BOUYER, ✱, homme de lettres.
CHAUVEAU (Ar.), ✱, sénateur.
CHAVANCE (René), ✱, homme de lettres.
DARRAS (Pierre), ✱, directeur des Beaux-Arts de la Ville de Paris.
DAYOT (Armand), C. ✱, homme de lettres, inspecteur général des Beaux-Arts.
DEUMEURE (Fernand), homme de lettres.
DEZARROIS (André), O. ✱, conservateur des musées nationaux.
ESPIAU, homme de lettres.
FALCOU, C. ✱, ancien directeur des Beaux-Arts de la Ville de Paris.
FEGDAL (Charles), ✱, homme de lettres.
GUENNE (Jacques), homme de lettres.
GROKOUWSKY, ✱ conservateur du Petit Palais des Beaux-Arts.
HAUTECOEUR, ✱, conservateur du musée du Luxembourg.
JAMOT (Paul), ✱, homme de lettres, conservateur du musée du Louvre.
JEANNEAU (Guillaume), O. ✱, homme de lettres, conservateur du Mobilier national.
KAHN (Gustave), O. ✱, homme de lettres.
KOECHLIN (Raymond), président du Conseil des musées nationaux.
LADOUE (Pierre), ✱, conservateur adjoint du musée du Luxembourg.
LAURENS (Justin), ✱, inspecteur des Beaux-Arts de la Ville de Paris.
LEFEBURE (Auguste), ✱, conseiller municipal.
MASSON (Charles), ✱, conservateur honoraire du musée du Luxembourg.
MONZIE (Anatole de), ✱, ancien ministre.
METMAN (Louis), conservateur du musée des Arts décoratifs.
MOULLE (Louis), O. ✱, directeur du bureau des travaux d'art au ministère des Beaux-Arts.
MOUNEREAU (Guy), homme de lettres.
MULLER (Pierre), homme de lettres.
NOMBLOT, ✱, homme de lettres.
RAMBOSSON (Yvanhoé), ✱, homme de lettres.
RENE-JEAN, ✱, homme de lettres.
SAVARIT (Maurice), rédacteur à la « Revue des Deux Mondes ».
SENTENAC (Paul), homme de lettres.
THIEBEAU-SISSON, C. ✱, homme de lettres.
TURPIN (Georges), homme de lettres.
TZANC (Dr), président des Amateurs d'art.
VAUXCELLES (Louis), O. ✱, homme de lettres.
VERNES (Henri), O. ✱, directeur des musées nationaux.
WARNOD (André), ✱, homme de lettres.

Figura 2 - IN: BIRNBAUM, Paula J. Women, Art, and Modern Identity in Interwar France. Tese: Faculty of Byrn Mawr College, 1996, P. 634

Figura 3 - Suzanne Vladon. Marie Coca e sua filha Gilberte, 1913, óleo sobre tela, 161x130cm

AS NARRATIVAS SOBRE AS ARTES VISUAIS NO BRASIL DA DÉCADA DE 1960: REPRESENTAÇÕES SOCIOPOLÍTICAS E EMBATES ENTRE A MEMORIA E A HISTÓRIA DA ARTE.

Nelyane Santos[1]

Na introdução de seu livro *A pintura como modelo,* Yve-Alain Bois discorre sobre as várias chantagens que enfrenta em seu ofício de historiador da arte. Uma destas, a da pressão sociopolítica, é definida como sendo "a obrigação de oferecer uma interpretação sociopolítica da obra de arte, acrescida recentemente da obrigação, por parte do artista, de tornar explícitas as implicações sociopolíticas de sua obra"[2]. Publicado pela primeira vez em 1990, esse ensaio nos leva a refletir sobre a situação da história da arte dedicada às manifestações artísticas da década de 1960 no Brasil, visto que estão na ordem do dia discussões sobre obras produzidas no período da ditadura militar. Esta pressão seria então latente, pois sob a ótica da identificação das formas de resistência e de engajamento no cotidiano da sociedade daquela época, buscam-se as referências de práticas culturais que demarcaram a oposição a esse regime.

Para não parecermos menos sensíveis a essa problemática é necessário frisar a necessidade de se conhecer a história do país para reforçar a busca pela efetivação da democracia enquanto prática cotidiana enraizada em todas as relações. Contudo esta responsabilidade não nos exime de evitarmos que o objeto de pesquisa, a saber, a obra de arte, tenha importância em si pelo discurso imagético que carrega interpretações de uma análise sociopolítica. O que torna o objeto importante para a história da arte é a análise desenvolvida acerca de suas variadas proposições e sentidos, e não a escolha de inseri-lo num discurso definido à priori.

Nesse sentido vemos recorrentemente nas referências de história da arte no Brasil sobre a década de 1960 a questão sociopolítica como definidora das representações da "vanguarda", conceito que se opera sem os pressupostos teóricos necessários à compreensão dos sujeitos e suas práticas. Esse tipo de narrativa

[1] Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG). Doutoranda. Bolsista de Pós-Graduação do PROEX/CAPES.

[2] BOIS, Yve-Alain. A pintura como modelo. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. XXVI.

gera um enquadramento teleológico que se distancia da análise das obras, criando discursos de análises comportamentais que geram incoerências e expectativas sobre a produção e a vivência dos artistas da época.

O risco de se conduzir a análise da obra por conceitos relativos às dimensões simbólicas da ação social está relacionado à interpretação das manifestações artísticas como estando condicionadas às situações eminentemente políticas, sem, portanto, se dar ênfase aos processos de liberdade de criação e de fruição estética que o artista enfrenta em seu trabalho. O que devemos evitar nos estudos da história da arte é uma correlação de causa e consequência entre obra e cenário social, visto que a produção artística expressa a vivência e o cotidiano em suas formas múltiplas. É preciso também ampliar a concepção da política, pois esta, enquanto prática social, personifica-se nas diferentes esferas de atuação do sujeito. Ou seja, pensar a política na década de 1960 no Brasil, não pode se restringir ao estado de exceção, imposto pelo golpe civil militar em 1964, e suas consequências.

O que a princípio pareceria uma recusa de Alain Bois em trabalhar com obras que trazem referências sociopolíticas seria o extremo oposto do que nos propõe Jacques Rancière (2005), filósofo francês, que em suas proposições sobre a "partilha do sensível" [3] nos chama a atenção sobre a presença da ação política nas várias esferas da produção artística e cultural. Mas o que Bois propõe na prática do historiador da arte é uma relativa isenção às questões políticas em suas escolhas metodológicas e de objetos de análise. O que este historiador da arte quer nos deixar de lição em seu ensaio é que nem a escolha dos objetos de pesquisa e nem a metodologia para investiga-los pode se render a um binarismo de acepção política.

No caso da minha pesquisa sobre os salões de arte na década de 1960, percebo em várias referências dois aspectos taxativos de uma identificação sociopolítica a respeito do tema: primeiro a identificação de salão como um evento tipicamente conservador, vinculado às instituições museológicas que eram por primazia, segundo esta visão, a recusa de todos os artistas da época. O segundo ponto, também considerado como conservador, relativo ao ofício da história da arte, é a busca das obras de arte como testemunhos e vestígios históricos, configurando-se como fonte de pesquisa em seus aspectos formais, semânticos e sociais[4].

No aprofundamento da pesquisa percebo cada vez mais o quanto estas acepções são equivocadas. Primeiro porque os salões definiam a trajetória de atuação dos artistas e dos críticos nesse período. Como espaço de consagração e reconhecimento, mas também é claro de recusa e ostracismo, a concorrência às premiações era na época onde se legitimava a prática do mecenato estatal, iniciando as parcerias público-

[3] RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.

[4] Assim como propõe Artur Freitas (2005) e Rodrigo Vivas (2010). Discussão configurada em artigo de minha autoria publicado em 2017.

privadas, por meio de doações financeiras do empresariado. E estavam lá, nos salões, os artistas que entraram para a história da arte no marco estabelecido como a vanguarda da década de 1960.

Em relação a obras de arte como fonte de pesquisa, aproxima-se da constatação feita por Alain Bois, pois que esta metodologia é vista como formalista, no sentido mais primário do termo, o de se ligar somente a forma, como se isso pudesse desprivilegiar os outros aspectos de historicidade da obra de arte. Não só a imagem e os fatos relacionados a ela ao longo de sua existência possuem historicidade. Sua materialidade dialoga com a forma em relação às intenções do artista e aos problemas que enfrentou para sua concepção e execução. Por isso merecem ser observadas, analisadas cuidadosamente e inseridas nas interpretações sobre a produção artística da época. Sem uma metodologia que privilegia a obra de arte como fonte, as narrativas passam a ser sociológicas, focadas exclusivamente nos sujeitos, com ampla possibilidade de estabelecer ícones e marcos que se sustentam somente nos discursos de época, sem que estes sejam contrapostos à produção artística e as referências que elas trazem.

Percebendo as várias nuances na consideração da política enquanto esfera social presente na produção artística, o que considero questionável é a formulação de caráter sociopolítico hegemônica na história da arte que aborda a produção artística da década de 1960 no Brasil. Para essa percepção foi de fundamental importância meus primeiros contatos com a conceituação de "partilha do sensível" de Rancière que nos alerta para tentarmos dinamizar a percepção do político em suas diversas esferas de atuação. A política das artes tem sua historicidade própria, sem depender do tema político se expressar para que prevaleça em seu meio.

Sobre a expectativa que se tem de ver nas obras de arte da década de 1960 relações diretas com a crítica sociopolítica, é uma ação equivocada no sentido da interpretação da obra de arte como ação política. A arte pode ser política em suas várias esferas de atuação, não somente na medida em que veicula ideias capazes de fomentar uma ação política. Para esta compreensão nos esclarece o interprete de Rancière, João Pedro Cachopo.

> Inevitavelmente, decorre desta apreciação que a política da arte se joga independentemente do comprometimento político dos artistas e dos temas sociais que as suas obras de arte possam abordar. A arte será política enquanto arte – não na medida em que veicula ideias capazes de dirigir ou fomentar uma acção [sic] política. Ao mesmo tempo, tal não autoriza, nem o confinamento da política à arte, nem o decalque, por extrapolação, de toda e qualquer forma de política sobre o seu

> desdobramento artístico. A arte, tendo intrinsecamente que ver com política, não é de modo nenhum a sua única declinação[5].

Ao interpretar o mundo, a arte não se responsabiliza por transformar o mundo. Cobrar dos artistas que no gesto de interpretar estejam também transformando a sua realidade imediata é subverter a ação do sujeito expectador, esperando que a fruição artística seja mobilizadora por si só, desconsiderando o quanto a recepção é imprevisível.

Na história da arte sobre a década de 1960 percebemos que há rastros de estratégias de valoração de artistas e suas obras por esta via de reconhecimento temático, o da política, identificada com um recorte bem específico de crítica ao militarismo do regime e sua violência canalizada nas torturas e nas estratégias de alienação da cultura de massa. Em contrapartida, há lacunas e ausências de identificação desta temática que estariam tanto em obras quanto na trajetória de alguns artistas que não foram inseridos nessa chancela do reconhecimento. Desta maneira, a história da arte deixa demandas para reformulações de narrativas que precisam reconsiderar os diferentes espectros da vivência politica dos seus sujeitos.

Há interpretações possíveis nas obras da época sobre a violência urbana, sobre a sexualidade (tanto na sua contextualização de liberação quanto em denúncias do machismo), a conscientização da individualidade e seus aspectos tanto psicanalíticos quanto transcendentais, a carnavalização do povo, a pobreza, e tantos outros temas representados em obras figurativas. Mas não podemos ignorar a permanência das poéticas abstratas com pistas para interpretações semânticas que dialogam com a tradição das artes visuais e apontam também para questionamentos e rupturas.

Para demonstrar como essa narrativa sociopolítica se estabeleceu como hegemônica, tenho pesquisado autores que são referência na história da arte do Brasil, apontando alguns pontos críticos. Em paralelo, tento identificar os principais marcos dessas narrativas, o que já tem revelado alguns problemas relativos à construção da memória das artes visuais da década de 1960 no Brasil que tem sido chancelada pela história da arte. Problemas estes relativos tanto à pressão sociopolítica, como definida por Alain Bois, quanto à percepção da urgência de se estabelecer a partilha do sensível para outras narrativas nos moldes que nos propõe Rancière.

[5] CACHOPO, João Pedro. Momentos Estéticos: Rancière e a Política da Arte. *Revista AISTHE*, Vol. VII, nº11, 2013, p. 25.

SOBRE A NARRATIVA HEGEMÔNICA

No texto *Dilemas da arte engajada em busca de público*, Marcos Napolitano (2017) se propõe a articular problemas comuns vivenciados nos quatro primeiros anos de regime militar no Brasil (1964 a 1968) entre diferentes expressões artísticas, dentre elas, as artes plásticas. Segundo ele, haveriam formas e temas vinculados à crítica ao regime militar.

Ao apresentar primeiramente as artes plásticas, abre seu texto com o que podemos considerar uma homogeneidade do discurso da história da arte, defendendo que estas "radicalizavam sua vocação para a ruptura formal em relação às suas próprias tradições mais acadêmicas e institucionalizadas[6]". Ou seja, lança um pressuposto de reconhecimento da produção artística dessa época, sem, contudo, considerar que as rupturas tiveram diferentes nuances. Desta maneira, acaba definindo que as produções que guardassem a crítica ao regime militar e às estruturas socioeconômicas, deveriam necessariamente apresentar rupturas formais e institucionais, discurso que reproduz o aspecto teleológico da narrativa, pois há um sentido de evolução na produção artística que se desloca da materialidade e que se realiza fora das instituições.

Veremos que os próprios marcos estabelecidos nessa narrativa, tais como, artistas e suas obras e eventos marcantes, apresentam dicotomias e flexibilidades que não se sustentam nessa linha evolutiva da materialidade rumo a desmaterialização e à anulação da instituição como espaço de fruição da arte. É importante lembrar que Napolitano não é historiador da arte, mas o seu texto é baseado em trabalhos de três reconhecidos no campo: Aracy Amaral, Paulo Reis e Artur Freitas. A primeira realizou pesquisas sobre o período na década de 1980, publicando em 1984 o livro *Arte para quê*. Os demais estão ligados a Napolitano em suas trajetórias acadêmicas, sendo que o primeiro foi seu orientando na tese de doutorado, defendida em 2005 e o segundo contou com Napolitano nas suas bancas de defesa de dissertação, em 2003, e de tese em 2007.

O evento citado no texto como marco inicial, *Opinião 65*, foi pensado pelo casal de galeristas Ceres Franco e Jean Boghici. O intuito era o de reunir numa exposição os artistas brasileiros ligados à Nova Figuração e artistas estrangeiros vinculados à Figuração Narrativa da Escola de Paris. A ideia foi proposta a então diretora do MAM, Carmem Portinho, que a aceitou. A mostra ficou aberta entre 12 de agosto a 12 de setembro.

Realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, reduto dos artistas considerados de vanguarda da época, instituição estatal, teve a presença de 30 artistas, dos quais 29 apresentaram produções

[6] NAPOLITANO, Marcos. Dilemas da arte engajada em busca de público. In:____. *Coração civil*. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios/USP, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017. p. 100.

plásticas, ou seja, pinturas, esculturas, gravuras e desenhos. Somente um apresentou uma performance, Hélio Oiticica, os *Parangolês*, na abertura do evento. Nesta ocasião, a saída do Museu para a realização da performance foi provocada pela proibição da entrada de várias pessoas que representavam a bateria da escola de samba Mangueira. O artista não havia avisado previamente sobre a ação e a direção do Museu não soube administrar o contingente de pessoas em meio às outras obras no espaço expositivo. Como marco final do que Napolitano considerou como um ciclo está o evento *Do corpo a Terra*, de 1970. Este foi realizado em Belo Horizonte, na ocasião da inauguração do Palácio das Artes, espaço institucional do governo do estado de Minas Gerais.

Em relatos de memória, os artistas defendem que foi a partir de Opinião 65 que suas obras ganharam visibilidade e começaram a ter mais espaço nos circuitos de arte. Foi uma mudança considerável que por isso, mereceu alçar o posto de marco na história da arte. Em 1985 celebrou-se os 20 anos com uma exposição organizada por Frederico Morais na Galeria Banerj. Em 1995, nova exposição comemorativa dos 30 anos, organizada por Frederico Morais, Wilson Coutinho e Cristina Aragão, exposta no Centro Cultural Banco do Brasil.

No catálogo da exposição *Opinião 65 50 anos depois*, realizada no MAM-RJ, em 2015, e na galeria Pinakotheke há um texto de Frederico Morais em que este fala em "aura mitológica de Opinião 65" e "seus reflexos na arte brasileira de vanguarda"[7]. A reconstrução da memória a partir das mostras retrospectivas demarca uma insistência na interpretação do político nas obras dos artistas. Como exemplo disso, considera-se um equívoco a relação que Frederico Morais estabelece entre a imagem de jogadores e a imagem de militantes guerrilheiros presos pela ditadura, ao interpretar a obra de Rubens Gerchman "Palmeiras e Flamengo", de 1965.

> Nele, a imagem tradicional dos jogadores de futebol antes do início do jogo remete à quase corriqueira nos anos da ditadura militar, mostrando grupos de ativistas políticos brasileiros sendo trocados por embaixadores sequestrados[8].

A posição para fotografia dos jogadores de futebol e dos militantes trocados nos sequestros de diplomatas, pode sim guardar algumas semelhanças. Mas há de se convir que a interpretação além de confusa, parece forçada, já que a obra é datada de 1965 e o primeiro sequestro como ação de guerrilha armada, dada de 1969. Gerchman continuou com o tema do futebol em várias de suas obras ao longo de sua carreira.

[7]MORAIS, Frederico. Opinião 65. Um ícone da arte brasileira. In. PERLINGEIRO, Max (org.). Opinião 65. 50 anos depois. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2015, p. 30.
[8] *Idem*, p. 31.

Porém, esta interpretação desconsidera as declarações do próprio artista em relação à sua paixão pelo futebol e o seu interesse em ver nessa manifestação da cultura popular a presença das massas e a identidade do povo brasileiro.

Opinião 65 teria sido a primeira manifestação dos artistas visuais contra o golpe que implantou a ditadura. Além dessa demarcação como manifesto inaugural das artes visuais contra o regime ditatorial, há na história da arte o registro da mostra como marco de questionamento das categorias da arte e de rompimento com os tradicionalismos de então. A respeito desta postura, Hélio Oiticica é sempre rememorado como artista fundador desta tendência, tanto em relação à arte como objeto, quanto com relação às manifestações poéticas livres de materializações e consagrações expositivas, ligadas a práticas corporais, assim como o foi os *Parangolés*.

Uma narrativa pautada por ícones e marcos, além da dificuldade na partilha, focando apenas em temas explícitos à política, vista enquanto atividade de poder estatal apresenta problemas também para inserir novos agentes responsáveis pela partilha. Ou seja, os marcos estabelecidos, foram eleitos por poucos, que nem sempre representam a identidade da prática artística ou que usam estratégias de monopolização da partilha homogeneizando seus discursos. Quem definiu a partilha na história das artes visuais desse período foram primeiramente os críticos e posteriormente os historiadores da arte, sendo que estes praticamente corroboraram as escolhas e definições dos primeiros, sem questionar os conflitos, os privilégios e desprivilégios em suas práticas. O que há como desafio para novas narrativas é uma diversidade com demanda de ser partilhada, dependendo do acesso e fruição de novos agentes históricos.

A responsabilidade pela partilha está disponível para novas pesquisas e novas propostas de narrativas, considerando que o universo das artes visuais traz uma diversidade de manifestações políticas no sentido de sua prática e não só em sua temática. Nos aspectos formais, semânticos e sociais das obras, analisadas em sua historicidade, podemos perceber o quanto a produção artística é mobilizadora da compreensão "da relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas" [9].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*: subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

FREITAS, Artur. *Poéticas Políticas*: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5. *História: Questões e Debates*, Curitiba, nº 40, p. 59-90, 2004. Editora UFPR. Disponível em

[9] RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005, p. 9.

<http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/historia/artigo/FREITAS.golpe.pdf>. Acessado em 23 maio 2018.

FREITAS, Artur. *As três dimensões da imagem artística*: uma proposta metodológica em História da Arte. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 3, 2005, Curitiba*. Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte.* Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005. p. 174-185. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/arthur_freitas.pdf> Acesso em 22 Nov. de 2010, 19:55.

REIS, Paulo. *Arte de Vanguarda no Brasil*: os anos 60. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SANTOS, Nelyane*. Metodologia de pesquisa da história da arte para o estudo de obras de Salões de Arte da década de 1960*. Revista OuvirOuver, V. 13, nº1, 2017.

VIVAS, Rodrigo. *A História da Arte no Brasil*: aspectos da constituição da disciplina e considerações teórico-metodológicas. In: *Anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual*, 2010, Goiânia: Faculdade de Artes Visuais/ Universidade Federal de Goiânia, 2010.

TARSILA GLOBAL: A EXPOSIÇÃO DO MOMA.

Nerian Teixeira de Macedo de Lima[1]

O presente trabalho é parte da pesquisa em andamento intitulada "O Global e o Transnacional em Tarsila: Uma releitura de sua obra", desenvolvida junto ao Programa de Pós-graduação em História – IFCH/UNICAMP.

O ano de 2018 marca a entrada de Tarsila do Amaral no circuito internacional de arte. Sob as recentes reivindicações de construção de uma história da arte mais policêntrica e plural, os grandes centros hegemônicos trazem à cena, manifestações artísticas oriundas das mais diversas regiões na tentativa de reparar as disparidades e romper com o silenciamento de áreas marginalizadas. Este movimento de revisão e reescrita da história da arte é impulsionado por fenômenos de interação global, que, a partir de instituições globais, organizam e reformulam as noções de arte, modernismo, etc, tornando-as conhecidas.

O termo Arte global refere-se, principalmente, à Arte Contemporânea; no entanto, a adoção das novas políticas de integração de zonas marginalizadas por grandes centros hegemônicos, como MoMA *(Museum of Modern Art)*, em Nova Iorque, ou Centre Pompidou, em Paris, tem provocado revisões dos critérios nos quais se fundam a História da Arte. Neste sentido, observa-se ao longo das últimas décadas um processo de reflexão e reescrita da história das Vanguardas Artísticas. Exposições como "Modernit*és plurielles de 1905 à 1970", (2013),* curada por Catherine Grenier (Centre Pompidou) em que 400 artistas das mais diferentes regiões, incluindo o Brasil, figuram lado a lado, apontam para a evolução dos museus à luz da globalização econômica, bem como a revisão de suas programações e aquisições.

A exposição que pretende tratar este trabalho apresenta, pela primeira vez, Tarsila do Amaral, individualmente, ao público estado-unidense, sob o título: *"Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil"*.

1IFCH-Unicamp, bacharela e licenciada em Letras (UNESP), FAEPEX

O MoMa *e o* Instituto de Artes de Chicago, aos cuidados de Luis Pérez-Oramas e Stephanie D'Alessandro, trouxeram a público a exposição exibida em 2018. Priorizou-se o conjunto de obras datado de 1920 a 1930; a exposição exibiu, dentre obras conhecidas da artista, documentos históricos e fotografias. Com o objetivo de torná-la conhecida, além da exposição, o museu organizou um conjunto de conferências e um curso introdutório ao universo modernista brasileiro.

Deste modo, a recente iniciativa do MoMA, leva-nos a investigar duas questões principais: 1) A inserção de Tarsila no debate global da arte, 2) A exposição como evento discursivo. Para tanto, serão utilizadas as proposições de Hans Belting, Joaquin Bariendos Rodriguéz e Gerardo Mosquera, fontes importantes para a formulação do pensamento da Arte global, bem como Jérôme Glicenstein, referência para o estudo da história das exposições.

A INSERÇÃO DE TARSILA NO DEBATE GLOBAL DA ARTE

Segundo Joaquin Barriendos Rodriguez, em texto intitulado "*Geopolictics of Global Art: The reinvention of Latin America as a Geoaesthetic Region*", o autor faz um panorama das causas e debates em torno da Arte Global. Segundo o teórico, os anos 90 teriam conhecido a proliferação de uma série de fenômenos, como a massificação do turismo cultural, e o surgimento de bienais e exposições internacionais de arte – como demonstra *"Magiciens de la Terre",* exposição datada de 1989 e que marca o primeiro esforço ocidental organizado de globalização na arte. Estas transformações, teriam, segundo Barriendos (2009) , forçado museus a repensarem suas funções e legitimidade sob uma perspectiva global. O CIMAM, (Comitê Internacional de Museus de Arte Moderna), teria, ainda nos anos 90, instigado as instituições a repensarem suas políticas internacionais. Tais medidas resumiram-se em: inclusão de regiões periféricas, representação da diversidade global, além de projetar-se como uma instituição em escala global. David Elliot, em 2000, então presidente do Comitê, identificou a necessidade de "fazer o CIMAM mais internacional a fim de estimular membros de países não ocidentais."[2] Em 2005, segundo o autor, pela primeira vez, o Comitê reúne-se em São Paulo. Nesta ocasião, discutiu-se o papel dos museus na construção de narrativas politizadas, além do ponto de partida para as discussões de arte global: o colonial. Segundo Barriendos (2009), o fato de que pela primeira vez o Comitê tenha discutido, na América Latina, questões referentes a arte global, provocou consequências imediatas, como, por exemplo, a transformação da perificidade marginal da arte latino-americana em valor comercial.

2 BARRIENDOS. J. "*Geopolictics of Global Art: The reinvention of Latin America as a Geoaesthetic Region".* In:_____. BELTING, H. Global Art World: Audience, Markets and museums. Ostfilder: Hatje Cantz, 2009. p.106

Se, há algumas décadas, as artes que não apresentavam os preceitos ocidentais estavam destinadas a museus nacionais ou etnográficos, com o crescimento deste debate, vê-se a integração de artistas das mais diferentes regiões figurando lado a lado. Neste sentido, a reflexão que propõe o autor, em outro texto "*El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo"*, levanta uma questão complementar. O cenário artístico internacional seria, sob esta perspectiva, como o "novo esperanto" devido as justaposições entre local e global, periférico e central.

A curadoria de *"Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil"*, reivindica a primeira exposição individual de Tarsila, ao público estado-unidense. Nesta ocasião o museu celebra, segundo o texto curatorial, uma "oportunidade crucial para colocar em questão não apenas os cânones de arte e da cultura, mas as estruturas e as instituições que os reforçam"[3]. Deste modo, ao exibir Tarsila do Amaral, o museu passa a assimilar a narrativa global, colocando em cena uma artista latino-americana, desconhecida do público estado-unidense, segundo Luiz Perez Oramas, curador desta exposição. O texto de abertura do catálogo relembra ao leitor/espectador que desde 1930, Tarsila teria feito parte de apenas 9 exposições, nos Estados Unidos, nenhuma delas de caráter individual. Afirma ainda que Tarsila figura dentre artistas importantes da América Latina, como Frida Kahlo ou Diego Rivera, e que, por meio da mostra, a curadoria pretende, além de apresentá-la ao público em questão, por de lado sua personalidade, por vezes mitificada, e considerar suas formulações de uma arte moderna brasileira. O texto curatorial informa, por fim, que a exposição pretende questionar a percepção tradicional da modernidade, de modo a oferecer uma visão da modernidade "múltipla" e "fraturada", construindo, deste modo uma narrativa que responda aos anseios das novas políticas de integração de zonas marginalizadas ou, como traduz o termo de Gerardo Mosquera, silenciadas.

Para Joaquin Barriendos, a arte periférica passa a ser aquela que cumpre com as demandas da comunidade artística internacional, ou seja, que pode, em alguma medida, responder às propostas de correções políticas do próprio projeto pós-colonial[4]. Deste modo, o autor conclui que a "arte africana", "arte asiática" ou ainda, neste caso "o modernismo brasileiro", sejam representados, metonimicamente "como representantes de toda a produção"[5]. O centro hegemônico em questão – o MoMA – exerce o privilégio de tornar Tarsila do Amaral, conhecida e global, outorgando-lhe o título de "criadora" do modernismo brasileiro.

Joanquin Barriendos, ainda, neste texto, caracteriza este movimento de *mise en scène* das artes periféricas por centros hegemônicos como "domesticação do minoritário":

3 Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil. Museum of Modern Art, Art Institute of Chicago, 2018.
4 BARRIENDOS, J. El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo. Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos, ano 5, v. 1 (2007).
Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-80272007000100159&script=sci_abstract
5 *Idem*, p.173.

> A alteridade como fetiche e o falso "descobrimento" de uma precaridade cultural do outro, no sentido em que se acreditava que devia dar-lhe espaço, iluminá-la como diferente e incluí-la dentro do conjunto de vozes globais, ocasionou um ataque ao cotidiano e uma apropriação da localidade, a partir da qual estas subalternidades se expressavam sob a crença de que sua marginalidade tornava-as resistentes.[6]

Neste sentido, Joaquin Barriendos defende a ideia de que as personagens latino-americanas, como Frida, ou Che Guevara, ao serem assimiladas pela narrativa global, passam a ser domesticadas, e perdem o que lhe é de mais característico: seu potencial transgressor. *"Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil",* propõe uma releitura dos cânones modernistas; no entanto, resta-nos interrogar em que medida o centro hegemônico em questão – o MoMA, afasta-se da domesticação mencionada por Barriendos (2007). Os textos curatoriais revelam a importância de colocar em cena atores do modernismo brasileiro e mesmo certo atraso nesta tomada de decisão; no entanto, o recorte proposto pela curadoria, ainda que disponha de obras da fase Pau-brasil, atem-se a fase antropofágica da artista. Os 3 documentos redigidos por Stephanie D'Alessandro e Luiz Perez Oramas, parte do catálogo, versam a respeito das questões antropofágicas: *"Tarsila do Amaral: Devouring modernist narratives"*, *"A negra, Abaporu and Tarsila's anthropophagy"* e "Tarsila, Mela*ncholic Cannibal*".

Vinícius Spricigo, em artigo publicado na Revista Marges – Dossier Globalismes[7], verifica a persistência da temática antropofágica no panorama das exposições internacionais brasileiras. Para Barriendos (2007) o periférico e o marginal, no contexto da Arte Global, são mercadorias "legitimamente exóticas", mas potencialmente comerciais. Paradoxalmente, o acesso de artistas contemporâneos, mas também modernistas, como Tarsila, à cena global é justificado por seu exotismo e marginalidade. Neste sentido, a redução do modernismo brasileiro à Antropofagia de Tarsila, seria, ainda, a fetichização da alteridade, práticas contraditórias, mas presentes, para Barriendos (2007), no seio dos discursos pós-coloniais e processos de internacionalização.

Deste modo, se, de um lado, reescrever globalmente a história da arte é ainda uma necessidade, de outro, a arte brasileira precisa ser vista para além das questões postas pela antropofagia, e consequentemente do exotismo decorrente desta apreciação[8] (SPRICIGO, 2016, p. 22).

---

6 *Idem*, p.167.

7 SPRICIGO,V. "*Anthropophagisme et historiographie*." In: _____. *Globalismes*, Marges – Revue d'Art contemporain, Paris, v.23, 2016.

8 *Idem*, p. 22.

A EXPOSIÇÃO COMO EVENTO DISCURSIVO

Jérôme Glicenstein, em seu livro *"L'art: Une histoire des expositions"*, afirma que as exposições, de maneira geral, são o principal modo de socialização com as obras de arte e que curadores, conservadores e cenógrafos, podem reorientar ou criar seus significados[9]. Neste sentido, a partir da reinterpretação, um determinado objeto pode ser esquecido ou exibido. As exposições temporárias, que atualmente criam e tornam possível o acesso aos diferentes discursos em torno da arte, promovem o fenômeno que o autor nomeia de *pedigree,* não se trata da ideia de "pureza" das obras, mas ao número de lugares e exposições temporárias que esta obra percorreu. Deste modo, cada lugar ou exposição percorrida comporia parte de um currículo, que pode ou não valorizar o objeto artístico. Neste sentido, a curadoria ao lembrar das 9 passagens de Tarsila por solo estado-unidense, mas de nenhuma exposição individual, atesta ao museu o direito de descoberta da artista, e a Tarsila, concede-lhe o privilégio, em relação aos demais artistas latino-americanos, de ser alvo das preocupações do centro hegemônico em questão.

Refletir a respeito das exposições de arte, conduzem, segundo o autor, à relativização da importância dos objetos em si, e à observação da apresentação desteS objetos, que são "singulares e heterogêneos"[10]. Neste sentido, o autor destaca a importância de interessar-se por outros significados, para além das obras, pois são eles os mediadores, entre nós, o espaço social e as próprias obras; Destarte, para Glicenstein não existe discurso autônomo em uma exposição.

O texto do crítico propõe que influenciar o público é parte da intenção expositiva. Por conseguinte, o feito de interrogar-se a respeito dos emissores, permite levantar uma série de informações relevantes para a compreensão do enunciado. Conhecer o destinatário implica descobrir a natureza do discurso e o tipo de relação que se estabelece com ele: administrativa ou institucional[11] e, por fim, examinar as relações de poder entre o centro e a periferia, como na exposição em questão.

As exposições com caráter discursivo, seriam, segundo o autor, capazes de promover um debate, reações e, por vezes, polêmicas. Nesta perspectiva, exposições como "Documenta 5", "Magiciens de la terre" e "Documenta 11", poderiam, por exemplo, ser compreendidas como eventos discursivos. A exposição, corpus deste trabalho, no sentido em que promove uma discussão e opõe-se à tradição, pode ser considerada como um evento discursivo, apesar das problemáticas subjacentes ao cenário global, apresentadas anteriormente.

9 GLICENSTEIN, J. *L'Art: une histoire d'expositions.* Paris: Presses Universitaires de France,2009, p. 198.
10 *Idem*, p. 218
11 *Idem*, p. 236.

Nesta perspectiva, o que o debate a respeito da história das exposições propõe é, também, interrogar-se sobre o que deseja transmitir uma exposição. No caso do MoMA, a "invenção" de Tarsila, o modernismo brasileiro, é apresentado ao público de forma inédita. O imaginário deste público a respeito do Brasil, segundo as notas do catálogo, pouco desvencilhou-se da imagem exótica de Carmem Miranda - a *lady* com chapéu de frutas que dançava um samba, nas telas dos cinemas nos anos 40. A introdução redigida pelos curadores, afirma que enquanto no Brasil Tarsila é conhecida e considerada como uma das mais importantes artistas do século XX, nos Estados Unidos, Tarsila era, até aquele momento, desconhecida e parecia lembrar o espetáculo de Carmem Miranda.

Por fim, observar e analisar o modo pelo qual o MoMA – centro hegemônico – organiza seu discurso em torno da obra de Tarsila do Amaral é importante para compreender e discutir quais as definições de nossa cultura local circulam nestes meios e como estas discussões contrastam-se com o olhar do autóctone.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, R.T. *Tarsila Viajante*. In: ___. *Tarsila Viajante*. São Paulo. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

BARRIENDOS, J. *El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo*. Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos, ano 5, v. 1, 2007. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-80272007000100159&script=sci_abstract

_____. J. "*Geopolictics of Global Art: The reinvention of Latin America as a Geoaesthetic Region".* In: ___.

BELTING, H. Global Art World: Audience, Markets and museums. Ostfilder: Hatje Cantz, 2009.

_____. J. *Localizando lo identico/globalizando lo diverso. El activo 'periferia' en el mercado global del arte contemporáneo.* Portal Iberoamericano de Gestión cultural, 2005. Acesso em 12 de outubro de 2018. Disponível em: http://www.gestioncultural.org/boletin/pdf/bgc12-JBarriendos.pdf

_____, Joaquín. *La idea del arte latinoamericano*. 2013. Tese (Doutorado em Estudios Globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos) - Universitat de Barcelona. Barcelona.

BELTING, H. *Global Art World: Audience, Markets and museums*. Ostfilder: Hatje Cantz, 2009

CABAÑAS, M.K. *O Monolinguismo do Global*. Rio de Janeiro: O que nos faz pensar, v.26, p.119-134, (2017). Disponível em:<http://oquenosfazpensar.fil.pucio.br/index.php/oqnfp/article/view/552/522>

GLICENSTEIN, J. *L'Art: une histoire d'expositions.* Paris: Presses Universitaires de France,2009.

GLICENSTEIN, J. "Éditorial." In: ____. Globalismes, Marges – Revue d'Art contemporain, Paris, v.23, 2016.

SPRICIGO, P. V. "*Anthropophagisme et historiographie*." In: _____. *Globalismes*, Marges – Revue d'Art contemporain, Paris, v.23, 2016.

SOBRE A POSSIBILIDADE DE RESISTÊNCIA DAS INSTITUIÇÕES CULTURAIS EM MEIO AO RECRUDESCIMENTO DO CONSERVADORISMO EM ESCALA GLOBAL.

Nicole Palucci Marziale[1]

Diante de recentes episódios tanto de censura e ataque a exposições, como de demissões de diretores de instituições culturais por motivos ideológicos, em escala global, interessa ao presente artigo questionar acerca da efetiva autonomia das instituições para manter seu posicionamento político em tempos de recrudescimento do conservadorismo. Para discutir acerca dessa questão, atentamos para a possibilidade conflitos internos dentro das instituições culturais, advindos de posições contrastantes entre funcionários e os membros dos conselhos diretores dessas instituições, bem como da influência do envolvimento corporativo no campo da cultura, questões que há muito vêm sendo alvo de ações de artistas no contexto da Crítica Institucional. Tomamos como ponto de partida casos recentes ocorridos nos Estados Unidos e no Brasil, levando em consideração os modelos e estruturas das instituições culturais de cada país, e tendo em mente a necessidade desses espaços de exercerem uma função social e de resistência.

Em janeiro de 2018, Laura Raicovich, diretora executiva do Queens Museum, na cidade de Nova Iorque, renunciou a seu cargo, alegando a falta de alinhamento entre sua visão e a do conselho do Museu. Em entrevista ao The New York Times, Raicovich contou que não houve um evento específico que a levou a tomar a decisão, embora tenha citado episódios de desacordo entre propostas por ela realizadas e membros do conselho. Entre elas, destaca-se a decisão da diretora de fechar o Museu no dia da posse do presidente Donald Trump, e, ao invés, convidar membros da comunidade para produzir pôsteres, *banners* e *buttons* de protesto, ao que alguns membros do conselho se opuseram (POGREBIN, 2018). Ademais, Raicovich destacou

[1] Aluna do Programa de Mestrado em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH - USP), na linha de pesquisa Crítica da Cultura. Especialista em História da Arte pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

como havia proposto ao conselho um projeto que faria com que o Museu se transformasse, em colaboração com outras instituições, em uma espécie de espaço "santuário", que conectasse imigrantes a serviços sociais, sendo que a resposta dada pelo conselho foi decididamente negativa (POGREBIN, 2018).

Em março de 2018, também nos Estados Unidos, o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles anunciou que a instituição e sua curadora-chefe, Helen Molesworth, haviam decidido "seguir direções opostas". Porém, ao que tudo indica, a curadora teria sido dispensada pelo diretor do Museu, Philippe Vergne. Vale ressaltar a atuação de Molesworth como feroz apoiadora de artistas que não se enquadravam propriamente no mundo branco, masculino e de alto padrão da arte, haja vista as exposições recentemente organizadas pela curadora: uma retrospectiva acerca da obra da pintora americana Kerry James Marshall, e outra da artista brasileira Anna Maria Maiolino (FINKEL, 2018).

No Brasil, como sabemos, foi recentemente observada uma avalanche de protestos, encabeçados por movimentos como o Movimento Brasil Livre e outros setores conservadores da sociedade, contra diversos tipos de manifestações artísticas. Tivemos, em 10 de setembro de 2017, o fechamento adiantado da exposição Queermuseu, no Santander Cultural, em Porto Alegre; em outubro, eclodiram protestos contra a performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM); também tivemos a proibição do acesso à exposição Historias da Sexualidade no Museu de Arte de São Paulo (MASP) a menores de 18 anos, que depois foi revertida.

Diante de casos recentes de cancelamento e censura de exposições e até mesmo de demissões de diretores de museus de instituições de arte, e tendo em vista o cenário conservador em que grande parte no mundo se encontra na atualidade, levantamos o questionamento acerca do grau de autonomia das instituições de arte, que consideramos como espaços que devem servir aos interesses e necessidades de suas comunidades, em que pesa o respeito à diversidade, para manter tal posicionamento em tempos de recrudescimento do conservadorismo. Traçar apontamentos sobre tal questão implica necessariamente em compreender as motivações que levam à tomada desse tipo de decisões dentro das instituições de arte, o que, por sua vez, demanda um entendimento acerca das estruturas de poder político e econômico que as permeiam. Abordamos casos ocorridos em museus dos Estados Unidos e no contexto brasileiro, de modo que buscamos esclarecer a respeito das estruturas decisoras e dos mecanismos de financiamento das instituições culturais em cada um desses países, a fim de notar suas particularidades. No caso dos Estados Unidos são ainda destacadas ações por parte do Guerrilla Art Action Group (GAAG) que, junto a diversos outros artistas e coletivos investidos no que ficou posteriormente conhecido como Crítica Institucional, passaram a questionar, a partir dos anos sessenta, entre outros aspectos, a participação de elites corporativas estadunidenses nos conselhos diretores de grandes museus de arte em favor de seus interesses políticos e econômicos.

Já de saída, vale destacar que consideramos que as instituições de arte devem atuar a serviço da sociedade e das comunidades, respondendo, portanto, às suas necessidades. Nesse sentido, Izabel Fernandez (2015) destaca como, atualmente, se exige dos museus que reflitam sobre suas missões e objetivos, e que esses se convertam em instrumentos que melhorem a vida dos cidadãos. Desse modo, as instituições museológicas devem a todo momento se perguntar como podem se tornar relevantes para seu público e comunidade, para eles contribuindo (FERNANDEZ, 2015). Ademais, na recomendação da UNESCO sobre Museus, Coleções sua Diversidade e Função Social, aprovado na Conferência Geral de novembro de 2015, destaca-se:

> Os museus são espaços públicos vitais que deveriam dedicar-se a toda a sociedade e podem, portanto, desempenhar uma função importante no desenvolvimento de laços sociais e coesão, na construção da cidadania, e na reflexão sobre as identidades coletivas. Os museus deveriam ser lugares abertos a todos e comprometidos com a acessibilidade física e cultural para todos, inclusive grupos desfavorecidos. Eles podem constituir-se como espaços para a reflexão e o debate sobre temas históricos, sociais, culturais e científicos. Os museus devem também promover o respeito aos direitos humanos e à igualdade de gênero. Os Estados Membros devem encorajar os museus a desempenhar todas essas funções (UNESCO, 2017).

O FINANCIAMENTO DAS ARTES E DA CULTURA NOS ESTADOS UNIDOS

Nos Estados Unidos, existem três tipos básicos de suporte financeiro para as artes: o aporte direto de recursos públicos às instituições, por meio do National Endowment for the Arts (NEA)[2] e agências de arte estaduais, regionais e locais; financiamento por parte de departamentos federais e agências que não o NEA; contribuições do setor privado, que inclui doações por parte de indivíduos e corporações, e por fundações (NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS, 2012). Estimativas presentes no relatório do NEA (2012) quanto às fontes de receita de museus e organizações de arte sem fins lucrativos, com base em uma análise entre 2006-2010 de dados do Urban Institute's National Center for Charitable Statistics (NCCS) e do U.S. Census Bureau's Economic Census mostram que, no período analisado, 40.7% de suas receitas era auferida pelas próprias instituições por meio de venda de ingressos, eventos beneficentes, programas de relacionamento, etc.; das receitas advindas de contribuições, 20.3% provinha de indivíduos; 9.5% de fundações; 8.4% de

[2] Agência do governo federal dos Estados Unidos que financia projetos artísticos no país.

corporações, sendo que o aporte de verba pública somava 6.7% (3.3% local; 2.2% estadual e 1.2% federal) (NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS, 2012).

A tendência de envolvimento corporativo no campo da arte e da cultura não é algo novo: conforme nota a pesquisadora Chin Tao Wu no livro *A privatização da cultura*, se nos anos setenta as corporações já vinham, há algum tempo, realizando contribuições para museus de arte e outras organizações culturais, aos poucos, essas passam a ter um papel ativo na concepção e moldagem do discurso da cultura contemporânea. Assim, de acordo com Wu (2006), as corporações modernas, usando de seu poder econômico, transformaram de forma bem-sucedida museus de arte e galerias em seus próprios veículos de relações públicas, ao assumir suas funções, e ao explorar o status social de que as instituições culturais desfrutam na sociedade.

A questão se agrava, no panorama cultural estadunidense, quando observamos que a maior parte desse financiamento é depositado em instituições maiores e com mais visibilidade, enquanto organizações menores, como as baseadas em comunidades minoritárias, privadas de direitos civis e rurais não recebem a devida atenção ou o devido financiamento por parte desses agentes (HORWITZ, 2016).

Os conselhos diretores dos museus são elementos chave na compreensão da gestão das instituições de arte nos Estados Unidos. Em um artigo de 2010, Robin Pogrebin (2010) assinalou como os interessados em fazer parte dos conselhos de importantes museus no país deveriam estar dispostos a desembolsar grandes quantias que poderiam atingir as casas dos milhões de dólares. Os integrantes dos conselhos participam de reuniões para supervisionar as atividades da instituição: aprovar seus programas e orçamentos, investir as doações recebidas e administrar sua estrutura física.

A configuração dos conselhos diretores de instituições de arte há muito tem sido criticada nos Estados Unidos pelos interesses que muitos de seus abastados integrantes sustentam por trás de sua participação. Desde os anos sessenta, artistas têm realizado ações de Crítica Institucional para protestar contra o uso das instituições de arte por membros das elites corporativas do país para acobertar suas decisões controversas. Em 1969, por exemplo, foi realizada a performance *Blood Bath* ou *A Call for the Immediate Resignation of All the Rockefellers from the Board of Trustees of the Museum of Modern Art* pelo Guerrilla Art Action Group (GAAG), no lobby do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), que denunciava o envolvimento da família Rockefeller, grande doadora do Museu, com a guerra do Vietnã, e exigia a renúncia imediata dos membros da família do Conselho do MoMA (BRYAN-WILSON, 2009). Em março deste ano, a artista Nan Golding e o grupo ativista PAIN realizaram protestos na Ala Sackler do Metropolitan Museum, que foi fundada em homenagem aos irmãos Sackler, donos da Purdue Pharma, fabricante do medicamento analgésico Oxycontin, e cujos herdeiros são conhecidos por sua filantropia para as artes e a cultura. O

medicamento causa dependência e está entre os medicamentos responsáveis pela crise dos opiáceos nos Estados Unidos (WALTERS, 2018).

A pesquisa *2016 in Museums, Money, and Politics* realizada por Andrea Fraser em 2016 mostra que os Conselhos de museus também se tornaram polos proeminentes de finanças políticas. Para a autora, a extensão da interface entre patrocínio cultural e financiamento de campanha revelado por seu estudo levanta questões como: as organizações de artes privadas e sem fins lucrativos financiadas e governadas por patronos da elite servem para legitimar o governo por e para os membros mais ricos da sociedade? As atividades políticas e a influência dos membros de Conselhos de organizações de arte são consistentes com sua salvaguarda do patrimônio cultural coletivo dos cidadãos? A autora assinala que tais questões não são novas, mas assumem uma nova urgência à medida que aumenta, nos Estados Unidos, a influência política da riqueza altamente concentrada, e conforme um crescente número de políticos promovem o nacionalismo e a intolerância a fim de garantir os votos dos mais ricos e influentes, atacado os direitos civis e as liberdades das quais dependem não apenas as artes, mas uma sociedade aberta e democrática (FRASER, 2016).

O CASO BRASILEIRO

No Brasil, o financiamento das artes e da cultura está baseado principalmente sobre leis de incentivo fiscal. Na esfera federal, as duas leis de referência são a lei n. 8.313, de dezembro de 1991 – a Lei Rouanet e a lei n. 8.685–a Lei do Audiovisual – de julho de 1993. Ambas oferecem isenções fiscais aos incentivadores, sendo que podem participar pessoas físicas pagadoras de Imposto de Renda e empresas tributadas com base no lucro real (MINISTÉRIO DA CULTURA, s.d). O apoio pode ser efetuado por meio de doação ou patrocínio. No caso da doação, "é proibido qualquer tipo de promoção do doador e só podem se beneficiar dela propostas culturais de pessoa física ou jurídica sem fins lucrativos" (MINISTÉRIO DA CULTURA, s.d). Quanto ao patrocínio, "pode haver publicidade do apoio com identificação do patrocinador, e qualquer proposta aprovada pode se beneficiar dele, inclusive as que estiverem em nome de pessoa jurídica com fins lucrativos" (MINISTÉRIO DA CULTURA, s.d).

Para Moacir dos Anjos, por um lado, o sistema de financiamento ancorado na renúncia fiscal de empresas participantes teria estimulado a criação ou a requalificação de vários museus no país, permitindo a elas "se inserir em um circuito de exposições temporárias em expansão, o qual foi promovido quase em sua totalidade por empresas privadas de produção e captação de recursos" (DOS ANJOS, 2004). Por outro lado, para o curador, tal modelo muitas vezes "compromete a liberdade dos museus se estabelecerem como lugares de anunciação de um discurso crítico e educativo" (DOS ANJOS, 2004), já que muitas dessas instituições acabam por se acomodar com exposições já organizadas por terceiros, como autores privados, outras

instituições ou "organizações internacionais com patrocínio já garantido por empresas de captação" (DOS ANJOS, 2004), e de modo que se eximem da responsabilidade de se tornarem "instituições enunciadoras de um discurso crítico em relação ao que fazem, em relação ao que expõem, em relação às suas atividades" (DOS ANJOS, 2004).

Outra crítica a ser destacada é a de que "as leis de incentivo retiram o poder de decisão do Estado, colocando-o nas mãos da iniciativa privada, e de modo que "o Estado só está presente como fonte de financiamento. A política de cultura, suas deliberações, escolhas e prioridades, são propriedade das empresas e suas gerências de marketing" (MIRANDA; ROCHA; EGLER, 2014, p. 39).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Levando em consideração as particularidades de cada contexto, é inegável como se tem priorizado, de modo geral, os interesses econômicos ou políticos, de empresas e partidos, em detrimento dos interesses da sociedade como um todo. Não se trata, aqui, de vilanizar ou ir contra a contribuição privada às artes e à cultura. No entanto, há que se ter em mente as instituições de arte como serviços públicos em prol da sociedade, e não ferramentas publicitárias, ainda mais se considerarmos que há isenções fiscais em grande parte das contribuições realizadas, ou seja, recursos indiretamente públicos. Se retomarmos o caso do Santander Cultural, por exemplo, é inadmissível que uma instituição cancele uma exposição como Queermuseu, que tematiza expressão e identidade de gênero, a diversidade e a diferença na arte brasileira, e que foi financiada via lei de incentivo, por força da vozeria conservadora e preconceituosa, e por medo de prejudicar a imagem do banco ou perder clientes. No contexto estadunidense, é também execrável que uma diretora Laura Raicovich, que buscava transformar o Queens Museum em um espaço de acolhida para imigrantes, seja demitida por posicionar-se contra o racismo e a xenofobia de Donald Trump.

Por fim, e mais uma vez, reitera-se a necessidade de que as instituições de arte atuem como espaços críticos a serviço do público, e, retomando a declaração da UNESCO, comprometidos com a reflexão e o debate acerca de temas históricos, sociais, culturais e científicos, bem como com o respeito aos direitos humanos e à igualdade de gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRYAN-WILSON, Julia. *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*. Los Angeles: University of California Press, 2009.

DAVIS, Ben. *How the Rich Are Hurting the Museums They Fund*. The New York Times – Opinion. 22 de julho de 2016. Disponível em: https://www.nytimes.com/2016/07/24/opinion/sunday/how-the-rich-are-hurting-the-museums-they-fund.html. Acesso em 17/09/18.

DOS ANJOS, Moacir. *Desafios para Museus de Arte no Brasil no sec. 21* [transcrição integral]. Mesa-redonda realizada no Instituto Goethe em 02 de setembro de 2004. Fórum Permanente. 2004. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/painel/palestras/desafios-para-museus-de-arte-no-brasil-no-sec-21-integra. Acesso em 17/09/18.

FERNANDEZ, I. M. G. *El papel de los museos en la sociedade actual: discurso institucional o museo participativo*. Complutum, 2015, Vol. 26 (2), pp. 39-47.

FINKEL, *Jori. Report of Top Curator's Firing at MOCA Stuns Artists*. The New York Times. 13 de março de 2018. Disponível em: https://www.nytimes.com/2018/03/13/arts/design/helen-molesworth-philippe-vergne-museum-of-contemporary-art-los-angeles.html. Acesso em 17/01/18.

FRASER, Andrea. *It's Time to Consider the Links Between Museum Boards and Political Money.* Art Net News. 17 de maio de 2018. Disponível em: https://news.artnet.com/art-world/how-are-museums-implicated-in-todays-political-mess-1278824. Acesso em 17/09/18.

HORWITZ, Andy. *Who Should Pay for the Arts in America?* The Atlantic. 31 de janeiro de 2016. Disponível em: https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/01/the-state-of-public-funding-for-the-arts-in-america/424056/. Acesso em 17/01/18.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Projetos Incentivados*. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/projetos-incentivados1. Acesso em 17/09/18.

MIRANDA, E. A; ROCHA, E.S; EGLER, T. T. C. *A Trajetória das Políticas Públicas de Cultura no Brasil.* Novos Cadernos NAE, v. 17 n. 1, pp. 25-46 , jun. 2014.

NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS. *NEA Guide to Federal Funding Resources for Research on the Arts & Human Development.* Disponível em: https://www.arts.gov/artistic-fields/research-analysis/federal-funding-resources-for-research-on-the-arts-and-human-development. Acesso em 17/01/18.

POGREBIN. Robin. *Politically Outspoken Director of Queens Museum Steps Down*. The New York Times. 26 de janeiro de 2018. Disponível em: https://www.nytimes.com/2018/01/26/arts/design/queens-museum-director-laura-raicovich.html Acesso em 17/09/18.

POGREBIN, Robin. *Trustees Find Board Seats Are Still Luxury Items*. The New York Times. 2 de abril de 2010. Disponível em. https://www.nytimes.com/2010/04/03/arts/03center.html. Acesso em 17/09/18.

POGREBIN, Robin. *Whitney Museum Contemplates a Bigger Future, With Bigger Expenses.* The New York Times. 1 de abril de 2015. Disponível em: https://www.nytimes.com/2015/04/02/arts/design/whitney-museum-contemplates-a-bigger-future-with-a-higher-admission-fee.html?_r=1. Acesso em 17/01/18.

UNESCO. *Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade*. Unesco, 2017. Disponível em: http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002471/247152POR.pdf. Acesso em 17/09/18.

WALTERS, Joanna. *I don't know how they live with themselves. Artist Nan Goldin takes on the billionaire Family behind OxyContin.* Entrevista com Nan Goldin. The Guardian. 22 de janeiro de 2018. Disponível em: https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jan/22/nan-goldin-interview-us-opioid-epidemic-heroin-addict-oxycontin-sackler-family. Acesso em 17/09/18.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura* – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Boitempo, 2006.

TRISTICIDADE: A ARTE FOTOGRÁFICA COMO ENVOLVIMENTO SOCIAL.

Nilza Cristina Taborda de Jesus Colombo[1]

A fotografia, muito mais que documentar, tem a função de direcionar o olhar. Através dela o espectador entra em contato com um mundo que, muitas vezes, não é seu. No contexto contemporâneo, o tema questionado ou apresentado por ela acaba por contribuir na sua definição como objeto de arte. Neste sentido, esta comunicação trata do projeto Tristicidade de Leandro Selister. Fotógrafo gaúcho e inconformado com acontecimentos na cidade de Porto Alegre, o artista por meio de seu trabalho, denuncia. Nesta iniciativa, Selister retrata a realidade social porto-alegrense materializada na miséria, no abandono, no desemprego. E engana-se quem pensa que esse trabalho se voltou para unicamente para as periferias da cidade. Não. Está também no centro, nos bairros nobres, em locais onde, talvez, tais cenas não são esperadas. Este é o núcleo da proposta, mostrar o que a maioria não está enxergando no mundo atual. Evidenciar o que não pode se tornar lugar comum. No entanto, o resultado do processo não se restringe ao ato do olhar. A invisibilidade retratada deve ser questionada e se possível, alterada. O espectador é convidado a sair do estado de contemplação e agir. Tadeu Chiarelli fala na fotografia contaminada pelo olhar do artista, e em Tristicidade, Leandro Selister contamina a perspectiva do outro. Para tanto, Selister utiliza meios digitais como caminho de alastramento de sua obra e objetivando uma transformação a partir dela, convida que o observador não se restrinja a Porto Alegre refletindo e denunciando a sua Tristicidade. Neste caso, a fotografia se coloca como uma forma de comunicação acessível e abrangente a todos e em distintos

[1] Doutoranda no PPG em Artes Visuais da UFRGS na linha de pesquisa de História, Teoria e Crítica. Professora titular dos cursos de Arquitetura e Urbanismo, Design de Interiores e Fotografia na instituição FEEVALE. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Especialista em Arquitetura Comercial pela Unisinos. Mestre em Memória Social e Bens Culturais pela Unilasalle.

meios virtuais. A relação entre a arte do fotógrafo e conflitos sociais não se circunscreve à documentação, e sim transcende o objeto artístico em si para servir de ferramenta de conscientização.

A CONTAMINAÇÃO

A fotografia nasce das inquietações de quem transforma sua sensibilidade em imagens. Tadeu Chiarelli define como fotografia contaminada aquela em que o olhar do artista "manipula o processo e o registro fotográfico, contaminando-os com sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos"[2]. Neste espírito, Leandro Selister ancora seu ofício. O profissional, que utiliza a fotografia como meio de manifestação, é natural de Vacaria no Rio Grande do Sul. Dotado de uma sensibilidade própria dos artistas, percebe o mundo nos detalhes. Sua trajetória perpassa o design, a arquitetura, a linguagem e encontra na foto um modo de contestação, denúncia, ironia, sabedoria.

Em 08 de setembro de 2011, inicia uma série intitulada Coisas do Cotidiano[3]. Nela, ângulos da cidade de Porto Alegre no Rio Grande do Sul, Brasil, são revelados junto a títulos que evidenciam aspectos não percebidos em meio a tribulações diárias. O observador é conduzido pela relação imagem texto ao diálogo com o seu cotidiano. Suas possíveis respostas estão diretamente relacionadas ao olhar e à empatia do artista com sua cidade. No entanto, os aspectos comuns ao dia-a-dia nem sempre despertam sensações positivas em sua contemplação. Este exercício de apreensão acabou por revelar uma outra face da cidade, não tão bela, não tão aprazível, muito menos humanitária. Aquela aproximação com o espaço público acabou por suscitar em Selister sentimentos distintos em relação ao projeto inicial e levou o artista a repensar seu posicionamento fotográfico. O mundo precisa ver essa realidade.

TRISTICIDADE: A IMAGEM

Em uma nova fase de observação, Leandro Selister é tomado por um sentimento de impotência em relação à realidade de abandono e miséria do ser humano dentro deste espaço urbano. Agamben (2015) em seu ensaio O que é o contemporâneo?[4] declara que para o entendimento de seu tempo, é necessário que o homem afaste-se dele. Selister se afasta das Coisas do Cotidiano para a assimilação deste contexto que passa a perturbá-lo. O projeto Tristicidade[5] torna-se uma necessidade, um meio de registro. Essa triste realidade revela homens e mulheres que buscam alimento no lixo (Fig. 01), dormem em calçadas (Fig. 02),

[2] CHIARELLI, Tadeu. Arte Internacional Brasileira. São Paulo: Lemos Editorial, 2002, p. 115.
[3] A divulgação da série ocorre nas redes sociais, em um primeiro momento no Facebook e em 2013 no Instagram.
[4] AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. Nudez. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
[5] Início do projeto em 20 de janeiro de 2018 no Instagram.

disputando espaço com os inúmeros buracos permitidos pelo poder público, sujeira que inicia pelo piso e se estende pelas paredes, pelas edificações, pelas pessoas e por suas personalidades. Essa realidade que parece permanecer encoberta pelo véu da invisibilidade e que se tornou inconcebível para Selister.

Dentro deste contexto, a fotografia em Tristicidade se apresenta como um meio de denúncia. Por intermédio da documentação, faz com que o observador se liberte da indiferença e enxergue a veracidade de algo que, dentro de sua rotina, se tornou comum. "A familiaridade gera a indiferença – e nela se perde muito do que sua fotografia, felizmente, nos traz, reordenando e dando o valor merecido e adequado às coisas ditas triviais"[6]. A série encontrou no Instagram seu meio de difusão atingindo o público fora das ruas, local em que a rotina dá espaço ao descaso. A remoção das imagens do mundo real para o virtual através da fotografia desperta a atenção para a problemática social. A série se posiciona como um modo de situar o observador em seu contexto social.

Platão em sua obra República[7], coloca a importância e a superioridade da visão frente aos demais sentidos, contudo apenas considerando oportuno e correto o olhar banhado pela luz do sol. Com isso Platão afirma que os olhos são educados ao ato de ver. Tristicidade encerra a missão deste ensinamento na medida em que se coloca como luz frente à escuridão que o descaso imprime na sociedade. Sublinha as distintas incompatibilidades sociais e urbanas através da luz conduzida pelo artista.

TRISTICIDADE: A PALAVRA

Desde o seu trabalho em Coisas do Cotidiano, é possível perceber a força da palavra nas obras de Selister traduzida nos títulos de suas fotografias. A expressão junto à fotografia reforça a ideia e ativa distintas áreas da sensibilidade. A palavra estimula a criação de uma imagem mental imaginativa, criativa. Em Tristicidade, Selister não intitula suas imagens, elas devem comunicar por si mesmas. No entanto, a palavra se faz presente de forma relevante em dois momentos da série: a criação do termo Tristicidade e por meio da menção de artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Esta estratégia leva ao estímulo da cena mental de forma precisa e profunda.

A palavra Tristicidade – cartografias do abandono e da (in)visibilidade, foi criação de Selister como meio de tradução de suas inquietações (Fig. 03). Colocando-se como um mapeamento dessas áreas invisíveis, o termo foi definido pelo artista como "qualidade ou estado de desilusão em relação aos

[6] FELIZARDO, Luiz Carlos. O relógio de ver. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2000, p. 35.
[7] PLATÃO. República. Tradução Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.

acontecimentos do cotidiano, abandono, mal-estar"[8]. É possível, através dele, a percepção do direcionamento do olhar. A luz reclamada por Platão não banhará uma realidade radiante.

Sincrônico ao desconforto do artista, em dezembro de 2018, a Declaração Universal dos Direitos Humanos completa 70 anos (Fig. 04). A introdução de seus artigos em meio a imagens envolve o observador em uma realidade impossível de não ser percebida. Como uma triste ironia, 70 anos após sua instituição, a necessidade de clamar por seus artigos é inevitável nas cidades da atualidade.

TRISTICIDADE: A AÇÃO

A prática de olhar a fotografia leva muitos observadores a selecioná-las através de critérios que envolvem o gosto, experiências pessoais, saberes. Esse ato, Barthes em *A Câmera Clara* denomina de *studium*[9], ou o que poderia ser atribuído a uma primeira seleção da obra. Composição, cores, objetos, muitos são os elementos que leva o espectador a desviar de seus pensamentos e atentar para a fotografia. O *studium* é o despertar da empatia entre observador e imagem. Porém, na série Tristicidade, o observador se sente chamado a prestar atenção no que compõe a foto e acaba sendo atingido por algo dela. Barthes, neste caso, chama de *punctum*[10], ato definido pelo autor como o elemento na foto que o agride, o mortifica. O *punctum* não é uma empatia, é sim um detalhe que leva o observador a contrariar sua rotina.

Selister, como fotógrafo, mostra o que o incomoda, o que o tira de seu cotidiano, não se trata de uma prévia seleção de gosto e sim algo mais profundo. O observador, a partir das fotografias de Tristicidade, encontra o seu *punctum*. Após análise da imagem e da palavra, o espectador entra em contato com as aflições da urbanas e como consequência pode ser instigado à prática. Assim como Barthes, diante da série Tristicidade somos convidados a refletir sobre o que nos punge, o que nos fere dentro deste contexto. Não se trata de um gostar, ou não gostar, e sim um chamado à ação.

Nesta perspectiva, todos são convocados a revelar o que os punge e postar no Instagram através da hashtag #tristicidade. Este é o diferencial da obra de Leandro Selister. Ela não se encerra em si mesma, ganhando fôlego por meio das redes sociais para reverberar em muitas cidades. A série, muito mais que uma palavra, é uma iniciativa de êxito que ultrapassou os limites de Porto Alegre e ganhou um status de questionamento e denúncia mundial. Junto às imagens do artista, pessoas se inquietam em seus espaços observando o outro e acabam por compartilhar seus resultados.

[8] Disponível em < https://www.leandroselister.com.br/blog/portfolio-item/tristicidade/> Acesso em: 01 out. 2018.
[9] BARTHES, Roland. A Câmara Clara: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 27.
[10] BARTHES, Roland. A Câmara Clara: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 29.

POSSIBILIDADES

Tristicidade é o questionamento do artista multimídia Leandro Selister ao seu estado de desilusão diante dos acontecimentos cotidianos na cidade de Porto Alegre. Através de seu olhar fotográfico e de sua manifestação por meio da palavra, a sociedade é exortada a sair de sua condição letárgica e enfrentar a realidade de situações de abandono, exploração e miséria. Com o projeto, novos observadores são convidados a refletir e fotografar sobre as tristezas de suas cidades e compartilhar em suas contas individuais no instagram utilizando a hashtag #tristicidade. Dessa forma, passarão a fazer parte do projeto com o registro de suas experiências. E as possibilidades? Que a arte sensibilize a ponto de reverter a invisibilidade e as tristezas das cidades. Que assim seja.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Nudez. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
CHIARELLI, Tadeu. Arte Internacional Brasileira. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.
FELIZARDO, Luiz Carlos. O relógio de ver. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2000.
PLATÃO. República. Tradução Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.

FIGURAS

Figura 2 - Leandro Selister. Sem título. 2018.

Figura 2 - Leandro Selister. Sem título. 2018.

Figura 3 - Leandro Selister. Sem título. 2018.

Figura 4 - Leandro Selister. Sem título. 2018.

REFLEXÕES SOBRE O DEBATE ACERCA DO ESTILO NA TEORIA ARQUITETÔNICA ALEMÃ DO SÉCULO XIX, 1828 – 1829.

Otto Braz de Oliveira[1]

Um dos arquitetos mais importantes das nações germânicas no século XIX, o prussiano Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), escreveu: "Toda era legou um estilo arquitetônico. Por que nós também não deveríamos descobrir um estilo para nossa própria era?". Segundo Bergdoll (2000), não se sabe ao certo a data desta frase que foi encontrada postumamente em uma de suas diversas anotações. Mas demonstra uma preocupação pertinente a outros teóricos do período, que, entre 1830 e 1850, vão se dedicar ao estudo dos estilos arquitetônicos existentes na tentativa de estabelecer um novo, para que este representasse melhor o período no qual estavam inseridos e seu lugar dentro da história.

O conceito de "estilo" se torna, então, um elemento-chave para o qual convergem diversos pontos de vista em relação ao papel das artes, a arquitetura em particular, e seu lugar como representação de uma nação ou povo. Apesar desse conceito diferir muito pouco entre os diversos autores do período, o ponto principal são os argumentos que cada um coloca sobre quais são os elementos principais a serem considerados quando da escolha por determinado estilo. Sendo assim, o objetivo é apresentar um breve panorama dos termos engajados nesta controvérsia, principalmente na base de sustentação por trás do conceito de estilo e como este se relaciona com a ideia de verdade em contraposição à aparente degeneração do estado da arquitetura, propondo uma interpretação de seus possíveis sentidos.

Em um primeiro momento, nos estados germânicos, entre os autores que tentaram buscar uma resposta sobre este dilema estão Heinrich Hübsch (1795-1863) e Rudolf Wiegmann (1804-1865).

---

[1] Arquiteto e Urbanista (UFPR, 2009), Historiador (UFPR, 2017) e Especialista em História Social da Arte (PUCPR, 2012). Atualmente Mestrando em História (PPGHIS-UFPR) na linha de pesquisa Espaço e Sociabilidades e Professor Assistente do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Positivo (PR).

Em 1828, Heinrich Hübsch (1795-1863) publica o texto intitulado "Em qual estilo devemos construir?", sendo um dos primeiros a estabelecer este dilema no início do século XIX de maneira sistemática, servindo como um apelo contra a arbitrariedade nos estilos em arquitetura, tido por ele como a sua principal degradação. Preparado como um manifesto para o encontro dos Nazarenos no Festival de Dürer em Nuremberg, apesar de não ter tido uma grande circulação, é a questão título do livro que vai ecoar pela teoria arquitetônica em língua alemã produzida durante o século XIX (BERGDOLL, 1983).

O autor acreditava que a degradação na arquitetura vinha da crença em uma beleza imutável e absoluta e que o estilo antigo as representava em sua forma ideal, mesmo com sua completa inadequação em satisfazer as necessidades atuais. Considera que a partir de aspectos decorativos não se pode estabelecer princípios confiáveis, e que estes devem partir do ponto de vista prático. Assim, defende que há elementos claros e objetivos, apesar de não exatos, para se traçar uma direção principal. E há mais: estes devem ser baseados nos propósitos dos edifícios e em critérios de funcionalidade [*Zweckmässigkeit*], e todas estas ideias convergiriam na adoção de um estilo que fosse adequado.

Inicialmente, para Hübsch, estilo "significa algo geral, aplicável a todos os edifícios de uma nação, seja ele pretendido à devoção divina, administração pública, educação etc." e como exemplos coloca "todos os edifícios gregos são ditos de terem sido construídos no estilo grego, todos os edifícios mouros no estilo mourisco". (HUBSCH, 1992, p. 66).

Ao viajar para a Grécia e a Itália entre 1817 e 1824, deparando-se com a arquitetura clássica, Hübsch constatou que os estilos verdadeiros eram baseados na correspondência entre condições históricas, climáticas e materiais e a forma construída. Isso o levou a uma abordagem analítica sobre o que deve ser considerado como principal ao se estabelecer um determinado estilo a ser utilizado. Seu método de análise focava em duas partes: a primeira no que classificou como "elementos do estilo", considerados a partir do fechamento de um espaço específico, onde elenca a cobertura, seus suportes e o vão entre eles, assim como janelas, portas e paredes. Reforçando que, historicamente, esses elementos tem um caráter geral, permanecendo os mesmos, "por esta razão a diferença entre os monumentos de uma nação e de um período está no número e na diversidade de combinações de paredes, tetos, apoios ou colunas, portas, janelas, telhados e cornijas, de acordo com os vários propósitos" (HÜBSCH, 1992, p. 66).

A segunda parte do seu método considerava os "fatores formativos" e, dentre esses, os principais seriam o clima e o material. O clima, por "fornecer um caráter uniforme as necessidades de um país em comparação ao outro" e pela necessidade de gerar mais ou menos proteção, o que aparece no formato dos diversos elementos, como a cobertura. O material, considerando apenas a pedra e a madeira, por afetar a forma principal e as proporções dos vãos e tetos, sendo assim, pontua como "estilos originais" um com retas horizontais e arquitraves e o outro com abóbadas e arcos. (HUBSCH, 1992, p. 67-68).

A partir desta observação se contrapõe à tradição neoclássica, então em voga na teoria arquitetônica alemã. Ataca a importância da continuação histórica do uso da arquitetura grega, conforme defendida por seu professor Friedrich Weinbrenner (1766-1826) e por Aloys Ludwig Hirt (1759-1837). Seu argumento é que pelo fato de nos estados germânicos os "fatores formativos" serem diferentes daqueles existentes na Grécia do tempo de Péricles, seria inconsistente transpor estas formas para um local com condições diversas. Mesmo assim, é importante ressaltar que Hübsch tem muito apreço pelo estilo grego, apenas o considera ineficaz para a atual nível de experiência tectônica.

Desta forma desqualifica o sistema de arquitraves e pórticos (a base do sistema grego) por ser ineficiente na relação entre massa e material gasto, e pelo fato de não se adequar às necessidades atuais de espaço interno, já que neste sistema os vãos entre os apoios devem ser menores, afetando a visibilidade e a divisão interna. Isto é o que classifica como "experiência [ou progresso] tectônico" que não se refere apenas "ao nível do progresso estrutural e de conhecimento, mas à percepção cultural e coletiva das proporções estruturais" (MALLGRAVE, 2005, p. 108).

A análise de Hübsch segue por dezenas de páginas, nas quais ataca o sistema de arquitraves para os usos atuais em favor da utilização do sistema arqueado que permitiria vãos maiores e uma menor relação com a quantidade de material empregada. Dentre os sistemas arqueados que expõe em sua argumentação, é contrário ao romano por serem os primeiros a utilizarem a coluna engastada, "a primeira grande mentira na arquitetura que em seguida se tornou a preferida" (1992, p. 79). É contrário também ao *Spitzbogenstil* (que é como chama o gótico) por ter proporções muito acentuadas e excesso na decoração, mesmo considerando que efetivamente tudo surge organicamente através da coluna.

Ele assim defende o *Rundbogenstil*, que estaria próximo ao que chamamos hoje de Românico, mas que ele aponta como origens o estilo bizantino. Mesmo assim, há uma ideia de progresso inerente a esta escolha, pois defende o *Rundbogenstil* "como este teria se desenvolvido livre e espontaneamente, desimpedido das reminiscências danosas do estilo antigo" (HÜBSCH, p. 99). Esta ideia de "progresso" é compartilhada por outros autores do período ao defenderem estilos diversos, como por exemplo Carl Albert Rosenthal (1801-1879), que defende o gótico como este teria também se desenvolvido sem ser atrapalhado pelo renascimento, e por Carl Bötticher (1806-1889), que vê na utilização do ferro como uma oportunidade para sintetizar os principais atributos da arquitetura grega e gótica. Nenhum destes dois, assim como Hübsch, chega a uma definição clara do que deve ser este "novo estilo".

Porém, para justificar a escolha do *Rundbogenstil*, Hübsch pondera que "a verdade [deve] ser o primeiro princípio em arte, [e] não devemos sobrecarregar as paredes com construções fingidas" (HÜBSCH, 1992, p. 96), equiparando o *Rundbogenstil* ao estilo grego, não através dos elementos formativos, mas considerando que os dois em muitos aspectos foram governados pelo mesmo espírito, "nos impressiona pela

beleza e precisão do uso dos blocos de pedra. A decoração, na maioria dos casos, adorna e não mascara as partes essenciais" (HÜBSCH, 1992, p. 90).

Uma primeira crítica elaborada contra este ponto de vista vem de Rudolf Wiegmann, que escreve uma resposta às ideias de Hübsch no ano subsequente, em 1829. Em "Comentários sobre o tratado 'em qual estilo devemos construir?'", o autor parte para uma abordagem idealista do posicionamento do artista, e do arquiteto, sobre o problema do estilo e sua possível solução.

Primeiramente, há pontos de diálogos entre os dois autores. Wiegmann sustenta também o atual estado de degeneração das artes, "a espirituosa, autônoma e consistente arte grega tem sido degrada ao status de modelo morto", e que "as contradições entre a imitação e nossas necessidades [...] não levantaram questões sobre o apropriado, ou não, às nossas necessidades" (WIEGMANN, 1992, p. 104) e continua afirmando que o mesmo acontece com o uso da arquitetura de outras nações ou períodos, "a arte se tornou um pastiche de fragmentos históricos, sem princípios objetivos" (WIEGMANN, 1992, p. 104).

Sua definição de estilo tem dois desdobramentos, uma vai ao encontro então daquela postulada por Hübsch, como "o sinal característico de uma nação e uma época, que é sempre refletido em qualquer obra de arte". Sua segunda definição, contudo, aborda "um modo distinto de expressão ou qualidade específica" (WIEGMANN, 1992, p. 105), tendo mais em comum com as definições de caráter em arquitetura, advindas da tradição da Academia Real de Belas-Artes Francesa, particularmente as ideias de Germain Boffrand (1667-1754).

Assim sendo, esclarece que um estilo não pode ser definido com relação ao material e à construção, pois isso levaria à "noção de que o material domina a mente, quanto que a verdade é ao contrário. Assim que a mente desiste de controlar a matéria, perde também o controle sobre a forma" (WIEGMANN, 1992, p. 105). Desta forma surge uma diferença com relação ao termo verdade entre os dois autores.

De acordo com a divisão feita por Forty (2000), há três possíveis considerações acerca do termo "verdade" no período: uma "estrutural", uma "expressiva" e uma "histórica". A última parece ser inerente aos dois autores. Segundo ela, a partir de J. J. Winckelmann (1717-1768), a história surge não como uma sucessão de eventos aleatórios, mas como um plano que a razão pode descobrir, seja esta tendo em vista um "progresso" dos elementos materiais, conforme Hübsch, seja ainda a ideia de que isso aconteça de maneira inconsciente, com o estilo se cristalizando com o tempo e sem roubar da história, como defende Wiegmann.

As outras duas noções de verdade são as que parecem mais opor os dois autores. Ainda de acordo com Forty (2000), a verdade estrutural, corresponde à utilização de elementos que sigam a natureza do material, e de elementos decorativos que tenham um correspondente na função exercida de determinado

detalhe arquitetônico. Algo que Hübsch defende claramente ao focar nos elementos materiais. A verdade expressiva, por sua vez, é considera como expressão da essência do edifício, ou do espírito de quem o fez.

Estas duas ponderações sobre a "verdade" parecem ser o principal ponto de atrito entre os dois. Wiegmann claramente pontua que "o artista deve ser livre, obedecendo apenas o espírito do tempo, que vive também nele, e ser o mestre do material [...]. Essas são as condições verdadeiras da obra de arte" (WIEGMANN, 1992, p. 106). E continua a crítica a Hübsch afirmando que apenas trocar as "algemas" do estilo grego para o bizantino manteria o artista preso ao passado, ou seja, "interromper a força o processo orgânico da evolução" (WIEGMANN, 1992, p. 109).

Enquanto Hübsch sinaliza para "o objetivo de estabelecer um esqueleto para o novo estilo [...] suficientemente articulado para o artista dar vida com sua própria individualidade" (1992, p. 99), Wiegmann defende que deve-se olhar a história como história, e não fonte de regras, defende que o artista seja livre e que mesmo criar algo baseado no tempo, meios e individualidade. Em seus termos: "É o artista que reconcilia a necessidade com o seu ideal. Mesmo com recursos precários e não fazendo algo perfeito, se ganha mais assim do que uma obra magnifica de um imitador que não surge de sua mente ou de seu tempo" (1992, p. 110).

A partir de dois pontos de vistas que consideram a definição de estilo em muitos aspectos similares, é possível ver o quanto este conceito converge para considerações diferentes sobre aspectos relativos ao posicionamento do artista frente a história e seu desenvolvimento. Mais importante do que a definição do conceito em si, são as justificativas e as defesas empregadas diante da escolha deste ou daquele estilo em específico, pois demonstram a diversidade de ideias então presentes.

Outros arquitetos, artistas e teóricos também vão entender este debate como crucial para o futuro da arquitetura e defenderam, por motivos diferentes, o grego, o gótico, o românico ou até mesmo a tentativa de sintetizar experiências estilísticas diferentes em um novo estilo. O que um panorama sobre os debates estilísticos nos estados germânicos no segundo quarto do século XIX nos mostra é a insatisfação sobre o atual estado da arquitetura, sua degeneração frente a imitação submissa aos modelos do passado. Mesmo quando há uma defesa que visa algo novo ela estava ainda muito atrelada a algo do passado como este teria se desenvolvido se não tivesse sido interrompido.

Colocando nos termos de Reinhart Koselleck (2002), o campo de experiência destes agentes ainda estava muito largo e presente na concepção de todos, mesmo assim o horizonte de expectativas estava cada vez mais se tornando amplo, jogando muitas vezes a resposta para seus dilemas em um futuro próximo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGDOLL, Barry. *Archeology vs. History*: Henrich Hübsch's critique of neoclassicism and the beginnings of historicism in german architectural theory. *Oxford Art Journal*, vol. 5, n. 02, p. 3-12, 1983.

BERGDOLL, Barry. *European architecture*, 1750-1890. New York: Oxford University Press, 2000.

FORTY, Adrian. *Words and buildings*: a vocabulary of modern architecture. London: Thames & Hudson, 2012.

HÜBSCH, Heinrich. *In What Style Should We Build*? *In:* HERRMANN, Wolfgang. *In what style should we build?* The german debate on architectural style. Los Angeles: Getty Center, 1992 [1828].

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

MALLGRAVE, Harry Francis. *Moderns architectural theory*: a historical survey, 1673-1968. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

WIEGMANN, Rudolf. *Remarks on the Treatise 'In What Style Should We Build'*. *In:* HERRMANN, Wolfgang. *In what style should we build?* The german debate on architectural style. Los Angeles: Getty Center, 1992 [1829].

O DESENHO ORNAMENTAL BRASILEIRO E A ARQUEOLOGIA: ENTRE A CÓPIA, A ADAPTAÇÃO E A REINTERPRETAÇÃO.

Patrícia Bueno Godoy[1]

Em *A gramática do ornamento*[2], Owen Jones (1809-1874) expôs suas considerações em relação à superioridade do ornamento de uma tribo selvagem em relação aos ornamentos das nações civilizadas. Estas, segundo o autor, enfraqueceram as formas herdadas pela constante repetição, diferentemente das tribos selvagens que, graças ao seu instinto natural, apresentam sempre um ornamento verdadeiro, "fiel ao seu propósito". Jones, como outros reformistas europeus do século XIX, solicitou o retorno aos estudos dos princípios da decoração, legando ao ornamento um papel importante para a formação do modernismo em alguns países da Europa. No Brasil, essa discussão foi sentida e divulgada por artistas que, após período de estudos no continente europeu, tentaram implantar ações voltadas para o ensino do desenho e das artes decorativas no despontar do século XX.

Em artigo publicado em 1921[3], Theodoro Braga (1872-1953) buscou intensificar um movimento artístico nas instituições de ensino do país. O artista paraense defendia um ensino do desenho livre da cópia e envolvido com a temática nacionalista – amparado pela exploração dos elementos naturais, pré-históricos e históricos nacionais – nas instituições formais de ensino. Embora considerasse que esse movimento artístico se apresentava tardiamente, acreditava que o ensino do desenho por "métodos não reprodutivos"[4], era o caminho para a constituição de um futuro estilo brasileiro. Dentre os motivos considerados típicos a serem explorados, indicava a cerâmica dos "indígenas de Marajó", cuja coloração e motivos ornamentais poderiam compor frisas, rosáceas, tapetes, mosaicos, entre outras possibilidades. O apelo do artista na revista

[1] Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás. Doutora em História pelo IFCH/UNICAMP.
[2] Owen Jones. *A gramática do ornamento*, p. 38.
[3] Theodoro Braga. Estilização nacional de arte decorativa aplicada, 1921.
[4] Ana Mae Barbosa. *Redesenhando o Desenho: educadores, política e história*, p. 104.

Ilustração Brasileira foi lançado após anos de amadurecimento no tema. Em 1907, Braga já estudava os motivos ornamentais da cerâmica arqueológica[5], em 1911, sua "propaganda racional do ensino do desenho" já era considerada com respeito em Belém, no Pará[6].

Na década de 1920, outros artistas reivindicaram a fauna, a flora, e a cerâmica arqueológica como temas para um estilo nativo. Como Owen Jones, eles consideravam que os traços primitivos impressos nos exemplares arqueológicos possuíam beleza e originalidade, acreditavam que esses padrões ornamentais eram uma herança e a experiência da conexão entre o passado e o presente proporcionaria a renovação do espírito decorativo moderno. Assim, a arqueologia foi adotada como antídoto pela arquitetura, mobiliário, têxteis, ferragem, cerâmica, design gráfico, entre outras áreas. Para uma melhor compreensão da resposta estética encontrada pelo revivalismo marajoara, é preciso observar a variedade de procedimentos adotados pelos artistas do período. Nessa pesquisa optou-se por abordar brevemente três convenções que envolveram a cerâmica arqueológica brasileira: o desenho arqueológico presente em publicações variadas, o desenho ornamental dotado de afinidades formais com a cerâmica arqueológica e o desenho ornamental de livre interpretação dos padrões da cerâmica arqueológica. Primeiramente, vejamos como o desenho arqueológico brasileiro contribuiu com a intensificação do movimento neomarajoara.

A evolução do desenho arqueológico brasileiro ocorreu paralelamente ao desenvolvimento da arqueologia. No início, os desenhos demonstravam certa falta de consciência científica, natural para a época, uma vez que a própria arqueologia se encontrava em estágio de formação no país. As ilustrações presentes nas publicações desse despertar da disciplina, muitas vezes funcionavam como complementação gráfica do texto, já que uma parcela mínima era acompanhada de legendas informativas, diferentemente do desenho arqueológico atual. O desenho buscava copiar exemplares inteiros ou fragmentados, sempre a partir de um único ponto de vista. A qualidade e variedade dos objetos representados despertou grande interesse nos artistas que buscavam inspiração nos tempos remotos da nação, especialmente, naqueles vinculados às duas tradições que apresentam decoração plástica e policromia, a tradição amazônica policrômica e a tradição tupiguarani. Na Ilha de Marajó, emergiram as cerâmicas mais elaboradas do ponto de vista técnico e decorativo. Descrita como fase Marajoara[7], esses exemplares e suas respectivas ilustrações tornaram-se as fontes de consulta prediletas de muitos artistas brasileiros que se encantaram com a organização dos campos gráficos e a ausência de espaços vazios dessas peças.

O início da arqueologia brasileira emergiu dentro das primeiras grandes coleções organizadas nos museus, hoje, Museu Paraense Emílio Goeldi (Belém), Museu Nacional (Rio de Janeiro) e Museu Paulista

[5] Theodoro Braga. *Artistas Pintores no Brasil*, 1942.

[6] Um grande pintor brasileiro. Revista *Ilustração Portuguesa,* pp. 299-305.

[7] Segundo Denise Pahl Schaan, em *A linguagem iconográfica da cerâmica Marajoara*, foi comprovada em Marajó uma ocupação não inferior a 900 anos, entre 400 e 1300 d.C.

(São Paulo). No Rio de Janeiro dos últimos decênios do século XIX, Ladislau Netto (1838-1894) se consagrou como o primeiro brasileiro a estudar e a escrever sobre a arqueologia brasileira. Essa tendência seguiu durante a Primeira República (1889-1920), e os estudos arqueológicos se ampliaram junto aos museus de Belém e São Paulo. Entre 1920 a 1940, foram publicados manuais escolares e outros volumes sobre o tema, uma literatura produzida antes da introdução da arqueologia no meio acadêmico, ocorrida entre 1950 e 1965[8]. Em 1885, Ladislau Netto assinou o texto *Investigações sobre a Arqueologia Brasileira*[9], importante obra que apresenta centenas de ilustrações de exemplares da cerâmica de Marajó. Em 1930, o paraense Bernardo de Azevedo da Silva Ramos (1858-1931) publicou o primeiro volume de *Inscrições e Tradições da América pré-histórica: especialmente do Brasil*[10], obra que procurava comprovar a presença de uma colonização greco-fenícia no Amazonas e no continente americano como um todo. Outro texto de interesse é a *Introdução à Arqueologia Brasileira*, publicado por Angyone Costa (1888-1954) em 1934[11], considerado o primeiro manual de arqueologia brasileira[12].

Comparando as imagens das três publicações citadas, verificamos grande semelhança no enquadramento, no traçado e nas proporções. Quanto à qualidade, aquelas publicadas no texto de Ladislau Netto apresentam melhor finalização e detalhamento [figura 1]. Assim, supomos que as ilustrações presentes nas obras de Ramos [figura 2] e Costa [figura 3], sejam derivadas daquelas publicadas por Ladislau Netto, em 1885. Essa suposição se fortalece quando se constata que Ramos e Costa utilizaram como fonte de pesquisa os textos dos *Arquivos do Museu Nacional.* Nos três exemplos, a peça é apresentada em um mesmo ponto de vista, em preto ou tons de cinza, sem mencionar os aspectos da policromia presentes no *Vaso* marajoara [figura 4]. A visão parcial dos padrões da decoração impede o observador de sentir o efeito geral da sucessão dos dois campos gráficos e a representação da volumetria da peça.

Embora alguns desenhistas e gravadores que trabalharam com a ilustração arqueológica possam ser identificados, destacamos que essa atividade precisa ser mais bem explorada. Em 1882, a *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*[13] reuniu desenhos de Huascar Nicolau de Vergara[14] e gravuras de Alfredo Pinheiro e José Villas-Boas[15]. Alfredo Pinheiro participou também de *Investigações sobre a*

[8] Pedro Paulo A. Funari. Arqueologia Brasileira: uma visão geral e reavaliação, pp. 25-27.
[9] "Investigações sobre a Arqueologia Brasileira" foi publicado nos *Arquivos do Museu Nacional* do Rio de Janeiro (1885).
[10] O segundo volume de *Inscrições e Tradições da América pré-histórica: especialmente do Brasil* foi publicado em 1939.
[11] O volume consultado refere-se à segunda edição da *Introdução à Arqueologia Brasileira*, de 1938.
[12] André Prous, *Arqueologia brasileira*, p. 11.
[13] *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*, 1882.
[14] Huascar Nicolau de Vergara foi ativo no Rio de Janeiro durante a segunda metade do século XIX, foi litógrafo, pintor, caricaturista e cenógrafo. Ver José Roberto Teixeira Leite, p. 249.
[15] Alfredo Pinheiro foi ativo no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Praticou a xilografia em oficina aberta no início da década de 1870; contou com a colaboração de José Villas-Boas a partir de 1873. Villas-Boas foi professor de xilografia da Escola Nacional de Belas Artes. Ver Roberto Pontual, pp. 425 e 542.

Arqueologia Brasileira, como revelam as gravuras acompanhadas de sua assinatura[16]. O livro de Angyone Costa, *Introdução à Arqueologia Brasileira* contém ilustrações feitas por Fernando Martins, realizadas a partir da observação direta da cerâmica arqueológica e por meio das ilustrações presentes nas publicações do Museu Nacional e do Museu Emílio Goeldi[17].

A cerâmica Marajoara representada anteriormente integra o acervo do Museu Nacional da UFRJ. Trata-se de um *Vaso*[18] globular que apresenta o uso da técnica de decoração cromática[19]. Proveniente da Ilha de Marajó, a peça apresenta exuberante decoração resultante da complexidade de padrões e variedade de motivos decorativos que certamente se relacionam com um provável sistema simbólico de comunicação, divulgado e perpetuado pela própria cerâmica. Ligada a funções simbólicas e rituais, extrapolavam o uso cotidiano relacionado ao preparo e processamento de alimentos. Possivelmente, a linguagem visual iconográfica presente na decoração dessa cerâmica ligava-se ao repertório mítico do grupo, constituindo assim um instrumento de afirmação étnica[20]. É surpreendente constatar que essa cerâmica promoveu grande inspiração nos artistas modernos que materializaram seus padrões em uma grande diversidade de suportes. Vejamos alguns desses artistas que se inspiram no *Vaso* marajoara do Museu Nacional. Carlos Hadler (1885-1945) utilizou os padrões no álbum *Marajoara: 88 motivos ornamentais*; Fernando Correia Dias (1892-1935) os aplicou em uma capa para partitura e Theodoro Braga incluiu os mesmos padrões na fachada de sua residência.

Carlos Hadler foi desenhista, pintor, cenógrafo e professor. Durante sua vida atuou no estado de São Paulo onde criou o álbum *Marajoara: 88 motivos ornamentais*, em torno de 1940[21]. Distante das mais importantes coleções arqueológicas, acreditamos que seu repertório ornamental tenha sido realizado a partir das ilustrações contidas no texto de Ladislau Netto, *Investigações sobre a Arqueologia Brasileira*. Essa hipótese parece se confirmar quando observamos que a maior parte dos oitenta e oito motivos ornamentais é proveniente das cerâmicas marajoaras ilustradas nesse texto. Curioso é o ornamento número 50 [figura 5]. Parece que Hadler o realiza a partir da ilustração do "alguidar esculpido e pintado"[22] [figura 6], reproduzida no texto de Ladislau Netto. O artista combinou as duas seções contidas no desenho perspectivado em uma composição plana, criando um novo elemento gráfico. Do *Vaso* marajoara do Museu Nacional, Hadler realizou os motivos 25 [figura 7] e 88 [figura 8], que formalmente parecem ter sido realizados a partir de ilustrações e não da observação direta do artefato. As poucas modificações realizadas por Hadler,

[16] Ver *Investigações sobre a Arqueologia Brasileira*, p. 352 e p. 437.
[17] Angyone Costa, *Introdução à arqueologia brasileira: etnografia e história*, p. 338.
[18] O *Vaso* marajoara, nº de registro 8338, pertence à Coleção Amazônia do Museu Nacional.
[19] Denise Maria Cavalcante Gomes. *Cerâmica Arqueológica da Amazônia*, p. 76.
[20] Ver, Mostra do Redescobrimento: Arqueologia, 2000, p. 95; Denise Pahl Schaan. *A linguagem iconográfica da cerâmica Marajoara*.
[21] Ver Patrícia Bueno Godoy. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*.
[22] Ladislau Netto, *Investigações sobre a Arqueologia Brasileira*, p. 356.

comparadas com os desenhos arqueológicos, foram necessárias para impor ritmo e continuidade aos padrões. Nesse caso, o desenho propõe uma adaptação do traçado, sem a intenção de alterar significativamente seu aspecto original.

Se Hadler não consultou o *Vaso* do Museu Nacional, o mesmo não se aplica a Fernando Correia Dias. A capa que realizou para a Partitura de Lorenzo Fernandes [figura 9] apresenta as "máscaras" nas posições originais, invertidas e intercaladas por duas volutas[23]. A resposta estética dada pelo artista é um enquadramento sutilmente variado, com um efeito que não reproduz a policromia do original, mas semelhante àquele da técnica da excisão, quando parte da cobertura do engobo vermelho é retirada, deixando a superfície isolada em relevo. Essas soluções poderiam ser dadas apenas por alguém que possuía uma familiaridade com os processos decorativos da cerâmica arqueológica decorada e conhecia muito bem o *Vaso* do Museu Nacional.

O mais importante é compreender que qualquer regularidade pode se tornar um ponto de partida para a criação de outras regularidades. Assim, leves mudanças em um padrão acabam gerando outros padrões. Intrigante reinterpretação do *Vaso* marajoara é dada por Theodoro Braga na fachada de sua residência construída em São Paulo, na década de 1930 [figura 10]. A familiaridade que o artista tinha com a cerâmica arqueológica tornava-o capaz de realizar projetos amparados no original, mas também recombinando-os com novas linhas ou elementos gráficos, imprimindo um efeito de conjunto totalmente novo. Sua casa foi pensada como uma grande urna cúbica. No alto, percorre todo o andar superior um friso inspirado nos elementos gráficos do gargalo do *Vaso* marajoara. Abaixo, no centro, uma nova versão das volutas duplas, agora, intercaladas por uma nova "máscara". A residência é um projeto de Eduardo Augusto Kneese de Mello (1906-1994), engenheiro-arquiteto graduado pela Escola de Engenharia Mackenzie, instituição onde Theodoro Braga lecionava.

Enquanto guia da mão do artista, o desenho ornamental apresenta-se por meio da simetria, em composições modulares de fácil repetição ou inversão. A postura do artista é carregada de ordem e precisão. Em sua gênese, o desenho ornamental é interdisciplinar, sua aplicabilidade pode atender às diversas manufaturas. Essa condição plural se estende também a sua pesquisa, uma vez que, para se aprofundar nesse estudo é necessário incorporar sua relação com o ensino do desenho, a arquitetura, a arqueologia e a indústria incipiente no período.

Essa pesquisa indica que é preciso ampliar as investigações sobre os gravadores e desenhistas que praticaram o desenho arqueológico. É perceptível que essas imagens parecem ter contribuído com a divulgação de um repertório iconográfico junto aos artistas decoradores. A relação do desenho moderno com as transformações da arqueologia brasileira é um campo ainda a ser investigado. Elencar e explorar o desenho

[23] Como vimos nos desenhos arqueológicos a "máscara" é apresentada em uma única posição.

moderno, derivado dos elementos ornamentais da cerâmica arqueológica direta ou indiretamente, seus arquétipos e variações, constitui a finalidade das futuras investigações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Ana Mae. *Redesenhando o Desenho: educadores, política e história*. São Paulo: Cortez, 2015.

BRAGA, Theodoro. Estilização nacional de arte decorativa aplicada, in: *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro: O Malho, nº 16, dez. 1921.

_____. Theodoro. *Artistas Pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora Limitada, 1942.

COSTA, Angyone. *Introdução à arqueologia brasileira: etnografia e história*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

FERNANDES, Lorenzo. *A Sombra Suave.* Poesia de Tasso da Silveira. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia. 1941 (?). 1 partitura [2 p.]. Canto e Piano.

FUNARI, Pedro Paulo A. Arqueologia Brasileira: uma visão geral e reavaliação. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Centro de História da Arte e Arqueologia – CHAA. Programa de Pós-Graduação do Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP. 1994, p. 24-41. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%201%20-%20artigo%202.pdf>. Acesso em: 04 out. 2018.

GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. Campinas, SP: 2004. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP.

GOMES, Denise Maria Cavalcanti. *Cerâmica Arqueológica Amazônica: vasilhas da Coleção Tapajônica MAE-USP*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado. 2002. (Acervo 3).

HERKENHOFF, Paulo. The Jungle in Brazilian Modern Design. In: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*: Brazil Theme Issue. Vol. 21, p. 238-259, 1995.

JONES, Owen. *A gramática do ornamento: ilustrado com exemplos de diversos estilos de ornamento*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

Mostra do Redescobrimento: Arqueologia. Nelson Aguilar, organizador. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

NETTO, Ladislau. Investigações sobre a Arqueologia Brasileira. In: *Arquivos do Museu Nacional*. Rio de Janeiro, 1885. Volume VI (Correspondente a 1881) p.261-554. Consagrado à Exposição Antropológica

Brasileira, realizada no Museu Nacional a 29 de julho de 1882. Disponível em: < http://biblio.wdfiles.com/local--files/netto-1885-investigacoes/netto_1885_investigacoes.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2018.
PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
PROUS, André. *Arqueologia brasileira*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília,1992.
RAMOS, Bernardo de Azevedo da Silva. *Inscrições e tradições da América pré-histórica*: especialmente do Brasil. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930. Primeiro volume.
Revista da Exposição Antropológica Brasileira. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro & C., 1882. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=718653&PagFis=69>. Acesso: 04 set. 2018.
SCHAAN, Denise Pahl. *A linguagem iconográfica da cerâmica Marajoara*: um estudo da arte pré-histórica na Ilha de Marajó – Brasil (400 – 1300 AD). Porto Alegre: Edipucrs, 1997. (Coleção Arqueologia 3)
Um grande pintor brasileiro. Revista *Ilustração Portuguesa*. Lisboa, 20 mar. 1911. Nº 263.p. 299-305. Disponível em:
<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1911/N263/N263_master/N263.pdf>.
Acesso em: 10 ago. 2018.

FIGURAS

Figura 1 – *Urna Marajoara*. Fonte: *Arquivos do Museu Nacional*, 1885.

Figura 2 – *Urna Marajoara.* Fonte: Bernardo de Azevedo da Silva Ramos. *Inscrições e tradições da América pré-histórica especialmente do Brasil,* 1930.

Figura 3 – *Urna Marajoara*. Fonte: Angyone Costa. *Introdução à arqueologia brasileira: etnografia e história,* 1938.

Figura 4 – *Vaso*, Coleção Amazônia. Cerâmica policromada. Altura 45cm, largura 56cm. Museu Nacional – UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil. Fotografia da autora. Reprodução autorizada pelo Museu Nacional.

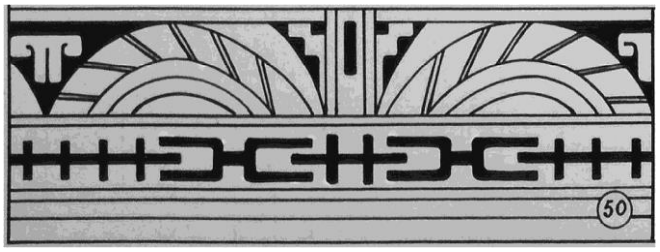


Figura 5 – Carlos Hadler. *Ornamento de um alguidar*. Motivo nº 50. *Marajoara: 88 motivos ornamentais*, s.d.

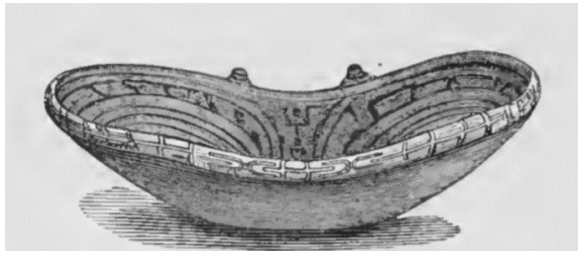


Figura 6 – *Ornamento de um alguidar*. Fonte: *Arquivos do Museu Nacional*, Volume VI, 1885.

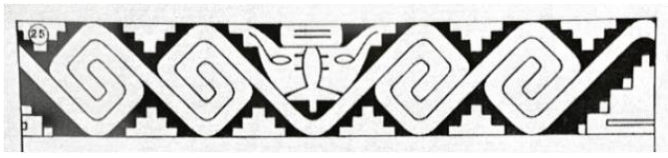


Figura 7 - Carlos Hadler. *Fragmento do ornamento de uma igaçaba*. Motivo nº 25. *Marajoara: 88 motivos ornamentais*, s.d.

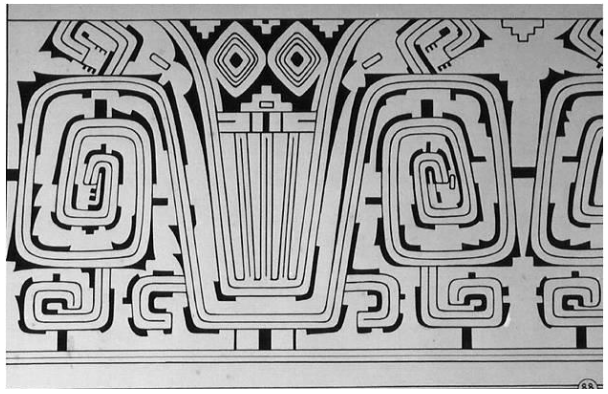


Figura 8 – Carlos Hadler. *Ornamento (em simetria) de uma igaçaba marajoara*. Motivo nº 88. *Marajoara: 88 motivos ornamentais*, s.d.

Figura 9 - Fernando Correia Dias. *Capa de Partitura*, c. 1935. Acervo: Patrícia Bueno Godoy.

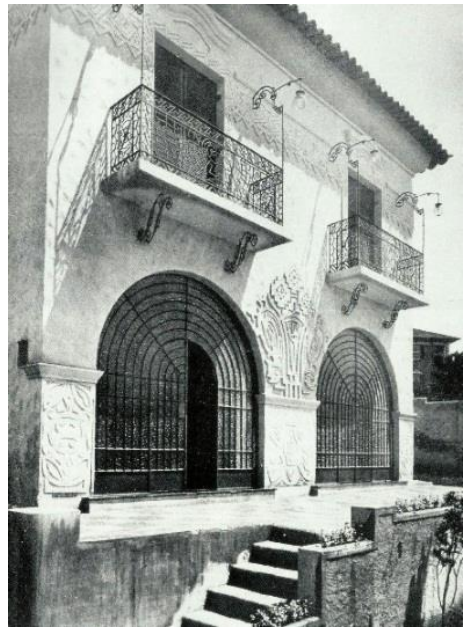


Figura 10 – Fachada da residência de Theodoro Braga, São Paulo. Década de 1930. Projeto de Eduardo Kneese de Mello. Fonte: Paulo Herkenhoff, The Jungle in Brazilian Modern Design, 1995.

NARRATIVAS E PRÁTICAS DAS ARTES APLICADAS NO BRASIL: O CASO DE BRAMANTE BUFFONI.

Patrícia Martins Santos Freitas[1]

Este artigo tratará das narrativas e práticas de artes aplicadas no Brasil nas décadas de 1940 e 1950, tendo como ponto de partida o caso do pintor italiano Bramante Buffoni. Buffoni imigrou para o Brasil em 1953, vindo de Milão, onde trabalhava com design gráfico e publicidade. O artista veio ao Brasil com um plano inicial de permanecer apenas um ano, mas encontrou aqui boas oportunidades de trabalho, que o fizeram permanecer até o ano de sua morte, em 1989.

PRÁTICAS DE ARTES APLICADAS EM SÃO PAULO

Nos anos de 1930 e 1940, a prática das artes aplicadas e artes decorativas em São Paulo tinha um mercado consistente e forte. Seu público era formado, essencialmente, pela elite cafeeira paulista, que encomendava a decoração dos cômodos de seus palacetes construídos na cidade nas primeiras décadas do século XX. Um dos exemplos dessa prática, ainda existente, é a Vila Penteado, desenhada pelo arquiteto sueco Carlos Ekman e construída em 1902 no bairro de Higienópolis para abrigar duas importantes famílias paulistas, a do Conde Antônio Álvares Penteado e a de seu genro, Antônio Prado Junior. O imponente palacete foi todo decorado com painéis, esculturas e ornamentos, espalhados pelas escadas, paredes e no mobiliário [Fig. 01].

A formação desse mercado foi de extrema importância para alguns artistas que começaram a atuar em São Paulo nesse período, como é o caso dos membros do grupo que se reunia no Palacete Santa Helena, no

[1] Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Pós-doutoranda, pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Fapesp, processo n. 2017/11221-9.

centro da cidade, desde 1935, e que foi apelidado pela crítica como Grupo Santa Helena. O ateliê partilhado por Mario Zanini, Rebolo Gonçalves, Fulvio Pennacchi, Clóvis Graciano, entre outros artistas foi inicialmente formado como um ponto de encontro e de troca de contatos voltados para o trabalho das artes aplicadas. A interface desses artistas com áreas como a publicidade e a arquitetura foi de fundamental importância para esse grupo, como podemos observar pela trajetória de Pennacchi, para citar um exemplo.

Ao chegar no Brasil em 1929, Fulvio Pennacchi buscou integrar-se a esse mercado, uma vez que dominava as técnicas de pintura mural à têmpera e afresco, fruto de seus estudos na Real Academia de Arte Augusto Passaglia, em Luca, e de um período de estudos na década de 1920, em Florença, Itália. Nos primeiros anos da década de 1930, aproximou-se progressivamente de artistas ligados à decoração e, assim, passou a frequentar o ateliê do Grupo Santa Helena. Nesse período, Pennacchi buscou empregar-se como pintor-decorador, apresentando-se em construtoras, juntamente com seus colegas, tais como Mário Zanini, o qual cita no trecho escrito em seu diário em julho de 1929: "... Mário se ocupou muito comigo hoje também, e talvez consiga algo na mais importante construtora daqui, a Severo e Villares[2]".

Sem sucesso inicial em sua empreitada pelos escritórios de construção, Pennacchi associou-se a Antello Del Debbio, seu colega de estudos na Itália, e juntos criaram a Clamor, uma sociedade para produção de cartazes publicitários e de estabelecimentos de São Paulo [Fig. 02]. Del Debbio também apresentou Pennacchi ao escultor Galileo Emendabili, com quem o artista toscano trabalhou no Monumento a Ramos de Azevedo. Pennacchi fez diversos murais na cidade de São Paulo, incluindo o mural *A história da imprensa*, para a nova sede do jornal *A Gazeta,* desenhada por Ricardo Severo, feito em 1939 [Fig. 03] e o mural para o Hotel Toriba, em Campos do Jordão, feito em 1943 [Fig. 04].

Semelhante ao que Pennacchi fizera, Bramante Buffoni veio ao Brasil em maio de 1953, em busca de novas oportunidades de trabalho no âmbito das artes aplicadas. Sua chegada coincidiu com um grande crescimento imobiliário em São Paulo e com as preparações para a comemoração do IV Centenário da cidade, que se daria no ano seguinte. Em carta ao amigo e literato Alfonso Gatto, escrita pouco menos de um mês após o desembarque de Buffoni no Brasil, o artista escreveu sobre seus planos para aproveitar alguma possibilidade que pudesse surgir com a celebração da efeméride. Sua ideia inicial era ficar no país por um ano, depois do qual voltaria para a Itália[3].

[2] Trecho do diário retirado do site http://www.fulviopennacchi.com. O escritório Severo e Villares, à época em que escreveu Pennacchi, acabava de perder seu fundador, o arquiteto Ramos de Azevedo e era assumido pelo também arquiteto Ricardo Severo, ao lado de Arnaldo Dumont Villares. Ramos de Azevedo fundou o escritório original, o Escritório Técnico Ramos de Azevedo em 1907 e veio a falecer em 1928. Fonte: http://www.severovillares.com.br/. Acesso em setembro de 2010.

[3] Muitos artistas e arquitetos trabalharam em São Paulo sob os auspícios do IV Centenário, mas, ao menos pelo que se pode investigar até o momento, este não foi o caso de Buffoni. Carta de Bramante Buffoni a Alfonso Gatto, 21 de junho de 1953, Centro Manoscritti di Pavia, Itália. Acesso em outubro de 2013.

O interesse de Buffoni pelo Brasil é mencionado pela primeira vez, na documentação conhecida sobre ele, em carta ao arquiteto milanês Giancarlo Palanti, de abril de 1953. Nessa carta, Buffoni expressou sua forte amizade por Palanti, elogiando profusamente por seu desenho racionalista e por seu sucesso no Brasil. Em seguida, ele diz ter tido uma "louca ideia" de ir a São Paulo para tentar trabalhar com os preparativos da mostra do IV Centenário[4]. Embora Buffoni tenha chamado sua ideia de *pazza*, e tenha afirmado ainda na mesma carta que sabia que a sua viagem poderia resultar em pouco ou nenhum trabalho aqui, o artista de certo baseou-se em alguns indícios para decidir por deixar sua carreira em ascensão em Milão e rumar para o Brasil.

O primeiro desses indícios diz respeito às atividades profissionais de Buffoni na Itália, e sua intenção de desenvolvê-las também aqui no Brasil. Buffoni estudou no *Istituto Superiore per le Industrie Artistiche* (ISIA) em Monza, entre 1929 e 1933, uma escola importante para o desenvolvimento das artes aplicadas no norte da Itália. No âmbito dessa escola surgiu a Mostra Internacional de Arte Decorativa, que nos anos de 1930 mudaria para Milão e se tornaria a famosa Trienal de Milão. Entre 1923 - quando foi criada, com o objetivo de expor os trabalhos dos alunos do ISIA, até 1930, artistas e arquitetos importantes do modernismo italiano participaram das exposições, tais Fortunato Deppero, Giò Ponti e Mario Sironi. Buffoni participou da última edição da Mostra em Monza, com painéis decorativos de temas classicizantes, próprios da estética daquela época[5].

Nas décadas de 1930 e 1940, Buffoni trabalhou como designer gráfico para uma série de projetos: de 1930 a 1939, colaborou com as *Rivista Illustrata Poppolo d'Itália* e *Campo di Marte*; em 1934, fez o projeto gráfico expositivo para a Exposição de Aeronáutica Italiana de Milão; em 1937, projetou a decoração do Pavilhão Italiano na Exposição Internacional de Paris e participou da Trienal de Milão nas edições de 1936, 1940 e 1947. Os anos 40 foram marcados pela colaboração de Buffoni com as empresas Olivetti e Pirelli, para as quais produziu peças gráficas que se tornaram extremamente populares [Fig. 05].

No início dos anos 50, Buffoni tinha, então, uma carreira e uma forma de trabalho que se estabilizavam na Itália. Havia chegado a uma linguagem artística que ele colocava livremente em diálogo com a vida cotidiana, por meio de propagandas, projetos expositivos, ilustrações e murais. Como muitos de seus contemporâneos, entendia a arte e a publicidade como meios intrinsicamente ligados, como afirma o estudioso da história do design italiano Carlo Vinti:

[4] Carta de Bramante Buffoni a Giancarlo Palanti, 29 de abril de 1953, Arquivo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Acesso em abril de 2018.

[5] Para saber mais sobre a estética dos anos de 1930, ver: MAGALHÃES, Ana. *Classicismo Moderno – Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda Editora, 2016.

> "As razões abertamente propagandísticas estão entrelaçadas de forma indissolúvel com a aspiração de promover as artes, e até mesmo a expressão publicitária mais banal tem por detrás a tentativa de interpretar a civilização mecânica através do filtro da estética"[6].

O interesse de Buffoni pelas comemorações do IV Centenário encaixa-se, então, nas práticas profissionais que o artista já desenvolvia na Itália, e em sua concepção de atuação artística. Ao chegar no Brasil, o artista buscou manter-se nesse mesmo campo, embora tivesse que lidar com um parque gráfico muito menos desenvolvido e com uma relação muito tímida entre arte e indústria. Para sua inserção no universo artístico paulistano, Buffoni contou com uma rede importante de contatos, que pode ter sido o segundo indício que motivou o artista a vir para o Brasil.

Como a carta de Buffoni para Palanti indica, a rede de conhecidos e amigos foi um fator importante para a carreira do artista no Brasil. Assim que chegou no país, Buffoni foi recebido por Pietro Maria Bardi, que o convidou para ser professor de artes gráficas na escola que abrira no Museu de Arte de São Paulo, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Antes de Buffoni, Bardi já tinha trabalhado com outro importante artista moderno italiano, Roberto Sambonet, que foi responsável por criar o primeiro desfile de moda moderna no Brasil. Essas iniciativas tinham o objetivo de promover a aproximação entre arte e indústria, nos moldes do que havia sido a finada Bauhaus ou o Illinois Institute of Technology de Chicago[7].

Para além da cátedra de artes gráficas no IAC, Buffoni trabalhou como artista gráfico no MASP, produzindo cartazes para exposições, como a de Cândido Portinari, em 1954. Entre 1953 e 1955, Buffoni expos suas obras em galerias de arte e participou na delegação brasileira da 3a edição da Bienal de Arte de São Paulo, em que apresentou dois desenhos de peixes. No ano de 1956, ao que apontam as pesquisas feitas até então, Buffoni precisou mais uma vez acionar seus contatos e buscou a ajuda de Palanti para intervir com Adriano Olivetti em seu nome.

Palanti era o arquiteto responsável pela expansão dos escritórios da Olivetti no Brasil, e de quem possivelmente partiam as indicações de artistas para decorar as lojas. Nos arquivos do arquiteto na FAU USP, foi possível encontrar diversas cartas trocadas entre Palanti e o designer gráfico Giovanni Pintori, no período de 1956 a 1958, tratando da possibilidade de contratar Buffoni como responsável pela identidade

---

[6] VINTI, Carlo. *Gli anni dello stile industriale 1948-1965*. Immagine politica culturale nella grande impresa italiana , Università IUAV/Marsilio, Venezia 2007, p. 10. Livre tradução de "i motivi apertamente propagandistici si intrecciano in modo indissolubile con l'aspirazione a promuovere le arti, e anche la più banale espressione pubblicitaria ha alle spalle il tentativo di interpretare la civiltà meccanica attraverso il filtro dell'estetica".

[7] Cartas encontradas no Arquivo do MASP indicam que Bardi requisitou para algumas escolas seus estatutos, como modelo para a criação do IAC. Dentre eles estão os citados, entre outros. Mais sobre o IAC em LEON, Ethel. *IAC: primeira escola de design do Brasil.* 1. ed. São Paulo: Blucher, 2014. 148p.

gráfica da marca no Brasil e da decoração de suas lojas em São Paulo[8]. Como resultado, Buffoni iniciou sua produção mural no país, que daria importantes frutos, como a colaboração com os arquitetos Ermano Siffredi e Maria Bardelli, em 1957, para a decoração do Edifício Nobel, em Higienópolis, e em 1962, para a decoração da Galeria Nova Barão, no Centro [Figs. 06 e 07].

NARRATIVA DAS ARTES APLICADAS NO BRASIL

Embora Buffoni e outros artistas italianos tenham sido importantes para o ensino e a prática das artes aplicadas e decorativas no Brasil, boa parte da historiografia especializada credita o florescimento dessas manifestações, sobretudo nos anos de 1950 à disseminação do modelo de síntese das artes teorizado por Le Corbusier e difundido pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM).

A narrativa que se cristalizou sobre as artes aplicadas no segundo pós guerra no Brasil vincula a produção decorativa mural essencialmente com o modelo do Ministério da Educação e Saúde, construído no Rio de Janeiro entre 1937 e 1945, a partir do desenho de Lucio Costa e de sua equipe de arquitetos. Sob o comando de Costa, foram chamados os arquitetos Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer. Aconselhados por Le Corbusier – que inclusive viera ao Brasil durante o início das obras – os arquitetos seguiram as recomendações de utilizar materiais regionais, como o granito, recuperar os azulejos como herança do passado colonial português, valorizar as palmeiras imperiais e inserir obras de arte, seguindo o modelo internacional de síntese das artes.

A síntese das artes despontava como prática importante tanto nas reuniões do CIAM, como nas exposições universais no cenário internacional, principalmente nos anos imediatos ao fim da Segunda Guerra Mundial. Esse conceito foi amplamente defendido por Le Corbusier como a associação entre arquitetura, escultura e pintura, de forma a disseminar uma linguagem moderna. Desse modo, tanto Lucio Costa como o então Ministro Gustavo Capanema encarregaram-se do programa de decoração do edifício, chamando para essa tarefa o pintor Cândido Portinari.

Entre 1936 e 1944, Portinari entregou os doze painéis do *Ciclo da vida econômica do Brasil* [Fig. 08]. Os quatro murais abstratos encomendados para os escritórios dos funcionários com altos cargos, representando os quatro elementos, água, terra, fogo e ar, foram entregues entre 1944 e 1945, quando o artista também finalizou os painéis em azulejos para a parte externa do edifício, o mural *Jogos Infantis* e os murais *Escola de Canto e Coro*.

[8] Para a decoração das lojas no nordeste, Palanti chamou o artista Carybé.

Assim que inaugurado, o projeto do MES ganhou projeção nacional e internacional, tornando-se um modelo de técnica, como desejava o Ministro Capanema[9]. Seu projeto decorativo foi certamente de extrema importância para o crescimento do muralismo em São Paulo no período logo posterior, não apenas por demonstrar a maturidade do modernismo brasileiro, e assim trazer auto-confiança ao movimento, mas também por estabelecer um ponto de partida para os estudos de como a arte deveria se relacionar com a arquitetura no Brasil. Como prova disso, contemporaneamente à construção do Ministério, foi feito em São Paulo o primeiro mural dentro de um projeto de grande envergadura e perfil modernista. Em 1944, Rino Levi entregou o Edifício Prudência, com um painel em mosaico de Burle Marx, à semelhança dos azulejos azuis de Portinari para o MES [Fig. 09 e 10].

Tal exemplo - assim como outros que não são possíveis abordar aqui - mostram que a sede do MES teve um impacto real na produção mural em São Paulo, principalmente nos anos entre 1945 e 1955. Existe uma notória continuidade das propostas modernas entre o modelo carioca e a produção paulista, explicitada tanto pela atuação de profissionais ligados ao MES, como Portinari, Niemeyer e Burle Marx, como pelo modo como os murais foram inseridos na arquitetura e pela escolha dos temas, representativos de uma busca pela identidade nacional em valores de um imaginário coletivo. Com efeito, o MES foi sim um grande modelo para o muralismo em São Paulo, inspirando os primeiros grandes empreendimentos em São Paulo.

No entanto, nesses mesmos anos e, sobretudo nos anos seguintes, o conceito de Le Corbusier, e sua valorização de uma arte pública abstrata e universalizante conviveram com uma vertente de arte decorativa disseminada principalmente como programa do governo fascista italiano. Enquanto artistas e arquitetos franceses defendiam, já nos anos do entreguerras, o retorno ao muralismo e o uso das artes aplicadas como parte de um experiência de vida moderna dentro da era da máquina[10], que partisse da arquitetura para construir sua linguagem, na Itália, artistas como Mario Sironi e Gino Severini trabalhavam para a afirmação de uma arte mural figurativa e monumental, que funcionasse como valorização da identidade e memória da recém unificada nação.

No Brasil, a vertente italiana teve grande repercussão, e mesmo em projetos em que se esperaria uma inclinação maior para o muralismo abstrato da síntese das artes, é possível perceber o diálogo com a produção italiana, como é o caso dos murais de Portinari para o MES, em que prevalece os temas figurativos que louvam a história do Brasil. Nos anos de 1950 e 1960, as artes aplicadas ganharam mais ainda um espectro heterogêneo, afastando-se cada vez mais da restrição do conceito Le Corbusiano. Diversos fatores

[9] O Ministro Gustavo Capanema expressou seu desejo que o MES se tornasse um modelo para as artes e arquitetura no Brasil em carta de 14 de junho de 1937, ao Presidente Getúlio Vargas. Carta acessada em maio de 2013 no Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, RJ.

[10] CORBUSIER, Le. *A arquitetura e as belas-artes.* Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 19, p. 55-68, jan. 1984.

contribuíram para isso, como o aumento da produção de outros artistas estrangeiros, mas sobretudo, a difusão comercial dos murais, movimento que pouco, ou nada respeitava os preceitos do CIAM.

Uma narrativa compreensiva das artes aplicadas e decorativas no Brasil deve, então, partir de uma premissa de heterogeneidade e complexidade, se deseja entender de modo mais preciso como esse fenômeno se desenvolveu aqui. Nesse sentido, estudar a trajetória de pintores como Pennacchi e Buffoni pode nos ajudar a trazer uma nova perspectiva para as relações entre arte, arquitetura e indústria dentro da história da arte moderna no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEIXO, Cynthia Augusta Poleto. *Edifícios e galerias comerciais: arquitetura e comércio na cidade de São Paulo, anos 50 e 60*. 2005. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva: 1976.

LEON, Ethel. *IAC: primeira escola de design do Brasil.* 1. ed. São Paulo: Blucher, 2014. 148p.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari. São Paulo: Edusp, 1996.*

FERNANDES, Fernanda. A Síntese das Artes e a Moderna Arquitetura Brasileira dos anos *1950*. Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP, v. 8, p. 71-78, 2006.

FREITAS, P. M. S.. "O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1970)". In: VII Encontro de História da Arte, 2011. Atas do VII Encontro de História da Arte, v. 1. p. 366-377.

_____. "Panorama das artes decorativas entre 1950 e 1960". ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal, v. 1, p. 161-172, 2015. ISSN 2183-7082

_____. "Muralismo em São Paulo na década de 1950: dois painéis de Cândido Portinari". Revista de História da Arte e Arqueologia, v. 22, p. 83-104, 2014. ISSN 1413-0874.

GOLAN, Romy. *Muralnomad: the paradox of wall painting, Europe 1927-1957*. New Haven: Yale University Press, c2009, p. 38.

LÉGER, F. *Funções da pintura.* Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989 (3a edição).

MAGALHAES, A. G.. *A narrativa de arte moderna no Brasil e as coleções Matarazzo, MAC USP*. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, v. 1, 2012.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Organização Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PENACCHI, Valério. *Fulvio Pennacchi: pintura mural*. São Paulo: Metalivros, 2002.

SEGRE, Roberto. *Ministério da educação e saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (1935-1945)*. 1 ed. São Paulo: Romano Guerra, 2013. 544 p.

FIGURAS

Figura 1: Vila Penteado, desenho arquitetônico de Carlos Eckman, 1902. São Paulo, SP, domínio público.

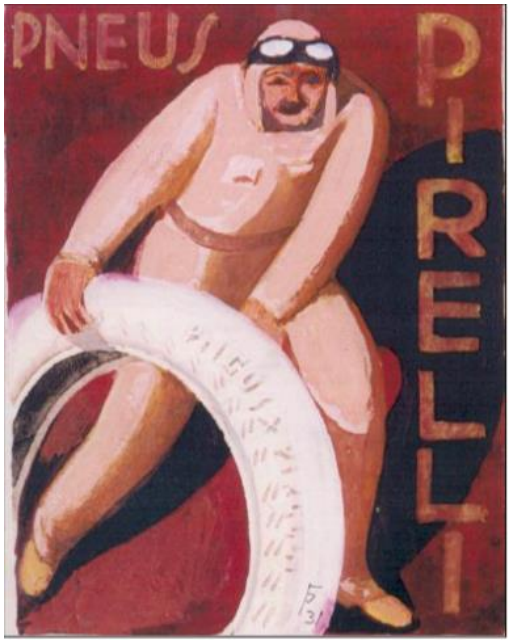


Figura 2: Fulvio Pennacchi, *Reclame dos pneus Pirelli*, 1931. Coleção Instituto Moreira Salles.

Figura 3: Fulvio Pennacchi, História da Imprensa, 1939. Óleo sobre parede, 250 x 1200cm. Antiga sede do jornal "A Gazeta", projeto de Severo e Villares. Foto da autora.

Figura 4: Fulvio Pennacchi, Mural para Hotel Toriba. Campos do Jordão/ SP, c.1943. Domínio público.

Figura 6: Bramante Buffoni, *sem título*, c.1957, mosaico de pastilha sobre parede. Ed. Nobel Higienópolis, arq.: Ermano Siffredi e Maria Bardelli. Fotos da autora.

Figura 5: Bramante Buffoni, Olivetti Summa, 1942. Domínio público.

Figura 7: Bramante Buffoni, *sem título*, c.1962, mosaico de cerâmica esmaltada sobre parede. Edifício Galeria Nova Barão, centro, arq.: Ermano Sifredi e Maria Bardelli. Fotografia da autora.

Figura 8: Cândido Portinari, *Ciclo da vida econômica do Brasil*, 1936-1944, Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, domínio público.

Figura 10: Cândido Portinari, mural para o Ministério da Educação e Saúde, azulejo, 1938-1944. Arquitetos: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro, RJ. Domínio público.

Figura 9: Roberto Burle Marx, *sem título*, c. 1944. Painel em azulejos sobre toda a fachada do Ed. Prudência. Projeto arquitetônico de Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar. Domínio público.

SÃO PAULO, O LARGO DA MEMÓRIA E SEUS AZULEJOS DECORATIVOS.

Renata Poliana Cezar Monezzi[1]

Conhecido como o Largo da Memória, o logradouro formado pela antiga Ladeira dos Piques está localizado próximo ao Vale do Anhangabaú e abriga um dos monumentos mais antigos da cidade de São Paulo: o Obelisco dos Piques. Trata-se de uma praça que contém esse importante marco arquitetônico e é formada pelo entroncamento das antigas ruas Palha (atual Rua 07 de Abril), Xavier de Toledo e a Ladeira dos Piques (atual Quirino de Andrade). O primeiro projeto desse logradouro foi desenhado pelo engenheiro Daniel Pedro Müller em 1814. Nele, Müller procurou ressaltar a importância do local como entrada da cidade e espaço de parada dos antigos tropeiros e viajantes, construindo, assim, um pequeno chafariz e o obelisco que representava "a memória do zelo do bem público". Segundo o professor Benedito Lima de Toledo[2], Pereira de Souza aponta a importância do local na seguinte descrição:

> " (...) era ali de fato o ponto mais comercial de São Paulo, pela concentração de grandes casas de negócios em grosso, girando com vultuosos capitais. Daquele ponto irradiavam-se todas principais Estradas para o Interior e exterior da Província, com ligação a outras vizinhas (...) Pode-se, por isso, fazer ideia do intenso movimento de tropas que, diariamente, ali chegavam e dali partiam em tão diversas direções, transportando mercadorias de toda espécie".

[1] Doutoranda do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Mestre pelo programa *Erasmus Mundus, TPTI* (Techniques, Patrimoine, territoires de l'industrie) Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (FR), Università degli Studi di Padova (IT), Universidade de Évora (PT)

[2] TOLEDO, Benedito Lima de, *Anhangabaú*, São Paulo: Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, 1989, p. 48.

O largo, portanto, era importante não somente como ponto de parada, mas também por dinamizar um significativo espaço de comércio que garantia uma intensa troca e venda de produtos vindos de todas as direções. Nas fotografias de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) - carioca e um dos maiores fotógrafos da segunda metade do século XIX deixando, inclusive, um expressivo legado de documentação da cidade de São Paulo entre as décadas de 1860 e 1880 - observa-se o registro do Largo e da ladeira da memória em 1862 (imagens 01, 02 e 03). Ali, pode-se verificar que o engenheiro Müller propôs a formação de um largo triangular, desenhado a partir do alargamento das ladeiras do Piques e da Palha, e a construção de um chafariz inferior e do obelisco localizado na parte superior do terreno.

O largo ficou conhecido como "largo da Memória" justamente porque demarcava os limites da cidade nova e o ribeirão Anhangabaú. Era o ponto de confluência de caminhos e a porta de entrada do núcleo urbano que se desenvolvia. O chafariz construído garantia o abastecimento de água potável para os moradores da região e promovia também o abastecimento dos viajantes e das tropas de burros que se encarregavam do transporte das mercadorias e cargas.

Quanto aos aspectos construtivos, o obelisco foi construído em pedra de cantaria pelo mestre pedreiro Vicente Gomes Pereira e o chafariz em alvenaria com grades de ferro. O segundo servia também como reservatório da água vinda do Tanque Reúno, atual praça da Bandeira, formado pelo represamento do córrego Saracura.

Vale notar que esse projeto pode ser observado também em uma das aquarelas feitas pelo artista Joaquim Miguel Dutra (1862-1930), o também conhecido Miguelzinho Dutra que era pintor, decorador, músico, escultor e professor e como artista realizou inúmeros trabalhos em residências, igrejas e teatros em cidades com Limeira, São Carlos, Itapira, Santa Bárbara, etc. Datada de 1847, essa aquarela (imagem 04) mostra a localização do chafariz no limite do triangulo delimitado pelas ladeiras da Palha e do Piques e o posicionamento numa cota intermediária do obelisco que estava apoiado sobre uma base semi-circular e cuja a escadaria frontal demarcava o acesso principal. Nos limites dessa base, encontrava-se um gradil em ferro que também se apoiava sobre uma parede estrutural decorada com losangos, esta suportando a carga do volume de terra da cota superior.

Em meados do século XIX, a estrada de ferro transferiu para as imediações da Estação da Luz o papel de porta de entrada da cidade, antes representado pelo largo. Assim, as antigas tropas foram perdendo sua importância até o momento em que foram totalmente substituídas pelo trem. Em 1872, o chafariz do Largo da Memória foi retirado, restando apenas o obelisco dos Piques. Sabe-se que a praça foi fechada por gradis em seus limites, tendo seu acesso por onde se localizava o chafariz. Na foto de 1910 (imagem 05) é possível identificar essa mudança no desenho do logradouro.

Finalmente, a transformação mais expressiva foi realizada a partir de 1917 quando, o então prefeito da cidade de São Paulo, Washington Luiz promoveu um concurso de projetos para a remodelação da chamada Ladeira dos Piques. Esse concurso tinha como objetivo a reformulação da praça a partir da ampliação das ruas Coronel Xavier Toledo e Quirino de Andrade e objetivava a celebração do Centenário de Independência Nacional.

Os vencedores do concurso foram os arquitetos Victor Dubugras [3] e Guilherme de Almeida e teve a participação do artista José Wasth Rodrigues na elaboração dos painéis azulejares decorativos presentes no conjunto edificado da praça. Victor Dubugrás nasceu em Sarthe na França em 1868 e ainda quando criança mudou-se para Buenos Aires onde, mais tarde, iniciou suas primeiras atividades como arquiteto. Em 1891 transferiu-se para São Paulo, trabalhando diretamente com o conhecido arquiteto Ramos de Azevedo, responsável por uma grande quantidade de projetos e construções na cidade. Além do Largo da Memória, Victor Dubugrás foi responsável pela elaboração dos projetos dos edifícios e dos monumentos construídos na antiga estrada "Caminhos do Mar" entre 1919 e 1922[4].

Outro item importante é que Victor Dubugrás, juntamente com o arquiteto Ricardo Severo[5], foi um dos precursores do Movimento Neocolonial, no qual se defendia o retorno a uma arquitetura genuinamente brasileira. Essa busca se estabeleceu a partir do reconhecimento do que era a arquitetura colonial brasileira com a elaboração de viagens de pesquisas. Entre as principais destacam-se as viagens financiadas por Severo para que artistas como José Wasth Rodrigues e Felisberto Ranzini pudessem elaborar estudos, croquis e desenhos das obras coloniais existentes em cidades como Salvador, Recife, Rio de Janeiro, Ouro Preto, entre outros.

Nestas viagens, Ranzini e Rodrigues[6] fizeram estudos e desenhos detalhados dos elementos componentes da arquitetura colonial, merecendo destaque a identificação de diferentes tipologias de azulejos decorativos que representavam desde modelos azulejares tipicamente portugueses até modelos holandeses e franceses. Cabe comentar que o uso dos azulejos decorativos sempre estive presente na arquitetura brasileira, tendo entre os primeiros exemplares os painéis portugueses do início da colonização encomendados para decorar os interiores de igrejas, capelas e monastérios espalhados por todo território nacional.

Com relação a reformulação do Largo dos Piques, o projeto previa a construção de um novo chafariz e um pórtico cujo frontão foi decorado por um painel de azulejos figurativos representando os antigos

[3] Para maiores informações consultar: REIS FILHO, Nestor Goulart. *Victor Dubugras: Precursor da Arquitetura Moderna na América Latina*. São Paulo: Via das Artes, 2005.

[4] TOLEDO, Benedito Lima de. *O Caminho do Mar – apontamentos sobre o tema "caminhos do mar"*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 01, 1966. pp.37-51.

[5] SEVERO, Ricardo. *A arte tradicional no Brasil. In:* Revista do Brasil, vol. IV, Ano II. São Paulo, Janeiro-abril de 1917.

[6] RODRIGUES, José Wasth. *Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil.* 4º Ed. Belo Horizonte. Editora Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

tropeiros e viajantes que ali passavam no começo do século anterior. Nesta intervenção, foi construído uma grande escadaria de pedra em cascata nas diferentes direções, interrompida, entretanto, em alguns trechos com a finalidade de promover áreas de descanso que igualmente eram revestidas de azulejos, estes por sua vez seguindo modelos padronizados. Além disso, o antigo obelisco dos Piques foi incorporado ao projeto sendo localizado no centro em frente ao chafariz.

Conforme observa Benedito Lima de Toledo[7]:

> "(...) ao manter a posição original do Obelisco dos Piques, Dubugrás manteve a vocação original do lugar e destacou esse marco da cidade com a construção de um chafariz aos fundos delimitado pelo pórtico cujo frontão é revestido pelo painel de azulejos, passando a funcionar como um grande pano de fundo dando a sensação de continuidade da paisagem".

Nas fotos de 1919 é possível identificar o projeto recém-inaugurado com seu entorno ainda caracterizado por edificações neoclássicas (imagens 06, 07 e 08). Os pilares principais laterais do pórtico em curva foram revestidos por pedras e o centro é organizado por uma sequência de colunatas com capitéis jônicos que suportam um entablamento encimado por um frontão curvo entrecortado por duas volutas de grandes proporções.

O frontão, revestido pelo painel azulejar, ilustra a cena cuja pintura histórica representa o primeiro chafariz construído em 1814 pelo engenheiro Müller. Nesta imagem (imagem 09), a cena é organizada de modo a ter o chafariz no centro juntamente com duas mulheres negras que enchem seus potes com a água e, ao lado delas, a figura de um homem vestindo uniforme e mais dois homens com outras vestimentas, sendo um de pé ao lado do soldado e o segundo sentado ao lado do primeiro. Na lateral esquerda estão posicionados os burros carregando as cargas e mercadorias e a figura de um homem vestido mais modestamente com uma sacola e uma vara para guiar os animais. Finalmente, no lado direito da cena, estão localizados dois homens vestidos com xale, gravata e botas com dois cavalos, representando uma certa diferenciação social.

Sabe-se que José Wasth Rodrigues realizou uma série de pinturas e ilustrações com cenas da cidade de São Paulo usando como referência as fotografias de Militão. Algumas gravuras e aquarelas podem ser observadas na coleção do Museu Paulista. Usando como referência as fotografias datadas de 1862, é possível identificar as similaridades do antigo chafariz àquele desenhado por Rodrigues. Além disso, a opção de José Wasth Rodrigues pela construção de um painel figurativo historiado nas cores branco e azul, traz

[7] Idem.

uma clara referência à tradicional azulejaria portuguesa na qual o uso dessas cores foi abundantemente empregado nos séculos XVII e XVIII tanto no Brasil como em Portugal.

No que se refere as soluções decorativas, é possível observar que o artista não demarca os limites do painel como tradicionalmente se observa nos painéis figurativos luso-brasileiros, que geralmente são demarcados por bordas em elementos barrocos ou cercaduras com volutas e folhas de acanto. No presente exemplo, o painel é apenas limitado nas laterais pelas duas volutas em pedra que fazem parte do próprio frontão do Pórtico. Um simples gesto que agrega ao conjunto um ar de modernidade e simplicidade que garante a impressão de continuidade com a paisagem e o céu.

Quanto aos demais azulejos, esses merecem igual destaque, primeiramente porque demarcam os paramentos dos bancos e os pontos de descanso, sugeridos no projeto, e segundo porque apresentam uma configuração muito próxima às composições conhecidas como tipo tapete, ou seja, composições de tipologias padronizadas que articuladas formavam desenhos contínuos geometrizados. Esse tipo de solução decorativa foi abundantemente utilizado ao longo da história da azulejaria e muito empregado nos revestimentos dos interiores de igrejas e mais tarde no revestimento de fachadas de casarões urbanos do século XVIII e XIX.

No presente monumento, os azulejos aparecem em dois padrões (imagem 10) que foram intercaladas de modo a garantir a continuidade do desenho a partir da composição de 3 x 3 peças. O primeiro padrão usa como figura central o brasão da cidade de São Paulo, sendo esse uso inédito naquele momento, e o segundo padrão apresenta uma figura central floral que é delimitada por arcos. Estes criam, junto com o primeiro modelo, círculos permitindo que as figuras centrais das peças individuais tenham maior destaque.

Quanto às técnicas produtivas e decorativas empregadas, são nítidas as diferenças entre os dois conjuntos de composições: o primeiro, representado pelo painel historiado, foi fabricado segundo as técnicas tradicionais de produção de azulejos feitos à mão e foram pintados pelo artista manualmente peça a peça de modo que o agrupamento das mesmas formasse a cena completa. Em seguida, esses azulejos foram queimados de modo a permitir a formação da película vidrada e a aderência do pigmento ao biscoito, ou seja, parte não vidrada da peça cerâmica.

O segundo conjunto era formado pelos azulejos padrões e provavelmente foram fabricados a partir de técnicas mais industrializadas, como, por exemplo, as técnicas de impressão de *Transfer-Printing*, da Decalcomania e estêncil, que permitiam que o mesmo padrão decorativo fosse reproduzido igualmente para diferentes peças o que garantiria a produção em grande escala de peças tipo padrão. Nestas técnicas, o padrão decorativo é transferido para a peça usando suportes perfurados. A segunda opção seria a utilização de papéis especiais que são aderidos às peças e, durante a queima, transferem para a base cerâmica as decorações. Finalmente, numa terceira opção, são utilizados moldes que são sobrepostos às peças e a tinta

e o modelo decorativo são transferidos para a parte cerâmica do mesmo modo que a impressão litográfica.

Observando esse conjunto de azulejos que compõem as decorações do projeto do Largo da Memória desenhado por Victor Dubugrás, foi possível identificar que as peças cerâmicas foram fabricadas usando diferentes técnicas produtivas que naquele momento ainda eram incipientes no Brasil. A primeira fábrica de louças finas da cidade de São Paulo conhecida como fábrica Santa Catharina foi a responsável pela queima dessas peças. Essa fábrica foi inaugurada em 1913 e tinha como um dos donos o italiano Romeo Ranzini, empresário responsável pela seleção do grupo de trabalhadores, artistas e ceramistas e pela tecnologia industrial empregada na produção de louças finas. Romeo era irmão de Felisberto Ranzini, arquiteto que trabalhou no escritório de Ramos de Azevedo e para Ricardo Severo e foi o personagem que realizou junto com José Wasth Rodrigues aquela viagem de estudos para a identificação da arquitetura colonial brasileira anteriormente comentada.

Assim, muito além das redes inter-pessoais que se formaram entre a atuação dos arquitetos, artistas e industriais, pode-se observar a maneira na qual se estabeleceu a rápida mudança da cidade de São Paulo entre finais do século XIX e começo do século XX. A reformulação do Largo da Memória nos permite olhar tanto no âmbito das transformações das representações artísticas que transitavam e se estabeleceram a partir das aquarelas de Miguelzinho, das fotografias de Militão e dos painéis azulejares desenhados por Rodrigues como também no pensamento da arquitetura e na formação do espaço de memória da cidade. O presente caso de estudo procura mostrar a formação desse imaginário da cidade fortemente ligado ao surgimento de novas dinâmicas comerciais, tecnológicas e artísticas, ao mesmo que vem ao encontro do surgimento de uma identidade própria ligada ao ideal de formação da nação brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCÂNTARA, Dora. *Azulejos na Cultura Luso-brasileira*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. *O imperialismo Britânico e o Fenômeno Brasil In:* Revista da Universidade de São Paulo, n. 79, p. 22-33, São Paulo, setembro/novembro 2008.

AZEVEDO, F. de S. V. de. *Os primórdios da indústria cerâmica em São Paulo*. Revista Cerâmica, São Paulo, v. 10, n. 40, p. 25-33, 1964.

BAECK, Mario - HAMBURG, Ultrich – KAMERMANS, Johan – LEMMEN, Hans Van – RABENAU, Thomas and VERBRUGGE, Bart. *Industrial Tiles – 1840-1940*. Erstes Deutsches Fliesenmuseum, Boizenburg Stedelijk Museum Stellingwerff-Waerdenhof, Hasselt Neterlands Tegelmuseum, Otterlo Tiles and Architecture Ceramics Society, 2004.

BELLINGIERI, J. C. *A indústria Cerâmica em São Paulo e a invenção do filtro de água: um estudo sobre a ceramic Lamparelli – Jaboticabal (1920-1947)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Franca, 2004.

_____ . *As origens da Indústria Cerâmica em São Paulo*. Periódico Cerâmica Industrial vol. 10 (3) Maio/ Junho, pp. 19-23, 2005.

BRANCANTE, Eldino da Fonseca. *O Brasil e a Cerâmica Antiga*. Cia Lithografica Ypiranga, São Paulo, 1981.

D'ALAMBERT, Clara. *Manifestações da Arquitetura residencial paulistana entre as Grandes Guerras.* Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2005.

GRAHAM, Richard. *A Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil (1850-1914).* São Paulo: Brasiliense, 1973.

LAPRI, R. *O Estado de São Paulo e o centenário da Independência*. São Paulo: [s.n.], [1922].

LANNA, Ana Lúcia Duarte; PEIXOTO, Fernanda Arêas; LIRA, José Tavares Correia de; SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de (org.). São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades. São Paulo: Alameda, 2011.

LEMMEN, Hans Van. *Tiles in Architecture.* London: Laurence King Publishing, 1993

_____.*5000 years of Tiles*. London: The British Museum Press, 2013.

LEMOS, Carlos A. C. *Azulejos Decorados na modernidade arquitetônica brasileira. In:* Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 20, Rio de Janeiro: Ed. RJ, 1987.

LIMA, H. F. *Evolução Industrial de São Paulo*. São Paulo: Livraria Martins, 1954.

MECO, José. *Azulejaria Portuguesa*. Colecção Património Português. Bertrand Editora, 1985.

MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 5º reimpressão da 5º edição, 2005.

PEREIRA, José Hermes Martins. *Louça Paulista: as primeiras fábricas de faiança e porcelana de São Paulo.* São Paulo: Imprensa Oficial EDUSP, 2001.

_____. *As fábricas paulistas de louça: estudos de tipologias arquitetônicas na area de Patrimônio Industrial.* Dissertação (mestrado), FAU/USP, São Paulo, 2007.

PICCAROLO, Antonio - FINOCCHI, Lino. *O desenvolvimento industrial de S. Paulo atravez da Primeira Exposição Municipal*. São Paulo: Pocai, 1918.

PILLEGI, A. *A cerâmica no Brasil e no Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 1958.

RODRIGUES, José Wasth. *Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil.* 4º Ed. Belo Horizonte. Editora Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

SEVERO, Ricardo. *A arte tradicional no Brasil. In:* Revista do Brasil, vol. IV, Ano II. São Paulo, janeiro-abril de 1917.

SOUZA, Rafael de Abreu. *Louça Branca para a Paulicéia: Arqueologia Histórica da Fábrica Santa Catharina / IRFM – São Paulo e a Produção da Faiança Fina Nacional (1913-1937).* Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

SUZIGAN, Wilson. *Indústria Brasileira: origem e desenvolvimento*. São Paulo: Hucitec, Editora da Unicamp, 2000.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Anhangabaú*, São Paulo: Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, 1989.

_____**.** *O Caminho do Mar – apontamentos sobre o tema "caminhos do mar"*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 01, 1966. pp.37-51

FIGURAS

Figura 1: Ladeira de São Francisco –1860. Fonte: PONTES, José Alfredo Vidigal. São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas à Metrópole. São Paulo: O Estado de São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2003.

Figura 2: Largo e Ladeira da Memória –1862. Foto: Militão Augusto de Azevedo

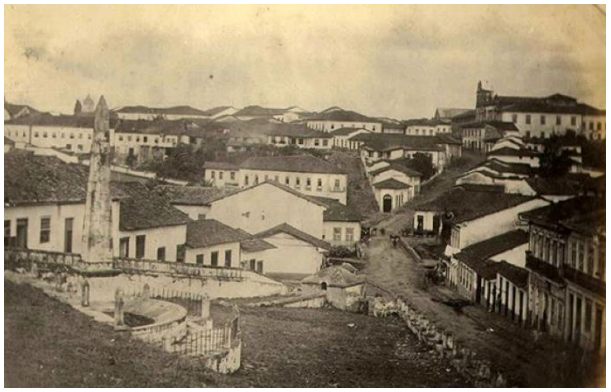


Figura 3: Largo e Ladeira da Memória –1862. Foto: Militão Augusto de Azevedo

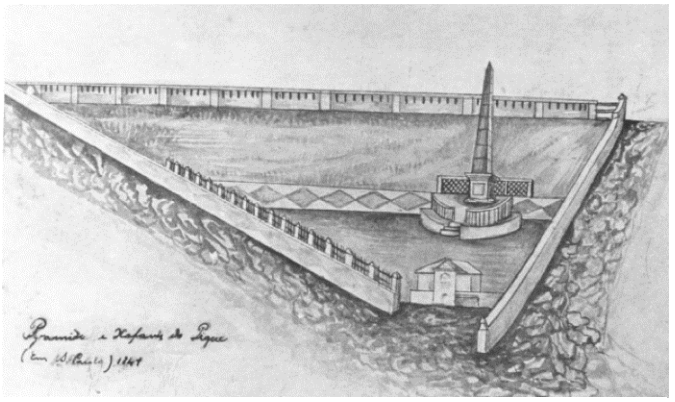


Figura 4: A Pirâmide e o Chafariz do Pique - Aquarela de Miguel Dutra - 1847

Figura 5: Largo da Memória –1910. Fonte: PONTES, José Alfredo Vidigal. São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas à Metrópole. São Paulo: O Estado de São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2003.

Figura 6 - Largo da Memória –Projeto de Reformulação realizado por Victor Dubugrás em 1919.. Fonte: REIS, Nestor Goulart. Racionalismo e Proto-modernismo na obra de Victor Dubugrás. São Paulo: FBSP, 1997.

Figura 7 - Largo da Memória –Projeto de Reformulação realizado por Victor Dubugrás em 1919.. Fonte: REIS, Nestor Goulart. Racionalismo e Proto-modernismo na obra de Victor Dubugrás. São Paulo: FBSP, 1997.

Figura 8 - Largo da Memória –Projeto de Reformulação realizado por Victor Dubugrás em 1919.. Fonte: REIS, Nestor Goulart. Racionalismo e Proto-modernismo na obra de Victor Dubugrás. São Paulo: FBSP, 1997.

Figura 9: Painel de José Wasth Rodrigues –Representação dos Tropeiros e viajantes próximo ao antigo chafariz. Fonte: Estúdio Artes Martins Sarasá.

Figura 10: Azulejos tipo padrão que revestem os bancos e parte inferior do chafariz. Foto: Heidi Vanessa Cezar Monezzi, 2015.

A VIDA, O JOGO E A ARTE: A PERSPECTIVA DE JOHAN HUIZINGA SOBRE O ELEMENTO LÚDICO NA CULTURA NO SÉCULO XX.

Renato Ferreira Lopes[1]

INTRODUÇÃO: O LÚDICO E A CULTURA NO SÉCULO XX

Um grupo de arquitetos e artistas em atividade entre 1957 e o início dos anos 70 definiu suas atividades enquanto construção de situações. A proposta deste coletivo radicado na França que incluía a figura emblemática de Guy Debord e ficou conhecido como Internacional Situacionista entendia que a vida cotidiana poderia instigar paixões capazes de provocar um espírito lúdico no interior dos espaços urbanos, onde, apesar da repetição de hábitos, abre-se sempre um espaço para o aleatório, o incontrolável, o apaixonante[2]. Foi dessa ideia que os situacionistas desenvolveram umas de suas formas lúdicas mais marcantes: as derivas. a velha arte de perambular pela cidade. Desde os tempos da cavalaria, até os dadaístas - tão importantes para o círculo de Debord e seus companheiros - essa prática possui muitos precedentes, mas o autor da *Sociedade do espetáculo* distingue seu próprio exercício dos anteriores enfatizando seu caráter ativo como um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana, uma técnica da passagem rápida por ambiências variadas que se insere na psicogeografia, uma geografia afetiva e subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas suscitadas pelas deambulações urbanas dos situacionistas[3].

---

[1] Mestre em História da arte no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP

[2] Cf. DIAS, JMN.. O grande jogo do porvir:a Internacional Situacionista e a ideia de jogo urbano. Rio de Janeiro Estudos e Pesquisas em Psicologia, UERJ, RJ, v. 7, n. 2, p. 210-222, ago. 2007.

[3] CF. JACQUES, P.B., *Breve Histórico da Internacional Situacionista*. Arquitextos, 2003. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696. Acesso em 03/05/2018

Em Paris, essas errâncias urbanas se tornaram característica dos boêmios da margem esquerda do rio Sena, cristalizada na obra do fotógrafo Van der Elsken[4]. onde a arte da deriva era a principal maneira de cultivar a sensação de estar "separadamente juntos". Esse sentimento já havia sido descrito por Johan Huizinga como uma das condições oferecidas pelo jogo, atividade que, para ele, não se constituía apenas enquanto parte da cultura. O historiador - um adepto das errâncias urbanas na Holanda na década de 1890- acreditava que a cultura é essencialmente jogo e possui uma conhecida - ainda que pouco explorada - relação com as ideias dos situacionistas[5]. Neste trabalho, o propósito é apresentar e discutir algumas das ideias de Huizinga sobre o elemento lúdico da cultura que foram posteriormente absorvidas e radicalizadas pelo movimento de Debord na segunda metade do século XX.

JOHAN HUIZINGA E O HOMO LUDENS

Em uma autobiografia escrita 1942, no exílio imposto pela ocupação alemã, o septuagenário Huizinga descreve uma juventude feliz transcorrida na Holanda da segunda metade da década de 1890. Neste momento desejava ser um linguista e, por uma série de razões de ordem prática, acaba iniciando seu caminho nos estudos históricos. Em 1905, assume o cargo de professor na Universidade de Groningen, sua cidade natal, e dez anos mais tarde passa a lecionar numa das mais importantes instituições de ensino de seu país, a Universidade de Leiden, onde chega a ser reitor deixando o posto somente quando é detido pelos nazistas por organizar uma resistência ao ideário do Partido de Hitler. Foi nos seus anos em Leiden que o historiador publicou suas obras mais importantes: *O outono da Idade* Média (1919), um estudo que se tornou um clássico sobre século XV nos Países Baixos; e *Homo Ludens*, obra que observa a relação entre jogo e cultura.

Apesar de abordar mais detidamente a dimensão lúdica da cultura somente em *Homo Ludens*, Huizinga reconhece que este tema também aparece no seu estudo sobre a vida da corte borgonhesa tardo-medieval. Para ele, os sonhos de beleza e nobreza da aristocracia dos Países Baixos no século XV nasceram de uma espécie de jogo sagrado. "Os torneios e justas, as ordens, os votos, os títulos, são todos vestígios dos ritos de iniciação primitivos", apesar de estarem perdidos os elos dessa extensa cadeia evolutiva," a cavalaria medieval é por nós conhecida sobretudo como um elemento cultural mantido artificialmente e, em parte, propositadamente ressuscitado". No entanto, "o suntuoso aparato dos códigos de honra, da conduta cortês, da heráldica, das ordens de cavalaria e dos torneios não havia ainda perdido seu significado mesmo já perto dos fins da Idade Média"[6]. O objeto da investigação em o *Outono da Idade Média,* a

[4] Ver *Looking for love in left bank,* 1956.
[5] Cf. Guy Debord Situacionist International Text and Documents, Cambridge, The MiT Press, 2002.
[6] HUIZINGA, J. Homo Ludens, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 78.

artificialidade do estilo de vida da corte do Reino da Borgonha levou o historiador a pensar o jogo como parte indissociável da cultura.

Originalmente publicado em 1938, *Homo ludens* foi traduzido para o francês em 1951 e apresenta a ideia de que os seres humanos não seriam definidos somente pelos seus atributos comportamentais funcionais ou utilitários, mas também pelo desejo de jogar. Tal concepção foi de grande interesse para Constant e Anger Jorn, que estavam muito próximos de Guy Debord. A definição de jogo que travaram contato foi expressa nos seguintes termos:

> (...): o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da "vida quotidiana"[7]

Aqui a condição do jogo é de uma atividade livre. Expressa a liberdade daqueles que estão dispostos a jogar e a dos jogadores em relação às suas próprias vidas, uma vez que a atividade lúdica lida com aquilo que não é uma necessidade imediata da existência. Mesmo a presença das regras não compromete tal liberdade já que elas são aceitas pelos participantes que compreendem o quanto que o jogo não é a vida cotidiana, ou a "vida real". Para Huizinga, ainda que "toda criança saiba perfeitamente quando está 'só fazendo de conta' ou quando está 'só brincando' "[8], essa condição de "faz de conta" não impede, de maneira nenhuma que o jogo se processe com grande seriedade.

> Todo jogo é capaz, a qualquer momento, de absorver inteiramente o jogador. Nunca há um contraste bem nítido entre ele e a seriedade, sendo a inferioridade do jogo sempre reduzida pela superioridade de sua seriedade (....). É possível ao jogo alcançar extremos de beleza e de perfeição que ultrapassam em muito a seriedade[9].

Portanto, não se trata de procurar a dimensão lúdica na cultura nem de opor o jogo a seriedade, o autor não tem dúvida que o espírito lúdico é, enquanto impulso social, mais antigo que a cultura, de forma que a própria vida humana em sociedade sempre se encontrou imersa nele.

[7] HUIZINGA, J. Homo Ludens, Op.Cit, p. 24.
[8] Ibid., p. 10.
[9] Ibid.

> O ritual teve origem no jogo sagrado, a poesia nasceu do jogo e dele se nutriu, a música e a dança eram puro jogo. O saber e a filosofia encontraram expressão em palavras e formas derivadas das competições religiosas. As regras da guerra e as convenções da vida aristocrática eram baseadas em modelos lúdicos[10].

A associação entre cultura e jogo proposta por Huizinga é vista como algo que estaria além de um simples movimento de geração, para ele, o elemento lúdico é a cultura. "Não quer isto dizer que ela nasça do jogo, como um recém-nascido se separa do corpo da mãe. Ela surge no jogo, e enquanto jogo, para nunca mais perder esse caráter"[11]. No entanto este traço seria precisamente aquilo que estava ausente em fenômenos da Modernidade que o historiador presenciou durante sua vida, como os movimentos nacionalistas, as teorias de pureza racial ou o estabelecimento da sociedade industrial que frequentemente referiam a si mesmas como o único caminho para o futuro e se assentavam na crença no progresso e na razão.

Os resultados traumáticos desse pensamento foram os grandes conflitos armados do século passado que chocaram o historiador e apareceram implícita ou explicitamente criticados em suas obras. Quando escreveu *Homo Ludens*, o historiador via a ascensão do Nazismo, que possui como traço mais marcante o autoritarismo, a atitude característica do pior tipo de jogador: os estraga-prazeres. De acordo com o pensamento de Huizinga, os regimes totalitários produzem regras inflexíveis "às quais as comunidades são forçadas a aderir, ao mesmo tempo que "estragam" - suprimindo a improvisação e o individualismo - jogos que afirmam vida dos outros"[12]. Para ele a verdadeira civilização sempre exigirá o espírito esportivo, a capacidade de exercer o "*fair play", "*a boa fé expressa em termos lúdicos", e que este elemento lúdico "seja puro, que não consista na confusão ou no esquecimento das normas prescritas pela razão, pela humanidade ou pela fé"[13].

Em 1919, essas ideias ainda não haviam sido expressas na sua totalidade, mas parece evidente que a sociedade borgonhesa do século XV que o historiador descreve em *O outono da Idade Média* estava muito mais próxima desse ideal do que a época de Huizinga, que parecia marginalizar a todo custo seus jogos sociais. O modo como as pessoas do fim do Medievo se empenhava em responder a realidade cruel do inevitável sofrimento físico e da morte violenta com rituais elaborados e exageradas exibições era parte de um grande jogo. O valor cultural de uma existência ritualizada, para ele, é o que dá forma e ritmo à vida,

[10] Ibid., p. 21.
[11] Ibid., p. 125.
[12] Cf. JARDINE, L., *The afterlife of Homo Ludens: From Johan Huizinga to Natalie Zemon Davis and Beyond,* in: JARDINE, L., *Temptations in the archives: Essays in Golden Age Dutche Culture*, Londres, UCL Press.
[13] HUIZINGA, J. Homo Ludens, op. cit., p. 151.

quando ela é transferida para a esfera do drama, surge uma maneira de fazer da própria vida arte, transformando a experiência sombria para torná-la tolerável.

CONCLUSÃO

Em *Homo ludens* a compreensão das dinâmicas sociais vistas pelo prisma do jogo trazia, além de uma crítica à atitude racional da sociedade europeia do século XX, um entendimento sobre a humanidade e sua história que abarca a experiência criativa diante das imposições da realidade da vida. A partir disso ele já havia interpretado a arte do século XV em *O outono da Idade Média* e em conferências nos primeiros anos do Novecentos encarou as imagens enquanto importantes vetores do conhecimento histórico, além de reconhecer o lado estético do seu estudo para alcançar uma dimensão mais sensorial ou mais completa da História.

Para ele, a imposição de uma atitude estritamente racional diante do passado não garantiu, de modo algum, conclusões mais precisas. A constituição da História a partir de modelos estatísticos ou puramente documentais só separava de vez a História do conhecimento da vida, aqui entendida não apenas como existência biológica, política ou econômica dos seres humanos, mas enquanto vida cultural, aquela que admite os sonhos e os sentimentos do passado e do presente, sempre materializados nas artes.

No período pós-Segunda Guerra, diante das transformações sociopolíticas de Paris durante as décadas de 50 e 60, o que se viu foi o aumento do policiamento do espaço da cidade liderada pelo presidente Charles De Gaulle, fenômeno amplo que ficou conhecido como "colonização interna". O deslocamento maciço de populações pobres em novos cinturões de projetos habitacionais severamente funcionalistas a uma distância segura do centro da cidade. Neste contexto, os situacionistas radicalizaram o pensamento de Huizinga no sentido de alcançar uma ética revolucionária que efetivamente abolisse a distinção entre o jogo e a seriedade, entre a arte a vida cotidiana. Para Debord, o elemento competitivo teria que "desaparecer em favor de uma concepção verdadeiramente coletiva do jogo: a criação comum de ambientes de lazer escolhidos". Assim, a cisão crucial que deve ser superada é aquela que se estabelece entre o jogo e a vida cotidiana, que concebe a existência do jogo como algo excepcional e provisório. Enquanto Huizinga diz que o jogo introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo "uma perfeição temporária e limitada"[14], Debord e seu grupo procuram estender o elemento lúdico, abolindo fronteiras:

> A Vida ordinária, condicionada até agora por causa do problema da subsistência, pode ser controlada racionalmente - esta possibilidade está no centro de todos os conflitos

[14] HUIZINGA, J. Homo Ludens, op. cit., p. 11.

> do nosso tempo - e o jogo tem que invadir toda a vida, quebrando radicalmente com um tempo e espaço limitados. Não teria a perfeição como fim, pelo menos na medida em que tal perfeição significa uma construção estática oposta à vida"[15].

Assim, a questão central para as derivas passava pela consciência de explorar formas de vida para além da ética do trabalho do sistema capitalista, simbolizada na famosa pichação de Debord *Ne travaillez jamais (Nunca trabalhe),* feita em 1953 e reproduzida no jornal da Internacional Situacionista com a legenda "programa mínimo do movimento situacionista".

Por outro lado, para além de uma resistência ao racionalismo exacerbado de sua época, a ideia que hoje podemos entender como fundamental para Huizinga em *Homo Ludens* é rica e sugestiva, principalmente se considerarmos formas sistemáticas de comportamento humano (a etiqueta, a guerra, a política, a arte) como "jogos" governados por certas regras, de modo que as estratégias usadas no interior das comunidades de "jogadores" para levar adiante, modificar, ironizar ou subverter a regulação desses jogos podem ser objeto de exame dos historiadores da cultura por sua capacidade de iluminar o modo como estruturas sociais comunicam e moldam o comportamento dos indivíduos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HUIZINGA, J. Homo Ludens, São Paulo, Perspectiva, 2000

HUIZINGA, J. O outono da Idade Média, São Paulo, Cosac & Naify, 2010.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA, Contribución a una definición situacionista de Juego, p. 14. in: Textos completos de en castellano de la revista Internacional Situacionista (1958-1969), vol. 1. Madrid, Literatura Gris.

JARDINE, L., *The afterlife of Homo Ludens: From Johan Huizinga to Natalie Zemon Davis and Beyond,* in: JARDINE, L., *Temptations in the archives: Essays in Golden Age Dutche Culture*, Londres, UCL Press

JACQUES, P.B., *Breve Histórico da Internacional Situacionista*. Arquitextos, 2003. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696. Acesso em 03/05/2018.

DIAS, JMN.. O grande jogo do porvir: a Internacional Situacionista e a ideia de jogo urbano. Rio de Janeiro Estudos e Pesquisas em Psicologia, UERJ, RJ, v. 7, n. 2, p. 210-222, ago. 2007.

[15] INTERNACIONAL SITUACIONISTA, Contribución a una definición situacionista de Juego, p. 14. in: Textos completos de en castellano de la revista Internacional Situacionista (1958-1969), vol. 1. Madrid, Literatura Gris.

TEATRO OFICINA: PATRIMÔNIO, ATIVISMO URBANO E ARTAUD.

Rogerio Marcondes Machado[1]

Apresento aqui a parte inicial de um trabalho que busca explorar a teatralidade existente no ativismo urbano e na luta patrimonial do grupo Teatro Oficina, destacando a influência das ideias teatrais de Antonin Artaud.

Por duas vezes, no Condephaat (órgão do Estado de São Paulo para preservação patrimonial) e, depois, no Iphan (órgão federal para preservação patrimonial), José Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina, solicitou o tombamento de sua sede para que a atividade artística do grupo pudesse ter continuidade. O que motivou esses processos foram os conflitos entre o Oficina e o Grupo Silvio Santos, proprietário dos terrenos em torno do teatro[2]. Em 1997, quando se iniciava o segundo conflito, José Celso define o Teatro Oficina como "uma arquitetura específica, cercada por uma empresa de televisão, e onde se batalha dentro de certa qualidade estética"[3] e prossegue: "O teatro passa a ser civilizador, como dizia Artaud"[4] materializando "uma réplica à ordem liberal na sua geografia urbana, no seu estilo de interpretação, no seu repertório", buscando "demonstrar que o teatro tem poder, que o homem pode mexer com as engrenagens". [5]

O Teatro Oficina foi bem-sucedido nesses dois processos, a teatralidade praticada resultou em lei. A narrativa teatral sobrepôs-se às características materiais e fixas que tradicionalmente sustentam o

[1] Arquiteto, graduado pela FAU-USP em 1986 e doutor, por essa mesma instituição, em 2017, com a tese intitulada Flavio Império, teatro e arquitetura 1960-1977: as relações interdisciplinares. Trabalha com projetos de edificações e cenografia. Desde 2011 pesquisa as relações entre teatro, arquitetura e urbanismo. Sobre esse tema publicou artigos nas revistas: Sala Preta (USP), Urdimento (UDESC), Arqtextos (Vitruvius) e Arq.Urb (USTJ).

[2] Sobre os processos de tombamento no Condephaat e no Iphan ver MACHADO, 2016.

[3] CORRÊA, 2008, p. 213.

[4] Ibidem, p. 213.

[5] Ibidem, p.213.

tombamento de um patrimônio. O resultado dessa dinâmica é que, atualmente, temos, num mesmo lote urbano, bens distintos tombados por órgãos distintos. Essa situação, paradoxal sob uma perspectiva convencional, não o é se adotarmos um ponto de vista artaudiano, onde a ação se sobrepõe à representação e onde as transformações rituais se sobrepõem às descrições históricas

Esses processos de tombamento revelam o aspecto construtivo das narrativas históricas. O historiador norte-americano Hans Kellner, que se dedica a estudar o entrelaçamento entre retórica e os discursos históricos, aponta que as marcas deixadas pelas atividades humanas não se estruturam automaticamente como uma narrativa, ele não acredita "que haja 'estória' nos arquivos e nos monumentos do passado, esperando apenas que sejam ressuscitadas e descritas"[6], este objetos precisam ser associados a uma narrativa, que é "o resultado de uma forma cultural complexa e de arraigadas convenções linguísticas, derivadas de escolhas que tradicionalmente têm sido chamadas de retóricas"[7], e ele conclui: "não há caminho direto para se narrar uma história, não obstante a honestidade e profissionalismo dos historiadores".[8]

Nesse sentido, analiso como as propostas teatrais artaudianas influíram na narrativa desenvolvida pelo Oficina no processo de tombamento no Condephaat, superando outras tendências narrativas dominantes.

O SIGNO ARTAUDIANO

Artaud, no prefácio do seu livro *O teatro e seu duplo (*publicado em 1938 e resgatado, no final da década de 1960 pelos movimentos de contestação contracultural), escreve que se a marca dominante de uma época é a "confusão" isso decorre do fato de existir "uma ruptura entre as coisas e as palavras" entre "as ideias, [e] os signos que são a representação dessas coisas"[9] (p.16). Nos momentos de crise, pode-se dizer, as palavras não correspondem aos fatos; ocorre uma falha na função representativa da linguagem e Artaud propõe que se deva desconfiar do que chamou de "sistemas de pensamento", mais precisamente: os sistemas baseados no texto ordenador que direciona antecipadamente as nossas ações. Para ele, os "sistemas de pensamento" que não entram imediatamente em ressonância com os nossos impulsos interiores merecem ser descartados, ele escreve: "Ou esses sistemas estão em nós e nos impregnamos deles a ponto de viver deles, e então que importa os livros?"[10]. Artaud entende que civilização e cultura são "duas palavras para significar uma mesma e idêntica ação"[11] e defende uma "cultura em ação" que configure,

[6] KELLNER, 1997, p. 127.
[7] Ibidem, p,127.
[8] Ibidem, p.127.
[9] ARTAUD, 1984, p.16.
[10] Ibidem, p.16.
[11] Ibidem, p.16.

dentro de nós, "uma espécie de novo órgão, uma espécie de segunda alma"[12], um órgão que tenha a faculdade "de extrair pensamentos de nossos atos, ao invés de identificar nossos atos com nossos pensamentos".[13]

Sua proposta teatral busca constituir esse "novo órgão", essa "segunda alma", com encenações de grande plasticidade, que tenham uma expressão ambiental, mobilizando os espectadores sensorialmente, utilizando todos os recursos da cena, como a arquitetura, os gestos, a luz; onde os sons das palavras e das músicas possuam qualidades vibratórias e não narrativas. Artaud escreve: "Proponho assim um teatro no qual imagens físicas violentas trituram e hipnotizam a sensibilidade do espectador que se vê no teatro como presa de um turbilhão de forças superiores". [14]

A esse teatro, que busca enfrentar o domínio do texto dramatúrgico convencional, ele dá o nome de *Teatro da Crueldade*, sendo que o termo crueldade não está se referindo ao que é sádico e perverso, mas sim ao que é bruto, necessário e vital; que não desconheça a dor, o medo, e que estimule o contato direto com o que é material, presente e existente. É com esse projeto artístico que Artaud pretende transformar a sociedade burguesa, ser "civilizador" e ele esclarece:

> Não sou dos que acreditam que a civilização deva mudar para que o teatro mude; mas creio que o teatro utilizado num sentido superior, e o mais difícil possível, tem a força de influir sobre o aspecto e a formação das coisas.[15]

Artaud promove uma numa nova forma de significação, uma nova forma de relacionar um signo com aquilo que ele pode representar; uma significação baseada nas ações e nos atos, na materialidade das coisas tais como eles se apresentam diretamente aos nosso sentidos e não em premissas consagradas ou ideias abstratas; uma significação que lida apenas com os fatos presentes e atuantes durante o evento, sendo, desse modo, capaz de promover, num momento de crise cultural, uma renovação. É nesse sentido que, durante os processos de tombamento, José Celso afirma que "o teatro passa a ser civilizador".

OFICINA E A ESPACIALIDADE ARTAUDIANA

Pode-se considerar que o primeiro contato que o grupo Oficina teve com as ideias de Artaud, ainda que involuntário, ocorreu com o incêndio que destruiu a sua sede em 1966. José Celso recorda de ter ido

[12] Ibidem, p.16.
[13] Ibidem, p.16.
[14] Ibidem, p.107.
[15] Ibidem, p.103.

aos escombros e ter que conter as gargalhadas do arquiteto e cenógrafo Flávio Império. "O Oficina tinha que pegar fogo" escreveu Império, "só queimando dá para apagar todas as impressões dramáticas e trágicas que se acumularam e que reverberavam no seu corpo magnético"[16]. Esse mesmo sentido renovador, que pode haver numa devastação, é defendida por Artaud; ao escrever sobre o incêndio da Biblioteca de Alexandria, Artaud afirma "que é bom que desapareçam algumas facilidades exageradas e que certas formas caiam no esquecimento"[17] e acrescenta: "é justo que de tempos em tempos produzam-se cataclismas que nos incitem a retornar à natureza, isto é, reencontrar a vida". [18]

No ano seguinte, em 1967, com a reinauguração do teatro (reformado pelos arquitetos Flávio Império e Rodrigo Lefèvre), o grupo Oficina começa efetivamente a incorporar as ideais de Artaud. Segundo José Celso, a descoberta das propostas de Artaud aconteceu na mesma época em que estavam entrando em contato com a obra teatral de Oswald de Andrade[19]. Na montagem de *O rei da vela*, texto de Oswald de Andrade, o boneco gigante com um falo na forma de canhão, que subia e descia conforme a cena, pode ser visto como um dos indícios dessa influência, pois Artaud, no seu *Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade*, sugere o uso de "manequins, máscaras enormes, objetos de proporções singulares"[20] que se contraponham ao verbo e que "insistirão sobre o lado concreto de toda imagem e de toda expressão"[21] (p124).

Em 1968 a influência artaudiana se aprofunda com a montagem de *Roda Viva* - cuja dramaturgia visual foi concebida por Flávio Império - sobre essa montagem José Celso diz:

> Em *Roda Viva*, de Chico Buarque, o Artaud também me veio forte. Roda Viva, que era um coro, vira uma tribo faminta, um corpo sem órgão. No comportamento coletivista, era de uma crueldade devoradora, de um apetite quase inenarrável[22]

Exemplo marcante disso é quando o coro, que vestia figurinos andróginos concebidos por Império, ao final da peça, aproximava-se da plateia carregando e devorando um fígado bovino cru que respingava sangue em todas as direções.

No ano seguinte, 1969, Artaud continua influente na montagem de *Na selva da cidade*, texto de Bertolt Brecht, cuja cenografia foi concebida por Lina Bo Bardi. Depois de assistir aos ensaios Flavio Império escreve:

[16] IMPÉRIO, 1975, p.24
[17] ARTAUD, 1984, p.18
[18] Ibidem, p.18.
[19] CORREA, 2008, p.205.
[20] ARTAUD, 1984, p.124
[21] Ibidem, p.124
[22] CORREA, 2008, p.205.

> Ninguém 'pega' as coisas, mas arranca, atira, despedaça tudo contra duas paredes laterais ou contra o chão. (...) Todas as ações são realizadas 'de verdade'. Estupros, trepadas também. O nu é linguagem, e muito bem feita" disso resulta "um clima angustiante que reduz a plateia a uma leitora meio gaga e destreinada de um alfabeto esquisito [23]

Essa montagem é particularmente importante porque marca o início do entrelaçamento entre a dramaturgia praticada pelo Oficina e o desenvolvimento da cidade de São Paulo. Durante a temporada, os objetos que iam ser destruídos na apresentação da noite, eram diariamente remontados utilizando o lixo e entulho coletado no bairro do Bexiga, cuja tradicional malha urbana estava sendo rompida pela construção de uma larga avenida expressa. Em cena havia uma faixa com os dizeres "São Paulo, a cidade que se humaniza", que era o slogan do prefeito que realizava essa radical intervenção urbana durante o governo militar.

À partir da encenação de *Na selva da cidade*, a separação convencional entre palco e plateia, ainda existente no Teatro Oficina, começa a ser transformada de uma maneira artaudiana. O encenador francês, no *Manifesto* já mencionado, propõe a realização de espetáculos em celeiros e hangares, onde não haveria boca de cena separando atores e espectadores, onde a ação teatral aconteceria nos quatro cantos da sala, envolvendo a plateia. Com esse mesmo sentido de romper a fronteira entre espectadores e atuantes, Lina Bo Bardi – que já havia concebido, no seu projeto para o auditório do Masp, palcos laterais envolvendo a plateia - propõe, na cenografia de *Na selva da Cidades*, uma passarela que saia do palco em direção à plateia. Em 1970, na montagem de *Don Juan* (texto de Molière), Flávio Império, responsável pela cenografia e figurino, retira todas as cadeiras da plateia, deslocando a área de atuação para o centro do edifício teatral. Em graus variados, essas experimentações espaciais, alinhadas com as propostas de Artaud, evoluem até 1974, quando José Celso, após ser preso e torturado, exila-se do país.

O PROCESSO NO CONDEPHAT

Em 1978, ao retornar para o Brasil, José Celso reassume o imóvel do Teatro Oficina. Nos dois anos seguintes as atividades do teatro se voltam para a comunidade, sendo usado como um espaço cultural do bairro, com aulas de capoeira, eventos artísticos, festas e etc.

Em novembro de 1980, o grupo Oficina é informado, pelo proprietário do imóvel, que o empresário Silvio Santos estava interessado em comprar o terreno do teatro. Por ser locatário, o Oficina tinha a opção preferencial de compra, mas não possuía dinheiro para isso. Para impedir a demolição do imóvel, José Celso

[23] IMPÉRIO, 1969, p.1

redige uma carta para o Condephaat solicitando o tombamento do imóvel. Nesse documento, bastante convencional, ele ressaltava a importância da produção teatral acontecida naquele local, e destacava que o prédio "conservava elementos arquitetônicos característicos dos tradicionais casarões do bairro Bexiga"[24] e que sua preservação era importante para conter a deterioração da paisagem do bairro. Este pedido é analisado pelo Condephaat, mas é negado.

Em 1981, José Celso tenta uma segunda vez e, nesse momento, o seu pedido apresenta uma estrutura pouco convencional para os padrões jurídico. Ele solicita o tombamento, mas, de modo heterodoxo, esclarece que não pretende manter a configuração espacial existente, ele escreve:

> Não se trata da preservação arquitetônica, mas, ao contrário, da proteção à continuidade e ao crescimento desse bem cultural coletivo que pede agora exatamente uma transformação arquitetônica substancial que permita sua existência contemporânea[25]

Em seguida ele muda completamente o foco, ele abandona as questões patrimoniais convencionais - pertinentes a um processo de tombamento - e passa a listar as encenações que pretende realizar naquele local. Ao final dessa solicitação de tombamento aparece escrito: "Tupy é a solução"[26] e, utilizando canetas de várias cores, José Celso assina e acrescenta, com sua própria caligrafia, a frase "Não deixa cair a flecha"[27]. Este segundo pedido é arquivado, sem receber nova análise pelo corpo técnico do Condephaat.

Mas em 1982 o contexto político estadual se altera com o reestabelecimento das eleições para governador. O geógrafo Azis Ab'Saber assume temporariamente a presidência do conselho do Condephaat e agiliza para que o pedido de tombamento do Oficina seja desarquivado. Esse pedido recebe um parecer positivo redigido por Flávio Império que, durante esse breve período de transição, junto com outros profissionais, integrava um grupo de assessores especiais. No seu parecer, Império escreve que o teatro Oficina havia passado por "diversos tipos de organização interna da relação palco-plateia: atuante-espectador"[28], e que isso era um fato importante na sua pesquisa teatral e, endossando a proposta original de Zé Celso, ele escreve que o tombamento não deveria "considerar fixo, congelado, o seu equipamento interno, para não estrangular novas e futuras propostas de pesquisa do Grupo"[29]. O Oficina busca garantir a plasticidade

[24] CORRÊA, 1980, p.6.
[25] CORRÊA, 1981, p.51.
[26] Ibidem, p.54.
[27] Ibidem, p.54.
[28] IMPÉRIO, 1982, p.71.
[29] Ibidem, p.71.

espacial que havia caracterizado suas encenações logo antes do exílio de José Celso. Esse parecer é aprovado pelo conselho e o Teatro Oficina passa a ser um bem tombado pelo Governo Estadual.

Vale a pena ressaltar que, no momento em que o teatro estava sendo tombado, sua arquitetura já estava sendo alterada pelos próprios atores que, improvisadamente, sem assessoria técnica, demoliam paredes para configurar um espaço cênico amplo e desimpedido como um galpão[30]. Após o tombamento, para que essas reformas pudessem ter continuidade de modo legal, o Oficina solicita, ao Conselho, a permissão para a execução de "obras de urgência", uma possibilidade legal prevista pelo Condephaat para impedir a deterioração de imóveis em situação de risco. Curiosamente, no pedido elaborado pelo Oficina, e que foi aprovado pelo Conselho, as urgências listadas não se referem a rachaduras, infiltrações ou fragilidades estruturais, como seria natural esperar. As urgências descritas são exclusivamente teatrais: após atualizar a lista das encenações que pretendiam realizar e as demolições necessárias para revelar o chão e a terra do teatro para configurar um "espaço cênico de terreiro"[31] que evocasse a "forma africana, índia, popular"[32], José Celso conclui: "Se o Oficina continuar sem trabalho teatral, seu prédio apodrece e não se tem força para conseguir o que se quer. É o que todos queremos nesse início de governo democrático"[33]

CONCLUSÃO

Pode-se dizer que o que foi promovido pelo Condephaat não foi o tombamento de um imóvel mas a continuidade de uma pesquisa ambiental de viés artaudiano, que havia sido violentamente interrompida pela ditadura militar. Para a criação artística do Oficina, manter o endereço, onde essa pesquisa ambiental havia sido iniciada, tornou-se tão importante quanto a arquitetura flexível. Observa-se que, no processo do Condephaat, foram as atividades teatrais que determinaram o destino e ao status material do imóvel (o tombamento sem congelar a arquitetura, as obras de urgência cenográficas), de um modo muito diferente das justificativas arquitetônicas e históricas características da preservação patrimonial convencional. No caso do Oficina o imóvel se transformou numa espécie de "signo artaudiano" pois sua significação não está direcionada à *representação* de um fato pretérito, mas sim *apresentação* de fatos e matérias presentes e atualizáveis. Artaud, no capítulo intitulado *É preciso acabar com obras-primas*, escreve:

> As obras-primas do passado são boas para o passado; não servem para nós. Temos o direito de dizer o que foi dito e mesmo de dizer o que não foi dito de um modo

[30] SUZUKI, 2013
[31] CORRÊA, 1983, p,147.
[32] Ibidem, p.147.
[33] Ibidem, p.147

nosso, imediato, direto e que atenda aos modos do sentir atual e que todo mundo entenderá.[34]

No processo de tombamento posterior, no Iphan, iniciado em 2003, essa pesquisa ambiental de influência artaudiana se volta para a cidade, ampliando os vínculos entre a dramaturgia e a paisagem do bairro iniciada três décadas antes na montagem de *Na selva das cidades* (1969). As transformações arquitetônicas realizadas após o tombamento do Condephaat, em 1982, resultaram num edifício novo, radicalmente diferente daquele que havia sido tombado. Este novo edifício, concebido pelos arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito, nunca foi alterado desde a sua inauguração, em 1993, pois seu impulso "civilizador" está agora direcionado para o seu entorno, e não mais para o seu interior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.

CORREA, José Celso M. *Carta ao Presidente do Conselho do Condephaat. 17 nov. 1980*. Arquivo do Condephaat – Secretaria de Estado da Cultura. Processo 22.386. p. 4-12.

CORRÊA, José Celso M. *Carta ao Presidente do Conselho do Condephaat. 12 jul. 1981*. p. 52-54. Arquivo do Condephaat – Secretaria de Estado da Cultura. Processo 22.386. p. 51.

CORRÊA, José Celso M. *Comunicação de obras cenográficas, carta 18, abr. 1983*. Arquivo do Condephaat – Secretaria de Estado da Cultura. Processo 22.386. p. 147.

CORRÊA, José Celso M. O decano do gozo. Entrevistado por Otavio Frias e Nelson Sá. Folha de São Paulo, Caderno Mais, 31 ago. 1997. In: LOPES, Karina; Cohn, Sergio (orgs.). *Zé Celso Martinez Corrêa.* São Paulo: Azougue, 2008.

IMPÉRIO, Flávio. *Carta para David José. 3 set. 1969*. Original datilografado. Arquivo David José, São Paulo.

IMPÉRIO, Flávio. *Cenógrafo Flávio Império*. Depoimento coletado por Fernanda Perracini Milani. Cópia xerográfica. Acervo Flávio Império, São Paulo, 1975.

IMPERIO, Flavio. *Parecer sobre o tombamento do Teatro Oficina. 23 nov. 1982*. Arquivo do Condephaat – Secretaria de Estado da Cultura. Processo 22.386/82. p. 69-72

[34] ARTAUD, 1984, p.97

KELLNER, Hans. Language and historical representation p. 127-138. In: JENKINS, Keith. *The Postmodern History* Reader. London: Routledge. 1997.

MACHADO, Rogério Marcondes. Teatro oficina: patrimônio e teatro. Os processos de tombamento junto ao Condephaat e ao Iphan. Arquitextos, São Paulo, ano 16, n. 188.00, *Vitruvius,* jan. 2016. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.188/5905>.

SUZUKI, Marcelo. *Marcelo Suzuki: Entrevista realizada por Rogerio Marcondes Machado*. São Paulo, 2013.

ARTE RELIGIOSA E ARTE SACRA NA XXIV EXPOSIÇÃO DA SECESSÃO DE VIENA

Rosângela Aparecida da Conceição[1]

Após o arrolamento do acervo têxtil da Coleção Histórico-Artística da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da Cidade de São Paulo que realizamos em 2010, para restauro da Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco, seguimos com a realização de pesquisas em acervos particulares, museológicos e eclesiásticos, tanto no Brasil quanto na Europa. Após a sua reabertura em 2014, prosseguimos com a catalogação e a respectiva realização de mostras temporárias, palestras, publicação de artigos e capítulos em livros[2], bem como a divulgação em um canal e rede social online[3].

O desenvolvimento da pesquisa para catalogação e filiação estética de têxteis pertencentes a coleções eclesiásticas, nos conduz por momentos da história da arte e história da arte decorativa – atualmente, história do design - que consideramos importantes à compreensão dos objetos, seja para sua respectiva datação, conservação e, em alguns casos, a restauração.

No confronto entre os estilos artísticos, iniciamos, paralelamente, a catalogação do acervo têxtil da Coleção do Mosteiro de São Bento, cuja pesquisa nos exigiu a verificação de outras vertentes artísticas.

---

[1] Universidade Paulista/ Grupo de pesquisa: "Pesquisa em Educação Estética", IAR-UNICAMP/CNPq, Mestre em Artes.

[2] CONCEIÇÃO, R. A. O jardim como fonte de inspiração: o floreado nos motivos neogóticos de A. W. N. Pugin. In: TIRAPELI, Percival; PEREIRA, Danielle Manoel do Santos (Orgs). *Patrimônio Sacro na América Latina – Arquitetura, Arte e cultura no século XIX*. 1ª edição. São Paulo: Arte Integrada; Unesp, Instituto de Artes; ASSEER, Faculdade de São Bento de São Paulo.

_____ . Paramentos na coleção da VOT de São Francisco e mostra Vestes Sagradas. In: TIRAPELI, P. (Org.). *Patrimônio Sacro na América Latina: arquitetura, arte e cultura no período colonial*. 1ª edição. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, Editora da UNESP, FAUUSP, 2015.

[3]Ambos disponíveis desde 2015. Ver: Vestes e Ornatos – Estudo sobre têxteis litúrgicos, ornamentação e arte decorativa. Disponível em: <http://vesteseornatos.blogspot.com>. Rede social: Facebook Vestes e Ornatos: <https://www.facebook.com/vesteseornatos/ >.

Neste sentido, nos embrenhamos por caminhos que nos provocaram questionamentos sobre os vínculos estabelecidos entre artistas e religiosos no final do século XIX e ao longo do XX.

Neste sentido, cremos ser importante observar, ainda que brevemente, o panorama da Igreja Católica Apostólica Romana o século XIX e XX, afim de compreendermos melhor as questões que serão discutidas tanto do ponto de vista religioso quanto artístico.

O Movimento Litúrgico, iniciado por Dom Prósper Guérarger (1805-1875), na Abadia de Solesmes gerou a renovação das abadias beneditinas, das quais a Abadia de Beuron, fundada em 1863, seria aquela em que seria desenvolvida um novo estilo de arte sacra por Dom Desiderius Lenz (1832-1928) e P. Gabriel Wüger (1829-1892). Após 1872, a Abadia de Beuron seria um espaço para desenvolvimento artístico, nas suas mais diversas vertentes: pintura mural, ourivesaria, mosaico, escultura, fundição, carpintaria, artes gráficas, entre outras, atraindo artistas e religiosos, sendo irradiada pela Europa, Américas e Ásia.

A fama da Escola de Arte Beuron ultrapassa as fronteiras do Alto Danúbio, ganhando ampla divulgação com os preparativos de comemoração dos 1400 anos de nascimento de São Bento de Núrcia (480-547), sendo assim, restaurada a Abadia de Monte Cassino entre 1873 e 1913. Dom Desiderius Lenz conduzirá uma equipe de artistas que participarão da decoração de Monte Cassino, entre eles Dom Adalbert Gresnigt (1877-1956) e Ir. Clement Maria Frischauf (1869-1944) que trabalharão, mais tarde, na decoração da nova Basílica de Nossa Senhora da Assunção, do Mosteiro de São Bento de São Paulo, entre 1914 e 1922.

No Brasil, vemos que a reestruturação da Igreja Católica Romana, no período da Primeira República, tendo como resultado a chegada de ordens e irmandades religiosas, que respectivamente estarão a frente da construção de novas igrejas em São Paulo, entre fins do século XIX até a primeira metade do século XX, trazendo novas informações estéticas a partir de arquitetos, decoradores e artistas, oriundos da Europa, que serão contratados para ornamentação dos espaços litúrgicos. Estas ordens religiosas se dirigiram em missões pelo interior do Estado de São Paulo e do Brasil, em um movimento de expansão dos trabalhos na área de saúde, educação e trabalho, de acordo com a vocação professada, exigindo também a construção de edifícios escolares e novas igrejas.

Desta forma, pensamos que a análise de revistas e catálogos de exposições poderia nos trazer elementos que nos auxiliaria na elucidação de nossa questão. Salientamos que aqui será apresentado o comentário sobre a XXIV Exposição da Associação de Artistas Visuais, Secessão de Viena, tendo como objeto o seu catálogo, cuja análise parte da seleção de revistas e catálogos publicados entre as décadas de 1900 e 1910.

A ASSOCIAÇÃO DE ARTISTAS VISUAIS, SECESSÃO DE VIENA [*VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS SECESSION*[4]]

Em nossas pesquisas sobre arte sacra na primeira metade do século XX, percebemos a relação de diversos de artistas com a Secessão de Viena, motivo pelo qual iniciamos a análise do catálogo da XXIV Exposição da Associação de Artistas Visuais, Secessão de Viena, ocorrida entre novembro e dezembro de 1905, em Viena.

Cabe traçar uma breve apresentação sobre a Secessão de Viena,

> (...) fundada em 1897 por um grupo de artistas liderados por Gustav Klimt, que se separou da conservadora Künstlerhaus. Klimt tornou-se o primeiro presidente da Associação de Artistas Visuais; outros membros fundadores incluíam os pintores Kolo Moser e Carl Moll e os arquitetos Josef Hoffmann e Joseph Maria Olbrich. Em 1898, Olbrich projetou a casa da Secessão como um manifesto construído; a estrutura anunciava o compromisso da nova associação com ideias modernistas de vanguarda. Outro veículo central para o movimento secessionista foi a revista de arte da associação *Ver Sacrum* (Primavera Sagrada), cujo título programático adorna a fachada em letras douradas até hoje. (WIEN SECESSION, S.D., ONLINE) (Tradução nossa)[5]

Ressaltamos que Gustav Klimt havia deixado a Associação em junho de 1905, não participando desta exposição, porém sua proximidade com os artistas vinculados à Secessão de Viena continua.

[4] Nome atual: *Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession*, [Secessão de Viena, Associação de Artistas Visuais]. Mais informações em: <https://www.secession.at>. Acesso em: 19 jul. 2018.

[5] "(...) *The Secession was founded in 1897 by a group of artists led by G ustav Klimt who had split off from the conservative Künstlerhaus. Klimt became the first president of the Association of Visual Artists; other founding members included the painters Kolo Moser and Carl Moll and the architects Josef Hoffmann and Joseph Maria Olbrich. In 1898, Olbrich designed the Secession's home as a built manifesto; the structure advertised the new association's commitment to cutting-edge modernist ideas. Another central vehicle for the Secessionist movement was the association's art magazine Ver Sacrum (Sacred Spring), whose programmatic title adorns the facade in gold letters to this day*." (WIEN SECESSION, S.D., ONLINE). Disponível em: <https://www.secession.at/en/association-of-visual-artists-vienna-secession/>. Acesso em: 19 jul. 2018.

O CATÁLOGO DA XXIV EXPOSIÇÃO DA ASSOCIAÇÃO DE ARTISTAS VISUAIS, SECESSÃO DE VIENA – NOV. DEZ 1905

A XXIV Exposição da Associação de Artistas Visuais, realizada entre novembro e dezembro de 1905 marca uma mudança nas exposições da Secessão de Viena, apresentando obras de arte de cunho religioso, produzidas por artistas leigos e religiosos, entre projetos realizados e objetos, expostos pelos salões e vitrinas.

Neste pequeno catálogo, há uma planta dos espaços expositivos numerados, disposto na segunda página (Figura 1). O comitê organizador aparece na página 3, os membros da Associação, respectivamente nas páginas 4 e 5, membros honorários de 6 a 8. Segue a Introdução de Richard von Kralik pelas páginas 9 a 13. A indicação dos locais, obras e artistas vão das páginas 15 a 35. A página 36 é o índice remissivo.

O texto de introdução do catálogo, escrito por Richard von Kralik (1852-1934), foi a base para nossa análise, onde observamos a justificativa para a participação de diversos artistas modernos e a inclusão da arte religiosa e arte sacra. Para confronto com a 'Introdução' de Kralik, analisamos o conjunto de imagens selecionadas que compõem o catálogo, estas representando uma fração do que fora exposto.

Dezesseis obras ilustram o catálogo, sendo cinco da Escola de Arte de Beuron (Figura 2). Isto não se deu por mera casualidade, mas é uma demonstração da arte beuronense em exposição, em cuja "Introdução" Kralik conta a história da Escola e seus fundadores, as artes que lhes são associadas e a questão principal em ser uma nova forma de arte religiosa.

Inferimos que a arte beuronense tenha sido algo inovador em vários sentidos, por propor um novo cânone, formulação resultante da fusão dos cânones assírio, egípcio, grego, medieval e bizantino, partindo de figuras como o triângulo, o círculo e quadrado, que sobrepostos geram o hexagrama[6] (Figura 3). Ao mesmo tempo em que é moderna mantém o caráter hierático, algo observado nas artes anteriormente citadas, o que trará certos questionamentos por parte de críticos de arte, tendo em vista que as formulações contemporâneas apontam para outras experimentações artísticas nas artes religiosas, como as William-Adolf Bouguereau (1825-1905).

Além do catálogo, fotografias de outras partes do complexo da Abadia de Beuron, imagens de pinturas exibidas na exposição, circulam em cartões-postais (Figura 4) produzidos pela Secessão de Viena, o que acreditamos ter sido essencial para a difusão da arte beuronense ao público leigo, artistas e envolvidos no desenvolvimento de projetos decorativos para igrejas.

[6] Uma descrição da elaboração do cânone pode ser vista em KREITMAIER, S.J., Josef, Beuroner Kunst; eine Ausdrucksform der christlichen Mystik. Freiburg im Breisgau: Herder & Co, 1923. Disponível em: <https://archive.org/details/beuronerkunstein00kreiuoft>. Acesso em: 15 jan. 2014.

Outro ponto importante é a repercussão desta exposição, a partir de artigos de críticos de arte, veiculados em revistas católicas ou voltadas à difusão das belas artes e artes decorativas e/ou aplicadas (termo que abriga uma série de objetos - ambientes decorados, objetos, publicações, etc), com alcance internacional, haja visto que estas busca manter em seus quadros de articulistas, correspondentes que enviam periodicamente notícias da Europa e América.

Selecionamos duas revistas publicadas em 1906, a *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* [Arte e Artista: revista ilustrada mensal de arte e arte decorativa] e a *STUDIO TALK. An illustrated magazine of fine & applied*, apresentadas a seguir.

KUNST UND KÜNSTLER: ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE [ARTE E ARTISTA: REVISTA ILUSTRADA MENSAL DE ARTE DECORATIVA]

O artigo *Religiöse Kunst in der Wiener Secession* [Arte religiosa na Secessão de Viena] foi escrito por Hugo Haberfeld (1875-1946), historiador de arte e correspondente da revista *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe,* em Viena. São selecionadas cinco imagens que figuraram no catálogo da Secessão: a *Pietá*, *O Pecado Original* e a *Cripta de Monte Cassino*, da Escola de Arte de Beuron; *Adoração*, de Maurice Denis; *Criação das Águas*, de Karl Müller.

O autor tece considerações críticas sobre o que presencia na exposição, sendo pontual ao se referir aos artistas leigos trabalharem com a temática religiosa, nem sempre escolhidas nas suas obras. Descreve a arte beuronense, sem ser tão crítico o quanto fora com os demais artistas, de forma isolada ou enquanto entidade, como aquelas que faz ao que exibiu a Sociedade Alemã para a Arte Cristã [*Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst e.V*[7]].

STUDIO TALK. AN ILLUSTRATED MAGAZINE OF FINE & APPLIED

Se para Haberfeld a exposição não fôra tão surpreendente, o mesmo não é dito por Amélia Sarah Levetus[8] (1853-1938), correspondente da revista *STUDIO TALK. An illustrated magazine of fine & applied*. Na seção *Studio Talk* dedicada aos correspondentes, Levetus escreve sobre as exposições ocorridas em Viena, destacando aquela da Secessão de Viena: "*The autumn exhibition of the Vienna Secession was of*

[7] Fundada em 1893 e em plena atividade, a Sociedade publicou a revista: http://www.dg-galerie.de/verein/satzung/

[8] Para mais informações, ver: A. S. Levetus In: 'Mackintosh Architecture'. Disponível em: <https://www.mackintosh-architecture.gla.ac.uk/catalogue/name/?nid=LevAS >. Acesso em: 14 nov. 2018.

more than usual interest, partly because it was the first held since the split and also because it was devoted to religious art." (STUDIO TALK, 1906, p.170)

Seguindo com a apresentação da Escola de Arte de Beuron, comenta sobre ser a primeira exibição pública, bem como localiza o espaço de exibição, o Grande Salão e os objetos ali expostos:

> (...) For the first time the Beuroner Kunstschule exhibited in public, and this roused much interest. (...)
> (...)The members of the Beuron School are never referred to individually: the brethren are content that the individuality of each shall be merged in that of the community. One and all, they look to nature as their guide and teacher, and work after her laws, copying no one. Their lines are true and exact, and as free from curves as the most modern of stylists, to whom indeed they closely approximate in the principles underlying their decorative works savour of impressionism. On entering the precincts of the large central hall there where their works are exhibited, one could not help being impressed with the religious feeling pervading them. Their exhibits included various plans for churches; vestments, designed by the Beuron brotherhood and executed by the nuns; wonderfully carved crucifix; Madonnas, stained-glass windows, and sundry other works of art. (STUDIO TALK, 1906, p. 170; 174)

Observando as duas publicações, percebemos que há destaque para alguns artistas: Maurice Denis (1870-1943), Escola de Arte de Beuron, Hans Tichy (1861-1925), Rudolf Jettmar (1869-1939) e Karl Müller (1862-1938).

CONCLUSÕES

Buscamos compreender o papel da arte religiosa e da arte sacra exibidas na XXIV Exposição da Associação de Artistas Visuais, Secessão de Viena, partindo da análise do texto de introdução de Richard von Kralik e das imagens contidas no catálogo, cartões-postais, artigos em revistas de arte e artes decorativas com críticas ao evento.

A recepção pode ter ocorrido de duas formas: a primeira, negativa, já que para alguns a saída do grupo de Klimt e o tema escolhido, viria a representar a descaracterização da Secessão e de seus pressupostos. A segunda, seria a daqueles que viam um frescor e a renovação da imagem, tanto do ponto de vista

temático quanto estilístico, este último sendo incorporado por outros artistas que procurarão no cânone da Escola de Arte de Beuron, o espaço à sua criação artística com temática religiosa.

Também é interessante notar como as imagens dos trabalhos executados pela Escola de Arte de Beuron são amplamente divulgadas, seja na Europa ou Américas, dada a relação de membros da Secessão ou assinantes das revistas, chegando a um público diversificado, cuja recepção por parte destes é uma dimensão que ainda precisa de aprofundamento.

Por fim, aproveitamos para agradecer imensamente a Dom Abade Mathias Tolentino Braga, OSB, Dom João Baptista Barbosa Neto, OSB; aos membros da Secessão de Viena, Associação de Artistas Visuais, em especial a Tina Lipsky, da Gestão de Publicações do Arquivo da Secessão de Viena; a Wolfgang Christian Huber, Curador das coleções de arte do *Stift Klosterneuburg*; aos organizadores do XIII Encontro de História da Arte da Unicamp.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOMBRICH, E.H. *Os usos das imagens*: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual Tradução Ana Carolina Freire de Azevedo, Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012.

PAREYSON, Luigi. *Estetica*: teoria della formativita. Postfazione di Maurizio Ferraris. IV edizione. Milano: Bompiani, 2005. (Colezione Saggi Tascabili, 73)

_____. *Os problemas da estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Ensino Superior)

ROUET, Albert. *Arte e Liturgia*. Traduzione Monarche Benedittine di S. Agata sui due Golfi. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana. 1994. (Collana di Pastorale Liturgica)

CATÁLOGOS E REVISTAS

HABERFELD, Hugo. *Religiöse Kunst in der Wiener Secession*. In: *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*. Jahrgang IV. Berlin: Verlag von Bruno Cassirer, 1906. pp. 164-170. Disponível em: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1906/>. Acesso em: 22 jul. 2018.

STUDIO TALK. An illustrated magazine of fine & applied. Feb. 15, 1906. Vol 37. Nº 155. 169-175. Disponível em: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1906a/0196>. Acesso em: 23 jul. 2018.

WIENER SECESSION. XXIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien. Nov. Dez. 1905. Disponível em: <https://archive.org/details/frick-31072002491829>. Acesso em: 13. mar. 2018.

SITES

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession. https://www.secession.at/

FIGURAS

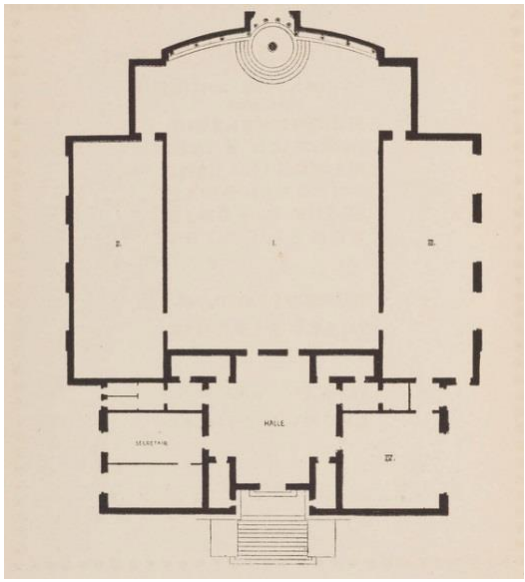


Figura 1 - Planta da XXIV Exposição da Secessão de Viena, 1905. Catálogo da XXIV Exposição da Associação de Artistas Visuais, Secessão de Viena – Nov. Dez 1905.

Figura 2 - Seleção de obras em exposição veiculadas no catálogo. Catálogo da XXIV Exposição da Associação de Artistas Visuais, Secessão de Viena – Nov. Dez 1905.

Figura 3 - P. Desiderius Lenz (1832-1928). Cabeça inserida no hexagrama. Tafel 3. In: KREITMAIER, S.J., Josef, Beuroner Kunst; eine Ausdrucksform der christlichen Mystik, 1923.

Figura 4 - Postal da XXIV Exposição da Associação de Artistas Visuais, Secessão de Viena – Nov. Dez 1905. Arquivo da Secessão.

ARTE EM TEMPOS DE GUERRA: A GUERRA NIGÉRIA-BIAFRA E O GENOCÍDIO IGBO NA PERSPECTIVA DOS ARTISTAS.

Sandra Mara Salles[1]

Ao investigar as narrativas sobre a produção visual do período das independências africanas (ocorridas entre as décadas de 1950 e 1970), percebe-se que ainda são pouco exploradas, no que se refere ao cenário artístico-cultural da Nigéria, as conexões entre a constituição do nacionalismo nigeriano, o lugar dos igbos na identidade nacional e a produção artística no país[2].

A proposta deste artigo é refletir sobre algumas destas possíveis articulações, considerando obras de artistas de origem igbo produzidas nos primeiros anos da independência da Nigéria, ocorrida em 1º de outubro de 1960 - período marcado por um forte nacionalismo cultural -, e nos anos que se seguiram, cujos eventos minaram a euforia nacionalista e levaram à eclosão da Guerra Nigéria-Biafra (entre 1967 e 1970)[3].

Neste episódio da história nigeriana, o governo nacional reprimiu uma tentativa de secessão no sudeste do país - região habitada majoritariamente pelos igbos, um dos três principais grupos étnicos da Nigéria. Esse recorte permite que sejam observadas algumas das especificidades da produção artística nigeriana a partir

---

[1] Doutoranda em História da Arte, na linha de pesquisa Questões de arte não europeia, na Universidade Estadual de Campinas/Unicamp. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Contato: sandra.nangadef@gmail.com.

[2] Chika Okeke-Agulu (2015), Sylvester Ogbechie (2016) e Rebecca Wolff (2014) são alguns dos autores que tem se voltado recentemente a esta questão. O próprio Okeke-Agulu (2015, p.261) chama a atenção para a lacuna ainda existente sobre a arte de Biafra, particularmente acerca do trabalho de artistas e escritores nos ateliês culturais.

[3] Neste texto, prefere-se o termo "Guerra Nigéria-Biafra" a "Guerra Civil Nigeriana" por entender que se tratava de duas partes em conflito. Cf. Heerten e Moses, 2018, p.5-6. Sobre as diferenças semânticas e políticas compreendidas no ato de nomear o conflito de insurgência, guerra civil ou genocídio, ver Heerten e Moses. The Nigeria-Biafra War. Postcolonial Conflict and the Question of Genocide, p. 5-6 e Mamdani, 'The politics of naming: Genocide, Civil War, Insurgency, pp. 5–8. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/v29/n05/mahmood-mamdani/the-politics-of-naming-genocide-civil-war-insurgency>. Acesso em: 17 dez. 2018.

da década de 1960 e de que maneiras os desafios e dilemas inerentes à construção da jovem nação - como a eclosão de uma guerra civil - a impactaram.

Visando atualizar o tema, serão igualmente analisadas produções mais recentes que perscrutam a memória da guerra, uma vez que as artes visuais assim como a literatura têm atuado junto à disciplina histórica nos últimos anos em busca de novas narrativas sobre este capítulo da história do país.

CONTEXTUALIZAÇÃO

A Nigéria foi criada como um território unificado em 1914, por meio da fusão das possessões coloniais da Grã-Bretanha situadas na África Ocidental. Durante o domínio colonial britânico, este território foi politicamente dividido em três regiões geográficas onde se concentravam os maiores grupos étnicos ali presentes: hausa-fulani, no Norte, yoruba, no Sudoeste e igbo, no Sudeste, com centenas de outras minorias étnicas de diferentes dimensões compondo o restante da população. Estabelecida como federação após a independência, cada uma dessas regiões passou a ter seu próprio partido político dominante e as identidades políticas se moldaram e se cristalizaram ao longo das fronteiras geográficas.

Uma grande diáspora igbo vivia no Norte. Provenientes do Sudeste, estes igbos receberam nas missões cristãs uma formação europeia e eram, portanto, considerados mais adequados para os empregos na administração colonial. Nessa década de tensão política pós-independência, o primeiro de uma sequência de golpes envolvendo oficiais militares igbos intensificaram a desconfiança e o ressentimento com os sulistas que ocupavam esses empregos no Norte, numa combinação explosiva que provocou massacres generalizados contra os igbos de maio a outubro de 1966 na região, custando a vida de dezenas de milhares de pessoas.

A violência resultou no êxodo em massa de nigerianos (igbos e outras minorias étnicas ameaçadas) do Norte para a *Igboland*, a "pátria" da comunidade diaspórica dos igbos no sudeste do país (MOSES e HEERTEN, 2018, p. 7). Essa região teve então que lidar com uma multidão de refugiados que a inundou, sem nenhuma assistência do governo federal para acomodá-la. Os igbos passaram a temer por sua segurança, ao sentir que o governo nacional não poderia ou não teria interesse em protegê-los pois nenhuma medida fora tomada contra os perpetradores dos massacres.

Em meio a esse temor generalizado, o Sudeste começou a exigir mais autonomia e, em 30 de maio de 1967, a liderança política da região, organizada em torno de Chukwuemeka Odumegwu Ojukwu, declarou sua independência como a República de Biafra[4]. Em resposta, o general Yakubu Gowon, chefe de Estado nigeriano, prometeu manter a Nigéria unida, iniciando uma ação armada contra Biafra. Esta ação se

[4] Nomeada em homenagem à Baía de Biafra, situada na costa atlântica do país.

transformou numa guerra que durou trinta meses, causando grande destruição e uma estimativa de número de mortos que varia entre um milhão a três milhões de pessoas[5].

Uma das principais estratégias de guerra foi o bloqueio econômico imposto ao território biafrense, causando a morte de milhares de pessoas por inanição e gerando o principal argumento usado por Biafra para a acusar e denunciar o governo nigeriano por genocídio. Além disso, durante as hostilidades, aviões federais bombardearam cidades e outros alvos no Sudeste, causando frequentemente numerosas vítimas civis. Percebendo suas poucas chances no campo de batalha, a liderança de Biafra levou o conflito para o domínio da propaganda, denunciando as táticas genocidas das forças federais e mobilizando de maneira inédita a opinião pública internacional.

No entanto, a atenção obtida por meio da propaganda de guerra não foi suficiente para que Biafra, já bastante fragilizada, resistisse aos ataques das forças militares nigerianas. Quando se rendeu, em janeiro de 1970, o território da efêmera república se encontrava arruinado e desmoralizado e seu povo empobrecido, doente e faminto.

Após a rendição de Biafra, Gowon, o chefe de Estado nigeriano, declarou não ter havido "nem vencedores, nem vencidos" ao final da guerra e deu início à difícil reintegração do país, sem que uma necessária discussão pública sobre o conflito tenha sido feita. Embora a região da antiga República de Biafra tenha sido reconstruída nos anos seguintes, o sentimento de que a "questão nacional" ainda precisa ser resolvida permanece (McNEIL, 2014, p. 548).

Recentemente, a historiografia da Guerra Nigéria-Biafra tem sido revigorada graças ao surgimento de pesquisas baseadas na investigação de novas fontes documentais assim como novas leituras do conflito (HEERTEN e MOSES, 2018). A negação do genocídio tem sido denunciada e desconstruída por vários autores, sobretudo aqueles que reivindicam sua origem igbo, trazendo suas memórias e experiências pessoais e familiares durante a guerra para o debate (McNEIL, 2014, p. 545; HEERTEN e MOSES, 2018, p.22; OGUIBE, 1998; UZOIGWE, 2011). Este interesse renovado por Biafra tem surgido igualmente no campo literário, a exemplo das obras *Half of a Yellow Sun*, da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2006) e *There Was a Country: A Personal History of Biafra*, livro de memórias do famoso romancista Chinua Achebe (2012)[6].

No campo das artes visuais, uma série de representações e comentários críticos sobre o conflito foram formulados desde o início das tensões que o desencadearam, ainda em meados da década de 1960. Esta produção visual sobre a crise política nigeriana já nos primeiros anos de sua independência, sobre a guerra civil e seus desdobramentos se manteve nas décadas seguintes, chegando até os dias atuais,

[5] Cf. *Global Security*. Disponível em: https://www.globalsecurity.org/military/world/war/biafra.htm. Acesso em: 20/12/18.

[6] Chinua Achebe trabalhou para a causa de Biafra e publicou suas memórias da guerra apenas alguns meses antes de falecer.

contribuindo na promoção de um debate que nunca foi enfrentado pelos dirigentes do país. Este artigo pretende colaborar com essa discussão, ao apresentar a obra e a biografia de alguns artistas que abordam a conjuntura política e a guerra civil em seus trabalhos e ajudam a pensar na interseção entre arte e política na Nigéria pós-colonial.

GUERRA E GENOCÍDIO NA ARTE NIGERIANA

Poucos anos após o fim da Guerra Civil, o artista nigeriano Ben Enwonwu realiza sua série "Tutu", formada por três retratos pintados entre 1973 e 1974[7]. Neles o artista representa uma jovem mulher, cujo corpo está virado em uma leve diagonal, revelando quase integralmente seu rosto ao observador. Um tecido índigo está depositado cuidadosamente sobre seu ombro esquerdo, o que, combinado ao porte do turbante, revela uma informação relevante sobre a retratada. Trata-se de costumes tradicionais dos iorubas, povo que habita majoritariamente a região sudoeste do país e um dos principais grupos étnicos entre os mais de 250 que compõem o mosaico nigeriano.

Enquanto Enwonwu fazia parte do povo igbo, a retratada Ademiluyi era neta de uma importante liderança do povo ioruba, que esteve majoritariamente do lado contrário à secessão. Tal combinação levou este retrato a ser considerado por alguns como ícone nacional e símbolo de reconciliação do país no pós-guerra[8]. No entanto, caberia perguntar se esta afirmação não reforçaria a declaração feita pelo Chefe de Estado nigeriano de que não teria havido "nem vencedores, nem vencidos" ao final do conflito, contribuindo a perpetuar uma narrativa que tem sido denunciada recentemente, sobretudo no que diz respeito ao caráter ficcional da reconciliação entre os povos que compõem a nação nigeriana no pós-guerra.

Alguns anos antes de "Tutu", o impacto da experiência de Biafra pode ser sentido na obra de artistas cujas carreiras tiveram início ainda no final dos anos 1950 no *Nigerian College of Arts, Science and Technology*/NCAST de Zaria, cidade no norte da Nigéria (atual Universidade Ahmadu Bello).

[7] Para acesso às obras do artista, consultar: https://benenwonwufoundation.org/works. As três versões de "Tutu" estão reunidas na seção *Figuration and Portraiture*. A 2ª. versão da série ficou desaparecida por mais de 40 anos, criando grande euforia no mercado de arte moderna e contemporânea africana quando foi finalmente encontrada no início de 2018. As outras duas versões ainda são dadas como desaparecidas.

[8] Conforme a declaração do escritor nigeriano Ben Okri, quando a tela foi reencontrada: "*He [Ben Enwonwu] wasn't just painting the girl, he was painting the whole tradition. It's a symbol of hope and regeneration to Nigeria, it's a symbol of the phoenix rising*." Ver: *Africa Monalisa" fetches £1.2m at auction in London.* Disponível em: https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/28/african-mona-lisa-fetches-12m-at-auction-in-london. Acesso em: 20/12/2018. Um relato da ampla difusão dessa imagem no país é a declaração da escritora Chimamanda Ngozi Adichie à Rádio 4 da BBC, em 2013: "*This particular painting 'Tutu', the print, hung on every wall, of every middle-class family in eastern Nigeria when I was growing up*." Disponível em: https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p018l2lr. Acesso em: 20/12/2018.

Alguns estudantes do NCAST, entre os quais os artistas igbos Uche Okeke e Demas Nwoko, fundaram, em 1958, o grupo *Art Society,* cuja proposta contestava a pedagogia e o currículo da universidade, julgando-os muito acadêmicos e emprestados de um forte viés eurocêntrico. Em 1960, Uche Okeke, uma das figuras centrais do grupo, escreveu o Manifesto Síntese Natural, no qual postulava uma nova abordagem da arte, que preconizava basicamente o uso seletivo de formas e materiais artísticos das tradições africanas/nigerianas e europeias, combinando a educação oferecida nas escolas de arte do país com as formas de aprendizagem tradicionais.

No entanto, Okeke e outros membros da *Art Society* passaram a se inspirar em formas tradicionais nigerianas em suas obras somente a partir de 1961, após concluída sua formação em Zaria. Nwoko e Okeke deixam então o Norte e se instalam por algum tempo em Ibadan, no sudoeste do país. A partir desse momento, eles passam a professar de maneira mais sistemática os preceitos da Síntese Natural. Okeke começa a explorar formalmente aspectos do Uli[9], a arte corporal e mural das mulheres igbos, em seus trabalhos, enquanto Nwoko se inspira no estilo das esculturas em terracota Nok[10], as mais antigas esculturas conhecidas na África subsaariana.

No entanto, após esse primeiro período de imersão formal nos desenhos inspirados pelo Uli, Okeke retornou com vigor à pintura, realizando, em 1965, uma série de telas em grandes dimensões. Neste momento, o artista já havia deixado Ibadan, cidade central da região oeste do país, e se instalado em Enugu, capital da região leste, para onde havia transferido seu centro cultural em 1963[11].

Em sua leitura das obras do artista no período, Okeke-Agulu observa que:

> "As pinturas de 1965 são, portanto, notáveis em termos tanto de sua ambição formal como de seu conteúdo indireto, em camadas e fortemente político. Em várias delas, além disso, há uma dissipação da ansiedade anterior sobre a identidade cultural de seu estilo de pintura; em vez de continuar a invocar a poesia lírica da linha Uli, as novas telas revelam pinceladas nervosas e curtas, superfícies densamente trabalhadas e figuras estranhamente desenhadas. Todos esses elementos se manifestam

[9] Conhecido por suas qualidades estéticas, o Uli, nome dado aos desenhos tradicionais do povo igbo, já foi amplamente encontrado em grande parte da Igboland, praticado por mulheres que decoravam os corpos uma das outras com tinta escura em preparação para os eventos da aldeia e também murais nas paredes das casas.

[10] Trata-se de esculturas de terracota produzidas pelas culturas da Idade do Ferro do norte da Nigéria, entre aproximadamente 500 a.C e 300 d.C.

[11] Uche Okeke abrira um centro cultural na cidade de Kafanchan, cidade do Norte do país, em 1958. Em 1963, o transfere para Enugu, no Sudeste.

nas pinturas como sinais da desordem que espreita no horizonte sociopolítico." (OKEKE-AGULU, 2015, p.266, tradução nossa)

Obras como *Oyoyo*, *Conflict* e *Aba Revolt* (*Women's War*), produzidas em 1965[12], retomam aspectos da cultura e da história igbo e ligam a situação política daquele momento a um passado profundo do sudeste da Nigéria. "(...) Vistas contra o pano de fundo da inebriante política regional dos anos 1960, [estas obras] aparecem como enunciados sutis, mas poderosos, do nacionalismo igbo que, alguns anos mais tarde, catalisariam a secessão biafrense da Nigéria" (OKEKE-AGULU, 2015, p.274, tradução nossa)

Além dessa nova orientação de sua produção artística, Uche Okeke também se engajou diretamente na causa da nova república, ao assumir a Seção de Artes do Diretório de Propaganda de Biafra, em 1967.

Uma transformação estilística similar à ocorrida nas pinturas de Uche Okeke, em 1965, apareceram no trabalho de Demas Nwoko um pouco mais tarde, entre 1967 e 1968, no início da guerra civil, quando o artista permanece em Idaban. Explorando o tema do soldado - recorrente em alguns de seus trabalhos do período - Nwoko volta a se inspirar na estética Nok em obras como *Soldier (Soja)*. Escultura em terracota de 1968, *Soldier* revela uma mudança no estilo figurativo do artista, que faz agora uso de uma maior deformação como artifício formal, imprimindo grande dramaticidade à obra.

Assim como as telas *Combatant I e Combatant II*[13] produzidas em 1967, *Soldier* foi realizada a partir dos esboços que o artista fez de um soldado de Biafra que ele conheceu perto do front de Enugu durante a guerra. No entanto, as imagens não são tanto retratos individuais desse soldado em particular, mas comentários críticos sobre a figura do soldado de forma genérica, anunciando a emergência dos militares como atores-chave na política nigeriana a partir da segunda metade da década de 1960. Além disso, essas e outras obras produzidas por Nwoko no período são vistas como reveladoras do pessimismo do artista quanto à perspectiva de uma Nigéria separada. (OKEKE-AGULU, 2015, p. 278-285).

Dois outros artistas que foram extremamente influenciados pela experiência de Biafra e que se destacaram por ter abordado com recorrência o tema da guerra foram Obiora Udechwukwu e Middle Art.

Nascido em Onitsha, cidade portuária e comercial situada no estado de Anambra, no sudeste da Nigéria[14], Obiora Udechwukwu viveu a experiência da migração do Norte para o Sudeste do país, quando estava frequentando a Universidade Ahamadu Bello, na cidade de Zaria. Com o início dos ataques aos igbos

[12] *Oyoyo*, a mais significativa pintura metafísica de Okeke alude ao fenômeno do *Ogbanje*, aquele que nasce e decide voltar para o mundo dos não nascidos e o assunto de *Aba Revolt* e *Conflict* remete a um passado colonial problemático.

[13] Títulos que depois foram alterados pelo artista para *Soldier in Ambush*.

[14] Onitsha abrigou um Estado igbo pré-colonial de grande importância histórica e foi um dos grandes mercados da África ocidental antes da Guerra Civil nigeriana, durante a qual o edifício do mercado, um dos maiores da Nigéria, foi destruído - tendo sido reconstruído posteriormente.

da região, em 1966, ele é obrigado a interromper seus estudos, deixando o Norte e se instalando no Sudeste, sua região de origem.

Durante a guerra, Udechukwu também trabalhou como propagandista de Biafra e sua produção artística é profundamente influenciada pelo que viveu e viu. Nesse período, ele começou a criar imagens dramáticas de cenas que testemunhou dos refugiados fugindo para Igboland e da fome que se abatia sobre os biafrenses em obras figurativas como *Blue Figures* e *The Only Son*, ambas de 1968. Explorando uma paleta de cores fortes - vermelhos, azuis e amarelos - os temas das pinturas deste período incluem figuras famintas, uma mãe lamentando seu filho morto, refugiados andando em uma paisagem de guerra, etc.

Após a guerra, o artista permanece na região e retoma seus estudos na Universidade de Nsukka, onde Uche Okeke lecionava, se tornando seu aluno. Ele adota então uma nova estética baseada nas formas Uli, se tornando um dos principais representantes do Ulismo nas artes visuais nigerianas e um dos artistas mais influenciados pelo legado da *Art Society.*

Quase duas décadas depois do final do conflito, o artista continuou rememorando sua experiência durante a guerra em trabalhos como *Air Raid: Harsh Flute Series*, de 1989, uma de suas obras ulistas. Trata-se de um desenho em nanquim no qual é retratada uma cidade arruinada por um ataque aéreo, com seus destroços e suas vítimas de corpos desmembrados assombradas por uma figura fantasmagórica que se ergue da ruína. O artista explora as qualidades lineares do Uli, contrapondo o caos na parte inferior da cena à serenidade que caracteriza a maior parte da composição. Ele explora assim o contraste entre as linhas tênues, graciosas do desenho e os amplos espaços em branco representando a calmaria de um céu pós-bombardeio, apenas perturbado pela imagem do avião que se distancia. Este uso de grandes áreas negativas é típico da obra de Udechukwu.[15]

Outros registros da guerra são encontrados na obra de Middle Art, nome profissional adotado por Augustine Okoye, artista comercial e pintor de letreiros e placas publicitárias de Onitsha.

Em *Painting of the War-Bombed House* (1976)[16], trabalho que também evoca um ataque aéreo, o artista mostra três pessoas sob os escombros de uma casa desmoronada. Ao fundo pode-se ver outras casas sendo bombardeadas pelos aviões que ainda flutuam no céu. Fora dos destroços um homem carrega um bebê tentando escapar enquanto uma criança chora sozinha.

Nascido em Nri, também no estado de Anambra, no sudeste do país, Middle Art se instalou posteriormente em Onitsha, onde estabeleceu um ateliê voltado à produção de retratos e placas publicitárias para o público local, como os comerciantes e prestadores de serviços da cidade. Ali, ele atraiu a atenção de Ulli

[15] O artista não se limitou a abordar a guerra civil ao longo de sua carreira, mas também criou fortes críticas sociais e políticas a líderes do governo, denunciou a falta de recursos básicos e a distribuição desigual da riqueza na Nigéria, sempre no seu estilo lírico, de linhas e vazios que comunicam diretamente sua mensagem.

[16] Imagem da obra disponível em: http://www.africa.upenn.edu/Smithsonian_GIFS/Middle_Art.html. Acesso em: 10/12/2018.

Beier, escritor, editor, empreendedor cultural e grande mecenas de artistas nigerianos e, nos anos 1960, graças a seu apoio e incentivo, começou a expor seus trabalhos como arte e não apenas como mercadoria voltada aos comerciantes locais. Assim, nos anos que antecedem a guerra, o artista se especializa em imagens do tipo história em quadrinhos, com mensagens que glorificam os valores da honestidade e da justiça e apontam os males que podem advir da falha moral.

Kennedy (1992, p.84), reporta uma entrevista concedida a Ulli Beier, na qual Middle Art narra sua experiência dramática durante a guerra, descrevendo suas vicissitudes ao fugir de tropas invasoras, mudando de lugar e de profissão até, finalmente, se tornar soldado por onze meses. Após a guerra, Beier o convida para passar alguns meses em Ile-Ife, no sudoeste do país, lhe disponibilizando um espaço para trabalhar em obras que integrariam uma exposição (BEIER, 1976).

É neste momento de sua trajetória que Middle Art dá início a uma produção de quadros realistas que retratam cenas da guerra, como o já mencionado *Bombed House*, além de outras pinturas com imagens religiosas e relatos autobiográficos, como *Middle Art's Suffering Stages of Life From the War Until Now I Am in Ile-Ife* (1971**).** Neste trabalho, em formato de história em quadrinhos, ele retrata a si mesmo desde o momento em que foge de Onitsha no início da guerra, suas experiências de deslocamento e como combatente durante o conflito até as imagens finais que representam o artista em Ile-Ife, após o convite de Beier.

Finalmente, alguns projetos que abordam o tema de Biafra mais recentemente demonstram sua atualidade.

Em *Biafra Time Capsule*, instalação sobre a Guerra Nigéria-Biafra exibida no Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Atenas, durante a XIV Documenta (2017), o artista e também professor e curador Olu Oguibe aborda um tema que tem sido central em seu trabalho. O artista diz ter imaginado essa obra como "um memorial, como uma recuperação de vestígios e resíduos que nos lembram que, uma vez, há não muito tempo atrás, havia um país"[17], fazendo alusão ao livro de Chinua Achebe (2012).

Todos os itens que compunham a instalação vieram da sua biblioteca, são itens pessoais, uma espécie de "arte arquivística ou conceitual", segundo o artista. Ele projetou a obra como um espaço memorial circunscrito, com suas próprias paredes dentro do pavilhão expositivo, de modo a refletir o fato de que, por quase todo o seu período de existência, Biafra foi um enclave bloqueado, onde só se podia entrar ou sair sob guarda. As paredes foram pintadas com as cores da bandeira de Biafra, incluindo o sol dourado, de modo que, ali penetrando, o público entraria simbolicamente em seu território, veria o material nas vitrines, ouviria o hino nacional e seu líder defendendo seu povo e a República.

[17] Entrevista do artista ao historiador da arte e curador Ugochukwu-Smooth C. Nzewi Disponível em: http://www.revistaatlantica.com/en/contribution/la-parabola-del-tiempo. Acesso em 10/12/18.

Oguibe também organizou durante a mesma edição da Documenta a instalação-conferência *Biafra's Children: A Survivors' Gathering*[18]. Tratou-se de um evento com sobreviventes de Biafra que, ainda crianças na época da guerra, foram trazidos a Atenas para compartilhar suas histórias e memórias individuais e refletir coletivamente sobre a experiência do conflito.

Finalmente, em 2018, foi realizada na Brunei Gallery, da Universidade de Londres, a exposição *Legacies of Biafra*, que contou predominantemente com obras do coletivo artístico Nigéria Art Society UK (NASUK)[19], exibidas ao lado de materiais de arquivo sobre a guerra, narrativas orais de pessoas que viveram o conflito e uma seleção de curtas-metragens. Ela visou, segundo os textos de divulgação, explorar o impacto contínuo da guerra, local e globalmente, considerando como a primeira guerra civil na África pós-independência influenciou a percepção do continente no âmbito internacional, ao mesmo tempo em que reformulou as estruturas sociais e políticas dentro da Nigéria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Guerra Nigéria-Biafra foi um divisor de águas na história contemporânea da África e tem sido vista por muitos historiadores como um dos grandes eventos para se compreender o século XX. Seus efeitos e desdobramentos ainda se manifestam no presente, imprimindo sua marca na identidade do país e nos ciclos de crise e golpes de estado que caracterizaram sua vida política no pós-independência.

O grande número de publicações que têm revisto a história do conflito, a discussão contemporânea de grupos nacionalistas igbos que seguem defendendo a secessão[20] e a produção artística e literária que tem reavivado a memória da experiência de Biafra demonstram que as tentativas de silenciamento sobre o passado empreendidas pelos dirigentes nigerianos nas últimas décadas não foram totalmente bem-sucedidas.

A diáspora de muitos intelectuais nigerianos em direção a países do Atlântico Norte e a presença de intelectuais de origem igbo em muitas de suas instituições acadêmicas de prestígio têm contribuído a trazer

[18] Imagens e informações disponíveis em: https://www.documenta14.de/en/calendar/23285/biafras-children. Acesso em 10/12/18.

[19] Sobre a exposição, ver: https://www.soas.ac.uk/gallery/legacies-of-biafra. Sobre o *Nigeria Art Society UK* (NASUK), ver: http://www.nigeriaartsociety.com/about/ Acesso em: 20/12/2018.

[20] Entre os grupos que pedem a secessão pacífica do sudeste da Nigéria estão o *Indigenous People of Biafra* (IPOB), organização ativa desde 2012 e o *Movement for the Actualization of the Sovereign State of Biafra* (MASSOB), movimento secessionista do sudeste nigeriano, fundado em 1999.

à tona as complexidades e especificidades relacionadas à experiência histórica igbo e à sua incorporação no mosaico identitário nigeriano e na diáspora[21], além das múltiplas nuances da Guerra Nigéria-Biafra.

Estes novos olhares sobre o conflito e a afirmação histórica e política do genocídio perpetrado contra a população igbo no país têm impactado a prática artística e curatorial nos últimos anos, além de serem impactados por ela. No entanto, ainda permanece bastante tímida a reflexão sobre tais questões no campo da história da arte.

Olhar para a história de Biafra permite ampliar nossa compreensão da história do século XX. Do mesmo modo, olhar para a produção artística que representa, comenta e discute a fragmentação da Nigéria recém-independente, a guerra civil e sua memória permite expandir a compreensão sobre a história da arte e suas conexões com os eventos políticos de uma década que imprimiu sua marca nos rumos e na arte do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHEBE, Chinua. *There Was a Country: A Personal History of Biafra.* Penguin Press, 2012.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Half of a yellow sun.* New York: Anchor Books, 2006.

BEIER, Ulli. Middle Art: The Paintings of War. *African Arts,* v. 9, n. 2, p. 20-23, jan. 1976.

HEERTEN, Lasse; MOSES, A. Dirk. The Nigeria-Biafra War: Postcolonial Conflict and the Question of Genocide. In: HEERTEN, Lasse; MOSES, A. Dirk (Eds.). *Postcolonial conflict and the question of genocide:* the Nigeria Biafra war, 1967–1970. New York: Routledge, 2018. cap. 1, p. 3-43.

KASFIR, Sidney Littlefield. *Contemporary African Art.* London: Thames and Hudson, 1999.

KENNEDY, Jean. *New currents, ancient rivers:* contemporary African artists in a generation of change. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1992.

KORIEH, Chima J. Biafra and the discourse on the Igbo Genocide. *Journal of Asian and African Studies*, v. 48, n. 6, p. 727-740, 2013.

MAMDANI, Mahmood. The politics of naming: Genocide, Civil War, Insurgency. *London Review of Book***s**, p. 5-8, mar. 2007. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/v29/n05/mahmood-mamdani/the-politics-of-naming-genocide-civil-war-insurgency>. Acesso em: 17 dez. 2018.

[21] Ver: FALOLA, Toyin; NJOKU, Raphael Chijioke (Eds.). *Igbo in the Atlantic World***:** African Origins and Diasporic Destinations. Indiana University Press, 2016

McNEIL, Brian. The Nigerian Civil War in History and Historiography. In: FALOLA, Toyin; BROWNELL, Emily (Eds.). *Africa, Empire and Globalization*: Essays in Honour of A.G.Hopkins. Durham: North Carolina Academic Press, 2014, p. 539-551.

OGBECHIE, Sylvester Okwunodu. Ethnicity and the Contemporary Igbo Artist: Shifting Igbo Identities in the Post–Civil War Nigerian Art World. In: FALOLA, Toyin; NJOKU, Raphael Chijioke (Eds.). *Igbo in the Atlantic World:* African Origins and Diasporic Destinations. Indiana University Press, 2016, p. 285-298.

OGUIBE, Olu. Lessons from the Killing Fields. *Transition*, Indiana University Press, n. 77, p. 86-99, 1998.

OKEKE-AGULU, Chika. *Postcolonial Modernism: art and decolonization in twentieth-century Nigeria,* Durham: Duke University Press, 2015.

UZOIGWE, Godfrey N. *The Igbo genocide, 1966: Where is the outrage?* Paper apresentado na IAGS conference, Buenos Aires, 2011. Disponível em: <http://www.untref.edu.ar/documentos/ceg/25%20G%20N%20UZOIGWE.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2018.

WOLFF, Rebecca. The Memory of the Nigerian Civil War in the Art of Obiora Udechukwu**.** *Interventions Journal,* New York, v. 3, n. 3, jul. 2014. Disponível em: <https://interventionsjournal.wordpress.com/2014/07/03/the-memory-of-the-nigerian-civil-war-in-the-art-of-obiora-udechukwu-2/>. Acesso em: 17 dez. 2018.

SOCIEDADE E CULTURA NA OBRA “MÃE PRETA” (1912), DE LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE.

Sarah Dume[1]

Através da análise do quadro “Mãe Preta”, de 1912, do pintor de Lucílio de Albuquerque, realizou-se um estudo sobre os indícios presentes na obra que abre uma janela para marcas do período no qual fora efetuada, como a sociedade e cultura que embarcavam os círculos artísticos nos quais Lucílio de Albuquerque estivera inserido até a apresentação de sua obra no Salão de Belas Artes de 1912 da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Essa análise propõe-se a conjecturar sobre as noções que a obra “Mãe Preta” traz à luz acerca de um dos trabalhos exercidos pelas mulheres negras, livres ou não, durante e após a abolição da escravidão: a função da ama de leite. A partir do espaço artístico em que o artista estava inserido e a sociedade e cultura a qual o artista compartilhava, abriram-se espaços para debates acerca do papel da obra em seu tempo e sobre a ama de leite negra no período dos pós abolição.

APRESENTAÇÃO DO ESTUDO

Considerando o crescimento do uso da imagem como documento e evidência para a pesquisa histórica, neste trabalho pretendeu-se analisar a obra “Mãe Preta” (1912), de Lucílio de Albuquerque, exibida pela primeira vez no Salão de Belas Artes de 1912 no Rio de Janeiro. [Figura 1]

Foram efetuadas análises de críticas e percepções da sociedade da época sobre a obra, resultando em indagações que procuraram ser discutidas através do diálogo entre os diversos autores que compõem a bibliografia de apoio e referência. Dessas indagações, observou-se as marcas da sociedade e cultura da época nos traços e características da imagem construída por Albuquerque, viabilizando um diálogo com

[1] Graduada em História (Licenciatura Plena) pela Universidade Metodista de Piracicaba.

outras reproduções do período que trazem como protagonista o negro. Essa análise permitiu observar a singularidade do quadro "Mãe Preta", em comparação aos outros trabalhos do autor até 1912, os quais em sua maioria tinham inspiração impressionista e simbolista, movimentos com os quais os estudantes brasileiros interagiam nas academias parisienses, incluindo Lucílio, que fizera parte deste círculo.

No que concerne ao contexto histórico em que o autor e sua obra estavam incorporados, pretendeu-se entender melhor a visão da sociedade brasileira sobre o negro e a situação racial no Brasil naquele momento. Atentou-se também ao período de transição do século XIX para o XX, período de produção da obra, quando diversas mudanças na sociedade brasileira emergiam em meio às primeiras décadas após a abolição da escravidão no Brasil - com foco especial na região Sudeste do país - momento em que o contingente total de negros escravizados se tornara livre, exigindo para si um novo lugar de representação social e cultural no Brasil.

Portanto, a partir do quadro pode-se inferir caminhos percorridos pela mentalidade da sociedade brasileira no que se refere aos discursos raciais, demonstrando ser uma preocupação em vários âmbitos da sociedade – sobretudo entre os chamados *homens de ciência* –, qual lugar deveriam ocupar os negros naquele momento.

O ESPAÇO ARTÍSTICO DE LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE E A REALIZAÇÃO DE "MÃE PRETA" (1912)

Lucílio de Albuquerque nasceu em Barras, no Piauí, em 1877. Muda-se para São Paulo para iniciar seus estudos em Direito, porém, os deixa no primeiro ano e ingressa na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1896. Albuquerque iniciou o curso na Escola Nacional de Belas como aluno livre, matriculando-se em 1901. Seu percurso artístico dentro da Escola seguiu marcado por vitórias nos concursos da instituição. O artista fora premiado em 1906, por sua obra "Anchieta Escrevendo o Poema à Virgem" (Figura 2) com o prêmio de viagem, o qual era concedido pela Escola de Belas Artes aos alunos que se destacavam nas exposições. Como forma de aprimoramento de conhecimento, os alunos eram enviados a uma temporada nas principais instituições de arte europeias[2]. Segundo Ana Paula Simioni (2005), a busca pelo aprendizado sobre os padrões europeus de arte mesclava-se com a necessidade de "construir uma nova arte que atendesse, ao mesmo tempo, às demandas locais e a um desejado universalismo"[3]. [Figura 2]

Com a volta de Lucílio ao Brasil em 1911, o pintor traz na bagagem inúmeras obras que dão origem a sua primeira exposição (Figuras 5, 6, 7 e 8), junto da esposa Georgina de Albuquerque, que também apresenta obras no mesmo evento. O período de aprendizado nas escolas parisienses na École Nationale

[2] GRINBERG, 2008.
[3] SIMIONI, 2005, p.354.

Supérieure des Beaux-Arts e na *Académie Julian* trouxe o reconhecimento da elite artística brasileira sobre o trabalho de Lucílio no território europeu.

O período que marca a volta de Lucílio a seu país de origem e a realização de sua primeira exposição é também o período no qual foi produzida a obra "Mãe Preta" (1912). A obra fora apresentada inicialmente no Salão de Arte de 1912 da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. [4] O quadro representa uma ama de leite negra, sentada ao chão, amamentando uma criança branca, enquanto ao seu lado é representada uma criança de cor negra, aparentemente também nos primeiros meses de vida. O local no quais tais personagens estão representados não recebe destaque na cena, dirigindo o foco do espectador para as pessoas que ali se apresentam. Mais especificamente, dirige-se o foco ao olhar da ama de leite sobre a criança negra, criando no espectador a impressão de que um forte sentimento liga a mulher ao bebê que se encontra ao chão. A "Mãe Preta" apresenta uma visão de melancolia e apatia enquanto amamenta o filho do branco, inserida em um ambiente paupérrimo que remete a uma situação desfavorável socialmente.

No que diz respeito à representação da negra na imagem, pode-se pontuar algumas questões que travam um embate direto com os moldes artísticos esperados pela ENBA de seus alunos naquele momento. As questões da desacademização permeavam os corredores da instituição, porém, tais mudanças no Brasil se diferenciavam do processo de desvencilhamento das ideias acadêmicas que acontecia na Europa. Ivan Coelho de Sá (2009) explica tal dificuldade no Brasil através do perfil de ex-colônia do país. O processo de desacademização no Brasil levava a ENBA ao encontro do nacional brasileiro, que era omitido e renegado[5] na maioria dos trabalhos ali concebidos, por conta de sua incompatibilidade com o modelo que, segundo o pensamento da elite, permitiria o progresso do país. Encontravam aqui negros, pardos e miscigenados, misturas de um passado colonial que desejava ser omitido da história pelos republicanos e solucionado através das discussões raciais que emergiam nas falas dos homens de ciência daquele momento e em segmentos da elite que compunha a sociedade brasileira.

A partir da análise da pintura percebeu-se uma singularidade desta em relação com as outras produções de Lucílio de Albuquerque, suscitando a busca de possíveis motivações do autor para a produção da obra oferecida ao público no Salão da EBA. Essa singularidade consiste na ênfase de Lucílio a um contexto histórico-social, no caso da "Mãe Preta", diferentemente de suas produções anteriores a 1912, carregadas de influências e técnicas do *art nouveau* e outras tendências modernistas, apreendidas pelos pintores brasileiros nas academias europeias. [Figura 3]

[4] GRINBERG, 2008. As informações acerca da trajetória artística de Lucílio de Albuquerque foram obtidas através do estudo de Piedade Epstein Grinberg para a exposição realizada em homenagem ao artista na Caixa Belas Artes em 2006 e publicado pela revista 19&20 em 2008.

[5] SÁ, 2009, p.5.

A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA TRANSIÇÃO DOS SÉCULOS XIX E XX: O LOCAL DE SE POSICIONAR A MULHER NEGRA NA ARTE DO PERÍODO

No que diz respeito ao período pós-escravidão, entre o final do século XIX e início do XX, pode-se observar que o cenário das atividades exercidas pelos negros no Brasil pouco mudou em comparação às exercidas durante a vigência da instituição escravista. Com o advento da República e a abolição da escravidão, agora era necessário pensar-se de que forma – ou não – inserir esses indivíduos na sociedade brasileira.

Dada a abolição da escravidão, os negros, agora libertos em sua totalidade, não possuíam conhecimento sobre outros serviços diferentes dos que exerciam quando escravizados. Esse fato os tornava dependentes dessas antigas funções, porém, em diferentes condições, criando agora um vínculo empregatício. O trabalho era feito em troca de pequenas porções de terras para cultivo de alimento ou alguma renda financeira.

Dessa forma, restavam para os libertos os trabalhos braçais e domésticos das grandes cidades. Segundo Pereira[6], "nos anos finais do século XIX e início do XX mais de 70% da população economicamente ativa ex-escrava, estava inserida no trabalho doméstico". Nos centros urbanos, os negros livres possuíam maiores possibilidades de trabalho, considerando a demanda local por ocupações braçais. No caso do trabalho para as mulheres, não era diferente:

> O sujeito feminino negro passa a realizar as tarefas do lar a partir de outros arranjos sociais, que são em muitos casos estabelecidos por contrato de locação de serviços, temos ainda aquelas, ex-escravas que não tinham para onde ir e continuaram com seus ex-senhores exercendo, a mesma função do cuidado da casa e da família patriarcal.[7]

Estreitando os caminhos dessa pesquisa, buscou-se focar o olhar desse estudo em uma das funções exercidas pelas negras: a função de ama de leite. Essa função, comumente observada na sociedade brasileira antes e depois do fim da escravidão, é a ação principal representada no quadro de Lucílio de Albuquerque, "Mãe Preta".

No artigo "Perigosas amas de leite" (CARULA, 2012), a autora aborda os discursos relacionados à atividade das amas de leite entre os séculos XIX e XX. Naquele momento, as teorias raciais estavam no

[6] PEREIRA, B. de P, 2011, p.3.
[7] PEREIRA, 2013, p.2.

centro dos debates científicos, aplicadas na sociedade brasileira a partir do último quartel do século XIX, segundo Schwarcz (1993). Mas, as primeiras discussões que envolviam as diferenças dos povos avistados no Novo Mundo em comparação ao modelo eurocêntrico já eram datadas do século XVIII. Tais discursos tinham o propósito de "justificar as diferenças essenciais entre os homens".[8]

Da mesma forma, diversas visões e teorias surgiram ao longo do século XIX, contrapondo-se e defrontando-se, até o advento da publicação de *A Origem das Espécies* (1869), quando a seleção natural de Darwin foi aplicada em estudos relacionados ao desenvolvimento das sociedades humanas, dando origem assim ao darwinismo social. Os darwinistas sociais acreditavam em tipos de "raças puras", condenando assim o cruzamento e a miscigenação de diferentes "raças".

Como demonstra Márcia Naxara (1991), a visão da maior parte dos homens de ciência brasileiros estava pautada nos moldes socioculturais europeus, primordiais para o progresso da civilização, no entendimento da elite brasileira. Porém, o que se via no país era a heterogeneidade étnica e social da população, o que comprometia as expectativas das elites no que dizia respeito ao progresso que esperavam.

> Nos jornais, nos censos, os dados quantitativos reafirmavam as apreensões teóricas. Enquanto o número de cativos reduzia-se drasticamente - em 1798, a população escrava representava 48,7% ao passo que em 1872 passava a 15,2%. Nessa mesma ótica, os dados de 1890 tornavam-se ainda mais aterradores. Ou seja, se na Região Sudeste (devido, sobretudo, ao movimento imigratório europeu) a população branca predominava - 61% -, já no resto do país a situação se invertia, chegando os mestiços a totalizar 46% da população local.[9]

A partir destes valores, relativos ao período entre o fim do Império e início da Primeira República, o antagonismo de classes posto durante o Império entre senhores e escravos, agora era representado entre brancos e negros, demonstrando que qualquer ideal de igualdade entre raças não aconteceria tão cedo. As diferenças entre brancos e negros continuaram persistentes e a dificuldade da elite em lidar com a presença desses indivíduos livres e miscigenados era demonstrada nas máximas de que o branqueamento poderia ser uma das chaves para um futuro de progresso do país.

Com a abolição da escravidão e o advento da República, como já mencionado, era necessário pensar-se de que forma – ou não – inserir esses indivíduos na sociedade brasileira. O período após a abolição da

[8] SCHWARCZ, 1993, p.43.
[9] Ibid, p.13.

escravidão pode ser imaginado como um período de abertura de campos de oportunidade para os ex-escravizados, porém tornara-se um reduto de segregação para os negros que agora deveriam inserir-se e ser inseridos na sociedade brasileira do final dos XIX e início do século XX. Segundo Túlio Henrique Pereira (2013), essa discussão convergia-se para também o campo artístico. Os esforços e estratégias refletiam-se nas representações artísticas sobre o negro naquele momento, profundamente marcadas pelas ideias raciais vigentes. Estas reproduziam a impressão que os artistas possuíam do indivíduo negro, geralmente associados ao trabalho e à condição de pobreza e degenerescência.

A associação entre negro e trabalho não se restringia, naturalmente, à obra "Mãe Preta", de Albuquerque. A relação da mulher negra e sua ligação com o trabalho e a pobreza estavam presentes em outras representações, apresentadas nos salões de arte nas últimas décadas do século XIX e início do XX. Existe entre Albuquerque e outros pintores uma semelhança que se tornou um ponto importante para a compreensão do campo artístico da época sobre como representavam o negro em seus quadros. Como apontado por Maraliz de Castro Vieira Christo (2009), a maioria dessas obras estiveram no ambiente dos Salões de Belas Artes da ENBA e foram adquiridos pelo governo. Christo também pontua um fato a que se deve atentar, a respeito do significado dessas obras na trajetória desses artistas: todas essas obras que representavam uma mulher negra em seu espaço foram momentos episódicos na carreira desses pintores.[10] [Figuras 4,5,6,7]

A partir do processo de análise iconográfica da obra "Mãe Preta", pode-se perceber que a imagem representada por Lucílio de Albuquerque condizia com o contexto vivido pelo artista naquele momento. Essa afirmação se baseia a partir das condições trazidas pelo quadro no que correspondia ao funcionamento do papel de ama de leite naquele período em questão[11] – o de produção da obra. Pode-se deduzir que a obra de Lucílio de Albuquerque representaria um momento após 1888, quando as ex cativas que ainda se encontravam como amas de leite não eram mais obrigadas a se dispor dos filhos em função do seu trabalho[12]. Possível também é o contato do artista com essa prática que era recorrente na sociedade carioca desde os tempos coloniais.

CONCLUSÃO

Os veios de ideias que foram abertos a partir desse estudo são resultados de uma interpretação singular de uma espectadora que carrega uma bagagem sociocultural específica. Assim, pratica-se a

[10] CHRISTO, 2009, p.2.
[11] CARULA, 2008, p.211.
[12] Ibid.

tentativa de explicar a imagem a partir de um olhar singular que se baseia em fontes e referências para a explicação dessa interpretação em particular.

A imagem, produzida no início do século XX, traz em seu bojo um contexto histórico rico em mudanças – como a adaptação do Brasil ao sistema republicano, a abolição da escravidão, a inserção do negro na sociedade brasileira – onde tais fatores foram o espaço de vivência do autor e formador de sua personalidade pessoal e artística, os quais o mobilizaram de alguma forma na direção resultante do quadro estudado neste trabalho. A obra traz evidências que colaboraram para analisar o ambiente sociocultural no qual as amas de leite estavam inseridas. A partir da exploração da história das amas de leite no Brasil, concluiu-se que a imagem representada por Lucilio de Albuquerque – com a intenção, ou não do autor – apresenta a ama de leite numa condição a qual pode ser definida como após a abolição da escravidão, por conta desta estar acompanhada de seu filho na imagem, o qual fora definido assim pelos críticos da época que corroboraram para concluir tal fato.[13] Não mais escravizadas, passaram a exercer a atividade sem terem de abrir mão de seus filhos biológicos, encargo o qual era exigido para as mulheres negras cativas que se encontravam nessa posição.

Enfim, a obra "Mãe Preta" é um reflexo do lugar de integração do ex escravizado na sociedade do início do século XX. Teorias raciais pautadas em branqueamento e miscigenação, as quais tinham como objetivo final a omissão da etnia negra no Brasil e a busca de um determinado progresso resultaram na marginalização de grande parte da população brasileira, a qual se perpetuara na história do Brasil, mas sem o devido reconhecimento e possibilidades de crescimento como cidadão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARULA, Karoline. Perigosas amas de leite: aleitamento materno, ciência e escravidão em A Mãi de Família. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 19, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v19s1/11.pdf>

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade*. Editora Companhia das Letras, 2011.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. *19&20,* Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm> Acesso em maio/2017.

DANTAS, Ana Paula A. *Do impressionismo a expressionismo – a pintura europeia de encontro a modernidade.* Universidade Federal Fluminense, s/d.

[13] REVISTA DO BRASIL, 1916, p.333-337.

GRINBERG, Piedade Epstein. Lucílio de Albuquerque na arte brasileira. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008.

MATTOS, Hebe. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

PEREIRA, B. de P. De escravas a empregadas domésticas: a dimensão social e o "lugar" das mulheres negras no pós-abolição. *Anais eletrônicos do XXVI Simpósio Nacional de História. ANPUH: 50 anos.* São Paulo, 12 a 22 de julho de 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308183602_ARQUIVO_ArtigoANPUH-Bergman.pdf>. Acesso em: outubro/2017.

PEREIRA, Túlio Henrique. Culturas e hibridismo na imagem de brasileiros: Valores epidérmicos, identidades e hierarquias nas artes da Primeira República. *19&20,* Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/thp.htm>.

RIOS, Ana Maria; MATTOS, Hebe Maria. O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas. *Topoi (Rio de Janeiro),* v. 5, n. 8, p. 170-198, 2004.

RONCADOR, Sonia. O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 31, 2008.

SÁ, Ivan Coelho de. O Processo de "Desacademização" através dos Estudos de Modelo Vivo na Academia/Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. *19&20*, Rio de Janeiro, v.IV, n. 3, jul. 2009.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX**.** *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1, p. 344, 2005.

SLENES, Robert W.; FARIA, Sheila de Castro. Família escrava e trabalho. *Revista Tempo*, v. 3, n. 6, p. 1-7, 1998.

VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006.

VALLE, Arthur (org.). Revista do Brasil (1916-1918) - Artigos e Críticas de Arte. *19&20,* Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009.

FIGURAS

Figura 01 - Mãe Preta, 1912. Óleo sobre tela, 180x130 cm. Salvador, Museu de Belas Artes da Bahia.

Figura 02 - Lucílio e Georgina de Albuquerque, pintores. Cópia fotográfica de gelatina e prata, p&b; Diam. 7,5 em folha: 21,7 x 14,5cm.

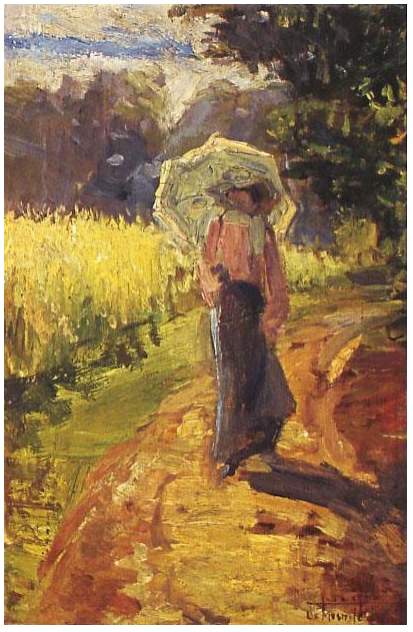


Figura 03 - Paisagem de Lemesnil, 1906-1911. Óleo sobre tela, 26x18 cm. Niterói, Museu do Ingá/ MHAEJ.

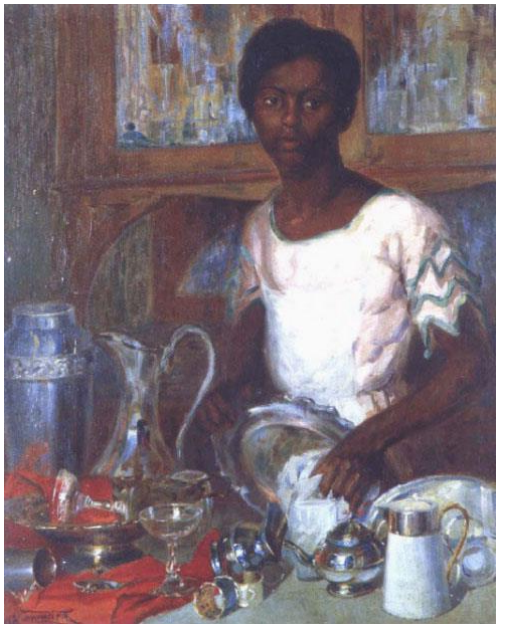


Figura 04 - VIANA, Armando. Limpando Metais, 1923. Óleo sobre tela, 99x81 cm. Juiz de Fora, Museu Mariano Procópio.

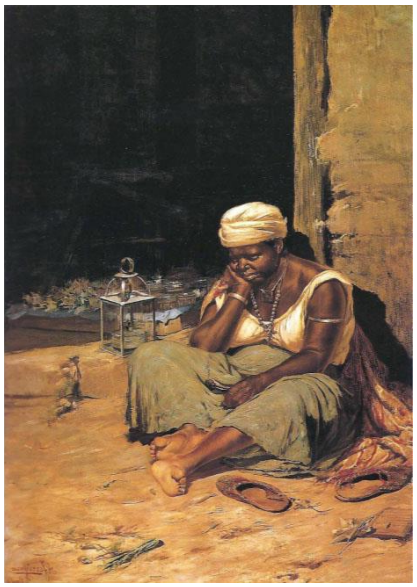


Figura 05 - Mulata Quitandeira, c. 1893-1903. Óleo sobre tela, 125 cm x 179 cm. São Paulo, Pinacoteca do Estado.

Figura 06 - DALL'ARA, Gustavo Giovanni. Tarefa Pesada (Favela), 1913. Óleo sobre tela, 120,
4 cm x 90 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Foto: Arthur Valle, fev. 2016.

Figura 07 - BROCOS, Modesto. Engenho de Mandioca, 1892. Óleo sobre tela, 54x75 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes

OS LEONARDIANOS: A INFLUÊNCIA ARTÍSTICA DE LEONARDO DA VINCI NO SÉCULO XVI EM FLORENÇA E MILÃO.

Sara Tatiane de Jesus[1]

Esse artigo tem como proposito discutir a influência de Leonardo Da Vinci (1452-1519) na Itália tendo em foco as duas cidades em que ele viveu por um período de tempo maior e desenvolveu boa parte das suas pesquisas e obras, sendo Florença, onde residiu de 1464 á 1482 depois retornou de 1500 á 1506 e Milão de 1482 á 1499 retornando em 1506 a 1513. Sendo assim, será analisado especificamente um grupo de jovens pintores que tiveram suas obras influenciadas diretamente por Da Vinci, como: Giovanni Ambrogio de Predis (1455-1508), Francesco Melzi (c.1491-1570), Salaí (1480-1524), Bernado Luini (1482-1532), Marco d' Oggiono (c.1470-1549), e também pintores que a priori iriam ter como referência o Mestre renascentista, Rafael Sanzio (1483-1520) a título de exemplificação. Não obstante, será possível vislumbrar as múltiplas interpretações de um mesmo ponto, e como essas interpretações podem gerar obras diversas e originais, regadas de particularidades e especificidades de cada artista, sendo possível presenciar o Leonardismo nos mínimos detalhes pictóricos, baseado na perspectiva, forma, e anatomia, típico do renascimento, como também, poderá ser constatado que o leonardismo se estendeu do mundo das artes plásticas, para o teatro, anatomia, engenharia de guerra, botânica dentre outros até a contemporaneidade.

[1] Graduanda em História pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG – Unidade de Divinópolis).

O MESTRE SUPERA O ALUNO

Ao longo do aprendizado de um aluno cria-se essa expectativa que ele supere seu mestre, porém, sabe-se que na prática isso nem sempre acontece. No mundo da arte ocidental verificamos alguns casos em que foi afirmado que o aluno havia superado seu mestre, podemos pensar em um exemplo clássico, como: Andrea Del Verrocchio (1435-1488) que manteve seu ateliê ativo por muitos anos na Itália, em Florença, e teve alunos como: Donatello, Botticelli e Leonardo Da Vinci. Esses alunos tiveram grande impacto no mundo das artes plásticas, arquitetura, perspectiva e anatomia dentre outros. No caso de Da Vinci, segundo Giogio Vasari (1511-1574), quando ele se deparou com os avanços de seu pupilo ele "decidiu largar o pincel", pois, podemos supor que ele finalmente havia o superado. Claro que não devemos entender isso como verdade absoluta, pois, segundo Isaacson[2], Vasari tendia a mitificar e romantizar os eventos.

Não obstante, podemos pensar em como os alunos carregam em si um pouco daquilo que apreenderam com seu mestre, técnicas, valores, estilos dentre outros. Da Vinci no ateliê de Verrocchio onde viveu e aprendeu por mais de dez anos, desenvolveu o gosto pela anatomia das formas, a curiosidade exagerada com a beleza e a estética dos animais, das plantas, as maquinas e objetos; tudo aquilo que podia ser observado por ele era motivo de analise para um esboço em seus fiéis companheiros, os cadernos de anotações, dos quais escreveram mais 7.200[3] mil folhas ao longo da vida. Leonardo em sua ânsia por conhecimento daquilo que não podia ser explicada, como a "língua do pica-pau" [4][5] fez com que ele escrevesse muito e inclusive criasse normas e métodos de como fazer e executar certas coisas, como dietas vegetarianas, técnicas de pintura como o Sfumatto; como fazer um espetáculo de teatro etc; Toda essa bagagem de saberes que ele trouxe consigo ao longo da vida foi repassada aos seus pupilos, em especial no quesito de artes plásticas.

Gian Giacomo Caprotti, conhecido e apelidado como Salaí, que significa "O Diabo". Devido a seu habito de furtar e fazer bagunça; Foi morar juntamente com Leonardo em Milão dia 22 de julho de 1490, quando tinha dez anos de idade. E a partir daí apesar de seu comportamento desordeiro e exasperado, ele conseguiu desenvolver alguns quadros, que denotam sua técnica e capacidade artística ainda em formação e fortes traços leonardescos. Em sua obra *Monna Vanna,* pode-se ver claramente uma versão da Monalisa feita por Leonardo, os braços alinhados na frente do corpo, o sorriso enigmático, as paisagens no fundo representando as montanhas e o corpo proporcionalmente alinhado conforme as leis anatômicas tão

[2] WALTER, Isaacson. Leonardo Da Vinci. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017. Pag. 73.
[3] WALTER, Isaacson. Leonardo Da Vinci. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017. Pag. 128.
[4] WALTER, Isaacson. Leonardo Da Vinci. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017. Pag. 556.
[5] Leonardo estudou a estrutura de suporte da língua dos pica-paus e de que forma eles funcionavam, descobrindo que as línguas dos pica-paus protegem o cérebro, uma espécie de amortecedor, protegendo o cérebro do choque.

estudadas por Da Vinci; Salai usou das técnicas aprendidas com Leonardo em Milão para conseguir desenvolver essa obra. Para alguns Salaí era apenas uma versão ruim de Leonardo, como afirma Walter Isaacson[6], "Salai nunca passou de um artista medíocre e produziu poucas telas originais", porem, talvez essa seja uma análise reducionista, pois, faltou analisar Salai por ele mesmo, respeitando aquilo que ele pintou e até onde ele foi capaz de ir, aceitando sua limitação como artista em crescimento, pois, para muitos *Monna Vanna*, seja apenas uma versão mais escandalosa de Monalisa, porem se voltarmos o olhar para o artista em sua trajetória, verificaremos que sua obra reflete muito sua personalidade; O corpo exposto e sexualizado da figura feminina, os cabelos presos e um penteado, olhando diretamente para o observador, são traços particulares de Salai comparado a Gioconda, ele acrescentou a sua cópia de Monalisa o que ele considerou que faltasse na obra original, um pouco mais de sensualidade e menos enigmas. Isso nos denota sua originalidade e seu olhar sensível aos detalhes que lhe interessam.

Assim como Verrocchio, Leonardo criou em Milão uma oficina á qual ocorria às confecções artísticas das encomendas e onde seus pupilos trabalhavam. Na coleção Grandes Mestre: Leonardo Da Vinci, é apontado o fato de "[...] os aprendizes, [...] não tiveram uma real identidade artística fora do relacionamento de trabalho com o Mestre"[7] apontando que os artistas que ali conviviam e desenvolviam suas obras apenas reproduziam copias, sem aprimoramento individual que fosse voltado para as particularidades de cada um, apenas pintar aquilo que seria Leonardesco. Entretanto, "mesmo baseadas nos modelos, nos ensinamentos teóricos do mestre, as interpretações de cada aluno tinham importância, a ponto de permitir distinguir de vez em quando sua paternidade do trabalho" [8], Além do mais, pintores como Marco d' Oggiono já eram mestre qualificados muito antes de ter contato com Leonardo.

Essa relação de dependência criada entre mestre e aluno, não era em grande medida uma verdade absoluta, assim como Salai, conforme já explicado, outros pintores tiveram seu espaço no mundo da arte, como Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516), que segundo Vasari "foi uma pessoa pratica e conhecedora" [9] que ingressou na oficina de Leonardo quando tinha aproximadamente vinte anos, permanecendo ao lado de Da Vinci por uma década, e "foi o interprete mais inteligente sensível das novidades leonardianas" [10]. Boltraffio interpretou e reproduziu A Virgem com o Menino em 1490, onde utilizou do fundo das janelas para incrementar com uma paisagem, causando profundidade a obra, sendo uma opção altamente decorativa das invenções do Mestre, que se torna evidente na maneira como os perfis da Virgem e do Menino se retalham no fundo escuro, inscrevendo-se perfeitamente entre as duas janelas em formas de arcos. A

[6] WALTER, Isaacson. Leonardo Da Vinci. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017. Pag. 155.
[7] DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 23.
[8] DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 22.
[9] VASARI, Giorgio. Vidas dos Artistas. Ed.1. São Paulo. 2011. Pag. 452.
[10] DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 22.

Boltraffio, é atribuída também a Virgem da Flor, do Museu Poldi Pezzoli, com data da metade da década de 1480.

INFLUÊNCIA NA CULTURA MILANESA

Marco d´Oggiono testemunha bem a forte ligação do pintor com a escultura do Leonardismo milanês do período sforzesco. Oggiono já era Mestre qualificado, antes mesmo de ingressar na oficina leonardiana. Um dos temas recorrentes na produção dos alunos de Leonardo durante a década de 1490 é a Virgem e o Menino como meia figura, foram obras que se realizaram no estúdio de Leonardo sob a sua tutela, mas sem sua participação direta na execução[11]. A maneira de modelar formas tridimensionais para suscitar efeitos de envolvimento emotivo no espectador é o aspecto da arte pictórica de Leonardo que mais fascinou os seus seguidores Lombardos.

A pintura de aspecto religioso mais famoso proveniente do estúdio de Leonardo por volta de 1490 é a *Virgem Litta*, cuja execução está no centro de um inacabável debate, pois:

> Raramente atribuída somente a Leonardo, foi atribuída ele com a assistência de um aluno ou, ao contrário, a um aluno de Leonardo com a assistência do Mestre. Ou, ainda, inteiramente a um dos seus pupilos mais, próximos, como os citados Boltraffio ou Marco d'Oggiono[12].

Se as habilidades de seus pupilos fossem tão insignificantes e medíocres porque Leonardo permitiria a participação dos mesmos na execução de suas obras? Por que arriscar a sua fama e carreira de grande Mestre á aprendizes? Assim como Leonardo pintou junto com seu Mestre Verrocchio o quadro *O batismo de Cristo* na metade da década de 1470, esperasse que Da Vinci tivesse o feito o mesmo para com seus aprendizes, pois podemos supor que ele confiava na execução de seus trabalhos.

> Da mesma forma que há diversos exemplos na história em que a criatividade se convertem em produto, o ateliê de Leonardo em Florença combinava a genialidade de um indivíduo com o trabalho de uma equipe. Eram necessárias tanto visão quanto execução para que desse certo[13]

[11] DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag.23.
[12] DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 24.
[13] WALTER, Isaacson. Leonardo Da Vinci. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017. Pag. 73.

Segundo Issacson, para ganhar dinheiro, Leonardo às vezes ajudava os aprendizes a produzir peças como se estivesse em uma linha de montagem, típico do ateliê de Verrocchio. As obras circulavam entre mestre e pupilo por meio de uma técnica de recortar e colar que envolve tanto desenhos detalhadíssimos quanto esboços, estudos e rascunhos. Leonardo fazia a composição, os esboços, estudos e rascunhos. Os alunos então os copiavam perfurando o papel e trabalhavam juntos na pintura na versão final, em geral com Leonardo acrescentando os próprios toques e fazendo correções. Havia variações e estilos diferentes que podem ser identificados em uma mesma tela. Um visitante de seu ateliê descreveu como "dois pupilos de Leonardo estavam pintando alguns retratos, aos quais ele vez por outra acrescentava um toque"[14]. Os aprendizes e alunos de Da Vinci não eram meros copiadores de suas imagens; uma exposição no Louvre[15] realizada em 2012 exibiu versões das obras-primas do mestre feitas por eles, muitas inclusive são variações produzidas ao mesmo tempo em que as originais, indicando que ele e os colegas exploravam juntos várias abordagens alternativas para a pintura planejada

O ambiente artístico milanês reagiu às propostas que foram introduzidas e desenvolvidas por Leonardo com grande intensidade e com uma vitalidade nova. Pois, na sua primeira estadia as suas lições só haviam encontrado eco no círculo restrito dos alunos, comprometidos na produção de obras de pequeno formato, destinadas em sua maioria a devoção particular e fora das encomendas das ordens religiosas. O interesse dos Franceses e da aristocracia para com Leonardo e seu grupo tiveram por efeito incrementar os seguidores e admiradores do mestre; "[...] tanto que transformou o leonardismo no fenômeno mais representativo da cultura artística milanesa das primeiras décadas do século XVI[16]".

Uma nova geração era formada pelo restrito grupo de alunos e pelos primeiros seguidores, que depois da partida de Leonardo do ducado, em 1499, reconheceram em Bramantino (1455-1530) e na sua interpretação da pintura Leonardiana a novidade mais estimulante no cenário milanês no início de 1500. Foi o que aconteceu com Andrea Solario, que logo após passar a juventude em Veneza, ele voltou para a Lombardia e demostrou uma crescente atenção aos modelos Leonardianos.

Bernardo Zenale (1460-15260) "[...] embora estranho a oficina de Leonardo e mais velho em relação aos alunos do mestre florentino, demostra durante a primeira década de 1500 uma constante atualização sobre as novidades leonardianas"[17]. Isso ressalta a enorme influência artística de Leonardo em Milão, que não se estendeu apenas a jovens iniciantes ao mundo da arte, mas também a pintores que já havia seu modo de pintar diferente de Leonardo e optaram por aderir às técnicas pictóricas do mestre. Durante a

[14] WALTER, Isaacson. Leonardo Da Vinci. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017. Pag. 258.
[15] Fiorani. "Reflections on Leonardo Da Vinci Exhibitions in London and Paris"; Delieuvin
[16] DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 33.
[17] DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 35.

primeira década do século XVI, outros artistas, também expoentes da segunda fase do leonardismo milanês, que seria quando Leonardo regressa a Milão, ainda se encontram ativos. Eles pertencem a uma geração mais jovem, formada nas obras de Da Vinci do seu segundo período em Milão: sendo, Cesare da Sesto (1477-1523), Giampietrino (1495-1521) e Bernardo Luini. A importância do leonardismo na cultura milanês se estendeu do mundo das artes plásticas, ao teatro, anatomia, engenharia de guerra, botânica, arquitetura e escultura, sendo persistente mesmo depois da morte, entre 1523 e 1524.

LEONARDISMO TARDIO

Durante esse período final de sua vida, Leonardo influenciou Rafael Sanzio, a quem já havia conhecido durante a sua permanência em Florença, essa influência de Leonardo evidenciou-se no dramático claro-escuro que caracteriza o estilo tardio de Rafael em obras como Sagrada Família de Francesco I e a Transfiguração. Depois do anuncio do nascimento de um estilo pós-clássico, "feito" por Rafael, foram os novos alunos romanos: Giulio Romano, Giovan Francesco Penni e Polidoro Caravaggio, que prosseguiram o processo de reinterpretação da arte Leonardiana, porem, "ironicamente, acabaram criando uma linguagem cheia de exageros e uma ênfase trágica que se revelaria, em muitos aspectos, oposta àquela de Da Vinci" [18]. Porem essa é uma afirmação problemática, se pensarmos que essa era apenas mais uma da muitas formas de interpretar Leonardo, pois, os artistas tende a pintar aquilo que lhe toca absorvendo e introjetando em suas obras aquilo que lhe interessa, aperfeiçoando técnicas, desenvolvendo métodos próprios, e buscar Leonardo como referência em uma obra não significa reproduzir novamente o que ele fez, pois, onde ficaria então paternidade do artista? Se tudo se resumisse a recriar o que já foi feito por alguém aonde caberia à originalidade e a inovação? O mundo da arte andaria em círculos rodeados de copias e réplicas.

> Releitura no âmbito do Fazer Artístico significa fazer a obra de novo, acrescentando ou retirando informações. Não é cópia. Cópia é a reprodução da obra. Reler uma obra subentende adquirir conhecimento sobre o artista e contextualização histórica. É uma nova visão, uma nova leitura sobre a obra já existente, uma nova produção com outro significado. O produto final da releitura pode levar ou não ao reconhecimento da obra escolhida. Reler é interpretar a obra, é colocar sua visão de mundo, suas críticas, sua linguagem e suas experiências sobre a obra escolhida[19].

[18] DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 37.
[19] RANGEL, Valeska Bernardo. Releitura não é Cópia: Refletindo uma das Possibilidades do fazer Artístico. CEFETST. ST. 1999. Pág. 48.

Rafael por sua vez, não deixou de ser influenciado por Leonardo, e ainda sim desenvolveu técnicas próprias e um estilo característico, tendo resultados distintos. Rafael revela sempre uma grande atenção ao definir os traços externos da figura, sendo mais indulgente na descrição dos trajes e das joias como em *Maddalena Doni*. Não obstante, as luminosas vistas campestres da Toscana, diante das quais se sobressaem com destaques às figuras, estão muito distantes do misterioso cenário em que foi inserida *La Gioconda.* Até mesmo a maior novidade da pintura de Leonardo, a estreita comunicação que a mulher consegue estabelecer com o espectador, só foi captada em parte por Rafael.

> O sorriso que anima quase imperceptivelmente a figura feminina da Gioconda, em que a reação da mulher é deixada propositalmente ambígua, sem emoções salientes, não foi usado pelo pintor de Urbino, que preferiu uma situação emocional de interpretação mais clara e direta[20].

CONCLUSÃO

Quando se pensa em Leonardo Da Vinci e toda a aura de gênio em torno dele é difícil imaginar quem conseguiria supera-lo em suas obras, mesmo estando aprendendo diretamente com ele. Criou-se uma aura divina em suas obras com o passar dos anos, que ninguém, nem mesmo aqueles treinados por ele seriam capazes de supera-lo em técnica, estilo e formas. Entretanto, podemos nos questionar enquanto estudiosos da arte, será que o propósito de todo artista é superar uns aos outros? Será que o simples fato de pintar, criar e recriar e aprender não são o suficiente? Leonardo realmente acharia que seus pupilos não eram capazes de produzir grandes obras? Afinal, o fracasso do aluno também não é o fracasso do Mestre? À essas perguntas só podemos fazer suposições como respostas e refletir. Esse artigo é uma tentativa de contribuir minimamente para essa discussão que há anos é debatida no mundo da arte, de um período em que o mundo era divido em: Leonardiano e o que não era bom suficiente para ser categorizado como tal. E mesmos aqueles que eram denominados como Leonardianos, tiveram sua autoria questionada, foram comparados e subjugados pelas críticas, e somente conhecidos por fazerem copias ou auxiliar o mestre.

[20] DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 136.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CCBB. Mestres do Renascimento: Obras-Primas Italianas. 1. Ed. S.A. SP. 2013

DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011.

RANGEL, Valeska Bernardo. Releitura não é Cópia: Refletindo uma das Possibilidades do fazer Artístico. CEFE-TST. ST. 1999.

WALTER, Isaacson. Leonardo Da Vinci. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017

FIGURAS

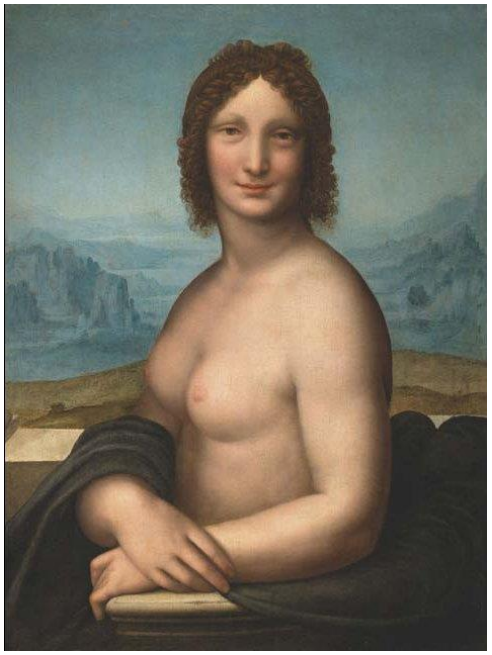


Figura 01 - Gian Giacomo Caprotti. Monna Vanna. Sec. XVI. Louvre. Paris.

Figura 02 - Giovanni Antonio Boltraffio. A Virgem com o Menino. 83 x 63. 1490. Szépmûvészeti Museu. Budapest, Hungary.

Figura 03 - Giovanni Antonio Boltraffio.Virgem da Flor. Cerca de 1485-90. Museo Poldi Pezzoli. Milão.

Figura 04 - Giovanni Antonio Boltraffio. Virgem Litta. 1490. Museu Emitage. São Petersburgo.

Figura 05 - Andrea del Verrocchio e Leonardo Da Vinci. Cerca de 1470-76. Galleria degli Uffizi. Florença.

Figura 06 - Rafael Sanzio. Sagrada Família de Francesco I.1518. 207 × 140 cm. Louvre. Paris.

Figura 07 - Rafael Sanzio. Transfiguração. 1518-1520. 405 × 278 cm. Pinacoteca Vaticana. Vaticano.

Figura 08 - Rafael Sanzio. Madalena Doni. Cerca 1505-1506. Galleria Palatina. Florença.

A HISTÓRIA DA ARTE COMO PSICOLOGIA HISTÓRICA DA EXPRESSÃO HUMANA.

Serzenando Alves Vieira Neto[1]

Qualquer investigação que leve em conta o aspecto efetivamente teórico do pensamento de Warburg deve partir da consideração da formatação geral de sua obra, isto é, seu caráter assistemático e, em certa medida, fragmentário. De fato, Warburg foi um historiador que pouco publicou, deixou diversos projetos inacabados e não concluiu efetivamente sua teoria da imagem. Sua produção constitui-se em grande parte de estudos históricos particulares, estudo de personalidades, identificação de programas iconográficos, em outras palavras, de questões eruditas de história da arte. Nesse ponto, a pergunta acerca da coesão e interligação entre sua produção histórica e a dimensão mais estritamente teórica de seu pensamento ocupa um lugar central. Paralelamente aos seus estudos histórico-eruditos, Warburg produziu diversas formulações teóricas, sendo a mais robusta os seus "Fragmentos Fundamentais" (*Grundlegende Bruchstücke*). A leitura dos trabalhos históricos de Warburg, ao lado do estudo de sua "correspondência científica" e de seus manuscritos não deixam dúvida quanto a sua intenção de conceber um aparato teórico que viesse a conferir sistematicidade aos seus estudos históricos. Pode-se diz que o eixo condutor das investigações de Warburg assentou-se sobre o desafio de estabelecer uma diretriz metodológica para a história da arte que fosse capaz de integrar o fenômeno artístico ao processo evolutivo geral da história humana. Para tanto, Warburg desenvolveu um projeto, de certa forma original, de investigação do fenômeno da expressão humana que colocava como epicentro da "ciência da cultura" o estudo da atividade simbólica do homem.

Nesta comunicação será abordado um capítulo da trajetória do desenvolvimento da "ciência da cultura" de Warburg, uma questão que aparece documentada em algumas passagens da obra publicada e

[1] Doutorando em história da arte pelo PPG-História da Unicamp.

de seus manuscritos, a ideia da história da arte como uma psicologia histórica da expressão humana. Quais as fontes e referências teóricas que fundamentaram essa proposta? O que se entendia por "psicologia histórica"? Essas são perguntas que orientam esta comunicação. Espera-se aqui apontar algumas pistas para a investigação desse problema.

A IDEIA DE UMA PSICOLOGIA HISTÓRIA DA EXPRESSÃO HUMANA

A famosa conferência sobre os afrescos do *Palazzo Schifanoia* é comumente conhecida como um texto paradigmático para a metodologia de pesquisa em história da arte, pois daqui nasceria o método iconológico. O papel fundacional desse texto é um ponto consensual e amiúde citado pela bibliografia[2]. Entretanto, tem-se dado pouca atenção ao fato de que essa conferência sinaliza mais do que o nascimento de um método de pesquisa que se mostraria frutífero ao longo do século XX. A conferência sobre os afrescos de *Schifanoia* pode ser visto, no contexto da evolução geral do pensamento de Warburg, como a maturação de ideias que o instigavam desde a juventude. Nesse sentido, a solução encontrada, o estudo do fenômeno artístico como uma psicologia histórica da expressão humana, corresponde a uma solução para indagações centrais em torno das quais gravitou seu pensamento.

Na referida conferência, Warburg denuncia a postura extremamente materialista, ou mística, da historiografia da arte de sua época. Obstruía-se uma visão geral da história mundial, seja voltando-se aos esquematismos da história política, seja adotando as doutrinas do gênio. Esse pano de fundo historiográfico, o qual corresponde, na verdade, aos debates da virada do século, colocava a jovem disciplina acadêmica, história da arte, em uma postura tateante. Como consequência, via-se distante de, a partir do estudo de casos concretos, iluminar os grandes processos evolutivos da história da humanidade. Além disso, a falta de estudos minuciosos e relacionais dos grandes processos históricos impedia que os historiadores compreendessem plenamente as múltiplas influências, os processos de transmissões e recepções das imagens e do saber antigo. Essa situação advinha daquilo que Warburg chamava de o "controle policial de nossas fronteiras". Nesse sentido, sua proposta era clara, uma ampliação da história da arte em termos temáticos e espaciais[3].

As propostas de Warburg não se restringiriam ao campo da história da arte. Aqui, ele aponta explicitamente para uma "psicológica história da expressão humana ainda inexistente"[4]. Está em jogo mais do que uma mera abordagem do fenômeno artístico, está em jogo uma perspectiva capaz de integrar a arte

[2] A respeito da origem do método, ver: W. Heckscher, *The genesis of iconology*.
[3] A. Warburg, *A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia*, p. 475.
[4] A. Warburg, *A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia*, p. 475.

ao panorama geral do desenvolvimento histórico da civilização. Assim, compreende-se porque Warburg distanciava-se de uma historiografia que estava mormente preocupada com os grandes mestres e/ou com questões meramente formais. De fato, temos aqui uma pista que aponta para a intenção do autor de conceber a arte como um fenômeno expressivo dinâmico no conjunto da cultura humana.

Mais adiante, em tom de conclusão, Warburg deixa claro que a verdadeira questão que ele procurou destrinchar no estudo sobre os afrescos de *Schifanoia* era de ordem cultural, em outras palavras, um fenômeno histórico da grande relevância para a civilização ocidental, o problema da, "manifestação humana na arte italiana (...) como um processo internacional de confrontação com as representações pictóricas sobreviventes da cultura pagã dos povos do Mediterrâneo oriental"[5].

ORIGEM E FONTES DO PROBLEMA

Para compreendermos a dimensão do problema apresentado em 1912 faz-se necessário retrocedermos ao jovem Warburg, sua formação e primeiros problemas intelectuais, bem como aos diálogos que estabeleceu com a historiografia de sua época.

Warburg começou seus estudos em história da arte em 1886. Tendo escolhido a Universidade de Estrasburgo como instituição, frequentou aulas de história da arte do eminente historiador Carl Justi. A admiração pelo professor era notória. Em carta Warburg exalta as habilidades do mestre e o coloca entre os maiores conhecedores de história da arte da época[6]. Conhecido na época pela sua biografia de Winckelmann, Justi publicaria ainda substanciosos trabalhos sobre as obras e personalidade de artistas como Velázquez, Michelangelo e Murillo. Justi foi responsável sobretudo por ensinar disciplina e método ao jovem estudante. Além disso, serviu como um importante elo entre Warburg e a tradição de história da arte como história da cultura de Jacob Burckhardt[7]. Posteriormente Warburg se "distanciaria" do professor. O principal motivo: a desconfiança em relação às teses e ambições teóricas do jovem estudante. Como historiador pertencente à geração identificada por Heinrich Dilly como geração das grandes biografias histórico-artísticas e da história da arte de cunho nacional[8], nada mais natural do que tal desconfiança.

Assim, o jovem Warburg precisaria encontrar outros referenciais para satisfazer suas indagações teóricas. Sabemos que o impulso de Warburg em direção à história da arte não teve origem no contato empírico com a arte, tampouco no interesse estritamente estético. Autores como Ernst Gombrich e Gertrud

[5] A. Warburg, *A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia*, p. 476.
[6] Em carta de julho de 1889, ver: Gombrich, *Aby Warburg*, p. 62.
[7] A esse respeito, ver o artigo em que procuro demonstrar a relação entre Warburg, Burckhardt e Springer: Vieira Neto, *Florentine Quattrocento and art historiography in Warburg's early work*.
[8] H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, p. 254.

Bing afirmam que sua escolha pela história da arte estava atrelada a problemas de ética e expressão presentes na obra de pensadores como Lessing[9]. A leitura de seus fragmentos autobiográficos confirma essa interpretação, mostrando um forte interesse pelo problema da evolução histórica das diferentes visões de mundo e pelo problema da relação do homem com o mundo exterior e com o divino[10]. Assim, a fim de levar adiante suas reflexões a respeito do homem, do processo evolutivo da civilização, das diferentes formas de compreensão de mundo, Warburg pôde encontrar importantes referências em outros professores de Bonn, especificamente, Hermann Usener e Karl Lamprecht.

O projeto de Usener consistia numa grande abordagem da religião e do homem primitivo por meio de rigorosa pesquisa filológica. Com Usener, Warburg entrava pela primeira vez em contato com um intelectual que traduzia a tendência oitocentista de aplicar as descobertas das ciências naturais ao campo das humanidades. Nesse seu projeto, Usener chamava a atenção para a tenacidade da tradição primitiva, entendia a formação dos mitos como um problema psicológico e dialogava intimamente com a psicologia e a antropologia[11]. Como mostra Cassirer, Usener deixou importantes para a compreensão do pensamento mítico e chamou a atenção dos pesquisadores para a inter-relação e não-dissociabilidade entre linguagem e mito. Ao concentrar-se sobre o ponto de vista filosófico, as pesquisas de Usener trouxeram um avanço considerável à filologia e à história da religião. Deslocando a pergunta do mero conteúdo particular do mito para a compreensão de mito e linguagem enquanto formas espirituais normativas em si mesmas, o mito pôde ser visto como como passo inicial no processo humano de compreensão de mundo, provavelmente o primeiro e mais abrangente produto da fantasia estética[12]. Assim, não fica difícil percebermos que, de fato, parte do repertório de problemas que aparece nas reflexões teóricas de Warburg possui um vínculo evidente com as questões levantadas por Hermann Usener.

Karl Lamprecht, por sua vez, intentava modernizar a ciência histórica de sua época. A escola histórica que encontrava em Leopold von Ranke o seu maior referencial apresentava-se, na visão de Lamprecht, ultrapassada. Nesse contexto, uma reformulação, centrando-se desta vez não mais no meramente individual, era necessária a fim de conferir à ciência histórica o devido rigor científico. Lamprecht propõe uma abordagem voltada para a assim chamada histórica psicossocial, basicamente uma história da cultura voltada aos aspectos da mentalidade de determinado período. No esquema de Lamprecht, a moderna ciência da psicologia seria a responsável por alicerçar teoricamente sua grande "história universal" (*Weltgeschichte*). Esse professor foi importante para Warburg por reforçar ideias que permaneceriam como axiomas

[9] Ver: G. Bing, *A. M. Warburg*, p. 310. E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, p. 35.
[10] Ver sobretudo: A. Warburg, *Segundo fragmento autobiográfico*, p. 180–181.
[11] E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, p. 40.
[12] E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen II*, p. 28–29.

de seu pensamento, como a ideia da arte como manifestação da cultura[13]. O mais relevante a se destacar, no entanto, é o fato de Lamprecht ter traduzido com bastante nitidez o esgotamento de um modelo "historicista", os anseios científicos de sua época e uma abordagem interdisciplinar, reflexo do afloramento de novos campos e ferramentas de pesquisa.

É justamente neste ponto que se encontra a grande questão que perpassou toda a obra e pensamento de Warburg[14]. Se, por um lado, Warburg foi formado por historiadores como Carl Justi e nutria, de fato, admiração pela meticulosidade da pesquisa empírica, pelo estudo dos arquivos, por outro, o modelo de uma história da arte que gravitava em torno de questões nacionais e dos grandes artistas, exemplificada por historiadores como Grimm, Justi e Springer, parecia não corresponder aos seus anseios, em outras palavras, não seria capaz de esgotar o seu repertório de indagações. Nesse contexto, Warburg aproxima-se da literatura de cunho científico de finais do século XIX, a exemplo de Darwin, Vignoli, Alfred von Biese, Richard Semon, Robert Vischer, e entra em contato com novas disciplinas como a psicologia e, em especial, a antropologia e etnografia. Estabelecer um método que pudesse dar conta de complexas questões da história da civilização abarcando, ao mesmo tempo, as novas descobertas científicas e uma perspectiva interdisciplinar foi seu principal objetivo. A ideia de uma psicologia histórica da expressão deve ser entendida nesse contexto, uma tentativa de conferir um direcionamento para a história da arte que ultrapassasse a dimensão meramente política e nacional, ao mesmo tempo, sem recair na doutrina do gênio, uma tentativa de integrar a história da arte a uma visão geral da atividade simbólica do homem.

O DESENVOLVIMENTO DO PROBLEMA NOS ESCRITOS E MANUSCRITOS DE WARBURG

Bernd Roeck capta com precisão o fluxo da evolução do pensamento de Warburg ao afirmar que os alicerces de sua "ciência da cultura" estavam, ao menos em princípio, estabelecidos na época da preparação para sua tese de doutoramento[15]. A tese sobre Botticelli pode ser vista como um texto extremamente relevante na medida em que sintetiza os principais problemas intelectuais de Warburg e aponta para questões que viriam a ser desenvolvidas posteriormente. Warburg deixa claro que sua tese não se tratava apenas de uma investigação de cunho erudito. De fato, ele procurava demonstrar o processo de reconhecimento, por parte dos artistas, da Antiguidade como modelo que exigia a intensificação do movimento externo, principalmente nas vestimentas e nos cabelos. Segundo Warburg, tal demonstração seria muito significativa para a estética psicológica, uma vez que permitiria constatar o "ato estético da "empatia"

[13] K. Brush, *Aby Warburg and the cultural historian Karl Lamprecht*, p. 76–77.
[14] Essa é uma ideia sustentada por Gombrich em: E. H. Gombrich, *La ambivalencia de la tradición clásica*, p. 120.
[15] B. Roeck, *Der junge Aby Warburg*, p. 102.

[Einfühlung] em seu devir como força figuradora do estilo"[16]. Warburg indica aqui não apenas um problema que se demonstraria central em suas investigações, o problema do estilo, mas demonstra também o caráter eminentemente teórico de sua investigação histórica, o diálogo explícito com a teoria da empatia cunhado por Robert Vischer e com a reformulação do conceito de símbolo de F. T. Vischer[17].

As pesquisas posteriores de Warburg traduziram esse problema e tentaram dar um lugar à psicologia histórica da expressão. Talvez, a mais relevante reflexão sobre a questão tenha sido os assim chamados "Fragmentos fundamentais". Intitulado de diferentes formas ao longo da vida do autor, a alteração inserida por Warburg em 1905 é significativa. A mudança de título de "Fragmentos fundamentais para uma filosofia da arte psicológica" para "Fragmentos fundamentais para uma psicologia monista da arte" revela um refinamento na intenção do autor, justamente no sentido de passar de uma reflexão de cunho sistemático-filosófico para uma de viés "antropológico" que procuraria apresentar o fenômeno histórico da arte a partir de uma perspectiva psicológica. Aqui, o impacto exercido pelo famoso episódio da viagem de Warburg aos Estados Unidos não poderia deixar de ser citado, uma vez que nos revela nuances desse contexto. Como o próprio Warburg escreve em seus fragmentos fundamentais em janeiro de 1896, ao observar as práticas e rituais do *Pueblo* ele pôde encontrar finalmente a expressão para os princípios psicológicos, os quais se encontravam no centro de sua reflexão desde 1888[18].

Em uma carta a Goldschmidt, cuja tema consistia nas direções e correntes da historiografia da arte, Warburg divide em distintas categorias os historiadores contemporâneos e identifica o lugar ocupado por sua própria obra. A historiografia moderna da arte estaria dividida em dois grupos principais: o dos historiadores voltados a uma história da arte entusiasta (grupo no qual se enquadram autores como Grimm, Thode, Burckhardt, Justi); o dos historiadores voltados às condições sociológicas da arte. Warburg acrescenta subdivisões a tais grupos e se identifica como pertencente ao segundo. Sua especificidade nesse grupo seria, de acordo com sua própria descrição, o enfoque na natureza do homem mímico[19]. Assim, em Warburg, a história da arte estava conscientemente atrelada ao problema do homem e de suas condicionantes psicológicas. O estudo do homem e do fenômeno da expressão simbólica marcariam definitivamente o núcleo teórico do seu pensamento.

Essas questões mereceriam uma abordagem mais minuciosa. Contentei-me aqui, entretanto, com o levantamento do problema e com a indicação de possíveis pistas para a investigação do diálogo de Warburg com as correntes intelectuais da época, demonstrando, ao mesmo tempo, alguns desdobramentos em sua obra. A despeito do caráter ainda em andamento desta pesquisa, apresentou-se aqui uma breve

[16] A. Warburg, *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli*, p. 3.
[17] Ver, respectivamente: R. Vischer, *Ueber das optische Formgefühl*. F. T. Vischer, *Das Symbol*.
[18] A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, p. 145.
[19] A. Warburg, *Die Richtungen der Kunstgeschichte*, p. 673–676.

reflexão que, a partir de alguns elementos concretos, permite reforçar a hipótese de ser Warburg um historiador da arte preocupado acima de tudo com o fenômeno da expressão humana. Um historiador que mostrou à historiografia da época a importância do estudo da arte enquanto fenômeno expressivo integrado à dinâmica histórica da civilização. A arte enquanto uma atividade simbólica que transmite, por excelência, tensões e traços distintivos da evolução histórica do homem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BING, Gertrud. A. M. Warburg. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 28, p. 299–313, 1965.

BRUSH, Kathryn. Aby Warburg and the cultural historian Karl Lamprecht. In: *Art history as cultural history*. Amsterdam: G+B art international, 2001. p. 65–92.

CASSIRER, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen II*: das mythische Denken. Hamburg: Felix Meiner, 2002.

DILLY, Heinrich. *Kunstgeschichte als Institution*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg*: Una biografía intelectual. Madrid: Alianza, 1992.

———. La ambivalencia de la tradición clásica. In: *Tributos*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1991. p. 116–137.

HECKSCHER, William. The genesis of iconology. In: *Art and literature*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1985. p. 253–280.

ROECK, Bernd. *Der junge Aby Warburg*. München: C. H. Beck, 1997.

VIEIRA NETO, S. A. Florentine Quattrocento and art historiography in Warburg's early work. *História da historiografia* [no prelo].

VISCHER, Friedrich Theodor. Das Symbol. In: *Kritische Gänge*. 2ed. v.4. München: Mener & Tessen, 1922. p. 420–456.

VISCHER, Robert. Ueber das optische Formgefühl. Leipzig: Hermann Credner, 1873.

WARBURG, Aby. A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara. In: *A renovação da antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 453–505

———. Die Richtungen der Kunstgeschichte. In: *Werke in einem Band*. Berlin: Suhrkamp, 2010. p. 672–679.

———. Grundlegende Bruchstücke. In: *Fragmente zur Ausdruckskunde*. Berlin: De Gruyter, 2015. p. 1–271.

———. O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli. In: *A renovação da antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 3–87.

———. Segundo fragmento autobiográfico. In: *La curación infinita*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 180–183.

DO ESTILO A MATURAÇÃO TÉCNICA E ARTÍSTICA: MIGUELZINHO DUTRA E A VISTA DO IPIRANGA (1847).

Silvana Meirielle Cardoso[1]

Miguel Archanjo Benicio D' Assumpção Dutra nascido em 1812 em Itu e falecido em Piracicaba em 1875 foi reconhecido pela crítica ao longo do século XX como um artista de múltiplas facetas[2].

Miguel Archanjo[3] nomeado por vezes de Miguel Dutra ou simplesmente Miguelzinho Dutra, nos legou uma vasta produção iconográfica, reconhecida, sobretudo nas coleções do Museu Paulista e Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A discussão que propomos nesse artigo, insere-se como um recorte do projeto de mestrado em curso que têm por objetivo o reconhecimento e produção de um inventário acerca da obra arquitetônica decorativa e devocional do artista em questão.

Pretendemos elaborar uma reflexão crítica tendo por base uma análise atenta do ponto de vista técnico da obra *Vista do Ipiranga*, aquarela sobre papel pertencente à coleção do Museu Paulista datada de 1847 (Imagem 1).

---

[1] Mestranda em História da Arte (IFCH/Unicamp). Projeto de pesquisa intitulado: "Meu ofício é Arquitetura": a atuação do arquiteto, decorador e entalhador Miguel Dutra na província de São Paulo durante os oitocentos. Orientação: Prof. Dr. Marcos Tognon. Integrante do Grupo de Pesquisa: Ornamenta - Sacra: Estudos Avançados de Arte Sacra no Brasil coordenado pelo Prof. Dr. Marcos Tognon (IFCH/UNICAMP).

[2] Consideramos que o catálogo publicado por Pietro Maria Bardi em 1981 *Miguel Dutra: o poliédrico artista paulista,* foi o principal difusor da chave interpretativa do artista enquanto detentor de uma produção multifacetada, no entanto, preferimos caracterizar sua produção enquanto polivalente, uma vez a larga utilização do aspecto múltiplo enfatizado por Bardi e pelos demais críticos, pouco avançam na demonstração e exploração dos ofícios exercidos pelo artista ao longo de sua vida.

[3] A pesquisa documental revela certa oscilação na grafia do nome do artista. Cabe por ora destacar que no *Juízo D' Ausentes da cidade da Constituição* datado de 1861, o nome do artista é grafado como "Miguel Archanjo Benicio Dutra", no presente trabalho privilegiaremos a utilização de Miguel Archanjo e Miguel Dutra para se referir ao artista.

Apesar da aquarela ser referenciada como um dos documentos mais antigos do local onde fora proclamada a independência, como destacou Affonso D' Escragnholle Taunay[4] e autores posteriores[5] que elegeram a produção pictórica de Miguel Dutra, enquanto fonte iconográfica da história de São Paulo, uma vez que suas obras evocam dada memória acerca da constituição, afirmação e defesa da identidade paulista.

Tal abordagem genericamente conhecida como iconografia paulista deve ser problematizada e carece cada vez mais de uma revisão crítica, uma vez que esta chave interpretativa tende a generalizar as produções visuais de estrangeiros[6] e também de nativos, como é o caso de Miguel Dutra, sobretudo, por suas obras configurarem o único registro visual realizado por um nativo durante os oitocentos.

Ao nos debruçarmos sobre a conformação do legado memorável das margens do Ipiranga é preciso considerar a nova postura urbana da cidade de São Paulo que após 1854, foi marcada basicamente pela busca da formação e conformação da identidade paulista, marco este balizador pautado na exaltação do gosto pela cidade em constante e paulatina transformação[7].

A aquarela de Miguel Dutra, apesar de constantemente se inserir como um dos documentos iconográficos que forma e conforma a identidade paulista, quando analisada à luz dos documentos e fontes levantadas durante nossa pesquisa, nos permite vislumbrar tal fonte como possuidora de um legado referencial do artista que está para além da observação da paisagem do local possuidor da lembrança evocativa do "grito" nas margens do Ipiranga.

A obra parece caracterizar e inserir-se também como um importante documento de memória de trabalho do artista. A partir da análise *in loco* da aquarela pudemos perceber o cuidado do artista que realizou o registro do pavilhão efêmero e do obelisco. A notoriedade da obra pode ser justificada a partir da necessidade de uma análise que leve em consideração a importância dos desenhos coloniais e o quanto os mesmos devem ser compreendidos a partir de uma perspectiva da história da técnica.

Os apontamentos de Marcos Tognon acerca dos procedimentos metodológicos[8] necessários para tal abordagem respectivamente: mensuração; confronto entre os desenhos e as obras edificadas; descrição

[4] TAUNAY, Affonso d' Escragnholle Taunay. Miguel Arcanjo Benicio Dutra e sua Obra. *Illustração Brasileira*. V. 21 n.93, ano 1943, p. 6-7.

[5] Entre os autores destacamos: TARASANTCHI, Ruth Sprung. Obras desconhecidas de Miguelzinho Dutra. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. V.10/11. P. 149-166 (2002-2003); LAGO, Pedro Corrêa do. *Iconografia Paulistana*: do Século XIX – 2. ed. rev e ampliada. – São Paulo: Capivara, 2003. JÚNIOR, Donato Mello. SOUZA, Jonas Soares de. *A contribuição de Miguelzinho à iconografia paulista do século 19*. Itu - SP: [s.n], 2000.

[6] A obra de Pedro Corrêa do Lago já citada anteriormente *Iconografia Paulistana* contribui substancialmente para tal generalização.

[7] TOLEDO, Benedito Lima de. São Paulo: três cidades em um século - 3° ed. Rev e ampl. São Paulo: Cosac & Naify. Duas cidades, 2004.

[8] TOGNON, Marcos. O desenho e a história da técnica na arquitetura do Brasil colonial. Varia História, Belo Horizonte, vol. 27, nº 46: p. 547-556, jul/dez. 2011.

do repertório ornamental e principalmente a compreensão do processo construtivo nos permite elucidar melhor os aspectos gráficos presentes na *Vista do Ipiranga*.

Dado a inviabilidade de mensuração e confronto entre o desenho e a obra edificada[9] ao considerarmos o repertório ornamental e o processo construtivo descrito visualmente na obra, percebemos que Dutra enfatiza o aspecto estrutural do pavilhão efêmero, sugerido a partir do registro gráfico da disposição dos esteios de madeira, baldrame e frechal que forma a estruturação básica de vedação cuja técnica basilar dar-se-ia a partir da técnica construtiva vernacular da taipa de mão ou pau a pique.

O registro do pavilhão efêmero, estrutura edificada provavelmente a partir de papel marche[10], madeira, estuque[11] e marmorino, quanto do obelisco, que provavelmente foi utilizado para iluminação do local, sugere a preocupação de Miguel Dutra e a atenção especial gerida por este que representa graficamente o processo de feitura e encaixe dos elementos ali representados (Imagem 2 e 3).

A obra *Vista Ipiranga,* também reforça a necessidade de revisão em relação ao tom cromático presente na obra do artista, uma vez, que a presença do azul, é referenciada como um dos argumentos que caracterizam o relativo primitivismo e a falta de cores em sua paleta[12].

Argumento este não procedente, uma vez que em outras obras do artista percebemos a utilização tonal do verde (Imagem 4), sobretudo no registro fisionômico de espécies de plantas e vegetais, sendo a aplicação tonal do azul para ambientação atmosférica comum na técnica paisagística de aquarelas realizadas por outros artistas do período, dado este notável, por exemplo, em algumas das obras de Jean B. Debret (Imagem 5).

A sugestão da abordagem acerca da obra do artista como um importante documento de memória de trabalho, ampara-se na chave compreensiva que visa apontar uma nova interpretação acerca de sua produção durante os oitocentos, sendo este considerado não somente como aquarelista preocupado em realizar um registro a partir do contato sinestésico com a paisagem, mas sim, como arquiteto, sendo o

[9] Por se tratar de uma construção efêmera, isto é, uma construção realizada de maneira breve para manifestações cuja finalidade era encenar publicamente momentos notáveis da sociedade, dificilmente tomaremos contato com tais construções, restando apenas o registro gráfico além de poucos vestígios preservados cujo legado por exemplo pode ser identificado no acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto e Museu da Basílica do Pilar.

[10] Papel Marchê ou *Papier Mârché* consiste no papel rasgado embebido de goma, a qual pode ser adicionada materiais como pó de giz e areia resultando em uma polpa para molde que serve para dar volume na feitura de esculturas e objetos ornamentais. Para saber mais ver: MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de Termos Artísticos*. Edições Pinako Theke, Rio de Janeiro, 1998.

[11] Segundo Raphael Bluteau, estuque, deriva do alemão *Stuc*, que quer dizer fragmento, ou *boccado & stuque* "he hum composto de cal, pó de mármore branco". http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/estuque. O estuque era utilizado para realização de altos e baixos relevos empregado principalmente na elaboração de ornatos, cornijas e florões.

[12] Ruth Sprung Tarasantchi afirma que o artista realizava suas paisagens in loco e sugere que a "paleta diminuta" de Miguel Dutra teria ocasionado no tratamento tonal azulado da paisagem. Ibidem, TARASANTCHI, 2002-2003, p. 151. O aspecto primitivo foi destacado principalmente por Pietro Maria Bardi (1981) e Affonso d' Escragnholle Taunay (1943).

desenho elemento fundamental de suas obras, dado que justifica a atividade profissional do artista marcada pela itinerância onde a formação do repertório constituía um dado elementar.

Compreendemos que tais registros foram ricamente amparados por um domínio da linguagem arquitetônica de matriz clássica, que ora poderia ser expressa através dos projetos de arquitetura efêmera (Imagem 6) e também em projetos de arquitetura civil dado evidenciado no projeto de fachada exterior e planta da Santa Casa de Misericórdia de Piracicaba realizado por Dutra em 1864 (Imagem 7).

A necessária pontuação em relação à materialidade e os condicionamentos da obra do artista contribuem na abordagem crítica acerca de seu repertório como arquiteto, entalhador e dourador, uma vez que nossa pesquisa demonstra que sua atuação durante os oitocentos foi pautada pela elaboração de edificações comemorativas, encomendas e festejos ligados à dinâmica das irmandades e confrarias no oeste paulista, o que lhe fornecia um montante considerável de trabalho e também justifica sua atuação em mais de 13 cidades do interior da província[13].

A caracterização do estilo a maturação técnica e artística de Miguel Dutra, pode ser referenciada especialmente no registro do Ipiranga. Apesar de tal fonte iconográfica ter sido utilizada para sugerir um eixo interpretativo ancorado na proclamação da independência, ideologia esta emergente enquanto um pressuposto no processo civilizatório no final do século XIX, também faz jus à importância do registro do processo de feitura das edificações realizadas por Miguel Dutra, sejam elas de Taipa de Pilão ou Taipa de Mão.

O pavilhão e obelisco presentes graficamente na *Vista do Ipiranga* permite-nos uma aproximação em relação às técnicas construtivas e a importância de tais representações, cujo enfoque no *Modus Operandi* traduzido pelo desenho permite-nos compreender os procedimentos adotados tanto em obras de caráter monumental, quanto para as obras e aparatos efêmeros, onde temos a estrutura realizada com madeira, papel marche, estuques, marmorino e gesso, materiais estes que permitiam a feitura dos ornatos e modenaturas[14].

A postura candente de revisão analítica das obras de Miguel Dutra vagarosamente nos fornece elementos chaves para melhor compreensão dos demais ofícios exercidos pelo artista ao longo de sua vida, que apesar de variados, possuem como ponto comum a técnica basilar de domínio do desenho.

[13] Informação constata durante a investigação parcial de nosso mestrado.

[14] Miguel Soromenho ao traçar considerações sobre as arquiteturas efêmeras em Lisboa no tempo dos primeiros Filipes faz menção aos materiais utilizados para este fim, tais materiais perecíveis como a cera, gesso, ladrilhos de argamassa e a madeira eram mais próprios as artes perenes. A utilização das matérias primas está estritamente relacionada a complexidade dos programas festivos na capital lisboeta. Consideramos que as comemorações realizadas no Brasil se valeram das tradições luso, sobretudo, no emprego dos materiais. SOROMENHO, Miguel. Ingegnosi Ornamenti Arquitecturas Efémeras em Lisboa no tempo dos primeiros Filipes. In: *Arte Efémera em Portugal.* Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 20 - 50, Lisboa - 2001.

O projeto retabular realizado para o convento de Santa Tereza da cidade de São Paulo em 1847 (Imagem 8) parece mais uma vez confirmar a centralidade do desenho nas atividades de Miguel Dutra e consequentemente na arte da construção[15], outrora já advertida por Leon Baptist Albert, cujo método eficaz compõem-se não somente na execução do desenho, mas também de sua execução como um todo.

O antigo recolhimento de Santa Teresa ou convento de Santa Thereza representado em uma das aquarelas do artista (imagem 9) possuía internamente peças retabulares que possivelmente se perderam após sua demolição.

É graças ao projeto apresentado por Miguel Dutra que podemos ter acesso aos retábulos que integravam o interior do convento. Observamos nesse projeto que o artista demonstra o pleno domínio da linguagem arquitetônica utilizada nos retábulos paulistas cuja estrutura desenvolvida a partir do supedâneo se divide basicamente em três partes: base, corpo e coroamento.

Na base nota-se que o pedestal assim como a mesa do altar não teve sua ornamentação concluída, no nível do corpo situado ao centro, observamos a presença do tabernáculo cujo frontal ostenta um cálice com uma hóstia magna ladeada por um resplendor.

Os dois pares misulados ao lado do tabernáculo anunciam os demais elementos do corpo central e coroamento : colunas lisas, capitel e entablamento, peanhas coroadas por um dossel , camarim ladeado por lambrequins e a notável diferença dos ornamentos que são apresentados na cartela e arquivolta do coroamento que ora se apresenta como a opção de vasos ornamentais no arremate do entablamento ora se apresentam com elementos fitomórficos e rocalhas.

O artista obviamente além de demonstrar o conhecimento do repertório comum a ornamentação sacra retabular que exigia o domínio de modelos canônicos e da ordem arquitetônica, expressa no projeto um método exato onde as linhas e ângulos delimitam harmoniosamente o espaço destinado ao retábulo, além de fornecer opções variadas no que diz respeito aos acabamentos ornamentais.

As ponderações suscitadas na presente reflexão demonstram a mais que necessária leitura crítica acerca dos temas representados pelo artista. Os elementos iconográficos e técnicos presentes na obra *Vista do Ipiranga* nos permite vislumbrar uma abordagem que está para além da caracterização do artista enquanto um pintor de paisagens.

Essa abordagem, apesar de ser perfeitamente plausível, parece não dar mais conta das demais atividades profissionais realizadas por ele ao longo de sua vida. As imbricações do percurso proposto em nossa reflexão, partiu de uma obra relativamente conhecida para obras menos difundidas (Imagem 7 e 8) que complementam e nos fornecem elementos para melhor situar a complexidade do trabalho deste artista, e considerar a sua mais que merecida erudição dotada de maturidade técnica e artística que se expressa por

[15] ALBERTI, Leon Battista. *Da Arquitetura*. Tradução e Organização de Sergio Romanelli . - São Paulo: Hedra, 2012. 468 p.

meio das linhas que materializariam ornatos, modenaturas além da representação dos procedimentos e materiais imprescindíveis para a arte da construção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mario de. *Padre Jesuino do Monte Carmelo.* Ministério da Educação e Saúde. Publicações do Serviço do Patrimonio Histórico e Artistico Nacional, n° 14, 1945.

AMARAL. Aracy. As artes plásticas na cidade de São Paulo. In: *História da cidade de São Paulo,* v. 1: A cidade Colonial. PORTA, Paula. (Org). São Paulo – Paz e Terra, 2004.

AMARAL, Aracy Abreu. *A Hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio.* Itaú Cultural – São Paulo, 2017.

BARDI, Pietro Maria. *Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil.* Banco Sudameris Brasil S.A., 1981.

BARDI, Pietro Maria. *Miguel Dutra: o poliédrico artista paulista.* São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1981.

CALADO, Margarida; SILVA, Jorge Henrique Pais da. *Dicionário de Termos de Arte e Arquictetura.* São Paulo. Editora Presença, 2005.

COLI, Jorge**.** *Como estudar a arte brasileira no século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005.

CORONA, Eduardo. LEMOS, Carlos A. C. *Dicionário da Arquitetura Brasileira* - 2° ed. São Paulo: Romano Guerra, 2017.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.* Prefácio: Antônio Carlos Vilaça. - Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção reconquista do Brasil 3° Série; V. 7 ; Exemplar que contém as aquarelas e desenhos que não foram reproduzidos na edição de Firmin Didot, 1834. Publicada em Paris: R de Castro Maya editor, 1954).

EULALIO, Alexandre. Tradição e Ruptura (panorama das artes plásticas). In: *Escritos;* organizadores: Berta Waldman, Luiz Dantas. – Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unesp, 1992.

FERREIRA, Antonio Celso. A *Epopeia Bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1879-1940).* – Canada – Editora Scielo - Unesp, 2002.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância.* – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

JÚNIOR, Donato Mello. SOUZA, Jonas Soares de. *A contribuição de Miguelzinho à iconografia paulista do século 19*. Itu - SP: [s.n], 2000.

KRUFT, Hanno - Walter. *História da Teoria da Arquitetura.* Tradução de Oliver Tolle. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

LAGO, Pedro Corrêa do*. Iconografia Paulistana:* do Século XIX – 2. ed. rev e ampliada. – São Paulo: Capivara, 2003.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos.* Editor Emanoel Araújo. São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda: Industria Freios KNORR Ltda., 1988.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *Iconografia de Viagem à luz da História da Arte*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_vl_viajantes.htm

REIS, Nestor Goulart*. O caminho do Anhanguera* [El Camino del Anhanguera] – Tradução/version em español Beatriz Cannabrava. 1. Ed. – São Paulo: Via das Artes, 2014.

SANTOS, Paulo F. *Subsídios para o estudo da Arquitetura Religiosa em Ouro Preto.* Rio de Janeiro. Editora Kosmos Erich Eichner & Cia. LTDA. 1951.

SOROMENHO, Miguel. Ingegnosi Ornamenti Arquitecturas Efémeras em Lisboa no tempo dos primeiros Filipes. In: *Arte Efémera em Portugal.* Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 20 - 50, Lisboa - 2001.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. Obras desconhecidas de Miguelzinho Dutra. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. V.10/11. P. 149-166 (2002-2003).

TOGNON, Marcos. *Patrimônio cultural rural paulista: espaço privilegiado para pesquisa, educação e turismo*. https://www.academia.edu/12157185/Patrim%C3%B4nio_Cultural_Rural_Paulista Acessado em Abril de 2017.

TOGNON, Marcos. O desenho e a história da técnica na arquitetura do Brasil colonial. *Varia História*, Belo Horizonte, Vol. 27, ° 46: p. 547 -556, Jul/Dez 2011. https://www.academia.edu/11972418/O_Desenho_e_a_Hist%C3%B3ria_da_T%C3%A9cnica_no_Brasil_colonial . Acessado em Abril de 2017.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: *História geral da arte no Brasil.* Zanini, Walter (Org). São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983. Vol. I;

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século* - 3° ed. Rev e ampl. São Paulo: Cosac & Naify. Duas cidades, 2004.

TRINDADE, Jaelson Britan. A corporação e as artes plásticas: o pintor, de artesão a artista. In: *Universo Mágico do Barroco Brasileiro.* ARAÚJO, Emanuel (coord.), São Paulo: Editora Sesi, 1998.

VELLOSO, Augusto Carlos Ferreira. *Os artistas Dutra: oito gerações* - São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Sociarte, 2000.

FIGURAS

Figura 01- *Vista do Ipiranga*. Aquarela sobre papel. Miguelzinho Dutra - Dimensões: 0,168 x 0,288. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Crédito fotográfico da Reprodução: Hélio Nobre.

Figura 02 - *Vista do Ipiranga* Aquarela sobre papel. Miguelzinho Dutra - Dimensões: 0,168 x 0,288. .(Detalhe) Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Crédito fotográfico da Reprodução: Silvana Meirielle Cardoso.

Figura 03 - *Vista do Ipiranga* Aquarela sobre papel. Miguelzinho Dutra - Dimensões: 0,168 x 0,288. .(Detalhe) Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Crédito fotográfico da Reprodução: Silvana Meirielle Cardoso.

Figura 04 - *Sem título*. IC 10631. Coleção Miguelzinho Dutra - 50 documentos (álbum). ICs 10680-10729. A2Pr41Cx3 do Museu do Ipiranga. Universidade de São Paulo. Crédito fotográfico da Reprodução: Hélio Nobre.

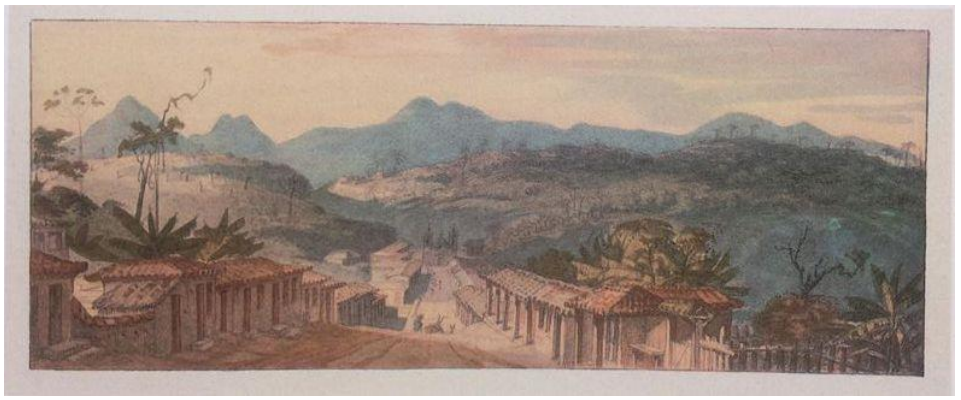


Figura 05 – *Bananal. Jean Baptist Debret*. Aquarela sobre papel. Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989 (Coleção reconquista do Brasil 3° Série; V. 7).

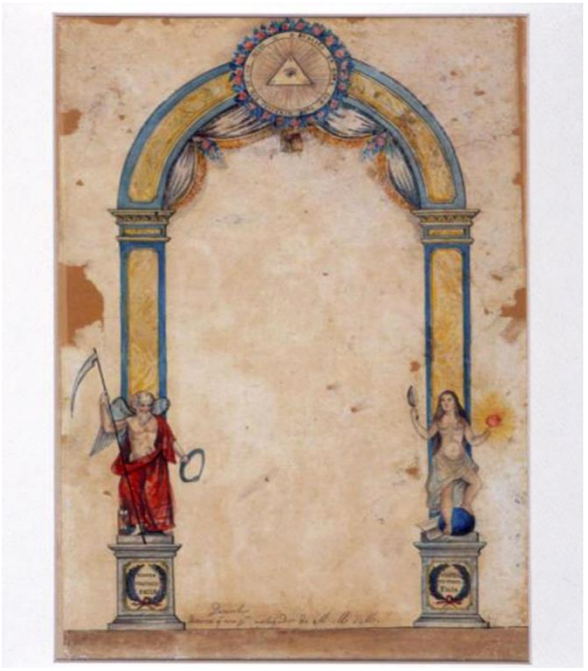


Figura 06 – *Desenho do arco para chegada do Imperador D. Pedro II a Itu, 1846.* Aquarela sobre papel, 30,5 x 20 cm. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Reprodução fotográfica Hélio Nobre.

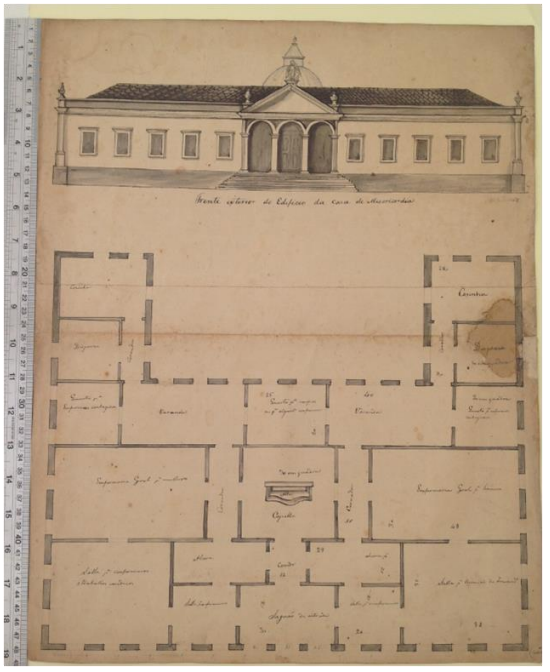


Figura 07 - Projeto *da fachada exterior e planta da Santa Casa de Misericórdia de Piracicaba*. Acervo: Museu Histórico e Pedagógico Prudente de Moraes. Dimensões: 37, 8 x 48,7cm. Data: 1865. Reprodução: Silvana Meirielle Cardoso.

Figura 08 – Projeto decorativo apresentado para a obra de talha do Convento de Santa Thereza em São Paulo. Dimensões: 22,3 x 37,7. Data: 1847. Acervo: Museu Histórico e Pedagógico Prudente de Moraes. Reprodução: Silvana Meirielle Cardoso.

Figura 09 - Convento de Santa Thereza em São Paulo. Aquarela sobre papel. Data: 1847. Miguelzinho Dutra. Dimensões: 0,100 x 0,207. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Reprodução fotográfica Hélio Nobre.

ENTRE O CÉU E A TERRA: ANÁLISE DA FOTOGRAFIA "RETIRADA", DE ARAGÃO HUMBERTO.

Solange de Aragão[1]

Na História da Fotografia no Brasil, vários artistas, entre profissionais e amadores, e suas obras ainda estão por ser analisados. Há estudos importantes sobre os fotógrafos do século XIX e sua produção, embora esta muitas vezes se apresente sem uma preocupação estética acentuada – exceção feita a nomes como o de Marc Ferrez, cuja fotografia, mesmo documental, apresenta um jogo instigante de luz e de sombra, e um enquadramento singular dos elementos retratados. Gilberto Ferrez, Pedro Corrêa do Lago e Boris Kossoy estão entre aqueles que têm se debruçado sobre a pesquisa histórica da fotografia no Brasil.

Como é conhecido de todos, as primeiras tentativas de registrar imagens sobre o papel a partir da luz foram feitas aqui por Hercules Florence, antes mesmo da descoberta da fotografia[2]. Mas foi com a chegada do daguerreótipo ao Rio de Janeiro que se difundiu essa técnica por terras brasileiras[3]. Nas décadas seguintes, vieram os fotógrafos estrangeiros, já munidos de câmeras fotográficas, para retratar pessoas ilustres, pessoas comuns, escravos, momentos históricos, paisagens, casas e jardins e, depois de 1870, os imigrantes com suas vivendas e seus modos de vida[4]. Os fotógrafos brasileiros, que se destacaram por sua fotografia documental, como Militão Augusto de Azevedo (RJ, 1837 – SP, 1905), em São Paulo, e Marc Ferrez (RJ, 1843 – RJ, 1923), no Rio de Janeiro– este último prenunciando a ideia de fotografia como arte, aparecem apenas nas últimas décadas do oitocentos

[1]Professora Doutora de Arquitetura da Paisagem da Universidade Nove de Julho em São Paulo.
[2] KOSSOY, 1980, p.18.
[3] KOSSOY, 1980, p.28-32.
[4] LIMA, 1991, p.66.

Em princípios do século XX, os fotógrafos continuaram a retratar a burguesia e a aristocracia (os ricos industriais e fazendeiros do café) em seus palacetes ecléticos cercados por amplos jardins e registraram também as rápidas mudanças pelas quais passavam algumas das cidades mais importantes do país. Em contraposição, os fotógrafos estrangeiros que visitavam ou se instalavam no Brasil, como a alemã Hildegard Rosenthal, tinham muitas vezes seu olhar voltado para o cotidiano, para o espaço público e para as personagens que davam vida a esse espaço, como o jornaleiro, o vendedor de frutas, os imigrantes mais simples.

É difícil precisar em que momento a fotografia teve sua função artística sobressaindo em relação à função documental no Brasil e em que momento deixou de ser relegada a segundo plano em comparação às demais formas de expressão artística. Alguns estudos apontam as décadas de 1940 e 1950 como um período de transição em que a fotografia brasileira se aproximou mais das belas artes, não raro envolta em experimentos concretistas e neoconcretistas[5].O fato é que na década de 1950, já em meados do século XX, o país viu o surgimento de um número expressivo de sociedades estabelecidas com o intuito de reunir os fotógrafos amadores e profissionais para a discussão dos aspectos artísticos e técnicos da arte fotográfica. São desse período também a difusão de várias revistas e boletins (como os boletins do Foto Cine Clube Bandeirante, publicados a partir de maio de 1946, que tratavam exclusivamente da fotografia e do cinema) e a criação de concursos em salões para premiar as obras de maior destaque.

É nesse contexto, nas décadas de 1950 e 1960, que se dá a principal atuação do fotógrafo amador Aragão Humberto, que irá participar de sociedades de fotógrafos e de concursos de fotografias (sendo condecorado com prêmios nacionais e internacionais) e terá parte importante de sua produção publicada em revistas como a *FotoArte*.

Considerando que não é possível desvincular a obra do lugar onde foi produzida, nem o artista de seu contexto, o artigo principia com apontamentos breves sobre a cidade onde o fotógrafo viveu, seguindo-se de observações sobre a sua vida e sobre a sua obra de um modo geral, para finalmente apresentar uma análise mais minuciosa de uma de suas fotografias mais expressivas, intitulada “Retirada”.

O LUGAR

Aracaju é uma cidade erguida junto ao mar, que faz parte do atual Estado de Sergipe, cuja independência da Bahia se deu entre 1820 e 1822. A criação da cidade data de 1855, quando surgiu a ideia de se construir uma nova capital junto ao porto para facilitar o comércio do açúcar. Assim, Aracaju substituiu a

[5]v. COSTA & RODRIGUES, 1995.

antiga capital da Província, São Cristóvão, e aos poucos foi se tornando um lugar importante na região, atraindo pessoas de outras localidades.

Como aconteceu em todo o Nordeste brasileiro, o açúcar foi um produto relevante para a economia de Sergipe desde o período colonial, com o primeiro engenho instalado em 1612, cerca de 25 engenhos em 1724, e na década de 1880 a transformação de alguns desses engenhos em usinas com a modernização do processo produtivo, enquanto outros passaram a ser simples fornecedores de cana-de-açúcar. Nas primeiras décadas do século XX, a economia do Estado se voltou também para a indústria, com a implantação de um número significativo de unidades fabris, e em meados do século, na década de 1950, com a ampliação do parque industrial. A partir de 1963, no entanto, com a instalação da Petrobrás em Sergipe, o incentivo à indústria diminuiu em função da expectativa gerada com a possibilidade de exploração do petróleo[6].

Aracaju, a capital do Estado, foi projetada a partir de um traçado em grelha, que constitui o denominado "Quadrilátero de Pirro", em homenagem ao autor do projeto, o engenheiro Sebastião José Basílio Pirro. Com esse traçado, todas as ruas transversais levam para o mar. Este é talvez um dos elementos mais importantes e característicos da paisagem da cidade. No tecido urbano, destacam-se as áreas arborizadas e ajardinadas no interior das quadras, que correspondem aos quintais das residências, por muito tempo caracterizados pelas árvores de fruto de médio e grande porte.

O fotógrafo Aragão Humberto, nascido em Sergipe, habitou em casas como essas, complementadas por seus quintais arborizados. Nas décadas de 1950 e 1960, período que corresponde à fase mais importante de sua produção, morou em casas tipo chalet, projetadas pelo arquiteto alemão Herman Otto Wilhelm Arendt von Altenesh, localizadas na rua Duque de Caxias – uma delas está preservada até hoje, não obstante as alterações na fachada principal e na volumetria do edifício.

O ARTISTA

ARAGÃO HUMBERTO, como ele assinava sua produção fotográfica, nasceu em 3 de abril de 1914, na cidade de Aracaju, onde veio a falecer em 12 de junho de 1974. Era filho do comerciante Jayme Aragão e de Mariolizza Lima de Aragão e irmão da professora de piano Edilde Aragão[7]. Durante muitos anos, trabalhou na loja de autopeças de seu pai e, em seguida, no Instituto do Açúcar e do Álcool de Sergipe[8]. Na década de 1940, casou-se com Maria Luíza Nabuco de Araújo[9], com quem teve três filhos: Aldemar Aragão,

[6] SENAI, 1986.
[7] ARAGÃO, 2017, p.149.
[8] ARAGÃO, 2017, p.150.
[9] ARAGÃO, 2017, p.149.

Humberto Lima de Aragão Filho e Nilson Aragão. O primeiro deles faleceu em janeiro de 1946, o que representou uma grande tristeza na vida do artista.

Aragão Humberto retratou, entre tantos outros temas, a paisagem e o homem do Nordeste brasileiro, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, tendo participado de várias exposições nacionais e internacionais e recebido um número significativo de prêmios e menções honrosas por sua fotografia. Sua obra recebeu maior destaque em Sergipe, onde foi integrante da Sociedade Sergipana de Fotografia, e participou do Salão Sergipano de Arte Fotográfica, recebendo, em 1952, o prêmio de melhor fotografia[10].

Em janeiro de 1951, seu nome aparece no artigo intitulado "O 1º Salão Sergipano de Arte Fotográfica", de autoria de Mário Cabral, publicado no *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante* (Vol.05, Edição 57), com referência à fotografia "Lantejoulas", que, segundo o autor, "apresenta alguns bonitos reflexos". O 1º Salão Sergipano de Arte Fotográfica foi inaugurado em 27 de dezembro de 1950, promovido pela Sociedade Sergipana de Fotografia, com repercussão nacional e participação de vários artistas brasileiros. Dos 403 trabalhos inscritos, 277 foram admitidos e expostos no salão, como consta na edição 58.

Na década de 1960, nesse mesmo boletim, seu nome aparece nos volumes 11 (Edição 126 de Outubro de 1961), como um dos participantes do XX Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, representando o "Grupo de Fotógrafos Amadores", com a fotografia "Estudo em Branco"; 12 (Edição 139 de Outubro de 1963), como um dos participantes do 22º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, representando o "Grupo de Fotógrafos Amadores de Aracaju", com a fotografia "Meditação"; e 12 (Edição 142 de Maio de 1964),como um dos participantes do XXIII Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, representando o "Grupo de Fotógrafos Amadores de Aracaju", com as fotografias "Meditação" e "Estudo em Branco". O envio e reenvio dessas duas imagens para esses salões internacionais revela a importância que atribuía a essas fotografias em particular, uma vez que havia várias outras imagens relevantes e expressivas que o artista poderia ter encaminhando para essas exposições.

Além destas, as medalhas e certificados remanescentes atestam que participou da 2ª Exposição Mundial de Arte Fotográfica do Rio de Janeiro, do 3º Salão Sergipano de Arte Fotográfica (1952), onde recebeu o 1º Prêmio, do V Salão Capixaba de Arte Fotográfica (Vitória, 1952),do 1º Salão Internacional de Arte Fotográfica do Câmera Clube de Santo André (Santo André-SP, 1953), do V Salão de Arte Fotográfica da Sociedade Fluminense de Fotografia (Niterói-RJ, 1956), do VI Salão de Arte Fotográfica da Sociedade Fluminense de Fotografia (Niterói-RJ, 1957), da 1ª Exposição Mundial de Fotografia Artística Bratislava (Pranha, 1958), do Salão Internacional FotoArte de 1960, do 16º Salão Capixaba (Vitória, Brasil, 1963), onde recebeu o 3º Prêmio pela fotografia "Meditação", do 17º Salão Capixaba (Vitória, Brasil, 1964), onde recebeu o 2º Prêmio pela fotografia "The Birds" e Menção Honrosa por seu "Estudo em Branco", do XVIII Salão de Arte

[10]ARAGÃO, 2017, p.150.

Fotográfica da Sociedade Fluminense de Fotografia (Niterói-RJ, 1966), da 3ª Exposição Mundial de Arte Fotográfica do Rio de Janeiro, da Exposição Internacional da Associação Brasileira de Arte Fotográfica do Rio de Janeiro e do Salão Internacional Fotoarte (Rio de Janeiro, 1969). Nesses salões e exposições, nem sempre suas obras foram premiadas, mas certamente todas as fotografias apresentavam elevado valor estético, uma vez que as imagens expostas eram pré-selecionadas pelas comissões organizadoras – muitas vezes apenas metade ou até mesmo menos da metade das obras enviadas eram selecionadas.

Sua participação nesses inúmeros salões e exposições revelaseu imenso apreço pela fotografia, sua admiração pela arte fotográfica e seu trabalho incansável como fotógrafo, que iria influenciar inclusive figuras importantes da história do cinema brasileiro, como o diretor de fotografia Clemente Freitas[11].

A OBRA

A obra de Aragão Humberto é constituída e caracterizada por uma diversidade de temas que abrange desde fotografias de personagens ou figuras ilustres da Aracaju de meados do século XX até paisagens que incluem o céu, o mar e a terra com suas palmeiras ou seus coqueiros, além de elementos como jangadas, que remetem o observador ao Nordeste. Há ainda figuras femininas, nus, naturezas mortas, cenas com aves inspiradas na cinegrafia de Hitchcock, e o artesanato característico das feiras, com os objetos de barro distribuídos no chão.

No retrato de figuras humanas, destacam-se o enquadramento, a aproximação, o cenário, a cena, o jogo de luz e de sombra configurado a partir da localização da pessoa retratada em relação à entrada de luz ou mesmo do posicionamento desta, com a iluminação ora destacando, ora sombreando rostos e braços.

As naturezas mortas são marcadas pela delicadeza e pela sensibilidade do artista, que irá criar, a partir da disposição de elementos muito simples, como jarros de vidro ou de porcelana, copos transparentes com água e pedaços de coco, obras de elevado valor estético. Por vezes o artista enfatiza nesses trabalhos o contraste entre o fundo preto e os elementos brancos, como “Em busca de Néctar” e “Vaso com flores”.

Em sua produção, há muitas imagens que retratam os trabalhadores do mar, com suas jangadas e redes, em paisagens compostas pelo céu com nuvens brancas, pelo mar e pela areia da praia, como “Reparos na jangada”, “A rede e o mar”, “Regresso” e “Os jangadeiros”, e imagens que retratam os trabalhadores

[11] Na internet, é possível localizar menções ao fotógrafo por outros artistas e entrevistadores: MORENO, D. M. Clemente Freitas: o pioneiro na arte cinematográfica em Sergipe. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. S.l., 2012. Disponível em: http://www.cpcb.org.br/artigos/clemente-freitas-o-pioneiro-da-arte-cinematografica-em-sergipe/. Acesso em: 02.08.2017; JOSÉ, Ludovice. “A movimentada vida de Ludovice José”. S.l., 2003. Disponível em: http://www.osmario.com.br/ler.asp?id=14406&titulo=memorias. Acesso em: 02.08.2017; LAURO, E. e EBERT, C. Entrevista com Waldemar Lima ABC. Associação Brasileira de Cinematografia. Disponível em: http://www.abcine.org.br/uploads/pdf/entrevista_com_waldemar_lima.pdf. Acesso em: 02.08.2017.

do campo, em paisagens compostas pela terra mais árida e pelo céu, como"Retorno", "Carro de Boi" e "Elementos", que representam o registro do cotidiano do homem do Nordeste brasileiro. É possível encontrar também fotografias em que sobressai a técnica de laboratório, como "Nu", que se aproxima muito da abstração, "Santoya", em que o fotógrafo consegue um efeito interessante ao deixar na imagem apenas o rosto e os cabelos da personagem retratada, e a obra "The birds", feita a partir da sobreposição de dois negativos.

Analisando as fotografias e as técnicas difundidas por meio de revistas especializadas e boletins como os publicados pelo Foto Cine Clube Bandeirantes nas décadas de 1950 e 1960, observa-se que as obras de Aragão Humberto são condizentes com a produção do período e contemporâneas no que concerne às técnicas empregadas. O fotógrafo estava de fato muito atento às inovações e ao modo de se trabalhar a fotografia como expressão de arte.

RETIRADA

A imagem escolhida para análise intitula-se "Retirada". Trata-se de uma das paisagens registradas pelo fotógrafo que revelam o cotidiano do homem do Nordeste. Essa paisagem é composta por cinco elementos: o céu, a terra, o mar, os coqueiros e o homem. O céu ocupa dois terços da fotografia, destacando-se pelo desenho quase radio-concêntrico de suas nuvens brancas. A terra é representada pela areia, em parte seca, em parte úmida, revelando o traçado das ondas que se estendem e se retraem. O mar aparece ao longe, minimamente enfatizado, desenhando uma diagonal junto à terra na composição. Os coqueiros, igualmente distantes do observador, ratificam a localização geográfica da imagem. O homem, não como ser isolado, mas como ser social, surge numa diagonal perspéctica que direciona o olhar à linha do horizonte.

Essa fotografia traz à memória algumas observações formuladas por dois estudiosos do Nordeste brasileiro: Euclides da Cunha e Gilberto Freyre. O primeiro, em *Os sertões*, chega a afirmar que "o homem do sertão parece feito por um molde único, revelando quase os mesmos caracteres físicos, a mesma tez, [...] a mesma envergadura atlética"[12]. Freyre, em *Nordeste*, fala da paisagem humana transformada, resultante da mistura do europeu com o africano, que parece "às vezes mais da terra que certos elementos nativos"[13]. Em "Retirada", constata-se que de fato o homem gerado por três séculos de miscigenação parece intrinsecamente ligado à terra que desvenda, que perscruta, que desafia; e parece feito por um molde único – a mesma tez, o mesmo porte, o mesmo sofrimento humano nos pés descalços, nas vestes simples, nos volumes levados à cabeça não importa quão longa a caminhada.

[12]CUNHA, 2010, p.88.
[13] FREYRE, 2004, p.69.

Apesar da dramaticidade da cena, trata-se de uma imagem do cotidiano. As pessoas retratadas são aquelas que iam todos os dias vender seus produtos junto ao Mercado de Aracaju e o único percurso possível para retornar a suas casas era à beira mar, caminhando pela areia da praia. Por isso os cestos à cabeça, as sacolas nas mãos e os pés descalços que deixavam pegadas na areia, ao fim de mais um longo dia de trabalho. É de fato uma paisagem social. Uma fotografia que registra características da sociedade do período.

CONCLUSÃO

Como a obra de muitos fotógrafos amadores e profissionais de meados do século XX, a produção de Aragão Humberto merece ser considerada e analisada a partir de seu valor estético. Além da obra "Retirada", há diversas imagens representativas desse fotógrafo, seja do ponto de vista da inovação, seja do ponto de vista da aplicação de técnicas contemporâneas, que requerem um estudo mais detalhado e aprofundado até mesmo para a compreensão e para o entendimento da evolução da fotografia ao longo do século XX. Isso por um viés estético. É possível ainda considerar essas imagens segundo seu valor de registro de uma época, de um povo, de uma paisagem.

Aragão Humberto foi um dos fotógrafos mais importantes de Aracaju nas décadas de 1950 e 1960. Está fora, portanto, do eixo Rio-São Paulo, onde o número de profissionais especializados em fotografia era muito mais expressivo. Isso faz com que sua obra seja ainda mais representativa, porque contribui para o entendimento de como a fotografia foi concebida em outras áreas do país nesse período – o que registrou, de que forma registrou, por meio do emprego de que técnicas – e até mesmo para a verificação de repercussões de técnicas difundidas nas revistas de fotografia publicadas em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Na obra desse artista em particular, destacam-se a sensibilidade estética, a visão do cotidiano, os ensaios de novas possibilidades no registro e na revelação das imagens fotográficas, o contraste do claro-escuro, o jogo de luz e de sombra, a dramaticidade das cenas do dia a dia, a busca do enquadramento perfeito.Apesar da difusão da fotografia colorida, Aragão Humberto nunca abandonou a técnica das imagens em preto e branco. Mesmo no início da década de 1970, quando recebeu menções honrosas por algumas de suas últimas fotografias, estas eram trabalhadas em preto e branco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGÃO FILHO, Humberto Lima de. *A poética na imagem*. São Paulo: Intermeios, 2017.

COSTA, Helouise, RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil.* Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.
FREYRE, Gilberto. *Nordeste*. 7.ed. São Paulo: Global, 2004.
JOSÉ, Ludovice. "A movimentada vida de Ludovice José". S.l., 2003. Disponível em: http://www.osmario.com.br/ler.asp?id=14406&titulo=memorias. Acesso em: 02.08.2017.
KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
LAURO, E. e EBERT, C. Entrevista com Waldemar Lima ABC. *Associação Brasileira de Cinematografia*. Disponível em: http://www.abcine.org.br/uploads/pdf/entrevista_com_waldemar_lima.pdf. Acesso em: 02.08.2017.
LIMA, Solange Ferraz de. "O circuito social da fotografia". Em: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e costumes*. São Paulo: Edusp, 1991.
MORENO, D. M. Clemente Freitas: o pioneiro na arte cinematográfica em Sergipe. *Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro.*S.l.,2012. Disponível em: http://www.cpcb.org.br/artigos/clemente-freitas-o-pioneiro-da-arte-cinematografica-em-sergipe/. Acesso em: 02.08.2017.
SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM INDUSTRIAL. *Memória histórica da indústria sergipana*. Aracaju: Edição do SENAI, 1986.
SILVA, F. da. *Caminhando numa cidade de luz e de sombras. A fotografia moderna no Recife na década de 1950*. Tese de Doutoramento em História. Recife: UFPE, 2005.
VIANA, Sayonara. Humberto Aragão e a fotografia em Sergipe. Aracaju, 2014. Disponível em: http://nailsonmouraphotography.blogspot.com.br/2014/12/humberto-aragao-e-fotografia-em-sergipe.html. Acesso em: 02.08.2017.

FIGURAS

Figura 01 - ARAGÃO HUMBERTO. Retirada. Fotografia em Preto e Branco (décadas de 1950 e 1960). Fonte: Acervo da Família Aragão

ESCRITOS DE ARTISTA: DO ATELIÊ AOS ESPAÇOS EXPOSITIVOS.

Sophia de Oliveira Novaes[1]

Os escritos de artista enquanto objeto de estudo, começam a ser mapeados, organizados e publicados a partir da segunda metade do século XX. As primeiras publicações que coletam de diversos acervos estes textos para sua difusão são: "Art in Theory 1900-1990[2]: An Anthology of Changing Ideas"(1992), organizado por Charles Harrison e Paul Wood; "Theories and Documents of Contemporary Art" (1996), organizada por Kristine Stiles e Peter Selz; e "Escritos de Artista: anos 60/ 70"(2006) de Glória Ferreira e Cecília Cotrim, publicado no Brasil.

Por esse prisma, se percebe que existe um abismo entre os textos produzidos por artistas a partir dos anos 60 e textos de artistas de períodos anteriores, algo que começa a ser identificado pelos pesquisadores. A mudança no caráter e na função destes escritos, é familiarizado por Ferreira no contexto da intelectualização da arte, presente nas reuniões públicas e debates abertos que vinham ocorrendo em anos anteriores, sendo o caso da escola "Subjects of the Artists"[3] que durou de 1948 a 1949, em Nova York, destinada a propagação de arte de vanguarda, como expressionismo abstrato.

> As teorias dos artistas ocuparam o lugar da antiga teoria da arte. Onde falta uma teoria geral da arte, ali os artistas reservam-se o direito a uma teoria pessoal que expressam em sua obra. [...] Se uma obra se transforma ela mesma

[1] Graduanda em Artes Visuais no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Atualmente é pesquisadora de iniciação científica no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo -IEB USP com bolsa FAPESP. http://lattes.cnpq.br/6449964169306786

[2] Publicado novamente em 2002 como Art in Theory 1900-2000: An Anthology Of Changing Ideas.

[3] Iniciado em 1948, foi um movimento cujo ensinamento era baseado na concepção universal da reivindicação moral do artista, passando pela afirmação da sua individualidade.

> em teoria ou se, inversamente, nega a fisionomia estética, que sempre isolou a arte do mundo das coisas, perde-se rapidamente o solo da teoria clássica da arte.[4] (FERREIRA, 2008, p.30)

Hans Belting em "Fim Da História Da Arte Uma Revisão Dez Anos Depois" problematiza que as teorias realizadas pelos artistas, colocaram em xeque a tradição na história da arte e o papel da crítica como consequência. Belting diz que se apossando da palavra, os artistas puderam conduzir a interpretação que desejavam sobre o que se produzia. Um caso evidente seria a discussão que houve em 1969 sobre o editorial da revista "Art and Language"[5], no qual os artistas participantes "Ponderavam com toda seriedade se a sua arte conceitual não tornava supérflua toda a teoria tradicional da arte" (BELTING, 2006, p.38), contestando se o próprio editorial poderia ser reconhecido como 'obra de arte'.

Quando estas discussões passaram a ser identificadas e mapeadas por historiadores e pesquisadores, resultaram na criação de antologias e publicações que não só difundiam esse tipo de produção, mas que estabeleciam seus limites e criavam significados para o termo 'escritos de artista'. Para Belting, a coletânea Art in Theory com 1100 páginas com escritos de artista, igualava-se à teoria da história da arte pelo fato de conter uma variedade de textos em ordem cronológica, indicando uma ideia linear de desdobramento e desencadeamento ao longo do tempo.

No livro "Theories and Documents of Contemporany Art" (1996) o tema é discutido sobre o prisma das mudanças que ocorreram com os escritos de artista em primeira pessoa, desenvolvendo um paralelo entre os artistas ausentes e os artistas presentes, enquanto termo de autoridade. Se os artistas mortos e emudecidos não podem contrariar a história da arte, a crítica retém a voz autoral. Assim, o livro projeta que o contingente de textos de artista que emergiram principalmente a partir da década de 80, estavam atrelados ao contexto de indústria cultural[6], como parte da intelectualização da arte.

> A substituição da autoridade autoral pela teoria teve sucesso particularmente na área dos textos de artistas, uma categoria de teoria à qual as novas práticas metodológicas e teóricas raramente têm sido aplicadas. Assim, negligenciar algo é uma das forças mais poderosas (e quase invisível) para a manutenção da autoridade, um fato ilustrado por uma das piadas padrão entre os

[4] Entrevista para a Revista Porto Arte: Porto Alegre, V.15, Nº25, novembro de 2008.
[5] Teve sua primeira edição em 1969, na inglaterra, a partir da colaboração de artistas conceituais.
[6] Indústria cultural é um termo desenvolvido para denominar o modo de produzir cultura no período industrial capitalista. O termo foi criado por Max Horkheimer (1895-1973) e Theodor Adorno (1903-1969), ambos intelectuais da Escola de Frankfurt na Alemanha.

historiadores: "O melhor artista é um artista morto", pois eles não retrucam.[7] (STILES; SELZ, 2012, p. 202).

PRÉ TEXTOS

Sônia Salzstein em "Transformações na Esfera da Crítica" escreve sobre a condição da crítica de arte, dialogando sobre as modificações que a prática teve entre a modernidade e a contemporaneidade. Segundo Salzstein, o espírito da crítica na modernidade era marcado pelo caráter racionalista e universal, ao passo que tomava a condição de gênero de escrita. Para a autora, a militância cultural advinda deste fenômeno, foi responsável pelo aparecimento de manifestos e reflexões de artistas e poetas. Porém, para a pesquisadora, foi a partir da década de 80, com as grandes transformações históricas do período, que a crítica se deslocou e passou a ocupar um lugar mais particular na contemporaneidade, onde a tendência da crítica foi e continua a ser de se misturar na produção artística, se tornando modalidade da própria arte e fraturando barreiras que se consolidaram ao longo de seu desenvolvimento.

Dito isto, é possível se aproximar da ideia esboçada por Glória Ferreira, no qual os escritos de artista podem ser distintos a partir de um momento, e por consequência é possível identificar seus pré-textos. Para Ferreira, desde 1960 os escritos adquirem novos indicadores, adentrando-se efetivamente no campo da crítica e da reflexão. Os textos anteriores como os de Wassily Kandinsky, Mondrian, Malevich, ou ainda os de Delacroix, estariam em outra instância de linguagem.

A questão central para Ferreira é o posicionamento da autoria, a maneira como os artistas concebem a escrita. Portanto, a autora discorre sobre o exemplo de Kandinsky em "Do Espiritual na Arte", no qual, acredita que o pintor trata o assunto como uma aula de história da arte, sem questionar as opções diante das tensões no próprio conceito da arte, ou implicando-se diretamente naquilo que escreve, de maneira que caminha no sentido mais universal do texto. Assim também seria o caso dos escritos de Delacroix. Ferreira cita a pesquisadora Nathalie Heinich, que acredita que desde o século XVII existe um processo de intelectualização do olhar na arte, com origem nas discussões da academia. Assim, os diários, notas de ateliê, correspondências e demais formas de registro, compõem os gêneros da escrita historicamente e "correspondem também ao momento fundador da crítica de arte e de um espaço público da arte, como os salões". Desta forma, os escritos de artista ganham um conceito mais delimitado na medida que as publicações

[7] STILES, Kristine. Teorias e Documentos da Arte Contemporânea- Um livro-fonte de escritos de artistas: Introdução geral. *Pós Belo Horizonte*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p.192-203, nov. 2012. Tradução por de Mário Azevedo. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/59/61>. Acesso em: 01 maio 2017.

específicas a seu respeito são feitas, pois a partir da organização dos pesquisadores é que surge a delimitação do que seria um escrito de artista.

O ATELIÊ DE CRIAÇÃO

Lucy Lippard em "A Desmaterialização da arte" escreve que o ateliê durante os anos 60 - com a arte ultraconceitual - conhecida por enfatizar exclusivamente o processo do pensamento, fez com que o ateliê se transformasse e adquirisse novas características, para além do lugar da práxis: "O ateliê vai novamente se tornando um [local de] estudo. Tal tendência parece provocar profunda desmaterialização da arte, especialmente da arte como objeto" (LIPPARD, 1968).

Para Lippard existe a arte como ideia e a arte como ação, sendo a primeira um caminho que nega a matéria pois tudo se transforma em conceito, e a segunda um percurso em que a matéria é transformada em energia e tempo-movimento. Ambos constituindo aquilo que chama de desmaterialização da arte, em especial da arte como objeto, de maneira que este até poderia se tornar obsoleto, caso as ideias do ultraconceitualismo prevalecessem. Assim, se a arte é posta como objeto desmaterializado, seu ambiente de criação também passa a ter essa característica.

Nesse sentido, Daniel Buren em A Função do Ateliê (1979), propõe e contesta os limites físicos deste espaço, propondo que o ateliê contemporâneo seja expandido, para além das paredes. Para o autor, a função do ateliê seria essencialmente ser ponto de origem do trabalho, um lugar privado no qual o artista descobre e transforma suas ideias, e um lugar físico de criação. Caracterizando, ainda na década de 70, a desmaterialização das paredes que sustentavam o ateliê. Este ateliê como ambiente de investigação e experiências diversas, ganha um caráter de habitar em inúmeros lugares, sendo fluxo, estando no lugar onde o artista estiver. Estabelecendo novas relações com o espaço em que as obras passam a ser vistas, pois se o ateliê começou a atuar também como laboratório de pensamento, o espaço expositivo, ganha valor semelhante.

EXPOSIÇÕES: "A v DOCUMENTA DE KASSEL, "30 X BIENAL" E AS EXPERIÊNCIAS "O LIVRO ACERVO", "PARA ALÉM DO ARQUIVO" E "ARQUIVO VIVO"

A V Documenta de Kassel realizada entre 30 de junho e 8 de outubro de 1972 sob a direção de Harald Szeemann, em Kassel- na Alemanha- com o tema 'Questionamento da realidade – os mundos da imagem' é um ponto importante para se entender a implicação dos escritos de artista. A ideia fora indagar aquilo que

podia ou não ser arte contemporânea, seus critérios de validação, assim como seus processos de criação, fazendo com que se tornasse um marco na história da arte.

Segundo o artigo "A arte contemporânea e a necessidade da Filosofia", para se compreender a complexidade desta exposição é necessário lembrar que a cidade de Kassel havia sido bombardeada durante a Segunda Guerra Mundial, por entre muitas razões, ser um local com fábricas de armamento. O Museu Friderici-anum que fora construído em 1779 já com o intuito de ser museu, passou por usos diferenciados, como durante a expansão Napoleônica, e com a guerra foi quase totalmente destruído, sobrando apenas sua fachada e a torre.

A V Documenta de Kassel tinha como principal intuito revelar o caráter processual de criação na arte e a estabelecer uma relação íntima com seu público. Dessa forma, os escritos que chegaram a essa exposição tinham um caráter processual mais aguçado, voltados às etapas de construção e pensamento, estando atrelado à obras de cunho conceitual.

Betina Rupp escreve que muitas das propostas que Szeemann apresentou derivaram de sua íntima aproximação com as obras que foram expostas. O curador era conhecido por visitar assiduamente muitos ateliês e acompanhar o processo de construção das obras, fazendo com que esta Documenta esteja inserida dentro do campo de inovações que os escritos de artista proporcionaram para a história da arte, principalmente no que tange o diálogo entre artista e seu processo.

Outro exemplo é a exposição 30 x Bienal que aconteceu em 2013, no intervalo entre a 30º e a 31º Bienal de São Paulo. Com a curadoria de Paulo Venâncio Filho, participaram 111 artistas e cerca de 250 obras. Sua concepção originou-se a partir do arquivo Bienal e do Arquivo Histórico Wanda Svevo, tratando-se de uma mostra que pesquisa arquivos de ordem iconográfica e bibliográfica no acervo.

O pensamento da exposição, por ter nascido do arquivo, levou em consideração os escritos de artistas, pois inevitavelmente estavam atrelados, seja como registro, documentos ou obra em si. Além disto, a exposição manteve contato com a 30º Bienal de São Paulo (2012), intitulada de "A Iminência das Poéticas".

Hélio Oiticica está presente na mostra com as obras: "Relevos Espaciais" (1959) e "Bólide B1 Bólide Caixa 1 - Cartesiano" (1963). O artista fez parte de muitas Bienais de São Paulo, mas nesta exposição em específico, é pensado pelo viés não só das obras, mas dos arquivos que o acompanham e do seu processo de criação. O artista produziu um volume grande de textos reflexivos e poéticos, pautando sua criação intimamente aos escritos de artista.

A linguagem para Oiticica, segundo Rivera, é um trabalho de esclarecimento, de testemunho de suas ideias: "Suas obras, suas "coisas", seus objetos, projetos e arquiteturas [..]. A escrita faz da linguagem coisa – um texto, na maioria das vezes, ou um livro. Ou outra coisa, nos objetos de arte". Assim, "Aspiro ao Grande Labirinto" (1986) reúne seus escritos e sistematiza o significado dos conceitos que vinha trabalhando, sendo

uma das publicações de escritos de artista que melhor se localizam dentro do significado do termo, pois trazem à tona a teoria e a poética, com profundas marcas de autoria, onde o artista se faz presente e estabelece determinadas ordens de pensamento, que só são possíveis com a escrita direta entre criador e objeto.

Assim, a exposição 30x Bienal se torna um caso que sintetiza o trânsito do escrito de artista, pois ao nascer do arquivo traz consigo registros e documentação intrínsecos a produção das obras, ao passo que traz também obras efetivas sobre a autoria presente do artista. Oiticica se torna indissociável dos registros e dos arquivos vinculados a criação de suas obras, ao passo que Basbaum traz a expansão do termo escrito de artista enquanto obra.

Não obstante, as experiências concebidas no Paço das Artes refletem de maneira concisa a questão do escrito de artista, como documento e como obra. São projetos que assumem essas questões em primeira ordem, colocando a curadoria e as propostas dos artistas em consonância, nos quais os escritos de artista ficam em evidência.

"O livro acervo" nasceu em 2010 com a realização de Priscila Arantes em comemoração aos 40 anos do Paço das Artes. A ideia fora fazer uma curadoria expandida, que transpassasse o arquivo. Num primeiro momento, 30 artistas passaram por uma temporada de projetos, no qual foram convidados a criar obras inéditas em folhas de papel, que posteriormente foram impressos e encartados para serem distribuídos, por último foram criadas e publicadas obras sonoras feitas pelos artistas. Estes materiais foram difundidos no modelo de caixa de arquivo, dialogando com a ideia de arquivo e obra. Em 2012, Para Além do Arquivo foi concebida por Priscila Arantes e Cauê Alves. A mostra convidou 15 artistas que trabalham com questões relacionadas ao arquivo, como a escrita e o pensamento da documentação, para participar do projeto.

A exposição 'Para além do Arquivo' aprofunda os limites da documentação como obra. No caso específico desse projeto, o catálogo da exposição assumiu um papel importante como suporte para a proposta, como conta Arantes: "O público podia então xeroxar as páginas que tinha interesse e montar o seu catálogo/arquivo da maneira que lhe conviesse." Esta pesquisa se desdobrou na exposição "Arquivo vivo", também com a curadoria de Arantes, fora exposta em 2013 no Paço das Artes. Essa edição contou com a apropriação de documentos históricos para a realização de obras de arte; o corpo como arquivo, aquele que incorpora marcas de escrita e rasura, sendo um constante processo de linguagem; e arquivos de artista, arquivo institucional e banco de dados. Nesta última vertente, a pesquisa sonda complexos mecanismos de questionamento entre classificação e organização de dados.

A curadora escreve que ao contrário da década de 60, "em que o arquivo tinha intrínseca relação com os questionamentos relacionados às práticas e aos circuitos legitimados no sistema das artes, na atualidade, o arquivo passa a ser fonte poética de muitas obras". Arantes sinaliza que o arquivo como obra

continua a ser disparador de reflexões, sendo que desde os anos 60 vem questionando verdades estabelecidas na história da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estudar os escritos de artista - enquanto termo controlado - a pesquisa fez reflexões sobre: o surgimento do conceito; a forma como o termo passou a ser identificado, mapeado e difundido; a maneira como os pesquisadores estabeleceram os limites do conceito, e por consequência, definiram aquilo que seriam os pré textos; o impacto dos escritos reflexivos com relação a condição da crítica; e o trânsito de passagem dos textos entre o ateliê do artista e os espaços expositivos.

Foi possível identificar que a principal característica dos escritos de artista é a marca de autoria implicada e de voz presente, que a partir dos anos 60 se consolidou como uma modalidade de obra. Estes trabalhos passaram a ser publicados e recebidos pelos espaços expositivos. A V Documenta de Kassel se mostrou uma tentativa e um meio laboratorial da curadoria explorar a arte que naquele período se borbulhava, por decorrência se debruçando sobre as experiências dos escritos de artista. Não obstante a exposição 30xBienal se despontou como um caso conciso sobre a curadoria a partir do arquivo, circundando as obras e as encarando de maneira mais complexa, onde o escrito de artista foi uma questão discutida. E as experiências no Paço das Artes revelaram a atualidade da problemática e a forma como essa vem sendo tratada.

Assim, através deste percurso, que nasce no ateliê do artista e percorre entraves até sua exposição e publicação, revela-se não só um processo de desmaterialização da arte, mas de seus ambientes de criação e difusão. Os escritos de artista se mostram como processo, como reflexão, ao mesmo tempo que demonstra um tom facilitador entre a obra e o público, pois abre um caminho de acesso e facilitação a ideia em essência dos trabalhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTONI, Fernanda; AZEVEDO, Mário. Entrevista: Glória Ferreira. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 15, n. 25, p.179-189, nov. 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/10769>. Acesso em: 01 maio 2018.

ARANTES, Priscila. Livro/Acervo, Para Além do Arquivo e Arquivo Vivo: uma trilogia possível. *Ars*, São Paulo, v. 24, n. 12, p.9-18, nov. 2014.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte:* uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 317 p., 23 cm.

BUREN, Daniel (1979). *A função do ateliê.* Título original: Fonction de l'atelier, in: LOOCK, Ulrich, Ed. Anarquitectura de Andrea Zittel, Porto, Público/Fundação de Serralves, 2005, pp. 48-53.

FACCO, Marta Lucia Cargnin. Reflexões sobre o ateliê como lugar/espaço em processos de criação em Artes Visuais. *Revista Digital do Lav*, [s.l.], v. 10, n. 2, p.213-227, 25 ago. 2017. Universidade Federal de Santa Maria. http://dx.doi.org/10.5902/1983734826890.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas:* anos 60/70. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 461 p., 23 cm.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Art Since 1900:* Modernism, Antimodernism, Postmodernism, New York: Thames & Hudson, 2011.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory:* An Anthology of Changing Ideas. Oxford: Blackwell Publishers, 1992. 1189 p.

JUNQUEIRA, Lilian Maus. *Escritos de artista nos arquivos em transformação.* 2010. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. Temáticas: A DESMATERIALIZAÇÃO DA ARTE. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 25, p.151-165, maio 2013. Tradução Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade.

SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. *Ars (são Paulo)*, [s.l.], v. 1, n. 1, p.83-89, 2003. FapUNIFESP (SciELO). http://dx.doi.org/10.1590/s1678-53202003000100008.

STILES, Kristine. Teorias e Documentos da Arte Contemporânea- Um livro-fonte de escritos de artistas: Introdução geral. *Pós Belo Horizonte*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p.192-203, nov. 2012. Tradução por de Mário Azevedo. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/59/61>. Acesso em: 01 maio 2017.

FIGURAS

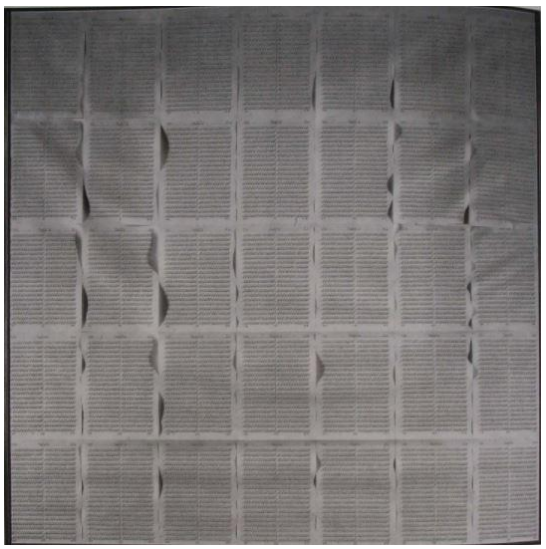


Figura 01 - Hanne Darboven. Seven Panels and an Index. 1973. Fonte: FOSTER, KRAUS, BOYS, BUCHION, 2004, p 556.

Figura 03 - Hélio Oiticica, Bólide B1 Bólide Caixa 1 – Cartesiano, 1963. Foto por: Leo Eloy.Disponível em: <https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10152035726959519&id=612300 4518 >

Figura 02 - Hélio Oiticica. Relevo Espacial V12. 1959. 119 × 90 × 12 cm. Fonte: Artsy. Disponível em: <tps://www.artsy.net/artwork/helio-oiticica-relevo-espacial-v12>

Figura 04 - Arquivo Vivo, 2013. Fonte: Fernanda Frazão. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/person/priscila-arantes>

RESISTÊNCIA POLÍTICA NOS UTOPISMOS LATINO-AMERICANOS.

Tainá Maria Vieira da Rocha Silva[1]

Ao falarmos de *Utopismos* latino-americanos vemos a necessidade de se fazer clara a diferença entre *Utopismo* e *Utopia*.

Como apontou Claude-Gilbert Dubois a utopia, ainda que um gênero engessado e permeado por regras é de difícil delimitação, já que "o espírito utópico" pode "insinuar-se em produções romanescas, nos ensaios políticos ou morais, nos tratados jurídicos ou nos relatos de viagens reais ou imaginárias"(TROUSSON, Raymond. *Utopia e Utopismo*, pg 124). E é esse chamado "espírito utópico" que fará a sociedade do século XIX apreender a utopia não como um *gênero*, mas como uma *mentalidade*.

Propondo um alargamento do conceito capaz de englobar as ideias de Estado perfeito, projetos de revolução social, política e arquitetônica, a utopia passa a representar o pensamento daqueles que contestam o sistema vigente.

Apenas em 1972 Alexandre Cianurescu se propôs a separar as propostas político-pedagógicas de governo pautadas através da ficção literária, de ideais políticos de contestação do sistema e igualdade social e a partir de então, passamos a chamar de *Utopismo* as propostas não ficcionais que tinham em vista uma realidade social já afirmada e de Utopia apenas aqueles projetos que por trabalharem com uma tamanha revolução globalizada e brutal, restringem-se tão somente à ilhas e cidades imaginárias.

Pelo fato destes conceitos sempre se confundirem, as primeiras empreitadas utopísticas na América Latina foram consideradas como “experiências utópicas”: desde os *Hopitales Pueblo* de Vasco de Quiroga fundados em 1532 em Santa Fé, no México, até às comunidades anarquistas italianas de Palmeiras e Santa Cecília, fundadas na segunda metade do século XIX, o primeiro inspirado em a *Utopia;* enquanto o segundo

[1] Graduanda em Estudos Literários pela UNICAMP- Universidade Estadual de Campinas

ia nesse intuito de revolução social e suposta tentativa de impor o sonho à prática que dominava as revoluções Europa à fora.

Foi assumindo a utopia como uma mescla de ideais progressistas e comunitários, capazes de mudar a sociedade colonial pré-estabelecida, que os movimentos de independência da América Latina fiaram-se no espírito utópico romântico da Revolução Francesa (não em nome do proletariado, mas sim em nome de toda *latinidade*).

Leitores de Saint-Simon, Fourrier e Owen, os pensadores dessas revoluções que estavam por vir, acreditavam que elas se fariam a partir de um organismo social comum e cotidiano, embasados em um *nacionalismo espiritual* que os guiaria à utopia e para tanto, os autores dessas obras autônomas versaram sobre uma realidade distante da oligárquica e das relações de subordinação do Estado às camadas dominantes. Segundo uma afirmação de Viviana Gelado:

> (...) é o de mostrar algumas perspectivas polêmicas gerais formuladas no período de surgimento e auge dos movimentos de vanguarda na América Latina, através da problematização de um aspecto pouco tratado pela crítica especializada: a função estético-ideológica que a fragmentação e heterogeneidade desempenharam na produção vanguardista latino-americana e, em especial, em relação ao tratamento dado por ela em diversas matrizes da cultura popular, tomadas como matéria de incitação estética dentro de uma estratégia de valorização das mesmas e como meio de questionamento da "arte como instituição".[2]

Dentro dessa proposta que incluía laicização, a busca de uma produção artística com raízes nas tradições locais e na revalorização da arte pré-hispânica, o mundo foi se preparando para o Movimento Muralista Mexicano do século XX. Esse movimento foi a primeira manifestação artística que entusiasmou os artistas muito mais que algo vindo da academia europeia. Foi através que o artista latino viu a oportunidade de expor sua realidade e história, exaltando o indígena como primeiro habitante local e a qualidade miscigenada desse Continente.

Seus representantes debateram o papel da arte entre as críticas academicistas e o vanguardismo europeu sem deixar de respeitar o momento político de seu país, voltando as pinceladas para uma temática social. Esses artistas rompiam com a noção de separação entre arte ou alta cultura de cultura popular, colocando a ideia de cultura como oposta a noção usual de "civilização".

[2] GELADO, Viviana. Fragmentação e heterogeneidade na cultura latino-americana dos anos 20. *Remate de Males*

As necessidades locais só se tornaram evidentes a partir da nova ordem política trazida pela Revolução Mexicana de 1910, que exigiu uma reconstrução e renovação da cultura condizentes com os preceitos revolucionários, adubando espaço para o florescimento do Muralismo. Foi graças a José Clemente Orozco, então secretário do governo de Obregón, que os muralistas puderam se instaurar em 22. Com seu plano de erradicar o analfabetismo com a criação de centros culturais e escolas rurais, onde a minoria indígena seria incorporada no sistema de educação nacional, Orozco previa a educação artística como uma força motriz em Escolas ao Ar Livre manejadas por jovens artistas que futuramente seriam conhecidos por sua arte de cunho nacionalista, estando entre eles Rufino Tamayo e Miguel Covarrubias.

A intenção do mural sempre foi bem clara: de ideologia intencionalmente exposta, a ideia era angariar o máximo de espectadores. Assim sendo, o Estado foi um grande financiador desses artistas, da tinta a uma quantia razoável por trabalho entregue. Com essa presença estatal, as formas de produção, distribuição, circulação e consumo foram rompidas: não havendo a necessidade do intermédio de uma galeria ou museu, as obras eram feitas em espaços públicos de grande circulação para visualização em massa.

A primeira geração desses pintores, que vai de 1922 a 1942, pertenceram José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Diego Riveira que ao lançarem uma "Declaração Social, Política e Estética" pontuaram uma arte popular e subversiva, onde a beleza sugeriria luta, repudiando as manifestações individuais burguesas de cavalete. Assim, arte de mural nascia no sindicato, marcando esse projeto de 22 como a tentativa de prática das ideias gestadas desde de os movimentos de independência do século XIX. As obras da década de 20 se caracterizaram pela criação do imaginário do povo mexicano na Revolução e, portanto, pela afirmação de uma identidade nacional. Os pintores trabalhavam em locais comuns a trabalhadores braçais e em cargas horárias idênticas, tudo pela abolição da ideia do pintor como um boêmio e da arte como algo elitista, de horas vagas.

Aqui me proponho a fazer uma breve análise com o contraste entre as visões de dois pintores do mesmo período que dividiam, no limite, os mesmos ideais, mas que representaram de formas claramente distinta uma mesma revolução.

Em 1926, Orozcos entrega à Escola Nacional Preparatória o mural compilado *La trincheira* e *Destruición del viejo órden*. (Figura 1 e figura 2).

La Trinchera, com sua base cinza de cal e areia, rascunhado e orientado em forma de cruz, serviu ao pintor como guia para os traços das duas figuras principais, precedidas de um tencionado corpo masculino agachado. Assim como essa última figura, nenhuma das personagens da obra possuí rosto exposto: uma crua representação do lado não glorioso da revolução popular sem nome. O mural, enquanto meticuloso na geometria é tanto gritante na angústia quanto silencioso no macabro. No mesmo interim e parede Orozco traz *Destruición del viejo ordén*, onde dois camponeses, pós revolução, observam as estruturas do sistema

político anterior derrubadas, mas não em pedaços já que ainda podem-se distinguir certas estruturas. Dividida em 11 seções, 20% da base da pintura foi feita em preto, ocre e vermelho, dando um efeito mais luminoso nas cores do porvir. Novamente não vislumbramos um rosto. Apesar da expressiva dor presente na contorção dos corpos para além de um constante vermelho vibrante imaculado em várias seções, esse rubro não escorre como sangue ou se expõe como carne em nenhum momento, a despeito de toda a brutalidade apresentada.

Já na obra de Juan O'Gorman, *O Retábulo da Independência*, inaugurada em 1961 temos o recriar das 4 fases da Revolução Independentista Mexicana de 1784 desde as reformas borbônicas até 1814, com a promulgação da República Mexicana no Congresso de Apatzingán. A esquerda do mural temos a representação da elite da Nova Espanha junto a personagens imaginários: entre bispos e vice-reis do fim do século XVIII início do XIX, encontram-se algumas figuras da classe dirigente logo abaixo a bandeira espanhola, como o escritor e político Lucas Alamán, o general Félix María Calleja e bispo Manuel Abad y Queipo. Como forma de escancarar o contraste de vida entre o povo e os governantes, alguns indígenas encontram-se em condição servil ao pé desse pedaço do mural. (Figura 3)

Acima, um edifício neoclássico simboliza a cultura, o avanço científico e a influência do enciclopedismo filosófico da Revolução Francesa junto a igreja de Dolores Hidalgo ou *Alhóngiga de Granaditas*, já que foi onde foram guardados boa parte dos armamentos. Logo abaixo temos o retrato de 14 criollos que foram os precursores ideológicos do movimento entre padre, escritores, pensadores, sacerdotes e afins, como os políticos Francisco Primo de Verdad y Ramos. (Figura 4)

A terceira parte, ao centro, foi reservada aos protagonistas das lutas de insurgência. O padre Miguel Hidalgo é representado em duas fases: uma em traje oficial de batalha, brandindo um estandarte da Virgem de Guadalupe e outra mais velho, onde em uma mão carrega uma tocha como símbolo da liberdade e na outra o decreto de Guadalajara onde propunha a abolição da escravidão e a partilha justa de terras. (Figura 5)

Na quarta e última parte, do centro para o lado direito, observa-se o Congresso de Apatzingan, a tomada de Acapulco junto a dos reprodução de José Maria Morelos- aqui também por duas vezes e em duas fases pintado, como Hidalgo- e Vicente Guerrero, que consumou a Guerra de Independência. A paisagem ao fundo no mural representa as primaveras passadas até chegar a Apatzingán: uma lua consta no extremo esquerdo, reservado ao período colonial, e ao direito temos o raiar da independência. (Figura 6)

Apesar da leitura maniqueísta e liberal dos fatos, Juan O'Gorman legitimou o poder mexicano no período e o permanece fazendo até os dias de hoje com tais pinceladas, corroborando com os preceitos desse espírito idealista irrefreável do homem sul americano. Enquanto isso, em uma outra faceta, Orozco

reproduz o lado cru desse sonho utopístico, onde o mundo como até então você conhecia tem de deixar de existir pra que uma nova chance ao não eurocêntrico seja dada.

Como explicitou Gabriel García Marquez em seu discurso de aceite do Nobel de Literatura intitulado "A solidão da América Latina", a Europa e bem assim os cânones das humanas no ocidente insistem em medir a América do Sul com uma régua feita a partir da trajetória do velho continente, tratando assim de diminuir nossas histórias e o nome que damos a elas dado o nosso díspar processo de construção:

> Nas boas consciências da Europa, e às vezes nas más, tem irrompido desde então com mais ímpetos que nunca as notícias fantasmagóricas da América Latina, essa pátria imensa de homens alucinados e mulheres históricas, cuja teimosia sem fim confunde-se com a lenda. Não tivemos um instante de sossego. [...] Pois se estas dificuldades nos entorpecem, nós que somos de sua essência, não é difícil entender que os talentos racionais deste lado do mundo, extasiados na contemplação de suas próprias culturas, tenham ficado sem um método válido para nos interpretar. É compreensível que insistam em medir-nos com a mesma vara com que se medem a si mesmos, sem recordar que os estragos da vida não são iguais para todos, e que a procura da identidade própria é tão árdua e sangrenta para nós como o foi para eles. A interpretação de nossa realidade com esquemas alheios só contribui para fazer-nos cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, cada vez mais solitários. Talvez a venerável Europa fosse mais compreensiva se tratasse de nos ver em seu próprio passado.

Nesse ponto acredito ser questionável a possibilidade de utopias como gênero literário pautado por Morus ou Campanella em terras sul-americanas não por uma falta de capacidade ou oportunidade, mas por toda construção histórica, social e política que esse continente teve de criar com a arte e o ideal para, acima de tudo, resistir:

> Por que a originalidade que é admitida sem reservas em nossa literatura nos é negada com todo tipo de desconfiança em nossas tentativas tão difíceis de mudança social? Por que pensar que a justiça social que os europeus desenvolvidos tratam de impor em seus países não pode ser também um objetivo latino-americano com métodos distintos em condiciones diferentes? Não: a violência e a dor desmedidas da nossa história são o resultado de injustiças seculares e amarguras sem conta, e não uma confabulação urdida a três mil léguas de nossa casa. [...] Ante esta realidade

> assustadora que através de todo o tempo humano deve ter parecido uma utopia, nós, os inventores de fábulas que acreditamos em tudo, nos sentimos no direito de acreditar que ainda não é demasiado tarde para empreender a criação da utopia contrária. Uma nova e arrasadora utopia da vida, onde ninguém possa decidir por outros até mesmo a forma de morrer, onde verdade seja certo o amor e seja possível a felicidade e onde as estirpes condenadas a cem anos de solidão tenham finalmente e para sempre uma segunda oportunidade sobre a terra.[3]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvaro Vázquez Mantecón, « Alegorías, metáforas y símbolos en el cine sobre la Revolución mexicana », *Caravelle*, 97 | 2011, 165-179.

Arte latinoamericano del siglo XX. Coautoria de Edward J Sullivan. Madrid: NEREA; 1996.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. *As representações das lutas de independência no méxico na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O'Gorman*. *Revista de História*, São Paulo, p.284-304, abr. 2005.

CHAPULTEPEC, Museu Nacional de História Castillo de. *L Retablo de la Independencia.* Disponível em: <http://mnh.inah.gob.mx/objeto?obj=2425>. Acesso em: 02 abr. 2010.

JESðS, Eliseo Mijangos de. REFLEXIONES DE UN RESTAURADOR: LOS MURALES DE OROZCO EN SAN ILDEFONSO. *Crónicas. El Muralismo, Producto de La Revolución Mexicana, En América*, México, p.71-74, jul. 2011.

MARQUEZ, Gabriel García. A solidão na América Latina. *Reviu*, Foz do Iguaçu, v. 2, n. 1, p.12-14, set. 2014.

UREÑA, Pedro Henriquez. La utopia de América. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

TROUSSON, Raymon. Utopia e Utopismo. Morus, Campinas, v. 2, n. 2, p.123-135, abr. 2005.

GELADO, Viviana. Fragmentação e heterogeneidade na cultura latino-americana dos anos 20. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 25, n. 2, p. 137-154, nov. 2012. ISSN 2316-5758.

[3] MARQUEZ, Gabriel García. A solidão na América Latina. *Reviu*, Foz do Iguaçu, v. 2, n. 1, p.12-14, set. 2014.

FIGURAS

Figura 01 - *La Trinchera,* en la Escuela Nacional Preparatoria. Reprografía. *José Clemente Orozco. Autobiografía, op. cit.*, p.86.

Figura 02 - José Clemente Orozco (1883-1949) *La trinchera*, 1926. Fresco. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.

Figura 03 - José Clemente Orozco, (1883-1949).*Destrucción del viejo orden*, 1926.Fresco. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.

Figura 04 - Juan O'Gorman (Século XX). *Retábulo de la Independência*. 440cmX1569cm

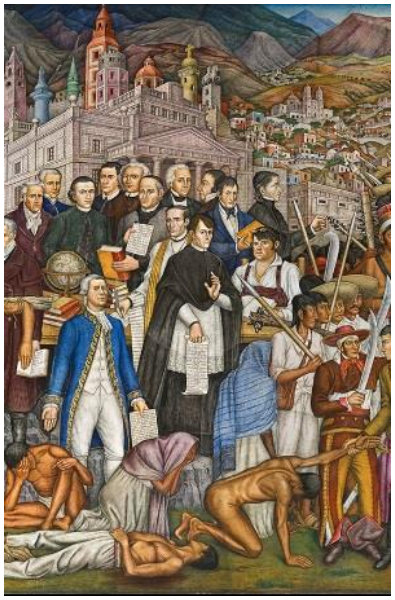


Figura 05 - Juan O'Gorman (Século XX). *Retábulo de la Independência*. 440cmX1569cm

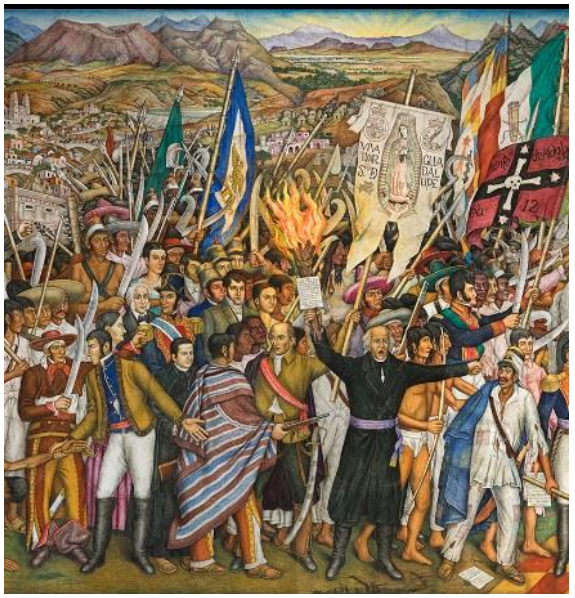


Figura 06 - Juan O'Gorman (Século XX). *Retábulo de la Independência*. 40cmX1569cm

Figura 07 - Juan O'Gorman (Século XX). *Retábulo de la Independência*. 440cmX1569cm

DIALÉTICA DO VER NA PRODUÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA: ABSTRAÇÃO E SUPERFÍCIES IMAGINADAS.

Talita Mendes[1]

O objeto deste artigo é a reflexão acerca de modos de abstração no campo da arte, a princípio considerando exemplos de abstração da primeira metade do século XX e de caráter estrangeiro (Figs. 1 e 2), e suas potenciais repercussões em produções artísticas de períodos posteriores que se valem de imagens técnicas. O enfoque recai sobre o recurso à estrutura de relações em grade (*grids*) — que alude à disposição em trama, retícula ou janela — bastante presente no desenvolvimento de obras abstratas de arte moderna.

Esta estrutura é objeto emblemático de pensamento, compreendida enquanto modo de composição, mas também enquanto propulsora de exploração visual (e conceitual) da espacialidade do meio/suporte de inscrição, no qual as relações de justaposição e sobreposição de elementos estruturantes — como traços, pontos, linhas, manchas e cores — reificam e trazem à evidência a superfície do próprio anteparo , seja este um suporte tradicional para representação como papel, tela confeccionada em tecido, entre outros, ou, mais pertinentemente ao âmbito deste artigo, a reprodução imagética deste anteparo/obra através da mediação de outros aparelhos técnicos (digitais) e meios de circulação da imagem (como livros, catálogos, etc.).

Vale ressaltar que o recurso modernista de sobrevalorização da superfície, bem como do efeito plano do suporte, veio a estabelecer outros modos de percepção de profundidade. Neste caso, o emprego de relações estruturais em grade não está, necessariamente, apenas voltado a um recurso da composição artística para desenvolvimento de perspectiva tradicional afim à representação de objetos tridimensionais

[1] Mestra e Doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (IA-UNICAMP). Este artigo está relacionado à Pesquisa de Doutorado intitulada “Paisagens ressignificadas: imagens técnicas e as (des)construções do olhar nas poéticas de Cássio Vasconcellos, Mario Cravo Neto e Eustáquio Neves.” Pesquisa de Doutorado financiada pela CAPES e com orientação do Prof. Dr. Edson do Prado Pfützenreuter.

em suportes bidimensionais, antes, a estrutura em grade se torna signo autorreferente, transfigurando-se na própria obra, de modo que a arte abstrata modernista atinge um potencial investigativo que lega, para a posteridade artística, a complexidade conceitual de tal estrutura.

Daí decorre a percepção de que a estrutura em grade parece ter visualmente influenciado a concepção de obras contemporâneas — como as do artista brasileiro Cássio Vasconcellos (Figs. 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9), que são constituídas e/ou se utilizam de imagens técnicas —, produções estas que podem dialogar com criações de artistas consagrados pela História da arte — em destaque, considerou-se para as reflexões aqui presentes algumas imagens referenciais de obras do início do século XX realizadas pelo artista Piet Mondrian (Figs. 1 e 2) — não apenas pela aparência das mesmas, mas também por intermédio de outros recursos de visualidade que exploram a espacialidade aparentemente "bidimensional" e acentuam sua relação com a produção de espaços e estratégias de visibilidade da arte na atualidade.

Além desta composição em trama, influências da abstração modernista parecem se insinuar em níveis variados de reconhecimento visual dos fragmentos que compõem produções artísticas contemporâneas, nas quais sensações de deslocamento (aproximação e distanciamento) podem ocorrer por intermédio do próprio âmbito digital (através de recursos de *zoom* na imagem da obra). Tais influências auxiliam na recepção e significação de obras de arte da contemporaneidade que se valem, para além dos veículos tradicionais e cada vez mais, de aparelhos tecnológicos e espaços virtuais digitais para seu acesso e disseminação. Nesta ideia está implicada dialética do ver que evoca arquivos da modernidade, bem como suas funções mnêmicas, e coloca em perspectiva de análise na contemporaneidade tensões acerca da transformação do artefato à informação e a percepção de questões que fazem parte de espaços discursivos da paisagem contemporânea.

Com relação à presença da composição em forma de janela em gradeamento que se insinua na arte modernista, Nelson Brissac Peixoto argumenta que a paisagem é fundo do quadro, mas, também, passa a ser amplamente perceptível enquanto superfície imagética[2].

Já Rosalind Krauss[3] aponta que há um modo espacial de funcionamento de *grids* que evoca elementos singulares da arte modernista. No que se refere à espacialidade, a autora explica que a função geometrizante, ordenada e planificadora de *grids* propiciaria a impressão de que a imagem assim resultante seria antinatural — no sentido de distanciada da organicidade da natureza e voltada para a construção técnica racional.

[2] PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas***.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004, p. 11.

[3] KRAUSS, Rosalind E. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. United States of America: MIT Press, 1986, 1996, p.9.

Como é possível notar em obras do artista brasileiro Cassio Vasconcellos apresentadas mais adiante, esta impressão antinatural depende do modo como o artista compõe a obra e também da recepção desta, o que implica níveis diferenciados de interpretação da imagem pelo espectador/receptor. Por exemplo, uma composição, em grandes dimensões, com imagens aéreas simulando sobrevoo com vista de cima em ângulo reto, como na instalação *Coletivo* — primeiramente exposta em 2008 no MIS-SP (Figs. 3 e 4) —, tende a acentuar especificamente o efeito de superfície desta obra "panorâmica", o que é reforçado pela luminosidade presente nela própria. Esta luminosidade simula o efeito provocado por uma fonte luminosa em zênite, momento este no qual a projeção das sombras dos elementos estruturantes (automóveis) da própria imagem não se apresenta imediatamente à visão, diminuindo-se, consequentemente, suas características volumétricas. Ainda, com a estrutura em *grid*, este efeito perceptivo é acentuado ao provocar um ordenamento mais homogêneo da expansiva espacialidade visual da obra. Já em *Múltiplo* (2011) (Fig. 6), a referida luminosidade não é homogênea e a estruturação em *grid* faz com que o conjunto das fotografias justapostas que constituem a obra adquira semelhança, enquanto forma visual, à construção arquitetônica que lhe serve de motivo fotográfico, daí decorrendo outras interpretações voltadas à concepção conceitual e visual da obra.

Este modo de leitura da imagem técnica, no campo das artes visuais e da contemporaneidade, considera elementos da História, especificamente da História da arte, em companhia de referencial bibliográfico que fundamenta a argumentação a ser aqui elaborada, tal qual o livro *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, do filósofo Vilém Flusser, que, especificamente, trata de gestos de abstração com bastante enfoque na história cultural da produção de imagens. Para tais argumentações o autor considera imagens obtidas por meios técnicos mais tradicionais (pintura, por exemplo) para aproximar e também contrapor, em alguns aspectos, àquelas fotografias analógicas e impressas e, ainda, de caráter eletrônico — neste caso, seus argumentos podem ser aproximados às imagens digitais.

A princípio, Flusser aponta que devido às superfícies imaginadas "não mais vivenciamos, conhecemos e valorizamos o mundo" através de linhas escritas[4], porém, o presente artigo simultaneamente expõe e questiona tal afirmação, visto que as argumentações aqui apresentadas consideram a organização de pensamentos, utilizando-se de recursos de escrita e algumas imagens para que determinado tipo de conhecimento possa ser comunicado. Na atualidade há uma proliferação de telas digitais em cujas superfícies imagéticas circulam aceleradamente figuras e recursos verbais, ambos com a finalidade de informar, mas também insinuam uma problemática pós-histórica, indicada por Flusser, que estaria situada neste "abismo" entre a multiplicação de informações e a consistência/resistência do conhecimento aprofundado necessário à formação e preservação da humanidade. Por isso, são consideradas, adiante, algumas reflexões no que

[4] FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008, p.14.

diz respeito às elaborações de proposições artísticas, seu caráter documental e sua relação com o atual contexto de confluência digital e sua dispersão comunicacional.

Cabe salientar que, nesta comunicação, o processo de imaginação e elaboração concebida pelo artista não é, no caso que aqui apresento, tangível em sua integralidade, dado que a emergência psíquica de várias possibilidades imagéticas que podem ou não ser pertencentes à produção do artista não é necessariamente externalizada — em algumas situações nem mesmo exprimível — ou viabilizada para outros receptores, a não ser quando o artista revisita e disponibiliza alguns destes elementos de arquivo e elabora discurso que aborda a respectiva produção considerando estes fragmentos, daí que o resultado da configuração total e finalizada da obra — para fins de análise, compreende-se aqui a apresentação da obra conscientemente tornada pública pelo artista — não pode ser descartado por estar vinculado ao seu processo de recepção, de visualização e por ter importância significativa na interpretação que dela se realiza.

Flusser também salienta que "o mundo não se apresenta mais enquanto linha, processo, acontecimento, mas enquanto plano, cena, contexto"[5], no artigo que ora se apresenta pensa-se sobre ambas as afirmações, considerando, para tanto, uma das produções do artista brasileiro Cássio Vasconcellos denominada *Múltiplo* (2011) (Fig. 6) e apresentada na mostra *Terra Prometida*, ocorrida em 2012 na Casa Amèrica Catalunya, conforme consta em catálogo. Em entrevista com o artista[6], realizada por e-mail, foram tecidos alguns questionamentos acerca do processo de produção desta obra, visto que ela foi exposta em companhia de outras obras do artista já bem conhecidas, como é o caso de uma versão bastante disseminada da obra *Coletivo* — uma montagem panorâmica com vista aérea, em que são apresentadas fileiras de figuras de automóveis (Fig. 4) ordenadas em linhas retas.

Na obra *Múltiplo* (2011), Vasconcellos dispõe fotografias de uma mesma construção arquitetônica em diferentes variações luminosas. Trata-se de processo de montagem digital com imagens fotográficas justapostas para compor grandes painéis, este procedimento de ordenar fragmentos para compor módulos mais contingentes se aproxima daquele utilizado para compor os painéis da obra *Coletivo* (2008) (Fig. 3).

Ao ser questionado sobre o porquê da seleção desta construção arquitetônica em particular e qual a relação conceitual da obra *Múltiplo* (Figs. 6, 7 e 8) com outras de suas obras apresentadas na mostra *Terra Prometida* — mostra cuja temática estava voltada à prosperidade nacional brasileira e realidades construídas —, o artista discorre sobre seu processo fotográfico e alguns sentidos que motivaram a composição e disposição visual desta obra. As explicações são enumeradas a seguir[7]:

[5] FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008, p.15.

[6] Entrevista concedida à pesquisadora por Cássio Vasconcellos, via e-mail, em 28 de agosto de 2018.

[7] Informações concedidas à pesquisadora pelo artista, via e-mail, em 28 de agosto de 2018. Optou-se, neste trecho do artigo, pela utilização de dois tipos de discurso: o direto e o indireto. O discurso direto, sempre apresentado entre aspas, visou manter a

1) Ao identificar o objeto arquitetônico retratado fotograficamente, Vasconcellos diz se tratar da "Torre da Eletropaulo", que "era um ícone do descaso, corrupção, superfaturamento e abandono" e que "ficou abandonada por mais de 10 anos".
2) O artista se mudou próximo à localidade quando a Construtora W-Torre adquiriu aquela "torre", que seria então finalizada, a partir disto "a fotografou periodicamente, documentando o processo de reforma e término da construção. Foram cerca de dois anos e meio acompanhando até a torre estar finalmente concluída."
3) Quanto à relação conceitual e significativa entre *Múltiplo* (2011) — que tem por motivo fotográfico o processo de reforma da Eletropaulo — e as suas outras produções artísticas presentes à referida mostra, diz Vasconcellos que tal relação se deu "por conta do aspecto de crescimento e prosperidade que o Brasil estava aparentemente passando na época". Informa, ainda, que as obras foram selecionadas pelo curador da mostra, Iatã Canabrava[8]. Já, ao pontuar as interações espaciais de *Múltiplo* especificamente com a obra *É nóis* (Fig. 9) — painel no qual várias figuras humanas são aglomeradas como em uma multidão vista de cima —, Vasconcellos explica que esta foi disposta no chão, pois de longe a imagem parece uma tapeçaria, tal disposição imagética visa sugerir, segundo Vasconcellos, que um espectador pudesse ter a impressão de estar andando sobre as pessoas.

No tocante às explicações presentes no terceiro tópico supracitado, é importante realizar uma observação: no discurso do artista não é possível identificar se a expressão "aparentemente" foi utilizada no sentido de dar a ver as qualidades de crescimento e prosperidade do Brasil à época, então simbolizadas na aparência dos registros fotográficos da reforma da Eletropaulo, ou se a expressão foi utilizada em sentido irônico, sendo esta uma demanda crítica voltada aos espectadores e receptores da obra e das informações a ela pertinentes.

Logo, Vasconcellos trabalha com níveis diferenciados de abstração da imagem técnica. Isto é perceptível, inicialmente, na ação de abstrair que se refere à captação de imagem digital a partir de um referente real, principalmente quando este apresenta grandes proporções e salientes características volumétricas (como é o caso da Torre da Eletropaulo). Ou seja, por ocasião do registro imagético foi efetuada, na

informação conforme diretamente apresentada por Cassio Vasconcellos, já o indireto permitiu que as respostas por ele fornecidas fossem em parte sintetizadas, mantendo-se a devida fidedignidade às informações e permitindo, também, a fluidez da leitura.

[8] Considerando o texto do curador Iatã Canabrava, presente no catálogo da mostra *Terra Prometida*, a expressão "época" pode ser identificada àquela do governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva (então citado no texto do curador). A datação da obra *Múltiplo* (2011) também possibilita esta identificação. Consultar: *TERRA PROMETIDA (catálogo)*. São Paulo: Estúdio Madalena, 2012, (sem paginação).

própria imagem técnica, uma abstração das dimensões do referente real, já que as dimensões do espaço tridimensional realmente existente (aquele que nos circunda) foram tecnicamente representadas no suporte bidimensional e reproduzidas pelo aparelho técnico. Em *Múltiplo* (2011) (Fig. 6) o artista também alinha cada uma das imagens dispondo-as em *grid*, utilizando-se do recurso, recorrente em sua produção artística, no qual proximidade e distanciamento com relação à obra imagética produzem diferenças de escala visual, apresentando superfícies retangulares que, a princípio, provocam a interpelação do espectador/receptor que tende a reconhecê-las e interpretá-las considerando características que lhes são mais comumente significadas. No tocante ao discurso verbal, este expõe ou abre perspectivas interpretativas acerca do contexto econômico e social no Brasil em determinado período democrático.

A persistência do olhar incisivo e a apreciação em *zoom* da obra, no entanto, dá a ver outros detalhes pertinentes à constituição do painel imagético *Múltiplo* (2011) (Fig. 6) e da construção arquitetônica nele apresentada, esta anuncia a si mesma em sua estruturação visual, neste sentido, é autorreferente. No interior dos formatos retangulares das fotografias a construção arquitetônica também se apresenta em estruturação retangular, quadriculada e espelhada, a ponto de, em certas ocasiões, mesclar-se com o céu e as qualidades aéreas e diáfanas das nuvens. Trata-se de produção artística que se utiliza de metalinguagem e remete às emblemáticas estruturações de obras modernistas e abstratas, tais quais as de Piet Mondrian.

Ainda que as obras pictóricas de Mondrian (Figs. 1 e 2) apresentem características muito singulares e insubstituíveis, dado que o indivíduo que as criou e as tintas que foram aplicadas por pinceladas dotam estas obras de outras qualidades que lhes são únicas e próprias, considerou-se, neste artigo, a estrutura em *grid*, tão saliente enquanto fenômeno da arte moderna, como um importante objeto de pensamento propulsor de criações em períodos posteriores àquelas vanguardas, o que, portanto, não nos impede de analisarmos as reproduções imagéticas de pinturas como as de Mondrian e de as colocarmos, enquanto exemplo de metalinguagem, em associação interpretativa com produções artísticas de viés contemporâneo como as que foram aqui apresentadas, já que se trata de importante referencial que encontra reflexo na construção atual de conhecimento no campo da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas:* elogio da superficialidade**.** São Paulo: Annablume, 2008.
HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gil. *Primitivismo, cubismo, abstração:* começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda.

KRAUSS, Rosalind E. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. United States of America: MIT Press, 1986, 1996.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Coletivo. In: VASCONCELLOS, Cássio. *Coletivo: exposição (MIS - SP) 19 de outubro de 2008 a 11 de janeiro de 2009: catálogo*.

TERRA PROMETIDA (catálogo). São Paulo: Estúdio Madalena, 2012. (sem paginação).

FIGURAS

Figura 01 - Piet Mondrian, *Composição V*, 1913-14, óleo sobre tela, 55 x 85 cm. Coleção *The Museum of Modern Art*, Nova York. The Sidney and Harriet Janis Collection. Fonte: Primitivismo, Cubismo, Abstração (livro).

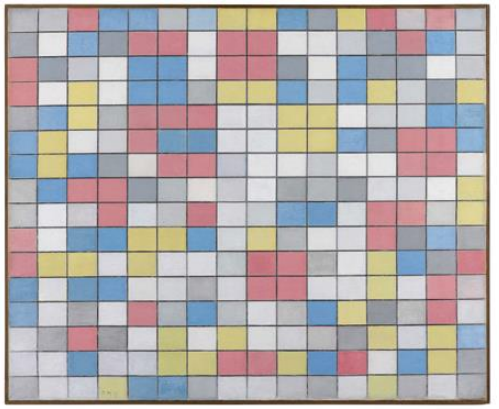


Figura 02 - Piet Mondrian, *Composição: tabuleiro, cores claras*, 1919, óleo sobre tela, 86 x 106 cm. Coleção Gemeentemuseum Den Haag, Haia. Fonte: <www.gemeentemuseum.nl>.

Figura 03 - Cássio Vasconcellos. *Coletivo*. 2008. Fotografia panorâmica construída com 50 mil figuras aéreas de diversos tipos de veículos de transporte distribuídos sobre suporte de 2,20m x 12 m. Vista frontal da instalação no MIS – SP. Fonte: Imagem obtida em versão antiga do site do artista e informações técnicas do catálogo.

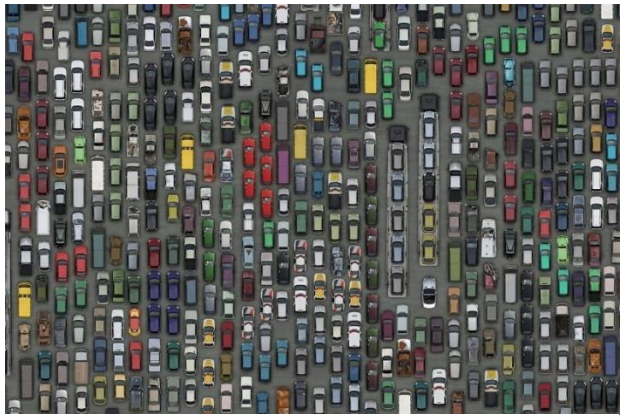


Figura 04 - Cássio Vasconcellos. *Coletivo* (detalhe). Fonte: site do artista.

Figura 06 - Cássio Vasconcellos, *Múltiplo*, 2011. 98,1 cm x 150,7 cm. Exposta na Casa Amèrica Catalunya (2012). Fonte: catálogo da exposição *Terra Prometida.*

Figura 05 - Cássio Vasconcellos, *Múltiplos#1*, da série *Múltiplos* (2009-2011). Fonte: <https://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/multiplos/>

Figura 07 - Cassio Vasconcellos, *Múltiplo*, 2011. Três painéis de aproximadamente 1,5m x 1m, totalizando aproximadamente 1,5m x 3m de largura. Na exposição *Terra Prometida* (2012) foi alocado apenas um dos painéis (à esquerda). Impressão de montagem fotográfica em jato de tinta sobre papel de algodão, adesivada sobre suporte de alumínio e sem moldura. Casa Amèrica Catalunya. Fonte: cortesia do artista.

Figura 08 - Cassio Vasconcellos. *Múltiplo*. 2011. Três painéis de aproximadamente 1,5m x 1m, totalizando 1,5m x 3m de largura. Na exposição *Terra Prometida* (2012) foi alocado apenas um dos painéis (à direita). Impressão de montagem fotográfica em jato de tinta sobre papel de algodão, adesivada sobre suporte de alumínio e sem moldura. Casa Amèrica Catalunya. Fonte: cortesia do artista.

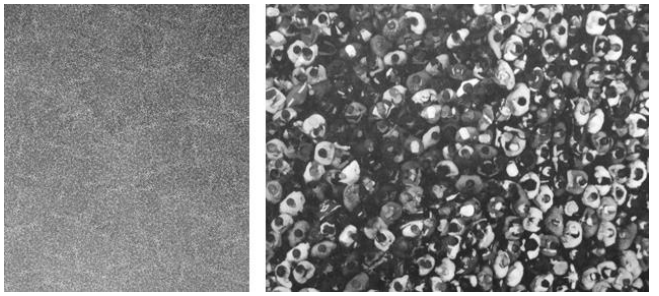


Figura 09 - Cássio Vasconcellos. *É nóis*. 2011. 3,0m x 3,5m. Vista geral da obra à esquerda e detalhe à direita. Casa Amèrica Catalunya (2012). Fonte: catálogo da exposição *Terra Prometida*.

UM OLHAR SOBRE O I SALÃO FEMININO DE ARTE DE 1931.

Thais Canfild da Silva[1]

O ano de 1931 foi emblemático por ter sido o marco de alguns eventos importantes no campo das artes no Brasil, entre eles a criação do Núcleo Bernardelli, grupo criado por pintores insatisfeitos com o ensino artístico da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro que se opunham ao método de ensino até então promovido pela escola, propondo sua reformulação, com objetivo de dar maior acesso a novos artistas no Salão Nacional de Belas Artes. Neste mesmo ano ocorreu o "Salão Revolucionário", como ficou conhecido o Salão Nacional de Belas Artes de 1931, sob a organização de Lúcio Costa (1902-1998), contando pela primeira vez com a participação categórica dos modernistas e apresentando um cenário de transgressão ao espaço conhecidamente mais tradicional dos salões promovidos até então.

Paralelamente a estes eventos foi organizado o 1º Salão Feminino de Arte, promovido pela Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA) em colaboração com a Associação de Artistas Brasileiros e a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF). A exposição é considerada como a primeira a ter a participação exclusiva de mulheres nas áreas de pintura, escultura, gravura, arquitetura e artes aplicadas e pode ser vista como sintomática em um contexto mais amplo: o voto feminino no Brasil, por exemplo, só foi conquistado três anos após a mostra, em 1934. A FBPF foi fundada em 1922 por iniciativa de Bertha Lutz (1894-1976), organizada a partir de outros movimentos e correntes feministas que já ganhavam força no país desde 1910 – o apoio da FBPF, por sua vez, mostra como as questões pelos direitos sociais e políticos para a mulher estava imbricada com a necessidade vista naquele momento de uma exposição artística com participação exclusiva de mulheres.

[1] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa de História e Crítica de Arte.

De acordo com as próprias organizadoras da exposição, a mostra não tinha pretensões de trazer uma arte renovadora ou mesmo de fazer competição com outras exposições existentes, como o Salão Nacional. Conforme afirmou a pintora Candida Cerqueira a respeito dos objetivos da mostra:

> O 1º Salão Feminino não representa nenhuma novidade em materia de arte. Será uma exposição como as outras. Muitas télas, muitos bronzes e gessos, muitas gravuras. Enfim, o resultado de um esforço de 63 artistas de meu sexo. Como vê, o que pretendemos realizar é apenas um como que offerecimento de nossas possibilidades para o engrandecimento da cultura artística do paiz. Apenas isso. Somos modestas no nosso commettimento, mas, se no desdobramento rutifo [sic] da iniciativa conseguirmos alcaçar o apoio e o sucesso ambicionado, sentir-nos-emos mais revigoradas na fé e mais fortalecidas para as lutas futuras. Neste seculo vertiginoso de conquistas e emancipações, pode parecer, á primeira vista, que este movimento tem caráter feminista, quando, na verdade, é elle apenas um movimento de arte feminina... No terrero artístico não podemos nem devemos estabelecer dissídios entre os sexos, pois, como é sabido, a arte não tem, sequer, nacionalidade (Correio da Manhã, 1931, p.3).

Assim, o maior objetivo daquelas artistas era promover a visibilidade para a "contribuição" da mulher nas artes plásticas no Brasil.

Ao analisarmos a presença da mulher nas exposições oficiais desde o século XIX até as primeiras décadas do século XX, percebemos que elas conquistaram espaço significativo nessas mostras: os dados levantados pela pesquisadora Ana Paula Simioni em sua publicação *Profissão Artista* revelam que entre os anos de 1844 e 1922 cerca de 212 mulheres participaram das Exposições Gerais. Sendo assim, percebemos que a participação de pintoras, escultoras e gravadoras não foi inconsistente, sendo bastante significativa no período analisado. A autora chama atenção, entretanto, para a condição de "amadoras" a que estas mulheres estavam atreladas, um "mito nutrido por uma realidade institucional" (SIOMIONI, 2008, p.85). Essa premissa está relacionada, por sua vez, ao acesso do ensino acadêmico para as mulheres nas artes, que precisaram buscar sua formação em instituições como o Liceu de Artes e Ofícios, ateliês particulares e outras formas de aprendizado, já que o ensino na academia só foi permitido a elas durante o início da Primeira República, em 1892, através do Decreto 115, Artigo 187, que possibilitava a matrícula para alunas do sexo feminino, desde que em turmas exclusivas para mulheres.

A primeira turma para elas só foi aberta na escola em 1896, entretanto, o ateliê feminino dirigido por Henrique Bernardelli (1857-1936) e Rodolfo Amoedo (1857-1941). Mesmo com a paulatina inclusão de turmas para mulheres na ENBA e com a sua participação nas aulas de modelo vivo, tão fundamentais para o aprendizado de qualquer um que almejasse a profissão de artista naquele momento, a crítica tendeu a ver o trabalho dessas artistas com a alcunha de "amador", ou ainda, de "arte feminina", o que não correspondia ao trabalho de algumas destas artistas, como Georgina de Albuquerque (1885-1962), Dinorah Azevedo de Simas Enéas (1888-1973), Sarah Vilela de Figueiredo (1903-1958), Haydéa Santiago (1896-1980) e Regina Veiga (1890-1968). Muitas dessas mulheres foram idealizadoras do 1º Salão Feminino e participaram ativamente da mostra, na organização do evento e também como expositoras.

O 1º Salão Feminino, embora tenha sido um marco tanto em sua concepção como no que representou para a afirmação da mulher nas artes plásticas do país, foi pouco estudado, ficando à sombra de outros eventos de merecido destaque ocorridos no mesmo período e já mencionados anteriormente, como o "Salão Revolucionário" – não pretendemos de forma alguma desmerecer ou mesmo comparar a importância que esse e outros eventos daquele período tiveram, mas salientamos que a pesquisa sobre o 1º Salão Feminino é premente pela sua importância como emancipação definitiva da mulher na arte, desvinculando-a de um amadorismo que já não era condizente com seu trabalho e possivelmente contribuindo para que se abrissem novos espaços de diálogos sobre sua participação no campo artístico e sua efetiva profissionalização nesse meio.

A ideia para o salão surgiu a partir de outra exposição ocorrida em 1930 e que pode ser vista como embrionária para a criação do Salão Feminino – tratava-se da Exposição de Pintura, Escultura e Artes Aplicadas promovida pela União Universitária Feminina (UUF) em ocasião de seu segundo aniversário. A mostra já contava com a participação de artistas como Georgina de Albuquerque, Sarah Vilela de Figueiredo, Candida Gusmão Cerqueira (1901-1994) e Celita Vaccani (1913-2000), nomes que também figuraram no Salão Feminino. A diferença entre as mostras foi com relação ao seu tamanho – enquanto a promovida pela UUF no ano anterior foi pequena e restrita a artistas locais, o 1º Salão Feminino pretendia reunir expositoras de todas as regiões e estados do Brasil, promovendo maior inclusão de artistas que não circulavam no eixo Rio-São Paulo. O intermédio entre as artistas e a associação foi feito através da UFF, que promovia a capacidade intelectual da mulher nas áreas de educação e cultura e tinha como presidente Carmen Velasco Portinho (1903-2001).

Com previsão de ser iniciado em maio, a inauguração do salão acabou sendo adiada para que houvesse mais tempo hábil para o envio de trabalhos e a escolha dos que figurariam na mostra, franqueada ao público entre os dias 6 e 30 de junho e sediada em uma das galerias da ENBA. Sua breve duração não impediu, entretanto, que fosse considerada um sucesso, devido ao grande número de público recebido e

largamente noticiado pela imprensa[2]. Além da exposição, foram realizadas uma série de palestras e conferências relacionadas ao ensino e as artes plásticas no Brasil, realizadas na Escola em decorrência do Salão. Versaram sobre esses assuntos o escritor Celso Kelly (1906-1979), o dramaturgo Henrique Pongetti (1898-1979), a poetisa Anna Amelia Carneiro de Mendonça (1896-1971) e a pintora Georgina de Albuquerque.

A exposição contou com 194 trabalhos de 63 artistas, entre elas: Georgina de Albuquerque, Moema Machado Vieira, Regina Veiga, Solange Frontin Hess, Wanda Turatti, Helvia Barbosa Lima, Katarina Gesnesha, Sarah Vilela de Figueiredo, Palmyra Pedra Domeneck, Maria Francelina Barreto Falcão (1897-1979), Haydéa Santiago, Suzanna Mesquita, Camilla Alvares de Azevedo, Julieta Bicalho, Yvonne Visconti, Sylvia Meyer (1889-1955), Francisca Leão, Candida Gusmão, Ignez Corrêa de Castro, Nativa Tinoco, Ruth de Almeida, Odelli Castello Branco, Isabel Teixeira de Mello e Nieta Gomes, em pintura; Rosalina Candido Mendes, Lelia Ferreira, Celita Vaccani e Nicolina Vaz de Assis, em escultura; e Lucilia Ferreira, em gravura; Embora o trabalho de muitas dessas artistas não seja conhecido, sendo o nome de sua participação o único registro conhecido de muitas delas, se destacaram artistas de grande projeção na época e que trouxeram prestígio à mostra.

Um empecilho ao estudo do 1º Salão Feminino é justamente a dificuldade em localizar as obras participantes, mesmo das artistas com carreiras mais sólidas que expuseram seus trabalhos. Assim, os registros na imprensa e o acesso a outros tipos de fontes primárias se tornam importantes para analisarmos a extensão deste salão e termos dimensão de sua repercussão no campo artístico. Através das críticas dos jornais podemos perceber como mesmo com a dedicação das artistas para serem reconhecidas pelo seu trabalho, ainda era comum o conceito de "arte feminina", que limitava a produção e atribuía características que remetiam as questões de gênero:

> As nossas artistas realizaram, afinal, o seu primeiro salão feminino. Muita ordem naquellas galerias, demonstrando em tudo. Na arrumação das flores, dos quadros e principalmente da sala de imprensa, uma technica domestica de encantar e seduzir (Diário Carioca, 1931, p.6).

Embora as críticas tenham sido no geral positivas como um todo, alguns críticos foram pontuais ao questionarem a validade da exposição como mostra artística, questionando o fato de algumas produções de valor incontestável estarem ao lado do que consideraram trabalhos "medíocres":

[2] Uma pesquisa realizada no acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional revela que 172 entradas com o termo "Salão Feminino" entre os anos de 1931 e 1939. Embora uma pequena parte desse número esteja relacionada com a segunda edição do salão, ocorrido em 1939, verificou-se que a grande maioria trata do 1º Salão Feminino, o que demonstra o grande interesse da mídia em noticiar e criticar a mostra.

> Houve já quem afirmasse que ao primeiro salão feminino de Arte falta unidade. Unidade em arte não será expressão de mediocridade? É da falta de unidade que vae vivendo os seus dias de sucesso a exposição das nossas artistas. Flores, frutas e nus horríveis, ao lado de boas manchas, lindas paysagens e retratos academicos... Mas não se confundem o bom e o máo, graças a Deus. E a sepração do jio do trigo é feita naturalmente pelo observador, ao qual náo se pode exigir, para tão pequeno esforço, milagres de gymnastica mental... (Diário Carioca, 1931, pg.6).

Embora não tenhamos meios para analisar as obras expostas com maior precisão, visto que as imagens existentes são precárias e configuram uma ínfima parte do que foi este Salão, a partir destas análises podemos imaginar o motivo de alguns nomes terem se sobressaído a outros e na permanência de artistas como Georgina de Albuquerque, Regina Veiga e Celita Vaccani na historiografia da arte brasileira. Da mesma maneira, a importância da mostra possivelmente ultrapassou as barreiras do gosto, mostrando-se relevante para dar oportunidade a novas artistas de divulgarem seu trabalho.

Outra característica do Salão Feminino, que se contrasta justamente com o "Salão Revolucionário", ocorrido alguns meses após a exposição das artistas, é o caráter predominantemente acadêmico de todas as obras expostas. A questão não passou despercebida pela crítica:

> A impressão que se tem dos trabalhos expostos, no seu conjunto, é a de que a mulher não acompanhou o homem nessa hora vertiginosa de renovação artistica e de inquietação mental. Não se encontra no meio daquelle conjunto de mais de duzentas producções artisticas, uma expressão de arte moderna. [...] A conclusão de que se perdura entre nós, com florescência temporã da reacção academica, uma attitude intransigente contrária ao espirito novo. [...] Não queremos com isso diminuir o valor dos trabalhos expostos. É um reparo, apenas, destinado a constatar a seguinte contradicção: artistas jovens realizando arte velha (Diário de Notícias, 1931, p.1).

De fato, a ausência de nomes como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, artistas naquele momento já consagradas pela crítica de arte, demonstra claramente a divisão entre acadêmicos e modernos que se fazia presente naquele contexto. Chamamos a atenção, no entanto, para a participação de artistas como Celita Vaccani e Sylvia Meyer, que também participaram do "Salão Revolucionário" naquele ano, o que poderia significar uma falta de interesse das artistas modernas em vincularem-se a mostra, mais do que uma recusa ou rejeição da organização em incluí-las na exposição.

O 1º Salão Feminino trouxe nomes já conhecidos do público, mas também revelou novos talentos, que viram ali a primeira oportunidade necessária para ingressar em um espaço institucional, respaldado em locais "consagrados" do ensino artístico, como a ENBA. Nas palavras de Georgina de Albuquerque: "O Salão teve [...] a grande vantagem de atrair á Escola pessoas que aqui nunca tinham vindo e isso já representa muito, pois sabemos as conquistas a favor das artes se fazem palmo a palmo" (Diário de Notícias, 1931, p.4).

A educação era sinônimo de progresso e foi ponto de grande interesse no período, tanto pelos grupos feministas, que viam na educação a melhor forma de emancipação da mulher, como outros setores da sociedade – a exemplo disso, a criação da Associação Brasileira de Educação alguns anos mais tarde em 1934, tendo como uma de suas maiores apoiadoras a própria Georgina de Albuquerque, que participou de congressos, promovendo palestras e cursos a respeito da importância do ensino artístico. A educação parecia ser o ponto em comum dos grupos apoiadores do Salão Feminino, sendo este o tema de algumas das palestras promovidas em comemoração a exposição durante sua breve duração e ocorridas nas salas da ENBA.

Buscamos com estes breves apontamentos discutir a importância que o 1º Salão Feminino teve não somente como um evento isolado, mas visto no contexto de tantos acontecimentos importantes nos primeiros anos da década de 30, que promoveram mudanças significativas que ultrapassaram o âmbito político e social, reverberando também no cenário artístico do país e nos setores de educação. Acreditamos que a exposição teve grande importância nessas circunstâncias e possibilitou a discussão de uma série de questões a respeito do papel da mulher nos mais diversos setores, contribuindo para a sua emancipação e sua profissionalização no campo das artes e extrapolando os méritos individuais de cada trabalho apresentado para ganharem significado em sua amplitude. O Salão Feminino teve sua segunda edição apenas em 1939 e, embora sem regularidade definida, permanece existindo, tendo como sua sede a Sociedade Brasileira de Belas Artes, demonstrando ser essa uma mostra ainda necessária e importante, renovando o interesse e a necessidade do evento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1º Salão Feminino. *O Cruzeiro*, 13 de junho de 1931, pg.55. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

1º Salão Feminino de Arte. *Revista da Semana*, 27 de junho de 1931.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro (1886–1994).* Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, 557 p.

PRIMEIRO Salão Feminino de Bellas Artes. *Diário de Notícias,* 12 de junho de 1931. Seção Bellas Artes, pg.1. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

PRIMEIRO Salão Feminino de Arte – "Vernissage" na Escola Nacional de Bellas Artes. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1931. Seção Vida Carioca. p.3.
PRIMEIRO Salão Feminino de Arte – Algumas palavras da sra. Georgina de Albuquerque e uma palestra de Paschoal Carlos Magno. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de julho de 1931. p.3.
SIMIONI, Ana Paula C. Eternamente amadoras: artistas brasileiras sob o olhar da crítica (18851927). In: FABRIS, Annateresa. (Org.). *Crítica e Modernidade*. São Paulo: ABCA/IMESP, 2006.
_____. *Profissão Artista:* pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008, 360p.

FIGURAS

Figura 01 - Salão Feminino de Arte. *Revista da Semana*, 27 de junho de 1931. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Figura 02 - Primeiro Salão Feminino de Bellas Artes. *Diário de Notícias*, 12 de junho de 1931. Seção Bellas Artes, pg.1. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Figura 03 - 1º Salão Feminino. *O Cruzeiro*, 13 de junho de 1931, pg.55. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

IMAGENS DE SONHOS: EXPOSIÇÃO AUDIOVISUAL LOVE-ANDUJAR NO MASP, 1971.

Thais Lopes Camargo[1]

Esta é a primeira exposição realizada pelos fotógrafos George Love[2] e Claudia Andujar[3] em colaboração com o Masp e seu diretor, Pietro Maria Bardi[4]. A esta se seguem várias outras iniciativas em torno da prática fotográfica nas quais a participação da dupla é fundamental, entre elas o Laboratório e o Departamento de Fotografia mantidos pelo museu.

A importância de entender esta primeira experiência audiovisual proposta por eles vem da hipótese de esta ter sido pioneira tanto em sua forma de apresentação como na inovação técnica das imagens e de seus meios de exibição. Procurando contribuir com a escrita da história das exposições no Brasil, bem como para a compreensão das mudanças de paradigma da fotografia através da análise de sua expografia.

Neste sentido se faz necessário entender o contexto no qual estas obras eram apresentadas, e os discursos institucionais que corroboraram para a legitimação dessas novas práticas artísticas. Entendendo o momento da exposição como importante interlocução das obras com diferentes agentes sociais, e a instituição museológica como peça fundamental das complexas relações de circulação, recepção e consumo que se estabelecem neste processo.

> Nessa linha interpretativa, o museu, na sua qualidade de instituição normalizadora, dita padrões de legitimação para diferentes práticas artísticas, por meio de estratégias

[1] Mestranda em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo.

[2] George Leary Love (1931-1995), natural de Charlotte, nos Estados Unidos, era formado em filosofia, economia e matemática aplicada pela *New School of Social Research* de Nova Iorque. Chega ao Brasil em 1966. Ver Angelo Manjabosco (2016).

[3] Nascida na Suíça, estudou Humanidades na Universidade de Nova York e se dedica à pintura abstrata. Chega ao Brasil em 1955 e começa a fotografar como forma de se comunicar com as pessoas que encontrava. Ver Carolina Soares (2009).

[4] Pietro Maria Bardi (1900-1999) fundou o Masp juntamente com Assis Chateaubriand e Lina Bo Bardi, dirige a instituição desde a sua inauguração, em 1947, até 1990, quando se afasta do museu. Ver P. M. Bardi (1992).

> diversas, especialmente pelas exposições que realiza, pelas publicações que organiza ou endossa, e pela política de incorporação de obras adotada para seu acervo (COSTA, 2008, p. 132).

Antes de se envolverem com as atividades do museu, Cláudia e George figuraram no staff de fotógrafos da Editora Abril entre 1966 e 1971[5], trabalhando em diversas revistas, tais como Claudia, Bondinho e Realidade. A revista Realidade, talvez tenha registrado uma das maiores contribuições da dupla em publicações brasileiras: a edição especial sobre a Amazônia (Fig. 01), na qual trabalharam conjuntamente com uma equipe de fotógrafos que incluía Maureen Bisilliat[6], Amâncio Chiodi, entre outros.

No ensaio publicado pela revista em outubro de 1971, a sensibilidade e poética de Claudia ganham destaque, a imagem da capa e o miolo da revista são de sua autoria. As imagens áreas publicadas por Love também causam grande impacto visual. George Love logo fica conhecido no meio editorial pelas pesquisas que desenvolvia dos processos fotomecânicos empregados na produção gráfica da época[7], o domínio técnico e os experimentalismos marcam suas imagens.

Colaboravam também com revistas técnicas de fotografia como a Novidades Fotoptica e a Revista de Fotografia[8] (Fig. 02), das quais George foi editor de fotografia. Tais revistas funcionavam como um importante canal de comunicação e troca de experiências entre os interessados em fotografia, "som, cinema, ótica e recursos visuais"[9]. Haviam fóruns de discussão entre o público e a equipe das revistas sobre questionamentos técnicos da área. Ensaios de fotógrafos reconhecidos, anúncios de equipamentos, de lojas especializadas e textos de cunho didático e analítico tomavam as páginas dessas publicações.

Tal movimento entre fotógrafos, laboratórios, revistas especializadas e público interessado, leva a crer que o desenvolvimento da fotografia artística só foi possível com o desenvolvimento de um circuito em torno do fazer fotográfico: a oferta de materiais - câmeras, filmes, lentes, projetores, equipamentos de som - a divulgação das produções e pesquisas por meio de publicações e exposições em museus e galerias de arte.

[5] Claudia já havia contribuído em outras oportunidades com publicações da editora, é provavelmente por intermédio dela que George começa a trabalhar em tais revistas. Ver Angelo Manjabosco (2016).

[6] Maureen Bisilliat mantém uma ligação muito forte com o casal Love-Andujar e também com o Masp entre as décadas de 1970 e 1980, organizam em 1971 a Exposição A Família Brasileira. Expõe no museu pela primeira vez em 1966.

[7] As experimentações gráficas desenvolvidas por Love traziam a marca das propostas da Associação de Heliografia. Ver Angelo Manjabosco (2016).

[8] O ensaio de Claudia Andujar apresentado na exposição do Masp em 1971, foi publicado no primeiro número da revista, se tornando importante registro da série visto que não houve catálogo da exposição.

[9] Este era o subtítulo da Revista de Fotografia. Ver Claudia Andujar (1971).

Na documentação do Arquivo Histórico sobre a exposição Audiovisual Love-Andujar de 1971, encontramos muitas matérias de jornal veiculadas na época, em detrimento de documentos mais técnicos ou conceituais sobre as escolhas para a montagem das imagens e do aparato expositivo, ou até mesmo textos de apresentação da exposição elaborados pelo museu. Apesar de não se aprofundarem nestas questões as reportagens apontam para a originalidade das propostas.

Andujar apresenta o ensaio fotográfico que fez com Sônia, "moça mulata vinda da Bahia" e que tentava a carreira de modelo em São Paulo. Se conheceram entre editoras e estúdios fotográficos frequentados por ambas. Este trabalho foi realizado com 10 rolos de cromos de 36 poses, um fundo infinito, em uma sessão de apenas 3 horas, "muito pouco para um trabalho tão importante pra mim"[10].

Durante o ensaio a fotógrafa oferece a Sônia alguns discos para escolher, depois de ouvir vários, repete uma única canção, a música "I had a dream" de John B. Sebastian, uma das favoritas de Claudia. A gravação era um áudio ao vivo da apresentação do cantor no Festival de Woodstock realizado em 1968. Sônia não entendia a letra da canção, porém a mesma a inspirava a assumir poses oníricas, como se estivesse no tal sonho cantado por Sebastian e que depois seria revelado por Claudia. O ensaio nasce audiovisual.

Depois de feitas as fotos "de forma simples e direta", teve início "a fase mais complexa e criativa embora já totalmente calculada". Claudia passa a trabalhar os cromos fazendo cortes, revelando em positivo e negativo e refotografando-os com ajuda de um aparelho conhecido como Repronar[11], que permite a utilização de filtros de diferentes cores, a manipulação da exposição e a sobreposição de camadas. Projeta os slides reconstruídos do corpo de Sônia fazendo a transição entre as imagens de acordo com "o ritmo do violão, as mudanças de harmonia, o sentido de certas palavras, a forma de Sebastian as cantar"[12], chegando à uma sequência ideal de 90 slides[13].

O desejo de conhecer o próprio corpo motiva Claudia a buscar no corpo de outra mulher sua essência. "É possível também como mulher, ao realizar um ensaio estético sobre as formas físicas femininas, esteja procurando uma identificação reflexa e idealizada que desconheço em meu próprio corpo"[14].

As manipulações e sobreposições de camadas servem ao propósito de perda do referencial, revelando algo de universalizante a respeito do ser feminino no mundo. A questão dos gestos, dos contornos traduzidos em formas e cores, projetando imagens de um sonho. Um sonho que evocava ideais dos

[10] Ver Claudia Andujar (1971, p. 23).
[11] Ver catálogo No Lugar do outro (2015).
[12] Ver Claudia Andujar (1971, p. 33).
[13] Desta sequência apontada por Claudia, apenas 24 imagens foram publicadas no primeiro número da Revista de Fotografia e 16 foram expostas no IMS-RJ em 2015, Ver Andujar (1971) e catálogo "no lugar do outro" (2015).
[14] Ver Claudia Andujar (1971, p. 23).

movimentos políticos por direitos civis, contra a ditadura militar e pelos direitos das mulheres. Claudia apresenta a série Sônia pela primeira vez no pequeno auditório do Masp, ao som da música que inspirou o ensaio, trazendo para dentro do museu os contextos políticos e sociais contemporâneos. Podemos notar o mesmo engajamento e domínio técnico que será celebrado mais tarde no seu trabalho com os Yanomami.

Apesar das exibições terem sido realizadas no mesmo período, podemos dizer que se tratavam de duas experiências diferentes, uma não interferindo na outra, mesmo que as motivações artísticas e ideais políticos fossem compartilhados pelos artistas. Pelas reportagens de jornal veiculadas na época, conseguimos mais detalhes da sequência visual apresentada por George Love. As matérias privilegiam a divulgação de sua exposição.

Em entrevista dada ao Diário da Noite de 17 de junho de 1971 (Fig. 03), George Love diz que para ele a percepção de um todo nos escapa, o que percebemos é apenas uma parte do real. Para o fotógrafo tudo é utilizável, desde a máquina fotográfica até a gráfica, o acaso também lhe interessa em termos de criação artística tanto quanto o domínio técnico.

Algumas das imagens que fizeram parte das séries mostradas eram sobre a "imagem urbana" das cidades de São Paulo e Chicago[15] e as outras sobre um ensaio feito com três manequins nas dunas de Cabo Frio. Algo em torno de 300 slides coloridos eram projetados em telas brancas, instaladas na sala expositiva do primeiro andar do museu.

Com a ajuda de refletores, placas de acrílico e ventiladores, as projeções se movimentavam, se distorciam a fim criar as mais diversas formas e misturas de cores, flertando com a abstração. Eram imagens que "corriam pelas paredes laterais do salão"[16](Fig. 04). O áudio que acompanhava as projeções era de uma conversa incompreensível, refletindo a percepção do fotógrafo sobre a vida fragmentada do mundo pós-moderno: "é uma exposição onde a mesma foto não acontecerá duas vezes. Cada imagem é única". "A exposição, diferente das que usualmente são feitas sobre o assunto, consta de projeção contínua de slides, sobre telas de plástico verticais, dispostas em planos diversos"[17](Fig. 05)

Texto escrito para a imprensa (Fig. 06), provavelmente por Bardi[18], descreve o processo do artista como uma "arte mergulho", fortemente comprometida com o auto-conhecimento. O aprofundamento em si permitiria a iluminação de sombras internas como meio de "atingir a compreensão de todo o cosmos". Sua própria formação o impulsiona a buscar uma metafísica em torno da linguagem audiovisual.

[15] Não foi possível localizar as imagens as quais se refere o artigo e que foram expostas na ocasião, visto que pequena parte da produção artística de George Love é conhecida. O arquivo do fotógrafo se encontra na J. Murrey Library, da Universidade da Carolina do Norte em Charlotte, na Leary Love Family Papers. disponível em https://findingaids.uncc.edu/repositories/4/archival_objects/34050 .

[16] Folha da Tarde. George Love, 26/06/1971.

[17] O Estado de São Paulo. George Love, 24/06/1971.

[18] Apesar de não estar assinado, este tipo de texto normalmente era escrito pelo diretor do museu.

Ao abrir o espaço expositivo do museu, o diretor da instituição oferece aos artistas a possibilidade de pensar a imagem fotográfica fora da materialidade e da bidimensionalidade do suporte impresso. De pensar as imagens desde a captação, a manipulação e exibição em movimento, com o auxílio de aparelhos sonoros e audiovisuais, com o intuito de criar uma experiência estética de imersão por parte do público.

Bardi assina um texto de uma publicação de imagens de George Love[19] (Fig. 07), no qual retoma o percurso da fotografia que, segundo ele, "nascida como técnica, crescida no valor de documento, desde o tempo do Cubismo e do Futurismo, acabou conseguindo um lugar nas artes". Elevando o fotógrafo à condição de artista, "pois a escolha de um tema, o envolvimento da luz, o momento do encontro, a decisão da tomada, as manipulações em laboratório, a consideração do resultado, as provas, a convicção e até as dúvidas constituem um labor de artista". Apresentam assim o que Rouillé (2009), posteriormente irá chamar de, arte-fotografia que "rompe radicalmente com as práticas artísticas anteriores, para apoiar-se no emprego - assumido, plenamente dominado, e muitas vezes exclusivo - da fotografia, enquanto confere à fotografia um status original de material artístico".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDUJAR, Claudia. Ensaio - Claudia Andujar. *Revista de Fotografia*, São Paulo, n. 1, p. 23-33, jun. 1971.

_____. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *No lugar do outro*. São Paulo: IMS, 2015.

ARQUIVO HISTÓRICO DO MASP. *Exposição Audiovisual Love-Andujar,* 1971.

BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

COSTA, Helouise. *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970*. *A*nais do Museu Paulista, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 131-173, 2008.

MANJABOSCO, Angelo. *O Brasil não é para principiantes: Lew Parrella, George Love e David Zingg, fotógrafos norte-americanos na revista Realidade (1966-1968)*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.

SOARES, Carolina. Reflexões fotográficas a partir do trabalho de Claudia Andujar. Anais do Encontro de História da Arte da Unicamp, n 5. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2009.

[19] Material encontrado na pasta do artista no Arquivo de Referência do Masp.

FIGURAS

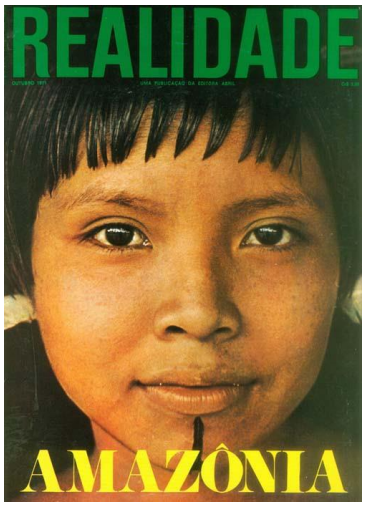


Figura 1 - Capa da Revista Realidade, edição especial sobre a Amazônia, de outubro de 1971. Fonte: Centro de Pesquisa do Masp.

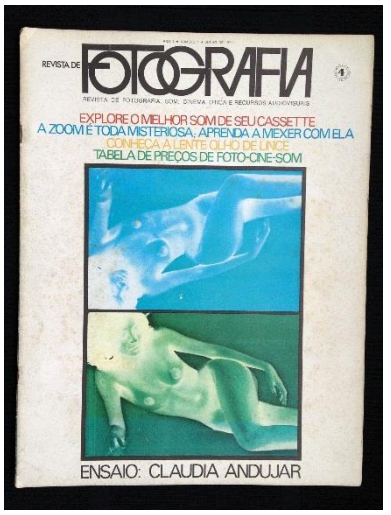
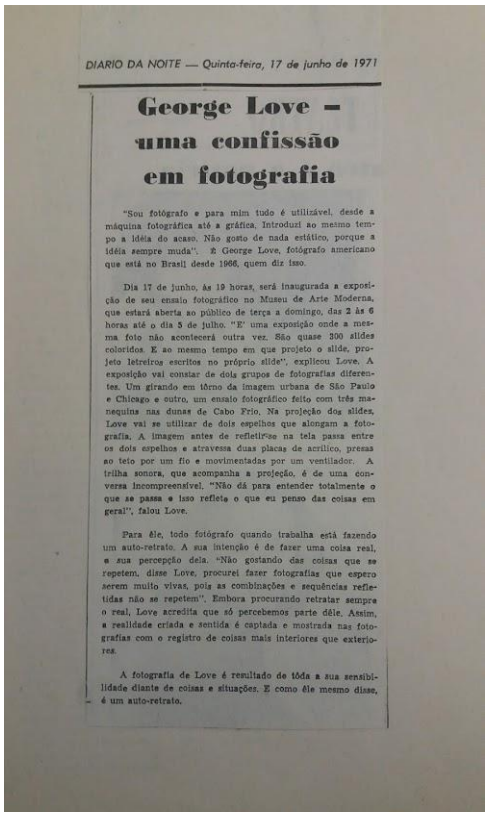


Figura 2 - Capa da Revista de Fotografia ilustrada por fotografias da série Sônia, apresentada na Exposição Audiovisual por Claudia Andujar. Fonte: Centro de Pesquisa do Masp.



DIARIO DA NOITE — Quinta-feira, 17 de junho de 1971

George Love – uma confissão em fotografia

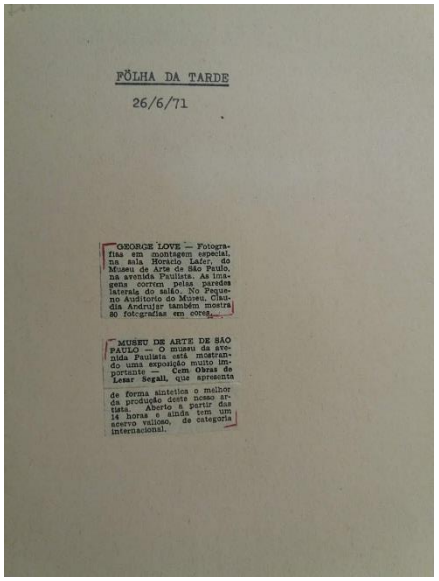
"Sou fotógrafo e para mim tudo é utilizável, desde a máquina fotográfica até a gráfica. Introduzi ao mesmo tempo a idéia do acaso. Não gosto de nada estático, porque a idéia sempre muda". É George Love, fotógrafo americano que está no Brasil desde 1966, quem diz isso.

Dia 17 de junho, às 19 horas, será inaugurada a exposição de seu ensaio fotográfico no Museu de Arte Moderna, que estará aberta ao público de terça a domingo, das 2 às 6 horas até o dia 5 de julho. "É uma exposição onde a mesma foto não acontecerá outra vez. São quase 300 slides coloridos. E ao mesmo tempo em que projeto o slide, projeto letreiros escritos no próprio slide", explicou Love. A exposição vai constar de dois grupos de fotografias diferentes. Um girando em tôrno da imagem urbana de São Paulo e Chicago e outro, um ensaio fotográfico feito com três manequins nas dunas de Cabo Frio. Na projeção dos slides, Love vai se utilizar de dois espelhos que alongam a fotografia. A imagem antes de refletir-se na tela passa entre os dois espelhos e atravessa duas placas de acrílico, presas ao teto por um fio e movimentadas por um ventilador. A trilha sonora, que acompanha a projeção, é de uma conversa incompreensível. "Não dá para entender totalmente o que se passa e isso reflete o que eu penso das coisas em geral", falou Love.

Para êle, todo fotógrafo quando trabalha está fazendo um auto-retrato. A sua intenção é de fazer uma coisa real, e sua percepção dela. "Não gostando das coisas que se repetem, disse Love, procurei fazer fotografias que espero serem muito vivas, pois as combinações e sequências refletidas não se repetem". Embora procurando retratar sempre o real, Love acredita que só percebemos parte dêle. Assim, a realidade criada e sentida é captada e mostrada nas fotografias com o registro de coisas mais interiores que exteriores.

A fotografia de Love é resultado de tôda a sua sensibilidade diante de coisas e situações. E como êle mesmo disse, é um auto-retrato.

Figura 3 - Reportagem publicada pelo Diário da Noite, na qual George Love fala de sua concepção artística. Fonte: Centro de Pesquisa do Masp.

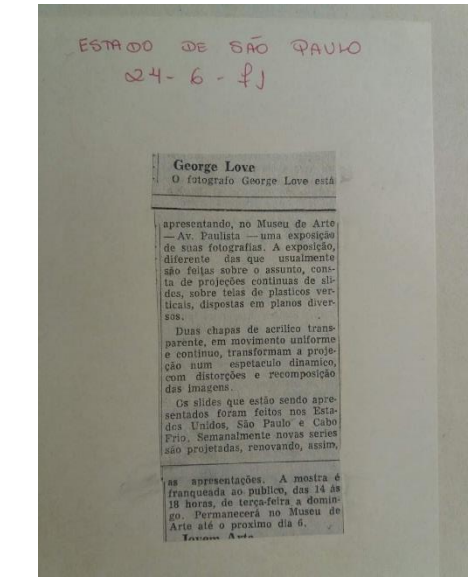


FÔLHA DA TARDE
26/6/71

GEORGE LOVE — Fotografias em montagem especial, na sala Horácio Lafer, do Museu de Arte de São Paulo, na avenida Paulista. As imagens correm pelas paredes laterais do salão. No Pequeno Auditorio do Museu, Claudia Andrujar também mostra 80 fotografias em côres.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO — O museu da avenida Paulista está montando uma exposição muito importante — Cem Obras de Lasar Segall, que apresenta de forma sintética o melhor da produção deste nosso artista. Aberto a partir das 14 horas é ainda tem um acervo valioso, de categoria internacional.

Figura 4 - Nota sobre a exposição, publicada pela Folha da Tarde, que destaca a montagem especial das fotografias. Fonte: Centro de Pesquisa do Masp.



ESTADO DE SÃO PAULO
24-6-71

George Love
O fotógrafo George Love está

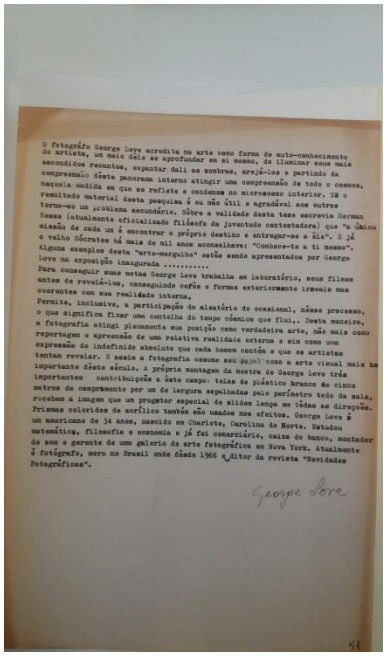
apresentando, no Museu de Arte — Av. Paulista — uma exposição de suas fotografias. A exposição, diferente das que usualmente são feitas sobre o assunto, consta de projeções contínuas de slides, sobre telas de plásticos verticais, dispostas em planos diversos.

Duas chapas de acrílico transparente, em movimento uniforme e contínuo, transformam a projeção num espetáculo dinâmico, com distorções e recomposição das imagens.

Os slides que estão sendo apresentados foram feitos nos Estados Unidos, São Paulo e Cabo Frio. Semanalmente novas series são projetadas, renovando, assim,

as apresentações. A mostra é franqueada ao publico, das 14 às 18 horas, de terça-feira a domingo. Permanecerá no Museu de Arte até o proximo dia 6.

Figura 5 - Reportagem do jornal O Estado de São Paulo, através da qual obtemos maiores informações a respeito da expografia desenvolvida pelos artistas. Fonte: Centro de Pesquisa do Masp.



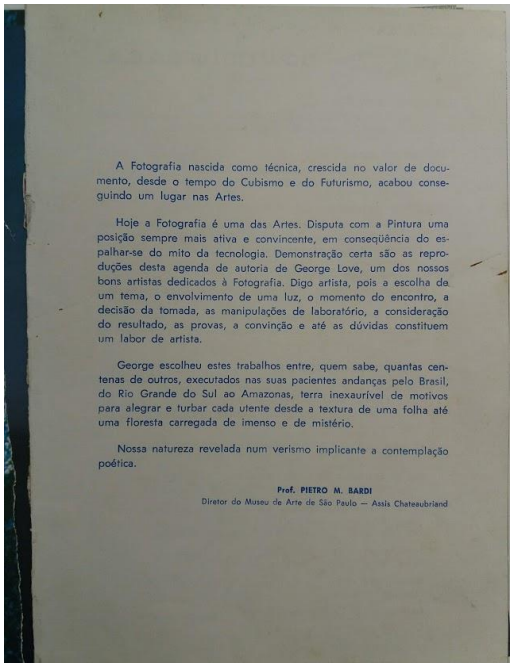
O fotógrafo George Love acredita na arte como forma de auto-conhecimento do artista, um meio dele se aprofundar em si mesmo, de iluminar seus mais escondidos recantos, espantar dali as sombras, arejá-los e partindo da compreensão deste panorama interno atingir uma compreensão de todo o cosmos, naquela medida em que se reflete e condensa no microcosmo interior. Só o resultado material desta pesquisa é ou não útil e agradável aos outros torna-se um problema secundário. Sôbre a validade desta tese escrevia Herman Hesse (atualmente oficializado filósofo da juventude contestadora) que "a única missão de cada um é encontrar o próprio destino e entregar-se a êle". E já o velho Sócrates há mais de mil anos aconselhava: "Conhece-te a ti mesmo". Alguns exemplos desta "arte-mergulho" estão sendo apresentados por George Love na exposição inaugurada .....

Para conseguir suas metas George Love trabalha em laboratório, seus filmes antes de revelá-los, conseguindo cortes e formas exteriormente irreais mas coerentes com sua realidade interna.

Permite, inclusive, a participação do aleatório de ocasional, nêsse processo, o que significa fixar uma centelha do tempo cósmico que flui.. Desta maneira, a fotografia atingi plenamente sua posição como verdadeira arte, não mais como reportagem e apreensão de uma relativa realidade externa e sim como uma expressão de infinito absoluto que cada homem contém e que os artistas tentam revelar. E assim a fotografia assume seu papel como a arte visual mais importante dêste século. A própria montagem da mostra de George Love trás importantes contribuição a êste campo: telas de plástico branco de cinco metros de comprimento por um de largura espalhadas pelo perímetro todo da sala, recebem a imagem que um projetor especial de slides lança em tôdas as direções. Prismas coloridos de acrílico também são usados nos efeitos. George Love é um americano de 34 anos, nascido em Charlote, Carolina do Norte. Estudou matemática, filosofia e economia e já foi comerciário, caixa de banco, montador de sons e gerente de uma galeria de arte fotográfica em Nova York. Atualmente é fotógrafo, mora no Brasil onde dêsde 1966 é editor da revista "Novidades Fotográficas".

George Love

Figura 6 - Texto institucional enviado para a imprensa a fim de divulgar a exposição. Fonte: Centro de Pesquisa do Masp.



A Fotografia nascida como técnica, crescida no valor de documento, desde o tempo do Cubismo e do Futurismo, acabou conseguindo um lugar nas Artes.

Hoje a Fotografia é uma das Artes. Disputa com a Pintura uma posição sempre mais ativa e convincente, em conseqüência do espalhar-se do mito da tecnologia. Demonstração certa são as reproduções desta agenda de autoria de George Love, um dos nossos bons artistas dedicados à Fotografia. Digo artista, pois a escolha de um tema, o envolvimento de uma luz, o momento do encontro, a decisão da tomada, as manipulações de laboratório, a consideração do resultado, as provas, a convinção e até as dúvidas constituem um labor de artista.

George escolheu estes trabalhos entre, quem sabe, quantas centenas de outros, executados nas suas pacientes andanças pelo Brasil, do Rio Grande do Sul ao Amazonas, terra inexaurível de motivos para alegrar e turbar cada utente desde a textura de uma folha até uma floresta carregada de imenso e de mistério.

Nossa natureza revelada num verismo implicante a contemplação poética.

Prof. PIETRO M. BARDI
Diretor do Museu de Arte de São Paulo — Assis Chateaubriand

Figura 7 - Texto de Pietro Maria Bardi para a apresentação de uma publicação de fotografias de George Love. Fonte: Centro de Pesquisa do Masp.

O GRANDE REI SAI à CAÇA: TEXTO E IMAGEM NA CINEGÉTICA DA PÉRSIA AQUEMÊNIDA (C.550 – 330 A.C.).

Thiago do Amaral Biazotto[1]

Este texto introdutório versa sobre as imagens de caça, particularmente do leão, na Pérsia aquemênida (*c.* 550 – 330 a.C.). Partindo de cinegéticas registradas em diversos suportes, cotejadas à tradição textual de matriz grega, Xenofonte em particular, o objetivo central será aventar os motivos pelos quais os reis persas, sobretudo Ciro (*c.* 600 – 530 a.C.) e Dario I (550 a.C. – 486 a.C.), se fizeram representar engajados nas caçadas ao leão.

Entre hipóteses que terão lugar nesta exposição, ganha destaque o papel de 'mestre dos animais e da natureza' atribuído ao Grande Rei, na esteira de P. Briant[2], a ideia do caráter apotropaico da iconografia venatória em Persépolis[3], e a importância do registro iconográfico do abate dos leões como possível alegoria às conquistas militares empreendidas pelos soberanos persas.

Também serão feitos comentários a respeito da possível influência das imagens cinegéticas assírias na iconografia aquemênida, uma vez que monarcas como Assurnasirpal II (*c*. 883 – 859 a.C.) e Assurbanípal (*c*. 668-631 a.C.) foram alguns dos pioneiros em se fazer figurar no ato predatório dos felinos.

Duas serão as conclusões deste texto: o descompasso entre o que informam a tradição textual grega e a iconografia persa, e o papel relevante das imagens de caça no período aquemênida, apreendido a partir

---

[1] Doutorando em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Luiz Marques. Graduado em História e mestre em História Cultural também pela Unicamp.

[2] BRIANT, Pierre. "Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina". *Dialogues d'historie ancienne*, nº 17, 1991, pp. 211-55.

[3] LLEWELLYN-JONES, Lloyd. "'That My Body is Strong': The Physique and Appearance of Achaemenid Monarchy". In: BOSCHUNG, Dietrich; SHAPIRO, Alan & WASCHECK, Frank (eds.). *Bodies in Transition*. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, pp. 211-248.

dos diversos suportes nos quais estas estão presentes e, ademais, pela disposição espacial das cenas cinegéticas em Persépolis.

CAÇADAS PERSAS VISTAS POR OLHOS GREGOS

O estudo da Pérsia antiga apresenta particularidades importantes, sendo o tratamento reservado às fontes o principal. Conforme já destacado por vasta historiografia, o fato de não haver, entre os aquemênidas, historiadores ao modelo de Heródoto fez com que as investigações sobre o império persa por muito tempo fossem dominadas por fontes de outras matrizes, em especial a tradição textual greco-latina e o material oriundo do Antigo Testamento[4]. Apenas a partir de meados do século XX é que a iconografia, bem como as inscrições reais, passou a ser levadas em conta para o estudo do império aquemênida. Para o tema deste texto, a caçada real ao leão entre os persas, a questão das diferentes procedências das fontes é de primeira importância, em face das distintas informações extraídas de material grego e aquemênida.

Entre os autores helênicos, Xenofonte, cuja obra é de versatilidade temática quase sem par, é aquele que mais se debruçou sobre o assunto. Muito por conta de sua liderança na expedição dos Dez Mil, parte substantiva da bibliografia do ateniense lida com os persas e sua história, ainda que o peso do material aquemênida em seus escritos seja matéria de controvérsia[5].

Com efeito, na *Ciropédia*, biografia apologética do primeiro monarca persa, Xenofonte disserta sobre as caçadas com propósito de exaltar as virtudes morais de seu biografado. Para nomear apenas alguns exemplos, o autor ateniense afirma que entre os medos – legítimos antecessores dos persas, em seu entendimento – era comum a prática da caça no chamado *paradeisos*. Esse tipo de parque artificial, no qual eram reunidas fauna e flora dos mais diversos biomas, era, por vez, herança assíria legada pelos medos. Ciro, contudo, mesmo imberbe e ainda vivendo na corte de seu avô Astíages, se recusava a praticar o ato venatório em seu *paradeisos*, uma vez que, ao se expor aos perigos da caça ao ar livre, estaria fortalecendo e temperando o espírito (*Cyr*. I, 4, 5-6).

[4] BRIANT, Pierre. *From Cyrus to Alexandre:* a History of the Persian Empire. Indiana: Enseinbrauns Press, 2002; MOMIGLIANO, Arnaldo. "A historiografia persa, a historiografia grega, a historiografia judaica". In: MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Bauru: EDUSC, 2004, pp. 21-51.

[5] Para dados aprofundados sobre a biografia de Xenofonte, bem como especulações a respeito das discordâncias entre ele e Heródoto no que respeita à história de Ciro, *cf.* DILLERY, John. *Xenophon and the History of his Times*. London: Routledge, 1995. Para o diferente tratamento dado pelo ateniense em relação às caçadas gregas e aquelas realizadas fora de solo helênico, *cf*. TRIPODI, Bruno. "Cacciatori e Prede Nell' "Anabasi" Di Senofonte (Cacce D'arabia)". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. 5, nº. 1, 2000, pp. 149-158.

Na mesma direção, Xenofonte (*Cyr*. I, 4, 14-5) informa que o direto de abater os animais durante as cinegéticas era uma precedência dos monarcas medos. Não obstante, Astíages, ao notar os dotes extraordinários do púbere Ciro, organizou uma enorme caçada (μεγάλην θήραν) no qual abdicou do privilégio em favor de seu neto.

Ainda que a partir de apenas dois exemplos, vemos que a *Ciropédia* faz clara associação entre o ato venatório e a bravura daqueles que a realizam e, neste caso, serve como palco para exaltar o caráter intrépido daquele que viria a se tornar o primeiro soberano aquemênida.

Na *Anábase*, Xenofonte emprega a pena de modo semelhante, desta feita para laurear os predicados de Ciro, o jovem, sob quem ele e seus mercenários lutaram na batalha de Cunaxa, em 401 a.C. Vencedor de Ciro, Artaxerxes II é aviltado pelo ateniense em função de sua suposta inépcia nas incursões venatórias. Sendo assim, enquanto Ciro recebe epítetos como amante das caçadas (φιλοθηρότατος; *Anab.* I, 9, 6), a Artaxerxes restou o relato de cinegéticas ignominiosas, nas quais o soberano se viu obrigado a ser salvo pelos membros de séquito, episódio também registrado por Ctésias (*frag.* 40) e Diodoro Sículo (XV, 10, 3).

Autores como Platão (*Alc.* 121f) e Estrabão (XV, 3, 17), por seu turno, ligaram a prática da caça à educação dos aquemênidas, de maneira que é possível depreender que, da parte das fontes gregas, a cinegética persa é apresenta ora como parâmetro moral para decantar algumas figuras em particular, ora como instrumento da instrução régia. Quando, todavia, a iconografia venatória persa é posta sob análise, não se encontra cenas compatíveis com o viés grego acima exposto.

A CAÇA AO LEÃO NA ICONOGRAFIA AQUEMÊNIDA

Ainda que alguns autores tenham relegado a cinegética leonina persa ao segundo escalão[6], algumas fontes parecem matizar esse exame. Um deles é o conhecido selo cilíndrico de Dario I (fig. 1), ora sob a guarida do *British Museum*. Ladeado por uma inscrição trilíngue (persa antigo, elamita e babilônio), o Grande Rei é figurado sobre a biga real, acompanhado por seu cocheiro, e dispara flechas contra um leão. O felino, que se ergue sobre as patas traseiras, já foi atingido na cabeça e na pata dianteira direita pelas setas de Dario, e é possível visualizar outro leão sob os cascos dos cavalos reais, igualmente ferido.

Além das semelhanças formais entre esse selo e um relevo assírio do período de Assurbanipal (fig. 2)[7], outras conclusões importantes podem ser extraídas dessa fonte. A função precípua do selo cilíndrico,

[6] ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkley: University of California Press, 1985, p. 67; BRIANT, Pierre. "Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina". *Dialogues d'historie ancienne*, nº 17, 1991, p. 220.

[7] PORADA, Edith. "Why Cylinder Seals? Engraved Cylindrical Seal Stones of the Ancient Near East, Fourth to First Millennium B.C." *The Art Bulletin,* vol. 75, nº. 4, pp. 563-582, 1993.

como artefato de circulação da mensagem régia, permite ponderar que Dario I, ao se figurar como matador de leões, tinha por objetivo exaltar a própria coragem e capacidade de dominação sobre os territórios do império aquemênida. É sintomático, neste caso, que a imagem do monarca seja acompanhada de uma inscrição trilíngule que ufana o título real para os receptores da imagem.

Em segundo lugar, o próprio local em que o selo cilíndrico foi encontrado merece destaque: Tebas, no Egito, província que se rebelou contra o jugo persa durante o período de Dario. Vale lembrar que o Grande Rei também sofreu com diversas sublevações quando de sua problemática ascensão ao trono, e, ao debelá-las, deu origem ao relevo de Behistun (fig. 3)[8]. Nele, Dario é figurado subjugando os rebeldes enquanto empunha o arco e flecha, o que, na interpretação de Cool Root, poderia fazer alusão a seus dotes como caçador[9]. Desta forma, é possível – caso o selo tenha sido emitido após a sublevação egípcia – que a iconografia da caça foi empregada com o propósito de testemunhar e consolidar a imagem de Dario como expurgador de insurreições provinciais.

Ainda sobre Dario, uma de suas mais conhecidas realizações foi a construção de Persépolis, iniciada por volta de 500 a.C., e continuada por seus sucessores, nomeadamente Xerxes e Artaxerxes I. Ao se investigar a planta de cidade (fig. 4), constata-se que a iconografia da caça leonina concentra-se, sobretudo, no Palácio de Dario, no assim chamado Harém, construído sob Xerxes, e na Sala do Trono, construída sob Artaxerxes I. Neste ponto já é possível matizar a hipótese de que as cenas cinegéticas eram de pouco importância para os soberanos aquemênidas, uma vez que ao menos três deles levaram a termo programa iconográfico que consagrava imagens desse jaez.

O argumento é reforçado quando se analisa em pormenor, por exemplo, a disposição espacial das imagens de caça no Palácio de Dario (fig. 5). Vemos que a imagem do rei persa agarrado e perfurando o corpo de leão jovem (fig. 6) encontra-se nos corredores de duas pequenas salas que levam à câmara responsável por conduzir ao aposento central do recinto, onde Dario, possivelmente, recebia as inúmeras comitivas reais que visitavam Persépolis – e que foram figuradas em diversas imagens na cidade, na maioria das vezes carregando os tributos ao Grande Rei[10].

Outra cena de abate ao leão presente no Palácio de Dario combina os atributos do felino a assas e chifres, criando um mostro leonino que se assemelha a um grifo (fig. 7). O assim chamado herói real, figurado à maneira do Grande Rei, extermina a fera, desferindo-lhe facadas na cabeça e na região abdominal, mesmo

[8] *Cf*. ROOT, Margaret Cool. "Defining the Divine in Achaemenid Persian Kingship: The View from Bisitun". In: MITCHELL, Lynette (Ed.) *Every Inch a King:* Comparative Studies on Kings and Kingship in the Ancient and Medieval World. Leiden: Brill, 2013, pp. 23-65.

[9] ROOT, Margaret. *The King and Kingship in Achaemenid Art.* Leiden: Brill, 1979, p. 164.

[10] ROAF, Michael. "Sculptures and Sculptors at Persepolis". *Iran,* vol. 21, 1983; AMIET, Pierre. "L'Empire Perse". In: FORGEAU, Annie *et alli* (orgs.). *L'art de l'Antiquité.* L'Egypte et le Proche-Orient. Paris: Gallimard, 1997, pp. 412-439; GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. "Persépolis: arquitectura celestial o terrenal". *Historiae*, vol. 5, pp. 11-25, 2008.

sob as intensas patadas disparadas pela besta. Essa imagem também desfruta de disposição espacial privilegiada no Palácio de Dario, sendo mostrada em um corredor que leva diretamente ao aponto central do palácio, o que pode apontar certo privilégio dado a essa iconografia no interior do programa de Persépolis.

O fato de este último leão mais se assemelhar a um monstro mitológico fez com que surgissem teorias diversas para explicar sua presença na iconografia de Persépolis. A maior parte delas ressalta que a besta possui atributos iconográficos semelhantes aos de entidades malignas assírias, de maneira que, ao ser representado abatendo a fera, o Grande Rei se afigurava como símbolo da ordem frente ao caos representado por seu oponente bestial[11]. Ademais, a própria presença iconográfica de leões em Persépolis foi igualmente interpretada como símbolo da desordem, que deveria ser expurgada pelas propriedades supraterrenas do soberano aquemênida[12].

Além dessas interpretações, há ainda alguns outros pontos a se considerar. O fato de Persépolis se a urbe para qual afluíam os sátrapas das inúmeras províncias do império parece se constituir em chave interpretativa válida para compreender o papel da iconografia venatória entre os aquemênidas. Assim, ao contemplarem as imagens nas quais o Grande Rei é figurado abatendo o leão e outras presas, os peregrinos poderiam ver reforçado seu *status* de submissão frente ao poder axiomático do soberano persa. Nessa direção, as imagens de caça não seriam somente vetores unilaterais de símbolos a ela atribuídos, mas agentes ativos em redes de relação social complexa[13].

Ademais, aspecto digno de nota é o peso da influência assíria nas imagens persas de caça ao leão. Para além das semelhanças no âmbito formal, as funções desempenhadas por essa iconografia em ambas sociedades merecem destaque. As interpretações sobre o ato cinegético ora como alusão ao expurgo do caos[14], ora como referência à vitória entre os inimigos terrestres[15], também grassam entre os assírios.

Todavia, ainda que em inúmeras imagens os leões sejam alvo dos impulsos caçadores dos reis assírios, estes mesmos reis buscavam associar-se aos felinos, fato verificável a partir, por exemplo, de documentos oficiais nos quais os soberanos lançavam mão de expressões como enfurecer-se/eriçar-se como um leão (*labbiš nadârum*) [16]. Uma vez que os assírios tanto foram pioneiros no emprego da iconografia cinegética leonina como também exerceram força dominante na Mesopotâmia e em partes do Oriente

[11] CALMEYER, Peter. "The Persian King in the Lion's Den". *Iraq*, vol. 45, nº. 1, 1983, pp. 138-139; GREEN, Anthony. 'A Note on the "Lion-Demon"'. *Iraq*, vol. 50, 1988, pp. 167-168.

[12] ROOT, Margaret. *The King and Kingship in Achaemenid Art.* Leiden: Brill, 1979; LLEWELLYN-JONES, Lloyd. *King and Court in Ancient Persia 559 to 331 BC*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

[13] A bibliografia teórica é vasta, mas o ponto de partida é GELL, Alfred. *Art and Agency:* an Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

[14] CASSIN, Elena. "Le roi et le lion". *Revue de l'histoire des religions.* vol. 198, nº. 4, 1981, pp. 355-401.

[15] ALBENDA, Pauline. "Lions on Assyrian Wall Reliefs". *Journal of the Ancient Near Eastern Society*, vol. 6, p.1-27, 1974.

[16] REDE, Marcelo. "Imagem da violência e violência da imagem: Guerra e ritual na Assíria (séculos IX-VII a.C.)". *Varia Historia*, vol. 34, nº. 64, 2018, p. 84, nota 3.

próximo antes do advento persa, é possível especular em que medida os aquemênidas, ao se apropriarem dessa iconografia, buscavam se apresentar como, a um só tempo, vencedores e sucessores dos assírios como potência hegemônica[17].

Para respaldar esta hipótese, cumpre ressaltar que, embora Ciro seja o monarca responsável pela criação e principal expansão dos domínios aquemênidas, foi sob Dario I que o império experimentou sua máxima extensão. Se, portanto, a produção e consumo das imagens cinegéticas persas se deu nesse cenário, seu possível papel como propagadoras de uma mensagem hegemônica com vistas a reforçar a submissão provincial ganha força.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do cotejo entre a tradição textual grega e a iconografia real persa, foi possível aferir um descompasso no que se refere às funções da caça durante a dinastia aquemênida. Se por um lado os gregos enfatizaram o dado pedagógico envolvido nas incursões cinegéticas e as utilizaram para exaltar o moral de algumas figuras em particular - Ciro e Ciro, o jovem -, por outro a iconografia persa parece imbuída de significados mais complexos. Seja como alusão ao embate cosmológico, à conquista e manutenção imperial aquemênida ou como símbolo da hegemonia persa sobre o Oriente próximo, as imagens da caça régia ao leão parecem ter exercido papel primacial nos domínios do Grande Rei.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIET, Pierre. "L'Empire Perse". In: FORGEAU, Annie *et alli* (orgs.). *L'art de l'Antiquité.* L'Egypte et le Proche-Orient. Paris: Gallimard, 1997, pp. 412-439.

ANDERSON, John Kinloch. *Hunting in the Ancient World*. Berkley: University of California Press, 1985.

ALBENDA, Pauline. "Lions on Assyrian Wall Reliefs". *Journal of the Ancient Near Eastern Society*, vol. 6, p.1-27, 1974.

BRIANT, Pierre. *From Cyrus to Alexandre:* a History of the Persian Empire. Indiana: Enseinbrauns Press, 2002.

BRIANT, Pierre. "Chasses royales macedoniennes et chasses royales perses: le theme de la chasse au lion sur la Chasse de Vergina". *Dialogues d'historie ancienne*, nº 17, 1991, pp. 211-55.

[17] O fato de os persas não terem vencido militarmente os assírios não diminui o dado simbólico da apropriação destes por aqueles, como demonstra, por exemplo, ROOT, Margaret. *The King and Kingship in Achaemenid Art.* Leiden: Brill, 1979.

CALMEYER, Peter. “The Persian King in the Lion's Den”. *Iraq*, vol. 45, nº. 1, 1983, pp. 138-139.
CASSIN, Elena. “Le roi et le lion”. *Revue de l'histoire des religions.* vol. 198, nº. 4, 1981, pp. 355-401.
DILLERY, John. *Xenophon and the History of his Times*. London: Routledge, 1995.
GARCÍA SÁNCHEZ, Manel. “Persépolis: arquitectura celestial o terrenal”. *Historiae*, vol. 5, pp. 11-25, 2008.
GREEN, Anthony. ‘A Note on the "Lion-Demon"’. *Iraq*, vol. 50, 1988, pp. 167-168.
GELL, Alfred. *Art and Agency:* an Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.
LLEWELLYN-JONES, Lloyd. *King and Court in Ancient Persia 559 to 331 BC*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
LLEWELLYN-JONES, Lloyd. “‘That My Body is Strong’: The Physique and Appearance of Achaemenid Monarchy”. In: BOSCHUNG, Dietrich; SHAPIRO, Alan & WASCHECK, Frank (eds.). *Bodies in Transition*. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, pp. 211-248.
MOMIGLIANO, Arnaldo. "A historiografia persa, a historiografia grega, a historiografia judaica". In: MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Bauru: EDUSC, 2004, pp. 21-51.
PORADA, Edith. “Why Cylinder Seals? Engraved Cylindrical Seal Stones of the Ancient Near East, Fourth to First Millennium B.C.” *The Art Bulletin,* vol. 75, nº. 4, pp. 563-582, 1993.
REDE, Marcelo. “Imagem da violência e violência da imagem: Guerra e ritual na Assíria (séculos IX-VII a.C.)”. *Varia Historia*, vol. 34, nº. 64, 2018, p. 81-121.
ROAF, Michael. “Sculptures and Sculptors at Persepolis”. *Iran,* vol. 21, 1983.
ROOT, Margaret Cool. “Defining the Divine in Achaemenid Persian Kingship: The View from Bisitun”. In: MITCHELL, Lynette (Ed.) *Every Inch a King:* Comparative Studies on Kings and Kingship in the Ancient and Medieval World*.* Leiden: Brill, 2013, pp. 23-65.
ROOT, Margaret. *The King and Kingship in Achaemenid Art.* Leiden: Brill, 1979.
TRIPODI, Bruno. “Cacciatori e Prede Nell' "Anabasi" Di Senofonte (Cacce D'arabia)”. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. 5, nº. 1, 2000, pp. 149-158.

FIGURAS

Figura 1 - Selo cilíndrico de Dario I. (c. 522 – 486 a.C.). Museu Britânico (89132).

Figura 2 - Relevo de Assurbanípal. Palácio C de Nínive (c. 645 a.C.). Museu Britânico (124852).

Figura 3 - Relevo de Behistun. Kermanshah, Irã, *in situ.*

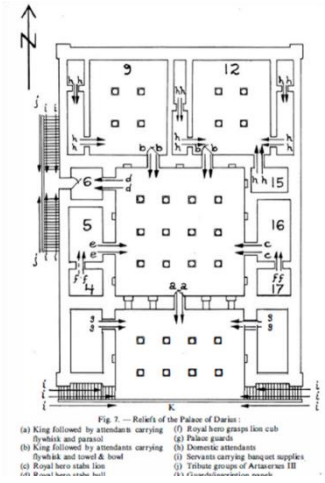


Figura 5 - Plano do Palácio da Dario, em Persépolis, com disposição espacial dos relevos e de seus respectivos temas. Destaque-se a presença das cenas de abate ao leão na sala central.

Figura 4 - Plano de Persépolis. As cenas de caça ao leão concentram-se, sobretudo, no Palácio de Dario, no assim chamado Harém (construído sob Xerxes), e na Sala do Trono (construída sob Artaxerxes).

Figura 6 - Rei persa mata um filhote de leão asfixiado. Palácio de Dario, Persépolis.

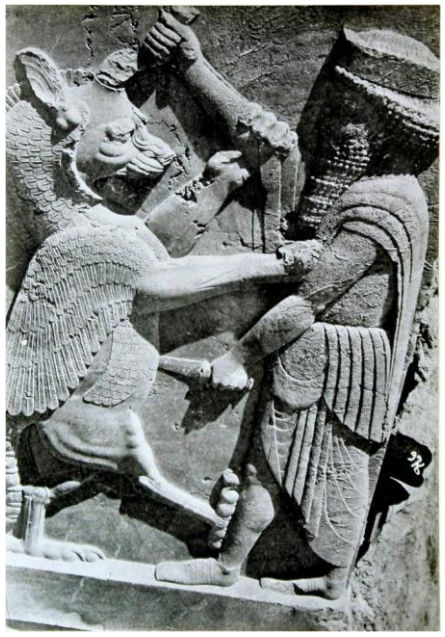


Figura 7 - O herói real persa abate um mostro leonino. Palácio de Dario, Persépolis.

GUGA FERRAZ: ARTE DIANTE DE CONFLITOS URBANOS.

Thiago Spíndola Motta Fernandes[1]

Nascido no Rio de Janeiro em 1974, desde o ano 2000 Guga Ferraz realiza intervenções artísticas em espaços públicos, ao integrar o grupo Atrocidades Maravilhosas. Seu interesse pela cidade – que surgiu ainda na infância, ao andar de *skate* em ruas do Centro do Rio de Janeiro - o leva a ingressar no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1992. Ao abandonar esta graduação, quatro anos depois, e se transferir para o curso de Escultura, na mesma universidade, a cidade passa a ser objeto de interesse artístico e campo para realização de trabalhos que não caberiam em museus ou outros espaços institucionais.

Guga Ferraz lida com processos de exclusão e violência no meio urbano, utilizando seu trabalho artístico como meio de sinalizar algo que está acontecendo na cidade e tornando visível imagens que constantemente sofrem tentativas de apagamento, como a situação da população de rua, a falta de preparo da cidade para receber pessoas com necessidades especiais e o cenário de guerra do Rio de Janeiro, tema explorado em Ônibus Incendiado. O trabalho consiste na colagem de pequenos adesivos, em formato de chamas, sobre placas de sinalização de pontos de ônibus. A ideia, que surgiu após o artista se deparar com notícias sobre incêndios a ônibus no Rio de Janeiro – em particular uma que informava a morte de uma idosa que ficou presa em um veículo em chamas – chamou atenção da população, da mídia e da polícia. Esse trabalho foi interpretado pelas autoridades locais como apologia ao crime, e em 2006 o então chefe da Polícia Civil ameaçou investigar a vida do artista.

[1] Mestrando pelo programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa História e Crítica da Arte, e bacharel em História da Arte pela mesma instituição.

> A Polícia Civil do Rio de Janeiro investigará se as intervenções feitas em placas de sinalização de pontos de ônibus, realizadas pelo artista Guga Ferraz, configuram crime de danificação de patrimônio público ou apologia ao crime. Guga colou adesivos, nas placas, que simbolizam um ônibus pegando fogo, sem autorização da prefeitura.
>
> "As placas são patrimônio público, é preciso autorização da prefeitura para alterá-las. Vamos verificar se houve danificação do patrimônio, intenção de incitar um crime ou se foi simplesmente uma manifestação artística", afirmou o chefe da Polícia Civil, Ricardo Hallack.[2]

Ônibus Incendiado, como os demais trabalhos de Guga Ferraz, possui um discurso provocativo, que perpassa sua vocação denunciativa e incorpora a poética da violência e do caos. O artista cria uma nova paisagem, uma crônica da cidade do Rio de Janeiro, e a coloca em embate direto com o transeunte, que não espera encontrar naquele ambiente um trabalho artístico. Guga questiona o lugar da arte e sua função.

Mariana Cury afirma que "a percepção de novas imagens urbanas requer de seus observadores pré-disposição, se colocando em condição de percebê-las e apreendê-las".[3] Isto torna-se um desafio diante da rotina assumida diariamente, que leva à racionalização dos percursos definidos pelo sujeito, movido pela pressa e pela objetividade. Cury afirma ainda que o espaço urbano se transforma constantemente, criando novas imagens de cidade dentro da própria cidade, devido a fatores como a construção de novos edifícios e demolição dos antigos; o envelhecimento da matéria, que se converte em ruína, e as pequenas interferências, que muitas vezes são efêmeras, mas que, segundo a pesquisadora, transformam o ambiente com a mesma intensidade. Cabe então ao transeunte uma pré-disposição para abrir mão de um percurso racional e se aventurar no lugar urbano.

O ambiente urbano condena o sujeito a uma privação sensorial, segundo Richard Sennett[4], devido aos projetos arquitetônicos dos mais modernos edifícios, assim como a passividade, a monotonia e o cerceamento tátil. "O espaço tornou-se um lugar de passagem, medido pela facilidade com que dirigimos por ele ou nos afastamos dele"[5], comenta o sociólogo e historiador, "o corpo se move de maneira passiva,

[2] TERRA. Polícia investiga adesivos em pontos de ônibus. 11 de dezembro de 2006. Disponível em: http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias/0,,OI1294564-EI306,00-Policia+investiga+adesivos+em+pontos+de+onibus.html. Acesso: 13/07/2017.
[3] CURY, Mariana Dominato Abrahão. Espetáculos urbanos: manifestações da arte contemporânea no espaço público. Dissertação (Mestrado em Urbanismo). Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2011, p. 21.
[4] SENNET, Richard. Carne e pedra (3ª ed.). Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
[5] Ibid., p. 16.

anestesiado no espaço, para destinos estabelecidos em uma geografia urbana fragmentada e descontínua"[6], o transeunte deseja apenas passar pelo espaço, e não ser excitado por ele.

Ao se inserir criticamente na cidade, a arte se converte em paisagem e perde a típica formatação oferecida pelo museu ou galeria, que geralmente impedem o toque, a ultrapassagem de uma linha que cerca a obra e, ainda em alguns casos, seu registro fotográfico. Portanto, a arte em espaço público cria nova relação entre a obra o espectador e pretende criar alternativas para a monotonia e a racionalidade da cidade, convidando o transeunte a uma nova experiência estética no espaço urbano, que deixa de ser um simples lugar de passagem.

Paola Berenstein Jacques, no artigo *Notas sobre espaço público e imagens da cidade*, propõe uma "guerrilha do sensível", a resistência e coexistência, a partir de intervenções artísticas em espaços públicos, mas não se refere a esculturas tradicionais e a uma arte pública "cenográfica", que segundo a autora servem para embelezar, ornar e criar novos laços com o espaço, e estão à serviço de um processo de espetacularização urbana. Jacques propõe a arte como micro resistência, como forma de ação dissensual, possibilitando a explicitação de conflitos e de tensões do e no espaço público, escondidos por trás de uma cidade-imagem espetacular[7]. É a isto que se propõe Guga Ferraz em suas intervenções.

Em *Ônibus Incendiado* e em seus demais trabalhos, o artista subverte a lógica publicitária, que transforma o Rio de Janeiro em objeto de consumo com o slogan "cidade maravilhosa", e questiona os espaços da cidade. Apropriando-se de uma placa que sinaliza que aquele lugar é onde os ônibus realizam suas paradas, o artista, como um vírus, altera sua mensagem e a placa passa a comunicar que os veículos estão sendo incendiados. É ocasionado um estranhamento diante de uma paisagem que não mais corresponde à memória do transeunte que ali circula diariamente, resultando em uma quebra da experiência narcótica do passante, denunciada por Sennett.

O chefe da Polícia Civil utiliza o discurso da preservação do patrimônio público para se posicionar contra o trabalho artístico. Afirma preocupar-se com a placa de ônibus, um objeto banal, enquanto o verdadeiro patrimônio, a cidade, sofre diariamente com incêndios, tiroteios, explosões e assassinatos. Ironicamente, dois anos após ameaçar investigar a vida de Guga Ferraz para descobrir algum envolvimento com o crime, o então ex-chefe da Polícia Civil foi preso por possuir envolvimento com o crime.[8] Através do choque e da repercussão ocasionadas pelo incêndio simbólico de placas de ônibus, o artista coloca em evidência a

[6] Ibid., p. 17.

[7] JACQUES, Paola Berenstein. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. In: Arquitextos, São Paulo, ano 10, n. 110.02, Vitruvius, jul. 2009.

[8] G1. Ex-chefe da Polícia Civil do Rio se apresenta à PF. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL583668-5606,00.html>. Acesso: 15/11/2017.

hipocrisia dos discursos das autoridades e da sociedade, que fecham os olhos diante da barbárie real e condenam uma ação da esfera artística.

O mesmo acontece com *Cidade Dormitório*, uma cama beliche de oito andares instalada na parede externa da galeria *A Gentil Carioca*, como parte do projeto *Parede Gentil,* em 2007, e utilizada por pessoas em situação de rua daquela região durante a exposição, que durou quatro meses[9]. Trata-se de uma instalação, que também é uma proposta de mobiliário urbano.

Guga Ferraz trabalha com o conceito geográfico de "cidade dormitório", que se refere à cidade cujos habitantes geralmente saem para trabalhar em outra cidade e retornam apenas para dormir, sem estabelecer vínculos afetivos ou, segundo algumas análises, sem mesmo se considerarem cidadãos da mesma[10]. Ao mesmo tempo em que discute a dificuldade de deslocamento até o centro da cidade enfrentada por quem mora em regiões mais afastadas, o artista também coloca em questão as pessoas que vivem nas ruas. Este já havia sido tema de outra intervenção de Guga Ferraz, *Dormindo* (2006), um lambe-lambe com a imagem do próprio artista deitado, que costuma ser colado próximo ao chão, podendo ser considerado um processo para se chegar à *Cidade Dormitório*.[11]

Dormindo, assim como *Ônibus Incendiado* e os trabalhos citados anteriormente, coloca em evidência questões sociais que são ignoradas por grande parcela da população e das autoridades. A imagem do artista dormindo no chão causa incômodo, principalmente quando colada em áreas de grande concentração de pessoas em situação de rua, e comumente é rasgada.

> Você o coloca numa sarjeta e aquilo vai incomodar, um cara vai acabar tirando aquela imagem. É mais fácil você tirar aquela imagem que representa uma coisa que te incomoda do que realmente tratar do que incomoda mesmo. Para mim nunca vai ser natural uma pessoa dormindo na rua, como nunca vai ser natural tacarem fogo no ônibus, tacarem fogo no mendigo, em um índio achando que é mendigo. Isso não é natural, não é humano[12].

Cidade Dormitório também dividiu opiniões. O artista afirma ter consciência de que a obra seria utilizada por pessoas em situação de rua da região onde foi instalada. O uso da instalação por essas pessoas,

[9] O projeto Parede Gentil convida um artista a realizar uma intervenção na parede externa da galeria A Gentil Carioca a cada quatro meses.

[10] OJIMA, Ricardo; SILVA, Robson Bonifácio da; PEREIRA, Rafael H. Moraes. A mobilidade pendular na definição das cidades-dormitório: caracterização sociodemográfica e novas territorialidades no contexto da urbanização brasileira. In: Cadernos IPPUR, Rio de Janeiro: UFRJ/IPPUR, v.21, n. 2, pp. 111-132, 2007.

[11] FERRAZ, Guga. Depoimento gravado e transcrito, cedido a Thiago Fernandes, Rio de Janeiro – RJ, 09/11/2016.

[12] Ibid.

no entanto, não agradou a todos. Surgiram discursos referentes tanto à situação do local, que teria ficado mais sujo, quanto à segurança das pessoas que estavam utilizando a cama, que poderiam sofrer algum acidente, embora esta não seja uma preocupação recorrente no dia-a-dia da cidade, mesmo diante de tantos testemunhos de violência sofrida por essas pessoas.

Uma matéria do jornal *Extra*, publicada no período da exposição, mostra diferentes visões sobre o trabalho, como a de um barbeiro de 51 anos, que afirma: "Eu passo aqui todo dia e só agora fui descobrir que se trata de uma cama. É uma ideia excelente, pelo menos as pessoas têm um lugarzinho para dormir". [13] Já um contador de 55 anos toma posição contrária: "Arte não precisa ser uma coisa útil, isso é horroroso. Aos olhos do brasileiro, isso não é obra de arte, pois gente dormindo na rua é o nosso cotidiano".[14]

"Gente dormindo na rua é nosso cotidiano", a reação do contador, apesar de negativa, potencializa a obra de arte ao explicitar a banalidade daquela situação. É comum ver pessoas dormindo nas ruas do Rio de Janeiro, mas ver essas mesmas pessoas dormindo em uma cama beliche gigante é uma experiência nova, que cria uma paisagem distinta daquela que os passantes da região estão acostumados. A dimensão da instalação chama a atenção e torna visíveis pessoas que estão lá diariamente, mas que são ignoradas devido à sua presença há muito tempo enraizada no cotidiano da cidade.

As pessoas que passaram a "morar" na instalação, por um breve momento, passam a ter rosto, voz e nome, como Luís, de 24 anos na época, que ocupou o último andar de *Cidade Dormitório* e concedeu um depoimento ao jornal Extra: "Os outros achavam que isso era uma ratoeira e a qualquer momento ia fechar com a gente dentro. Mas eu não tenho medo, por isso vim morar na cobertura. Agradeço muito esse artista por ter feito isso aqui, foi uma ótima ideia. Para quem vive nas ruas, é um palácio".[15] Na mesma matéria, o artista lamenta ter de retirar a cama: "Vou pleitear um outro lugar onde eu possa deixá-la permanentemente. Na verdade, minha vontade era criar várias obras como essa e espalhar pela cidade".[16] No entanto, este projeto nunca foi levado adiante.

Em 2010, Guga Ferraz realiza uma intervenção em larga escala intitulada *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*. Este trabalho consiste na criação de uma linha de sal grosso que delimita os antigos limites da cidade com o mar, antes da construção de aterros, como um rastro de um passado distante.

O artista realiza uma intervenção que explora as possibilidades de relações com a arquitetura e a paisagem do Rio de Janeiro e leva à cidade o fantasma de uma paisagem que foi apagada, de um mar que foi empurrado para longe com o auxílio de desmontes de outras paisagens da cidade. Este também é um tema de outra obra do artista, *Até Onde o Morro Vinha, Até Onde o Rio Ia*, realizada em 2014, que consiste

[13] EXTRA. Arte é beliche gigante para moradores de rua. Rio de Janeiro: 29 de junho de 2007, p. 13.
[14] Ibid.
[15] Ibid.
[16] Ibid.

na reconstrução do Morro do Castelo em uma galeria do *Edifício Gustavo Capanema*, um dos maiores símbolos do modernismo brasileiro. Também considerado um trabalho *site-specific*, mas projetado para dentro do espaço expositivo, nesta obra o artista constrói paredes de terra preta, reminiscentes do pau-a-pique característicos das casas do Rio antigo, representando as curvas do morro que foi desmontado, que cortava o exato lugar onde o edifício está inserido.[17]

No início do século XX, o Rio de Janeiro passa por grandes reformas, como a remodelação do Porto – da Praça Mauá ao Canal do Mangue –, a abertura da Avenida Beira Mar e construção da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), considerada uma metáfora do novo Brasil. Segundo Annateresa Fabris, "A avenida impõe a lógica do capital, ao expulsar do centro propulsor da cidade assalariados e populações marginais".[18] Com as reformas do prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906, cria-se uma nova camada na cidade, com o objetivo de esconder o seu passado colonial, motivado por um anseio de progresso e embelezamento que reprime aspectos "anti-modernos". Enquanto as picaretas derrubam os antigos espaços e antigas arquiteturas, os legisladores erradicam as manchas "anti-civilização" da cidade, proibindo o comércio ambulante, mendigos, desocupados, pontos de encontros de "vadios", etc. É forjada uma imagem civilizada do Rio de Janeiro, ameaçando a cultura e o exercício de atividades econômicas informais, que garantem a sobrevivência da parcela mais carente da população, composta principalmente por ex-escravos e imigrantes.[19]

Já a administração do prefeito Carlos Sampaio, entre 1920 e 1922, teve como principal objetivo a preparação da cidade para o *Primeiro Centenário da Independência do Brasil*. Para isso, foi realizado o desmonte do Morro do Castelo. A eliminação desta área já era um desejo antigo e foi concretizada durante a busca por um local que abrigasse a *Exposição Internacional* de 1922.[20]

Guga Ferraz realiza essas duas intervenções em um período que também é de grandes transformações no Rio de Janeiro, no contexto dos preparativos para a *Copa do Mundo FIFA* de 2014 e dos *Jogos Olímpicos* de 2016, igualmente caracterizado por remoções de moradias no Centro e em outras regiões da cidade, durante a gestão do prefeito Eduardo Paes, para a realização de obras de embelezamento e construção de novos edifícios, em um processo não muito diferente daquele que ocorreu no início do século XX. A gestão de Paes foi o período com maior número absoluto que remoções na cidade, com mais de 70 mil contabilizadas até agosto de 2015, data de uma publicação do *El País*[21], ultrapassando o número de remoções do governo de Carlos Lacerda (30 mil remoções) e de Pereira Passos (20 mil remoções).

[17] FERRAZ, Guga. Até onde o morro vinha. Até onde o Rio ia – Projeto de Reconstrução do Morro do Castelo. Rio de Janeiro: Prêmio Funarte de Arte Contemporânea – Palácio Gustavo Capanema, 2015.
[18] FABRIS, Annateresa. Fragmentos urbanos: representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000, p. 22.
[19] Ibid.
[20] ABREU, Maurício de. A evolução urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IPLANRIO; Zahar, 1987.
[21] EL PAÍS, Remoções na Vila Autódromo expõem o lado B das Olimpíadas do Rio. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/20/politica/1434753946_363539.html>. Acesso: 27/07/2017.

No livro *Autoimperialismo*, Benjamin Moser trata desse contexto recente da cidade e afirma que "assim como quis ser Paris no século XIX, o Rio almejava agora ser Miami ou Dubai".[22]

> Um século após a inauguração da Avenida Central, naquele mesmo lugar, um projeto novo "revitalizaria" a área. Pessoas empobrecidas seriam removidas para abrir espaço para uma série de edifícios estrangeiros hediondos. Um – numa cidade onde tantas vezes museus e bibliotecas são fechados por não haver recursos para mantê-los – era o "Museu do Amanhã", de 100 milhões de dólares, projetado por Calatrava.[23]

"Revitalização" é uma das palavras mais presentes dos discursos políticos nos anos imediatamente anteriores aos grandes eventos sediados pelo Rio de Janeiro e Brasil. Porém, como afirma Moser, essa palavra ganharia um sentido macabro ao ser aplicada em uma área que fora construída, literalmente, sobre ossos humanos: o cais do Valongo. Moser denuncia uma tradição brasileira de escolher monumentos no lugar de infraestrutura, como maneira de impressionar estrangeiros e fomentar o enriquecimento de políticos.

Com essas grandes intervenções, Guga Ferraz lida com a memória e com as diversas camadas históricas que se sobrepõem no meio urbano. Esses trabalhos também tratam de violência, como *Ônibus Incendiado*. Uma violência contra a cidade, que tem pedaços importantes de sua história arrancados, e contra uma população marginalizada, que é forçada a deixar o lugar onde mora, onde construiu sua vida e sua história. Guga trabalha traz à memória, em um período de grandes obras que visam o progresso e o embelezamento do Rio de Janeiro, camadas geográficas que foram violentamente eliminadas e esquecidas devido a processos com o mesmo anseio de progresso e embelezamento, cerca de um século antes.

Aproximações com o contexto mais recente são trazidas ainda pelo artista com o trabalho *Meia Casa, Meia Vida* (2016), cujo nome faz referência a um programa de moradias populares do governo federal, "Minha Casa, Minha Vida". Esse trabalho é composto por uma maquete e desenhos da metade de uma casa, que traz à memória as centenas de moradias demolidas na favela da Vila Autódromo, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, durante as obras dos *Jogos Olímpicos* de 2016, um dos casos de remoção mais polêmicos da gestão de Eduardo Paes. *Meia Casa, Meia Vida* faz referência mais direta ao caso de Luiz Geraldo dos Santos, um pedreiro de 52 anos que tem sua casa demolida pela metade, quando sua ex-mulher aceita a

[22] MOSER, Benjamin. Autoimperialismo. São Paulo: Planeta, 2016, p. 114.
[23] Ibid., p. 113.

indenização oferecida pelo imóvel e a prefeitura derruba apenas a sua metade, deixando intocável o puxadinho que havia sido feito por Luiz.

Os trabalhos aqui apresentados, situados num recorte cronológico que vai de 2003 a 2016, evidenciam o processo de investigação de Guga Ferraz sobre a cidade, sua história e seus problemas atuais. Tal tendência marca uma geração de artistas cariocas atuantes no início do século XXI que, diante da ausência de um meio artístico bem estruturado, criaram seus próprios circuitos e tomaram as ruas como campos de ação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maurício de. A evolução urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IPLANRIO; Zahar, 1987.

CURY, Mariana Dominato Abrahão. Espetáculos urbanos: manifestações da arte contemporânea no espaço público. Dissertação (Mestrado em Urbanismo). Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 2011.

EL PAÍS, Remoções na Vila Autódromo expõem o lado B das Olimpíadas do Rio. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/20/politica/1434753946_363539.html>. Acesso: 27/07/2017.

EXTRA. Arte é beliche gigante para moradores de rua. Rio de Janeiro: 29 de junho de 2007.

FABRIS, Annateresa. Fragmentos urbanos: representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FERNANDES, Thiago. Guga Ferraz: trânsitos entre espaço urbano e espaços expositivos. Monografia (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017.

FERRAZ, Guga. Depoimento gravado e transcrito, cedido a Thiago Fernandes, Rio de Janeiro – RJ, 09/11/2016.

FERRAZ, Guga. Até onde o morro vinha. Até onde o Rio ia – Projeto de Reconstrução do Morro do Castelo. Rio de Janeiro: Prêmio Funarte de Arte Contemporânea – Palácio Gustavo Capanema, 2015.

G1. Ex-chefe da Polícia Civil do Rio se apresenta à PF. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL583668-5606,00.html>. Acesso: 15/11/2017.

JACQUES, Paola Berenstein. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. In: Arquitextos, São Paulo, ano 10, n. 110.02, Vitruvius, jul. 2009.

MOSER, Benjamin. Autoimperialismo. São Paulo: Planeta, 2016.

OJIMA, Ricardo; SILVA, Robson Bonifácio da; PEREIRA, Rafael H. Moraes. A mobilidade pendular na definição das cidades-dormitório: caracterização sociodemográfica e novas territorialidades no contexto da urbanização brasileira. In: Cadernos IPPUR, Rio de Janeiro: UFRJ/IPPUR, v.21, n. 2, pp. 111-132, 2007.

SENNET, Richard. Carne e pedra (3ª ed.). Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

TERRA. Polícia investiga adesivos em pontos de ônibus. 11 de dezembro de 2006. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias/0,,OI1294564-EI306,00-Policia+investiga+adesivos+em+pontos+de+onibus.html. Acesso: 13/07/2017>.

FIGURAS

Figura 1 - Guga Ferraz, Ônibus Incendiado, 2003.

Figura 2 - Guga Ferraz, Cidade Dormitório, 2007.

Figura 3 - Guga Ferraz, Dormindo em Paris, 2007.

Figura 4 - Guga Ferraz, Até onde o mar vinha, até onde o Rio ia, 2010.

Figura 5 - Guga Ferraz, Até onde o morro vinha, até onde o Rio ia, 2014.

Figura 6 - Guga Ferraz, Meia casa, meia vida, 2016.

Figura 7 - Luiz Geraldo dos Santos em sua casa.

EM BUSCA DA *FLÂNEUSE*: MULHERES QUE PERAMBULAM A CIDADE.

Thiane Nunes[1]

O conceito do caminhante observador da vida nas ruas foi inaugurado pelo poeta francês Charles Baudelaire. Seja na figura de seu pintor favorito, o amigo Constantin Guys, seja como uma extensão de si mesmo, seu *flâneur* era um esteta e um *dândi*, perambulando pelas ruas, notando grafites nos muros, propagandas nos postes, ouvindo trechos de conversa dos passantes, à procura de poesias visuais. Sua caminhada pela cidade o ajuda a refletir sobre o que vê, transpondo isso para a arte. O constructo dessa figura desenvolveu-se como um paradigma da arte moderna - um sujeito distanciado, mas capaz de perceber e mediar o núcleo da modernidade.

Escritos sobre errância e relativos às derivas tornaram seus autores filósofos da modernidade. De poesias sobre o espaço urbano de T. S. Eliot e Ezra Pound, ensaios modernistas de Walter Benjamin e relatos dublinenses de James Joyce em *Ulisses*, ao trabalho de Guy Debord e Vito Acconci - interessados em psicogeografia e no impacto da paisagem urbana na memória -, o arquétipo do *flâneur* floresceu nos movimentos literários e artísticos vanguardistas como uma prática patriarcal, em contínua exclusão de relatos de uma contrapartida dinâmica feminina. De *O homem da multidão* de Poe, às *Passagens* de Benjamin, até os psicogeógrafos da deriva, a errância continua a ser um lugar de privilégio masculino.

Do verbo francês *flâner*, o termo *flâneur*, um quase sinônimo do *boulevardier*, nasce na primeira metade do século XIX, como esse sujeito de privilégios masculino, com anonimato, tempo sobrando, algum

[1] Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte pelo PPGAV-UFRGS. Investiga as questões das ausências na história da arte, misoginia e invisibilidade da mulher artista, com interesse em registros e revisionismos historiográficos, em especial no período que compreende as vanguardas históricas. Possui livro publicado, traduções e artigos acadêmicos em diversos periódicos. http://lattes.cnpq.br/6863554229175795

recurso e sem responsabilidades imediatas. Sua definição pode ser encontrada em dicionários, em artigos sobre a Modernidade e também no *Wikipedia*, trazendo informações relativas à etimologia da palavra.

A flâneuse (flâ-neúze), substantivo francês, palavra para designar o gênero feminino do *flâneur*, seria uma observadora urbana, a mulher artista caminhante. Por enquanto, essa é uma definição imaginária do termo, que vem sendo usado recentemente por algumas historiadoras de arte compromissadas com revisões historiográficas. Não consta no *Wikipedia* e a maioria dos dicionários não inclui a palavra. Contudo, é encontrada em alguns registros que a definem como uma cadeira, uma espécie de espreguiçadeira. Lauren Elkin ironiza em *Flâneuse, Women walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*, espécie de relato de viagens pessoais: "O único tipo de passatempo que uma mulher pode fazer é se deitar?"[2]. (*Fig. 1*).

Nossas fontes habituais de relatos são masculinas e enxergam a cidade de uma maneira particular. São sempre homens que falam, numa longa tradição de escrita, estendendo-se de Thomas De Quincey a Apollinaire e André Breton. O jornalista e escritor Louis Huart definia assim o seu grupo: "Boas pernas, bons ouvidos e bons olhos (...) estas são as principais vantagens físicas necessárias para qualquer cavalheiro francês ser digno do clube dos *flâneurs*, assim que somos iniciados nele"[3], criando um cânone masculino de estetas-caminhantes, como se para andar fosse requisito possuir uma bengala.

Conforme observações desse clube androcêntrico, uma flâneuse - considerando que ela existisse - seria uma prostituta ou uma infeliz cujas circunstâncias a forçaram a morar nas ruas, uma vez que a presença de mulheres 'decentes' estaria restrita à esfera doméstica, uma limitação completamente antagônica ao objetivo do caminhante. Mas não devemos tomar isso como verdade objetiva; eles escreveram coisas e fizeram suposições baseadas em seus próprios preconceitos masculinistas. A transeunte misteriosa de Baudelaire, imortalizada em seu poema *A une passante*, em *Les Fleurs du Mal*, é geralmente entendida como uma mulher da noite, com poder de encantar e envenenar, um estereótipo bastante aplicado nas representações da época[4]:

> A rua ensurdecedora rugiu ao meu redor / alta, esbelta, pesada em luto, majestosa em sua grandeza / Uma mulher, com mãos suntuosas, passou por mim / Erguendo

[2] ELKIN, 2017, p. 7.

[3] HUART, 1841, apud ELKIN, 2017 p. 19. Minha tradução, do original: "Good legs, good ears, and good eyes (...) these are the principal physical advantages needed for any Frenchman to be worthy of the club of flaneurs, as soon as we start one".

[4] Nas representações culturais de um feminino pernicioso, substituindo os grandes temas da mulher como anjo, musa ou mãe. Decadentistas e Vanguardistas fizeram excessivo uso das interpretações generalizadas de uma espécie de mulher perigosa, transformando e convertendo a figura feminina em representações que ora causava medo, ora repulsa. Eram vampiras, serpentes, deformadas, bruxas, cadáveres putrefatos, criaturas pegajosas, esfinges, aranhas, contagiosas e sifilíticas, polvo, carniça e monstros das mais variadas concepções. Ver estudos de Bram Dijskra, Gilbert e Gubar e Mireille Dottin-Orsini.

> e agitando a bainha do vestido / Rápida e graciosa, com pernas esculturais/ Contorcendo-me como um louco, eu bebi em seus olhos, dum céu pálido onde nascem tempestades / A doçura que encanta e o prazer que mata.[5]

Baudelaire não parece inclinado a considerar quem essa mulher realmente poderia ser. É nessa perspectiva que os discursos situam-se num campo estratégico do fazer histórico, localizado entre relações de poder. A ideia de que qualquer mulher caminhando solitária pela rua deve estar vendendo seu corpo é inverídica: não havia nada parecido com a liberdade das ruas que usufruía o *flâneur* ou mesmo os batedores de carteira, nem mesmo para prostitutas - essas mulheres não tinham acesso livre à cidade. Em meados do século XIX seus movimentos eram estritamente controlados e havia toda sorte de leis que ditavam onde e em que horários poderiam trabalhar. Elas deveriam ter registro e visitar a polícia em intervalos regulares, e seus trajes eram rigorosamente policiados.

O entendimento de *flâneur* como um fantasma das ruas que e dissolve incógnito no fluxo da vida cotidiana ignora o fato de que esse era um privilégio concedido aos homens. Apesar de estarem presentes nas mesmas ruas, historicamente as mulheres nunca compartilhavam a mesma prerrogativa do anonimato. Desde sempre elas têm sido menos livres para vagar pelas ruas sem propósito, para ir onde quiserem ou aonde a inspiração as conduzir. Objeto do olhar masculino, a maioria das mulheres que conhecemos tem muitas histórias de assédio na rua para contar – e não pode andar na cidade da mesma forma como pode um homem.

O espaço não é neutro. As cidades são constituídas por fronteiras invisíveis, portões de costumes intangíveis que demarcam quem vai aonde: bairros, bares e restaurantes, parques, todo o tipo de espaço aparentemente público são reservados para diferentes tipos de pessoas. Ficamos tão acostumadas a isso que dificilmente notamos os valores subjacentes a essas divisões invisíveis, que determinam como circulamos na cidade.

A *flâneuse* nunca é despreocupada, ela precisa desviar do olhar inquiridor de julgamentos, de admiradores ou do assédio. Para abrilhantar seu olhar, a *flâneuse* necessita não ser vista. Esse frustrante paradoxo é o que nos leva a desafiar a prática da *flanerie* em outros termos, como um documento de resiliência, que celebra figuras femininas lutando para serem vistas – de outra maneira. Muitas foram suas táticas, como quando George Sand vestia-se como homem, ao perambular pelas barricadas revolucionárias. Imagine como foram os passos de Lee Miller como fotógrafa do pós-guerra, ao invés de lembra-

[5] Minha tradução: "*La rue assourdissante autour de moi hurlait / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse/ Une femme passa, d'une main fastueuse /Soulevant, balançant le feston et l'ourlet / Agile et noble, avec sa jambe de statue /Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan /La douceur qui fascine et le plaisir qui tue*".

la redutivamente como musa e amante de Man Ray. Como ela teria negociado a insegurança, a ansiedade, o trauma, a inadequação? Em sua tarefa expondo o sofrimento e a guerra, Miller transformou o *flanarismo* em testemunho – e pagou caro pelo resto de sua vida, entre crises de depressão e vícios. Pense também no que os olhos das escritoras modernistas Jean Rhys e Virginia Woolf viram, e os desvios que seus pés precisaram fazer para buscar inspiração.

"Adoro andar em Londres", diz a Sra. Dalloway, em *Mrs Dalloway,* de Virginia Woolf. A personagem é a *flâneuse* encarnada, como indica seu sobrenome: uma mulher que brinca ao longo do caminho. Woolf usou as ruas como pesquisa. O que ela percorreu a levou a se perguntar sobre as pessoas e suas vidas. Seu ensaio *Street Haunting: A London Adventure,* de 1927, é uma tentativa de reivindicar um lugar não autorizado na cidade, percorrendo-o, desafiando-o. Em vez de vagar sem rumo, como sua contraparte masculina, a flâneuse carrega um elemento de transgressão: ela vai aonde não deveria ir, reivindicando o direito de perturbar a paz, observar (ao invés de ser observada), ocupar (ao invés de estar ausente) e organizar (ou desorganizar) a paisagem conforme outras perspectivas.

A pintora russa Marie Bashkirtseff (1858-84) sentia uma ligação explícita entre andar na cidade e produzir arte. Nascida na Ucrânia, de uma família da nobreza russa, passou grande parte da sua breve vida a viajar e estudar pela Europa. Suas obras foram quase inteiramente destruídas durante a Segunda Guerra. Sob o pseudônimo de Pauline Orrel, escreveu para o jornal feminista *La Citoyenne*. Mas foram suas cartas, e principalmente o diário que manteve desde os 13 anos, que a tornaram uma figura única, contrariando de forma consciente e solitária a ordem burguesa vigente e a definição arquetípica de uma feminilidade resignada ao confinamento do espaço doméstico. Em janeiro de 1879 escreve: "Anseio pela liberdade de sair sozinha: ir e vir, sentar em um banco no *Jardin des Tuileries*, entrar em igrejas e museus; passear nas ruas antigas à noite. É isso que invejo. Sem tal liberdade, ninguém se torna um grande artista".[6]

Uma *flâneuse* perambula segura de si, como sugere uma fotografia de 1937 tirada por Marianne Breslauer (1909-2001)[7]. Em primeiro plano, uma mulher prestes a acender um cigarro. Atrás dela, na parede, uma injunção familiar da época: *Défense dAfficher* (Proibido Fixar Propagandas). Acima da proibição, observamos um anuncio de um açougue, transgredindo o cenário proibitivo. Logo abaixo vemos o desenho de um homem caricaturado. A imagem dessa mulher independente, fumando em público, contém elementos que brincam com códigos sociais, dialogam entre as transgressões e permissões que

[6] BASHKIRTSEFF, 1997, p. 234.

[7] Pertencente a uma geração de fotógrafas que vivenciaram um curto período de liberdade durante a República de Weimar. Apenas alguns de seus trabalhos foram expostos na Alemanha, por causa do regime nacional-socialista, já que era judia. Sua carreira breve (1927-1938) foi interrompida pelo exílio.

lemos nos enunciados do muro da foto, e entre o moralismo burguês que ditava os comportamentos corretos das mulheres (*Fig. 2*).

Num período em que à fotografia nem sempre era vista favoravelmente no meio das artes, algumas mulheres usaram tais dilemas a seu favor. Podemos inicialmente determinar a exclusão da prática artística feminina as condicionantes socioculturais que o simples fato de ter nascido mulher acarreta(va). Mesmo quando existiram contextos mais favoráveis ao seu desenvolvimento, ser mulher era um entrave ao ser artista: desde a falta de acesso ao ensino artístico ou às possibilidades de viajar, a questão da impossibilidade de observar e pintar o corpo humano (o nu artístico), das normatividades sociais à (ausente) profissionalização feminina, até ao aniquilamento individual que o matrimônio, família e a maternidade podiam oferecer. Mas na década de 1880, invenções tecnológicas tornaram os aparelhos fotográficos mais baratos, portáteis e, por isso, acessíveis a um número maior de pessoas[8]. Quando a fotografia se consolida como experiência mais democrática, muitas mulheres adotam a prática, e para além de *Cartier-Bresson* e Robert Capa, temos Dorothea Lange, Margaret Bourke-White, a já citada Lee Miler, Eve Arnold, Tina Modotti, Vivian Maier, Margarida Relvas, a brasileira Gioconda Rizzo, e muitas outras.

Avaliando o período da modernidade e o conceito de *flâneur*, procuro promover um espaço crítico para a discussão sobre uma mulher que também vaguea, divaga e perambula, compreendendo suas particularidades de gênero e suas estratégias de subversão. Considerar as experiências das mulheres artistas nessa perspectiva nos leva a compreender as tensões e nuances de ideologias históricas, que continuam a afetar a produção cultural, como podemos ver nas obras da cineasta belga Agnes Varda[9].

Em Portugal é comum encontrarmos um postal de uma fotografia em preto e branco de uma mulher com vestes negras, andando descalça na rua. No muro atrás dela aparece fixado um cartaz rasgado e, ao lado, uma tabuleta de madeira com a palavra "Vende-se". A autora da fotografia é Agnès Varda, e o cenário era a Rua das Lavadeiras, na Póvoa de Varzim, em 1956, uma época de autoritarismo político em Portugal. *Na imagem, M*aria do Alívio tinha 16 anos quando foi apanhada pela lente da artista, ao passar descalça sob uma imagem publicitária de Sophia Loren para o sabonete Lux (*Fig. 3*). Varda viu a moça, descalça para não estragar os sapatos, indo a uma festa na praça do pequeno vilarejo, quando pediu para fotografá-la,

[8] Um dos textos mais icônicos sobre fotografia publicado no século XX e bastante esquecido foi escrito por uma fotógrafa, Gisèle Freund, que trabalhou em jornalismo, documentário e retratou Virginia Woolf, Walter Benjamin e James Joyce. Em 1934 doutorou-se na Sorbonne, com a tese *A Fotografia em França no Século XIX. Ensaio de Sociologia e Estética, publicada em 1936* e comentada por Benjamin, em 1974, em *Photographie et Société*.

[9] Aluna da Escola do Louvre, Varda iniciou carreira como fotógrafa, antes de se dedicar ao cinema. Reconhecida por sua estética distinta, pela narração em voz *over*, por seu engajamento feminista e pela maneira sutil que transita do curta ao longa metragem e da ficção ao documentário, raramente comenta-se sobre a ligação dos filmes com a pintura e a fotografia, que se manifestam através da recorrência de gestos presentes.

exatamente ali, sob a propaganda da atriz hollywoodiana. Maria do Alívio representava uma mulher da comunidade piscatória, fortes, altivas, que tomavam as rédeas nessa comunidade de vida dura. Do trabalho na venda do pescado aos horários desgastantes nas fábricas, a figura feminina comandava a família enquanto o marido estava no mar. O contraste entre essas duas mulheres na foto, uma estática e para venda, outra andando firme, ainda que descalça, em atitude elegante e altiva, conta algo que Varda queria nos dizer.

No documentário autobiográfico *As praias de Agnès*, de 2008, a cineasta faz uma retrospectiva dos lugares considerados importantes em sua vida, e por onde caminhou. Aos 81 anos, ela relembra os tempos em que foi fotógrafa, seu casamento e sua luta no movimento feminista. Ao longo do filme somos tomadas pelo modo como os outros nos interpelam, nos desconcertam. Reside aqui uma ou mais proposições: perambular; trajetos; exercícios do pensamento.

Rebecca Solnit afirma que as diferentes variações do deslocamento a pé - inclusive o ato de caminhar por prazer - representam uma ação política, estética e de grande significado social. Caminhar é o estado no qual a mente, o corpo e o mundo estão alinhados.[10] Caminhar também pode definir o rumo de quem somos e do que queremos pleitear. É hora de reconhecer uma contrapartida do *flâneur*, olhando para outra modernidade. Se voltássemos no tempo, descobriríamos que talvez tenha havido uma *flâneuse* passando por Baudelaire na rua.

"Não há como inventar a *flâneuse*", escreveu a historiadora de arte Janet Wolff. Para ela, tal personagem seria improvável se considerarmos as divisões sexistas do século XIX[11]. Griselda Pollock concordou: "Não há equivalente feminino da figura masculina quintessencial, o *flâneur*: não há nem pode haver a *flâneuse* feminino"[12]. "O observador urbano (...) tem sido considerado uma figura exclusivamente masculina", observa Deborah Parsons. Ela segue: "As oportunidades e atividades da *flânerie* eram privilégio predominante do homem e, portanto, estava implícito que *o artista da vida moderna*, como descrito por Baudelaire, era necessariamente o homem burguês"[13]. Entretanto, talvez seja interessante acreditar que podemos redefinir a prática da *flânerie*, resgatar o espaço da cidade para as mulheres errantes, contando a história de mulheres que redirecionavam os seus próprios caminhos.

Existe uma fotografia - e uma história sobre ela -, que talvez descreva bem a constante dicotomia que persegue a mulher que experimenta o andar pela a cidade. Uma jovem caminha por uma rua e no seu entorno vemos quinze homens. Ao menos oito estão lhe observado, alguns assediando. Um bloqueia seu caminho, mãos nos bolsos. Outro, à sua direita, tem o rosto contorcido e parece segurar os genitais, por

[10] SOLNIT, 2016.
[11] WOLFF, 1985, p. 37-46.
[12] POLLOCK, 1988, p. 71.
[13] PARSONS, 2000, p.4. Minhas traduções.

cima da roupa. Ela aparenta apreensão, segura seu xale como um escudo e oscila a cabeça levemente para trás, num gesto esquivo, olhar para baixo. A energia da composição - a curva da estrada, seu peso à medida que ela se move ao dar um novo passo, sua saia à medida que ela se ergue atrás dela - sugere um movimento a fim de contornar o homem parado em sua frente, desviar. É a representação de um momento de assédio na rua, no século passado, cuja autenticidade tem sido objeto de debate. (*Fig. 4*).

A mulher fotografada é Ninalee Craig - mas se chamava *Jinx Allen* naqueles dias. Era americana, estudante de arte, tinha 23 anos e viajava sozinha pela Europa. A fotógrafa era Ruth Orkin, também uma americana de vinte e nove anos, viajando por conta própria. A foto foi tirada durante um dia de caminhadas pela cidade com uma câmera, com Orkin tirando fotos de Jinx observando as coisas, fazendo perguntas, pechinchando preços e se divertindo em cafés.

Ambas afirmam que não orientaram aos homens a fazer qualquer tipo de gesto, ainda que existam duas fotos, sendo a segunda a icônica imagem. Orkin, que morreu em 1985 aos 63 anos, era uma mulher corajosa, que aos 17 anos foi de Los Angeles para Nova York numa bicicleta. Ela estava na Itália após completar um trabalho fotográfico para a revista *Life*. No Hotel em Florença, conheceu Allen, que passava um verão feliz na Europa. Em 21 de agosto de 1951, elas criaram uma história sobre uma jovem em uma aventura pela Europa. Orkin achou que poderia vender a história por alguns dólares ao *Herald Tribune*.

Era pós-guerra, e muitos homens desocupados tomavam as ruas. Quando Orkin viu a reação de alguns na passagem da amiga por uma calçada, fez seu primeiro clique. *Não satisfeita, pediu que* Jinx voltasse e passasse entre os mesmos homens, quando *clicou* novamente. Essa é a foto, que por muitos anos foi retocada, ali bem no ponto onde o homem aperta suas calças. Por não ter sido registrada a partir do primeiro evento, se questiona sua autenticidade narrativa. No entanto, para qualquer mulher, parece real o suficiente.

Porque a cena parece tão atual e porque apesar disso ainda insistimos em reivindicar nossos caminhos, nas ruas e na história? Faz-se importante revisar os discursos de uma narrativa da arte por vezes sexista e assimétrica. Sugerir que não poderia haver uma *flâneuse* é limitar as formas pelas quais as mulheres interagiram com a cidade porque não foram da mesma maneira que os homens interagiram com a cidade. A saída talvez não seja tentar fazer uma mulher se encaixar em um conceito masculino, mas redefinir o conceito em si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASHKIRTSEFF, Marie. *Diário de Marie Bashkirtseff*. Porto Alegre: Edições Globo, 1943.

_____. *I Am the Most Interesting Book of All: The Diary of Marie Bashkirtseff Vol 1*. Publisher: Chronicle Books, 1997.

ELKIN, Lauren. *Flâneuse. Women walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London.* London: Vintage, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Baudelaire, Benjamin e o moderno. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.139 - 154.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

PARSONS, Deborah. *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernit.* New York: Oxford University Press, 2000.

POLLOCK, Griselda. Visions & *Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art.* London and New York: Routledge, 1988.

_____. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). *Género, cultura visual e performance*. *Antologia Crítica*. Minho: Edições Húmus, 2011.

SOLNIT, Rebecca. *A História do Caminhar.* Martins Fontes, 2016.

WOLFF, Janet. *Invisible Flaneuse: Women and the Literature of Modernity*. London and New York: Routledge, 1985.

FIGURAS

Figura 1 - Assento leve ou cadeira de deitar, de uso externo em jardins ou terraços. Pode ser articulada como cadeira ou chaise longue. As flâneuses do século XIX eram geralmente feitas de cana, junco ou madeira. Em: https://www.meubliz.com/definition/flaneuse/. Acesso em 11/08/2018.

Figura 2 - Marianne Breslauer, *Défense d'afficher, 1937.*

Figura 3 - *Agnès Varda, Portugal (Póvoa de Varzim), 1956.*

Figura 4 - Ruth Orkin. *American Girl*, 1951.

A POÉTICA VISUAL DAS FOTOGRAFIAS DE LUIZ BRAGA.

Toky Popytek Coelho[1]
arcus Vinnicius Cavalcante Leite[2]

Este trabalho busca analisar a poética visual do fotógrafo paraense Luiz Braga por meio de duas de suas produções, *Chuva no cachorro quente* (1985) (ver Figura-01) e *Vendedor de balões* (1990) (ver Figura-02). A primeira foto, Braga capta dois eventos distintos: No primeiro, em movimento, notamos uma silhueta feminina portando um guarda-chuva em primeiro plano; e no segundo, um carrinho de cachorro quente coberto por um plástico transparente, no qual apresentam-se dois clientes sentados, um vendedor homem ao centro e um homem à direita. Destaca-se as gotas de chuva sobre o plástico dividindo os eventos. A segunda, ocorre em um espaço público (provavelmente uma praça), na qual vemos um garoto empunhando balões metálicos sendo observado por uma senhora sentada em um banco sob um entardecer.

O fotografo Luiz Braga nasceu em 1956, na cidade de Belém, no Estado do Pará, na região Norte do Brasil. O seu interesse pela fotografia surge a partir da sua participação no movimento fotoclubista da região que seguiu a tendência que efervescia no país. Desenvolveu trabalhos de fotojornalismo, no jornal *O Liberal*, e de publicidade. Produziu a sua primeira exposição individual na mostra *I Portfólio,* em 1979, em Belém. Em 1984, o fotógrafo participou da coletiva *Tradição e Ruptura/Retratos*, no pavilhão da Bienal de São Paulo. Tornando-se um importante fotógrafo que retrata o cotidiano do homem amazônico e sua cultura, ganhando destaque na fotografia paraense. Teve sua mostra individual *Desenhos do Olhar* exposta na III Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, Paraná, em 2000[3]. Alcançando a projeção internacional ao

[1] Professor da SEED-PR e Mestre em Artes Visuais-Unicamp
[2] Doutorando em História-UFPR
[3] PARÁ. Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90. Belém: SECULT, 2002.

participar, em 2009, quando participa da 53ª Bienal de Veneza, na Itália, com a sua obra *Rosa no arraial* (1990)[4].

Segundo Mauricius Farina (2016)[5], os trabalhos de Braga apresentam as seguintes características: a) uma profunda identidade cultural com a sua região; b) revela aspectos cinematográficos; c) uma cromaticidade que se destaca no corpo das imagens. A partir destas características pretendemos explorar na análise das duas fotos citadas: a representação da identidade cultural regional e a narrativa visual. Porém, não abordaremos o aspecto da cor na obra de Luiz Braga, já que sua complexidade nos exigiria um estudo mais específico. Além dos temas citados por Farina, chama a nossa atenção nessas imagens a questão da temporalidade.

Parece-nos que Braga busca capturar o tempo e o movimento fora do padrão das fotografias instantâneas e não foi de imediato a criação do instantâneo fotográfico, ele foi um processo que levou quarenta anos desde a descoberta da fotografia por volta de 1826, com o registro da imagem *Vista da janela em Le Gras*, de Joseph Niépce.

Por outro lado, a fotografia como nós a conhecemos, ou seja, congelar o tempo, imobilizar e recortar o espaço e reproduzir em uma superfície gerando em nós a consciência da instantaneidade data-se por volta de 1858[6]. Antes disso, existiam as dificuldades de se produzir uma substância que pudesse fixar a luz, pois com respeito a uma tecnologia de projeção da imagem através da luz, este mecanismo já existia com a criação da caixa preta, na qual entrava a luz e, em um outro momento, aparecia a sua reprodução. Ainda que conseguindo com o mercúrio e com a prata, a demora pra fixação da imagem levava horas até se descobrir uma substância que permitisse sair de horas pra minutos, estes minutos requeria, principalmente no retrato, uma pose, uma demora no caráter da exposição, por isso que levava a questão da pose. Então, o cancelamento do tempo pela foto está ligado ao desenvolvimento da sensibilidade das emulsões, os produtos químicos, que permite diminuir o tempo de exposição, o tempo que as pessoas têm que ficar parada, por isso que as primeiras fotografias eram de matérias inertes ou chamadas de natureza morta porque não se movie.

Havia uma busca pela estabilização e fixação da imagem, quando se constitui com a criação do obturar, em 1873, que permite abrir, bem como e a melhoria das substâncias das tecnologias de fixação, e claro, da diminuição da câmera tornadas portáteis, podendo levar para lugares movimentados e sair de ambiente controlado, essas imagens começaram a apresentar borrões, fantasmas. A grande obsessão da

[4] GALERIA LEME. Luiz Braga. Disponível em: <http://galerialeme.com/artist/luiz-braga/?section=bio>. Acesso em: 10/11/2018.
[5] FARINA, Mauricius. O lugar como acontecimento nas imagens de Luiz Braga. *Revista: Estúdio, artistas sobre outras obras*. Lisboa, v. 7, n. 13, p. 146-154. 2016.
[6] FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar*: Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: Editora WMF, 2016, v. 1, p.74.

tecnologia ou do programa de instantaneização da fotografia era retirar o tempo das fotos. Criou-se então uma compreensão de que o aparelho fotográfico permitiria "reproduzir" a realidade tal como é. Essa posição foi reforçada pela legitimidade do discurso científico na confecção desse artefato, acreditando que ele captava o "tempo real". Contudo, as experiências científicas chamadas de cronofotografia realizada pelo inglês Eadweard Muybridg que em 1872, ao fotografar um cavalo a galope (ver a Figura-3) permitiu a capitação do movimento no tempo pela série de instantes da ação do galope. Revelando com isso, a verdadeira maneira do movimento do cavalo que rompia o padrão da convenção artística anterior.

Segundo Ronaldo Entler (2007)[7], há três formas distintas de representação do tempo na fotografia. A primeira, é o tempo denegado pela imagem, o qual se expressa pela fotografia instantânea. O segundo, é o tempo decomposto pela imagem, o qual é o resultado do processo de criação fotográfica que se constrói em etapas, revelando uma serie de escolhas que se tornam "imagens que serão editadas, ampliadas e exibidas ao público"[8]. E por fim, o tempo inscrito na imagem, o qual corresponde ao que Arlindo Machado (1993)[9] chamou de *anamorfose cronotópica*. O melhor exemplo desse processo é a fotografia *Grande prêmio automobilístico da França* (1912), de Jaccques-Henri Lartingue (ver a Figura-04). Essa maneira de registrar a realidade "representariam a forma típica de temporalização da imagem fotográfica, inscrição do tempo no espaço, cujo resultado é a 'distorção' da figura"[10]. Essa distorção da figura é o que normalmente se identifica como o borrão nas fotografias, o qual não é outra coisa senão o tempo espacializado.

Retornando às imagens de Braga, percebemos claramente a intromissão do tempo pelas figuras distorcidas, seja da mulher passante, seja dos balões metálicos. Isto é evidenciado pela figura borrada dela ao passar no primeiro plano no espaço fotográfico, bem como por o efeito plástico causado pelo movimento constante dos balões e os traços de borrões presentificados pelas suas cores e a luz. É nesse sentido que o tempo se torna a ferramenta de Braga na construção de sua poética visual, o qual possibilita a sua transliteração do real a partir do seu olhar particular da região.

Sobre a questão da identidade cultural e a narrativa visual, percebe-se nas imagens de Luiz Braga algumas marcas visuais. Estas são aspectos da imagem que faz referências a algo que não está explícito na narrativa visual, podendo ser icônica ou indiciária[11]. Podemos explicar isto nas fotos em estudo de Braga, nos seguintes elementos. O carrinho de venda de cachorro quente, presente na Figura-01, é uma característica da cultura local. Ele está presente em várias esquinas das cidades amazônicas ofertando produtos

[7]ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.
[8] ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007, p.29
[9] MACHADO, Arlindo. Anamorfoses Cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina*: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 100-116.
[10] LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar*: Origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2014, p.51.
[11] SCHAEFFER, Jean-Marie. *La Imagen Precaria*. Madrid: Cátedra, 1990.

alimentícios como, o tacacá[12], o vatapá e o típico cachorro-quente. Enquanto as gotas que reluzem no plástico presente na fotografia são marcas indiciárias do clima chuvoso da região amazônica reiterado pela figura borrada da sombrinha. Na segunda imagem, a identidade local está expressa na prática cotidiana do uso do lugar da praça como entretenimento dominical e de venda de produtos para os frequentadores. A marca indiciária nesta foto encontra-se na figura da mulher encontrada observando o vendedor de balões. Ela pode ser a mãe que guarda os balões a serem inflados. A figura do vendedor de balões não está descontextualizada na fotográfica. Assim, a construção visual das fotografias de Luiz Braga traz para o primeiro plano o cotidiano amazônico e ligando esse cotidiano sob um aspecto humano. O fotógrafo busca, a partir de ferramentas próprias do seu olhar, como o tempo para trazer à tona o homem amazônico, sua vida e suas relações com o tempo.

Por fim, Luiz Braga se constitui um importante fotógrafo que por meio de um olhar amazônico imprime uma visão particular da região Norte do país. O tempo e a forma como o utiliza nessas fotografias serve de arcabouço para não apenas evidenciar as imagens que a região amazônica produz, mas para construir sua própria leitura de um saber local, de uma cultura local, do cotidiano de um lugar específico. Dessa forma tão particular Braga alcançou projeção no meio artístico e reconhecimento pelo seu modo particular de produzir fotografia contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHIODETTO, Eder (org.) *Luiz Braga*: fotografias. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar*: Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históircas. São Paulo: Editora WMF, 2016, v. 1.

FARINA, Mauricius. O lugar como acontecimento nas imagens de Luiz Braga. *Revista: Estúdio, artistas sobre outras obras*. Lisboa, v. 7, n. 13, p. 146-154. 2016.

GALERIA LEME. Luiz Braga. Disponível em: <http://galerialeme.com/artist/luiz-braga/?section=bio>. Acesso em: 10/11/2018.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar*: Origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2014.

[12] Bebida típica da região.

MACHADO, Arlindo. Anamorfoses Cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina*: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 100-116.
_____. *A ilusão especular*: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.
PARÁ. *Fotografia contemporânea paraense*: panorama 80/90. Belém: SECULT, 2002.
SCHAEFFER, Jean-Marie. *La Imagen Precaria*. Madrid: Cátedra, 1990.

FIGURAS

Figura 1 - Luiz Braga. *Chuva no cachorro quente*. 1985. Reproduzido em Chiodetto, 2014, p. 95.

Figura 2 - Luiz Braga. *Vendedor de balões*. 1990. Reproduzido em Chiodetto, 2014, p.44.

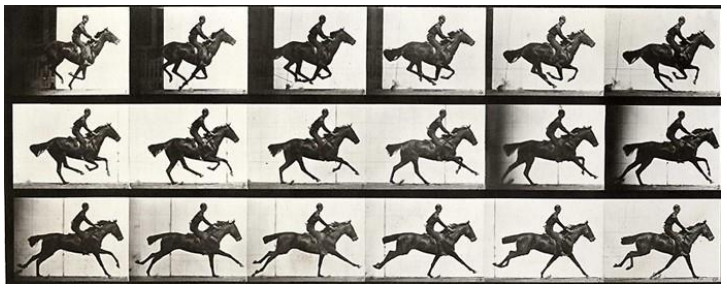


Figura 3 - Eadweard Muybridge. *Os movimentos do cavalo*. 1877-1878. Reproduzido em Fabris, 2016, p. 76.

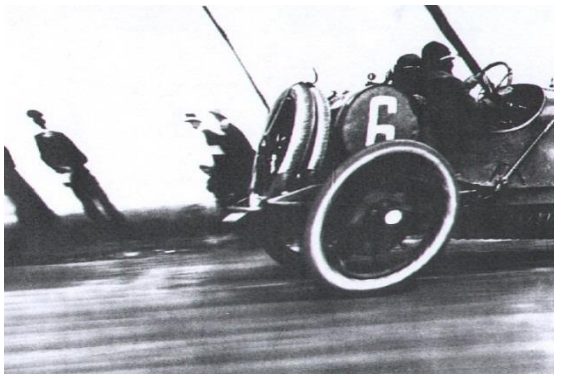


Figura 4 - Jaccques- Henri Lartingue. *Grande prêmio automobilístico na França*. 1912. Reproduzido em Machado, 1984, p. 46.

REPRESENTAÇÕES DE MUSSOLINI: DO CULTO AO *DUCE* À RESISTÊNCIA.

Vanessa Beatriz Bortulucce[1]

A proposta desta comunicação é refletir acerca da estética da representação do ditador fascista Benito Mussolini (1883-1945) a partir de dois eixos principais: a estética dita "oficial" do governo, e a produção visual feita pelos oponentes do regime, produção esta que se apresenta como forma de resistência.

Como acontece com todo governo totalitário, a produção de imagens deve estar a serviço da ideologia do governo, reforçando os valores desejados e legitimando as práticas vigentes. Neste processo de produção de um universo imagético, as representações do líder do governo são de suma importância: para além dos propósitos de propaganda, a imagem do ditador deve penetrar o cotidiano dos indivíduos, no micro e no macro espaço. Sua presença é aquela do *Big Brother* orweliano: capaz de conciliar os papeis de pai e de carrasco, de conselheiro e de delator, de verdugo e de salvador, a imagem do líder, quanto mais papeis abarcar, mais forte será seu efeito em todas as camadas da sociedade e das consciências.

Portanto, torna-se fundamental realizar – ainda que de forma breve, aqui – uma reflexão sobre a estética da representação de Benito Mussolini (1883-1945), verificando de que forma a estética moderna – aqui entendida através do movimento futurista – pode ser percebida nas obras que retratam a figura do *Duce*. É mister compreender o uso de elementos de uma poética artística moderna na estética totalitária fascista: os limites de sua utilização, sua relevância para o governo, sua relação com os valores da cultura da Antiguidade Clássica. Esta tarefa, contudo, só pode ser levada a cabo se levarmos em consideração o papel central do Futurismo enquanto representante mor desta poética moderna, a vanguarda italiana que, desde seu manifesto inaugural de 1909 escrito por F. T. Marinetti, posicionou-se fortemente a favor de uma

[1] Doutora em História Social pela UNICAMP

arte que fosse inovadora, original e integrada à existência humana, uma arte moderna feita por e para indivíduos modernos.

As relações entre Futurismo e Fascismo foram complexas e inconstantes; porém, não seria correto dizer que o regime fascista apoiou integralmente o movimento de Marinetti. Pelo contrário, o governo de Mussolini, em relação a este último, manteve uma política "de fogo brando": sem nunca proibir de fato as atividades artísticas dos futuristas, mas sem também nunca defendê-las ou privilegiá-las, o Fascismo manteve a "subversão" do movimento sob controle, sem nunca tê-la abolido. É fato que, na Itália do início do século, fermentos anarquistas, sindicalistas, de socialismos extremos ou moderados dividiam espaço com os defensores do nacionalismo, do imperialismo, do darwinismo social. É neste caldeirão de ideologias que transita Marinetti; é nas manifestações nas ruas a favor do intervencionismo que provavelmente o líder futurista conheceu o político de formação socialista, depois expulso da direção do jornal operário *Avanti!* e posterior criador e diretor do *Il Popolo d´Itália*, Benito Mussolini. As visões de uma Itália jovem, audaz, formada pela luta, pelo destemor e pela coragem são partilhadas por ambos.

O clamor fascista, que juntava, numa única sentença, conceitos como "guerra" e "era moderna", ofereceu esperanças aos futuristas, pois, desta vez, a arte emergia do contexto político: o fascismo tornaria viável o projeto futurista de integração entre a arte e a vida. Entretanto, os futuristas logo descobriram que o discurso fascista acerca da modernidade não se alinhava com as suas propostas. O fascismo tomou como base teórica o conceito religioso de tempo cíclico, assim como elementos da filosofia irracional, como o Eterno Retorno nietzschiano. Além do mais, o fascismo construiu sua própria mitologia, fundada no conceito de *romanità*, que prometia o renascimento de uma nação. O passado glorioso de Roma ressurgiria para restaurar uma identidade cultural nacional perdida: neste sentido, é notório assinalar que mostras como a *Mostra della Rivoluzione Fascista* (1932) e *Mostra Augustea della Romanità* (1937) reforçam a ideia de que, sob o comando de Mussolini, Roma cumpriria sua missão histórica no mundo moderno. O Fascismo teria, assim, o mérito de reunir o antigo com o moderno. Entretanto, este conceito de "volta para o futuro" não era determinado por uma veneração nostálgica do passado. Mussolini estava cônscio em utilizar o patrimônio romano e apresentar um novo e original conceito de modernidade Romana, uma Roma do século XX. Logo, o fascismo, desde seu início, fez um uso controlado dos elementos do modernismo.

De fato, o que se presencia no programa político fascista é uma tentativa de conciliar elementos opostos nos mais diversos campos. Os discursos de Mussolini apregoavam a mediação entre as demandas da ordem e da mudança, da tradição e da modernidade, do indivíduo e das massas, entre os interesses nacionais e pessoais. Ao realizar acordos com praticamente todos os setores da sociedade, dos soldados ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial aos membros do então governo de Giolitti, Mussolini afirma-se como Primeiro Ministro em 31 de outubro de 1922.

Para fortalecer sua posição e angariar apoio na classe média, Mussolini descolou-se de seu passado revolucionário e sua aliança com o movimento futurista. Marinetti, por sua vez, já havia abandonado o *Fasci di combattimento* em 1920, e, quatro anos depois, em ocasião do Primeiro Congresso Futurista em Milão, procurou reaproximar-se de Mussolini. O fato é que, apesar de todas as tentativas de aproximar o fascismo do futurismo, realizadas de diversas formas – cartas, convites para aberturas de exposições, elaborações de manifestos, textos em jornais, organizações de *serate*, etc. – o futurismo nunca recebeu o reconhecimento do governo fascista como a arte oficial do regime, fosse por uma atitude evasiva e até de desdém do *Duce,* fosse pela burocracia e conservadorismo da política cultural do Estado. Marinetti, que era visto com desconfiança pelo regime, inclusive sendo secretamente vigiado por suas supostas atividades "anti-fascistas", sabia que movimento futurista somente poderia sobreviver se os laços do grupo fossem reforçados com a ideologia fascista. As tentativas de estreitamento destes laços seriam mais perceptíveis a partir de 1925, quando o governo finalmente se estabeleceu como uma ditadura. No desejo de estabelecer sua política de ordem, tradição e disciplina, Mussolini desejou apagar todo elemento de seu passado que o associasse a uma experiência revolucionária – inclua-se, portanto, o Futurismo.

A atitude de Marinetti não responde, sozinha, a este *zeitgeist* apreensivo e inseguro. Os artistas que desejassem continuar sobrevivendo com seu trabalho tinham de prestar "respeito" pela ideologia do regime. Os futuristas possuem direcionamentos diversos, apesar da quase constante luta de Marinetti por um ligar ao sol: alguns dos integrantes do grupo realmente acreditavam que Mussolini os auxiliaria colocar em prática seus projetos de futuro e modernidade; outros, através de amizades e ligações com figuras em posição de influência no governo, utilizaram estes contatos para obter comissões e subsídios para suas atividades artísticas.

De modo geral, notamos um amplo e variado *corpus* de representações do líder fascista. Artistas de várias orientações estéticas produziram imagens que vão da mais extrema estilização ao realismo quase fotográfico. Além do perfil de Mussolini, tal variação de representação pode ser verificada no símbolo do *fascio*, por exemplo. Acerca dos retratos do líder fascista, são recorrentes o caráter fortemente masculino e viril das obras (em alguns casos, uma estética fálica pode ser notada) e o destaque às feições do rosto do *Duce:* os lábios fortemente unidos, o queixo altivo e desafiador, o olhar vigilante e intruso, a cabeça com a qualidade de um aríete. Mesmo nas representações mais estilizadas, tais aspectos são perceptíveis. Em algumas imagens, notamos um Duce próximo de uma estética da antiguidade; nas suas representações mais "romanizadas", Mussolini surge com a cabeça raspada e lisa; nos casos onde a referência à antiguidade latina é mais premente, notamos a presença da coroa de louros. Temos então a representação de Mussolini como *DUX*.

Em outros casos, a representação do ditador remete aos experimentos do modernismo: estilizações são muito presentes, desde que estas não percam de vista a identificação com o retratado: no caso específico de Mussolini, seu perfil astuto e insolente foi explorado pelos mais diversos tipos de linhas e formas.

Os futuristas não fizeram de forma diferente. As representações do líder fascista são encontradas em vários suportes: na gráfica, destacam-se os nomes de Fortunato Depero, Bruno Munari, Mario Sironi, Oswaldo Bot; Enrico Prampolini, Gerardo Dottori, Alessandro Burschetti, Paolo Garretto são alguns exemplos na pintura; na escultura, Ernesto Michaeles (conhecido por Thayaht) e Renato Bertelli são dois nomes de destaque: suas esculturas de Mussolini são exemplos emblemáticos dos limites estabelecidos – e tolerados – pelo regime acerca da estética moderna.

No caso específico da escultura, a representação do líder político apresenta-se desde a Antiguidade, e possui uma força peculiar. As pinturas nem sempre conseguem construir com igual êxito a carga simbólica que possui a escultura; por ser uma arte tridimensional, ela está mais próxima a ideia de corpo, de corporificação do líder. Roma, neste sentido, é um exemplo paradigmático. A escultura de Augusto de Prima Porta é um dos exemplos mais fortes de força de líder traduzida em escultura. O material também reforça esta ideia: a pedra, o mármore, as substâncias duras, associam-se a memória e as ideias que perduram, a memória coletiva.

Em Mussolini, também, a escultura apresenta-se com toda força. Líderes modernos e contemporâneos aparecem em cartazes, banners, outdoors, panfletos, imagens na TV e na internet; contudo, a escultura é uma espécie de marcação duradoura, de demarcação de território, que evoca de forma mais próxima a presença da figura política; mais que as representações bidimensionais – também elas dotadas de enorme poder expressivo e ideológico – a escultura é a que mais e aproxima do caráter ritual, religioso, do líder, da figura pública. É ela que está mais próxima da ideia de corpo, e, portanto, de presença palpável, presente.

Em *Perfil Continuo do Duce*, obra de (*Profilo continuo Del Duce*) Bertelli consegue reunir, de uma forma sintética, símbolos da poética da Antiguidade Clássica e daquela moderna, especialmente do Futurismo. A própria ideia de uma construção que fosse sintética reassume os pressupostos da teoria escultórica do movimento italiano, expostos no Manifesto Técnico da escultura futurista, escrito em 1912 por Boccioni.

A figura da cabeça de Mussolini é modelada de forma simples, detendo-se nas características particulares das feições do *duce*. Ela gira ininterruptamente, em contínuo movimento, que, por si só, revela a força da política fascista: Mussolini está em todos os lugares. Seus olhos olham ao redor, observando os passos da nação; sua boca, contínua e túrgida, evoca a onipresença da palavra, ecoa os célebres discursos do ditador: sua testa e queixo transformam-se em muros de resistência, perseverança e orgulho altivo, que, sustentados por um pescoço firme e decidido, tornam-se unidos como as fibras do *fascio*.

Onipresença e onipotência, revelados e exaltados pelo espírito da *Antiqua Roma* e da audácia do modernismo marinettiano. A cabeça de Mussolini é um punho fechado. Como Janus, deus da antiguidade romano, olha para frente e para trás, para o passado e para o futuro, mas vai além: olha para todo o espaço circundante, abole a dicotomia passado e futuro, concentra-se no presente, no devir bergsoniano, que vê a matéria como coisa estendida no espaço. Escapa da efígie e dos relevos numismáticos, continua como um astro celeste que ilumina a Itália nova, que abriga os descendentes da gloria romana de antigamente. É um César ciborgue? É um imperador máquina? É ao movimento contínuo da história, que, como um farol, pulsa sua luz e guia os viajantes; é a bússola política, ética e social dos italianos. Bertelli sabe que não pode negar a tradição da antiguidade, da Roma vitoriosa, conquistadora de mundos, ao mesmo tempo em que não pode dar as costas para a absoluta necessidade de modernização, de mentes e de matéria.

E por que a cabeça? Porque simbolicamente ela também abarca o corpo, algo que não acontece com tanta força se cogitarmos o contrário. A cabeça é o guia, o intelecto, as decisões e a personalidade; a cabeça é a identidade, o retrato, a memória e o legado. Quando, em muitos regimes políticos da história, testemunhamos a retirada das esculturas dos líderes que integravam os espaços públicos, a cabeça sempre é a parte da estátua mais importante a ser destruída. Despedaça-se a cabeça, mata-se a ideia. A destruição da cabeça é o desmembramento mais importante, tamanha a sua carga simbólica.

Na obra de Bertelli, o olho é farol que tudo vê como um Deus. É interessante notar que, no caso desta peça, não existe uma parte posterior da escultura – ela rompe com o caráter de frontalidade da escultura dos líderes egípcios, e, no caso das esculturas da antiguidade romana, também elas destituídas deste aspecto único de ponto de vista, não basta que circulemos ao redor destas; é, ao contrário, a cabeça do líder que gira, é ela que passeia ao redor de nós. Não observamos a escultura; ela nos observa; somos o seu objeto.

A onipresença do culto a Mussolini não impediu que se desenvolvesse, na própria Itália, uma arte de resistência e denúncia a Mussolini, exposta em gravuras, charges, esculturas e telas; esta arte, ainda pouco mencionada e estudada pelos historiadores, é essencial para compreender, de modo mais amplo, o papel das produções visuais como forma de manifestação, protesto e crítica política.

TRÂNSITOS TRANSGRESSORES: A DESCONSTRUÇÃO DOS ESTEREÓTIPOS DA MULHER NEGRA NA SÉRIE *MANGO NEGRITA* DE LILIANA ÂNGULO CORTÉS.

Vanessa Lúcia de Assis Rebesco[1]

As estruturas mundiais do poder capitalista têm como um de seus elementos fundamentais a colonialidade, que mantem-se através de uma classificação racial imposta a população e age em todos os níveis da realidade social (QUIJANO, 2009). De acordo com o conceito de colonialidade do poder do sociólogo peruano Aníbal Quijano (1999), na medida em que fixa-se no imaginário a ideia de que há uma grande diferença entre o colonizado e o colonizador, com distintas raças, culturas e identidades, o colonizado torna-se o "outro" da razão, àquele que deve ser disciplinado e controlado pelo colonizador. Assim, duas categorias estabelecem-se em oposição e excluem-se mutuamente, de um lado o colonizador "bom", civilizado e racional e, do outro, o colonizado bárbaro, irracional e mal. Então, colonizado e colonizador passam a ter códigos distinguidores e na política que o colonizador exerce é "necessário" e "justo" que haja um processo de ocidentalização desse colonizado, pois só assim ele pode se tornar "civilizado" (QUIJANO, 1999).

Na mesma perspectiva, o filósofo argentino Enrique Dussel (1993) afirma que a colonialidade deve ser considerada um domínio filosófico epistemológico, não somente um aspecto político, cultural ou econômico, a conquista dos europeus sobre os colonizados - além de físico, materialmente e coercivamente de uns sobre os outros - se dá através do pensamento sobre o que constitui o "outro", visto que a civilização europeia considerou tudo o que não lhe pertence como "barbárie". O homem e a mulher negra foram tratados (os índios também) como parte dessa barbárie, considerados subalternos. A mulher negra foi extremamente exotizada, sexualizada, explorada e, consequentemente, violada. "Europa tem constituído as outras

[1] Doutoranda em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Agência Financiadora: FAPESP.

culturas, mundos, pessoas como objetos", e rapidamente tem os considerados como o "outro"[2]. O "outro" negado em sua alteridade constituiu a Modernidade subsumida de um horizonte mundial. Uma Modernidade duvidosa que, de um lado promove a emancipação, e do outro, a barbárie (DUSSEL, 1993).

Ademais, é importante ressaltar que a ideia de raça como a entendemos hoje, não tem história conhecida antes da América. É possível que sua origem faça referência às diferenças físicas entre conquistadores e conquistados, assim, "a formação de relações sociais fundadas nessa ideia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: *índios*, *negros* e *mestiços*, e redefiniu outras"[3]. Através do estabelecimento dessa ideia de "raças" foi possível legitimar uma estrutura de dominação entre europeus e não-europeus e relações de superioridade/inferioridade entre colonizados e colonizadores: "os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e consequentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais"[4]. Foi através dessa divisão que surge uma classificação social universal da população mundial **(**QUIJANO, 2005).

No mesmo sentido, a filósofa argentina Maria Lugones (2011) vai dizer que a lógica colonial e capitalista cria uma dicotomia e uma hierarquização: colonizadores, evidentemente, reconhecidos como humanos e os colonizados considerados não-humanos, detentores de tamanha animalidade que impossibilitava serem admitidos como homens e mulheres:

> Esta diferenciação se converteu na marca do humano e da civilização. Somente os civilizados eram homens e mulheres. Os povos indígenas das Américas e os africanos escravizados eram classificados como não humanos - eram animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem moderno europeu, burguês, colonial, transformou-se em sujeito, apto para governar, para a vida públicas, um ser civilizado, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, era alguém que reproduzia a raça e o capital mediante sua pureza sexual, sua passividade e sua ligação com o lar a serviço do homem europeu burguês branco. A imposição dessas categorias dicotômicas foi entrelaçada a historicidade das relações, incluindo as relações íntimas[5].

Essa discussão levantada por nós inicialmente revela que o processo de colonização inventou o colonizado, tentou defini-lo e reduzi-lo a um ser primitivo, irracional, não-humano, sexualizado e violento.

[2] (DUSSEL, 1993, p.36).
[3] (QUIJANO, 2005, p. 107).
[4] (QUIJANO, 2005, p. 107).
[5] (LUGONES, 2011, p. 106).

Apesar disso, sempre houve um processo de luta e resistência por parte dos colonizados. Mesmo com a dominação e exploração, há fraturas que tornaram possível preservar os próprios sentidos de sua cultura e suas identidades. Desse modo, é possível que olhemos para o sistema mundial capitalista e colonial reconhecendo que os colonizados sempre resistiram, ao invés de pensarmos nesse sistema como exitoso em todos os aspectos de destruição desses povos e seus saberes (LUGONES, 2011).

Dentro desse cenário de embate, enfocaremos mais especialmente o caso da mulher afrodescendente. Mesmo após muitas décadas, ainda hoje é possível observarmos como a colonialidade está fortemente presente nas entranhas sociais. Para a filósofa francesa Simone de Beauvoir (1980), os homens colocam-se em relação às mulheres numa posição de dominação, fazendo com que elas sejam definidas por eles e não por elas mesmas, assim, ficam em um lugar de submissão e mero objeto. A filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2017) fala que Grada Kilomba inclui o ponto de vista da mulher negra nesse pensamento de Beauvoir, afirmando que se a mulher branca é o "outro" do homem branco, a mulher negra é o "outro do outro" e ocupa uma posição ainda mais complexa e difícil. No debate sobre o racismo o sujeito é o homem negro, na discussão de gênero o sujeito é a mulher branca e no e debate sobre classe a raça não tem lugar. Isso demonstra que a mulher negra se mantém invisível em todos os níveis de discussão (RIBEIRO, 2017).

Djamila Ribeiro (2017) afirma: "o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social"[6]. É muito importante ressaltar que o lugar social que foi designado as mulheres negras é extremamente opressor e que suas vozes raramente são ouvidas. Nem por isso apenas mulheres negras podem falar sobre racismo, entretanto, pelo fato de ocuparem o mesmo lugar social experienciam os mesmos problemas dentro das relações de poder. Todas as pessoas podem - e devem - falar sobre racismo, pois todos possuem lugar de fala, mas pessoas brancas não podem falar pelos negros, precisam reconhecer que sua posição se beneficia com o racismo, há uma urgência em criar espaços para que as narrativas sobre os negros sejam elaboradas a partir de suas próprias perspectivas. "O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos grupos subalternizados"[7].

Com base nessas reflexões iniciais, propomos o desenvolvimento de um artigo que analise as obras da artista afro-colombiana Liliana Angulo Cortés (Bogotá, 1974) que empreendem questionamentos aos estereótipos de "sexy", "exótica" e "doméstica", historicamente utilizados para rotular a mulher negra. Isto é, investigaremos as representações de mulheres negras que transitem entre a sensualidade, exotismo e o espaço da casa, da vida doméstica (ambiente supostamente de docilidade e submissão). Examinaremos,

[6] (RIBEIRO, 2017 p.64).
[7] (RIBEIRO, 2017, p. 86).

especialmente, a série *Mambo Negrita (2006)* de Cortés que aborda a representação das mulheres afro-colombianas e inscreve-se em uma perspectiva dos estudos de gênero e de raça. A partir dessa série a artista faz uma instalação que também iremos abordar.

A DESCONSTRUÇÃO DOS ESTEREÓTIPOS DA MULHER NEGRA NA SÉRIE *MAMBO NEGRITA* DE LILIANA ÂNGULO CORTÉS

A artista colombiana Liliana Angulo Cortés (1974) possui um posicionamento artístico feminista que rebate às sujeições que impõem-se às mulheres negras, especialmente, as afro-colombianas, assim, em suas obras tece afiadas críticas ao machismo e ao racismo. Como abordamos na introdução desse artigo, desde o início da colonização até os dias atuais, o corpo da mulher negra sofre com vários tipos de exploração, nesse viés, essa artista cria fissuras nas tradicionais representações que foram e ainda são feitas sobre esse corpo para desconstruí-las. Cortés representa corpos considerados periféricos tanto por se tratarem de mulheres afro-colombianas, quanto por não enquadrarem-se necessariamente dentro do padrão de beleza vigente.

Em oposição ao que foi criado dentro do cânone artístico em relação a esses corpos negros - geralmente ignorados ou estigmatizados -, por ser uma artista afro-colombiana, há uma quebra importante: uma mulher negra representando corpos de mulheres negras, a partir do mesmo *locus* social. Vale dizer também que pelo fato de ser uma artista que envolve-se com o movimento social negro, suas obras circulam por lugares diversos e não somente em circuitos expositivos tradicionais (ESCOBAR 2014). Na Colômbia, vários artistas contemporâneos abordam a condição da mulher de forma crítica, porém, na maior parte das vezes, trata-se da mulher branca. Por isso, a pesquisadora Astrid Escobar (2014) ressalta o caráter inaugural da produção de Cortés dentro da cena artística colombiana, tendo em vista que nenhum outro artista havia desenvolvido um trabalho tão sistemático que abordasse as violências e conflitos de gênero e raça articulados: "A artista se aventura nos terrenos problemáticos da imagem e pergunta em seus trabalhos quem tem o poder de construir a imagem, quem pode possuí-la, quem pode administrá-la? Quem não?"[8].

Na série *Mambo Negrita* (2006)[9] a artista levanta a questão do passado colonial, da feminilidade e confronta a violência através de ícones que simbolizam a opressão e a objetificação do corpo feminino. Cortés contesta o imaginário social de que a mulher negra é fundamentalmente uma empregada doméstica e a empregada doméstica é necessariamente uma mulher negra, além disso, estabelece uma tensão entre

[8] (ESCOBAR, 2014, p. 15).

[9] É possível visualizar as fotografias dessa série através do seguinte link: http://historico.unperiodico.unal.edu.co/ediciones/100/fotos/galeria/negrita/?C=S;O=A

violência, sensualidade, exotismo e domesticidade. Nas fotografias dessa série vemos várias mulheres representando os papeis atribuídos a feminilidade da afro-colombiana: sedutora e sexual, dançarina, empregada doméstica. Cada registro fotográfico retrata uma mulher com um rosto, humor, idades, personalidades diferentes. Todas as modelos vestem a mesma roupa: top, saia e lenço na cabeça, as 3 peças com estampa vermelha e bolinhas brancas. O fundo das imagens possui a mesma estampa da roupa utilizada pelas mulheres. Essa roupa tem sua inspiração em objetos de decoração que por muitos anos adornaram as cozinhas da Colômbia. Eles possuíam o formato de mulheres negras e usavam roupas vermelhas com bolinhas brancas e um lenço na cabeça também.

Cortés vai utilizar vários dispositivos da cozinha para criar reflexões que subvertem os usos tradicionais desse espaço e de seus objetos. Assim, as tradicionais peças decorativas com rostos de mulheres negras tornam-se realidade através das fotografias de mulheres negras. Sobre isso Cortés afirma:

> Diferentes objetos pintados de preto, em que representavam a mulher negra, como panelas, potes, madeira para pendurar utensílios, fruteiras, forros para liquidificadores ou outros eletrodomésticos; todos elas vestidas com um lenço de diferentes cores e desenhos, mas as estampas vermelhas e brancas predominaram. Estou interessada nesses objetos porque eles representavam uma mulher de ascendência africana e embora paradoxalmente foi ela quem, em muitos casos, teve mais contato com esses mesmos objetos e esses objetos representavam isso sem vê-las. Os rostos geralmente têm os olhos azuis ou verdes e correspondem a representações de outros estereótipos que são simplesmente pintados de preto[10].

As mulheres das fotografias também aludem ao desenho animado *Negra Nieves* de Consuelo Lago, publicado diariamente nos jornais de Cali e Bogotá, desde 1968. Então, nessas duas cidades essa personagem torna-se muito conhecida. No entanto, em outras regiões da Colômbia, "Nieves" não é muito popular; sua influência está relacionada à região do Pacífico, onde há mais pessoas de ascendência africana. O desenho conta a história de uma mulher negra que é chamada de branca, que é empregada doméstica e, depois, torna-se estudante de filosofia.

Na série *Mambo Negrita*, temos a impressão que as representações vão repetindo-se e submergindo a mulher negra dentro do espaço da cozinha e dos estereótipos sempre atrelados a ela. Então, uma mirada superficial corre o risco de interpretar essas representações crendo que elas só reafirmam clichês e

[10] (ESCOBAR, 2014, p.112).

adequam-se ao que é permitido para essas mulheres. Porém, há uma desconstrução dos códigos estabelecidos. A forma inusitada e ambígua de usar o espaço, a roupa, o corpo e os objetos da cozinha é o que mina o clichê e transforma-o em transgressão. Os corpos não obedecem a norma, não fazem o que espera-se deles. A mulher que manda beijo não tem a intenção de seduzir, mas sim de desafiar. O riso que aparece não é de diversão, mas de deboche e enfrentamento, há uma agressividade neles. Ou seja, existe um combate na cena, as mulheres não estão ali para servir, nem para serem submissas, estão em posição de luta. Objetos como faca, frigideira, são utilizados para atacar e não para cozinhar (ESCOBAR, 2014).

Ricardo Arcos-Palma (2007), em seu artigo sobre a Liliana Angulo Cortés, cita um comentário feito pelo crítico colombiano Jorge Peñuela sobre a série *Mambo Negrita*, onde Peñula questiona se o tipo de representação que Cortés faz não reforça os estereótipos que as mulheres negras já possuem. O crítico indaga ainda o motivo da artista não abordar esse tema a partir de uma perspectiva mais livre, criando representações das mulheres negras como figuras de destaque, pois, na opinião dele, isso teria um poder maior de modificar a situação: "Os artistas abrem e constroem mundos, não se fecham em seus traumas sociais, culturais ou psicológicos, mesmo sendo esse o incentivo de sua atividade"[11].

Para nós, assim como para Arcos-Palma (2007) e Escobar (2014), essa crítica de Peñuelo possui uma visão equivocada. Cortés coloca em cena problemas e vivências que marcaram e marcam as mulheres negras de forma crítica, é uma realidade pesada, mas que precisa ser analisada e repensada. De forma semelhante a do Brasil, na Colômbia, a maior parte da população afrodescendente sofre com a pobreza e o descaso do Estado. Ao mesmo tempo que essa produção circula nos circuitos artísticos, com um posicionamento crítico, abre-se um espaço de voz, de fala, de resistência, que rompe com o silêncio estrutural muitas vezes imposto. Nesse sentido, a obra dessa artista não se fecha apenas dentro de um espaço territorial, pois fala de uma condição que afeta toda população afrodescente na América Latina onde há racismo. Vista ainda hoje como a empregada doméstica sensual e exótica, a mulher negra toma o centro da narrativa através das fotografias de forma transgressora.

De acordo com Liliana Angulo Cortés:

> Essa representação da mulher negra relacionada à alegria, espontaneidade, emoção, música, dança, sensualidade, prazer e sexo, liga a construção do Outro, com aspectos que a sociedade colonial temia e que são reprimidas dentro das construções do eu colonial, definidas como masculinas, brancas e ocidentais,

[11] Citação de Jorge Peñuela no texto de Ricado Arcos-Palma (2007).

> aspectos que permanecem enterrados na oposição entre natureza e cultura que constitui a nossa modernidade[12].

Em 2014, a série *Mambo Negrita* desdobrou-se em uma instalação feita por Cortés especialmente para a *IX Bienal de Arte de Bogotá.* Assim, artista diz que essa instalação parte da sua série *Mambo Negrita* (de 2006), utilizando as referências já mencionadas das cabeças decorativas de mulheres negras tradicionalmente utilizadas nas cozinhas colombianas e da personagem *Negra Nieves*. Nessa instalação, assim como em suas fotografias, Cortés trabalha com a representação da mulher negra e suas implicações políticas, questionando o trabalho doméstico, a sensualidade, sexualidade e alegria como atributos da mulher negra[13]. Desde o teto, passando pelas paredes até o chão, toda a sala da exposição é coberta com a mesma estampa vermelha de bolinha branca que as mulheres das fotografias utilizam em suas roupas, além de serem colocados alguns espelhos nas paredes. Na instalação, as fotografias criadas em 2006 são expostas e há ainda uma televisão que mostra uma mulher negra dançando ao som de mambo. Sobre essa dança Escobar faz a seguinte afirmação: "Com quem as mulheres dançam? Primeiramente com seus próprios papeis. Quem elas estão olhando? Para o sistema visual que as tem criado como *negritas*. E elas enfrentam isso"[14].

Em uma entrevista realizada por Veronica Wiman[15], Cortés vai afirmar que *Mambo Negrita* foi uma série que circulou bastante e em cada território por onde passou proporcinou leituras distintas. Por exemplo, nos EUA as pessoas a atrelou ao estereótipo da "Mulher Negra Irritada", que não prevalece tanto na Colômbia. Isso mostra que o racismo que é mais corriqueiro ao espectador atravessa sua maneira de interpretar a obra[16]. Essa artista está envolvida com o movimento social feminista negro e isso faz com que a circulação de suas obras não limite-se apenas ao circuito tradicional da arte contemporânea. Para a artista, o Museu, de alguma forma, parece ter ignorado questões sociais importantes e fecha-se simbolicamente para problemas que não atingem a elite da arte. E, exatamente por isso, é importante levar para os museus esse tipo de trabalho que aborda um tema dito como marginal. Sendo assim, Cortés destaca o valor dessa

[12] (Cortés, Valenzuela Klenner Galeria, 2011). Fala da artista no artigo disponível no link: <https://nodoartes.wordpress.com/2017/03/09/7530/>

[13] Vídeo sobre a IX BIENAL DE ARTE DE BOGOTÁ de 2014. Título do vídeo: *"Mambo Negrita" en IX Bienal de Arte de Bogotá*- Canal Capita. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0g9I9jqJ7CE>

[14] (2014, p. 114).

[15] Essa entrevista está disponível no link <http://www.manifestajournal.org/issues/situation-never-leaves-our-waking-thoughts-long/revisiting-negrita-conversation-liliana#>

[16] Idem.

instalação ter participado da *Bienal de Bogotá*, porque poucos espaços em Cali, mesmo tendo a maior população urbana de pessoas etnicamente africanas, discutem essas questões[17].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A série *Mambo Negrita* discute com humor e ironia a condição das mulheres afro-colombianas que ainda reivindicam seus direitos cívicos em um país racista como a Colômbia, onde as diferenças sociais, étnicas e de gênero são enormes. Mas, nessas fotografias, ao invés das mulheres ocuparam o lugar que lhes é imposto e permitido, assumem uma posição ativa, subvertendo a cultura patriarcal. Elas afrontam o sistema visual. Nesse trabalho vemos as mulheres afro-colombianas rindo com deboche, parecem que zombam do espectador que as olha. Nas fotografias em que elas aparecem segurando utensílios da cozinha, como frigideira e faca, colocam-se em uma posição de ataque, como se transformassem esses objetos em armas e estivessem prontas para lutar. São mulheres que resistem, são donas de si e encaram o olhar do espectador.

Além disso, o trabalho de Cortés é fundamental, pois temos uma artista afro-colombiana falando de sua própria condição e não sendo definida a partir do olhar do branco, com seu trabalho circulando em vários circuitos artísticos com poder de fala. É fundamental que mulheres negras se autodefinam e parem de serem categorizadas a a partir de um outro, seja ele homem ou mulher branca. Através da auto definição é possível enfrentar a essa visão colonial. E as mulheres negras já ocupam esse local de resistência historicamente e tem atuado na produção de saberes e críticas fortemente "Os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados para além de serem contra discursos importantes são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias".[18]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCOS- PALMA, Ricardo. Liliana Angulo, del otro lado del espejo. *Escaner: Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendências*. 2007. Disponível em: http://revista.escaner.cl/node/78.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. V. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo horizonte: Letramento. 2017.

[17] Idem.

[18] (RIBEIRO, 2017, p. 75).

DUSSEL, Enrique. *1492*: O encobrimento do outro - A origem do mito da modernidade. Petrópolis/RJ: Vozes, 1993.

ESCOBAR, Sol Astrid Giraldo. *Colección artistas colombianos*. Ministerio de Cultura: Colômbia, 2014.

LUGONES, Maria. Hacia um feminismo Descolonial. *La manzana de la discórdia.* Vol. 6, No. 2. 2011.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. Castro-Gómez, S.; Guardiola-Rivera, O. e Millán de Benavides, C. (eds.) IN: *Pensar (en) los interticios. Teoría y práctica de la crítica pós-colonial*. Bogotá: CEJA. 1999.

_____. Colonialidade do poder e classificação social. In: *Epistemologias do Sul*. Org Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses. Edições ALMEDINA: Coimbra. 2009.

_____. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. IN: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latinoamericanas. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Buenos Aires, Argentina, 2005.

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: ACUMULAÇÕES, ARRANJOS E SOBREPOSIÇÕES DE OBJETOS PRECÁRIO EM (RE)EXIBIÇÕES.

Vanessa Magalhães Pinto[1]
Magali Melleu Sehn[2]

Este artigo[3] apresenta alguns dos procedimentos utilizados pelo artista Arthur Bispo do Rosário durante o processo de construção de suas obras, visando compreender o modo operativo do artista para a preservação e (re)exibição do acervo. A justificativa desse estudo se pautou nas suscetibilidades à dissociação e à perda dos componentes estruturais e objetos que compõem o conjunto de obras do artista. Esses riscos são acentuados devido a precariedade dos materiais e dos procedimentos empregados na estruturação das obras como, por exemplo, as amarrações, os arranjos e as sobreposições de objetos – métodos construtivos que serão abordados a seguir. O estudo em si ilustra alguns desses métodos construtivos, podendo auxiliar na redução de ambiguidades na interpretação das características estruturais, em procedimentos de conservação-restauração e em (re) exibições.

[1] Mestre em Artes na linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Bacharel em Conservação-restauração de bens culturais móveis também pela Universidade Federal de Minas Gerais. É conservadora-restauradora do acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea desde 2017.
[2] Doutora em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e também professora adjunta do Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Minas Gerais.
[3] O artigo consiste em uma adaptação de parte da dissertação de mestrado da autora, intitulada “Do refugo à obra: estudo dos métodos construtivos utilizados pelo artista Arthur Bispo do Rosário como ferramenta de preservação”, defendida em 2017 na linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (Agência financiadora: FAPEMIG).

1. SOBRE OS MÉTODOS

Diferentes métodos[4] construtivos foram engendrados por Arthur Bispo do Rosário para a estruturação de suas obras, sendo aplicados em uma ampla variedade de materiais precários, predominando a utilização de materiais de refugo provenientes de objetos de uso cotidiano ou descartados no ambiente da instituição psiquiátrica. O desenvolvimento e o emprego de técnicas minuciosas aplicadas a numerosa quantidade de materiais com propriedades distintas (orgânicos e inorgânicos) em suas composições, sobrepondo, entrelaçando e rearranjando esses objetos entre si, algumas vezes associados ainda a uma acentuada profusão de caligrafias bordadas e inscritas nos suportes, resultou em alguns sistemas construtivos complexos para serem analisados e documentados (Fig. 1).

A meticulosidade do trabalho do artista encontra-se desde os procedimentos realizados para a obtenção das matérias-primas a serem aplicadas nas obras, como na ação da descostura dos uniformes usados pelos pacientes da instituição psiquiátrica para remoção das linhas, até na maneira com que essas são reaplicadas em seus trabalhos, nos bordados, nas fixações e nos revestimentos de objetos. Ainda que os materiais empregados por Bispo do Rosário consistam em objetos de refugo, como sucatas diversas e materiais ordinários em geral, o artista trabalhou com primor e com certo rigor técnico no modo como compôs seus trabalhos a partir dessas matérias-primas, resultando em um conjunto de obras que apresenta "consistência formal", como assinala Herkenhoff (2012, p. 141). Dessa forma, no que tange a preservação do acervo, essa consideração aponta a necessidade de uma observação minuciosa dos métodos construção das obras, mesmo sendo a matéria-prima empregada de ordem precária, coletada, apropriada, dispostas e rearranjadas, muitas vezes, em acumulações e associadas entre si de maneiras diversas, podendo ocorrer o risco de se negligenciar a forma como o artista trabalhou com esses materiais.

Os riscos de interpretação relacionados a possibilidade de certos componentes serem considerados, por exemplo, como estruturas apenas funcionais e passíveis de substituição e de alteração de posicionamento pode levar à perda de relevantes informações, assim como a forma como os objetos são dispostos nas acumulações e a forma como os materiais são rearranjados entre si pode também ser inadequadamente negligenciada. A caracterização dos métodos de construção dos bens culturais é uma estratégia

[4] Segundo definição do Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, o verbete "método" pode ser compreendido como: "1 Emprego de procedimentos ou meios para a realização de algo, seguindo um planejamento"; "3 Qualquer procedimento técnico ou científico"; "6 Modo de agir; meio"; "7 Maneira de se comportar", sendo essas definições correspondentes aos sentidos em que o termo é aplicado nesta pesquisa. Considera-se relevante apontar essas definições devido ao fato do artista ter desencadeado sua produção artística a partir de um episódio místico que foi vinculado a um transtorno psiquiátrico, o que pode emergir questionamentos com relação a existência de uma prática metodológica no processo de construção das obras. Disponível em:<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=m%C3%A9todo>. Acesso em: 08 jan. 2017.

fundamental para a proposição de medidas de preservação adequadas às especificidades do acervo – como recomenda o Documento de Nara sobre a autenticidade (UNESCO; ICCROM; ICOMOS, 1994, art. 10). Buscou-se, portanto, compreender alguns dos procedimentos utilizados por Arthur Bispo do Rosário para a construção de seus trabalhos. O esquema a seguir (Fig. 2) apresenta uma síntese da análise dos métodos construtivos utilizados pelo artista, sendo a ênfase dada neste artigo aos métodos de fixação e aos padrões de organização dos objetos.

1.1. A FIXAÇÃO DE OBJETOS NAS ESTRUTURAS DE SUSTENTAÇÃO

Alguns dos métodos de construção recorrentes nas obras de Arthur Bispo do Rosário dizem respeito à utilização de sistemas construtivos desenvolvidos para a fixação de objetos nos suportes e nas estruturas de sustentação das obras[5]. Trata-se das costuras, dos nós, das alças e dos ganchos feitos pelo artista utilizando linhas, arames, fitas e cordas de materiais diversos para manterem os objetos fixados em seus trabalhos. Os métodos de fixação de objetos variam de acordo com a estruturação da obra. No entanto, há também correspondências entre esses métodos em diferentes padrões estruturais, sendo possível estabelecer relações entre eles. A utilização desses métodos foi um recurso necessário para a estruturação de grande parte dos trabalhos produzidos pelo artista, tendo em vista que muitas das obras se constituem por meio de acumulações e sobreposições de objetos anexados a suportes e também a outros objetos. No conjunto de obras denominadas como vitrines[6] (Fig. 3), por exemplo, costuras com linhas e o entrelaçamento de arames fixam os objetos nos suportes das obras (Fig. 4 e 5).

Objetos reunidos em acumulações por meio de cabos, arames ou tiras de tecido, os quais transpassam por esses elementos e os anexam aos suportes, consiste também em um método construtivo presente em diversas obras do artista (Fig. 6).

Esse método compõe objetos dispostos em arranjos que são similares entre si ou que apresentam uma mesma função, sendo algumas vezes inseridos isoladamente na obra ou sobrepostos e entrelaçados uns aos outros. O material que perpassa pelos objetos os unindo e o modo como o artista trabalhou na composição desses arranjos e os inseriu nas obras determinam o posicionamento desses objetos. Portanto, são também responsáveis pela forma como esses são sobrepostos e rearranjados nos trabalhos. Encontram-se dependurados no entorno das estruturas de sustentação, verticalmente pendentes em sentido paralelo ao suporte nas vitrines e perpendicularmente apoiados na área central de outros padrões estruturais.

[5] Neste estudo, as estruturas de sustentação e de suporte corresponde aos sistemas construtivos utilizados como componentes essenciais para a sustentação estrutural de cada trabalho. Refere-se, portanto, aos componentes responsáveis por fornecerem as bases para a inserção dos demais materiais e objetos que compõem as obras.

[6] O termo "vitrines" teria sido atribuído a esse segmento de obras por Arthur Bispo do Rosário (MORAIS, 1989, pp. 21-24).

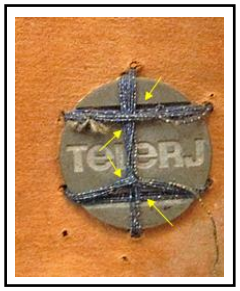
O material que perpassa pelos objetos os unindo e o modo como o artista trabalhou na composição desses arranjos e os inseriu nas obras determinam o posicionamento desses objetos. Portanto, são também responsáveis pela forma como esses são sobrepostos e rearranjados nos trabalhos (Fig. 7).

Dessa forma, concluiu-se que esses métodos foram aplicados em diferentes padrões estruturais de obras como meio de reunir objetos similares em conjuntos, sendo utilizado tanto como método de organização no armazenamento de objetos – se considerarmos a perspectiva de Morais (2013, p. 96) ao afirmar que algumas das estruturas destinavam-se ao acúmulo de materiais que ainda seriam aplicados em obras; como também na construção do restante de sua produção, tidas pelo crítico como obras acabadas propriamente ditas.

2. PERSERVAÇÃO E (RE) EXIBIÇÃO: ALGUNS RISCOS

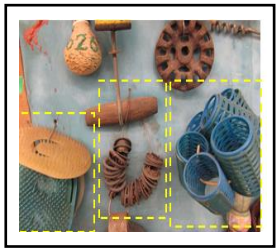
Como os métodos de fixação dos objetos utilizados pelo artista se constituem por meio de materiais e de técnicas precárias, as obras apresentam-se com grande risco de deterioração e de perdas de seus elementos e partes componentes e, consequentemente, também com risco de perda dos objetos vinculados às obras. Em alguns trabalhos, esses sistemas encontram-se sobrepostos e entrelaçados uns aos outros, o que torna complexo o procedimento de tratamento dos suportes ou dos próprios objetos. Nesses casos, qualquer intervenção lhes acarretará modificações, mas um estudo prévio da tecnologia de construção original e dos materiais aplicados, registros fotográficos, exames e análises poderão conduzir a melhores resultados e escolhas do tratamento mais adequado em cada caso. De todo modo, há que se destacar que, por consequência, os componentes dessas obras são suscetíveis a intervenções que podem provocar interferências significativas na estruturação dos trabalhos. Em síntese, nos quadros a seguir, são apresentadas as questões levantadas em torno das práticas do artista, os riscos e as considerações elaboradas a partir das informações levantadas neste estudo:

QUADRO 1 – Quadro síntese da análise do método de fixação de objetos por meio de costuras sobre o suporte.

MÉTODOS DE FIXAÇÃO DE OBJETOS	AMBIGUIDADES	CONSIDERAÇÕES	RISCOS
OBJETOS FIXADOS INDIVIDUALMENTE POR MEIO DE COSTU- 	• Os componentes responsáveis pela fixação dos objetos devem ser interpretados somente como funcionais ou não?	• Ocorrência de padrões de modos operativos em função do formato do objeto, o que pode indicar que esse processo não ocorreu de maneira fortuita.	• Extravio do objeto.
	• Apresentam características próprias da gestualidade do artista ou não?	• Presença da gestualidade do artista no modo como fixou os objetos.	• Perda das características do modo operativo e do gesto do artista ao fixá-lo.

Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

QUADRO 2 – Quadro síntese da análise das composições de objetos em arranjos.

MÉTODOS DE FIXAÇÃO DE OBJETOS	AMBIGUIDADES	CONSIDERAÇÕES	RISCOS
COMPOSIÇÃO DE OBJETOS EM ARRANJOS 	• O posicionamento e a forma como os arranjos e os objetos são inseridos nas obras são relevantes ou não? • Somente os objetos são relevantes ou os componentes responsáveis pela fixação dos objetos não devem ser interpretados apenas como funcionais?	• Consiste em um método significativo devido a sua recorrência dentro do acervo, sendo relevante a sua presença na composição das obras de forma geral. • O posicionamento desses arranjos é relevante por muitos estarem atrelados uns aos outros e apresentarem-se semelhantes em diferentes obras.	• Extravio. • Dissociação. • Alterações de posicionamento dos arranjos e dos objetos. • Risco de alteração do posicionamento diante da necessidade de intervenções nos materiais aos quais estão entrelaçados.

Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

QUADRO 3 – Quadro síntese da análise dos objetos dispostos em acumulações.

PRÁTICAS DO ARTISTA	AMBIGUIDADES	CONSIDERAÇÕES	RISCOS
ACUMULAÇÕES	• O posicionamento dos objetos presentes nas acumulações é relevante ou não? • Tratam-se de materiais descartados pelo artista ou não?	• Os objetos acumulados podem ter sido coletados e reunidos pelo artista para posterior aplicação na construção de suas obras. • Não se trata de uma acumulação despropositada; havia uma finalidade prevista para esses objetos.	• Extravio. • Dissociação. • Deteriorações provocadas pelo acúmulo de particulados.

Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Notou-se que embora o intuito principal possivelmente fosse o de afixar os objetos nos suportes, a forma com que o artista trabalha com os componentes responsáveis pela fixação apresenta uma gestualidade particular e característica de Bispo do Rosário. Por anexarem os elementos apropriados pelo artista aos suportes e aos outros demais elementos que compõem as obras, os sistemas de fixação são responsáveis pelo posicionamento dos objetos e também pela forma como esses são sobrepostos e rearranjados nos trabalhos. Assim, considera-se que a substituição desses componentes ou a modificação da posição original pode ocasionar não só perda das características dos próprios sistemas de fixação, mas também provocar interferências na composição geral dos trabalhos. Isto é, o resultado dessas alterações poderá repercutir na própria integridade das obras. Portanto, ainda que não se apresentem de forma evidente ao se observar o conjunto da obra, tendo em vista que a quantidade e a variedade de objetos e de materiais

sobrepostos e acumulados tendem a se sobressaírem em relação aos componentes estruturais, tais sistemas de fixação se tornam essenciais na composição estética e fruição das obras.

A identificação dos modos operativos do artista é relevante no que tange a preservação do acervo no sentido de que em caso de intervenção, alteração ou de perda do componente, a documentação dessas práticas pode se tornar uma referência para uma necessária ação de conservação-restauração e para a (re) exibição das obras. Dessa forma, cientes da importância da preservação desses objetos, uma avaliação criteriosa deverá ser realizada diante da necessidade em se intervir nessas aglomerações, especialmente devido aos riscos de interferências provocadas pela modificação dos posicionamentos dos elementos e também pelas suscetíveis perdas ou ainda, pelo acréscimo de outros componentes. Seja por uma ou outra razão, é indiscutível a importância da documentação, do registro e da análise de cada objeto, saber sua posição e seu papel na composição final da obra para conhecer e preservar o trabalho do artista. A partir das informações e análises apresentadas, espera-se contribuir para a preservação do acervo a partir dos registros realizados e dos apontamentos que podem futuramente elucidar alguns aspectos a serem considerados, seja como obra de arte, quanto nas práticas de conservação-restauração e (re) exibição do acervo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HERKENHOFF, Paulo. A Vontade de Arte e o Material Existente na Terra dos Homens. In: LÁZARO, Wilson (org.). Arthur Bispo do Rosário/ Emanoel Araújo... [et. al.]. Rio de Janeiro: Réptil Editora, 2012.

MÉTODO. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 08 jan. 2017.

MORAIS, Frederico; CORPAS, Flávia dos Santos (org.). Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura. Rio de Janeiro: NAU: Livre Galeria, 2013. 294 p.

UNESCO; ICCROM; ICOMOS. Documento de Nara sobre a autenticidade. Tradução de António de Borja Araújo. 06 de novembro de 1994. Disponível em: < https://www.culturanorte.pt/fotos/editor2/1994-declaracao_de_nara_sobre_autenticidade-icomos.pdf >. Acesso em 12 out. 2018.

FIGURAS

Figura 1 - *Vagão de Espera - Coleções e coleções.* Artista: Arthur Bispo do Rosário. Fotógrafo: Rodrigo Lopes, 2012.

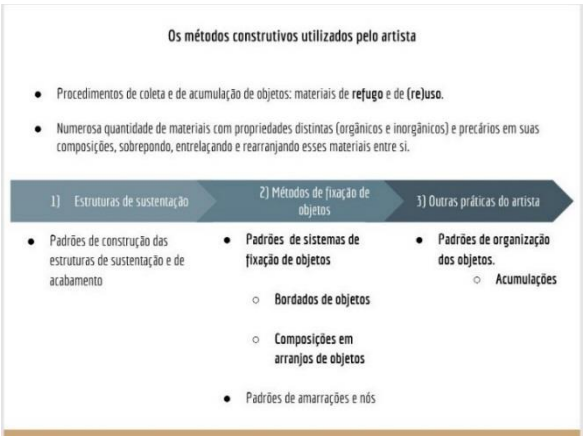


Figura 2 – Esquema da análise dos métodos construtivos utilizados pelo artista Arthur Bispo do Rosário.

Figura 3 - *Vitrine Dentaduras.* Artista: Arthur Bispo do Rosário. Fotógrafo: Rodrigo Lopes, 2012.

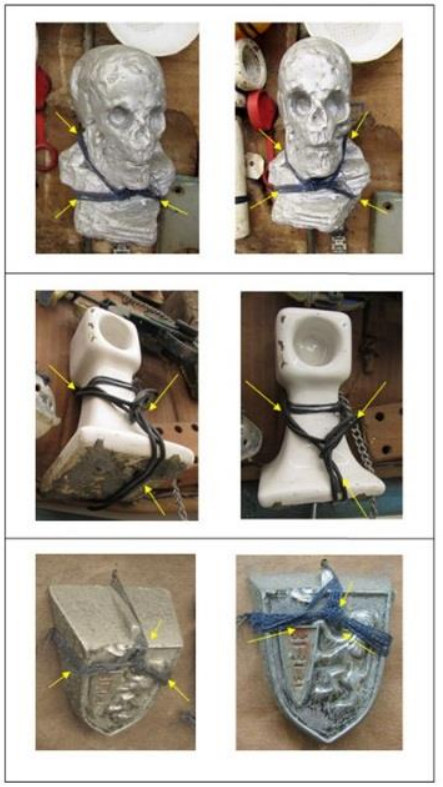


Figura 4 - Figura 4 – Método de fixação de objetos com nó frontal. Fonte: Registros e edição da autora, 2016.

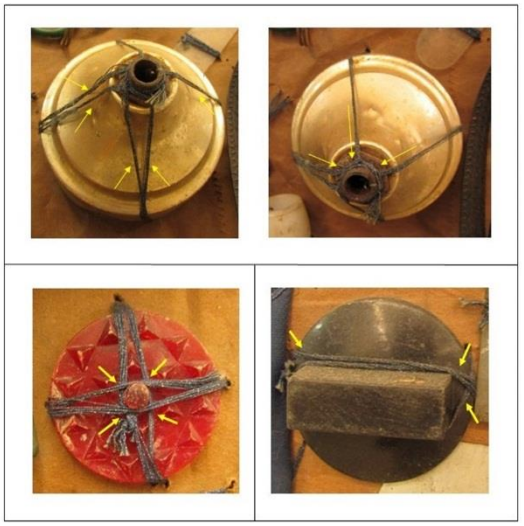


Figura 5 - Método de fixação de objetos com eixos proeminentes. Fonte: Registros e edição da autora, 2016.

Figura 6 - Objetos dispostos em arranjos na vitrine *Diálogo com Cristo*. Fonte: Registro e edição da autora, 2016.

Figura 7 - *Carrinho-arquivo I.* Artista: Arthur Bispo do Rosário. Fotógrafo: Rodrigo Lopes, 2012.

PORTINARI OF BRAZIL: DISCURSOS SOBRE UMA EXPOSIÇÃO MODERNISTA NO MOMA.

Victor Velu Fonseca Zaiden Soares[1]

A pesquisa analisa dois artigos publicados pelo Museum of Modern Art de Nova York (MoMA) no catálogo da exposição individual de Cândido Portinari, ocorrida entre outubro e novembro de 1940. Os escritos exibem um painel do olhar de uma época sobre a arte feita no Brasil, então introdutória em solo americano. São discutidas as ideias sobre o pintor e sobre o modernismo no Brasil formuladas pelos autores dos artigos, ambos americanos, para posteriormente levantar a discussão à luz de autores brasileiros que analisaram a trajetória de Portinari. Além disso, são oferecidos alguns dados sobre a exposição e analisadas comunicações da imprensa do museu sobre a mostra.

INTRODUÇÃO

Entre outubro de novembro de 1940 o Museum of Modern Art de Nova York (MoMA) exibiu a mostra *Portinari of Brazil*, uma exposição extensa, mas não completa, sobre a produção de Cândido Portinari (1903–1962). Os artigos publicados no catálogo do evento ajudam a compreender parte da visão de estudiosos norte-americanos sobre diversas questões presentes tanto na arte, quanto na sociedade brasileira. Os escritos compõem um painel sobre o olhar de uma época à arte brasileira, então introdutória em solo americano. Portinari é apresentado como o mais proeminente dos modernistas brasileiros, aquele filho de imigrantes, que pela conjunção de felizes decorrências tornou-se um expoente.

O artigo busca analisar os escritos no catálogo da exposição, em conjunto com três comunicados da assessoria de imprensa do MoMa, empenhada em divulgar o evento aos veículos de comunicação da cidade e

[1] Bacharel em Ciência Política pela Universidade de Brasília (UnB) e aluno do curso de Teoria, Crítica e História da Arte na mesma instituição.

atrair a atenção do público. Como referência às análises, são tomados como base das reflexões os escritos posteriores de autores brasileiros sobre a trajetória de Portinari, bem como o estudo de momentos de destaque em sua carreira, como a pintura dos afrescos do Ministério da Educação e Saúde (MES). Dessa forma, o objetivo do trabalho é refletir sobre um período datado, à luz de interpretações oriundas do aprofundamento das investigações sobre Portinari e dos avanços da historiografia da arte no Brasil.

Como lente inicial para a leitura cabe a interpretação de Ana Paula Simioni[2], que, ao fazer uma revisão da crítica ao modernismo no Brasil, cita seu caráter pouco moderno. Isso se dá, pelo menos inicialmente, pelos modernistas estarem vinculados à representação de temas nacionais, o que de fato limitou o espaço para a exploração formal dentro do espaço pictórico. Gilda de Mello e Souza[3] também comenta as alternativas tomadas por alguns dos modernistas para se desvencilharem das limitações estéticas do discurso nacionalista. Veremos como Portinari reagiu a esse cenário e conseguiu, a despeito das alternativas que adotou, a controversa classificação de pintor oficial.

A EXPOSIÇÃO E SEUS DISCURSOS

Portinari of Brazil configurou-se como uma apresentação oficial do que se tinha de mais valioso em termos da arte moderna brasileira. O MoMA esforçou-se em deixar clara a trajetória de Portinari, especialmente enquanto pintor retratista que passou a se preocupar com o cotidiano da vida brasileira. Essa, no entanto, não foi a primeira exposição individual do artista nos Estados Unidos. Naquele mesmo ano, entre agosto e setembro houve uma exibição menor no Instituto de Arte de Detroit. As obras dessa mostra seguiram para Nova York, onde foi adicionado acervo de cerca de outras 40 pinturas e desenhos levados de navio por Portinari, que esteve pessoalmente na abertura da exposição com sua esposa, Maria, e seu filho João Portinari, então com um ano de idade[4]. Posteriormente, a exposição seguiu para outras cidades americanas, entre elas, Chicago, Pittsburgh, e St. Louis.

De acordo com o catálogo, foram enviadas 186 peças de Portinari, subdividas da seguinte maneira:

[2] 2013, p. 11

[3] 2009

[4] Comunicado da assessoria de imprensa do MoMA de 16 de setembro de 1940. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325189.pdf (acesso em 17 nov. 17)

TABELA I – levantamento das obras enviadas à exposição *Portinari of Brazil*, MoMA, 1940

Tipo	Numeração	Quantidade
Pinturas[5]	1 – 94	94
Estudos para os afrescos do Ministério da Educação e Saúde	95 – 130	36
Desenhos	131 – 159	29
Impressões	160 – 186	27

A datação das peças varia de 1932 a 1940. Estiveram presentes obras importantes como *Morro* (1933), já pertencente à coleção do MoMA, *Colhedores de café* (1934), *Trabalhadores comendo* (1938) e *Paisagem de Brodósqui* (1940). Em conjunto, as pinturas são de temas variados, em que encontra-se também a representação do negro, da mulata, vários retratos e até uma natureza morta de 1939. Infelizmente a pouca disponibilização das imagens das obras dificulta uma avaliação qualitativa para além de suas peças mais conhecidas. Ademais, é informado no catálogo que nem todas as peças enviadas ao museu estariam expostas.

Foi anunciado que todas as 56 peças cedidas por Portinari à exposição estariam à venda. A maior parte era composta por pinturas a óleo, 37, destacando-se *Os despossuídos* (1934); *O sacrifício de Abrahão* (1939); e *Tabaco* (1939). Ao fim da exposição, o MoMA adquiriu o quadro *O espantalho* (1940), que, segundo propagado pelo museu, se tratava de uma das melhores pinturas recentes de Portinari[6]. Também foram adquiridos pelo museu um desenho, três litogravuras e duas monotipias.

O museu colocou em evidência o reconhecimento da crítica americana ao trabalho de Portinari. No comunicado da assessoria de imprensa do MoMA de 16 de setembro de 1940[7] são comentados os êxitos de Portinari nos Estados Unidos, como a menção honrosa conferida pelo instituto Carnegie International de Pittsburgh pelo quadro *Café* (1935), os painéis pintados no pavilhão do Brasil na feira de Nova York (1938) e a aquisição feita pelo MoMA do quadro *Morro* (1933).

No catálogo da exposição são publicados dois artigos sobre Portinari. Um deles do historiador norte-americano Robert Smith, também responsável pelo arquivo de cultura hispânica da biblioteca do Congresso

[5] De acordo com o catálogo, as pinturas numeradas entre 74 e 94 datavam de 1940 e ainda não haviam sido nomeadas por Portinari. (p. 17) (Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2987_300190164.pdf, acesso em 18 nov. 17).
[6] Comunicado da assessoria de imprensa do MoMA, data não informada. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325188.pdf (acesso em 18 nov. 17).
[7] Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325189.pdf (acesso em 17 nov. 17).

dos Estados Unidos[8]; e o outro de autoria de Florence Horn, crítica de arte norte-americana, que visitou Portinari no Rio de Janeiro em 1938 e uma das entusiastas do reconhecimento do artista nos Estados Unidos[9].

Em seu artigo *"The art of Candido Portinari"*[10], Smith destaca que os retratos de Portinari possuíam uma franqueza renascentista, a força do modelado simples e a claridade linear que fazem lembrar a origem florentina de seu pai. Aqui cabe apontar que entre os modernistas, Portinari teve extensa formação acadêmica, tendo sido aluno da Academia Nacional de Belas Artes no início dos anos de 1920. Segundo Portinari, o classicismo deveria servir como "gramática" aos que desejam escrever bem, no sentido de que é preciso primeiro conhecer e praticar os contornos clássicos para se conseguir pensar em algo renovador[11].
Retornando ao artigo do historiador, é comentado por Smith que a variedade das técnicas de Portinari e a originalidade de sua visão provam que a pintura brasileira pôde se libertar dos empréstimos de fontes estrangeiras para ser monumental e original. Na opinião do autor, diferentemente de Diego Rivera e dos demais muralistas mexicanos, Portinari não incluiu em seus murais uma mensagem social didática, ao passo que suas observações são colocadas com dignidade, livres da propaganda.

Smith compara o destaque que negros e mulatos têm nas obras de Portinari com o que índios e mestiços desempenharam no muralismo mexicano, representados por artistas como Diego Rivera e José Orozco. O historiador classifica que a Semana de Arte Moderna de 1922 foi a primeira manifestação pública do reconhecimento cultural da presença indígena e da arte regional no Brasil. Para ele, a predileção de Portinari pela representação de negros e mulatos está não só ligada ao direcionamento geral da "escola moderna brasileira", mas resgata em certo aspecto as origens da pintura no Brasil, onde no século XVII Albert Eckhout e Frans Post representaram escravos e paisagens figuradas por afro-descendentes. Na opinião de Smith, diferentemente de Eckhout e Post, os pintores modernos tentaram compreender o negro e a partir disso basear sua arte.

Já o artigo da crítica Florence Horn[12], que leva o mesmo título da exposição, em determinado momento confere atenção à origem simples e rural de Portinari, filho de imigrantes italianos, criado entre as plantações de café no interior do estado de São Paulo. Horn atribui, por exemplo, o antinaturalismo de Portinari na representação dos membros inferiores como decorrência do defeito na perna, adquirido na infância em uma lesão em uma partida de futebol.

---

[8] Informação disponível em: https://www.loc.gov/item/46025650/ (acesso em 17 nov. 17).
[9] SMITH, 2017, p. 87-88.
[10] The Museum of Modern Art, New York. Catálogo da exposição *Portinary of Brazil*. (p. 13-15).
Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2987_300190164.pdf (acesso em 17 nov. 17)
[11] PORTINARI, *apud* FABRIS, 1996, p. 18.
[12] MoMA, 1940, p. 3-9.

Horn fala da figura do menino de origem pobre, que contou com a bondade dos professores no Rio de Janeiro, "uma característica do povo brasileiro", para desenvolver suas habilidades artísticas. É narrada toda a trajetória de Portinari até o momento da exposição, começando desde o primeiro contato que teve com a pintura, como ajudante da decoração da igreja de Brodósqui, passando pela Escola Nacional de Belas Artes, seus primeiros reconhecimentos enquanto retratista, a viagem à Europa, sua atenção à temática social e assim por diante. A baixa produtividade de Portinari durante os anos da bolsa de estudos na Europa é sempre destacada. Por outro lado, o contato que ele teve nesse período com galerias, artistas e leituras diversas é apontado como elemento crucial na sua formação. Horn coloca que Portinari voltou ao Rio intelectualmente desperto e determinado a descobrir e pintar seu próprio país.

A ascensão de Portinari como retratista é narrada pela autora como fator que garantiu seu sustento financeiro e possibilitou que ele continuasse a pintar os temas do trabalho rural no interior do Brasil, ou as cenas do subúrbio, o que de fato lhe agradava, mas não atraía a clientela de então. A dificuldade na venda dos quadros sobre questões da periferia econômica e de viés modernista é considerada por Horn como algo normal na vida de um pintor moderno, que a despeito da desaprovação, cultiva um grupo de amigos e seguidores que acreditam e investem em sua arte. A autora destaca que além da crítica usual ao modernismo, Portinari enfrentou outro tipo de crítica: a opção por colocar em evidência negros e mulatos. Horn defende que apesar dos negros no interior do Brasil gozarem de mais direitos e reconhecimento do que na cidade de Nova York, é cara aos brasileiros a questão da composição racial do país aos olhos do mundo. Para Horn, a autoconsciência do brasileiro sobre raça está mais ligada aos preconceitos advindos do exterior, do que qualquer outra base de tensão racial no país. Portinari não aderiu portanto à trajetória de invizibilização do negro, ele insistiu em pintar a vida brasileira respeitando suas percepções e julgamentos.

Naquele momento, Horn já reconhecia que Portinari preferiu deixar de lado recomendações sobre certas encomendas quanto ao fenótipo das pessoas que deveriam ser representadas, por acreditar que o negro e o mulato eram elementos importantes ao Brasil. Na visão expressa por Horn, ao pintar no mesmo quadro pessoas com a pele de diferentes tonalidades, Portinari indica que não haveria tensão racial entre elas, ou que talvez o Brasil estivesse se desenvolvendo à margem da mistura de raças. Como exemplo desse pensamento, o catálogo expõe na mesma página (9) o quadro "*Duas mulheres com uma corda*", de 1939, em que de fato a tonalidade da pele varia de uma figura para outra, o que reforça o argumento da crítica.

Um exemplo da recepção da crítica americana a Portinari pode ser observado na citação que Horn faz a Meyric Rogers, professor do Departamento de Artes Decorativas do Instituto de Arte de Chicago, em que ele classificou a o quadro *Café* (1935) como um resgate do Brasil da obscuridade, e um esforço satisfatório por dizer algo não baseado nos modelos de Paris[13].

[13] MoMA, 1940, p. 7.

Maria, a esposa de Portinari é tida por Horn como uma grande incentivadora e crítica de seu trabalho. Segundo a autora, é de Maria a responsabilidade por Portinari ter persistido na pintura de cenas do cotidiano periférico brasileiro, seguindo sua própria visão, o que para muitos significava uma leitura difamatória do país.

DISCUSSÃO

Em diferentes momentos dos dois artigos do catálogo da exposição, a questão do engajamento político do artista é abrandada, em favor da atribuição de sua origem humilde ao interesse do pintor pela representação da população negra, especialmente em situação de exploração laboral. Não se pode confundir no entanto uma origem pobre com uma origem negra. Esse é o caso de Portinari, que apesar do cenário empobrecido de sua infância, advém de outro contexto, de uma família de imigrantes italianos e, portanto, afastada da questão racial, fundada nos séculos de escravidão.

É possível depreender indícios da incongruência entre o discurso oficial propagandeado pelo MoMA e o engajamento político de Portinari a partir de estudos posteriores feitos com base no legado do artista. Mário Pedrosa comenta o percurso do artista rumo ao muralismo. Tendo passado sua "fase sentimental" onde eram retratadas cenas de Brodósqui, como em *Circo*, versão de 1932, e *Futebol* (1935), Portinari voltou sua atenção à representação humana, adotando para tal uma maneira diferente de pintar. "O modelado toma então uma concretização brutal e suas figuras ganham uma força monumental de estatuária"[14]. Essa seria a alternativa encontrada por Portinari para dar destaque ao negro trabalhador do campo. Após isso vieram os experimentos com têmpera, para finalmente chegar ao muralismo. O que Mário Pedrosa sustenta é que a entrada de Portinari no muralismo se deu em decorrência de sua trajetória enquanto pintor e não por influência do muralismo mexicano.

Desse modo, teria então o historiador Robert Smith acertado quando afirmou sobre o afastamento de Portinari da propaganda política característica dos murais de Rivera e Orozco?

Bem, Portinari é o autor da seguinte declaração feita em 1934: "a pintura atual procura o muro. O seu espírito é sempre um espírito de classe em luta. Estou com os que acham que não há arte neutra"[15]. O aspecto político e a arte social de Portinari confundem-se diante da natureza da escolha pela representação de minorias políticas, à margem também na economia.

[14] PEDROSA, 1981, p. 11.
[15] *apud* Fabris, 2005, p. 86.

Isso se denota no episódio dos afrescos no edifício do então Ministério da Educação e Saúde, de 1936 a 1938. Segundo Fabris[16] a resposta de Portinari à encomenda do ministro Gustavo Capanema foi adequar o tema escolhido dos ciclos econômicos à sua poética pessoal com enfoque no trabalhador. Além disso, o destaque que Portinari conferiu à figura do trabalhador negro faz um contraponto às referências bibliográficas oferecidas ao artista, no intuito de auxiliar a concepção do conjunto de afrescos[17].

Voltando a Robert Smith, a opção de Portinari por colocar o negro em evidência está portanto mais ligada a uma opção pessoal e política, do que na esteira das mudanças pelas quais o país vivia, conforme narrado pelo historiador. Já A análise de Florence Horn referente à preocupação quanto à composição racial do Brasil aos olhos do mundo também carece de reflexão diante do período político pelo qual vivia o país. Mais uma vez, o momento da concepção dos afrescos no Ministério da Educação e Saúde pode ilustrar essa situação. A opção de Gustavo Capanema pelo tema dos ciclos econômicos estava ligada a projeções de um futuro à nação, ancorado em um passado construído sobre bases sólidas. É o que Fabris[18] classifica como "a dupla tarefa de construir a um só tempo o futuro e a tradição".

Desse modo, a ideia que o estado brasileiro se esforça para transmitir na década de 30, inteiramente governada por Vargas, é voltada para a constituição de uma identidade nacional apegada a elementos selecionados como definidores da cultura: o samba, o carnaval, a bondade do povo etc. Isso inclui também a composição de uma visualidade brasileira, que de fato passa pela edição do tipo brasileiro ideal a ser divulgado. O problema de Florence Horn quanto a essa preocupação racial advinda de fatores externos está em ignorar que, independentemente disso, os séculos de escravidão contribuíram para estabelecer as duradouras clivagens sociais dentro do país.

CONCLUSÃO

Os assuntos referentes aos artigos de Robert Smith e Florence Horn certamente não foram esgotados, mas apontam para uma reflexão sobre a imagem de um momento da arte moderna do Brasil, em que ela passa a se internacionalizar. Após os acontecimentos do modernismo brasileiro nas décadas de 1920 e 1930, a percepção sobre o período já passou por mudanças e reinterpretações.

Se, durante muito tempo, o modernismo foi propagandeado como a expressão máxima da arte feita no Brasil e incorporado aos discursos oficiais do Estado, preocupado em lançar as bases de uma nação unificada em

[16] ibid. p. 90.
[17] ibid. p. 95.
[18] ibid. p. 101.

torno de uma identidade comum, mais tarde, a partir da década de 1970, inicia-se o processo de revisionismo do pensamento sobre o modernismo[19].

Com Portinari não foi diferente. A leitura de suas obras e sua trajetória apresentada pelo MoMA em 1940 afasta-se de critérios ligados a uma tendência política, até mesmo dada a variedade de obras enviadas, que retratavam não apenas elementos da arte social, mas temas diversos. Entretanto, os estudos posteriores puderam proporcionar entendimento que afasta o artista da ideia de pintor oficial. Nesse caso, a pesquisa sobre a exposição *Portinari of Brazil*, atrelada à leitura da época em que ela decorreu, a partir dos escritos publicados sobre o acontecimento, é uma fonte para que se analise criticamente as mudanças de interpretação e se compreenda os pontos do discurso oficial que caracterizaram não só Cândido Portinari, mas também o modernismo brasileiro de forma geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. XXX, n.2, pp.79-103, dez. 2005.

_____. Cândido Portinari. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Museum of Modern Art, New York. *Portinary of Brazil*. The Museum of Modern Art, New York, 1940. (Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2987_300190164.pdf Acesso em 5 de agosto de 2018).

PEDROSA, Mário. De Brodósqui aos murais de Washington. In. :*Dos murais de portinari aos espaços de Brasília* (Mario Pedrosa; Aracy Amaral). São Paulo, SP: Perspectiva, 1981.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, 2, 2013. (Disponível em: https://perspective.revues.org/5539 acesso em 18 nov. 17).

SOUZA, Gilda de Mello e. Vanguardas e nacionalismo nos anos 20. *In Exercícios de leitura*. (Gilda de Mello Souza et al). Duas Cidades. 2009.

SMITH, Richard Candida. *Improvised Continent: Pan-Americanism and Cultural Exchange*. University of Pennsylvania Press, 2017.

[19] SIMIONI, 2013, p. 2.

A EXPOGRAFIA E O ARQUITETO: REFLEXÕES SOBRE A MONTAGEM DE UMA EXPOSIÇÃO.

Yasmin Fabris[1]
Ronaldo de Oliveira Corrêa[2]

Este artigo tem como objetivo apresentar uma reflexão sobre os modos de organizar artefatos em uma exposição. Para isso, analisamos as narrativas dos profissionais envolvidos na elaboração de uma mostra, com destaque ao arquiteto responsável pela mediação entre as ideias curatoriais e a montagem dos objetos na arena expositiva. Tratamos da encenação da Puras Misturas, que esteve em cartaz em São Paulo-SP de abril a novembro de 2010, no Pavilhão das Culturas Brasileiras. Temos por propósito compreender como o arquiteto Pedro Mendes da Rocha, responsável pelo desenho espacial da mostra, narrou sobre as soluções espaciais que foram estruturadas na expografia. Nos atentamos, portanto, aos modos como os objetos foram organizados no ambiente museológico e como, para o arquiteto, a montagem estava articulada com os preceitos idealizados pelas curadoras.

INTRODUÇÃO

A exposição Puras Misturas esteve em cartaz no Pavilhão das Culturas Brasileiras em São Paulo-SP de abril a novembro de 2010. A mostra, que inaugurou o museu, teve como pretensão apresentar um panorama da cultura material do Brasil, com um recorte que privilegiava as produções das culturas populares do país. A curadoria da mostra, assinada por Adélia Borges e Cristiane Barreto, tinha como intenção

[1] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design na Universidade Federal do Paraná.
[2] Professor do Programa em Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná, Doutor em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina.

introduzir ao público as diretrizes registradas no projeto conceitual do museu, que delegava ao espaço a missão de estabelecer relações entre as manifestações dos setores subalternos e hegemônicos.

Neste texto, interpretamos o museu como meio de comunicação e a exposição como estratégia de aproximação entre sociedade e patrimônio cultural (CURY, 2005). A Puras Misturas, deste modo, pode ser interpretada como espaço de diálogo entre museu e comunidade. A partir da definição proposta por Cury (2005), analisamos os dois elementos principais que constituem uma exposição: o conteúdo e a forma. O conteúdo é dado pela informação científica ou, como preferimos tratar, pelos argumentos curatoriais idealizados para o espaço expositivo. Já a forma da mostra diz respeito aos modos de organizá-la, considerando a seleção do tema, a escolha e articulação de artefatos, a elaboração de seu desenho espacial (expografia), tudo isso associado às estratégias que atribuem qualidades sensoriais à exposição, deixando-a atraente ao público que a visita (CURY, 2005).

Sendo assim, este artigo tem como objetivo apresentar uma reflexão sobre os modos de organizar artefatos em uma exposição. Para isso, analisamos as narrativas dos profissionais envolvidos na elaboração da Puras Misturas, com destaque ao arquiteto responsável pela mediação entre as ideias curatoriais e a montagem dos objetos na arena expositiva. Temos, então, por propósito compreender como o arquiteto Pedro Mendes da Rocha, responsável pelo desenho espacial da exposição, narra sobre as soluções espaciais que foram estruturadas no espaço expositivo. Nos atentaremos, portanto, aos modos como os objetos foram organizados no ambiente museológico e como, para ele, essa montagem estava articulada com os preceitos idealizados pelas curadoras. O cruzamento das narrativas dos profissionais com a materialidade da Puras Misturas possibilitou a compreensão dos discursos sobre cultura popular agenciados e tensionados na inauguração do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Por meio dessas fontes, orais e documentais, apresentamos como a exposição corrobora e/ou contraria as diretrizes propostas para a nova instituição.

Como estratégia metodológica, utilizamos as falas do arquiteto, acessadas por meio de entrevista, como forma de compreender as intencionalidades que atravessaram a elaboração do seu trabalho de expografia. As narrativas das curadoras e a materialidade da exposição, reconstruída a partir de documentos e fotografias, também auxiliaram no entendimento do projeto conceitual subjacente à mostra.

A EXPOGRAFIA E O ARQUITETO

Pode-se pensar que a tipologia de um museu se baseia, em parte, além do campo de conhecimento que dialoga, pelos objetos que lida (MENESES, 1994). A fragmentação destas instituições por taxinomia, a partir do século XVIII, criou diversas especialidades como museus enciclopédicos, históricos, de arte, de arqueologia, de antropologia, de folclore, de história natural, de ciência e tecnologia, entre outros

(MENESES, 1994). Contudo, como pensar a tipologia de um museu como o Pavilhão das Culturas Brasileiras? Propositalmente, o Pavilhão foi inaugurado sem uma tipologia clara: tinha como objetivo expor/apresentar ao público a cultura material e imaterial brasileira, mas sem uma abordagem estritamente definida. Na mostra inaugural, a Puras Misturas, foram apresentados artefatos usualmente expostos em museus de taxonomias distintas, por exemplo, tinham peças arqueológicas, documentos históricos, obras de arte, artefatos ordinários, entre tantos outros.

A escolha por não enquadrar o museu em uma única especialidade, possibilita com que o Pavilhão tenha uma certa flexibilidade nos modos de expor os artefatos, em especial nas exposições temporárias[3], como a Puras Misturas. Como exemplifica Meneses (1994), uma tela num museu de arte é tratada como documento plástico, já num museu histórico, a mesma tela pode ser valorizada como documento iconográfico (ofuscando a historicidade da matéria plástica da tela). Para o autor, essas especializações não tem um caráter estritamente negativo, pois as subdivisões entre museus podem criar um campo favorável para investigação de determinados fenômenos.

O Pavilhão das Culturas Brasileiras, ao optar por trabalhar com tipologias diversas de documentos, pode apresentar alternativas interessantes ao modo de tratar acervos e construir exposições museológicas. Um mesmo objeto, deste modo, pode articular e relacionar diferentes narrativas em exposições distintas, ora valorizando a característica plástica de uma peça, ora destacando seu viés histórico, por exemplo.
Esta amplitude do recorte do acervo e da taxonomia do museu apresenta também um desafio para montagem e organização de artefatos no âmbito das exposições e, também, para os modos de estruturar narrativas no campo expositivo. Por isso, neste texto, temos como objetivo entender como Pedro Mendes da Rocha compreende as soluções espaciais e as maneiras de estruturar narrativas no museu. Logo, veremos como o arquiteto articulou a construção da narrativa na Puras Misturas. Tentaremos explicitar, por meio de sua fala, quais estratégias expográficas foram utilizadas para sustentar os argumentos idealizados pelas curadoras. No trecho abaixo, veremos como o arquiteto compreende a empreitada:

> E aí sobre o projeto expográfico que desenvolvemos [...] Então, o meu trabalho, pois, já tenho uma grande experiência nessa área, é um trabalho que não é cenografia. É um trabalho de criar um suporte adequado e eficiente a essa ideia. Adequado e

[3] As exposições temporárias possibilitam abordar temas mais específicos e dinamizar o acervo das instituições a partir de recortes curatoriais (IBRAM, 2014). Segundo o boletim do Instituto Brasileiro de Museus, as exposições temporárias "têm grande potencial de difusão dos museus. Podem ser internas, quando concebida pela equipe do próprio museu a partir de suas coleções; ou externas, quando ocupam áreas do museu com acervo, concepção e planejamento de outra instituição. Com essas exposições, os museus podem tratar de diversos temas, exibindo acervos que não pertencem à sua coleção, dando a muitas pessoas a oportunidade de conhecer bens culturais importantes, exemplares da fauna e da flora, aos que não teriam acesso por outros meios" (IBRAM, 2014, p. 26).

> eficiente para expor os elementos que estão na mostra, segundo um discurso estabelecido pela curadoria. [...] Porque o projeto, assim, ele tem uma personalidade, uma identidade um princípio de rigor, certo? Construtivo, estético, um rigor expressivo, no sentido de uma economia de meios. Uma isenção, no sentido de não ser, jamais, o protagonista da cena. Ele tem que sempre estar na retaguarda, no bastidor. Criando condições de que o protagonismo dos objetos, sejam eles, enfim, considerados obra de arte ou não, estejam em destaque, em primeiro plano. [...] Porém, então, essa ideia de uma economia de meios, de um rigor, uma arquitetura mais silenciosa. Porém ela não deixa de ter uma identidade, uma personalidade que compõe esse discurso da curadoria. [...] Então é diferente, por exemplo, de uma visão de cenário! Eu falei do "Brasil 500 anos". Alí, na mostra "Brasil 500 anos" a ideia era a de que a cenografia era quase protagonista e muitas vezes ela engolia os objetos que estavam expostos. Então nesse trabalho, quando eu falo em economia de meios trata-se de sempre procurar esse rigor, essa simplicidade (...) (ROCHA, 2015).
>
> [Entrevista concedida em novembro de 2015]

Neste trecho, que corresponde ao início da entrevista, o arquiteto demarca seu lugar de fala: um profissional com extensa experiência na área, mas que se distancia de uma abordagem cenográfica (teatral) da expografia. Para ele, seu trabalho ao projetar exposições é baseado em uma ideia que prevê "economia de meios", implicando com que a expografia seja sempre coadjuvante, e não a protagonista em uma mostra. O destaque, segundo o arquiteto, deve ser sempre do objeto, sendo ele obra de arte ou não.

Como oposição ao seu modo de trabalhar, Pedro Mendes cita o exemplo da exposição *Brasil + 500. Mostra do Redescobrimento*. Esta exposição, encenada no ano 2000, teve como característica uma expografia teatral e dramatizada que foi alvo de muitas críticas na época. Artigos publicados na imprensa por colunistas e especialistas na área reprovaram o modo como a cenografia da exposição encobria as obras, desviando a atenção e compondo ruídos na recepção das peças[4] (BARROS, 2014). O módulo barroco da mostra, projetado por Bia Lessa, foi alvo de polêmica ao apresentar esculturas do Mestre Aleijadinho e de outros artistas mediados por 200 mil flores amarelas e roxas, que representavam, respectivamente, o esplendor dourado do Nordeste e o Corpus Christi (ABREU, 2014).

[4] Um artigo publicado na Folha de São Paulo, em 23 de março de 2000, já afirmava que especialistas se dividiam a respeito da concepção expositiva adotada pelos organizadores. Tadeu Chiarelli, por exemplo, afirma "Zanini sempre ensinou algo que reputo fundamental: qualquer elemento que não seja a obra de arte deve apenas auxiliar a compreensão do público das artes. A cenografia banaliza ou tende a banalizar a arte" (MONACHESI, 2000).

Por meio de sua narrativa, o arquiteto tenta evidenciar que seu trabalho é atravessado por um rigor metodológico que visa uma arquitetura silenciosa, onde quem ganha destaque são, somente, os objetos expostos. Sua fala tenta distanciar o projeto de exposições de um projeto decorativo, em que, para ele, o primeiro demandaria maior rigor e eficiência que o segundo. Por fim, ele ainda rechaça as abordagens expográficas em que a criatividade do arquiteto se sobressai em relação às peças expostas.

De todo modo, é preciso destacar que, apesar do arquiteto buscar uma *arquitetura silenciosa*, diversos autores[5] já alertaram para inexistência deste nível de neutralidade no projeto de exposições. Gonçalves (2004), por exemplo, afirma que não há "grau zero" de interferência na organização de uma mostra, seja ela de uma tipologia de paredes brancas ou com uma abordagem mais dramatizada. A autora amplia seu argumento afirmando que há a possibilidade de interpretarmos as próprias mostras como forma de manifestação artística. Para a autora, a exposição, enquanto forma artística, converte-se em criação artística e atua não somente a partir dos conteúdos que quer expor, mas também a partir da sua própria eloquência estética. Sendo assim, a ação desta eloquência interfere na sensibilidade do visitante, intervindo na recepção estética da exposição (GONÇALVES, 2004).

Pode-se pensar, a partir da fala de Pedro Mendes da Rocha e do modo como descreve seu trabalho (com rigor expressivo, simples, eficiente, que prevê uma economia de meios) que o arquiteto tenta enquadrar-se em uma tipologia de exposições que foi consagrada ao longo do século XX, que privilegia as paredes brancas, a ausência de cor e de teatralidade no espaço expositivo (GONÇALVES, 2004). Há, neste discurso de espaço ideal, ou "não-lugar da obra de arte", aproximações com os argumentos explicitados pelo arquiteto, como, por exemplo, a pretensão de pôr em evidência a autonomia da obra e sua linguagem formal (GONÇALVES, 2004).

Contudo, ao analisarmos a montagem da Puras Misturas em contraste com as falas do arquiteto, vemos que a intencionalidade de orquestrar uma expografia silenciosa ou coadjuvante na exposição, em diversos momentos, não se confirma. Como forma de sustentar este argumento apresento um trecho da exposição em que os artefatos foram organizados de forma teatralizada. O espaço corresponde ao núcleo da exposição intitulado Fragmentos de um diálogo. Este ambiente tinha como objetivo propor ao público possíveis aproximações teóricas e conceituais que poderiam ser exploradas em exposições futuras do Pavilhão das Culturas Brasileira. O módulo, então, foi dividido em 12 núcleos temáticos[6] que trabalhavam, de maneira geral, com articulações entre obras de origem popular e hegemônicas.

[5] Ver Ramos (2008), Meneses (2013) e Gonçalves (2004).

[6] Os núcleos receberam os seguintes nomes: Matrizes da memória, : Corpos de pano, Avatares do alvorada, Na pele, Tupi or not tupi, Festa no céu, Tu me ensina a fazer renda, Árvores da vida, Totens da terra, Bandeira, Ícones da fé e Engenhos de voar.

O trecho trata no núcleo Ícones da Fé, em que foram expostas peças provenientes de diferentes contextos – eruditos e populares – que tinham como temática a religião, sobretudo o catolicismo. Para compor o espaço, dentre outros artefatos, os curadores selecionaram um conjunto de ex-votos provenientes do acervo Rossini Tavares de Lima[7]. A solução encontrada pelo arquiteto para expor esses objetos foi pendurá-los com fios de nylon ao teto do edifício, construindo uma grande instalação[8]. As esculturas de madeira foram acomodadas em diversas alturas, performatizando uma composição que apresentava uma certa similaridade com as salas de milagres onde esses artefatos materializam a relação de devoção entre o indivíduo e a divindade.

Na solução é possível perceber que o arquiteto propõe uma montagem que constrói argumentos na arena expositiva, se distanciando, sobretudo, de uma apresentação silenciosa dos objetos - ao modo pregado pela noção de "cubo branco". No caso apresentado, a maneira como as peças foram alocadas, em instalação, produziu arranjos cenográficos e significações que interferiram diretamente na narrativa curatorial pré-estabelecida.

Adiante na entrevista, Pedro Mendes passa a relatar sobre as decisões que tomou ao realizar o projeto. A arquitetura do edifício[9] é uma característica que ganha destaque na fala do interlocutor e que, segundo ele, chegou a balizar o modo de elaborar a expografia da *Puras Misturas*[10].

> [...] há uma questão fundamental que é um diálogo muito franco, também de mão dupla, certo? Da expografia com o edifício, com o espaço que ela está se instalando. Então, esse diálogo busca sempre, na minha forma de trabalhar, uma ideia de complementação. Significa examinar o que que esse espaço tem de características a serem enaltecidas, valorizadas, para que você tenha uma leitura também deste espaço como se estivesse livre ou seja, uma leitura nítida dessa arquitetura pré-existente. Então não tem uma intenção de cenografia, de encobrimento, de construção de um outro espaço e sim uma complementação de um espaço que já existe. (ROCHA, 2015) [Entrevista concedida em novembro de 2015]

[7] O acervo Rossini Tavares de Lima serviu como base para formulação da exposição. Suas peças compunham o acervo do Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima e foi assimilado pelo Pavilhão das Culturas Brasileiras servindo, então, como ponto de partida para formulação do acervo próprio da instituição. Sobre o acervo, ver Fabris (2016) e Bolognini (2008).

[8] O conceito de instalação que utilizamos é de Gonçalves (2004) e quer dizer "estabelecer", "dispor para funcionar". A instalação para esta autora é a metáfora estética que constrói, pressupõe virtualidade, cenário de dramatização.

[9] O edifício que abriga o museu foi projetado por Oscar Niemeyer para comemoração do IV centenário da cidade de São Paulo.

[10] É importante ressaltar que no momento de realização do projeto expográfico da *Puras Misturas*, Pedro Mendes da Rocha já havia elaborado o projeto de reforma do edifício do museu, que estava em curso na época. Sendo assim, o arquiteto tinha amplo conhecimento sobre as características arquitetônicas do prédio.

Segundo o arquiteto, a arquitetura do prédio foi um dos elementos que contribuiu para a definição da expografia utilizada. Em sua fala, o profissional evidenciou que sua intenção era dar destaque para as características do prédio, de modo que a expografia não fosse fundida à estrutura arquitetônica do edifício. A utilização de ângulos retos no mobiliário da exposição, por exemplo, foi uma das estratégias utilizadas pelo interlocutor: "*Meu projeto é feito de retas e ângulos para deixar justamente brilhar as curvas do mestre Oscar Niemeyer*". A expografia, desta maneira, não poderia encobrir o edifício do museu, mas, de modo contrário, possibilitar destaque ao ambiente construído.

> [...] eu queria fazer enxergar a escala, a dimensão do Pavilhão! Então ao invés de fazer, pulverizar um sem número de basezinhas [...] Pelo contrário, fazer elementos que tivessem essa escala do prédio. Pra que também essa concisão do projeto expositivo tivesse ligada a ideia de poucos elementos, mas elementos quase de organização de uma paisagem, compreende? Na escala do pavilhão. O pavilhão tem 50 metros, não vou fazer uma basezinha 40x40cm, né? (ROCHA, 2015).
> [Entrevista concedida em novembro de 2015].

Pedro Mendes também justifica a escala escolhida para expografia com base nas dimensões do edifício que a abriga. A arquitetura monumental do Pavilhão, o pé-direito alto, o vão central curvilíneo no piso térreo, a disposição dos pilares que sustentam a estrutura e os caixilhos de vidro, foram elementos que possibilitaram cadência para as estratégias de expor do arquiteto. Por isso, ao olharmos para materialidade da *Puras Misturas*, teremos que considerar que, para Pedro Mendes, as relações com o edifício era um elemento tão importante quanto o diálogo e as orientações das curadoras. Foi nos contornos do prédio que o arquiteto encontrou os modos de acomodar os artefatos na arena expositiva.

A exposição continha uma série de elementos que foram orquestrados pelo arquiteto: mobiliários, iluminação, cores, organização, trajeto, revestimento, entre tantos outros. Todos eles estavam a serviço de uma narrativa pré-estabelecida que pretendia delinear um percurso que narrasse uma história ao visitante, que convença, que provoque os sentidos e que faça sentido quando combinado com às experiências individuais dos que trafegam pelo espaço projetado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos modos de conceber e organizar a Puras Misturas, a partir das narrativas do arquiteto responsável pela solução expográfica, permitiu-nos tecer reflexões sobre as disputas e intencionalidades

subjacentes à organização de exposições. Contrapor a narrativa de Pedro Mendes da Rocha com a montagem da arena expositiva, possibilitou colocar em tensão a noção de arquitetura neutra, sugerida pelo arquiteto, demonstrando que o agenciamento dos objetos em ambiente hegemônicos, como os museus, não pode ser operado de modo estéril.

A montagem, apesar de ambicionar estar em segundo plano, por vezes, contrariou o argumento curatorial operacionalizado ao longo da exposição - que propunha dissolver as categorias que hierarquizam as produções eruditas e populares - e tornou evidente as assimetrias de tratamento entre artefatos hegemônicos e subalternos na mostra. Ainda, a análise da fala do arquiteto, que explicitou a preocupação recorrente do profissional com a monumentalidade do edifício e com a relação entre a escala macro, do prédio, e micro, dos artefatos, demostrou os fatores que influenciaram a construção do argumento na arena expositiva e, ainda, quais elementos balizaram as soluções propostas para o espaço da exposição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Bebel. *Expografia Brasileira Contemporânea*. Rio São Francisco Navegado por Ronaldo Fraga. 2014. 186 p. Dissertação (Mestrado Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BARROS, Guilherme. *O novo Brasil da Mostra do Redescobrimento*. Monografia (Aperfeiçoamento/Especialização em Museologia, Colecionismo e Curadoria) - Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, São Paulo, 2014.

BOLOGNINI, Dalva. Museu de Folclore Rossini Tavares: Catalogação dos Acervos. Revista MUSEU, 2008. Disponível em:
< http://www.revistamuseu.com.br/naestrada/naestrada.asp?id=15097> Acesso em: 18 abr. 2016.

CRESTO, L.; QUELUZ, M. O design-arte dos irmãos Campana. *Cultura Visual*. Salvador: EDUFBA, v.1, n. 12, p. 27-43, 2009.

CURY, Marília X. *Exposição*: concepção, montagem, avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

DORNAS, Adriana; ALMEIDA, Marcelina das G. de. Relações Contemporâneas: moda e cultura, o designer Ronaldo Fraga e suas coleções. *Revista Observatório da Diversidade Cultural*, Belo Horizonte, v. 2, n.1, p. 165-176, 2015

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

GONÇALVES, Lisbeth R. *Entre cenografias*: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

MENESES, Ulpiano T. B. de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v. 2, n.1, p. 9-42, jan/dez. 1994.
MONACHESI, Juliana. Apoteose cenográfica divide opiniões. Folha de São Paulo. Ilustrada, São Paulo, 23 mar. 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2303200006.htm>. Acesso em: 05 dez. 2016.
RAMOS, Francisco Régis Lopes Ramos. *A danação do objeto*: O museu no ensino de História. Chapecó: Argos, 2008.
ROCHA, Pedro Mendes da. *Entrevista concedida*. Novembro de 2016. São Paulo, 2016.

FIGURAS

Figura 1 - Célula Ícones da Fé. Fotografia de Mariana Chama (2010) cedida por Barreto (2015).

ANÁLISE HISTÓRICA DAS REPRESENTAÇÕES CIGANAS, "LA BUONA VENTURA" FINAL SÉC. XVI, INÍCIO SÉC. XVII.

Matheus Barbosa Martins[1]

Este trabalho tem como objetivo analisar o imaginário social italiano entre 1590 e 1640, e as escolhas simbólicas de representações figurativamente ciganas, extremamente presente e atuante no cotidiano desse recorte cronológico.

Buscando uma interpretação das obras de Michelangelo Merisi, mais conhecido como Caravaggio, e a relação entre os artistas que permeavam o mesmo período, é possível se conectar com a mentalidade latente que fomentava estruturas de marginalização cultural que servem de base para nossa ideia atual do papel do "cigano". A principal análise dessa proposta é sobre as duas versões da obra "*La buona ventura*" e a escolha de símbolos, cores e texturas na representação da figura feminina, facilmente reconhecida como uma cigana exercendo a prática da Quiromancia, ou leitura de mãos.

A proposta é representar esses conflitos sociais que situam de maneira exclusiva a presença da cultura cigana, carregada de símbolos do oriente, causando aversão na sociedade italiana, um dos berços do pensamento eurocêntrico e ocidental. O papel antagonista colocado sobre esse grupo social traz reflexões sobre a estruturação da maneira atual de pensar o outro, levando em consideração toda a nossa bagagem colonizadora europeia, busco dissolver parte desse imaginário cigano e abrir espaços para novas reflexões e papéis sociais para esse grupo que sofre de uma marginalização histórica.

[1] Graduando em História pela Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG.

JUSTIFICATIVA PARA O TEMA "CIGANO"

A devida atenção ao tema surgiu por uma necessidade pública com foco educacional no reconhecimento de uma etnia cultural, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva decretou reconhecimento aos povos ditos como ciganos no dia 25 de maio de 2006. Coincidentemente, a data elegida para ser o "dia nacional do cigano" e reconhecimento do romani como um dos idiomas brasileiros, é também o dia da santa de origem católica, Sara Kali padroeira dos ciganos e dos viajantes. [2]

Não devemos cair nas armadilhas do senso comum e classificar os ciganos como organização religiosa, pois, sua cultura envolve uma complexidade heterogenia em sua resistência. Um ponto memorável que devemos salientar ao se referir aos ciganos é o termo com utilizamos, assim como os povos autóctones deste território não se referiam uns aos outros como "índios" os povos ciganos não se reconheciam entre si como "ciganos". A rotulação veio de forma externa com a necessidade de classificação de um grupo inerente na sociedade.

> ... não são um grupo religioso ou uma nacionalidade. Além do mais, preferiu-se não chamar aos ciganos de povo, pois também esta expressão tem significado pouco preciso e muito ambíguo... na falta de um vocabulário, adota-se a expressão "ciganos", cujo conceito é aceito na sua generalidade, [...] (HILKNER, 2012)[3].

No Brasil, existe uma dificuldade do reconhecimento do grupo em questão. Pois, seus costumes negam o hábito do registro como forma de organizarem-se socialmente, pautados sobre uma cultura de história oral, os ciganos existem com seus valores contrariando a necessidade do registro oficial. Logo, o decreto presidencial como política pública de legitimação traz a responsabilidade ao Estado do reconhecimento ao tema, com qual refere-se aproximadamente 800 mil pessoas em situação de itinerância e que possuem uma posição pária.[4] Devemos ter em mente que uma posição preconceituosa e estereotipada pode afetar à uma cultura e consequentemente aos seus participantes.

---

[2] Decreto de 25 de maio de 2006: Institui o Dia Nacional do Cigano. O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso da atribuição que lhe confere o art. 84, inciso II, da Constituição, DECRETA: Art. 1o Fica instituído o Dia Nacional do Cigano, a ser comemorado no dia 24 de maio de cada ano. Art. 2o As Secretarias Especiais de Políticas de Promoção da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos da Presidência da República apoiarão as medidas a serem adotadas para comemoração do Dia Nacional do Cigano. Art. 3o Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação. Brasília, 25 de maio de 2006; 185o da Independência e 118o da República. LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA Dilma Rousseff.

[3] HILKNER, Regiane Rossi and HILKNER, Mauro. Ciganos: um mosaico étnico. São Paulo (SP, Brazil). 2012

[4] A Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Social (SEPPIR), por meio da Secretaria de Políticas para Comunidades Tradicionais (SECOMT), tem intensificado o diálogo com parceiros do Governo Federal para atendimento de políticas públicas específicas que garantam os direitos humanos, sociais e culturais dos povos ciganos. Elaborado em maio de 2013.

Abordando agora o recorde cronológico que propus no título final séc. XVI, início séc. XVII, pretendo demonstrar algumas das origens do pensamento xenofóbico, considerando a península itálica como o berço da civilização cultural ocidental e também as obras de arte como medidas de políticas educacionais, baseando em sua encomenda uso.

Neste cenário pretendo buscar respostas através das interpretações de pinturas de Caravaggio e seus seguidores contemporâneos, enquanto isso, nesta época estava ocorrendo ou julgamentos do que chamamos de tribunais de Inquisição do Santo Ofício. A igreja católica apostólica romana, condenava os crimes de heresia bruxaria e sodomia, podendo ordenar desde fogueiras em praças públicas até a prática do degredo para as colônias. Esta última prática foi mais utilizada pelos portugueses no processo de ocupação das novas conquistas territoriais para além-mar. [5] Ao identificar a raiz do pensamento social podemos interpretar sobre uma nova perspectiva as obras de Caravaggio.

CAMPO VACCINO

O imaginário popular acerca dos povos chamados de ciganos é latente e palpável no âmbito social, ao passo que, a xenofobia se consolida como mediadora dessas relações entre a mentalidade comum. Tamanho grau de complexidade no contato entre culturas causou uma relevância que somente a arte poderia simplificar com profunda mestria.

Caravaggio ganhou reconhecimento por seus trabalhos ao ser nomeado pela Igreja Católica para reproduzir alguns quadros com temas específicos. Este contato com a igreja resultou em obras específicas, no intuito de alertar a população sobre alguns temas latentes do cotidiano. Fruto disso resultou as obras de "*la buona ventura*" e *I Bari*", com o objetivo central de politizar a sociedade contra os males que vão em contramão as crenças cristãs.

Entretanto, ao reconhecer o suposto para malefício ao povo, a instituição criminaliza e ao mesmo tempo legitima a crença popular da leitura de mãos (Quiromancia), prática profundamente relacionada aos povos ciganos. Neste ponto, eu trago como exemplo a obra "*The Campo Vaccino with a Gypsy Woman Reading a Palm – 1603*".[6] A região retratada é profundamente relacionada com os ciganos na prática do comércio de vacas e cavalos, daí o nome do local. Pode ser observado ao canto esquerdo da obra, e também ao centro, ciganas na prática da quiromancia no qual facilmente podemos relacionar com o quadro de Caravaggio "*la buona ventura*" tanto à representação da esquerda quanto a do fundo do quadro no segundo

[5] PIERONI, Geraldo. Vadios e Ciganos, Heréticos e Bruxas: Os Degredados no Brasil-Colônia. Rio de janeiro, 2000.

[6] BRILL, Paul. *The Campo Vaccino with a Gypsy Woman Reading a Palm*: 1603. Óleo sobre Cobre, 24.5 cm x 32.5 cm. Coleção privada.

plano. “Se o comércio é uma das atividades possíveis para sobreviver na vida nômade, o comércio de cavalos parece em sua forma ideal, pois o produto é ele próprio parte da estratégia de deslocamento.” (FERRARI, 2002. pg. 72).

Sendo Paul Brill contemporâneo e o “*Campo Vaccino*” ser posterior podemos relacionar uma homenagem artística, o que na época era apreciado e reconhecido por representar uma bagagem cultural. Contudo, esta obra não foi a única representação artística do local, mas a única que possuem representações de ciganas no território.

Tendo em vista as representações posteriores sobre o tema podemos compreender às limitações que possivelmente Caravaggio enfrentou com as encomendas da Igreja, reflexo disso é a necessidade de duas versões da obra com algumas diferenças cruciais para compreensão da construção do imaginário sobre os povos ciganos.

LA BUONA VENTURA

Analisando os símbolos e ícones representados por Caravaggio em suas representações sobre uma cigana, podemos claramente compreender a intencionalidade da retração figurativa. Começando pela primeira versão da obra cuja elaboração aconteceu entre 1593 – 1595[7]. Nesta versão podemos perceber como pano da cabeça da cigana está amarrado aos seus cabelos, prática muito comum entre os ciganos neste período. A prática dos panos tem relação com as perseguições que o grupo sofria, uma das maneiras de buscar rotulação desta etnia seria o corte das pontas das orelhas, para que todos os lugares que fossem identificados como pertencentes ao grupo inferior, ligados à criminalidade.

Logo, na primeira versão podemos perceber a cigana com as orelhas intactas e amostra, ou seja, significação de “liberdade” e “inocência”. Entretanto a fisionomia facial se encontra desafiadora, perante a figura do nobre na qual a mesma prática a quiromancia.

É possível identificar grupos de pertencimento diferente tanto econômico quantos socialmente, através da representação dos tecidos e das vestimentas entre as duas figuras pintadas. O contexto da criação ilustra uma realidade onde alguns tecidos mais trabalhados e valiosos são adquiridos apenas por um grupo da burguesia. “A boa ventura torna-se pretexto para discorrer sobre como as ciganas se relacionam (trabalham) com o público. (FERRARI, 2002, p. 72.)

Porém, o ponto de ação principal da cena se encontra no centro do quadro, uma referência direta à prática da leitura de mãos. Para compreender a mensagem central, necessita uma atenção maior nas mãos,

[7] CARAVAGGIO, Michelangelo. *Buona Ventura (primeira versão)* 1593 – 1595, Óleo sobre tela, 115 x 150 cm; Pinacoteca Capitolina, Roma.

onde, a cigana ao passo que lê as mãos do nobre, rouba-lhe o anel, tudo indica que o anel simboliza um compromisso com um possível matrimônio. A cena ilustra a mulher como um objeto de tentação e perdição pecaminosa, em que ao suceder-se a esta armadilha moral e sedutora, a punição seria o roubo de algo de pertence, neste caso o anel.

> Da perspectiva da cigana, porém, esse é seu "ofício", seu trabalho é esse conectar-se com o público, atraindo-o em troca de moedas de ouro. A beleza cigana ali pressuposta sugere uma singularidade: esta, definitivamente ligada a sedução. (FERRARI, 2002. pg 59.).

Esta mesma mensagem estava presente na segunda versão da obra [8] com algumas alterações. A primeira mudança que podemos perceber a tonalidade de pele retratada na mulher cigana, ao escolher tons mais escuros distingue ainda mais os grupos sociais pertencentes. E também, nota-se que os panos na cabeça da cigana estão diferentes, escondendo-lhe as orelhas e passando por de baixo do seu maxilar, similar as toucas usadas por serviçais da burguesia na época; transmitindo não só uma ideia contrária de liberdade como também a serventia de seus dons para os nobres.

Outro ponto que podemos perceber é a mudança fisionômica da mulher, agora não tão desafiadora, com pouca inclinação corporal sobre o homem e gestos mais neutros em seu comportamento. É possível perceber uma retração mais juvenil da figura masculina, indicando cada vez mais sua inocência mediante a prática da personagem cigana; assim como a pena emplumada em seu chapéu ao que indica seu pertencimento a burguesia.

Logo, a forma de retratação da identidade dos ciganos encontra se clara, e fica direta a referência da mensagem política educacional da instituição cristã em seu pedido de encomenda ao artista Caravaggio. Com isso, provoca grande parte da mentalidade preconceituosa em cima desta cultura diferente que possui suas raízes em filosofias e práticas orientais.

ARTISTAS INFLUENCIADOS POR CARAVAGGIO

Podemos observar anteriormente na obra de Paul Brill em óleo sobre cobre já é possível identificar ligações diretas da retração de ciganas por Caravaggio. Não somente Brill, mas também alguns outros artistas de forma honrosa homenageiam e tentam reproduzir a mesma mensagem política, entretanto, com algumas modificações diferenciam a análise perceptiva sobre o tema tratado.

[8] CARAVAGGIO, Michelangelo. *Buona Ventura (The Fortune Teller)* 1610, Óleo sobre tela, 99 x 131 cm; Louvre, Paris

Acredito que, por não possuírem vínculo de ligação direta com a Igreja, as obras no caráter de "*la buona ventura*" obtiveram maior liberdade de retração entre seus criadores. Devemos salientar que, Caravaggio foi responsável por uma escola artística chamada de *tenentismo*, ao qual alguns artistas seguiam e reproduziam seus passos e técnicas de elaboração artística.

Trago agora a representação de *Vouet, Simon* em *The Fortune Teller – 1617*[9], na qual é possível notar a mesma mensagem, porém, neste caso a personificação da imagem cigana é dividida em duas mulheres. Nota se que, a mulher que pratica o hábito de leitura de mãos é uma jovem, de aspecto mais inocente comparada a segunda figura feminina. A forma como a ingenuidade angelical é abordada, centraliza a ideia de quiromancia a um caráter quase divino, assim como grande parte da iluminação do quadro é focado na mulher lendo as mãos do homem.

Em contraponto, à parte oposta da retratação traz a imagem de uma senhora marcada pela experiência do tempo, ao passo que, a mesma, aproveitando da deixa ocasionada como forma de distração pela outra cigana, coloca suas mãos dentro da sacola do nobre e possivelmente rouba-lhe algum pertence. Três anos depois, Vouet apresenta uma nova interpretação ilustrativa da obra com o mesmo nome: *The Fortune Teller – 1620*[10]. Nesta versão novamente a figura feminina se encontra duplicada e distinta, porém neste caso a pureza angelical está presente somente na mulher nobre que se encontra entretida com a leitura de mão da outra mulher cigana.

Uma nova intencionalidade foi posta sobre a tradição cigana, tirando a atenção para o carácter ligado a sexualidade e consolidando cada vez mais a atribuição de ofício mercantil aos seus costumes. É possível notar, não somente a leitura de mãos, como também a entrega de um presente da cigana para a outra mulher, o que na tradição cigana pode ser caracterizado com uma semente ou grão, muito utilizado como forma de simbolizar a benção recebida. Ora, nesta representação a cigana não é quem está roubando/prejudicando, muito pelo contrário, seria ela quem cede e presenteia com seus dons.

Outro ponto interessante, é que não somente a figura feminina foi duplicada, como também a figura masculina. O homem da esquerda com vestes mais detalhadas e uma pena em seu chapéu, denuncia seu pertencimento a uma classe econômica diferente e uma das suas mãos esta apontada para a mulher que recebe a leitura, provavelmente são um casal. Vale ressaltar também, que o segundo homem que se encontra no quadro é o sujeito que rouba a bolsa da cigana, e de forma alegre sinaliza ao outro homem em sinal de segredo e cumplicidade.

[9] VOUET, Simon. *The Fortune Teller: 1617*. Óleo sobre tela, 95 x 135 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.
[10] VOUET, Simon. The Fortune Teller: 1620. Óleo sobre tela, 120 x 170 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.

Regnier, Nicolas. Na elaboração da obra "*la Diseuse de bonne aventure" em 1625*[11], é possível perceber uma reta diagonal imaginária que cruza o quadro, dividindo nitidamente as intencionalidades de "bem" e "mal". Contudo, alguns pontos anteriores estão presentes como, a senhora cigana ao fundo que delicadamente rouba a personagem burguesa, enquanto a outra cigana pratica a quiromancia; porém, o nobre que está ao centro e ao fundo possui um objeto pressionado nas costas da cigana, possivelmente pode ser algum tipo de arma coagindo a cigana a ler a mão/distrair/roubar a personagem da burguesia, e também, este homem é a única figura que olha diretamente ao espectador.

Um fato interessante, é que a personagem possui uma fisionomia quase andrógina, sendo difícil distinguir seu gênero, porém, é possível associar a uma figura feminina de modo que a intencionalidade do autor sugere que qualquer pessoa poderia cair na "armadilha" cigana. Regnier, outra vez em 1625 retrata uma ideia parecida, com a obra *Guessing Game*[12]. Novamente o autor relaciona a cultura cigana com a arte de ler as mãos, junto a um ambiente de jogos de azar e de apostas. É possível ainda observar cenas parecidas com *Manfredi, Bartolomeo* em "*The Fortune with a group of players"*[13]*; Boulogne, Valentim* em *"Gathering in a Tavern (The Guileless Musician) – 1625"*[14]*.* e *"The Fortune Teller – 1628"*[15]*;*

Em outra obra de Manfredi, também nomeada de *The Fortune Teller – 1615 a 1620*[16], podemos perceber a mesma cena de quiromancia, com seus movimentos intencionais, simbólicos e ativos, numa profundidade enunciada na fisionomia da cigana olhando o horizonte na leitura de mãos. Em vias gerais, acredito que a mensagem principal dos seguidores de Caravaggio neste momento histórico, exemplifica a consequência de um contato entre culturas diferentes, onde ambas encontram momentos de benefício enquanto apenas uma sofre as consequências da estigmatização. Tendo em vista todo o significado da crença popular entre os ciganos na *Roda da Fortuna* (Carta arcano IX do baralho de Tarô), e também em todas as consequências *kármicas* como forma de interpretar o movimento da vida. Talvez fosse esse o "destino" que a cigana vê de forma longínqua e vagante no horizonte.

Logo, o conceito de cigano começou a ser moldado de forma generalizadora, temos que ter em mente que, *"A categoria "cigano" surge na fronteira, e o que se entende por ela origina-se ali. Igualmente deve-se entender a categoria "ocidente", que se opõe a ela." (FERRARI 2002)*. Grande parte da marginalização do povo cigano é a imposição de um papel antagônico da sociedade europeia e decorrente da

[11] RÉGNIER, Nicolas. La Diseuse de bonne aventure: 1625. Óleo sobre tela. Louvre, Paris.
[12] RÉGNIER, Nicolas. Guessing Game: 1620-1625. Óleo sobre tela. Uffizi Gallery, Florence, Italy.
[13] MANFREDI, Bartolomeo. The Fortune Teller with a Group of Players. Óleo sobre tela. 139 x 192.5 cm
[14] BOULOGNE, Valentin. Gathering in a Tavern (The Guileless Musician): 1625. Óleo sobre tela, 96 × 133 cm, Louvre, Paris
[15] BOULOGNE, Valentin. The Fortune Teller. 1628. Óleo sobre tela, 125cm x 175cm. Louvre, Paris.
[16] MANFREDI, Bartolomeo. The Fortune Teller: 1615-1620. Oin in canvas. "Beyond Caravaggio" at National Gallery, London

necessidade de consolidação da cultura ocidental, expulsar o estranho, o diferente e delimitar fronteiras não somente no âmbito territorial, mas também, no carácter social, cultural e comercial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERRARI, Florência. *Um olhar obliquo: contribuições para o imaginário ocidental sobre o cigano.* Departamento de Antropologia Social – USP. São Paulo, 2002;

HILKNER, Regiane Rossi and HILKNER, Mauro. *Ciganos: um mosaico étnico. In Proceedings of the 4th.* Congresso Internacional de Pedagogia Social Congresso Internacional de Pedagogia Social, 2012, São Paulo (SP, Brazil). 2012;

MELLO, Marco Antônio da Silva & VEIGA, Felipe Berocan. PGA/ICHF-UFF e LeMetro/IFCS-UFRJ. *Os Ciganos e as Políticas de Reconhecimento: Desafios Contemporâneos*. Associação Brasileira de Antropologia;

PIERONI, Geraldo. *Vadios e Ciganos, Heréticos e Bruxas: Os Degredados no Brasil-Colônia.* Riode Janeiro: Bertrand Brasil/Biblioteca Nacional, 2000;

RAMANUSH, Nicolas. *Cultura cigana, nossa História por nós, Parte II*. 2002. Fundação Biblioteca Nacional. ISBN do editor: 909161;

TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. *História dos ciganos no Brasil* / Rodrigo Corrêa Teira – Recife – Núcleo de. Estudos Ciganos, 2008, 127pp.

PERFORMANCE NEGRA: O CORPO COMO LUGAR DE PROTESTO.

Rodrigo Severo dos Santos [1]

A diáspora negra se constitui no corpo. Herdeiro de um sistema socioeconômico escravagista, o corpo negro, está representado na memória social por diversos estigmas depreciativos impostos historicamente a ele. Para Izildinha Baptista Nogueira, o corpo funciona como marca dos valores sociais; nele, a sociedade fixa seus sentidos e valores. Socialmente, o corpo é um signo (NOGUEIRA, 1998). As representações sociais do negro, tal como percebemos hoje, está implícito de "relações racistas de poder" (QUIJANO, 2009, p. 73) na qual prevalecem narrativas hegemônicas, capazes de representá-lo dentro de uma identidade fixada em estereótipos negativos que o inscreve num paradigma de inferioridade em relação aos brancos. Ao analisar as significações sociais atribuídas à corporeidade negra, Nogueira destaca que:

> De fato, os atributos físicos que caracterizam o negro, e mais particularmente, a cor da pele, expressam as representações que, historicamente, associam a essas características físicas atributos morais e/ou intelectuais que vão corresponder, no espectro das tipificações sociais, aquilo que se instaura na dimensão do *distante*, ou seja, aquilo que expressa o que está além do conjunto dos valores nos quais os indivíduos se reconhecem. Nessa rede, *negro* e *branco* se constituem como extremos, unidades de representação que correspondem ao *distante* — objeto de um gesto de afastamento — e ao *próximo*, objeto de um gesto de adesão. Dessa forma, a rede de significações atribuiu ao corpo negro a significância daquilo que é indesejável,

[1]Mestre, Universidade de São Paulo (USP) e E-mail: rodrigosevero2007@yahoo.com.br

> inaceitável, por contraste com o corpo branco, parâmetro da auto-representação dos indivíduos. (NOGUEIRA, 1998, p. 46).

Este corpo traz em seu histórico cicatrizes, marcas, violências coloniais introjetado por um conjunto de representações sociais historicamente constituído numa perspectiva colonial/branca/eurocêntrica/escravista/patriarcal que o condiciona dentro de uma lógica estigmatizada exclusivamente pela cor, atributos físicos e condição social.

As marcas da violência colonial e pós-colonial perpassadas pelo mito da democracia racial e do branqueamento até hoje acompanha a população negra. As violências são múltiplos que acontecem por meio do extermínio da juventude negra, do feminicídio de mulheres negras, do encarceramento em massa da população negra no sistema penitenciário brasileiro, das desigualdades baseadas em hierarquias raciais, da falta ou baixa representatividade nos espaços de poder, da falta de oportunidades iguais para a população negra, nas mais diversas esferas: saúde, educação, cultura, segurança, trabalho e da falta de as políticas públicas que combatam o preconceito, a discriminação e as diversas formas de racismo (individualista, institucional e estrutural). Vejamos agora, três performances que problematizam, do ponto de vista estético e artístico, a cultura de violência e de opressões historicamente silenciadas contra o corpo negro no Brasil.

MERCI BEAUCOUP, BLANCO!

Musa Michelle Mattiuzzi é performer, escritora e pesquisadora. Graduada em Artes do Corpo, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Os trabalhos da artista se apropriam e subvertem o corpo da mulher negra como um corpo corrompido pelo imaginário cisnormativo branco, que o transforma numa espécie de aberração, entidade dividida entre o maravilhoso e o abjeto.

Em *Merci Beaucoup, Blanco*! (2015), ela explicita o desejo de branqueamento ainda difuso na sociedade brasileira. Com o corpo desnudo, usando uma máscara de flandres que tapa a sua boca, presa por agulhas no seu corpo, a sua ação, como a própria artista descreve, "é pinte-se de branco. Me aproprio da cor branco e componho imagens com o corpo em movimento, as chamo de ações em performance arte" (Michelle Mattiuzi). Ela trata por meio da experiência estética do violento ideal de branqueamento pulverizado na sociedade brasileira.

A ideologia racista do branqueamento se torna presente no Brasil após Abolição da escravatura. Ela foi entendida como projeto de nação defendida pelas elites brancas em meados do século XIX, e começo do século XX, que pretendia atingir uma higienização moral e cultural da sociedade brasileira por meio do clareamento da população.

A pesquisadora Iray Carone (2014, p. 16), nos diz tal ideário se constituía como "uma espécie de darwinismo social, o qual apostava na seleção natural em prol da 'purificação étnica', na vitória do elemento branco sobre o negro, com a vantagem adicional de produzir, pelo cruzamento inter-racial, um homem ariano plenamente adaptado às condições brasileiras". Cardoso (2014), ao sintetizar esta política coloca que ela diz respeito a um projeto de nação que se desejava ser branco, na qual trata-se de um ideal que "contém em sua matriz a lógica da superioridade branca e da inferioridade negra. Os negros, ao deixar de serem necessários, tornaram-se indesejáveis, por serem considerados inferiores (CARDOSO, 2014, p. 50).

É na perspectiva de problematizar essa violência pós-colonial, que a performance de Mattiuzzi se debruça. Seu corpo atua como máquina de guerra. A imagem do corpo negro sendo pintado de branco revela o ideário do branqueamento como uma das diversas estratégias de eliminação da população negra que acontece pelo genocídio, pela exclusão territorial, pela fome, pelo apagamento e silenciamento, pela apropriação cultural, pelo epistemicídio, entre outros métodos até pela expropriação e fragmentação da sua identidade.

Nesta perspectiva, o dispositivo estético proposto por Mattiuzzi nos faz lembrar que o desejo o branqueamento da raça se encontra latente no imaginário social brasileiro que acontece pela rejeição do negro de si próprio e também como uma tentativa de fuga das características estereotipadas associadas negativamente aos não brancos na sociedade ocidental (SCHUCMAN, 2012). Iray Carona nos que diz que se o branqueamento nos períodos pré e pós-abolicionistas parecia corresponder às necessidades, anseios, preocupações e medos das elites brancas, hoje ganhou outras conotações- *é um tipo de discurso que atribui aos negros o desejo de branquear ou de alcançar os privilégios da branquitude por inveja, imitação e falta de identidade étnica positiva.* O principal elemento conotativo dessas representações construídas pelos brancos é o de que o branqueamento é uma doença ou patologia peculiar a eles (CARONA, 2009, p. 17). Silvio Almeida (2018 p. 58) nos lembra que a "*supremacia branca é uma forma de hegemonia, ou seja, uma forma de dominação que é exercida não apenas pelo exercício bruto do poder, pela pura força, mas também pelo estabelecimento de mediações e pela formação de consensos ideológicos*".

Assim, podemos pensar que o programa de performance de Mattiuzzi, ao pintar seu corpo negro com tinta branca usando uma máscara de flandres presa na sua boca por agulhas no seu corpo ataca de forma estética a ideia violenta, racista e falaciosa da superioridade racial branca construída socialmente e culturalmente como parâmetro de humanidade, de pureza artística, de nobreza estética, de condição universal e essencial de acesso ao mundo que gera processos históricos, socioeconômicos e psicossociais de exclusão social e moral dos sujeitos negros.

BOMBRIL

Priscila Rezende (1985) é artista visual e performer graduada em Artes Plásticas, pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2011), com habilitação em Fotografia e Cerâmica. Suas performances podem ser pensadas como um protesto contra a lógica cultural da superioridade masculina, branca, patriarcal, machista, racista, sexista ao problematizar por meio do seu corpo, imaginários sociais, estereótipos negativos, estigmas associados a mulher negra:

> O corpo negro, em especial o feminino, é representado em estereótipos pejorativos, de hiperssexualização e mercantilização, como um corpo de fácil acesso, vendável, desfrutável, desprovido de sua privacidade e controle, como um corpo livre. Em meu trabalho, mais especificamente nas performances *Barganha*, *Vem...pra ser feliz e Purificação*, busco me apropriar destes lugares não como representação de fraqueza, onde este corpo se mantém sobrepujado e limitado a estes lugares elencados, mas sim como um corpo emancipado, que recusa tais representações e carrega em si força e poder, capaz de se impor em posição de resistência e confronto (Priscila Rezende, 2017)[2].

A performance *Bombril* (2010), é um dos trabalhos que causou uma grande repercussão e viralização nas redes sociais pela problemática que o trabalho levanta. Nele, sentada no chão, a artista esfrega uma determinada quantidade de objeto usualmente de origem doméstica, com seus próprios cabelos.

Nilma Lino Gomes (2003), nos lembra que na sociedade brasileira, o cabelo é uma linguagem e, enquanto tal, ele comunica e informa sobre as relações raciais. Dessa forma, ele também pode ser pensado como um signo, pois representa algo mais, algo distinto de si mesmo. A autora aponta que "o cabelo do negro, visto como "ruim", é expressão do racismo e da desigualdade racial que recai sobre esse sujeito. Ver o cabelo do negro como "ruim" e do branco como "bom" expressa um conflito. Por isso, mudar o cabelo pode significar a tentativa do negro de sair do lugar da inferioridade ou a introjeção deste (GOMES, 2003, p.03).

O cabelo e corpo, ambos se constituem como elemento disparador para questionar sobre como a sociedade ainda vê o negro como objeto destituído de humanidade ao performar opressões, processos de exclusão e estigmatização calcificados pela ótica do racismo que desqualifica a estética negra em que a

[2] *CATÁLOGO NEGROS INDÍCIOS:* performance vídeo fotografia. Caixa Cultural. São Paulo, 2017. Curadoria: Roberto Conduru.

dimensão estética está intrinsecamente relacionada com a dimensão política pensando o corpo e o cabelo crespo como elementos políticos de resistência visível. Assim, Rezende devolve para a sociedade brasileira todos os preconceitos e discriminações vividas por mulheres negras tanto em relação ao modelo estético quanto ao lugar social que querem enquadrar o corpo negro.

NEGROTÉRIO

Negrotério (2016). O próprio título da performance já apresenta um teor contestatório porque o seu nome é a fusão das palavras negro com necrotério. Surge como uma ação de protesto do Preta Performance[3] (SP), que dialoga sobre o genocídio da população pobre, preta e periférica- jovens, mulheres e homoafetivos no Brasil. A obra é um dispositivo performático sobre a violência de classe, racial, etária e de gênero, com caráter crítico e político que visa problematizar o alto índice de morte violenta da população negra brasileira, aproximando a arte da vida. A performance é uma coralidade de pacotes pretos embebidos de sangue colocados no espaço público com objetivo de gerar algum tipo de estranhamento crítico e alteração na percepção dos que transitam pela cidade em contato com a obra.

O Brasil é herdeiro de um passado escravagista em que ser negro ainda é sinônimo de vulnerabilidade, de corpo mutável. Desde da diáspora africana, e até hoje, há uma forte inscrição da negritude no signo da morte, uma ideologia de desumanização e extermínio físico e simbólico do corpo negro como uma marca contínua do Brasil. O que pode ser evidenciado nas palavras da filósofa, escritora e ativista do movimento social negro Sueli Carneiro quando diz que "extermínios, homicídios, assassinatos físicos ou morais, pobreza e miséria crônicas, ausência de políticas de inclusão social, tratamento negativamente diferenciado no acesso à saúde, inscrevem a negritude no signo da morte no Brasil" (CARNEIRO, 2005, p. 94). A morte no Brasil tem gênero, raça, classe e endereço.

Ana Luiza Pinheiro Flauzina (2006) analisa como na criminologia do Brasil, o racismo está contido como elemento estruturante na atuação do sistema penal brasileiro. Flauzina inscreve o racismo como fonte de uma política de Estado historicamente empreendida para o controle e extermínio das populações negras e indígenas na América Latina.

[3] É um coletivo de artistas negros formados em diversas linguagens (dança, performance, teatro, audiovisual) que atuam na cena expandida para responder criticamente através da estética questões relacionadas ao racismo e as condições políticas, históricas e sociais da população negra do Brasil.

> [...] a aproximação historicamente construída entre criminalidade e população negra teve, em algum nível, um efeito contraproducente. Se a criminalidade afetou decisivamente a imagem do negro, o racismo acabou também por afetar a imagem do sistema. (...). A tríade "preto, pobre e puta', empregada como caricatura dos destinatários do sistema, aparece então como metáfora de um espaço em que a assepsia do racial na classe nunca se completou. E mais: num jogo de palavras atravessado por tantos sentidos, está embutida uma ordem de fatores que afeta substancialmente o produto. À margem de toda uma arquitetura do implícito, o enunciado sugere que o alvo primeiro do sistema penal está centrado na cor dos indivíduos. Era mesmo preciso manter sob controle um terreno com tamanho potencial subversivo (FLAUZINA, 2006, p. 40).

Dessa forma, é preciso compreender que a violência contra a juventude negra é um desdobramento de um processo histórico-social, resquícios do colonialismo que levou à marginalização da população negra no Brasil. Evidenciado quando Flauzina (2006) fala-nos que após a abolição, cerca de sete milhões de negros, sem qualquer tipo de política governamental que asseguram as mínimas condições de vida aos ex-escravizados foram expulsos das zonas rurais e das zonas urbanas, o que desdobrou um processo de controle e disciplina da massa de pessoas negras.

O trabalho pode ser lido como uma imagem de resistência evidente à morte, à violência, à ausência ou à perda do grande índice de homicídios de pessoas negras no Brasil. A imagem aqui detém algum enigma, que incide um segredo, um mistério na qual a todo momento o visitante inquieto tenta buscar o que está por trás dela, produzindo um jogo na sua percepção, pela possibilidade indefinida da imagem. Como diria George Didi-Huberman na obra em "*O que vemos, o que nos olha*" (1998), esta imagem aqui, é "uma imagem flutuante", uma "presença muda", um "tumulto silencioso" que impregna o imaginário do espectador.

A coralidade dos pacotes pretos no espaço urbano causa no espectador um espanto perante a realidade concreta, para ele se sentir inquieto e que sua inquietude o faça questionar-se. Como diria Peter Burger em "*Teoria da Vanguarda*"(2008), o choque aqui é intencionado pelo artista para provocar no receptor uma outra forma de conduta perante a realidade social: "o choque é ambicionado como estimulante, no sentido de uma mudança de atitude; e como meio, com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança da práxis vital do receptor (Burger, 2008, p.158). Questão que fica em evidencia no depoimento de uma espectadora quando fala do caráter perturbador, do desconforto e da violência visual provocado pela ação:

> Na verdade, é muito impactante porque a gente se depara com a realidade. Então é muito desconfortável porque enquanto está longe, enquanto você vê num telejornal, você lê no jornal tem um significado que é o mesmo, mas não tem esse impacto, não dá esse tranco no estômago, porque quando você vê, aí você se depara com a realidade, isso traduz mesmo a realidade, é um desconforto. É uma arte que provoca e te deixa muito desconfortável, muito desconfortável mesmo, mas faz você pensar, faz você refletir e de maneira muito crua. Você se confronta com a realidade, com a dolorosa realidade, porque isto aí é a realidade do jovem brasileiro, do negro[4].

Assim, Negrotério nos coloca para refletir que a violência extrema contra a população negra é fruto de uma lógica colonial que se materializou na gestão praticada pelos Estados contemporâneos, especialmente nos países da periferia do capitalismo, em que as antigas práticas coloniais deixaram resquícios" (ALMEIDA, 2018) cujo ser negro é sinônimo de inferioridade, de corpo vulnerável, "mancha negra", que permanece avesso e estranho dentro da sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em contraposição às imagens e narrativas hegemônicas na sociedade capitalista, que segue uma lógica mercadológica, essas ações podem ser lidas como imagens de resistência, contestatório que geram outras formas de vivenciar a negritude brasileira. Por isso, vão na contramão dos segmentos sociais que almejam ocultar, pois a intenção desses artistas é dar voz ao silêncio tão banalizado em relação a população negra no Brasil.

Assim, consideramos que estes trabalhos experimentam, fabricam, criam, reinventam e defendem outros discursos estéticos, políticos e ideológicos da negritude, descolonizando corpos e mentes. Observa-se que o corpo negro, nestas performances, é tratado como local de protesto contra as representações negativas, implicando em uma tomada de posicionamento político, social e ideológico dos artistas frente às essas questões.

[4] Depoimento de uma espectadora colhido após ela ter contato com a obra durante a 32° Bienal de São Paulo- Incertezas Vivas. Disponível em vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=_AZnpcElVks . Acesso em 15/04/2017.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*, São Paulo, 2008.

CATÁLOGO NEGROS INDÍCIOS: performance vídeo fotografia. Caixa Cultural. São Paulo, 2017. Curadoria: Roberto Conduru.

CARDOSO, Lourenço. *O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil.* 2014. 290 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.

CARNEIRO, Sueli. *A Construção do outro como não-Ser como fundamento do ser.* Tese de doutorado em Educação junto à Área Filosofia da Educação. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2005.

CARONE, Iray e BENTO, Maria Aparecida da Silva (org.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha.* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. *Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro.* Dissertação (Mestrado em Direito), Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

GOMES, Nilma Lino. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. In: *II Seminário Internacional de Educação Intercultural; Gênero e Movimentos Sociais*, 2003, Anais. Florianópolis: UFSC. Skidmore, T. E. (1976) Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

NOGUEIRA, B. Izildinha. *Significações do Corpo Negro.* Tese de Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1998.

PIZZA, Edith. Porta de vidro: entrada para branquitude. In: CARONE, Iray e BENTO, Maria Aparecida da Silva (org.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo":* raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana/ Lia Vainer Schucman; orientadora Leny Sato. -- São Paulo, 2012.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais.* Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires, Colección Sur Sur, 2005a, pp.118-142.

FIGURAS

Figura 1 - *Merci Beaucoup, Blanco!* Foto: Guto Muniz (2018).

Figura 2 - Performance *Bombril.* Foto: Guto Muniz (2013).

Figura 3 - Performance *Negrotério*. Foto: Levi Cintra (2016).