

**Anais do XXIX
Colóquio do
Comitê Brasileiro
de História
da Arte**

Universidade Federal
do Espírito Santo
Agosto de 2009

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

Comitê Brasileiro de História da Arte

Diretoria

Presidente: Roberto Conduru (UERJ)

Vice-presidente: Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA)

Secretária: Vera Beatriz Siqueira (UERJ)

Tesoureira: Maria Luisa Távora (UFRJ)

Conselho Deliberativo

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG)

Myriam Ribeiro (UFRJ)

Mônica Zielinsky (UFRGS)

Sônia Gomes Pereira (UFRJ)

Tadeu Chiarelli (USP)

XXIX Colóquio do CBHA

Comitê de Organização

Nelson Porto Ribeiro (Presidente – UFES/CBHA)

Angela Grando (UFES/CBHA)

Aparecido José Cirillo (UFES)

Roberto Conduru (UERJ/CBHA)

Tarcísio Bahia de Andrade (UFES)

Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (Presidente – UFES/CBHA)

José Augusto Avancini (UFRGS/CBHA)

Luiz Alberto Freire (UFBA/CBHA)

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)

Maria Elízia Borges (UFG/CBHA)

Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

Equipe de Organização

Giselle Lannes (UERJ)

Mariana Maia da Silva (UERJ)

Nilzeleide Silva dos Anjos (UERJ)

Imagem: Hilal Sami Hilal. Desenho para livro de alumínio, 2007.

Design: Marcos Martins @ Monocromo

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
(29. : 2009 : Vitória, ES).

C72 Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
/ organização: Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira. – Rio de
Janeiro : Comitê Brasileiro de História da Arte, CBHA, 2009.

420 p.

ISSN: 2176-8293

1. História da arte - Brasil. I. Conduru, Roberto.
II. Siqueira, Vera Beatriz. III. Título.

Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Historiografia da arte
no Brasil: um balanço das
contribuições recentes

Homenagem a Walter Zanini

Universidade Federal
do Espírito Santo
Agosto de 2009

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

Sumário

- 7 Introdução
- Homenagem a Walter Zanini**
- 12 **Walter Zanini, o construtor do MAC–USP**
Annateresa Fabris
- Panorama da História da Arte no Brasil**
- 23 **Fragmentos de um discurso fora do eixo**
Maria Adélia Menegazzo
- 29 **A pesquisa em história da arte na Paraíba**
Maria Berthilde Moura Filha
- 38 **Considerações sobre a pesquisa em História, Teoria e Crítica de Arte em Santa Catarina**
Sandra Makowiecky (com colaboração de Rosângela Miranda Cherem e Marli Henicka)
- Cursos de graduação em História da Arte no Brasil**
- 50 **Implantação do bacharelado em história da arte na Escola de Belas Artes/UFRJ em 2009**
Carlos Gonçalves Terra
- 59 **O curso de História da Arte na Universidade Federal de São Paulo**
Jens Baumgarten
- 67 **Curso de bacharelado em História da Arte – UERJ**
Vera Beatriz Siqueira
- História da Arte: problemas, fronteiras e limites**
- 79 **Fronteiras e interseções no campo da historiografia da arte**
Angela Ancora da Luz
- 87 **Historiografia da arte face às mudanças de paradigmas: memória e tempo**
Maria Lúcia Bastos Kern
- 98 **Os limites do revisionismo e a construção de nova historiografia da arte brasileira**
Sonia Gomes Pereira
- Crítica e história da arte**
- 108 **A contribuição do Museu Vale à historiografia da arte contemporânea**
Almerinda da Silva Lopes
- 120 **O debate crítico na exposição do Edifício Sul América, Rio de Janeiro, 1949**
Ana Gonçalves Magalhães
- 129 **Conexões nervosas: arte contemporânea em Porto Alegre nos anos 70**
Ana Maria Albani de Carvalho
- 140 **Imaginação curatorial e história da arte no Brasil: as Bienais de São Paulo**
Elisa de Souza Martínez
- 148 **A arte como modalidade histórica – Considerações a partir de uma curadoria**
Mônica Zielinsky
- 159 **Ogum historiador? Emanuel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil**
Roberto Conduru
- Problemas contemporâneos**
- 169 **Considerações sobre a contribuição da fotografia na historiografia da arte no Brasil**
Alexandre Santos
- 178 **Quebra de paradigmas e transitar etnográfico na arte brasileira na virada dos anos 60**
Angela Grando
- 187 **Perspectiva: uma herança franciscana?**
Felipe Soeiro Chaimovich
- 194 **O retorno ao documento: estratégia da história da arte**
Marco Antonio Pasqualini de Andrade e Guilherme Bueno
- 203 **Por uma historiografia da web arte, no Brasil?**
Maria Amélia Bulhões
- 212 **Uma revisão da historiografia da arte contemporânea brasileira**
Marília Andrés Ribeiro
- 221 **Sobre a possibilidade de esquecer a vanguarda**
Maria Angélica Melendi
- 231 **Novas ferramentas para a historiografia da arte no Brasil: o projeto Victor Meirelles**
Maria Inez Turazzi
- 242 **História da Arte: contexto e entorno em arte e tecnologia no Brasil**
Nara Cristina Santos
- 251 **A produção de sentido na história da arte contemporânea**
Sílvia Meira

Tradições revistas

- 262 **Crítica e concepção da pintura histórica na AIBA em 1865 – Pedro Americo e Le Chevreil**
Ana Cavalcanti
- 274 **Citação, tipo e modo na pintura brasileira, 1890-1930**
Arthur Valle
- 286 **O enfrentamento entre homem e natureza na pintura de paisagem do Brasil no século XIX**
Claudia Valladão de Mattos
- 297 **As sacristias nos conjuntos arquitetônicos do Brasil colonial**
Cybele Vidal N. Fernandes
- 307 **A produção bibliográfica atual sobre o tema da pintura de paisagem no Brasil**
José Augusto Avancini
- 313 **Mario Pedrosa e a arte acadêmica brasileira**
Leticia Squeff
- 322 **Revisão das teorias da identidade brasileira na arte católica dos séculos XVIII e XIX**
Luiz Alberto Ribeiro Freire
- 331 **Poéticas informais na gravura artística: Rio de Janeiro – anos 50/60**
Maria Luisa Tavora
- 340 **Tupy or not tupy. A antropofagia hoje**
Maria de Fátima Morethy Couto
- 349 **Outro moderno?**
Vera Beatriz Siqueira
- 357 **Arquitetura e simbolismo: novas abordagens no campo da análise do espaço e da cidade**
Nelson Pôrto Ribeiro
- Programa de Pós-graduação em Artes da UFES**
- 368 **Do Instituto de Bellas Artes ao PPGA: cem anos da escola de artes no Espírito Santo**
A. José Cirillo
- 376 **Foto clube do Espírito Santo: a arte fotográfica numa trajetória específica**
Cláudia Milke Vasconcelos
- 384 **Análise fenomenológica da Igreja e Residência de Reis Magos**
Miria Donadia Nascimento
- 396 **Os vitrais da Catedral de Vitória-ES e seus doadores nas décadas de 1930 e 1940**
Mônica Cardoso de Lima
- 408 **Tempo em suspensão: objeto reconvocado em Farnese de Andrade**
Romilda F. Patez Barreto

Organizado pelo Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, a Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ e a Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, o XXIX Colóquio do CBHA foi realizado no Centro de Artes da UFES, em Vitória. Para a realização do evento foram obtidos apoios financeiros das seguintes agências de fomento: o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes e o Fundo de Apoio à Ciência e Tecnologia do Município de Vitória – FACITEC.

Neste ano, o Colóquio contou com comunicações apresentadas exclusivamente por membros do Comitê e por convidados do CBHA e da organização do evento. Entre selecionadas e convidadas, houve 49 apresentações de trabalhos feitas por representantes de quase todas as regiões do Brasil – Nordeste: Bahia e Paraíba; Centro-Oeste: Distrito Federal e Mato Grosso do Sul; Sudeste: Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo; Sul: Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina –, sendo 44 de doutores e cinco de mestres, vinculados a 20 instituições, entre universidades e instituições de arte e cultura (museus e outras instituições de pesquisa e preservação do patrimônio cultural). O Colóquio contou com 63 participantes inscritos, mais cerca de 20 ouvintes livres, já que a entrada foi franqueada para os alunos e professores do Centro de Artes. Entre os inscritos predominaram os oriundos da região Sudeste, principalmente do Espírito Santo, mas também do Rio de Janeiro e de São Paulo. As comunicações foram apresentadas em apenas um recinto – o auditório do Centro de Artes da UFES –, possibilitando que todos as acompanhassem, de maneira a permitir e fomentar um debate mais aprofundado sobre as pesquisas.

Seguindo a decisão de sua Assembléia Geral realizada no XXVIII Colóquio do CBHA, no Rio de Janeiro, em 2008, o XXIX Colóquio do CBHA teve como tema *Historiografia da arte no Brasil: um balanço das contribuições recentes*. A idéia geral do Colóquio era apresentar e debater as revisões, contribuições e inovações da historiografia da arte feita recentemente no Brasil (últimos 20 a 25 anos), de maneira a possibilitar um balanço da estruturação teórico-conceitual do campo da História da Arte no país, um mapeamento da produção historiográfica brasileira no campo das artes e da cultura.

As 33 comunicações selecionadas foram agrupadas em quatro núcleos temáticos, algumas delas subdivididas em sessões com temas específicos, que explicitaram as pesquisas em andamento dos membros do CBHA, a saber:

1 História da Arte: problemas, fronteiras e limites.

2 Crítica e História da Arte I:

Curadoria e produção historiográfica;

Exposições, instituições, discursos;

Novas mídias e dilemas historiográficos;

3 Problemas contemporâneos:

Readequando conceitos;

Teorias, métodos, estratégias;

4 Tradições revistas:

Antigos objetos, novos olhares;

A historiografia do moderno;

Gêneros e modos da arte.

Foram realizadas três mesas-redondas com convidados e alguns membros do CBHA. A mesa de abertura do evento contou com representantes da Uerj, UFRJ, UnB, Unicamp e Unifesp – universidades públicas brasileiras que oferecem cursos de graduação em História da Arte –, e discutiu esses cursos, seus currículos, suas estruturas de funcionamento e uma possível atuação do CBHA no sentido de incentivar a criação de disciplinas de História da Arte nos cursos secundários. Lamentavelmente a representante do Ministério da Educação não pode comparecer ao evento e, assim, participar desse debate. Contudo, os resultados do mesmo serão encaminhados ao MEC oportunamente.

A segunda mesa especial contou com pesquisadoras do campo da História da Arte que atuam em universidades, estados ou regiões ainda não representados no CBHA. O objetivo central era, além de permitir o intercâmbio entre as pesquisas, atrair novos pesquisadores para o Comitê, dando continuidade à política de ampliação de quadros estimulada pelo Comitê Internacional de História da Arte, ao qual o CBHA está vinculado. Foram apresentados instigantes painéis do campo da História da Arte no Mato Grosso do Sul (CO), na Paraíba (NE) e em Santa Catarina (SU).

A terceira mesa especial deu continuidade ao processo de conhecimento e discussão das pesquisas recentes em desenvolvimento nos programas de pós-graduação (iniciado no XXVII Colóquio do CBHA, realizado em Salvador, em 2007) e reuniu mestres recém-formadas pela linha de pesquisa de História da Arte do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES.

Como é costume nos colóquios do CBHA, foram feitas ainda visitas técnicas a bens artísticos e culturais existentes na região de

Vitória: ao convento de Nossa Senhora da Penha, em Vila velha, e à Igreja e ao Convento dos Reis Magos, em Nova Almeida.

Foi realizada ainda uma sessão especial no encerramento do evento, em homenagem a Walter Zanini, um dos fundadores do CBHA e seu primeiro presidente, com leitura de texto escrito e enviado à organização do evento pela Doutora Annateresa Fabris e de mensagem também enviada pela Doutora Daisy Pecinini, as quais não puderam comparecer ao Colóquio, bem como manifestações de diversos dos presentes.

Todos os trabalhos apresentados e enviados à organização do evento em tempo hábil foram incluídos nos Anais do XXIX Colóquio do CBHA, que devem contribuir para a divulgação das pesquisas em curso em diferentes regiões e instituições, aprofundando a reflexão teórica na historiografia da arte no Brasil.

Homenagem a Walter Zanini

Walter Zanini, o construtor do MAC-USP

Annateresa Fabris
USP/CBHA

Resumo

A atuação de Walter Zanini à frente do MAC-USP é analisada em suas diversas facetas: constituição do acervo, exposições temporárias, política cultural e promoção da arte conceitual e da fotografia.

Palavras-chave

Arte contemporânea, museu, Walter Zanini.

Abstract

Le travail de Walter Zanini comme directeur du MAC-USP est analysé dans ses différents aspects: constitution de la collection, expositions, politique culturelle et divulgation de l'art conceptuel et de la photographie.

Mots-clés

Art contemporain, musée, Walter Zanini.

Em 15 de maio de 1963, o *Correio Paulistano* publicava “A dança do MAM”, em que Paolo Maranca fazia referência a “um jovem recém-chegado da Europa, onde permaneceu anos em bolsa de estudos”, que fora nomeado diretor do novo Museu de Arte Moderna, doado à Universidade de São Paulo em três etapas: setembro de 1962, janeiro de 1963 e abril de 1963.

É possível que o jornalista não cite o nome do diretor designado pelo reitor Antônio Barros de Ulhôa Cintra porque “uma ala magoada” de sócios do museu, dissolvido em 23 de janeiro de 1963, não via com bons olhos sua indicação. Havia dois motivos para isso: o desejo de que a direção do museu continuasse nas mãos de Mário Pedrosa e a desconfiança na capacidade da Universidade de São Paulo gerenciar esse tipo de instituição.

O professor Walter Zanini, no entanto, demonstrou estar à altura da tarefa que lhe fora confiada, por preencher um pré-requisito fundamental – ser docente da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – e, em pouco tempo, transformou o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo numa instituição voltada não apenas para a preservação, a apresentação e a expansão dos três núcleos doados, mas, sobretudo, para a intervenção na vida cultural da cidade e do país e para a divulgação das tendências artísticas que começavam a afirmar-se na década de 1960.

Embora a designação “arte contemporânea” tenha sido determinada por um fato burocrático – a manutenção da personalidade jurídica da sociedade civil Museu de Arte Moderna –, olhando para o episódio à distância, é possível perceber o acerto da proposta do Prof. Sérgio Buarque de Holanda, membro do Conselho Consultivo, incumbido da tarefa de auxiliar o diretor na definição de diretrizes para a nova instituição. A arte da década de 1960, se bem que ramificada em inúmeras tendências, apresenta um traço dominante: o questionamento das categorias artísticas tradicionais. A crítica da pintura, a configuração de métodos não-escultóricos de representação, a valorização de mídias como a fotografia, o vídeo, o filme, a *performance*, a discussão sobre a natureza da atividade artística promovida pela arte conceitual marcam um panorama dinâmico e em contínua tensão, que entra em choque com os parâmetros da crítica formalista e com alguns pressupostos fundamentais das vanguardas do início do século XX.

Zanini, que havia feito sua formação em História da Arte na Europa, propõe para o museu uma ação articulada em duas frentes: o estudo crítico do legado moderno e a promoção das novas vertentes.

Apesar de fortes restrições orçamentárias e dos longos trâmites da burocracia universitária, Zanini consegue preencher algumas lacunas existentes nas coleções que deram origem ao MAC. Adquire *Retrato de Joaquim do Rêgo Monteiro* (1920) e a nova versão de *Deposição* (c. 1966), de Vicente do Rêgo Monteiro; um conjunto de obras de Ismael Nery; *Duas figuras* (1933), de Lasar Segall; *Encontro* (1942), de Axel Leskoschek; e *Agressão* (1963), de Francisco Stockinger. Entre 1963 e 1978, enriquece também o acervo do museu com obras de vários artistas que reagiram contra o legado do modernismo, enveredando pelas gramáticas da abstração, tanto gestual (Flávio Shiró e Iberê Camargo), quanto geométrica (Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima, Franz Weissmann, Mary Vieira e Arnaldo Ferrari). Outros artistas já presentes nas coleções originárias têm aumentada sua presença no novo acervo. É o caso de um conjunto de aquarelas e desenhos de Antônio Gomide; de um desenho de Anita Malfatti; de *Olivais, Cervo Ligure* (1927), de Paulo Rossi Osir; de *Cangaceiro atirando* (1956), de Cândido Portinari; de *Geométrico grande* (1954), de Samson Flexor; de trabalhos de Lothar Charoux, Mira Schendel e Sérvulo Esmeraldo; de diversas gravuras de Fayga Ostrower e Luís Arthur Piza; e de *Relevo n.º 1* (1960), de Franz Krajcberg. De Ivan Serpa, mais conhecido por seus trabalhos abstrato-geométricos, é adquirida, ao contrário, *Cabeça* (1964), uma obra do momento expressionista, iniciado no começo da década de 1960.

As aquisições internacionais para o núcleo moderno, embora não numerosas, são significativas, uma vez que englobam *Composição* (1959), de Pierre Soulages; *Sem título* (1961-1964), de Hans Hartung; três trabalhos de Pierre Alechinsky da década de 1960; *Phenomena Soothsayer* (1964-1965), de Paul Jenkins; *Conceito espacial* (1965), de Lucio Fontana; *Homenagem ao quadrado* (1967), de Josef Albers; e *Translocação A* (1969), de Camille Graeser. O bronze *Figura reclinada em duas peças: pontos* (1969-1970), de Henry Moore, é integrado ao acervo em troca de um exemplar de *Formas únicas da continuidade no espaço* (1913), de Umberto Boccioni, cedido à Tate Gallery de Londres em 1972.

Mesmo lançando um olhar de relance sobre as aquisições para o núcleo moderno realizadas durante a gestão de Zanini, é possível perceber uma diferença marcante em relação ao acervo que lhe dera origem. Enquanto neste predominava uma ideia moderada de arte moderna, caracterizada pela presença maciça das vertentes da volta à ordem, sobretudo no núcleo italiano, as escolhas de Zanini revelam

não apenas o olhar especializado do historiador, mas também sua sintonia com as principais tendências da década de 1950, com as quais entrara em contato durante a longa temporada europeia.

O interesse pela arte moderna, que Zanini colocava na origem das manifestações contemporâneas, explicita-se também nas exposições temporárias, dentre as quais podem ser lembradas *Josef Albers: homenagem ao quadrado* (1964, proveniente do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) e as dedicadas a Jef Golyscheff (1965 e 1975) e a Pierre Soulages (1976). Golyscheff¹, que fora membro do Club Dada de Berlim (1919) e que vivia anonimamente em São Paulo, passa a ser objeto do interesse crítico do diretor do museu a partir de janeiro de 1965. Zanini não só lhe dedica uma primeira exposição, da qual constam obras realizadas entre 1961 (quando volta a praticar a pintura) e 1964, e uma peça musical datada de 1914 (*Trio*), como propicia seu entrosamento com o grupo Phases, chegando a publicar um estudo sobre ele na revista do movimento, em maio de 1967.

Em relação aos artistas nacionais, o MAC destaca-se por uma série de retrospectivas focalizando alguns nomes centrais do modernismo como Antônio Gomide (1968), Tarsila do Amaral (1969), Vicente do Rêgo Monteiro (1971), Ernesto De Fiori (1975), Mário Zanini (1976), Anita Malfatti (1977), além das exposições *Homenagem a Flávio de Carvalho* (1973) e *100 obras de Di Cavalcanti* (1976). Nesse quadro de revisão crítica dos alcances e do significado do modernismo, deveria ter entrado também a mostra *Portinari: estudos para os painéis do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro*, concebida durante sua gestão, mas só levada a público em março de 1979.

O engajamento do museu na causa da arte do momento traduz-se em exposições como *Pintura contemporânea mexicana* (1963), *Phases* (1964), *Grupo Austral do Movimento Phases* (1967), *Dick Higgins* (1976), por exemplo. *Phases* é uma decorrência do interesse de Zanini² pelo movimento capitaneado por Édouard Jaguer, desde o segundo semestre de 1961, quando residia em Paris. De volta ao Brasil, ele não só se empenha para garantir a realização da exposição, que trará ao país obras de Enrico Baj, Henri Goetz, Alberto Gironella, Henri Ginot, Corneille, Konrad Klapheck, entre outros, mas desperta ainda o interesse de Jaguer por alguns artistas estran-

1 Cf. Peccinini, Daisy. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999, pp. 35-38.

2 *Ibid.*, pp. 33-34 e 39-41.

geiros radicados em São Paulo (Bin Kondo, Fernando Odriozola e Yo Yoshitome) e por um brasileiro (Wesley Duke Lee), incluídos na amostragem apresentada em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. A exposição de 1967 é também consequência da ação do diretor do MAC, o qual consegue a adesão de diversos artistas brasileiros como Maria Carmen e Sara Ávila, além de Bernardo Cid, que ingressa no grupo Austral de Phases no ano seguinte.

Quanto à arte brasileira, além de promover mostras dedicadas a Miriam Chiaverini (1969), Wesley Duke Lee (1969), Luís Paulo Baravelli, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende (1970), Amélia Toledo, Donato Ferrari e Mira Schendel (1971), o MAC se destaca pela organização de *Jovem Desenho Nacional* (1963 e 1965), *Jovem Gravura Nacional* (1964) e, sobretudo, *Jovem Arte Contemporânea* (1967-1974). Na sexta edição de *Jovem Arte Contemporânea* (1972), Zanini promove uma ação inédita: loteia o museu entre os artistas, que podiam realizar todo tipo de experiência dentro da área que lhes coubera, inclusive a troca de espaço com outro colega.

À divulgação das manifestações contemporâneas graças às exposições temporárias, soma-se a aquisição de obras para o acervo, que passa a ser enriquecido com *Ídolo hermafrodita n.º 1* (1962), de Eduardo Paolozzi, *Expansão controlada* (1968), de César Baldaccini, *Os revolucionários* (1968), de Rafael Canogar, e *Cão dálmata* (1971), de Heiner Kielholz, só para destacar alguns exemplos. Dentre os artistas nacionais que passam a integrar a coleção, podem ser lembrados Amélia Toledo, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antônio Henrique Amaral, Antônio Dias, Carmela Gross, Cláudio Tozzi, Humberto Espíndola, João Câmara, José Resende, Regina Silveira, Rubens Gerchman, Tomoshige Kusuno, Ubirajara Ribeiro, Vera Chaves Barcellos e Wesley Duke Lee, além de uma figura singular como a catarinense Eli Heil, que Zanini³ colocará, na década de 1980, na plêiade daqueles criadores que “revelam uma própria e inconfundível percepção da realidade, conduzida por profunda capacidade de imaginação dramática”.

Uma das marcas registradas da gestão de Zanini frente ao MAC é, sem dúvida, a promoção da arte conceitual e de outras vertentes não-objetuais, que transformaram a instituição num foco irradiador e receptor dessas tendências em âmbito internacional. Ini-

ciada com alguns trabalhos presentes em *Jovem Arte Contemporânea* e com as ações realizadas por Nelson Leirner, Donato Ferrari, Tomoshige Kusuno e Lydia Okumura por ocasião do nono aniversário do museu (1972), a atividade de divulgação desse vetor prossegue com *Circulambulatio* (1973), *6 artistas conceituais* (1973), *Fotografia experimental polonesa* (1974), *Prospectiva 74* (1974), *Visual poetry international* (1975), *Arte e comunicação marginal* (1975), *Arte sociológica* (1975), *Farmácia Fischer e Cia.* (1975), *Bienal do ano 2000* (1975), *Ação/situação “Hoje”* (1975), *Multimedia III* (1976), *Década de 70* (1976), *Novos e novíssimos fotógrafos* (1976), *Poéticas visuais* (1977). Além disso, o MAC promove a primeira realização de vídeo num museu brasileiro⁴: *Registro do passeio sociológico pelo Brooklin*, que Fred Forest executa em 1973, durante sua permanência em São Paulo, por ocasião da 12ª Bienal, na qual integrava o segmento “Arte e comunicação”.

O interesse de Zanini pelas manifestações contemporâneas mais radicais desdobra-se na promoção de uma série de exposições centradas na fotografia, que ele próprio divide em dois grupos: as dedicadas aos “fotógrafos clássicos” e as voltadas para a “desmaterialização”.⁵ *Beleza de pedra: fotografias de Lenita Perroy* (1969), mostra com a qual o MAC dá início à incorporação da imagem técnica em suas atividades, é seguida por *Cartier-Bresson: fotografias recentes* (1970, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque). Na introdução do catálogo, Zanini manifesta o desejo de que a mostra se convertesse num “marco para o desenvolvimento entre nós do interesse pela fotografia como processo criativo e forma de comunicação”. O destaque dado à contribuição que Aaron Scharf estava trazendo para a área com suas análises da “incidência estética” da imagem técnica “nas artes plásticas contemporâneas” é acompanhado pelo lembrete da existência de outro vetor de trabalho, denominado de “valor em si” da fotografia. Os dois enfoques não eram excludentes; formavam, antes, “uma faixa de atividade cultural e científica de particular significado para o museu de arte do século XX”.

Tal declaração de princípios ganha forma efetiva em julho de 1970, com a designação de uma comissão para estruturar um setor

3 Zanini, Walter. “Arte contemporânea”. In: ____, org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983, v. II, p. 808.

4 Cf. Costa, Cacilda Teixeira da. “O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo”. In: *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 97.

5 Cf. Costa, Helouise. “Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 16, n. 2, jul.-dez. 2008, p. 146.

de Fotografia no MAC, cujos resultados iniciais são a mostra *9 fotografias de São Paulo* (1971), a aquisição do primeiro conjunto de imagens fotográficas para o acervo e a inauguração de um espaço permanente para exposições específicas.

Mostras produzidas pelo próprio museu – *O fotógrafo desconhecido* (1972), *Fotografias nacionais do acervo* (1974), *Hildegard Rosenthal: fotografias* (1974), *Multimedia III* (1976), *Novos e novíssimos fotografos* (1976) e *Fotografias de Dario Chiaverini* (1977) – são acompanhadas por exposições provenientes do estrangeiro, como *Fotografos contemporâneos* (1973, organizada pela George Eastman House, de Rochester), *Fotografia experimental polonesa* (1974) e *70 fotos de Brassai* (1974, enviada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque). Tais iniciativas dão a ver o perfil de um museu interessado de fato na discussão da imagem técnica, em sua divulgação e em sua incorporação ao acervo por meio de suas duas principais linhas de atuação⁶: fotografia de autor (ou fotografia artística) e fotografia experimental (ou fotolinguagem).

Se cabe a Zanini a “descoberta” de Hildegard Rosenthal após vinte e seis anos de ostracismo, é inegável, no entanto, que o que mobilizava sua atenção era sobretudo a relação da fotografia com a arte contemporânea, da qual se origina aquele “coleccionismo multimídia”⁷ que caracteriza a política de aquisições do MAC ao longo dos anos 1970.

Querendo fazer do MAC um “museu policêntrico constantemente empenhado em exposições itinerantes, com o objetivo de favorecer a penetração rítmica da arte em meios distantes dos grandes centros de cultura”⁸, Zanini desenvolve um vasto programa de itinerância do acervo e de mostras temporárias. Atinge, desse modo, cidades do interior paulista e diversos estados (Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Rio de Janeiro, Bahia, Pará, Ceará, Pernambuco, Distrito Federal, Paraíba), numa atividade de divulgação que se estende por dez anos (1963-1973). Além disso, o museu organiza, em 1976, algumas exposições na área de multimídia, enviadas para a Itália (Montecatini), a Alemanha (Cassel) e a Bélgica (Antuérpia e Bruxelas).

A sólida formação em História da Arte, que faz de Zanini um dos primeiros profissionais brasileiros a exibir um perfil específico,

pode ser notada em outras atividades desenvolvidas no museu: a publicação, em 1973, do *Catálogo geral das obras*; a organização de uma biblioteca especializada em arte moderna e contemporânea, que serve de suporte também para as aulas ministradas na universidade, e de um arquivo, que não dispõe, porém, de todos os documentos relativos às coleções de base, os quais estão, ainda hoje, divididos entre o MAC, a Fundação Bienal de São Paulo e o Museu de Arte Moderna. Cursos de extensão e de difusão cultural em História da Arte e Estética, sessões de cinema e de videoarte, concertos de música experimental, a apresentação de *happenings* e *performances* são outros tantos aspectos da atuação de Zanini no MAC, o qual leva sua campanha em prol da arte contemporânea para as páginas de um órgão de imprensa como o *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* e de diversas publicações especializadas.

Concebendo o museu como uma instituição “que deve seguir o curso da vida atual”, à qual cabia “apresentar a arte nas extremas afirmações de sua vanguarda”⁹, Zanini pauta sua ação pela atualização e pela revisão crítica do passado recente das manifestações contemporâneas e pela promoção das novas possibilidades que se abriam para a criação a partir da década de 1960, desde o questionamento dos suportes tradicionais até a divulgação das experiências conceituais, da arte postal, da videoarte, da *performance*, entre outros. O espírito de abertura para todas as possíveis ramificações da atividade criadora está presente ainda nas mostras dedicadas às artes gráficas (1966, 1968, 1969, 1972, 1973), à arte infantil (1966, 1970, 1971, 1972), à arquitetura (1970, 1973, 1975) e ao design (1970).

O saldo de sua gestão poderia ter sido ainda mais positivo se o MAC tivesse contado com recursos financeiros significativos e com uma sólida estrutura administrativa, organizada em setores específicos, o que só foi conseguido posteriormente, quando Aracy Amaral foi nomeada diretora da instituição. Apesar do empenho de Zanini, que pensou em transferir a sede do museu do terceiro andar do Pavilhão Armando Arruda Pereira (atualmente Ciccillo Matrazzo) para um edifício próprio na Cidade Universitária, tal tentativa não se concretizou por motivos orçamentários, embora tivesse sido elaborado um anteprojeto por Paulo Mendes da Rocha, exposto em maio de 1975.

Para Aracy Amaral existem lacunas na coleção do MAC, que a instituição não conseguiu preencher. Se o museu integrou em seu

⁶ Costa, Helouise. *Op. cit.*, p. 162.

⁷ *Ibid.*, pp. 159 e 163-164.

⁸ *Apud*: Costa, Cacilda Teixeira da. *Op. cit.*, p. 95.

⁹ *Apud*: *Ibid.*, pp. 93 e 99.

acervo um “variado leque de tendências conceituais sobre papel”, não teve condições, no entanto, de manter o passo com as tendências exibidas nas bienais de São Paulo a partir da década de 1960.¹⁰ Duas considerações podem ser feitas a esse respeito. Os altos preços alcançados rapidamente pelos artistas desse período, sobretudo os norte-americanos, inviabilizavam qualquer veicidade de uma instituição do porte do MAC. Há, por outro lado, um paradoxo que não pode deixar de ser lembrado. Ser o museu de uma universidade faz do MAC uma estrutura cultural complexa, voltada não apenas para a preservação, a exposição e a divulgação de um acervo, mas também para a difusão da arte e da estética modernas e contemporâneas em sentido mais lato, graças a cursos, debates, palestras e a atividades de pesquisa. Essa vantagem converte-se, porém, em desvantagem, no momento da obtenção de recursos para a aquisição de obras para a coleção, que esbarra inevitavelmente num orçamento limitado e em inúmeros entraves burocráticos. A incorporação, durante a gestão de Zanini, de obras apresentadas nas bienais – *Jogo de Bili n.º 2* (1962), de Alan Davie, além das já citadas de autoria de Canogar, César, Graeser e Kielholz – requereu um esforço hercúleo. Era necessário driblar os tempos longos da burocracia da universidade para evitar que os trabalhos que interessava manter no Brasil voltassem a seus países de origem.

Muito mais poderia ter sido feito, se existissem recursos e melhores condições de trabalho. A história, porém, se constrói com o que foi realizado de fato e, nesse sentido, Zanini foi uma figura de proa na definição de uma nova ideia de museu e de gestão cultural. A “ala magoadá” de sócios do MAM, que prognosticava um desfecho inglório para a nova instituição, teve que rever sua visão negativa. O diretor nomeado pelo reitor Ulhôa Cintra não só não fez feio, quando comparado com uma figura do porte de Mário Pedrosa, como demonstrou ser possível a existência de um museu dentro da universidade, em que pesem os recursos escassos e os rituais desgastantes da burocracia.

¹⁰ Amaral, Aracy. “A história de uma coleção”. In: _____, org. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo*. São Paulo: Techint, 1998, p. 39.

Fragmentos de um discurso fora do eixo

Maria Adélia Menegazzo
UFMS

Resumo

A situação da pesquisa artístico-histórica em Mato Grosso do Sul revela um campo ainda pouco explorado, tendo em vista fatores que vão desde a necessidade de profissionais qualificados até a indefinição dos limites do próprio objeto. Apresenta-se uma relação dos trabalhos efetuados, das instituições e pesquisadores envolvidos.

Palavras-chave

pesquisa, história da arte, Mato Grosso do Sul

Résumé

La situation de la recherche historique-artistique à l'État du Mato Grosso do Sul, Brésil, montre un domaine encore largement inexploré, en vue de facteurs allant du besoin de professionnels qualifiés jusqu'aux définitions des frontières de l'objet lui-même. On présente une relation des travaux effectués, les institutions et les chercheurs impliqués.

Mots-clés

recherche, histoire de l'art, Mato Grosso do Sul

A possibilidade de falar sobre a situação da pesquisa histórico-artística em Mato Grosso do Sul e de como isto contribuiria para a historiografia da arte brasileira permitiu-nos fazer uma série de reflexões a respeito não só do objeto em questão como também das instituições e sujeitos nela envolvidos. Nestes limites, percebemos a existência de barreiras internas e externas que não possibilitam avançar rapidamente sobre questões fundamentais e para que se possa compreendê-las é preciso ressaltar, também, determinadas características que são próprias deste espaço específico.

A primeira delas é a falta de uma tradição em pesquisa fora dos limites dos interesses econômicos regionais. Como se sabe, a vocação agropecuária da região recebe investimentos maciços dos órgãos governamentais e agências de fomento, inclusive daquelas ligadas ao universo acadêmico. Um tímido movimento contrário tem sido feito através da FUNDECT – Fundação para o Desenvolvimento da Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso do Sul, que divide seus recursos entre as áreas básicas, mas reserva um percentual de 45% para pesquisas ligadas à agropecuária.

Outra característica é o reduzido número de instituições voltadas para o estudo das artes. Mato Grosso do Sul conta com quatro cursos de licenciatura em Artes Visuais e um bacharelado. O primeiro curso superior na área de artes foi criado em 1981, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Campus de Campo Grande. Anos depois, foi criado o segundo curso, na cidade de Dourados, na atual Universidade da Grande Dourados – UNIGRAN, instituição privada. Ambos eram cursos de Educação Artística voltados para a formação de professores. Hoje, adotam a denominação Licenciatura em Artes Visuais. O curso da UFMS é o único de funcionamento diurno.

Além desses cursos, o Instituto de Educação Superior da Fundação Lowtons de Educação e Cultura – IESF, entidade privada e filantrópica, mantém um curso de Licenciatura em Artes Visuais, em Campo Grande, no período noturno, o mesmo ocorrendo na Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Ponta Porã, cidade localizada na fronteira com o Paraguai, também uma instituição privada. O único curso de Bacharelado em Artes Visuais foi criado em 1997, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Em média, as estruturas curriculares destes cursos oferecem 200 horas da disciplina História da Arte, dividida entre Estética e História da Arte e História da Arte Brasileira. Observa-se a presença das disciplinas História da Arte, no curso de Letras da UFMS; His-

tória da Arte e História da Arte Brasileira; História da Arquitetura e História da Arquitetura Brasileira, também nos cursos de Arquitetura e Urbanismo da UFMS e da Universidade para o Desenvolvimento da Região e do Pantanal – UNIDERP/Sistema Anhanguera. A disciplina História da Arte integra, ainda, o currículo dos cursos de Turismo e de Design: projeto de produto – comunicação visual, da Universidade Católica Dom Bosco – UCDB.

Uma perspectiva de ampliação dos estudos e pesquisas na área foi aberta com a implantação do Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Estudos de Linguagens, em 2006, no Departamento de Letras do CCHS/UFMS – Campus de Campo Grande, que agregou os professores doutores do Departamento de Artes e Comunicação, e vem produzindo trabalhos acadêmicos na área.

Atente-se que uma das dificuldades locais, perfeitamente compreensível dado o afastamento geográfico do Estado, é a fixação de profissionais qualificados, especializados na área. Esta situação começa a se modificar na medida em que novos mestres têm sido formados e vêm assumindo os cargos de professores por meio de concursos públicos. O processo de qualificação geralmente é feito fora do Estado, uma vez que programas em nível de doutoramento existem apenas nas áreas de Educação, de Ecologia e de Agronomia.

Considerados estes aspectos, é necessário ainda lembrar que a história de Mato Grosso do Sul, enquanto estado independente, tem início em 1977, com a divisão do Estado de Mato Grosso, o que acentua uma “busca de identidade cultural” para o Estado, com implicações em termos de produção artística e histórica. O debate sobre as questões identitárias é freqüente e ocupa grande parte das pesquisas e reflexões, conforme veremos a seguir.

Os trabalhos voltados para a historiografia da arte local, mais difundidos, têm caráter enciclopédico, cumprindo a função de registro / informação e enumeração. São eles: *Artes plásticas no Centro-Oeste*, de Aline Figueiredo (1979), publicado logo após a divisão do estado de MT, utilizado como referência para os estudos da arte e da cultura na região. O modelo é o *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual; *Memória da Arte em MS – Histórias de vida*, de Maria da Glória Sá Rosa, Idara Duncan e Maria Adélia Menegazzo (1992), adotou como método as histórias de vida, elegendo personagens síntese de cada área, mas não ficou restrito às artes plásticas, contemplando também a música, a literatura, o cinema e o teatro. As entrevistas foram gravadas em vídeo e editadas, ao final, por Joel Pizzini; *Manifestações culturais em Campo Grande – apontamentos para uma história*,

de Maria Adélia Menegazzo e Maria da Glória Sá Rosa, capítulo do livro *Campo Grande, 100 anos de Construção* (1999); *História da Arte em Mato Grosso do Sul*, de Maria da Glória Sá Rosa, Idara Duncan e Yara Penteado (2005), volta à forma enciclopédica; de autoria do arquiteto Ângelo Marcos Vieira de Arruda: *Campo Grande: arquitetura, urbanismo e memória*, 2001; *Campo Grande: Arquitetura e Urbanismo na década de 30*, de 2000; *A Arquitetura em Campo Grande*, 1999.

Todos estes livros estão com edições esgotadas e foram publicados por editoras locais, a maioria pela Editora da UFMS, que possui conselho editoria qualificado, revelando que existe uma demanda por este tipo de material. Invariavelmente fazem parte da bibliografia recomendada para concursos públicos.

Há também relatórios de pesquisas que não foram publicados como – *Caminhos da Arte Sul-mato-grossense – A Pintura e o Desenho – os anos 1980*, coordenado por Darwin Antonio Longo de Oliveira e Maria Adélia Menegazzo (1990), cujo objetivo era criar um banco de imagens para aulas de arte regional; *Primitivos e Ingênuos nas artes plásticas sul-mato-grossenses* – de Maria Luiza Thomé Neta (PIBIC) e Maria Adélia Menegazzo (orientadora) (1990); *Levantamento das coleções de artes visuais públicas e privadas da cidade de Campo Grande – MS* – coordenado inicialmente por Luiz Edegar de Oliveira Costa e, posteriormente, por Carla Maria Buffo de Cápua (1997); Inventário Nacional de Referências Culturais – IPHAN – voltado para a cultura imaterial – foi realizado em 2007.

Muitos trabalhos acadêmicos voltam-se para a cultura local, mas também a ultrapassam: *L'influence des cultures indigènes sur l'art contemporain au Mato Grosso du Sud (Brésil)*, 2001. Tese de doutorado em Antropologia defendida na Université Paul Valéry, Montpellier III, de Carla Maria Buffo de Cápua; *Imaginário e representação na pintura de Lídia Baís*, de Paulo Roberto Rigotti – originalmente dissertação de mestrado em História pela UFMS, defendida em 2003, publicada como livro em 2009; *Narrativas, grafemas e escrituras na pintura*, dissertação defendida em 2008, junto ao Mestrado em Estudos de Linguagens – UFMS, de Priscilla Paula Pessoa; *Interatividade, virtualidade e imersividade: níveis de participação na obra contemporânea*, dissertação defendida junto ao Mestrado em Estudos de Linguagens, por Venise Paschoal de Melo, em 2008; *A formação cultural e educacional nos museus de arte*, dissertação de Mestrado, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFMS, em 2008, por Rafael Duailibi Maldonado; *As cores do nacionalismo e a diversidade: educação e artes plásticas no período*

modernista, de Lúcia Monte Serrat Alves Bueno, dissertação de Mestrado em Educação, na UFMS, defendida em 2001; *Em busca do foco: a educação escolar em arte através de um olhar estético e psicanalítico*, dissertação de Mestrado em Educação, na UFMS, de Maria Celene de Figueiredo Nessimian, defendida em 2001; *“Ladeira do Porto Acima ...” Breve estudo da arquitetura moderna em Corumbá*, Monografia defendida por João Bosco Urt Delvizio, no curso de Especialização em Ambientes Contemporâneos: Espaço, Linguagem, Comunicação, na UNIDERP, em 2001; do mesmo autor, *Patrimônio Arquitetônico de Corumbá: um olhar sobre a arquitetura moderna na perspectiva da memória e do Desenvolvimento Local*, dissertação de mestrado em Desenvolvimento Local, defendida em 2004, na UCDB; *Arte aqui é mato: identidade plástica nos limites fronteiriços de Mato Grosso do Sul*, 2009, de Marcos Antônio Bessa-Oliveira, trabalho de iniciação científica que faz a crítica ao tipo de abordagem dos trabalhos artísticos na região.

Em 2006, no esforço de orientar e tornar mais efetivo o trabalho dos professores de arte das escolas estaduais de ensino fundamental e médio com a cultura local, a Fundação de Cultura e a Secretaria de Educação de MS, organizaram um kit didático-pedagógico, intitulado *Cultura e Arte em Mato Grosso do Sul*, composto de livro base; livro de propostas abertas; série de pranchas com imagens artísticas e históricas e filme documentário da cultura e da arte sul-mato-grossense. A Secretaria de Educação do Município de Campo Grande realizou trabalho semelhante, resultando em livros, CDs e vídeos para o trabalho nas escolas. Ambos os trabalhos foram coordenados por Maria Celene de Figueiredo Nessimian e Lúcia Monte Serrat Alves Bueno, professoras do Curso de Artes Visuais da UFMS. Os textos do livro base foram escritos por professores e pesquisadores locais, especialistas das diversas áreas.

É importante lembrar que o Estado possui o Museu de Arte Contemporânea de MS – MARCO, e o Museu da Imagem e do Som – MIS, cujos acervos ainda não foram avaliados do ponto de vista histórico-artístico. Além desses, possui também um museu histórico-etnográfico e vários centros culturais.

Embora muito já tenha sido feito, para se chegar a um trabalho historiográfico mais efetivo, pensamos que seria necessária uma inserção mais agressiva do especialista em todos os níveis: do artista que reflete sobre sua produção deixando de fazê-lo apenas sob a ótica do reflexo e à sombra do poder público; do crítico que amplia sua visão da obra e do espaço da arte indo além dos limites geográficos,

institucionais, relacionando a obra com a história da arte, na e para a construção dessa história; do museólogo que entende o espaço expositivo como espaço de percepção, troca e construção do sentido e não como palco para um *décor* localista. A consequência talvez pudesse ser a especialização do público para uma recepção que possa efetivamente ampliar seus horizontes de expectativas.

Por exemplo, a discussão a respeito da produção artística fora da rota principal da cultura brasileira, hoje não mais restrita ao eixo Rio – São Paulo, mas ainda a ele subalterna, voltou-se durante muito tempo para o embate universal x regional ou, ainda, urbano x rural, impedindo maiores avanços na avaliação crítica do material ali produzido, uma vez que houve uma simplificação das análises ao mero delineamento de uma “identidade regional” reduzida a figurativizações nas quais se poderia reconhecer um espaço limitado geograficamente. Esta tem sido uma dessas barreiras.

A convicção de que o regionalismo não está circunscrito a objetos e de que a discussão não está localizada em pontos geográficos específicos, leva-nos, com frequência, a enfrentá-lo. Desse modo, por mais que se considere a discussão acerca da identidade cultural, singular ou plural, pública ou privada, como tema gasto e desgastado, o fato de a questão permanecer em pauta pode ser lido como receio de que ela, a identidade, seja contaminada, perdida ou dissolvida e, com isso, mantém-se o impasse e a volta constante ao mesmo tema. Desenvolve-se também uma espécie de apagamento da reflexão crítica.

Assim, a retomada das visões críticas da categoria regionalismo, nas suas diferentes flexões, tais como nacionalismo, transculturação, mestiçagem, tradução, permitiriam ler a paisagem e o homem em estreita simbiose na configuração dos imaginários locais. No caso de MS há um “modelo” de produção realista que incentiva a valorização dos atrativos naturais da região, bem como um viés romântico no tratamento do objeto artístico. A saída talvez fosse a definição de uma “estética regionalista”, cujas marcas seriam discutidas em confronto com conceitos de (des)territorialização, fronteiras múltiplas e identidades plurais, que nos aproximassem do debate contemporâneo sobre identidades, possibilitando a superação dos impasses implícitos nas dicotomias. Não se pode desprezar o fato de que Mato Grosso do Sul faz fronteira (seca) com dois países – Bolívia e Paraguai, e divisa com cinco Estados. O trânsito cultural não pode ser negligenciado. Por outro lado, é preciso verificar em que medida se poderia compreender essas representações como próprias de um dado local tendo em vista as circunstâncias midiáticas da atualidade. Estas são questões para serem ainda/também discutidas.

A pesquisa em história da arte na Paraíba

Maria Berthilde Moura Filha
UFPB

Resumo

O objetivo desta comunicação é apresentar um balanço das pesquisas desenvolvidas na área de conhecimento da História da Arte, na Universidade Federal da Paraíba, bem como estabelecer um paralelo com a produção identificada nas universidades federais do Rio Grande do Norte e Pernambuco, possibilitando uma avaliação da produção local, neste campo de conhecimento.

Palavras chave

História da Arte, Pesquisa, Paraíba

Abstract

The purpose of this communication is to present an overview of research undertaken in the area of knowledge of art history at the Federal University of Paraíba, and establish a parallel with the production identified in the federal universities of Rio Grande do Norte and Pernambuco, providing an assessment of local production in this field of knowledge.

Keywords

Art History, Research, Paraíba

A presente comunicação traz um balanço da produção acadêmica e pesquisas desenvolvidas na área de conhecimento da História da Arte, focando, em particular, as atividades referentes à Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Numa tentativa de expor um quadro geral da realidade regional, pontuam-se algumas informações sobre o estado das artes na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

A fim de situar as pesquisas em História da Arte, principiamos por analisar a inserção desta matéria no campo do ensino de graduação e pós-graduação, uma vez que, em geral, estas duas vertentes do conhecimento – ensino e pesquisa – caminham em paralelo.

Perante a inexistência de cursos específicos nesta área de conhecimento na Universidade Federal da Paraíba, a História da Arte surge periféricamente em disciplinas da Licenciatura Plena em História e na graduação em Arquitetura e Urbanismo.

Na grade curricular da Licenciatura em História consta apenas um “Seminário de Pesquisa em História Social da Arte”, com ementa aberta. Na graduação em Arquitetura e Urbanismo, existe um eixo de disciplinas sobre a “História da Arquitetura e da Cidade”, abarcando desde a antiguidade clássica até a produção da arquitetura contemporânea, contemplando também a produção brasileira até a atualidade.

Apesar desta grande carga de informações transmitidas ao longo do curso de arquitetura, poucos alunos se dedicam ao estudo da história, surgindo, excepcionalmente, trabalhos de conclusão de curso, como os seguintes: Pré Inventário dos Engenhos do Rio Paraíba; Igreja da Misericórdia: o desvendar de uma arquitetura secular; Art Déco em João Pessoa; Arquitetura moderna residencial em Campina Grande. Registros e especulações (1960-1969); Arquitetura Moderna Residencial nas Praias de João Pessoa.¹

Nos últimos tempos têm surgido incentivos para os alunos investirem mais em pesquisas históricas, devido ao incremento nos

programas de iniciação científica e a recente criação do “Laboratório de Pesquisa Projeto e Memória”, cuja proposta é produzir conhecimentos para subsidiar as disciplinas na área de História da Arquitetura e da Cidade.

Verifica-se que entre as atividades deste laboratório não constam linhas de pesquisa em História da Arte. Está em andamento um projeto de iniciação científica, denominado “Registros de Arquitetura e Urbanismo em João Pessoa – 1850 a 1970”, o qual está resultando em um banco de dados contendo notícias sobre o tema, coletadas em jornais de época.² O laboratório abriga também um projeto de extensão que tem como produto uma página na internet para divulgação do patrimônio arquitetônico da cidade de João Pessoa.³

Analisando os programas de pós-graduação da UFPB verifica-se que o Mestrado em História não tem qualquer vinculação com o campo das artes, no entanto, têm surgido dissertações que mantêm uma aproximação com esta temática. Cita-se a dissertação de André Cabral Honor, intitulada “O Verbo mais que perfeito: uma análise alegórica da cultura histórica carmelita na Paraíba colonial”, na qual faz uma interpretação iconológica das alegorias de Nossa Senhora do Carmo, existentes na igreja da ordem, na cidade de João Pessoa.⁴

O mesmo aponta-se para a dissertação de Robson Xavier da Costa, “Trajetórias do olhar: pintura naif e história na arte paraibana”, que teve por objetivo discutir as relações entre a história e as imagens, a partir da análise de obras de pintores naifs paraibanos.⁵

Por sua vez, o Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, criado há um ano, tem uma linha de pesquisa dedicada ao estudo da “História da Arquitetura e do Urbanismo”, onde surgem as primeiras dissertações vinculadas a este campo de estudo, citando-se as seguintes: Maria Helena Azevedo, “A Rua Direita em Preto e Branco: suas imagens, memórias e fragmentos”, cuja proposta é estudar as transformações na paisagem desta rua através de antigas fotografias; Anna Cristina Andrade Ferreira, “O patrimônio rural de Areia: a importância dos engenhos de cachaça e rapadura

1 Enumeram-se abaixo os referidos trabalhos finais de Graduação em Arquitetura e Urbanismo.

CARVALHO, Juliano Carvalho. Pré Inventário dos Engenhos do Rio Paraíba. João Pessoa: UFPB, 2006.

TAVARES, Marieta Dantas. Igreja da Misericórdia. O desvendar de uma arquitetura secular. João Pessoa: UFPB, 2007.

FARIAS, Fernanda. Art Déco em João Pessoa. João Pessoa: UFPB, 2008.

ALMEIDA, Adriana Leal. Arquitetura moderna residencial em Campina Grande. Registros e Especulações (1960-1969). João Pessoa: UFPB, 2007.

CAVALCANTI, Pautilia Alves Costa. “Arquitetura Moderna Residencial nas Praias de João Pessoa”. João Pessoa: UFPB, 2008.

2 Projeto coordenado pelas professoras Maria Berthilde Moura Filha e Nelci Tinem.

3 Projeto coordenado pela professora Maria Berthilde Moura Filha, podendo ser acessado através do endereço www.memoriajoao Pessoa.br2.net

4 HONOR, André Cabral. O Verbo mais que perfeito: uma análise alegórica da cultura histórica carmelita na Paraíba colonial. João Pessoa: PPGH / CCHLA / UFPB, 2009. Dissertação de mestrado.

5 COSTA, Robson Xavier. Trajetórias do olhar: pintura naif e história na arte paraibana. João Pessoa: PPGH / CCHLA / UFPB, 2007. Dissertação de mestrado.

na formação cultural e urbana do município”, o qual analisa a arquitetura dos engenhos como parte do patrimônio cultural da cidade, tombada pelo IPHAN.

Para além desta produção decorrente dos cursos de graduação e pós-graduação da UFPB, as pesquisas em História da Arte são resultados do interesse particular de um reduzido número de professores, estando enumerados, a seguir, aqueles ligados ao Departamento de Arquitetura.

1 – Alberto José de Sousa, que se dedica ao estudo da arquitetura barroca e neoclássica no Brasil, tendo publicado, entre outros, os seguintes trabalhos: “A variante portuguesa do classicismo imperial brasileiro”; “A invenção do barroco brasileiro: a igreja franciscana de Cairu”.⁶

2 – Ivan Cavalcanti Filho, que atualmente está desenvolvendo na Oxford Brookes University sua tese de doutoramento intitulada “The Franciscan Convents of North-East Brazil: Design and Function in a Colonial Context (1585-1822)”.

3 – Maria Berthilde Moura Filha, com pesquisas direcionadas para a arquitetura do período colonial, resultando nos seguintes títulos: “A capitania da Paraíba no século XVIII – arte, arquitetura e anonimato”; “O mestre pedreiro Antônio Fernandes de Matos: um minhoto em Pernambuco no século XVII”; “Arquitetura e Arte no Brasil Colonial: uma miscigenação de formas e fazeres”.⁷

4 – Nelci Tinem, trabalhando com a historiografia da arqui-

tetura moderna brasileira e publicando, entre outros, os seguintes trabalhos: “O Alvo do Olhar Estrangeiro. Brasil na historiografia da Arquitetura Moderna”; “Universalidade, diversidade e audácia da Arquitetura Moderna Brasileira nas páginas de L’Architecture d’Aujourd’hui”.⁸

Apontamos, também, os trabalhos da professora Carla Mary Oliveira, do Departamento de História, com diversos trabalhos sobre o Convento de Santo Antônio de João Pessoa, entre os quais, cita-se: “Um artífice recifense na Paraíba Colonial? Indícios da autoria do forro da igreja do Convento de Santo Antônio”; “A ‘Glorificação dos Santos Franciscanos’ do Convento de Santo Antônio da Paraíba: algumas questões sobre pintura, alegoria barroca e produção artística no período colonial”.⁹

Após traçar este breve panorama da produção acadêmica referente à História da Arte, na Universidade Federal da Paraíba, observamos haver um reduzido investimento nesta área de conhecimento, sendo a produção listada o resultado do interesse particular de alguns poucos professores e seus orientandos, não se caracterizando como linhas de pesquisa sistemáticas.

A fim de obter um parâmetro para melhor avaliar este panorama até aqui apresentado, nos valem de uma rápida incursão na produção acadêmica das universidades federais do Rio Grande do Norte e Pernambuco.

- 6 Professor do Departamento de Arquitetura com pós-doutorado na Universidade Nova de Lisboa.
SOUSA, Alberto José. A variante portuguesa do classicismo imperial brasileiro. João Pessoa: Editora Universitária-UFPB, 2007.
SOUSA, Alberto José. A invenção do barroco brasileiro: a igreja franciscana de Cairu. João Pessoa: Editora Universitária-UFPB, 2005.
- 7 Professora do Departamento de Arquitetura, doutora em História da Arte pelo Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio. Faculdade de Letras / Universidade do Porto.
MOURA FILHA, Maria Berthilde. A capitania da Paraíba no século XVIII. – arte, arquitetura e anonimato. In: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord). Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa. Porto: CEPESE, 2008
MOURA FILHA, Maria Berthilde – O mestre pedreiro Antônio Fernandes de Matos: um minhoto em Pernambuco no século XVII. In: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord). Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa. Porto: CEPESE, 2008.
MOURA Filha, Maria Berthilde – Arquitetura e Arte no Brasil Colonial: uma miscigenação de formas e fazeres. Anais do II Encontro Internacional de História Colonial. Natal, 16 a 19 de setembro de 2008. (Cd rom)

- 8 Professora do Departamento de Arquitetura, doutora em História da Arquitetura e História Urbana. Universitat Politècnica de Catalunya / Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
TINEM, Nelci. O Alvo do Olhar Estrangeiro. Brasil na historiografia da Arquitetura Moderna. 1ª. ed. João Pessoa: Manufatura, 2002.
TINEM, Nelci. Universalidade, diversidade e audácia da Arquitetura Moderna Brasileira nas páginas de L’Architecture d’Aujourd’hui. In: Fernando Diniz Moreira. (Org.). Arquitetura Moderna no Norte e Nordeste do Brasil: universalidade e diversidade. Recife: FASA, 2007, v. único, p. 151-173.
- 9 Professora do Departamento de História, doutora em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba.
OLIVEIRA, Carla Mary. Um artífice recifense na Paraíba Colonial? Indícios da autoria do forro da igreja do Convento de Santo Antônio. II Encontro Internacional de História Colonial. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 16 a 19 de setembro de 2008.
OLIVEIRA, Carla Mary. A ‘Glorificação dos Santos Franciscanos’ do Convento de Santo Antônio da Paraíba: algumas questões sobre pintura, alegoria barroca e produção artística no período colonial. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura, Universidade Federal de Uberlândia, v. 3, ano III, n. 4, out./ dez. 2006. Publicação eletrônica.

Na UFRN, também inexistem cursos específicos de História da Arte, comparando a matéria na Licenciatura em Artes Visuais e na graduação em Arquitetura e Urbanismo.

Constam na grade curricular da Licenciatura em Artes Visuais três disciplinas de “História das Artes”, e entre os projetos de pesquisa, dois são vinculados à temática em questão: “História da Arte do Rio Grande do Norte: construção da memória artística potiguar”, cujo objetivo é o estudo de bibliografia e fontes documentais referentes a este assunto; e o projeto “Gravura Popular Brasileira”, que vem sendo desenvolvido no âmbito do Centro de Pesquisas Universitárias sobre o Mundo Lusófono da Université Paris Ouest – Nanterre La Défense.¹⁰

Por sua vez, a graduação em Arquitetura e Urbanismo tem em sua grade curricular duas disciplinas de “Estética e História das Artes” e três disciplinas de “Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo”, mas entre os projetos de pesquisa em desenvolvimento não figuram temas ligados à História da Arte.

Da mesma forma, as linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFRN constituem um abismo para a História da Arte. No entanto, identificamos entre as dissertações defendidas alguns poucos títulos nesta área de conhecimento, citando-se: “A Arquitetura tradicional de Acari no século XIX: estudo comparativo entre a casa-grande de fazenda e a casa urbana”; “*Yes, nós temos arquitetura moderna!*”; “Um olhar sobre a obra de Acácio Gil Borsoi: obras e projetos residenciais, 1953-1970”¹¹. Além destas, estão em desenvolvimento as dissertações de

10 Projetos coordenados respectivamente, pelos professores Vicente Vitoriano Marques Carvalho, doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande autor do livro *A falsa simetria* (Natal: Sebo Vermelho, 2002) e Everardo Araújo Ramos, doutor em Língua, Literatura e Civilização Lusófonas pela Université de Paris X, autor do livro *Du marché au marchand, la gravure populaire brésilienne* (Gravelines: Musée du Dessin et de l’Estampe Originale, 2005).

11 FEIJÓ, Paulo Heider Forte. *A Arquitetura tradicional de Acari no século XIX: estudo comparativo entre a casa-grande de fazenda e a casa urbana*. Natal: UFRN, 2002. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e urbanismo da UFRN.

MELO, Alexandra Consulin Seabra de. *Yes, nós temos arquitetura moderna!* Natal: UFRN, 2004. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e urbanismo da UFRN.

SILVA, Izabel Fraga do Amaral e. *Um olhar sobre a obra de Acácio Gil Borsoi: obras e projetos residenciais, 1953-1970*. Natal: UFRN, 2004. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e urbanismo da UFRN.

Ricardo Araújo, “Arquitetura Moderna em João Pessoa anos 1970”; Roberta Xavier “Arquitetura moderna residencial em João Pessoa” e Isaías da Silva Ribeiro, “Síntese das Artes em Natal-RN (1950-1970): a relação entre a arquitetura e as artes plásticas”.

Passando para a realidade instalada na Universidade Federal de Pernambuco verificamos que as linhas de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU) também estão muito distantes do campo temático da História da Arte. No entanto, há espaço para alguns projetos que contemplam a História da Arquitetura, que são: “Arquitetura Moderna em Pernambuco: Anos 20 – 70”; o “Complexo Franciscano de Olinda” e o “Obituário Arquitetônico: Pernambuco Moderno”.¹² Vale salientar que a arquitetura moderna tem sido alvo de estudos mais sistemáticos na região, devido a atuação do DCOMOMO, destacando-se os trabalhos de Luiz Amorim e Guilah Naslavsky.¹³

Identificamos que, na UFPE, alguns trabalhos têm sido produzidos no âmbito do Programa de Pós-graduação em História, mas esta produção é ainda muito reduzida, considerando o número de dissertações e teses defendidas ao longo de mais de 30 anos de existência deste programa. Enumeramos as seguintes: “A Presença dos Franciscanos na Paraíba através do Convento de Santo Antônio”; “A Talha de Retábulos no Piauí”; “Aspectos Artísticos e Históricos da Estatuária e dos Ex-votos do Nordeste”; “Oh de fora! Um estudo sobre a Arquitetura Residencial Pré-Modernista do Recife, enquanto elemento básico de composição do cenário urbano”; “Eclétismo Arquitetônico na Cultura Pernambucana”; “O Convento de Santo Antônio do Recife: um estudo de caso”.¹⁴

12 O Mestrado em Desenvolvimento Urbano trabalha sobre as linhas de pesquisa “Conservação Integrada”, “Dinâmica e Gestão da Cidade” e “Projeto do Edifício e da Cidade”, sendo esta última a responsável pelos projetos relativos à História da Arquitetura.

13 AMORIM, Luiz. *Obituário arquitetônico – Pernambuco modernista*. Recife: UFPE, 2007
NASLAVSKY, Guilah. *O Concreto Armado e a Nova Arquitetura nos Anos 30*. In: Luiz Antônio Fernandes Cardoso; Olívia Fernandes de Oliveira. (Org.). (Re) discutindo o modernismo. *Universalidade e Diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil*. Salvador: Mestrado de Arquitetura e Urbanismo / UFBA, 1997. p. 284-289

14 Enumeram-se abaixo as referidas dissertações de mestrado apresentadas ao Programa de Pós-graduação em História da UFPE.
BURITY, Glaucete Maria Navarro. *A Presença dos Franciscanos na Paraíba através do Convento de Santo Antônio*. Recife: UFPE-CFCH, 1984.
CARVALHO JUNIOR, Dagoberto Ferreira de. *A Talha de Retábulos no Piauí*.

Observa-se que a maior parte destas dissertações teve como orientador o Prof. José Luiz da Mota Menezes, um dos mais importantes estudiosos da arquitetura em Pernambuco e Paraíba, com pesquisas voltadas, particularmente, para a arquitetura religiosa e militar do período colonial. Neste mesmo patamar figura o Prof. Geraldo Gomes da Silva, autor dos livros: “Arquitetura do Ferro no Brasil” e “Engenho e Arquitetura”.¹⁵ Mais uma vez, surge o interesse pessoal dos pesquisadores como motivador da produção em História da Arte, contribuindo para atenuar a falta de linhas de pesquisa neste campo de conhecimento.

Tudo isto nos permite fazer algumas considerações finais, identificando os possíveis condicionantes para este reduzido número de pesquisas em História da Arte nesta região.

O principal aspecto parece ser a inexistência de cursos específicos nesta área de conhecimento, não havendo a formação de pesquisadores qualificados, restando alguns poucos que se aventuram a abordá-la com os conhecimentos obtidos nos cursos afins de História, Arquitetura e Artes Visuais.

Ao mesmo tempo, os programas de pós-graduação em História e em Arquitetura já instalados não têm linhas de pesquisa ou áreas de concentração em História da Arte, não gerando o interesse e curiosidade dos futuros pesquisadores sobre a matéria.

Entre os poucos trabalhos produzidos predomina o enfoque sobre a arquitetura. Talvez isto também seja reflexo do ensino que, em linhas gerais, ainda fornece algumas informações sobre a História da Arquitetura, em detrimento da pintura, escultura, etc.

Ao final, tudo isto é conseqüência e indício da falta de tradição no estudo da História da Arte na região, da distância entre a forma-

ção universitária e a arte, da não valorização da arte local por parte da sociedade, do desconhecimento sobre a matéria entre grande parte da população. Verificamos que há uma desproporção entre o acervo artístico disponível para estudos e os investimentos em pesquisas em História da Arte na Paraíba e estados vizinhos.

Recife: UFPE-CFCH 1988.

REINAUX, Marcílio Lins. Aspectos Artísticos e Históricos da Estatuária e dos Ex-votos do Nordeste. Recife: UFPE-CFCH, 1988.

TRIGUEIRO, Edja Bezerra Faria. Oh de fora! Um estudo sobre a Arquitetura Residencial Pré-Modernista do Recife, enquanto elemento básico de composição do cenário urbano. Recife: UFPE-CFCH, 1989.

CARVALHO, Maurício Rocha de. Ecletismo Arquitetônico na Cultura Pernambucana. Recife: UFPE-CFCH, 1992.

BION, Cybele Martins. O Convento de Santo Antônio do Recife: um estudo de caso. Recife: UFPE-CFCH, 1998.

15 SILVA, Geraldo Gomes. Engenho e Arquitetura. Recife: Fundaj / Editora Massangana, 2005.

SILVA, Geraldo Gomes. Arquitetura do Ferro no Brasil. 3. ed. São Paulo: Editora Nobel, 1986.

Considerações sobre a pesquisa em História, Teoria e Crítica de Arte em Santa Catarina

Sandra Makowiecky

(com colaboração de Rosângela Miranda Cherem e Marli Henicka)

UDESC

Resumo

Este trabalho consiste em considerações produzidas a partir de levantamento junto a instituições de ensino catarinense que tem programas de pós-graduação *stricto sensu* credenciados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Conforme critérios previamente definidos foram selecionadas linhas, disciplinas e bibliografias, além de dissertações e teses, observando-se sua relação com a História, Teoria e Crítica de arte.

Palavras-chave

Pesquisa em Pós-graduação, Teoria, História e Crítica de arte, Linhas de pesquisa.

Abstract

This paper consists of considerations produced from a survey carried out among educational institutions of Santa Catarina that have *stricto sensu* Postgraduate Courses and are accredited by the Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Personnel Improvement Coordination in Superior Level). As previously defined criteria, were selected rows, disciplines and bibliographies, and theses and dissertations, observing its relation to the History, Theory and Criticism of art.

Keywords

Research Postgraduate, Theory, History and Criticism of art, lines of research.

1. Sobre as delimitações da pesquisa

Este trabalho é um levantamento preliminar a partir de cursos de pós-graduação catarinenses que possuem programas *stricto sensu* (mestrado e doutorado) credenciados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) realizado em julho de 2009.¹ Num primeiro momento selecionou-se os que possuem linhas de pesquisa direta ou indiretamente relacionadas ao conteúdo de HTCA, chegando-se a 10 de mestrado e quatro de doutorado, nas áreas de artes (artes visuais, teatro e música), história, arquitetura, literatura, ciências da linguagem e patrimônio cultural e sociedade. Além destes identificou-se casos isolados de teses ou dissertações cujos conteúdos apresentam relação com o tema da pesquisa embora os cursos não possuam linhas específicas.

A seleção foi feita de acordo com os critérios: primeiro que as informações estivessem disponíveis em sites, e-mails e telefone, depois que houvesse afinidades temáticas e teórico-metodológicas (conceitos e noções operatórias comuns, recortes históricos e/ou contextuais relacionados à produção artística, pertinência bibliográfica, repertório das pesquisas). A abrangência temporal é de 2000-1 a 2009-1. Foram excluídos os dados que apresentavam uma predominância técnica ou pedagógica; bem como os que enfatizavam apenas o contexto sociológico, antropológico, psicológico ou econômico; além de recortes voltados exclusivamente para as particularidades poéticas, questões de identidade e cultura, estéticas do cotidiano, circuito e mercado.

¹ O Estado possui 11 instituições de ensino (duas públicas e nove particulares) que oferecem programas de pós-graduação *stricto sensu*. Ao todo são 146 cursos envolvendo todas as áreas de conhecimento sendo que destes, 43 são de doutorado e 103 de mestrado.

Programas de pós-graduação cujas linhas de pesquisa apresentam afinidade com HTCA sua produção de teses/dissertações no período 2000/2009:

Programa de pós-graduação	N	Ano	Linha de pesquisa/data criação	Total T/D	Rel. a HTCA
UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina					
Artes Visuais/PPGAV	M	2005	Teoria e História das Artes Visuais (2007 a partir do desmembramento da Linha Poéticas, História e Teoria das Artes Visuais)	34	12
Música/PPGMUS	M	2006	A música no contexto histórico e sócio-cultural (2006)	9	3
Teatro/PPGT	M	2002	Teatro, Sociedade e Criação Cênica (2002)	47	14
	D	2009		NP	-
História/PPGH	M	2007	Culturas Políticas e Sociabilidade e Linguagens e Identificações (2007)	14	1
UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina					
Arquitetura – PósARQ	M	2002	Métodos e Técnicas Aplicados ao Projeto em Arquitetura e Urbanismo	95	6
Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade – PGAU-Cidade	M	2005	Urbanismo, Cultura e História da Cidade (2005)	30	7
História	M	1975	Políticas da Escrita da Imagem e da Memória (2007) e Trabalho, Sociedade e Cultura (2006)	164	9
	D	1998		50	6
Literatura Brasileira e Teoria Literária	M	1971	Literatura e Memória e Teoria da Modernidade (1989), e Textualidades Contemporâneas (1990)	252	30
	D	1997		99	30
UNISUL – Universidade do Sul de Santa Catarina					
Ciências da Linguagem	M	1999	Linguagem e processos culturais (2008)	202	4
	D	2008		NP	-
UNIVILLE – Universidade da Região de Joinville					
Patrimônio Cultural e Sociedade	M	2007	Patrimônio e Memória Social e Patrimônio e Sustentabilidade (2007)	NP	-
Teses: 149 Relacionadas HTCA: 36 (24%)					
Dissertações: 847 Relacionadas HTCA: 86 (10,15%)					
N=nível/M=Mestrado/D=Doutorado/NP=Não Produziu/T=Teses/D=Dissertações					

2 Sobre a relação da htca com programas de mestrado e doutorado

2.1 – UDESC

A UDESC conta com quatro programas de pós-graduação cujas linhas de pesquisa apresentam conexão com HTCA: Artes Visuais (M), Música (M) e Teatro (M/D) oferecidos pelo Centro de Artes (CEART), e o programa de História (M) oferecido pelo Centro de Ciências Humanas e da Educação (FAED). Sendo que este centro oferecia anteriormente também o Mestrado em Educação e Cultura que esta em processo de extinção, a última turma ingressou em 2003. Afora este, todos os outros cursos foram criados a partir do ano 2002.

Conforme dados fornecidos pelo PPGAV, a relação de candidatos por linha permite constatar que a procura pelas linhas oscila entre os percentuais de 40% para processos artísticos, 30% para a linha de Ensino das Artes Visuais e 30% para Teoria e História da Arte.

Já o Mestrado em Música produziu nove dissertações até junho de 2009 sendo três relacionadas ao conteúdo de HTCA. Deve-se constatar, embora de modo pouco recorrente, a presença de temáticas e repertórios que tangenciam a HTCA particularmente no que diz respeito às manifestações culturais e aos fenômenos relacionados à história.

Em relação ao Programa de Pós-Graduação em Teatro, embora as teses ainda não tenham sido defendidas, no período 2004-2009 foram apresentadas 47 dissertações, sendo 14 relacionadas à HTCA.

O Mestrado em História da UDESC apresenta ementas das disciplinas e algumas bibliografias priorizam os estudos culturais, permitindo abertura para temáticas e repertórios que tangenciam e/ou se cruzam às Artes Plásticas, tais como modernidade e contemporaneidade, leitura de imagem, representação e imaginário, identidade; incluindo manifestações estéticas (corpo, cotidiano) e fenômenos relacionados à história da arte (urbanismo e memória).

2.2. UFSC

Na UFSC selecionou-se quatro programas com linhas de pesquisa relacionadas a HTCA: História (M/D), Arquitetura (Mestrados em Arquitetura e em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade) e Literatura (M/D). No período analisado produziu-se na pós-graduação em História da UFSC 50 teses, sendo seis relacionadas à HTCA. O total de dissertações do período é de 164, sendo nove relacionadas

a HTCA. As disciplinas, bem como as teses e dissertações indicam temáticas e repertórios que tangenciam e/ou se cruzam às Artes Plásticas, tais como modernidade e contemporaneidade, cultura e política, memória, representação e imaginário; incluindo manifestações estéticas (identidade, cotidiano) e fenômenos relacionados à história da arte (urbanismo, arquitetura, pintura, arte contemporânea).

Já no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira e Teoria Literária Foram produzidas no período 252 dissertações e 99 teses, sendo 30 dissertações e 30 teses relacionadas à área de interesse da HTCA. As disciplinas e bibliografias, bem como as dissertações e teses indicam temáticas e repertórios bastante comuns e sobrepostos às artes plásticas, tais como modernidade e pós-modernidade, memória, cultura, pintura, cinema, vídeo, fotografia; bem como a fenômenos relacionados à história da arte e arte contemporânea. Há uma ênfase na problemática da imagem que permite um cruzamento com a filosofia e a psicanálise.

As dissertações apontam de modo bastante recorrente para uma relação entre literatura e artes ou ainda, temáticas e periodizações que pertencem ao repertório das artes visuais.

No Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PósARQ) as disciplinas e bibliografias, bem como as dissertações indicam temáticas e repertórios que tangenciam e/ou se cruzam às Artes Plásticas, tais como modernidade e contemporaneidade, memória, cultura e política, urbanismo, patrimônio e cotidiano e fenômenos relacionados à história da arte (arquitetura urbana e religiosa, pintura, arte contemporânea). Produziu 95 dissertações no período, sendo seis da área de interesse da pesquisa.

No Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade (PGAU-Cidade) as linhas de pesquisa, disciplinas e bibliografias que contemplam o conteúdo de HTCA favorecem o desenvolvimento de trabalhos na área. Tal é assim, que das 30 dissertações defendidas entre 2007/2009, sete apresentam relação como tema, sendo os mais recorrentes relacionados à modernidade e contemporaneidade, memória, cultura e política, urbanismo, patrimônio e cotidiano, bem como fenômenos relacionados à história da arte (arquitetura urbana e religiosa, pintura, arte contemporânea).

Além desses programas, identificou-se um segundo grupo no qual, mesmo quando ementas e disciplinas são pouco favoráveis, pode acontecer, ainda que de modo bastante episódico, certas conexões com temáticas e repertórios que tangenciam e/ou se cruzam às Artes Plásticas e fenômenos relacionados à história da arte, tais como modernidade e contemporaneidade, representação e identidade, ur-

banismo, cotidiano e memória. São por exemplo os cursos de Engenharia de Produção ou o doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas iniciado em 1995. Entre as linhas de pesquisa, a que mais se aproxima do conteúdo de HTCA é Modernidade e Globalização, pertencente à primeira área de concentração. Neste caso, também as ementas favorecem temáticas e repertórios que tangenciam e/ou se cruzam às Artes Plásticas, tais como modernidade e contemporaneidade, leitura de imagem, representação e identidade, imaginário e produção simbólica; incluindo manifestações estéticas (subjetividade, corpo, cotidiano) e fenômenos relacionados à história da arte (urbanismo e memória). Porém, das 63 teses produzidas no período, apenas uma apresenta conexão com a HTCA.

Já o curso de Antropologia Social, que possui disciplinas compatíveis mas que das 33 teses defendidas no período, nenhuma apresenta tal interlocução e muito poucas das 101 dissertações se relaciona a HTCA.

Mas há ainda um terceiro grupo de cursos de pós-graduação que merece referência que são cursos cujas características docentes e curriculares embora não favoreçam, acabam produzindo pesquisas relacionadas ao repertório das Artes Plásticas. Comparecem os cursos de Psicologia; Educação ou o de literatura (inglês).

2.3. Outras Universidades

O Programa de pós-graduação em Ciências da Linguagem (M/D) da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL) produziu quatro dissertações no período de interesse da pesquisa. Também o Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade da Univille, aprovado em dezembro de 2007 tem como linhas de pesquisa Patrimônio e Memória Social/Patrimônio e Sustentabilidade. Embora ainda não tenham sido produzidas dissertações, as disciplinas favorecem temáticas e repertórios que tangenciam e/ou se cruzam às Artes Plásticas incluindo fenômenos relacionados à história da arte, tais como urbanismo e memória, patrimônio, cultura e identidade, modernidade e contemporaneidade, cultura visual e representação.

3 Sobre a relação da HTCA com as bibliografias nos diferentes cursos de PG

O autor que mais se repete é Walter Benjamim (em especial os 3 volumes de Obras Escolhidas), particularmente nos PPG de Música, História, Antropologia, Literatura e Ciência da Linguagem. Também se destacam alguns textos clássicos sobre arte e estética de Adorno, Kant, Hegel e Nietzsche. Na maioria dos cursos em que a imagem é problematizada na sua relação entre arte e filosofia destacam-se Didi-Huberman (particularmente no caso de O que vemos, o que nos olha), Agambem e Deleuze, além de Régis Debray, também referenciado em História e Literatura. Clássicos da História da Arte como Panofsky estão indicados no curso de Arquitetura e Gombrich no curso de História. Além de Maurice Blanchot e Jürgen Habermas, destacam-se ainda alguns autores mais recentes como Zygmunt Bauman (Modernidade líquida); Guy Debord (A sociedade do espetáculo); Fredric Jameson, Alain Badiou, Carl Schorske e Rosalind Krauss. Deve-se destacar que, em sua maioria, são textos traduzidos ao português, estando o segundo idioma referido em inglês, seguindo-se francês e italiano.

4 Sobre os horizontes da htca em relação às pesquisas de pg

Referindo-se ao Congresso Internacional da Associação Internacional dos Críticos de Arte que aconteceu em Paris em (AICA-2006), Etienne Boulba², crítico independente de arte, abordou a crise da profissão perante o deslocamento cada vez maior da estética para a sociologia e a antropologia, apontando para a atual porosidade do recorte disciplinar e permitindo interrogar sobre as especificidades concernentes a HTCA. Como situar esse problema, o específico da arte seria de não possuir uma *especificidade* disciplinar? Tal questão se amplia quando se constata uma ênfase das pesquisas no campo da visualidade e em relação à investigação e recorte de seus múltiplos objetos, trazendo no seu bojo e em suas abordagens, manifestações de ordens diversas, incluindo cultura popular e indústria cultural, bem como priorizando a contemporaneidade como marco temporal das pesquisas.

Se o PPGAV-CEART/UEDESC enfatiza os recortes contemporâneos nas linhas de Ensino de Artes e também nos Processos Poéti-

cos, deve-se reconhecer que esta preferência tem sido cada vez mais freqüente nos congressos de história e também de arte. Mas, para além dos orientandos e pesquisadores iniciantes que se enredam no emaranhado de dúvidas que tais escolhas implicam, multiplicam-se inquietações como por exemplo: o que, na arte contemporânea, interessa à universidade ou o que faz do espaço acadêmico um bom lugar para o artista pensar e refletir sobre o que produz? O resultado do trabalho *prático* deve vir sempre acompanhado de um par *teórico* ou esta divisão é intransponível? E para os textos de artista, a tese é um bom formato, em todo e qualquer tipo de pesquisa? Sinal de que, desde a concepção dos cursos até a escolha dos critérios de avaliação, praticamente tudo o que se refere à formatação dos programas de mestrado e doutoramento ainda está por resolver ou aperfeiçoar, tanto no que diz respeito ao processo e trabalho de arte, como na equação entre flexibilidade e rigor.

É neste campo de problemas que a HTCA também está implicada. O rompimento das fronteiras, sua pluralidade e cruzamento com atividades de outros domínios não possibilitam mais o uso de modelos homogêneos e específicos de análise, tal como definido por historiadores da arte no passado. Decorre daí duas injunções: uma diz respeito à perda das especificidades dos objetos de estudo, desdobrada nas incertezas em relação aos paradigmas do conhecimento no âmbito mais acadêmico. A outra remete ao fato de que os estudiosos são praticamente contemporâneos de seus objetos de estudo, dispensando ou minimizando as implicações teórico-conceituais relativas à memória e à transmissão da tradição, à sobrevivência das formas e estilos, além dos deslocamentos e metamorfoses, insistências e persistências, heranças e reelaborações de problemas plásticos ou artísticos em detrimento de acontecimentos e processos situados apenas em relação à contemporaneidade. Neste sentido, pode-se constatar que muitas das pesquisas identificadas neste levantamento foram desenvolvidas em programas e cursos onde tanto as fragilidades das fronteiras e abordagens como os pressupostos da contemporaneidade não estão tão definidos, nem mesmo explicitados.

Fenômeno que pode ser bem percebido nos programas de pós-graduação em Santa Catarina relacionados ao repertório de HTCA, para além da ênfase nos fenômenos que minimizam as implicações temporais, mais sintoma do que elaboração de uma inquietação, a abertura temática é um importante aspecto a constatar. Mas se por um lado a abrangência dos temas valida as abordagens interdisciplinares, convocando um fértil diálogo com a literatura, a história, a

² BOULBA, Etienne. Polêmica Como viver junto. Disponível em <<http://www.bienale3000saopaulo.org/materias.php?mid=295>>. Acesso em 12 mar. de 2007.

arquitetura, a geografia, a psicologia, entre outras áreas de conhecimento, inúmeros trabalhos de pesquisa incorrem numa possível dispersão e perda de foco de análise. Do mesmo modo, a pluralidade de procedimentos metodológicos e de fontes (como por ex: iconografia, obras literárias, relatos orais e escritos, charges, filmes, documentários, plantas, mapas, atas, cartas, programas de rádio, peças publicitárias, jornais, revistas, músicas, além de documentos produzidos pelo próprio pesquisador ao longo de sua pesquisa) acaba por relativizar pertinências, equivalendo a densidade e pulverizando a consistência.

Cabe lembrar que já em 1996, a edição nº77 da revista norte-americana de arte e cultura *October*, então editada por Rosalind Krauss e Hal Foster, dedicou um número especial para uma pesquisa que realizaram entre pesquisadores, críticos de arte e artistas norte-americanos, em que se mostravam apreensivos com a possibilidade da abordagem interdisciplinar dos estudos visuais levar à rendição do conhecimento histórico e dos métodos críticos mantidos pela disciplina de história da arte. Trata-se de uma preocupação bastante fundamentada que aponta para a perda do estatuto privilegiado em relação a outras práticas de significação e de produção de discursos. Constata-se que interesses diversos da arte resultam em inquietações constantes quanto ao recorte disciplinar da HTCA, bem como ao conjunto de seus conhecimentos e à sua *epistème*.

Os resultados destas indefinições aparecem de modo significativo no cenário das disciplinas e pesquisas levantadas nos PPG em Santa Catarina. Em 10 programas relacionados foram produzidas 149 teses e 847 dissertações, das quais 36 teses (24%) e 86 dissertações (10,15%) apresentaram conteúdo relacionado direta ou indiretamente ao tema da HTCA.

Isso significa que diversos programas acolhem as artes como temática, mesmo que não tenham um repertório específico na área. Relacionado a este fato, observa-se que, em grande parte das bibliografias utilizadas, constam pouquíssimos historiadores da arte e teóricos das artes. Nestes mesmos programas não consta nenhuma disciplina que trate diretamente da historiografia da arte ou faça revisões críticas sobre este campo de conhecimento, seus conceitos, teorias e metodologias. Constatação que aponta para a necessidade de debates e abordagens, além de uma disciplina relacionada a HTCA capaz de contemplar os diferentes regimes de verdade sobre a história da arte, suas distinções e implicações; destacando também os diferentes regimes de verdade sobre a obra de arte: a subjetivação e a

exterioridade; familiaridades e estranhamentos, potências e desvios; bem como explorando os diferentes regimes de verdade sobre a imagem e o pensamento plástico, a retórica e os abismos do visível.

Bem verdade que se pode ponderar sobre o fato de que o PPGAV é ainda bastante recente (2005) e que no Estado catarinense existe uma dificuldade de acesso a um circuito de arte mais efetivo e dinâmico, que há falta de grandes exposições e museus em Santa Catarina, sendo que o contato direto com as obras possibilitaria não apenas o interesse, mas também pesquisas de maior fôlego documental. Também pode ser lembrado o reduzido acesso às boas bibliotecas, museus e/ou galerias. Por outro lado, na falta desse universo, muitas das pesquisas se voltam para pesquisa bibliográfica e de valor mais filosófico e especulativo. O que acaba sendo uma saída que opera por montagens e produz outros tipos de conexões, possibilitando novas interrogações e interlocuções, mesmo sob o risco da perda da unidade na disciplina e na metodologia da HTCA. Assim, a complexidade atual representa um desafio a ser encarado pela história da arte, uma vez que seu objeto de estudo se configura, segundo Didi-Huberman em *Devant l'image* (1990), como uma nuvem sem contornos definidos, que muda constantemente de forma. Não é diferente o cenário em Santa Catarina.

Fonte: informações obtidas por email ou pessoalmente junto às secretarias dos cursos e nos seguintes *sites* abaixo discriminados, com acesso em julho 2009.

Capas:

<http://www.capes.gov.br/cursos-recomendados>

Cursos:

<http://ppgav.ceart.udesc.br/ppgav.htm>

<http://www.ppgh.udesc.br/>

<http://www.ceart.udesc.br/ppgmus/editais.htm>

<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/>

<http://www.posarq.ufsc.br/>

<http://www.ppgep.ufsc.br/viewer.php?indpg=principal>

<http://www.pgau-cidade.ufsc.br/site/index.html>

<http://www.pos.ufsc.br/antropologia/index.html>

<http://www.cfh.ufsc.br/~dich/>

<http://www.pos.ufsc.br/historia/>

<http://www.literatura.ufsc.br/>

http://community.univille.edu.br/pro_reitoria_pesquisa_pos/areas/posgraduacao/index.html
<http://www.unisul.br/cursos/cursos-de-mestrado-e-doutorado.html>

Bibliotecas:

<http://www.bu.ufsc.br/>
<http://www.bu.udesc.br/>

**Cursos de
graduação em
História da Arte
no Brasil**

Implantação do bacharelado em história da arte na Escola de Belas Artes/UFRJ em 2009

Carlos Gonçalves Terra
UFRJ/CBHA

Resumo

O Curso de Graduação em História da Arte – bacharelado tem como objetivos consolidar estudos e pesquisas referentes às artes brasileiras, não só as artes plásticas tradicionais mas também em outros campos, tais como a Arte Popular, as Artes Decorativas (envolvendo as produções de Tapeçaria, Joalheria, Cerâmica e outras produções artísticas que se relacionam com as manufaturas industriais ou não). Enfocará também linguagens artísticas tais como Cinema, Fotografia e novas tecnologias da imagem.

Palavras-Chave Bacharelado, História da Arte, Escola de Belas Artes/UFRJ

Abstract

The under graduation course in Art History – bachelor's degree has as objective to consolidate studies and researches concerning the Brazilian arts, not only the fine arts but also in other fields such as Popular Art, the Decorative Art (involving tapestry, ceramic, as well as other artistic productions related or not to industrial manufacturing). It will also focus on artistic language such as Cinema, Photography and new image technologies.

Keywords Bachelor's Degree, Art History, School of Fine Arts/UFRJ

O “Projeto pedagógico do curso de História da Arte da Escola de Belas Artes/UFRJ – Bacharelado” tem por normatização a **Resolução CEG nº02/2003**, e está fundamentado em cuidadosa análise das estruturas curriculares vigentes na Escola de Belas Artes, no conjunto da legislação determinada pelo MEC, nas Diretrizes Curriculares dos Cursos de Graduação de História e em outros documentos relacionados ao referido projeto pedagógico. Com os resultados deste trabalho, a Comissão de Organização do Curso¹ pretendeu oferecer à comunidade uma proposta de formação profissional em História da Arte condizente com o projeto da universidade pública e da cidadania, com conteúdo ético-humanista que tenha por objetivo atender às demandas sociais contemporâneas. O curso será capaz de qualificar o formando em História da Arte com conteúdos, competências e habilidades inerentes à sua área de conhecimento, formação que implicará no desenvolvimento de potencialidades dos estudantes, estimulando a reflexão autônoma, na busca da formação específica e das práticas essenciais à pesquisa, produção e divulgação do conhecimento histórico das artes, bem como sua aplicação em atividades de pesquisa e extensão.

A Aula Pública de Desenho e Figura, estabelecida por carta régia de 20 de novembro de 1800 foi a primeira ação oficial que se tem conhecimento para que se estabelecesse o ensino da arte no Brasil. Este, porém, só teria sua fase inicial com a criação da Escola Real das Ciências Artes e Ofícios, por Decreto-Lei de D. João VI, em 12 de agosto de 1816, com a chegada ao Brasil da Missão Artística Francesa, chefiada por Joaquim Lebreton, a convite de D. João VI, para viabilizar o projeto do ensino artístico em nosso país. Durante os primeiros dez anos o que temos são apenas algumas aulas ministradas por Debret e Grandjean de Montigny numa casa do centro da cidade que os dois artistas alugaram para esta finalidade. Em 1826, já com o prédio próprio projetado por Grandjean de Montigny tem início o ensino oficial das artes no Brasil, de acordo com o modelo da Academia Francesa, sendo que a Escola passa a chamar-se Academia Imperial das Belas Artes. Em 1877 surge mais uma Academia de Belas Artes no Brasil, a da

¹ A Comissão de Organização do Curso de Graduação em História da Arte/Bacharelado, foi aprovada no Departamento de História e Teoria da Arte e na Congregação da EBA/UFRJ, tendo sua portaria sido publicada em maio de 2007, composta pelos professores doutores: Helenise Monteiro Guimarães (coordenadora da comissão), Ângela Ancora da Luz, Ana Maria Tavares Cavalcanti, Carlos Gonçalves Terra e Paulo Venâncio Filho. Participaram também do planejamento do Bacharelado os professores doutores: Sonia Gomes Pereira e Rogério Medeiros.

Bahia, com o nome de Academia das Belas Artes, hoje na Universidade Federal da Bahia com o nome de Escola de Belas Artes da UFBA. No Rio, com o advento da República, a Academia passará a chamar-se Escola Nacional de Belas Artes e, a partir de 1965, será denominada Escola de Belas Artes da UFRJ, nome que mantém ainda hoje.

Assim, a Academia que originou nossa escola foi uma das primeiras instituições de ensino superior no Brasil, junto com as escolas militares e de medicina. A aceitação do ensino das artes no Brasil sofreu com os preconceitos que sempre privilegiaram as áreas exatas em detrimento daquelas voltadas para as humanidades. O ensino das artes na educação básica só se tornaria obrigatório pela Lei nº 5.692/71, que instituiu a disciplina Educação Artística nos currículos de 1º e 2º Graus. Tal obrigatoriedade fez crescer a oferta de graduações, sobretudo a licenciatura, com habilitações em Artes Plásticas, Artes Cênicas, Música e Desenho, descentralizando a oferta de cursos na área, antes praticamente restrita aos centros urbanos tradicionais.

A criação das associações estaduais de Arte-Educadores, e sua conseqüente reunião em torno da federação de Arte-Educadores do Brasil (FAEB), teve como conseqüência a ampliação e o aprofundamento do debate, em congressos e seminários realizados em todo o país, sobre a especificidade da formação do profissional da arte (bacharel e licenciado), culminando com uma intensa mobilização quando das discussões em torno da Lei de Diretrizes e Bases – LDB/96.

Tal debate arregimentou também profissionais organizados em outras associações, como a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), Associação Brasileira de Artes Cênicas (ABRACE), entre outras, em consonância com as discussões contemporâneas desenvolvidas pelas associações internacionais, tais como a International Society for Education Through Art (INSEA).

Apesar dos avanços em relação ao ensino das artes no Brasil, a área de História da Arte só começa a expandir-se nos últimos 20 anos, pela pesquisa e produção científica que se dá, sobretudo no seio das universidades no Brasil. O Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), criado em 1972, congregando pesquisadores, profissionais de instituições culturais, doutores e professores das universidades brasileiras tem sido fundamental para a produção científica, divulgação de pesquisas, publicações, curadorias, enfim, uma larga margem de contribuições na área de História da Arte.

A área surge, conseqüentemente, no âmbito das pós-graduações. Uma das pioneiras foi a Escola de Belas Artes que, em 1985

implantou o Mestrado em História da Arte e, seguindo-se a Universidade Federal de Porto Alegre. Antes já havia a sinalização das necessidades da área, a partir da pesquisa que a USP desenvolvia através da ECA – Escola de Comunicação e Artes. Porém, a pós-graduação era muito abrangente. Outra instituição que trouxe uma sólida contribuição foi a UNICAMP, com uma produção consistente e que, em pouco tempo, se tornou um pólo importante para o aprofundamento das questões teóricas da arte.

Em 2000 a Escola de Belas Artes/UFRJ cria o Doutorado, passando a ser um Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, o PPGAV, com duas áreas e quatro linhas de pesquisa: História e Crítica da Arte, Imagem e Cultura, Linguagens Visuais e Poéticas Interdisciplinares. Isto ocorreu, também com os vários cursos de mestrado criados nas universidades brasileiras que implantaram seus programas com suas respectivas linhas. Contudo, não havia um bacharelado em História da Arte e os profissionais da área vinham para os Programas de Pós-Graduação com a formação de artistas, filósofos, jornalistas, historiadores, sociólogos e de vários outros campos, uma vez que não havia a formação de base. As primeiras sinalizações surgiram nos cursos de Licenciatura, quando algumas Universidades começaram a criar, no contexto da formação do professor de Educação Artística, uma habilitação em História da Arte.

A importância do bacharelado em História da Arte é inquestionável. Em meio à globalização que se vive no mundo contemporâneo, não podemos ficar defasados dos grandes centros e das discussões científicas de nosso tempo, no momento em que o objeto se descola dos museus e, na sua fugacidade passa a ser arquivado por computadores. A ele não se permite restringir-se à permanência material como, por exemplo, nas “instalações”, *performances* e *happenings*, onde, a figura do historiador da arte adquire contornos altamente expressivos, pois além de sua base no campo da História da Arte, com ele há de conviver os saberes do crítico, do teórico e do curador. O surgimento de Espaços Culturais em instituições, como o Banco do Brasil, o Banco Itaú, a Caixa Econômica, os Correios, e tantos mais, suscitam, a cada dia, o profissional de formação sólida capaz de realizar o projeto cultural da arte, no campo da história, que promova a inserção da arte brasileira nos grandes centros da pesquisa e da produção artística.

A Lei nº 9.394/96 (nova LDB) prevê o ensino da arte como “*componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos*” (§2º, Art 26), permitindo-nos comprovar que, se já possuíamos a forma-

ção em nível de pós-graduação em História da Arte, hoje, o ensino básico também já tem o ensino da arte, permanecendo o grande vazio na estrutura universitária para a preparação de professores da área. Não cabe dúvida que a Lei nº 9.394/96 e seus sucedâneos privilegiam a área de artes como jamais ocorreu na legislação educacional brasileira, cabendo a nós, como Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o respaldo da Lei e com a consciência da responsabilidade que temos de criar o Bacharelado em História da Arte, para preencher uma lacuna fundamental no processo do ensino e pesquisa na área.

O Curso de Graduação em História da Arte – Bacharelado, tem por finalidade adequar uma estrutura didático-pedagógica às necessidades de preservação de valores culturais e da memória nacional.

A Escola de Belas Artes também conta com um curso de Educação Artística, com duas habilitações: Artes Plásticas e Desenho², e em seus demais cursos a disciplina de História da Arte participa como crédito obrigatório para a formação do estudante. Tal fato demonstra a importância da participação dos profissionais de História da Arte nos cursos de Desenho Industrial (História e Filosofia da Arte), Cenografia, Indumentária, Composição de Interiores, Composição Paisagística, Licenciaturas em Desenho e Artes Plásticas (História das Artes e Técnicas) e também nos cursos de Pintura, Gravura e Escultura (História da Arte)³, sendo, portanto, um campo de conhecimento que contribui para a formação profissional de artistas. Esta nova graduação compartilha plenamente das finalidades

2 O ensino das artes só se tornou obrigatório com a Lei nº 5.692/71, instituindo a disciplina de Educação Artística nos currículos de 1º e 2º graus. Esta obrigatoriedade resultou num crescimento da oferta de graduações com habilitações em Artes Plásticas, Artes Cênicas, Música e Desenho, sobretudo no que se refere às licenciaturas. Esta lei instituiu a polivalência, sob o princípio de que o professor de “artes” deveria ser um generalista e não um especialista em cada linguagem artística. Consta ainda na Lei de Diretrizes e Bases, Lei nº 9.394/96 que: §2º O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.

3 É relevante o fato de que todos os cursos da Escola de Belas Artes tenham mantido em seus currículos disciplinas do campo de História da Arte, e mais ainda, que esta unidade tenha criado um dos primeiros cursos de pós-graduação em História da Arte, **justificando-se portanto a criação do curso de graduação em HISTÓRIA DA ARTE na Escola de Belas Artes do Centro de Letras e Artes**, e não no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (em se tratando de um curso de “história”), justamente pela sua natural inserção numa unidade cuja característica principal é o desenvolvimento de profissionais nos variados campos artísticos. Entre eles o curso de História da Arte vem suprimir uma lacuna na EBA/UFRJ.

da educação superior, como descrito na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei nº 9.394 de 20/10/96, Art. 43º:

(...) III – Promover a divulgação de conhecimentos culturais, científicos e técnicos que constituem patrimônio da humanidade e comunicar o saber através do ensino, de publicações ou de outras formas de comunicação; e

IV – Suscitar o desejo permanente de aperfeiçoamento cultural e profissional e possibilitar a correspondente concretização, integrando conhecimentos que vão sendo adquiridos numa estrutura sistematizadora do conhecimento de cada geração.

O Curso tem como objetivos consolidar estudos e pesquisas referentes não somente as Artes Plásticas em geral, como a Arquitetura, a Pintura, a Gravura, a Escultura e as Artes Decorativas (Têxteis, Joalheira, Cerâmica, Vidro, Ourivesaria, Mobiliário) mas também em outros campos, tais como a Arte Popular e as questões regionais e étnicas além de outras criações artísticas que se relacionam com a produção artesanal ou industrial.

Sua proposta também é de proporcionar aos estudantes a oportunidade de articular conhecimentos relacionados a outras áreas afins e que hoje demandam mão-de-obra especializada e com formação histórica e teórica em arte. A produção cultural da arte envolve a compreensão e conhecimento das leis do mercado de arte, práticas curatoriais para exposições e gestão de negócios relativos à cultura, além de requerer um sólido conhecimento de novas linguagens artísticas, tais como as mídias digitais.

A articulação entre História, Teoria e Cultura está representada pelas abordagens multidisciplinares que o curso apresenta, não só nas disciplinas de História da Arte e nas diversas manifestações artísticas mundiais, mas nas suas práticas e em sua própria construção social e histórica. Desta forma o graduando tomará contato ao longo do curso com as áreas de Antropologia, Filosofia e Estética, podendo ainda obter formação complementar através de disciplinas eletivas em outras áreas do conhecimento. As linguagens artísticas como Cinema, Fotografia, Novas Tecnologias da Imagem e as Artes Dramáticas também possibilitarão a interdisciplinaridade e a ampliação do conhecimento do estudante.

No que se refere ao profissional historiador de arte, os itens explicitados podem ser aplicados somando-se as atribuições dadas

ao campo das Artes. Assim sendo, o historiador de arte deverá interagir com as manifestações culturais da sociedade na qual se situa, demonstrando *sensibilidade e excelência na criação, transmissão e recepção dos diversos fenômenos artísticos*.

Ele deverá desenvolver pesquisa científica e tecnológica em História da Arte, com o objetivo de compreender, difundir e desenvolver os processos de produção artística. Deverá estar apto a atuar nos diferentes espaços culturais, articulando-os entre si e oportunamente com as instituições de ensino de arte. Deverá contribuir para o estímulo à criação artística e sua divulgação, objetivando o aprimoramento da sensibilidade estética dos diversos atores sociais;

Desta forma, em consonância com os modelos já existentes em outros cursos, ele deverá estar apto a atuar como pesquisador, curador, produtor, agente cultural e outras especificidades dos contextos de arte, cultura e comunicação, sendo que a formação aqui proposta pretende aprofundar e ampliar estas qualificações.

Estas Competências e Habilidades⁴ tem como premissas aquelas dadas pelas Diretrizes dos cursos de História, CNE/CES 492/2001, sendo aqui **adaptadas** para a descrição e qualificação das competências do historiador de arte:

1. Articular saberes teóricos com a prática da pesquisa historiográfica, interagindo com outras áreas de conhecimento das ciências sociais.
2. Articular conhecimentos de diferentes produções de linguagens artísticas, tanto na pesquisa teórica quanto na experiência prática.
3. Problematizar, nas múltiplas dimensões das experiências dos sujeitos históricos, a constituição de diferentes relações de tempo e espaço articulando-as aos campos artísticos.
4. Conhecer as informações básicas referentes às diferentes épocas

⁴ **Conforme Parecer do CNE/CES 492/2001**, Diretrizes dos Cursos de História: **A) Gerais:** a) Dominar as diferentes concepções metodológicas que referenciam a construção de categorias para a investigação e a análise das relações sócio-históricas; b) Problematizar, ns múltiplas dimensões das experiências dos sujeitos históricos, a constituição de diferentes relações de tempo e espaço; c) Conhecer as informações básicas referentes às diferentes épocas históricas nas várias tradições civilizatórias assim como a sua inter-relação; d) Transitar pelas fronteiras entre a História e outras áreas de conhecimento; e) Desenvolver a pesquisa, a produção do conhecimento e sua difusão não só no âmbito acadêmico, mas também em instituições de ensino, museus, em órgãos de preservação de documentos e no desenvolvimento de políticas e projetos de gestão do patrimônio cultural e; f) Competência na utilização da informática.

históricas nas várias tradições civilizatórias, sua inter-relação e as possíveis articulações com as linguagens artísticas.

5. Transitar pelas fronteiras entre a História da Arte e outras áreas de conhecimento.
6. Desenvolver a pesquisa, a produção de conhecimento e sua difusão não só no âmbito acadêmico, mas também em instituições de ensino, museus, órgãos de preservação de documentos e bens culturais e no desenvolvimento de políticas e projetos de gestão do patrimônio artístico e cultural.
7. Competência na utilização da informática e de novas mídias em suas aplicações ou formas autônomas de linguagens artísticas.

O Curso é organizado da seguinte maneira:

1. **NÍVEL BÁSICO:** Estudos de fundamentação teórica relativos às especificidades da percepção e reflexão sobre os fenômenos artísticos.

Conteúdos de formação geral: História da Arte, Estética, Crítica de Arte, Arte e Antropologia, Teorias da Imagem, História da Arte no Brasil, Historiografia da Arte, Metodologia de Projeto em Artes Visuais e Processos e Técnicas das Artes Visuais.

2. **NÍVEL DE DESENVOLVIMENTO:** Estudos e processos de interação com outras áreas de conhecimento, objetivando fazer emergir e amadurecer a linguagem pessoal do estudante:

Conteúdos de formação específica: Artes Decorativas, Arte Popular, Arte Africana e Afro-brasileira, Arte Oriental, Arte na América Latina, Cinema, Arte Digital, Fotografia, Metodologia de Projeto; Seminário de História, Teoria e Crítica de Arte.

Disciplinas optativas de escolha restrita: Foi criado um elenco de disciplinas denominadas “Tópicos Especiais”, que possibilitará aos professores oferecerem programas diferenciados conforme seu tema de interesse. Estas disciplinas também permitirão o convite de palestrantes ou pesquisadores interessados em oferecer cursos que contribuam com novas experiências, desde que em acordo com o projeto pedagógico e a filosofia do curso. Pretende-se, também, nessas disciplinas estimular as diversas práticas acadêmicas, sejam as relacionadas com a pesquisa documental, ou aquelas que venham a promover atividades de extensão, e que coloquem o futuro historiador em contato com as reais necessidades da sociedade.

3. **NÍVEL DE APROFUNDAMENTO:** Desenvolvimento do conhecimento e de atividades vinculadas às qualificações técnicas e conceituais compatíveis com a realidade profissional do campo da Arte:

Conteúdo de formação profissional: Mercado de Arte, Seminário de Curadoria e Montagem de Exposições, Arte e Natureza, Crítica de Arte, Laboratórios de Prática Artística.

Completando essas três fases o estudante tem a opção de escolha de disciplinas que se relacionem com sua formação:

Conteúdo de Formação de Livre Escolha do Aluno: Eletivas em disciplinas teóricas e em oficinas/ateliês: Gravura, Escultura, Desenho, Pintura, Aquarela, Fotografia, Cena e Dramaturgia, Evolução de Equipamento de Interior, Computação Gráfica, Serigrafia e outras oferecidas pelos cursos da Escola de Belas Artes como eletivas.

A comunicação que trouxemos a este Colóquio pretendeu demonstrar a importância do Curso de História da Arte da Escola de Belas Artes/UFRJ e enfatizar que houve uma excelente recepção do curso no primeiro semestre de sua implantação, com uma ótima reação dos estudantes que causou impacto na comunidade acadêmica, sobretudo pelo fato do curso de História da Arte da Escola de Belas Artes/UFRJ apresentar na sua grade curricular grande multiplicidade de disciplinas.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988.

LUZ, Ângela Ancora da. A Escola de Belas Artes – uma história da arte. In: CUNHA, Almir Paredes. *Arquivos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1999. p. 71.

PROPOSTA de Curso de Graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ – Bacharelado em História da Arte apresentada ao CONSUNI em maio de 2008.

O Curso de História da Arte na Universidade Federal de São Paulo

Jens Baumgarten
UNIFESP

Resumo

O artigo apresenta o projeto acadêmico-intelectual do novo curso de graduação de História da Arte na Universidade Federal de São Paulo. Neste sentido a descrição está inserida no contexto do projeto do novo campus de Ciências Humanas em Guarulhos.

Palavras-chave

história da arte, ensino superior, universidade

Abstract

The article presents the intellectual and academic project of the new undergraduate program of Art History at the Federal University of São Paulo. Therefore the description is inscribed into the project of the new campus of Humanities in Guarulhos.

Keywords

art history, higher education, university

1. Introdução

O que pode oferecer um curso de graduação dentro de um campus de Ciências Humanas, que por sua vez, se encontra em uma tradicional universidade de saúde? Este desafio marca também a sua definição que se refere obrigatoriamente à descrição deste campo do conhecimento: a arte, a imagem, o visual, o olhar, a representação e a cultura são apenas alguns termos nos recentes debates. A arte e a imagem entre os seus pólos e aspectos históricos e antropológicos marcam os pontos mais extremos do nosso campo. Uma graduação não pode e não deve responder às tendências de curto prazo mas oferecer uma matriz flexível que atende de um lado as demandas da área com as suas várias exigências de conhecimentos básicos e tradicionais e paralelamente permite a inserção de debates teóricos e metodológicos que em certos ciclos renovam a disciplina.

Em primeiro lugar gostaria de apresentar os dados técnicos: O curso de História da Arte foi estabelecido no Campus Guarulhos em 2007/2008, inserido no projeto Reuni do governo federal e oferece o diploma de bacharel. O curso funciona desde o começo do ano 2009 em uma turma noturna, de ingresso anual, com 50 alunos (45 vagas de sistema universal e 5 vagas de sistema de cotas).

2. Campus Guarulhos

Em resposta à demanda de expansão das vagas públicas no ensino superior e em consonância com o projeto de diversificação dos campi e das áreas do conhecimento dos cursos de graduação, a UNIFESP abriu em 2006, no Campus de Guarulhos, cursos na área de Filosofia e Ciências Humanas.

Para a UNIFESP, universidade implantada em 1994 a partir da Escola Paulista de Medicina que contava então com 61 anos de existência e atuava exclusivamente na área de Saúde e Biomédicas, a instauração destes novos cursos significa a sua consolidação como universidade, ampliando-se agora para a formação de alunos nos campos profissionais específicos das Ciências Humanas e Sociais, com teorias, métodos e disciplinas que lhes são próprios.

Nesta perspectiva no começo, foram criados os seguintes cursos:

1. Curso de Graduação em Filosofia (bacharelado e licenciatura)
2. Curso de Graduação em Ciências Sociais (bacharelado e licenciatura)
3. Curso de Graduação em História (bacharelado e licenciatura)
4. Curso de Graduação em Pedagogia (licenciatura).

Os cursos destinam-se a desenvolver atividades de ensino, pesquisa e extensão nestas áreas do conhecimento, com o objetivo de formar profissionais aptos a desenvolver e refletir criticamente sobre os problemas específicos do conhecimento e da sua história, bem como da sociedade brasileira, procurando manter o padrão da UNIFESP.

3. Curso de História da Arte

3.1. Inserção na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

A implantação do Curso de Graduação em História da Arte, junto ao Curso de Letras, também recém-criado, complementa o projeto acadêmico do Campus Guarulhos que abriga os cursos de Filosofia e Ciências Humanas. Focalizando, em particular, as artes plásticas e as representações visuais, o novo curso introduz a articulação das Artes e das Humanidades, que acompanha, no mesmo sentido, a ênfase na literatura do Curso de Letras. Dentro dessa perspectiva, o Curso de História da Arte da UNIFESP/Campus Guarulhos constitui a iniciativa de organizar este curso integrado à Filosofia e às Ciências Humanas, com conexões interdisciplinares, facilitadas pelas próprias características do Projeto Acadêmico do Campus Guarulhos, cuja marca principal é a sólida formação disciplinar em cada área concomitante à permanente busca do diálogo interdisciplinar, por meio do qual se possa falar a partir de um lugar próprio, mas abrindo-se sempre ao outro. A proposta do Curso de História da Arte transcende, ainda, a área das Humanidades, estabelecendo interfaces também com outras áreas científicas, tradicionais na Unifesp, como as Ciências Médicas e da Saúde, além das Exatas; estas últimas recentemente implantadas nesta universidade, no Campus Diadema. Vale ressaltar que a ênfase na teoria e na reflexão crítica que caracteriza o curso, em uma universidade pública, favorece, para os estudantes, não apenas uma formação com base na excelência acadêmica, mas na responsabilidade junto à sociedade.

3.2. Justificativa

O curso propõe um diálogo intenso com as abordagens trans-disciplinares relacionadas às artes e aos estudos da imagem. As imagens e obras de arte visuais criaram ao longo da história um universo expressivo próprio, irredutível à linguagem discursiva. Por isso, suas mensagens e significados só podem ser analisados a partir de sua própria lógica, apta a integrar os estratos de sentido que lhe conferem, de um lado, sua sedimentação histórica (dimensão diacrônica) e, de

outro, sua eficiência comunicativa em situações culturais específicas, em cujo horizonte as imagens interagem com outras esferas da vida e do imaginário sociais: a economia, a política, a religião, as trocas simbólicas, etc. (dimensão sincrônica).

O campo da História da Arte é uma área disciplinar para a qual convergem a tradição da *imitatio* e das diferentes concepções do Belo, bem como a teoria geral da imagem e seu estatuto na história do pensamento, dos gregos ao Renascimento, do classicismo ao modernismo. A História da Arte ampliou estas dimensões pelo foco no objeto concreto nas suas análises e métodos, considerando não somente a forma e o conteúdo da obra, mas também sua própria materialidade. No âmbito deste campo do conhecimento reúnem-se, pois, a historiografia dos últimos cinco séculos e sua constituição como disciplina específica há duzentos anos. A disciplina possui uma metodologia própria. O presente conceito de um Curso de História da Arte ultrapassa os limites de uma História da Arte tradicional, ao abranger todas as imagens artísticas e não-artísticas e levar em consideração todas as formas e representações visuais. Longe de ser uma disciplina elitista, como se supõe, reflete, ao contrário, sobre temas que interessam de perto e de imediato à realidade brasileira contemporânea. Imagens são conhecidas em quase todas as culturas. Os seus significados, funções e objetivos são discutidos, às vezes polemicamente. As pinturas pré-históricas nas cavernas são interpretadas como imagens pedagógicas, da arte ou de culto. O termo significa o objeto concreto bem como o objeto representado, isto é, o objeto para além de sua materialidade, em sua dimensão cultural, simbólica e histórica. Por isso, o campo de significado abre-se enormemente. As representações imagéticas analisadas nesse campo são, por exemplo: pintura, escultura, fotografia, cinema, imagens mecânicas, eletrônicas e digitais, imagens não-artísticas (da medicina e das ciências exatas). Além disso, a reflexão atual da História da Arte traz para o debate também a arte indígena, africana e asiática.

3.3. Objetivos

O Curso de Graduação em História da Arte da UNIFESP tem como objetivo principal dar uma formação acadêmica ao estudante, a partir da construção de um conhecimento fundamental que o habilite a analisar e compreender os objetos artísticos (e não-artísticos) da Antiguidade à contemporaneidade, considerando tanto os objetos inscritos em um campo político e cultural, no sentido de compreender sua natureza, quanto seu estatuto conceitual e retórico. O Curso

de História da Arte, tal como aqui concebido, abarca, de forma ampla, a diversidade de conteúdos e métodos desse campo do conhecimento. Ocupa-se, nesse sentido, dos conceitos e teorias da arte, bem como da própria história dessa área e seus pressupostos.

3.4. Estruturação

A História da Arte analisa objetos artísticos e/ou representações visuais. Por isso, uma das suas competências centrais é a de analisar as relações entre a estética e a teoria geral da sensibilidade, da sensação e do sensível, o que a aproxima da História da Filosofia. Porém, a História da Arte faz parte também das Ciências Humanas, sobretudo das ciências que lidam com fenômenos históricos, sociais e culturais (História, Sociologia, Antropologia). Uma parte central do ensino e da pesquisa está situada na contextualização histórica e cultural dos objetos, em sua recepção, na historização dos conceitos e teorias, na reflexão crítica de construções sociais e políticas, de gênero ou raciais. Considerando-se o objetivo de formação do estudante pela construção do conhecimento básico em História da Arte, por meio do domínio dos métodos de trabalho e da capacidade de apresentar este conhecimento de forma factual e lingüisticamente adequada, foram definidas três grandes áreas para a estruturação do curso:

- a) Arte ocidental (incluindo arte brasileira, latino-americana, norte-americana desde o século XVI e européia desde a Antiguidade);
- b) Arte do Oriente, da África, do mundo árabe e indígena.
- c) Estudos visuais e da imagem.

Como princípio norteador do curso consideram-se os aspectos sincrônicos e diacrônicos e três pilares constituem a base do curso:

1. a formação do olhar a partir dos métodos estabelecidos na História da Arte, inclusive a historização e contextualização das teorias e métodos;
2. uma História da Arte que rompe com o Eurocentrismo e o Nacionalismo e estabelece uma leitura da arte ocidental que abrange a arte latino-americana incluindo a arte brasileira a partir do século XVI e analisa, ainda, a arte da África, da Ásia, do mundo Árabe e do Islã;
3. uma História da Arte que também responde aos chamados Estudos Visuais incluindo, na formação obrigatória, as *mídias* contemporâneas, como a fotografia, o cinema e os meios eletrônicos. Nesse aspecto, não são consideradas somente imagens artísticas, mas qualquer re-

apresentação visual, inclusive seus usos em outros campos de conhecimento como, por exemplo, a importância das imagens na medicina (diagnósticos por imagem), nas áreas técnicas e na informática.

O curso articula ensino e pesquisa, como é característico de todo o Projeto Acadêmico do Campus Guarulhos. Para desenvolver a prática de pesquisa, entre as atividades curriculares, o Curso de História da Arte, desde o início, pretende estabelecer contato com outras instituições, sobretudo os museus da Grande São Paulo, além de instituições universitárias, para possibilitar os estudos *in loco*, face a face com as obras originais. Dadas as especificidades do objeto e das metodologias de análise que lhe são peculiares, afigura-se claramente oportuna a organização de um Curso de Graduação específico em História da Arte.

3.5. Perfil dos graduados

É indiscutível a importância do fenômeno visual em qualquer campo de conhecimento no mundo atual. Para isso, torna-se necessária a criação de uma metodologia própria que leve em conta as mudanças da contemporaneidade. Nesse sentido, partimos do princípio de que o olhar é construído e deve fazer parte das reflexões críticas do novo conceito que o curso apresenta: “Nossa capacidade de ‘ler’ imagens visuais demonstra nosso poder de pensar no abstrato” (Kitty Zijlman). O curso de História da Arte formará profissionais capazes de fazer uma leitura crítica de qualquer representação visual. O mercado de trabalho para estes profissionais, além da própria pesquisa na área, abrange:

- museus, curadoria, patrimônio;
- ensino fundamental, médio, superior, além de cursos livres;
- galerias, crítica da arte e do cinema;

Abre também possibilidades nas áreas do turismo, da propaganda, produção gráfica, digital, consultoria nacional e internacional (por exemplo: seguros), além do trabalho em diversos meios de comunicação.

3.5. Estrutura curricular

A especificidade da matriz curricular está na ênfase na interdisciplinaridade, que permite um diálogo com os outros cursos e, além disso, possibilidades de diálogo com outros campi, além de uma flexibilidade do currículo que garanta o exercício da autonomia do estudante. Nessa perspectiva, a matriz curricular segue o modelo geral do Campus Guarulhos com unidades curriculares (UCs) obrigatórias, eletivas e conexas.

Semestre	Unidade Curricular – Bacharelado – Noturno	Categoria	Créditos	Carga Horária
1°	Leitura e Interpretação de Textos	dcf	04	60
	Introdução à História da Arte	f/dc	04	60
	Arte Ocidental I: Séculos XVIII e XIX *	f/dc	04	60
	Línguas Estrangeiras	dcl	04	60
	Filosofia da Arte e Estética	f/dc	04	60
Total semestre			20	300
2°	Laboratório de Pesquisa e Ensino em História da Arte I	f/dc	10	150
	Arte Ocidental II: Século XX	f/dc	04	60
	Línguas Estrangeiras	dcl	04	60
	Filosofia Geral	dcf	04	60
	História do Cinema	f/dc	04	60
Total semestre			26	390
3°	Laboratório de Pesquisa e Ensino em História da Arte II	f/dc	10	150
	Arte Ocidental III: Antiguidade e Idade Média	f/dc	04	60
	Museologia e Patrimônio	f/dc	04	60
	Historiografia e Teoria da Arte	f/dc	04	60
	Antropologia e Arte	f/dc	04	60
Total semestre			26	390
4°	Laboratório de Pesquisa e Ensino em História da Arte III	f/dc	10	150
	Arte Ocidental IV: Renascimento e Barroco	f/dc	04	60
	História da Fotografia	f/dc	04	60
	Arte Indígena e Pré-colonial	f/dc	04	60
	Sociologia da Arte	f/dc	04	60
Total semestre			26	390
5°	Imagem e Ciência	f/dc	04	60
	Arte e Educação	f/dc	04	60
	Arte Contemporânea	f/dc	04	60
	Eletiva **	e/dc	04	60
	Domínio Conexo***	dc	04	60
Total semestre			20	300
6°	Cinema Contemporâneo	f/dc	04	60
	Fotografia e Propaganda	f/dc	04	60
	Arte da Ásia	f/dc	04	60
	Eletiva	e/dc	04	60
	Domínio Conexo	dc	04	60
Total semestre			20	300
7°	Arte da África	f/dc	04	60
	Arte do Islã e do Mundo Árabe	f/dc	04	60
	Monografia I	f	04	60
	Eletiva	e/dc	04	60

Semestre	Unidade Curricular – Bacharelado – Noturno	Categoria	Créditos	Carga Horária
	Eletiva	e/dc	04	60
Total semestre			20	300
	Monografia II	f	04	60
8º	Eletiva	e/dc	04	60
	Eletiva	e/dc	04	60
	Eletiva	e/dc	04	60
Total semestre			16	240
Ao longo do curso	Atividades Complementares		12	180
Total s/ atv. Comp			174	2610
Total c/ atv.Comp			186	2790

Dcf – Domínio Conexo em Filosofia **Dcl** – Domínio Conexo em Letras **F/dc** – Fixa e Domínio Conexo **F** – Fixa **DC*** – Domínio Conexo (o aluno de História da Arte é obrigado a cursar pelo menos um domínio conexo no curso de História) **E/DC** – Eletiva e Domínio Conexo (livre)

* Inclui Arte da Europa, do Brasil, da América Latina e do Norte

** Por exemplo: Tópicos específicos que aprofundam temas obrigatórios: Narração nas Artes Plásticas, Arte e Espaço, Imagens na Medicina, Discursos Imagéticos do Corpo, Michelangelo, Picasso, Arte Abstrata, Conceito da mestiçagem nas Artes, Bienais da Arte na Europa, América e África, Problema do Estilo, etc.

***Por exemplo: Teatro entre Literatura e Artes Plásticas, Mário de Andrade e as Artes Plásticas, Imagem entre documento e estética, Estética de Winckelmann, Cinema documentário, etc.

Curso de Bacharelado em História da Arte – UERJ

Vera Beatriz Siqueira
UERJ/CBHA

Resumo

O texto trata do curso de bacharelado em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, cuja origem é o primeiro curso superior na área no Brasil, discutindo a proposta de novas ementas para as disciplinas de História da Arte, com recorte conceitual e cruzamentos espaço-temporais, que partem da crítica ao historicismo e ao eurocentrismo que ainda dominam os estudos histórico-artísticos.

Palavras-chave:

história da arte, bacharelado, UERJ

Abstract

This text is about the bachelor's degree in art history at the State University of Rio de Janeiro, whose origin is the first college in the area in Brazil, discussing the new proposition for the content of the disciplines of history of art, with conceptual profile and crossing different spatial and temporal contexts, based on the critique of historicism and Eurocentrism that still dominate the art-historical studies.

Keywords

history of art – BA – UERJ

Histórico

O curso de Bacharelado em História da Arte da UERJ foi criado em 2002, mas sua história é longa. Em 1961 foi feito o primeiro vestibular para o Curso Superior de História da Arte, do Instituto de Belas Artes (IBA), criado pela Secretaria de Cultura do Estado da Guanabara em 1957. A primeira turma, composta por 13 historiadores da arte, formou-se em 1963. Neste ano, o Curso foi incorporado à Universidade do Estado da Guanabara (UEG), que o abrigou até 1966, quando o IBA foi transferido para o Parque Laje. O curso continuou a ser oferecido até 1975/76, quando a fusão dos Estados da Guanabara e do Rio de Janeiro e a seqüente reestruturação dos órgãos estaduais conduziram à transformação do IBA em Escola de Artes Visuais (EAV). A sua nova estrutura de cursos livres já não comportava o Curso Superior de História da Arte, que passou então a ser oferecido pela Secretaria de Educação e Cultura do novo Estado do Rio de Janeiro.

Em 1977, formou-se na UERJ um grupo de estudo para avaliar o Curso, que propôs a sua incorporação à Universidade no ano seguinte. Nessa época, sofreu alterações em sua grade curricular de forma a transformar-se numa Licenciatura em Educação Artística, com Habilitação em História da Arte, sob a responsabilidade do Departamento de Educação Artística (DEART). Em 1999, uma reforma curricular deu origem ao Curso de Artes, com Licenciatura e Bacharelado em História da Arte e Artes Plásticas. Essa reforma foi implantada a partir de 2002, concomitante à criação do Instituto de Artes, que passou a oferecer o Curso. Em 2006, por força de nova legislação, uma nova reforma curricular criou dois cursos distintos dentro da graduação em Artes Visuais: História da Arte (bacharelado) e Artes Visuais (bacharelado e licenciatura).

Especificidades do curso

Essa longa história não foi contada a toa. Ela é essencial para o perfil do curso de História da Arte que oferecemos, com algumas especificidades a serem destacadas. A primeira delas é a centralidade do campo da História da Arte nos currículos de todos os cursos oferecidos pelo Instituto de Artes. Todos os nossos estudantes, dos três cursos, cumprem 6 (seis) disciplinas intituladas História da Arte, além de outras disciplinas oferecidas pelo Departamento de Teoria e História da Arte, como Estética e Teoria da Arte (4 semestres), Arte e Antropologia (3 semestres), Arte e Institucionalização, História da Arte no Brasil (3 semestres). Isso significa, sobretudo, a compreensão, por parte do corpo docente do Instituto, da relevância da re-

flexão histórico-artística para a atuação dos profissionais formados por nós, aí incluindo os artistas e os professores de Artes do ensino fundamental e médio.

É claro que isso traz uma contrapartida interessante: compõe esse núcleo comum (a ser cumprido pelos estudantes dos três cursos) uma série de disciplinas de ateliê, que devem ser feitas pelos estudantes do bacharelado em História da Arte. São as disciplinas intituladas Processos e Modalidades, que reúnem variadas formas de manifestação artística (Desenho, Pintura, Escultura, Gravura, Dança, Teatro, Música, Fotografia, Cinema, Vídeo), além de outras disciplinas consideradas essenciais pelas questões que discutem, como Arte e Materialidade, Arte e Visualidade, Arte e Escrita. A princípio pode parecer estranho um estudante de História da Arte ser obrigado a fazer uma disciplina como Dança, por exemplo, mas a nossa experiência com o Curso, quando ele ainda era uma habilitação dentro do campo da educação artística, nos fez ver como essa formação ampla traz um diferencial importante, ampliando os horizontes da pesquisa e promovendo uma aproximação extremamente relevante entre produção artística e reflexão histórica.

Além desse núcleo comum, o Bacharelado em História da Arte implica no cumprimento de créditos em disciplinas como:

Historiografia da Arte (I a III) e Historiografia da Arte no Brasil: responsáveis pela problematização do fazer da História da Arte procurando rever seus objetos, princípios, métodos, meios, processos e produtos a partir da problemática multicultural, geográfica, de gênero e etnia, bem como dos processos de institucionalização inerente à disciplina em suas práticas críticas, historiográficas e curatoriais.

Seminários de História, Crítica e Teoria da Arte (I a VIII): disciplinas com ementas livres, nas quais podem ser discutidas questões pertinentes aos projetos de pesquisa desenvolvidos pelos docentes ou a temas escolhidos por professores ou estudantes.

Laboratório de História e Crítica da Arte: uma novidade que tem sido um grande sucesso desde a sua implantação. Parte da idéia de que não apenas a produção artística é uma prática, mas a história da arte também envolve um fazer prático. Os estudantes se inscrevem em projetos dos professores, como editoração de livro ou revista, produção de um evento científico, pesquisa de campo, organização de acervos, enfim toda uma gama extensa de atividades realizadas pelos historiadores e críticos da arte. Tem um caráter de qualificação profissional e sua implantação transformou a graduação, pois inseriu uma nova dinâmica no curso e ampliou a idéia geral de formação acadêmica.

As novas ementas de História da Arte

A partir de 2009, foram implantadas novas ementas para as disciplinas de História da Arte. Começamos a discuti-las há cerca de dois anos, pois estávamos especialmente incomodados com a persistência de uma lógica historicista e de uma visão eurocêntrica em nosso currículo. Queríamos participar, em nossa estrutura curricular, dos debates contemporâneos que buscam reformular a História da Arte, tentando liberá-la seja da temporalidade linear, homogênea e evolutiva, seja dos exageros cientificistas, formalistas, sociológicos e iconológicos de algumas práticas históricas modernistas. Também gostaríamos de integrar esforços em contraposição ao foco quase exclusivo e de centramento da atividade historiográfica na arte ocidental, para discutir como, apesar de as obras de arte e a própria produção historiográfica estarem difundidas pelo globo, o conteúdo da História da Arte tal como é produzido por meio de ensino, mostras e publicações dificilmente se tornou mundial.

Para incorporar essas novas tendências de pensamento histórico-artístico às ações de ensino, pesquisa e extensão do Instituto de Artes da UERJ, optamos pela formulação de novos princípios, métodos e critérios para as disciplinas de História da Arte de nossos cursos de graduação. Como pressupostos desse novo modo de lidar com a História da Arte, estão, portanto:

1. A eliminação da cronologia como forma de ordenação das disciplinas, através do recurso a um recorte conceitual que instigue cruzamentos temporais e espaciais, sem contudo fornecer um modelo de desdobramento para cada disciplina;
2. A necessidade de, no desdobramento de cada entrada conceitual, não se ater nem se centrar na arte do Ocidente;
3. Incluir a arte no Brasil na reflexão mais geral, de maneira a evitar diferenciações hierárquicas tradicionais;
4. Descartar narrativas totalizantes, problematizando o próprio ato de historiar e as histórias da arte existentes (princípios, objetos, métodos, processos, produtos).

É claro que tudo isso foi (e é) um grande desafio, cuja existência em si mesma já vem produzindo resultados muito positivos. A começar pela escolha dos temas a serem abordados. Que conceitos eleger? Quais são mais importantes do que outros? Como cada um de nós responderia à exigência desses cruzamentos espaciais e temporais? O que tudo isso vai significar em termos de modificações nos projetos de pesquisa de cada docente? Quanto desconforto irá causar em nos tirar de certo lugar ao qual já nos acostumamos? Já

sentimos, não apenas na graduação, mas no mestrado também, os primeiros resultados dessa grande discussão historiográfica. As pesquisas de docentes e estudantes já começam a mostrar a presença cada vez mais marcante de cruzamentos temporais e espaciais. Tudo está apenas começando e as novidades e mudanças têm ainda muito da instabilidade e da abertura do desejo, antes de ser uma realidade concreta. Mas acreditamos na sua potência de transformar os estudos históricos.

Na redação das ementas optamos pela repetição de um trecho, cujo objetivo é marcar alguns pontos centrais da nova perspectiva adotada: a centralidade da análise histórica (“Exame dos modos como tradições artísticas são produzidas e recebidas em diferentes contextos sociais”), o desejo para que sejam produzidos cruzamentos entre diferentes momentos e espaços (“Observação de intercâmbios de distintos momentos de uma mesma cultura artística e trocas entre culturas diversas”), o ponto de partida crítico do fazer histórico (“Análise crítica dos termos e conceitos artísticos, bem como das teorias artísticas a eles referidas”), o questionamento da forma como se produz o discurso histórico da arte, buscando desnaturalizar a própria idéia de história como um discurso linear e finalista (“Problematização de recortes periódicos e espaciais”), a compreensão da História da Arte como um discurso que se constrói em uma dada prática, exigindo uma determinada linguagem e envolvendo problemas narrativos e literários (“Produção de discursos orais e escritos analíticos de questões discutidas na disciplina”), o entendimento de que a formação de um historiador da arte se dá no contato direto com os objetos artísticos (“Realização de visitas a monumentos, instituições de arte e cultura e viagens a cidades cujos patrimônios artísticos e culturais sejam de interesse para a disciplina – trabalho de campo”).

Vejamos então como ficaram as ementas que, como vocês poderão ver, são bastante abertas para possibilitar leituras variadas ou mesmo antagônicas:

História da Arte 1 – Arte e Cultura Material

Ementa: Análise de obras de arte, culturas e processos artísticos considerados paradigmáticos quanto à relação entre arte e cultura material, arte e artesanato, arte e indústria, arte e sistemas de informação. Estudo das noções de arte total e de estilo artístico, da configuração da arte como indicativo cultural de regiões, cidades, nações, continentes, segundo recortes e articulações espaço-temporais diversos.

Exame dos modos como tradições artísticas são produzidas e recebidas em diferentes contextos sociais. Observação de intercâmbios de distintos momentos de uma mesma cultura artística e trocas entre culturas diversas. Análise crítica dos termos e conceitos artísticos, bem como das teorias artísticas a eles referidas. Problematização de recortes periódicos e espaciais. Produção de discursos orais e escritos analíticos de questões discutidas na disciplina. Realização de visitas a monumentos, instituições de arte e cultura e viagens a cidades cujos patrimônios artísticos e culturais sejam de interesse para a disciplina – trabalho de campo.

Objetivos: Examinar historicamente a delimitação conceitual e fenomênica da arte relacionada à produção material das condições da existência humana em diferentes recortes espaço-temporais. Possibilitar a reflexão crítica e a construção de repertórios conceitual e plástico-visual. Problematizar as noções de arte total e de estilo artístico. Realizar trabalho de campo.

História da Arte 2 – Arte, Pensamento e Forma

Ementa: Análise de obras de arte, culturas e processos artísticos considerados paradigmáticos quanto à relação entre arte, pensamento e forma. Estudo das noções de arte total e de estilo artístico, bem como das relações entre arte e sistemas de pensamento, arte e filosofia, arte e crítica, arte e teoria, estilo artístico e espírito de época, sistemas de formalização artística e de pensamento, nos múltiplos processos e culturas artísticos, segundo recortes e articulações espaço-temporais diversos. Exame dos modos como tradições artísticas são produzidas e recebidas em diferentes contextos sociais. Observação de intercâmbios de distintos momentos de uma mesma cultura artística e trocas entre culturas diversas. Análise crítica dos termos e conceitos artísticos, bem como das teorias artísticas a eles referidas. Problematização de recortes periódicos e espaciais. Produção de discursos orais e escritos analíticos de questões discutidas na disciplina. Realização de visitas a monumentos, instituições de arte e cultura e viagens a cidades cujos patrimônios artísticos e culturais sejam de interesse para a disciplina – trabalho de campo.

Objetivos: Examinar historicamente a delimitação conceitual e fenomênica da arte relacionada aos sistemas de pensamento e aos processos de formalização, em diferentes recortes espaço-temporais. Possibilitar a reflexão crítica e a construção de repertórios conceitual e plástico-visual. Realizar trabalho de campo.

História da Arte 3 – Arte e Religião

Ementa: Análise de obras de arte, culturas e processos artísticos considerados paradigmáticos quanto à relação entre arte e sistemas religiosos. Estudo das noções de arte sacra e de estilo artístico, bem como as conexões entre arte e sistemas de representação simbólico-religiosa, aura artística e religiosa, nos múltiplos processos e culturas artísticos, segundo recortes e articulações espaço-temporais diversos. Análise da arte como elemento estruturante de sistemas mágico-religiosos, conforme inscritos em sua simbólica, seu aparato físico e suas práticas. Exame dos modos como tradições artísticas são produzidas e recebidas em diferentes contextos sociais. Observação de intercâmbios de distintos momentos de uma mesma cultura artística e trocas entre culturas diversas. Análise crítica dos termos e conceitos artísticos, bem como das teorias artísticas a eles referidas. Produção de discursos orais e escritos analíticos de questões discutidas na disciplina. Problematização de recortes periódicos e espaciais. Realização de visitas a monumentos, instituições de arte e cultura e viagens a cidades cujos patrimônios artísticos e culturais sejam de interesse para a disciplina – trabalho de campo.

Objetivos: Examinar historicamente a delimitação conceitual e fenomênica da arte relacionada aos sistemas religiosos de diferentes recortes espaço-temporais. Possibilitar a reflexão crítica e a construção de repertórios conceitual e visual. Realizar trabalho de campo.

História da Arte 4 – Arte e Política

Ementa: Análise de obras de arte, culturas e processos artísticos considerados paradigmáticos quanto à relação entre arte e sistemas político-administrativos. Estudo das noções de arte estatal, arte nacional, arte do povo e estilo artístico, bem como questões como a dimensão pública da arte, as relações entre arte e sistemas de representação simbólica da esfera político-social, arte e cidadania, arte e política, arte e ideologia, nos múltiplos processos e culturas artísticos, segundo recortes e articulações espaço-temporais diversos. Análise da configuração da arte tanto como elemento estruturante de sistemas político-sociais tais como movimentos sociais, partidos políticos, governos, reinados, quanto como parte dos sistemas de representação de indivíduos, grupos e coletividades socialmente referenciados, os diferenciando a partir de clivagens sociais e históricas (gênero, sexo, etnia, religião, políticas e outras), conforme inscritos em sua simbólica, seu aparato físico e suas práticas. Observação de

intercâmbios de distintos momentos de uma mesma cultura artística e trocas entre culturas diversas. Análise crítica dos termos e conceitos artísticos, bem como das teorias artísticas a eles referidas. Produção de discursos orais e escritos analíticos de questões discutidas na disciplina. Problematização de recortes periódicos e espaciais. Realização de visitas a monumentos, instituições de arte e cultura e viagens a cidades cujos patrimônios artísticos e culturais sejam de interesse para a disciplina – trabalho de campo.

Objetivos: Examinar historicamente a delimitação conceitual e fenomênica da arte relacionada tanto aos sistemas político-administrativos quanto a instâncias laicas e não-governamentais, em diferentes recortes espaciais e temporais. Possibilitar a reflexão crítica e a construção de repertórios conceitual e visual. Realizar trabalho de campo.

História da Arte 5 – Arte e Sistema de Arte

Ementa: Análise de obras de arte, culturas e processos artísticos considerados paradigmáticos quanto à condição da arte como um sistema em relação aos demais sistemas sociais. Estudo de questões como as de autonomia e de reflexividade da arte, suas implicações nas dinâmicas entre o sistema de arte e os demais sistemas, bem como a noção de estilo artístico, nos múltiplos processos e culturas artísticos, segundo recortes e articulações espaço-temporais diversos. Análise da arte como modo de representação da própria arte e de seu campo, conforme inscritos em suas instituições, sua simbólica, seu aparato físico, seus ritos e práticas. Observação de intercâmbios de distintos momentos de uma mesma cultura artística e trocas entre culturas diversas. Análise crítica dos termos e conceitos artísticos, bem como das teorias artísticas a eles referidas. Problematização de recortes periódicos e espaciais. Produção de discursos orais e escritos analíticos de questões discutidas na disciplina. Realização de visitas a monumentos, instituições de arte e cultura e viagens a cidades cujos patrimônios artísticos e culturais sejam de interesse para a disciplina – trabalho de campo.

Objetivos: Compreender historicamente a delimitação conceitual e fenomênica da arte como um sistema – o sistema de arte – relacionado aos demais sistemas sociais em diferentes recortes espaciais e temporais. Possibilitar a reflexão crítica e a construção de repertórios conceitual e visual. Realizar trabalho de campo.

História da Arte 6 – Arte e Vitalidade

Ementa: Análise de obras de arte, culturas e processos artísticos considerados paradigmáticos quanto à relação entre arte e sistema vital. Estudo da noção de estilo artístico e das relações entre arte e psiquismo, assim como as relações entre: arte, construção e crise de subjetividade; arte e representação individual; arte e auto-representação; arte e biografia; arte e vida; arte e corpo; arte e pulsão; arte e esquizofrenia; arte e humanismo; arte e memória; criação e autoria; individualidade e estilo artístico; nos múltiplos processos e culturas artísticos segundo recortes e articulações espaço-temporais diversos. Análise da arte como modalidade de expressão pessoal, conforme inscritos em simbólicas, aparatos físicos e práticas. Observação de intercâmbios de distintos momentos de um mesmo artista e trocas entre artistas diversos. Análise crítica dos termos e conceitos artísticos, bem como das teorias artísticas a eles referidas. Produção de discursos orais e escritos analíticos de questões discutidas na disciplina. Problematização de recortes periódicos e espaciais. Realização de visitas a monumentos, instituições de arte e cultura e viagens a cidades cujos patrimônios artísticos e culturais sejam de interesse para a disciplina – trabalho de campo.

Objetivos: Compreender historicamente a delimitação conceitual e fenomênica da arte relacionada à produção material e simbólica das condições da existência humana a partir de diferentes experiências individuais, em diferentes recortes espaciais e temporais. Possibilitar a reflexão crítica e a construção de repertórios conceitual e visual. Realizar trabalho de campo.

Com essas ementas e com todos os problemas que enfrentaremos na sua implementação, acreditamos estar contribuindo para a própria revisão historiográfica, incorporando-a a nossas ações de ensino no Instituto de Artes.

Adendo

Durante a apresentação desta comunicação no XXIX Colóquio do CBHA, surgiu no debate o questionamento a respeito da validade e dos riscos dessa nova estrutura de encadeamento das disciplinas de História da Arte. Será ela capaz de fornecer aos estudantes um repertório razoavelmente sólido de informações sobre os diferentes artistas e movimentos artísticos? Não deixará lacunas importantes com relação a certos momentos centrais da própria História da Arte?

Certamente. Mas pretendemos refletir, inclusive, sobre esse cânone mais tradicional que se estabeleceu na história da arte e que, à sua maneira, também produz grandes lacunas. Acreditando que a formação de um historiador da arte se dá apenas em parte na sala de aula (e essa parte talvez seja menor do que gostaríamos de admitir), achamos que uma reflexão conceitual sobre o problema artístico possibilitará ao estudante criar uma linguagem própria e desenvolver um senso crítico e analítico capaz de servir como um instrumental básico no seu contato com a arte.

História da Arte: problemas, fronteiras e limites

Fronteiras e interseções no campo da historiografia da arte

Angela Ancora da Luz
UFRJ/CBHA

Resumo

Quando Marc Bloch afirmou que o passado deveria ser estudado de outra forma, ele sinalizava para um importante aspecto da pesquisa historiográfica. A necessidade da interdisciplinaridade se revelara fundamental para se pensar a amplitude dos temas e a importância do outro para o aprofundamento da questão desejada.

Palavras-chave

historiografia, interdisciplinaridade, arte

Abstract

When Marc Bloch affirmed that the past should be studied in a different way so that the new elements that were before us would be valued, he was indicating an important aspect of historiographic research. Dialogs with other areas of knowledge, within a dimension capable of valuing human culture, which in turn would no longer be understood in a context of an immutable past.

Keywords

historiography, interdisciplinarianism, art

“a verdadeira História interessa-se pelo homem integral, com seu corpo, sua sensibilidade, sua mentalidade e não apenas suas idéias e atos”

Marc Bloch

Quando Marc Bloch afirmou que o passado deveria ser estudado de outra forma, de modo a que se valorizassem os novos elementos que estavam diante de nós, ele sinalizava para um importante aspecto da pesquisa historiográfica. Os diálogos com outras áreas do conhecimento, numa dimensão capaz de valorizar a cultura humana, que, por sua vez, não mais seria entendida no contexto de um passado imutável, como quiseram os positivistas, mas de acordo com a expectativa de um futuro cada vez mais expandido e dinâmico em nosso tempo foi a grande contribuição da Nova História, conseqüência da renovação historiográfica empreendida pela Escola dos Anais na França e que, de alguma forma influenciaria o mundo ocidental.

A necessidade da interdisciplinaridade se revelara fundamental para se pensar a amplitude dos temas, a diversidade dos saberes e a importância do outro para o aprofundamento da questão desejada. Sua posição crítica frente às idéias positivistas se fundamentava na sua percepção de que a História deveria se interessar pelo homem integral, o que a obriga a dialogar com as demais ciências, pois os fatos podem ser interligados e não simplesmente enumerados. Assim, a História é, para Bloch, a História dos homens, de tudo que marca a sua presença e de todos que a escrevem, sendo, portanto, interdisciplinar, pois o homem não é só econômico ou político, mas é artista, religioso e guerreiro, ou até tudo que o tempo construir nele. Para o historiador, os filhos se parecem mais com a sua época do que com os seus pais, abandonando, definitivamente a idéia de uma história linear e progressiva. A importância de sua obra, tragicamente interrompida ao ser fuzilado pelos nazistas durante a Resistência Francesa na Segunda Guerra Mundial, deu um novo rumo para se pensar a Nova História a partir da Escola dos Anais na França, o que repercutiu de modo inquestionável em várias áreas do conhecimento, como não poderia deixar de ser.

A História da Arte acompanha de muito perto esta visão de uma história como ciência dos homens no tempo. Isto fica bem claro em Carlo Argan quando ele afirma:

“A arte contemporânea não é tal porque ‘é’ a arte de nosso tempo, mas porque ‘quer’ ser do seu próprio tempo: contemporânea e participante, em sentido positivo ou negativo, da situação não só política como cultural. Com o declínio do tradicional caráter profissional

*da arte e com a desagregação do respectivo sistema técnico, surge a necessidade de relacionar as atividades artísticas com os outros ramos da cultura: as ciências, a filosofia, a poesia, o teatro, etc.”*¹

Assim sendo, quando desaparece a necessidade da *mimesis* e da *ékphrasis*, na medida em que a imitação não é mais o norte dos artistas, e a descrição de suas obras, temas e técnicas já não seduz os historiadores da arte, a tendência que se verifica é de uma aproximação com o pensamento de Bloch, para quem o objeto do historiador é o recorte do ponto em que vai aplicar suas ferramentas e que é próprio a cada um. Isto contraria a historiografia positivista, que se apoiava em fatos, e fundamenta uma historiografia mais reflexiva com possibilidades subjetivas. Mais uma vez encontramos em Argan a base teórica para a afirmação, pois ele entende que *“a obra de arte não é um fato estético que tem também interesse histórico: é um fato que possui valor histórico porque tem um valor artístico, é uma obra de arte”*.² O ponto, então, em que iremos aplicar as ferramentas, de acordo com Bloch, é a própria obra de arte, razão pela qual se evidencia a necessidade do relacionamento com outros ramos da cultura. E, mais, ao apontar que a obra de arte é um fato que possui **valor histórico** porque tem **valor artístico** (grifos nossos), Argan flexibiliza os conceitos e nos confronta com a interpenetração de valores o que sinaliza para a eliminação de fronteiras. Para ele, *“a obra de arte é uma realidade complexa e que não pode ser reduzida apenas a imagens.”*³

Em perfeita sintonia com a afirmação de Argan selecionamos uma obra da escultora e restauradora Edilene Capanema, recém-formada pela Escola de Belas Artes da UFRJ, para pensar o assunto proposto. Trata-se da “Queima Primitiva”.

A artista escolheu uma determinada área do Campus da UFRJ, junto ao lago do Prédio da Reitoria, determinou a quantidade de argila necessária e muniu-se de toras de madeira. A hora determinada, no período da tarde, ela se encaminha para o local e inicia o processo de criação. Naquele momento ele se dá materialmente, pois, como conceito já estava desenvolvido. A partir daí ela refaz os procedimentos primitivos do trabalho com argila, a manipulação, a modelagem, o ponto certo da matéria se desprender da mão, momento em que se

1 ARGAN, Carlo – *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa. 1988. P. 55

2 ARGAN, Carlo e FAGIOLO, Maurizio – *Guia da História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa. 1994. P. 17

3 *Id.* P. 22

torna submissa ao domínio do artista. Plástica e plasmável, ela já não oferece resistência e permite a ação de Edilene que, lentamente vai fazendo crescer a matéria sob suas mãos, ligando-a em formas orgânicas e assim, parte por parte, faz com que surjam tubos semelhantes aos de um órgão, ocos e interligados.

A tarde se consome na luz que desaparece aos poucos até a hora vespertina, o momento escolhido para o espetáculo. Agora é quase noite e a obra está concluída, enquanto modelagem na argila. Sua silhueta lembra o desenho de picos de cordilheira contra um céu uniforme. Edilene coloca, então, as toras de madeira nos interiores dos tubos. É o combustível que precisava para transformar a peça em forno, de modo a que a obra pudesse ser curada. Edilene elimina a secagem gradual, pois sabe da efemeridade de sua peça, até porque as eventuais rachaduras que fatalmente ocorrerão fazem parte da obra concebida, bem como os possíveis acidentes como quebras de partes e até a sua destruição total. A queima é contínua, não tendo sido precedida por um tempo de espera para a gradativa perda da água na peça. Toda a ação é performática e profundamente teatral, como o movimento das mãos e do corpo da artista atizando o fogo, que agora ilumina a peça de dentro para fora. É interessante notar que ela inverte, com ironia, a relação do forno e do objeto a ser queimado, conferindo a este a função daquele. O período da queima é bem menor do que o recomendado na cocção normal da argila, e isto se dá intencionalmente, bem como o do esfriamento da peça, uma vez que não é a realização de uma escultura em cerâmica que está em discussão, razão pela qual não há a preocupação com as rachaduras e quebras eventuais. Ao contrário, elas ocorrerão como parte do processo da arte efêmera. Toda a encenação foi filmada constituindo-se como parte da criação para que o registro fílmico amalgamasse as imagens da escultura e tirasse partido de seus reflexos na água do lago, como testemunho da obra realizada.

Está claro que a arte de Edilene Capanema “quer ser de seu próprio tempo”, apesar de buscar uma referência no passado, como se percebe pelo título de “Queima Primitiva”. Se o passado é mediado pelo presente, no caso da “Queima Primitiva” nos damos conta que a escultora toma uma experiência do conhecimento humano, ainda na escuridão dos tempos, para trazê-la ao presente, trabalhada com os meios da contemporaneidade, tais como efeitos de luz, filmagem, performance, enfim, para trata-la como uma obra de nosso tempo. Observam-se fronteiras com diversos campos do conhecimento humano, o que vem confirmar as múltiplas interpenetrações no campo arte e ciência.

Mas se a própria obra, transformação de matéria em forma, é uma “realidade histórica”, como defende Argan,⁴ que possui valores artísticos capazes de conferirem ao objeto o estatuto da arte, valores tais que sempre se ligarão ao trabalho do artista e as técnicas por ele desenvolvidas, e que se evidenciam na própria forma, ainda de acordo o mesmo autor, para quem a História da Arte é uma história de juízos de valores, o que nos confronta ainda mais com a necessidade de revisitarmos nossos fundamentos historiográficos, de modo a que se estabeleça, pelo debate, um novo entendimento.

É bem recente o enfrentamento de uma História da Arte que não contemple apenas a descrição de fatos, a identificação de obras, a vida dos artistas, a técnica, a obsessão pelas questões metodológicas na busca de uma neutralidade que poderia, pelo menos assim esperava o historiador do século XIX, garantir uma “universalidade epistemológica” ao conhecimento histórico. Tal não aconteceu e, quando Marc Bloch, juntamente com Lucien Febvre, defendem na Escola dos Anais que “o presente bem referenciado e definido dá início ao processo fundamental do ofício do historiador: ‘compreender o presente pelo passado’ e, correlativamente, ‘compreender o passado pelo presente’”⁵, então os fundamentos do historiador da arte também vão ser procurados analogamente, como neste momento. Ao invés de uma epistemologia universal, Marc defende uma História Universal, que se faça pelo comparativismo de forma ampla e alongada.

*“Enfim, essa história ampla, profunda, longa, aberta, comparativa não pode ser realizada por um historiador isolado: ‘A vida é muito breve’. Isolado, nenhum especialista nunca compreenderá nada senão pela metade, mesmo em seu próprio campo de estudos’. A história ‘só pode ser feita com uma ajuda mútua’. O ofício do historiador se exerce numa combinação do trabalho individual e do trabalho por equipes. O movimento da história e da historiografia levou uma grande parte dos historiadores a abandonar sua torre de marfim.”*⁶

“Queima Primitiva”, como objeto de arte, não pode ser historicizado apenas no que concerne ao seu material, aos procedimentos desenvolvidos pela escultora na realização da obra, que nem mesmo subsiste nas condições técnicas e materiais de sua criação original. A abrangência de seus significados, no campo da própria história

4 ARGAN, G. Carlo – *Guia da História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1992. Págs 11-21

5 BLOCH, Marc – *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. P.25

6 *Id.* P.26

das civilizações, das práticas de ontem e de hoje, dos conhecimentos que se interpenetram e se acumulam amalgamados, dos recursos tecnológicos da contemporaneidade, somente eles poderão subsidiar o juízo artístico cujo parâmetro é a própria história.

“Queima Primitiva” foi realizada obedecendo a um roteiro, ao trabalho de câmera, a marcação do terreno em que o espetáculo, como *performance* se faria no ato da modelagem dos elementos, enfim, toda uma série de procedimentos interligados e executados por mais de um criador, ficando com Edilene Capanema o fulcro da concepção e da elaboração desta obra, do presente para o passado, como matriz geradora de outras imagens. Esta ação conjunta da artista com seus pares aproxima-se da afirmação de Bloch, sobre a necessidade de ajuda mútua dos pesquisadores para se fazer a história, já que *o ofício do historiador se exerce numa combinação do trabalho individual e do trabalho por equipes*.⁷ Cabe, ainda uma outra aproximação, no contexto do homem integral, que também se observa na obra da escultora e que se dá *“com seu corpo, sua sensibilidade, sua mentalidade e não apenas suas idéias e atos”*.⁸

Mas, se por um lado ainda se pode sentir uma dificuldade entre os historiadores, particularmente o das artes, em discutir e refletir sobre questões abertas em nosso próprio tempo, por outro lado, há uma possibilidade maior de se conduzir a obra do passado para o presente e observá-la com as condições do conhecimento de hoje. A historiografia da arte nos dá conta de que uma obra pode parecer no tempo através de gerações sucessivas, encontrando olhares despertados por inteligências e saberes de cada momento e lugar. Em “Queima Primitiva”, Edilene traz procedimentos do passado, até mesmo no título de sua obra, para discuti-los no presente, utilizando outras metodologias e práticas, subsidiando sua obra com as informações de que hoje dispomos de modo a nos despertar certa nostalgia, aqui entendida como recuperação mítica do tempo, e, paradoxalmente, nos confrontar com a fugacidade.

A abertura do campo, o desaparecimento das fronteiras e a velocidade das mudanças que se sucede em latitudes cada vez menores dirigem nosso entendimento para se pensar a Historiografia, não como uma ‘escrita da história’, mas sim de como ela está sendo escrita e, até, de como ela deve ser escrita, ou seja, se pensar a Histo-

riografia como uma teoria e uma metodologia da história. No campo da arte não se observa mais a obra apenas como depositária de uma técnica, criada por determinada reflexão e identificada em dada categoria, de acordo com o seu período. Hoje, interessa ao historiador da arte a problematização das questões concernentes, até porque, conforme Argan assegura, *“a historiografia moderna da arte prefere o critério problemático ao critério monográfico”*.⁹ Torna-se cada vez mais visível a interpenetração dos saberes e a necessidade de que o historiador da arte se mova nestas interfaces. Em recente contato com o engenheiro Paulo Emílio Valadão de Miranda, coordenador do projeto do ônibus movido a hidrogênio, desenvolvido pelo Laboratório de Hidrogênio da COPPE – UFRJ, em parceria com a Petrobras e a Finep, ele me expôs sua inquietação atual, como pesquisador, pois está procurando identificar os grandes impulsos da ciência e da tecnologia com os fenômenos artísticos que determinaram os períodos e delimitaram campos de produção e florescimento da arte.

Um outro evento ocorrido no final do ano passado, que consistiu de uma exposição de artes visuais e de um seminário proposto pelo Instituto de Ciências Biomédicas da UFRJ, com a colaboração de artistas e cientistas da universidade, recebeu o nome de “Anatomia das Paixões”. O fulcro da questão era a audição humana e como ela pode suscitar e alimentar nossa criatividade e nossas paixões em outras palavras, o sistema auditivo conduzindo a arte e promovendo seu encontro com a ciência. A XVI Semana de Química, que se realizou em 2008 na UFRJ, trouxe o debate da arte para discutir a importância da química e, de igual modo no Fórum de Ciência e Cultura aconteceu o I Seminário Ciência e Arte, organizado pelo Programa de Pós-graduação em Química Biológica, juntamente com o Laboratório de Imagem-Criação em Dança para discutir a interpenetração entre Ciência e Arte. Em cada *fórum*, as propostas apresentadas por pesquisadores de outras áreas do conhecimento tiveram como ponto comum o interesse pelas artes visuais, propiciando observações singulares que testificam a presença de um terreno em expansão nas fronteiras da própria História da Arte e seu objeto de investigação, a obra.

Como observamos na experiência comum com pesquisadores de outras áreas, nos inclinamos a pensar que a historiografia contemporânea, em seu sentido abrangente, vem demonstrando que é possível considerar uma pluralidade de temas, na medida em que vem

7 BLOCH, Marc – *op. cit* P. 26

8 http://estacaod.blogspot.com/2008/10/apologia-da-historia-marc-bloch-e-o_23.html – site consultado em 19/08/2009.

9 ARGAN, G. Carlo – *op. cit* P.31

conquistando novos espaços através dos diálogos interdisciplinares, conforme apresentamos. Por este prisma é possível considerarmos que pela alteridade se confirma a evidência daquilo que buscamos, uma vez que a história do outro, por conter significados que contribuem ao processo da compreensão das ações do homem em seu tempo, acabam por promover a descoberta de sua própria história.

Ao buscar na “Queima Primitiva” subsídios para pensar o presente pelo passado, procurando descobrir-se na contemporaneidade pelo confronto do outro, tendo nas mãos a mesma argila que modelou os tempos, Edilene confirma uma importante afirmação de Marc Bloch, de que “o passado é, por definição, um dado que nada mais modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e se aperfeiçoa”¹⁰. E é pelo conhecimento como “coisa em progresso” que uma nova historiografia deve ser pensada, respeitando-se as fronteiras e interseções da História da Arte. Cabe a nós a tarefa.

Referências Bibliográficas:

ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e Crítica de arte* – Lisboa: Editorial Estampa. 1988.

ARGAN, Giulio Carlo, FAGIOLO, Maurizio – *Guia da História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa. 1992.

BLOCH, Marc – *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2001.

BUENO, Guilherme – *A Teoria como Projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2007.

ZIELINSKY, Mônica (org) – *Fronteiras. Arte, Crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

¹⁰ BLOCH, Marc – *op.cit.* P. 75

Historiografia da arte face às mudanças de paradigmas: memória e tempo

Maria Lúcia Bastos Kern
(PUCRS/CBHA)

Resumo

A presente comunicação tem o fim de revisar e apresentar reflexões teóricas e propostas para a historiografia da arte, motivada pela consciência do esgotamento do caráter unitário e totalizante da disciplina, cujas teorias e normativas a condicionaram a sistematização da memória, baseada numa ordem cronológica e evolutiva de obras selecionadas em busca de um sentido e do progresso.

Palavras-Chave

Historiografia da Arte, Memória, Tempo.

Resumé

Cette communication a pour but examiner et présenter des réflexions et des propositions théoriques à l'historiographie de l'art, motivé par l'épuisement de la nature totalisante et unitaire de la discipline, dont les théories et les normes d'étudier la mémoire repose sur un certain ordre chronologique et évolutive des œuvres sélectionnées à la recherche d'une direction du progress.

Mots-Clés

Historiographie de l'Art, Memoire, Temps

Nas últimas décadas, têm sido efetuadas revisões nesse campo do conhecimento, concernentes aos problemas evidenciados nos paradigmas científicos e as questões de memória e tempo têm sido reavaliadas. Interrogar e refletir a respeito dos modelos de tempo representa atravessar a espessura de distintas concepções de memória. O pensamento relativo ao tempo no Ocidente tem origem na visão judaico-cristã, teorizada por S. Agostinho, e que se secularizou, segundo Koselleck, na noção de horizontes de expectativas, alicerçada em campos de experiência, possibilitando ao presente histórico o permanente ponto de encontro da recordação e esperança.¹ Essa visão de tempo permeia os modelos historiográficos na modernidade.

O primeiro estudo historiográfico é a *Vida dos artistas* (1550), de G. Vasari (1511-1574), em que relata a biografia de Cimabue aos célebres artistas do Renascimento. O autor, como artista, conhece em profundidade as atividades exercidas pelos colegas em diferentes cidades. O seu conhecimento deve-se, em parte, aos contatos com as obras e concepções estéticas, fatos que o estimulam a desenvolver um pensamento teórico, que acrescido pelo interesse como colecionador de desenhos, colaboram para o empreendimento historiográfico. Ao se basear na premissa de que o desenho é mais importante do que a cor, ele a utiliza para avaliar o talento dos artistas e enfatizar a arte florentina, sem deixar de considerar as normativas do classicismo para julgar as obras. O clássico, na sua temporalidade histórica, é explicado por meio do modelo biológico de crescimento, maturidade e envelhecimento, que se formaliza numa visão de tempo cíclico e que justifica os momentos do seu “renascer”. Assim, a classificação cronológica é ordenada da ausência de beleza, da arte bizantina (infância), à consagração de Miguel Ângelo, símbolo da maturidade, do progresso e da perfeição. Vasari compara três épocas para destacar a superioridade do presente e identificar Miguel Ângelo como gênio e Deus.² O seu objetivo é fazer história como *magistra vitae*, daí a consagração dos artistas selecionados, e dar um sentido narrativo evolutivo, cuja meta é o clássico.

Na modernidade, o prestígio das ciências naturais é crescente, chegando a invadir todos os níveis de seu entendimento do mundo, incluindo a própria reorganização epistêmica.³ Desde Vasari a J.

Winckelmann (1717-68), os pressupostos e métodos dessas ciências são aplicados na historiografia, sendo que a noção de tempo biológico cíclico é ainda mantida no século XVIII, em pleno Iluminismo. Neste momento, Winckelmann sistematiza a disciplina de História da Arte como conhecimento, desligada das tradicionais hierarquias entre razão e sensibilidade, de origem platônica (desenho e cor), que nortearam o pensamento artístico. O historiador alemão também concebe o apogeu da arte com o classicismo e em *História da arte da antiguidade* (1764), destaca que a disciplina “deve mostrar a sua origem, o seu crescimento, suas modificações e queda, bem como ensinar os diversos estilos dos povos, épocas e artistas.”⁴ Ele abandona os critérios normativos clássicos e introduz a crítica do conhecimento, fazendo da História da Arte uma disciplina autônoma, que tem o fim de estudar a antiguidade com vistas a projetar o futuro.

Com o Iluminismo, as reflexões sobre o devir são permeadas pela ideia de progresso e perfeição, apoiadas por consistentes aprofundamentos filosóficos. O presente e o futuro são qualificados como épocas de autonomização e emancipação racional (Kant), funcionando o passado como uma espécie de *preparação* (com avanços e recuos) de um itinerário que só no *por vir* realizaria, plenamente, a essência perfectível da natureza humana. Esta meta leva o homem à luta contra a sua própria natureza (paixões e vícios), a abandonar os determinismos biológicos e a seguir o caminho “sob os imperativos da razão e da liberdade”, bem como a “organizar a sociedade de acordo com seus ditames.” Assim, a história só tem sentido se for entendida como “produto da *ação*”, na sucessão progressiva e teleológica, em que o presente possa ser pensado como produto de escolhas, nas quais o homem pode “continuar a progredir.” A História é concebida na sua dinâmica temporal e o homem na busca de perfeição. O tempo adquire sentido acumulativo e contínuo em direção ao devir, enquanto o passado se configura como *preparação*, o presente como *anunciação* da verdade e o futuro como a promessa de *consumação*. Para Kant, a promessa não é garantida, mas se constitui em possível tendência de caráter ético-racional.⁵ Nessa época, a ciência concebe a natureza pela imutabilidade e constância. Fato que justifica também

2009, p.221

1 CATROGA, F. Memória, história e historiografia. Coimbra: Quarteto, 2001. p. 18

2 VASARI, G. Vie des artistes. Paris: B. Grasset, 2007. p. 347.

3 CATROGA, F. Os passos do homem como restolho do tempo. Coimbra: Almedina,

4 BORNHEIM, G. Introdução. IN: WINCKELMANN, J. Reflexões sobre a arte antiga. P. Alegre: Movimento/UFRGS, 1975. p. 23. A visão cíclica passa a ser aplicada no estudo dos estilos.

5 CATROGA, F. Os passos do homem como restolho do tempo. Op. Cit. p. 164-9.

a História ser pensada de modo distinto das ciências naturais e a enfatizar a ação do homem como sujeito, definido como ser racional.

Winckelmann, integrado ao pensamento moderno, ao estudar a arte grega antiga, estabelece a articulação do presente com o passado, para projetar o futuro e afirmar o sujeito histórico como agente de mudanças. Ele faz da arte um dos meios pelo qual o projeto de modernidade possa ser concretizado e inaugura um fenômeno inédito ao delimitar a ação do sujeito pela retomada da origem da arte como meio de produzir o novo. Ao afirmar o sujeito histórico, ele produz uma grande transformação, porque define a sua entidade e o afasta do destino providencialista de teor divino⁶ e dos determinismos biológicos.

Com a emergência da disciplina de História da Arte, contemporânea ao aparecimento dos museus, da crítica de arte e da Estética constitui-se o campo de conhecimento e institucional próprio da arte, o qual interfere na autonomia da criação artística ao traçar teorias normativas e segui-las com certo rigor, buscando dar um sentido unitário permeado pela ideia de evolução e progresso. Essa concepção de tempo permanece com Hegel, que interioriza no tempo da arte, uma espécie de duração e destino. Para tal, estabelece a dialética que dirige a continuidade da arte e se fundamenta, primeiramente, no Espírito, depois no Absoluto e que deve se encontrar finalmente como Espírito Absoluto. A sua noção de tempo é concebida em direção a um futuro misterioso, mas inevitável que se torna a base filosófica da historiografia, a partir do século XIX.⁷ As grandes histórias universais da arte emergem nesse momento, estruturadas em narrativas que buscam dar unidade e sentido evolutivo às obras.

Hegel procura uma justificativa filosófica para a história da evolução da arte, devendo a mesma ser comum a todos os povos e tempos, a partir do discernimento do seu papel histórico e conclui que ela é símbolo de visão de mundo, *Weltanschauung*. Ele introduz ainda outra explicação para a ideia de repetição cíclica de uma forma particular, como o classicismo, que não termina motivado pelo declínio, mas está relacionado ao desenvolvimento mental e cultural que não se repete. Com essa justificativa, o filósofo reconcilia o es-

pírito e o mundo e estabelece nova relação da arte com a história, como uma tomada de posse do mundo pelo espírito. Mesmo que a arte continue, sua forma não pode satisfazer mais o espírito. Assim, a arte enquanto manifestação sensível do espírito assume a função histórica, podendo se tornar objeto da história universal, visto que ele concede a ela nova modalidade de compreensão e estabelece as bases da historiografia.⁸ Entretanto, a sua história da arte é pensada pela morte de suas figuras e seus objetos singulares, como a contemplação de um mundo passado que não desempenha outra função. Para Hegel, o historiador deve encarnar o conteúdo total do Espírito da forma, através de movimento continuado, no qual ela morre ao revelar para a história sua própria verdade. O problema da História após Hegel é que ela se apóia no pressuposto de que a verdade só pode ser proferida depois da morte.⁹

Após o Romantismo, ocorre a progressiva separação entre historiadores da arte e artistas, visto que os primeiros não reconhecem mais os artistas e as obras de seu tempo, deixando de analisá-las. Essa separação se processa no momento em que a História da Arte se torna disciplina autônoma e acadêmica, apesar de Quatremère de Quincy, em 1815, já ter questionado a desconexão da arte com a vida, ao criticar a disciplina e os museus por esse afastamento, em *Considérations Morales sur la destination des ouvrages de l'art*.¹⁰

A autonomia da disciplina e da arte levou H. Wölfflin (1864-1945) a afirmar que é possível fazer “História da Arte sem nome”, isto é, sem artista já que ele apenas executa aquilo que é conceituado por Hegel, como “espírito do tempo”. Os artistas também começam a não evocar os mestres do passado como modelos e adotam a missão de vanguarda, afirmando sua autonomia, o caráter militar de suas ações e direcionando a arte para o devir.

Wölfflin, em *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915), afirma que o estilo como a natureza é imutável, defendendo a noção cíclica do tempo em arte, formada pelas fases antiga, clássica e barroca. Para estudar estas fases, o método rigoroso formal é, para ele, o mais adequado, mas que, hoje, evidencia certa permanência e homogeneidade em cada ciclo, ao se estruturar sob o dualismo: linear e pictórico; forma aberta e fechada etc. A partir dessa acep-

6 BOZAL, V. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Madri: Visor, 1996. p. 23.

7 THUILLIER, J. Théorie générale de l'histoire de l'art. Paris: O. Jacob, 2003. p.116-18. Pensamento distinto de Kant, cuja noção de futuro é prometida e não determinada. O Iluminismo acentua a importância do sujeito e da razão, e o Romantismo enfatiza a ideia de Deus, sendo o belo concebido como Espírito Absoluto. O conteúdo da religião e da cultura ocupa uma hierarquia mais elevada do que a arte.

8 BELTING, H. L'Histoire de l'art est-elle finie? Nîmes: J. Chambond, 1989. p. 19-22.

9 DIDI-HUBERMAN, G. Devant l'image. Paris: Minuit, 1990. p. 59-63.

10 BELTING, H. O fim da História: Uma revisão dez anos depois. S. Paulo: Cosac & Naif, 2006. p. 193.

ção, ele destaca que é preciso “uma história da arte em que se possa seguir, passo a passo, o surgimento da visão moderna” e que descreva, “numa série sem lacunas”, a sequência dos estilos,¹¹ num sentido cíclico e evolutivo.

No prefácio da 6ª. Edição (1943), ele modifica, em parte, sua noção de tempo em arte quando destaca que “dentro do processo geral da evolução é possível distinguir evoluções isoladas, fechadas em si mesmas, e que, nesses períodos, a linha de evolução apresenta certo paralelismo”. Ele afirma ainda que a evolução nem sempre é sincrônica, nas diferentes artes, podendo coexistir heterogeneidade de imagens num mesmo tempo, decorrente das distintas atmosferas ópticas em diferentes povos. Entretanto, salienta que essas desigualdades não anulam a importância da evolução, porque podem se unir em um estilo comum próprio a uma geração.¹²

No século XIX e parte do XX, domina na historiografia a noção de “espírito do tempo” que é contestada pelas vanguardas devido ao seu caráter homogêneo, face à diversidade de suas ações em prol da invenção e do devir. Entretanto, a historiografia continua, em geral, atrelada ao historicismo¹³, numa concepção de tempo unitário e evolutivo e de arte universal. Ela centraliza seus estudos em artistas ou movimentos, cujas obras se pautam pela autonomia, qualidade e originalidade segundo a visão de mundo de seu tempo, bem como exalta seus feitos criativos pelo fato deles anunciarem o futuro, numa orientação teleológica. As noções de progresso e espírito absoluto são os fins adotados, em parte, pela historiografia. O “espírito do tempo” aparece muitas vezes interligado à ideia de cosmovisão de mundo cara a Panofsky, apesar de alguns historiadores contestarem essas noções, tendo em vista a percepção de que o tempo da arte é um tempo próprio que na realidade é plural e heterogêneo.

Na atualidade, Didi-Huberman percebe a necessidade de revisar esses paradigmas, fato que o conduz a fazer a arqueologia crítica das modalidades de pensar o tempo e a memória e a refletir sobre os valores que estão conectados com os mesmos. Assim, pensar o tempo é interrogar a disciplina, seus modelos de análise, a história.¹⁴

11 WOLFFLIN, H. Conceitos fundamentais da história da arte. S. Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 202.

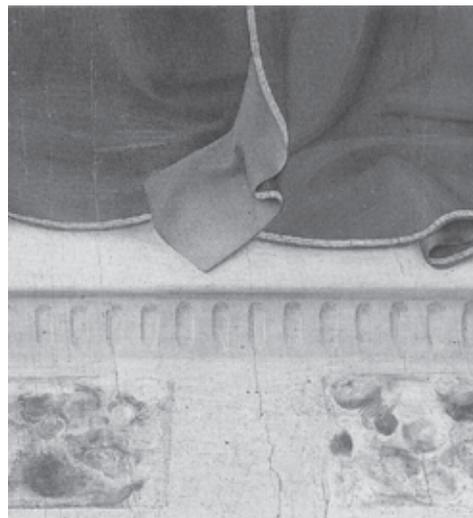
12 WOLFFLIN, H. Conceitos fundamentais da história da arte. Op. Cit., p. X – XI.

13 O historicismo baseia-se na ideia de memória oriunda da noção de sociedade como organismo ou totalidade, na qual os sujeitos sociais são postulados como motores iminentes do dinamismo histórico.

14 DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000. p. 13.



Fra Angelico
Santa conversação, 1438-50
Afresco, 1597 x 273cm
Convento de São Marco
Florença



Fra Angelico

Bosque para os frades, 1450
Têmpera sobre madeira, 174 x 174cm
Museu de São Marco, Florença

Para atingir tal fim, ele parte do exemplo da pintura de Fra Angélico, “Santa Conversação” (1438-1450), que se encontra no convento de São Marco, em Florença. Huberman observa que essa pintura constitui a interpretação específica de uma tradição textual recolhida na biblioteca de São Marco, bem como a sobrevivência de antiga tradição figural, oriunda de Bizâncio, do uso litúrgico de pedras semipreciosas multicoloridas, via arte gótica e obra de Giotto. Para ele, diante dessa imagem o presente não cessa de se reconfigurar, pois ela tem tanto de memória quanto evidência de presente e futuro. A pintura florentina do Renascimento ao ser analisada pelas bordas e margens, poderia ser apreendida sob etiqueta de arte abstrata devido às manchas coloridas. Fra Angélico representa o momento mítico da Encarnação e revela a sua devoção espiritual, que não o obriga à representação do visível. O estudioso verifica diante da singularidade pictural que é necessário revisar os métodos da História da Arte, visto que os inúmeros estudos sobre arte florentina não se detiveram, rigorosamente, na imagem e a identificaram com representações visíveis próprias ao Renascimento.¹⁵ Entretanto, para Fra Angélico e os religiosos, condicionados à concepção medieval, figurar o mundo sagrado significava se afastar do visível.¹⁶

Huberman considera que nem a iconologia de Panofsky e a semiologia deram conta da complexidade dessa imagem e que as considerações que Michael Baxandall, como historiador social da arte, propõe não são satisfatórias. A relação que ele estabelece da pintura com os sermões de seu tempo e o texto do humanista Cristoforo Landino, de 1481 (trinta anos após a morte do artista), a respeito da recepção da obra não são pertinentes, porque não há concordância de tempos; e os sermões não são elementos de comparação, visto que a devoção de Fra Angélico, revelada na obra, não é resultante do estilo dos mesmos, mas da espiritualidade e representação do momento mítico. O artista preserva o pensamento da Escolástica e o latim medieval, enquanto o humanista Landino utiliza o latim clássico.

Essa pintura evidencia distintas memórias, fenômeno que conduz Huberman¹⁷ a refletir sobre a temporalidade, ao observar as sobrevivências, os anacronismos e os reencontros de temporalidades contraditórias e descontínuas que compõem a imagem. A partir desse estudo e outros, ele defende o anacronismo como meio fecundo

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Op. Cit.p. 10-11.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *Fra Angelico*. Paris: Flammarion, 1995. p. 12.

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Op. Cit.p. 10 – 39.

de entender as imagens, quando afirma que o historiador não pode se contentar em fazer a história da arte apenas sob ângulo da *euchronie*, isto é, o ângulo conveniente do artista e seu tempo (cânone da disciplina). As artes visuais exigem que se aborde sob ponto de vista da memória, das “suas manipulações do tempo”. Para ele, diante da imagem contemporânea o passado não cessa de se reconfigurar, porque ela é pensada numa construção de memória, de tempos impuros e complexos. Pensar o tempo é interrogar o objeto de estudo da História da Arte e a sua historicidade.

As abordagens pautadas apenas nas noções de estilo ou de época não dão conta da complexidade da obra e de sua montagem de tempos, e muitas vezes elas criam camisas de força para determinar que certos fenômenos sejam resultantes de um mesmo tempo e estilo. Colocar em xeque o anacronismo é interrogar a plasticidade e com ela a mescla de diferentes tempos e memórias, em detrimento de um tempo estático e rígido, próprio aos estudos de Semiótica. O anacronismo é necessário quando o passado se revela insuficiente e ele pode dar indícios de sintoma, isto é, de novo problema a ser analisado pelo historiador da arte.¹⁸

Huberman acredita que a grande potencialidade da imagem está no fato dela ser sintoma, como interrupção do saber, e conhecimento, como interrupção do *caos*. O sintoma é a presença da sobrevivência de outros tempos e a conjunção da diferença e da repetição. Pensar o tempo implica a diferença e a repetição, o sintoma e o anacronismo. De modo semelhante a Warburg, ele verifica que a presença de memórias distintas evidencia o sintoma e a necessidade de interrogação que permite o avanço do conhecimento sobre a obra. A imagem-sintoma interrompe o curso da representação visual e da história cronológica, devendo ser pensada como o inconsciente da representação e de memórias entrelaçadas.

Fazer história é ato de anacronismo porque se remonta ao passado através do conhecimento do presente. A partir deste pressuposto, ele busca nos estudos de Carl Einstein sobre o Cubismo e a arte africana, subsídios para pensar a História da Arte, assumindo a concepção contra a ordem dos acontecimentos com vistas a deter com profundidade o seu olhar sobre a obra. Para Einstein, a “missão da história da arte reside num estudo das condições que engendraram as obras, e não no simples alinhamento histórico e descritivo das imagens”.¹⁹

18 DIDI – HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Op. Cit. p. 21-28.

19 EINSTEIN, C. *Georges Braque*. Bruxelas: La Part D’Oeil, 2003. p. 17-18.

Para refletir sobre a imagem e o tempo, Huberman retoma também o pensamento dialético de Walter Benjamin, que previne a respeito da dimensão própria da obra moderna ao alertar que esta não pode ser concebida como novidade absoluta, nem como retorno total às fontes.²⁰

O tempo não significa necessariamente o passado, mas a memória, porque ela decanta o passado e humaniza, configurando-o. A memória é psíquica no seu processo e anacrônica nos seus efeitos de montagem ao conectar o inconsciente.

As reflexões teóricas e metodológicas propostos por Huberman são resultantes da revisão dos estudos de Warburg, Freud, Einstein e Benjamin, para demonstrar a complexidade da imagem e colocar em xeque métodos canônicos presentes na disciplina. Ao defender que a imagem nada mais é do que montagem de tempos, ele demonstra que o seu tempo é impuro e que ela forma anacronismos. Gilles Deleuze²¹ acredita também que a “imagem não é presente”, mas um “conjunto de relações de tempos” e que essas relações “estão na imagem desde a sua criação.”

Na atualidade, a consciência da complexidade do conhecimento não permite mais o historiador isolar e purificar a arte, ao procurar dar unidade aos fenômenos e se limitar apenas a *euchronia*. Ora o objeto da História da Arte não é a unidade do período descrito, mas sua dinâmica, o que supõe movimentos em todos os sentidos, tensões e contradições.²² Vive-se um momento de mudanças nos campos da arte e do conhecimento e a disciplina deve ser pensada dentro deste processo, tendo sempre como foco as mutações de seu objeto de estudo. A História da Arte continua em construção e o seu olhar sobre as práticas contemporâneas permite ao historiador comparar e refletir sob outras premissas a respeito do tempo e da memória.

Concluindo com Benjamin,²³ rememorar não significa apenas evocar o passado, ao contrário, nesse ato há um desejo em transformá-lo de modo acabar o que ficou inacabado. Por isto, a evocação do passado não se limita à ordenação irreversível, assim como seus nexos são ditados por afinidades eletivas e estas condicionam a cada presente a construção de sua própria história.

20 DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p.193.

21 ZIMERMANN, L. *Penser par les images*. Nantes: Defaut, 2006. p. 28.

22 DIDI-HUBERMAN, G. *Ouvrir Vénus*. Paris: Gallimard, 1999. p. 27.

23 CATROGA, F. *Memória, história e historiografia*. Op. Cit., p. 33-34.

Os limites do revisionismo e a construção de nova historiografia da arte brasileira

Sonia Gomes Pereira
UFRJ / CBHA

Resumo

Boa parte da produção recente no campo da História da Arte Brasileira tem-se dedicado à revisão historiográfica da literatura especializada tradicional, especialmente aquela produzida pelas gerações modernistas.

Certamente foi e ainda é importante entender os pressupostos teóricos e metodológicos que embasaram a construção daquela historiografia. Mas é preciso ter cuidado para não estacionar neste patamar revisionista, evitando o enfrentamento de construir efetivamente uma nova historiografia.

Palavras-chave

Historiografia da Arte, Revisionismo, Nacionalismo

Abstract

A great deal of recent papers on the Brazilian Art History are dedicated to the historiographic revision of the modernist literature. Certainly it is important to understand the theoretical basis of that literature. But we must be careful not to stop at this revisionist level and avoid going forward in order to construct a new historiography.

Keywords:

Art historiography, Revisionism, Nationalism

Boa parte da produção recente no campo da História da Arte Brasileira – comunicações em encontros científicos, publicações em periódicos acadêmicos, dissertações e teses – tem-se dedicado à revisão historiográfica da literatura especializada tradicional, especialmente aquela produzida pelas gerações modernistas.

Certamente foi e, em alguns casos, ainda é importante entender os pressupostos teóricos e metodológicos que embasaram a construção daquela historiografia. Mas é preciso ter cuidado para não estacionar neste patamar revisionista – em muitos casos, já transformado num discurso relativamente fácil – evitando o enfrentamento de construir efetivamente uma nova historiografia.

Vamos, aqui, tomar como exemplos a revisão historiográfica da arte brasileira em dois momentos diferentes: o período colonial e o século XIX. A minha impressão é que a historiografia que temos produzido sobre estes dois assuntos difere substancialmente. Sobre o século XIX, inúmeras novas frentes de trabalho têm sido abertas, afastando os horizontes apertados de uma concepção ultrapassada do chamado universo acadêmico. Em relação ao período colonial, acredito que esteja havendo uma longa insistência na crítica sistemática ao caráter nacionalista das leituras feitas pela geração modernista, em especial pelos pesquisadores ligados ao antigo SPHAN. Tomara que eu esteja errada nesta minha percepção!

Refiro-me, aqui, mais diretamente a pesquisas e trabalhos acadêmicos, como o que recentemente teve alguma repercussão na imprensa sobre a “fabricação do mito do Aleijadinho”. Com tantos problemas ainda não resolvidos, tantos obras e artistas não identificados e tantos acervos e arquivos não explorados, chama a atenção, neste caso, a procura por temas polêmicos, em que o objetivo principal fica sendo, apenas, a desconstrução da historiografia tradicional, sem colocar nada novo no lugar.

Acredito que, para aprofundar esta discussão, duas questões precisam ser examinadas: a primeira sobre o campo da História da Arte e o exercício do ofício de historiador da arte; a segunda sobre o nacionalismo propriamente dito.

Vamos à primeira. Até algum tempo atrás, no campo da História da Arte, era recorrente a dicotomia entre aqueles que estudam a obra e aqueles que pesquisam os artistas. Numa divisão de território mais ou menos inconsciente, os historiadores dedicavam-se à documentação escrita e os historiadores da arte às obras. O resultado desta divisão de competências era uma espécie de pacto de se ignorarem mutuamente. Os historiadores deixavam as questões estéticas para

os historiadores da arte e estes não entravam nas discussões sociais em que estão necessariamente imbricados os artistas.

É lógico que o aprofundamento tanto do estudo da obra quanto do universo do artista requer formações específicas que, às vezes, são difíceis de serem encontradas numa só pessoa.

A leitura formal da obra é um elemento essencial para o entendimento de sua significação e ela exige um olhar treinado na cultura visual do período e suas soluções formais, técnicas e temáticas mais recorrentes. Embora não seja propriedade exclusiva do historiador e crítico de arte, o enfrentamento das questões plásticas não pode ser ignorado pelos demais pesquisadores, sob o risco de se tornarem historiadores cegos. Aqui é importante fazer uma distinção entre o exercício de análise formal da obra – etapa imprescindível em seu estudo – , e as teorias formalistas do início do século XX, que defendiam a autonomia da arte. Mesmo posicionando-se, como é bastante comum hoje, entre os críticos ao Formalismo, o pesquisador deverá enfrentar a obra na sua realidade material ou então, no caso oposto da ausência de materialidade, na discussão específica dos problemas contemporâneos da arte. Fugir a isto significa, na minha opinião, usar a arte como uma fonte escamoteada.

Por outro lado, a leitura dos documentos não pode ser feita de forma ingênua, tomando o que está escrito como uma espécie de “verdade absoluta”; os documentos precisam ser confrontados com outras fontes como forma de injetá-los na rede complexa de relações sociais em que são produzidos. As relações entre as fontes escritas e visuais são extremamente difíceis e o pesquisador precisa estar atento para não cair na armadilha de usar uma fonte como suporte para a interpretação da outra.¹

Passo, agora, à minha segunda questão: o nacionalismo. O movimento amplo de revisão da historiografia, em todos os lugares, tem tomado, como ponto de partida, a rejeição às leituras feitas pela modernidade. No caso do Brasil, a crítica vai mais além, pois, além do ideário propriamente modernista – como a crença na ruptura com o passado ou no valor da arte na transformação futura do mundo – houve o compromisso explícito com a questão nacional.

Naturalmente, nenhuma historiografia é definitiva e é importante questionar as leituras produzidas pelas gerações anteriores, até para abrir a possibilidade de novas leituras. Noto, no entanto, especialmente nos ambientes acadêmicos, que esta atitude está-se transformando em um discurso fácil – um exercício quase que automático de desconstrução, sem uma posição crítica realmente sólida

e, sobretudo, desviando-se do desafio maior que é elaborar uma nova leitura da obra e do artista.

Os modernistas – responsáveis também pela institucionalização da idéia de preservação da memória – eram, como sabemos, uma geração engajada num projeto para a cultura brasileira. A história que escreveram foi uma ferramenta de militante. A nossa geração da passagem do século XX para XXI vive uma realidade muito diferente: distante das utopias, tem verdadeiro horror às militâncias e aborda a cultura brasileira com um olhar aparentemente descompromissado. Acredito que nós, historiadores da arte de agora, precisamos ter mais consciência do nosso lugar crítico. Desta forma, talvez possamos transitar entre o passado e o presente, com maior rigor intelectual e maior liberdade teórica.

De qualquer maneira, a questão do nacionalismo não é, apenas, um problema da historiografia da arte brasileira. Ela enraíza-se na própria constituição da História da Arte, como disciplina autônoma.

Na verdade, desde o Renascimento, artistas e teóricos foram obrigados a conviver e tentar conciliar o ideário clássico com tendências artísticas muito diferentes. Quer dizer, mesmo partindo de alguns pontos consensuais – a concepção da arte como imitação da natureza e da excelência dos modelos dos Antigos – , eles tinham de reconhecer a diversidade da produção artística, não apenas no seu próprio tempo – como, por exemplo, entre Rafael e Michelangelo – , mas também entre os Antigos – o que certamente constituía um grande problema: como organizar esta diversidade óbvia, se os valores da arte eram eternos e imutáveis?

A concepção que temos atualmente deste longo período que vai do século XVI ao XIX como uma sequência de estilos – Renascimento, Maneirismo, Barroco, Rococó, Neoclássico – é uma construção *a posteriori* da História da Arte.² Não era desta maneira que os artistas e teóricos deste período pensavam. Quase todos os artistas se incluíam na tradição clássica, mesmo aqueles que hoje nos parecem anticlássicos.³

Assim, se o classicismo se apresenta tão dogmático em termos doutrinários, na prática artística ele sempre foi elástico e flexível, tendo, como solo comum, a mediação dos modelos antigos. A construção do conceito de tradição artística, portanto, corresponde a esta necessidade de resolver o problema da dualidade entre um ideário que se acreditava eterno e imutável com uma prática artística diversificada e, em muitos casos, antagônica.

Isto posto, vamos tentar verificar os elementos constitutivos do conceito de tradição, que foi forjado na mesma época do surgimento das academias na Itália do século XVI, teve desdobramentos importantes tanto na Itália quanto na França a partir do século XVII e resultou num paradigma que norteou todo o universo acadêmico até o século XIX e início do XX. Quais seriam os seus traços mais evidentes?

Nesta concepção de tradição artística, a divisão cronológica mais significativa é feita entre os Antigos – isto é, os artistas da Antiguidade greco-romana – e os Modernos – grupo no qual se incluem todos os mestres a partir do Renascimento. Tratam-se, portanto, de duas longas durações – separadas pelo que se considerava a barbárie da Idade Média.⁴

No interior dessas duas grandes categorias temporais – Antigos e Modernos –, prevalece, quase de forma unânime, a concepção de um tempo unitário, concebido como um todo orgânico – mesmo que a ele seja aplicada a idéia de ciclo vital, isto é, a concepção de que a arte segue a mesma trajetória dos seres vivos, atravessando o ciclo evitável de infância / maturidade / decadência.

Vamos examinar melhor esta questão da percepção temporal no grupo dos Modernos. Sabemos que o livro de Giorgio Vasari de 1550 – *As Vidas dos Mais Excelentes Arquitetos, Pintores e Escultores Italianos* – era dividido em duas partes: a primeira dedicada à arte antiga e a segunda com biografias de artistas basicamente de Florença e de Roma no *Trecento* e no *Quattrocento*.

Aos dois grandes períodos em que dividiu a arte, Vasari aplicou o modelo explicativo da evolução biológica. Assim, na história da arte antiga, a infância estava no Egito e na Mesopotâmia; na Grécia, as artes tiveram um desenvolvimento extraordinário, mas a perfeição da maturidade estava reservada a Roma; seguindo-se, depois, a decadência com os Bárbaros. Já para a história do seu próprio tempo, Vasari estrutura a *maniera moderna* da seguinte forma: a infância começou em 1250 e se desenvolveu ao longo do *Trecento*; e o período da maturidade começa com o *Quattrocento*, mas é no *Cinquecento* que a perfeição é alcançada, sobretudo com Michelangelo, que é considerado o modelo insuperável, mais elevado na escala de perfeição do que os próprios Antigos.⁵

Mas é importante ressaltar que, apesar da aplicação interna do conceito de evolução, prevalece a noção de que os chamados artistas modernos constituem um conjunto único, isto é, uma longa duração

de artistas que foram tocados pela novidade do Renascimento e a ela deram continuidade.

É muito interessante observar a incorporação progressiva de um número cada vez maior de artistas, com suas variadas tendências e origens, ao núcleo original bem reduzido daquilo que se considerava a *maniera moderna*.

Este processo já aparece no próprio Vasari. Conforme já citado antes, a primeira edição de seu livro, em 1550, arrolava apenas artistas de Florença e Roma. Dezoito anos depois, na segunda edição de 1568, Vasari não apenas inclui artistas novos, nascidos entre 1550 e 1567, como incorporou várias outras cidades da Itália, fazendo, desta maneira, um quadro muito mais completo da arte italiana do seu tempo.

Vários autores que se seguiram a Vasari – sempre seguindo o seu método biográfico – trataram de ampliar o repertório dos artistas inscritos no rol de Modernos que mereciam ser incluídos nessa tradição – tanto na Itália como no resto da Europa.⁶

O resultado desta ampliação geográfica – ainda compreendida prioritariamente como um todo orgânico – pode ser verificada na obra de Pietro Bellori – *Vidas dos Pintores, Escultores e Arquitetos Modernos* –, que foi publicada em 1672. Bellori preocupa-se com o conjunto de artistas modernos, independente de suas cronologias e nacionalidades. Analisa largamente os italianos: elogia Rafael, Michelangelo, Giulio Romano, Dominiquino, Lanfranco, Guido Reni e os Caracci, mas condena violentamente Caravaggio, acusado de tentar destruir a pintura, ao propor a cópia da natureza, tal como ela é, sem o processo de escolha em busca do belo ideal. Trata, também, de alguns flamengos – como Rubens e Van Dyck –, assim como de franceses – especialmente Poussin, que considera o artista supremo, aquele que melhor corresponde ao gosto clássico.⁷

Neste momento, portanto, a tradição está sendo entendida para um grande conjunto bem mais amplo do que o desenhado por Vasari, independente da cronologia e da geografia, mas unido pelo italianismo.

A mesma concepção de tradição artística estendida geograficamente pode ser encontrada entre os acadêmicos franceses do século XVII. Roger de Piles, por exemplo, coloca os Venezianos acima de Rafael e admite Caravaggio; Poussin lhe parece demasiadamente preso à Antiguidade e pouco humano; elogia Rubens, dando-lhe um lugar central, por ter atingido o perfeito equilíbrio, colocando-o acima, inclusive, de Ticiano; e comenta sobre Rembrandt, em quem descobre afinidades com Ticiano.⁸

Fica bastante evidente nestes autores que se está instalando uma concepção ampla de cultura artística européia, fundada na experiência italiana do Renascimento e referendada pelo modelo dos Antigos.

No entanto, é importante evidenciar que, nesta mesma época, a noção de escolas artísticas regionais estava se formando no interior da idéia mais ampla de tradição artística.

Os acadêmicos franceses – entre eles o já citado De Piles – historicizam a escola francesa de pintura, localizando – de maneira bastante significativa – as suas origens na chegada dos artistas italianos a Fontainebleau.

Em relação à arte italiana, vários autores identificaram as diferentes escolas regionais: romana, florentina, lombarda, veneziana, bolonhesa, usando frequentemente o nome de ultramontana para a arte estrangeira. Mas este sistema de escolas foi fixado definitivamente pelo padre Lanzi no final do XVIII. Luigi Lanzi, em sua *Storia pittorica dell'Italia*, tentou criar grandes sínteses, definindo os estilos inerentes aos artistas, às épocas e às escolas.⁹

É importante assinalar a tensão crescente na coexistência dessas duas idéias – a abrangência histórica e geográfica do conceito de tradição e o nacionalismo crescente que vai impregnar a noção de escolas regionais. Um exemplo notável desta polêmica aparece no texto de Roberto Longhi, escrito entre 1913 e 1914 e só publicado postumamente em 1980: *Breve mas Verdídica História da Pintura Italiana*. Em sua conclusão, Longhi sentencia:

Com os poucos nomes ... de Caravaggio e Preti, de Tiepolo e Giordano...encerra-se a história da arte italiana... Da pintura italiana! Só faltava mais essa tristeza! Que direito ou dever tem a pintura de se dizer italiana! Que italianidade específica vocês sentiram em Pollaiuolo, em Ticiano ou em Caravaggio? Quero dizer que isto também deve ficar claro para vocês: "a importância nula das características étnicas na arte". A etnicidade é um dos elementos usuais que servem aos falsos críticos para ambientar – dizem eles – a arte, já que não a sabem interpretar. Mas os artistas estão fora de qualquer ambiente, a não ser aquele puramente artístico; ou seja eles se dão as mãos para formar a cadeia de tradição histórica; mas esse simples contato basta pra elevá-los magicamente muitos palmos acima do solo da terra natal, onde estão a agricultura, a indústria e o comércio – isto é acima da etnicidade e do ambiente... Em suma, não é preciso que o espírito se deixe manietar pela geografia ou pela topografia... Pois bem: a história da arte italiana continuou no exterior, e esse simples fato demonstra que o belo solo italiano não tinha mais o que fazer por ela" (grifos nossos).¹⁰

Este texto polêmico de Longhi revela, de forma exemplar, a permanência do conceito de tradição artística ainda no início do século XX, mesmo que ele esteja sendo usado, agora, em nome de outros valores – o da autonomia da arte. A discussão do nacionalismo, portanto, está longe de ser uma questão simples na História da Arte.

A geração atual de historiadores da arte tem, à sua frente, muitos desafios que precisam ser enfrentados. Primeiro, a produção de novas leituras para exatamente aqueles itens consagrados, que vêm sendo questionados recentemente. Segundo, o embate com uma série imensa de tópicos não estudados ou pouco estudados na arte brasileira de todos os períodos. Terceiro, a tomada de consciência de seu próprio instrumental teórico de trabalho.

Este último tópico me parece o mais importante. Novas disciplinas se estruturaram recentemente no campo de estudos da visualidade. Algumas, como a Cultura Visual, em frontal oposição às posturas tradicionais da História da Arte. Outras, como a História Cultural, embasadas na crítica radical aos teóricos formalistas, que revolucionaram a História da Arte no final de XIX e na primeira metade do XX. Além disso, a própria arte contemporânea explodiu o campo restrito da visualidade.

O problema, como se vê, é sério. Mas acredito que a especificidade e a potência da História da Arte podem permanecer, revigoradas pelos embates com as disciplinas vizinhas e, sobretudo, pelo convívio com a própria arte.

Notas

- 1 Ginzburg, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich" em *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 41-93.
- 2 O conceito de Barroco foi introduzido a partir do final do século XIX, sobretudo com a obra de Heinrich Wölfflin. O de Maneirismo é bem posterior, tendo surgido em meados do XX, especialmente com os estudos de Walter Friedlaender. Somente a partir do Romantismo, os movimentos se auto-denominaram de imediato. A escrita de Beaudelaire, no *Salão de 1846*, é uma evidência disto: "Quem diz romantismo, diz arte moderna, isto é, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração pelo infinito, expressas por todos os meios de que dispõem as artes". Lichtenstein, Jacqueline. *A Pintura: Textos Essenciais*. São Paulo, Editora 34, vol. 9, p. 96.
- 3 "Muito surpreso ficaria Bernini se lhe dissessem que ele se afastara do classicismo; foi barroco sem ter consciência disso! Só Borromini, Guarini, Caravaggio e Pietro da Cortona tiveram a vontade de transgredir normas". Bazin, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 49.
- 4 Nunca é demais lembrar que a arte no Ocidente "nasceu de um impulso que destruiu a civilização antiga e tornou-se uma mistura conflitual entre a romanidade e o mundo bárbaro". O Renascimento entra neste conflito francamente a favor da romanidade

e querendo exorcizar o mundo bárbaro. “*Tratava-se de retomar a evolução da civilização, para eles interrompida durante longos séculos, entre Constantino e a Toscana do século XIII*”. Bazin (1989), p.32-33.

- 5 Vasari, Giorgio. *Lives of the Artists*. Middlesex: Pinguin Books, 1965.
- 6 Germain Bazin descreve a literatura dos séculos XVI e XVII, evidenciando a progressiva incorporação, não apenas de um espectro mais amplo de artistas italianos, mas também dos estrangeiros. Karl Van Mander, por exemplo, escreveu numerosas obras, de caráter enciclopédico, tratando dos artistas italianos e do resto da Europa; as informações biográficas sobre a maioria dos pintores do Norte nos foram transmitidas exclusivamente por ele. Bazin (1989), p. 45. Joachim Sandrart concebeu uma verdadeira enciclopédia da arte: bastante eclético, admitia todos os estilos; em sua obra, há biografias desde a Antiguidade até os seus contemporâneos, aparecendo, inclusive um espanhol: Murillo. Bazin (1989), p. 46. O isolamento da Espanha neste quadro cultural é surpreendente. O pintor Francisco Pacheco escreveu *L'arte de la pintura* em 1649, em que trata de Rubens e de Velásquez, seu gênero, mas esta obra não teve grande repercussão fora da Espanha e Velásquez permanecerá desconhecido no resto da Europa até o século XIX. Bazin (1989), p. 41.
- 7 Bellori, Pietro. *Le vite dei pittori, scultori e architetti moderni*. Roma, 1672.
- 8 Roger de Piles: *Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres*. Paris, 1681.
- 9 Bazin (1989), p. 54 e 68-71.
- 10 Longhi, Roberto. *Breve mas Verídica Histórica da Pintura Italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 114-115.

Crítica e história da arte

A contribuição do Museu Vale à historiografia da arte contemporânea

Almerinda da Silva Lopes
UFES/CBHA

Resumo

O Museu Vale vem contribuindo para a construção da historiografia da arte contemporânea, editando expressivos catálogos e livros que registram e refletem sobre os objetos artísticos produzidos para as exposições “site specific” e seminários internacionais que promove. Elaboradas no momento da concepção criativa dos projetos, essas publicações difundem os primeiros ensaios sobre as poéticas de alguns dos expositores, mesmo tratando-se de artistas reconhecidos e trajetórias consolidadas.

Palavras-chave

site specific, curadoria, historiografia.

Résumé

Le Musée Vale contribue à l'élaboration de l'historiographie de l'art contemporain, en éditant catalogues et livres qui enregistrent et réfléchissent sur les objets “site specific”, produits à l'occasion des expositions et séminaires internationaux qu'il organise. Edités au moment même de la conception créative des œuvres, ces publications sont les premiers essais théoriques sur la poétique de quelques artistes, bien qu'ils soient déjà reconnus et détenteurs de remarquables carrières.

Mots-clés

site specific, commissariat d'exposition, historiographie.

Ao afirmar que “o poder estratificante pertence, hoje, não tanto às criações artísticas, quanto ao local em que são contempladas ou compradas”, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman¹, ajuda a entender tanto a adoção de projetos expositivos *Site specific*, pelo Museu Vale, como as estratégias adotadas pelas instituições culturais, para divulgarem, através da mídia e de publicações de livros e catálogos, as atividades que promovem. Se o primeiro fator visa auto-afirmar, diferenciar e notabilizar a atuação da instituição, a tentativa de atrair um público sempre crescente para as mostras, é uma alternativa que justifica e legitima a existência dos museus. Por essa razão, o número de visitantes a cada exposição é criteriosamente contabilizado, pois na sociedade do espetáculo “o palco artístico precisa estar notoriamente lotado”, completa Bauman². As publicações, embora tenham o principal objetivo de divulgar esses eventos e as obras expostas, o texto reflexivo e a documentação fotográfica constante das mesmas visa tornar aquela produção reconhecida e compreendida, evitando, ainda, que seja esquecida. Esses livros e catálogos acabam contribuindo, significativamente, para a ampliação da historiografia da arte brasileira, suprimindo, de alguma maneira, a carência de publicações sobre a produção mais recente.

Ainda segundo Bauman, esses investimentos são fatores que diferenciam a vanguarda da arte de nosso tempo. Citando Peter Bürger, o sociólogo observa que a preocupação maior da vanguarda foi controversamente chocar e separar-se do público, mas seu estrondoso “sucesso comercial desferiu o golpe mortal na arte de vanguarda”, fazendo com que fosse “incorporada pelo mercado artístico”. E o mercado encarregou-se de “estratificar”, fazendo a distinção social se manifestar, pois, ironicamente, “a arte de vanguarda foi absorvida e assimilada não pelos que se voltaram para o credo que ela ensinava, mas por aqueles que desejavam aquecer-se na glória refletida do recôndito, exclusivo e elitista”³.

Inaugurado há dez anos, no município de Vila Velha (ES), o Museu Vale, ao longo desse período realizou inúmeras exposições individuais e coletivas, de expressivos artistas contemporâneos brasileiros. Embora por essa atividade, ocupe hoje posição destacada no cenário artístico nacional, a ação da instituição não se restringe

1 BAUMAN, Zygmunt *O Mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 128

2 Id. Ib. , p. 127.

3 Id., p. 126.

às mostras. Desenvolve projetos de grande abrangência social, com destaque para a arte-educação e Seminários Internacionais, voltados para a reflexão do panorama artístico mundial, convidando palestrantes experimentados, entre artistas e teóricos, brasileiros e estrangeiros, que atraem verdadeiras multidões de participantes⁴.

Para Bauman: “As artes de nossos dias, não se mostram inclinadas a nada que se refira à forma da realidade social (...), pois a Arte agora é uma entre as muitas realidades alternativas”⁵. Nesse sentido, a atuação do Museu seria, então, uma alternativa para fazer a arte se defrontar com a realidade? Ou ainda: a tentativa de aproximação público/arte não visaria de alguma maneira restabelecer a função social da arte?

O próprio sociólogo parece responder às indagações quando observa que, a partir do momento em que as artes alcançaram um grau de autonomia e de independência em relação à realidade, cada instituição artística passou a criar e a adotar seus próprios “procedimentos e mecanismos abertamente proclamados para sua autoafirmação e autenticação”⁶. Tal reflexão ajuda a entender a natureza das práticas artísticas e projetos adotados tanto pela instituição capixaba, como por outras congêneres, brasileiras e estrangeiras.

O Museu Vale (1998) vinha suprir a carência de instituições artísticas, no Estado do Espírito Santo, tornando-se um reduto cultural estimulador da produção e da reflexão sobre a arte contemporânea, mas também contribui para a formação do ser crítico e a ampliação do olhar estético.

Inicialmente, a instituição realizou exposições convencionais, no sentido de que agregavam um conjunto de obras produzidas antecipadamente pelos artistas convidados. Optou depois, por formular a nomes já consagrados e a promissores talentos locais a proposta de desenvolverem projetos artísticos específicos para seu espaço físico. A partir daí iniciava-se a criação de instalações, com uma escala monumental e que dialogam, muitas vezes, com o panorama ambiental do

4 O trabalho de arte educação do Museu Vale envolve professores e alunos da rede pública e privada do Estado, que além de visitas guiadas às exposições participam de Workshops e seminários ministrados pelos próprios artistas expositores ou mediante propostas pedagógicas elaboradas por especialistas na área. Outro programa, denominado “jovens aprendizes”, envolve moradores de comunidades carentes circunvizinhas ao Museu, que recebem informação sobre arte, acompanham e participam do trabalho de montagem das exposições, pelos respectivos profissionais (montadores, iluminadores, curadores, museólogos, equipe técnica de embalagem e transporte de obras), visando a qualificação profissional desses jovens.

5 BAUMAN, Z., op. cit., p. 129

6 Id.

entorno ou mesmo com a história que envolve a construção daquele espaço. Essa experiência acaba sendo desafiadora e instigante não apenas para os artistas, mas também para os curadores, instituição acolhedora e público receptor.

A criação de obras para sítio específico tomou impulso na segunda metade do século passado, quando jovens artistas se propõem redefinir o papel e a função da arte, através de ações realizadas fora do âmbito institucional (performances, happenings, land art). As ações e intervenções ambientais realizadas nos anos de 1960/70, não se adequavam aos espaços das instituições culturais, além de subverterem as tradicionais categorias artísticas, especificidade das obras e materiais, bem como a natureza e dimensão dos suportes. A intenção dos artistas era refutar as instituições culturais, o respaldo do crítico de arte, valores instituídos e o estatuto da obra de arte, inserindo suas ações num espaço outro, com destaque para o ambiental ou o natural. Eram ações de protesto, de natureza crítica ou político-ideológica, que não podiam ser vendidas nem compradas, absorvidas ou manipuladas pelo mercado de arte. A atuação fora das instituições culturais assumia uma atitude desafiadora e irreverente, mas por outro lado, não deixava de revelar, igualmente, a preocupação e o desejo de seus autores, de que os trabalhos por eles elaborados fossem entendidos e reconhecidos como de natureza artística.

Para tanto, muitos deles iriam escrever textos refletindo sobre suas próprias idéias e diretrizes criativas. Esses artistas admitiam subjacentemente, que seus trabalhos somente romperiam a barreira da opacidade, seriam compreendidos e não esquecidos ou ignorados, se “introduzidos por um discurso, um texto, um catálogo, uma monografia, a crítica de arte, a história da arte, a teoria estética, a imprensa (...)”, observa Cauquelin⁷.

Os adeptos da Land Art e de outras formulações de natureza conceitual reconheciam que sem uma formulação reflexiva, historiográfica e documental as diferentes práticas artísticas tendem a não se fixar na memória, nem a se perpetuar no tempo. Tais artistas acabariam reconhecendo que a obra de arte não perderá sua dimensão ficcional nem conquistará visibilidade, reconhecimento, acessibilidade e perenidade a não ser pelo viés da historiografia.

Analogamente, efetuaram o registro documental dessas proposições e ações criativas, por meio de filmes, maquetes, fotografias

7 CAUQUELIN, Anne. *Petit traité d'art contemporain*. Paris: Éditions du Seuil, 1996, p. 36.

e desenhos. E ao postularem a comercialização desses documentos em galerias e museus – de maneira semelhante a qualquer objeto artístico – os seus respectivos autores sustentavam o desejo de que por meio deles a memória da obra ambiental permanecesse ou se perpetuasse. Assim, refutar e desdenhar das instituições, não deixava de ser em muitos casos uma atitude rebelde, pois na verdade os artistas perceberam ser difícil libertar-se do poder da instituição, no sentido de que “não somente continuaram a recorrer aos ingredientes habituais, como confirmavam sua dependência das mediações culturais”⁸.

Propugnaram novos paradigmas artísticos, ao romper com as tradicionais categorias estéticas e o estatuto da obra de arte e ao tornar tênue ou imprecisa a demarcação entre arte e não arte. Embora se reconheça, hoje, o significado, a originalidade e a ousadia das proposições congêneres realizadas por brasileiros, num momento em que a censura e a repressão eram implacáveis, inexplicavelmente, a bibliografia artística sobre os eventos e produções do período é ainda escasso ou incipiente. Até mesmo eventos emblemáticos e de grande significado histórico, a exemplo de *Do Corpo à Terra*, realizado no Parque Municipal de Belo Horizonte, em 1970, apenas recentemente seria objeto de investigação e reflexão teórica por parte de historiadores locais, com destaque para o trabalho pioneiro de Marília Andrés Ribeiro.

Necessidades ou aspirações financeiras, morte das ideologias, mudanças de pensamento e dos paradigmas artísticos levaram alguns remanescentes daquela geração de artistas a se reconciliar com as instituições, a partir da década de 1980, voltando a produzir obras específicas para galerias e museus. A instalação *Babel* que Cildo Meireles apresentou no Museu Vale, em 2006, e que iria transitar, depois, por instituições culturais de outros estados brasileiros, é apenas um exemplo dessa reconciliação.

Na mesma época surgia uma nova geração de jovens artistas que revitalizou a pintura, seguida da prática das instalações, que passaram a ser apresentadas em museus e comercializadas por galerias de arte. Isso significa que essa geração que Lyotard e Bauman preferem denominar *pós-moderna* ou de *vanguarda pós-moderna* – mas que outros teóricos chamam de *supermoderna* (Balandier) ou *moderna tardia* (Giddens) –, ao invés de zombar das instituições culturais, iria reconhecê-las como instâncias de difusão, legitimação

⁸ CAUQUELIN, A. *Frequenter les incorporels*. Paris: PUF, 2006, p. 46.

e comercialização da produção artística contemporânea.

Como bem observou Douglas Crimp, na reconciliação dos artistas com o espaço dos museus e galerias está implícita a “tentativa de recuperar nostalgicamente a aura” da obra de arte, com “o ressurgimento da pintura (...) e o triunfo da fotografia”⁹. As instituições voltavam a ser, conseqüentemente, espaços fomentadores e enunciadores da produção recente.

O início da atividade do Museu Vale coincidia com esse contexto, passando a difundir e a estimular uma produção arrojada, num momento em que a arte local dava sinais de atualização, ansioso por romper as limites territoriais. A pintura entrava novamente em refluxo e a produção de objetos, fotografias, instalações, novas tecnologias, incluindo-se aí uma vasta produção híbrida mesclando diferentes processos, suportes, ferramentas e materiais ampliava seu espaço. A rápida projeção das instalações motivou o Museu a reformular sua proposta de ação, solicitando aos artistas convidados a criação de trabalhos para a especificidade e as dimensões de seu espaço.

O curador tornava-se, igualmente, figura exponencial, ocupando a função que antes cabia ao crítico. Acompanha, estimula e interroga o artista durante a execução do projeto, desafiando-o a arriscar, trilhar novos caminhos, buscar diferentes soluções criativas, o que amplia o sentido poético dos objetos artísticos. Ao incentivar a produção de obras inéditas em site specific, o Museu fornece ao artista elementos para repensar sua praxe, reformular conceitos, metas e paradigmas. Essa proposição não deixa de ter um sentido revelador, pois preconiza a criação de “mapas para um território de existência ainda não comprovada”, confiando exclusivamente na experiência, competência e no “poder da própria visão” dos seus autores¹⁰. Artista, curador e instituição assumem com “coragem e determinação” correr riscos, apostando em uma ação experimental que “não podem previamente testar e comprovar”¹¹.

Confiando no talento e na experiência dos artistas, a instituição instiga-os a desenvolver projetos que levem em consideração a escala monumental de seu espaço físico, disponibilizando-lhes as condições necessárias à consolidação das respectivas propostas cria-

⁹ CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 105.

¹⁰ BAUMAN, Z, op. cit., p. 138.

¹¹ Id. IB.

tivas. Assume igualmente a função de publicar um livro/catálogo bilíngüe, contendo farta documentação fotográfica das obras e da montagem das exposições, e um texto reflexivo de autoria do curador da mostra sobre essa produção inédita, distribuído ao público e instituições culturais. Tais publicações, registram, analisam e asseguram a permanência das obras na memória, além de contribuírem para a ampliação da historiografia da arte brasileira contemporânea.

Essa contribuição ganha novos contornos se atentarmos para o fato de que, por sua especificidade e grandiosidade, após o término das exposições os trabalhos produzidos para o espaço físico do Museu tendem a ser descartados e a se perder, não permanecendo nada sobre eles a não ser esses registros fotográficos, vídeos e os livros/catálogos. Mesmo tratando-se de trabalhos de produção complexa, acabam tendo, na maioria dos casos, duração efêmera, restrita ao tempo expositivo. Nos casos em que as mostras puderam transitar por outros espaços, ao serem adaptados para esse local, perdem muito de seu sentido poético, unidade, impacto visual e simbólico. Foi o que ocorreu, por exemplo, com a instalação *Seu Sami*, de autoria do artista capixaba Hilal Sami Hilal, ao ser exposta no SESC Pompéia, em São Paulo.

Se isso confirma a problemática apontada, também reforça a importância das publicações para a compreensão das obras site specific, e que em muitos casos acabam tendo um importante significado na trajetória do artista. Além do ineditismo e singularidade das instalações, as publicações em questão, tornam-se documentos únicos sobre essa produção artística. A reflexão do curador é criada em efetivo diálogo com o processo de construção da obra, mesclando-se com o frenesi ou o *élan* da criação. Redigidos em paralelo à elaboração das propostas, os ensaios contidos nesses livros/catálogos deixam-se contaminar pela vivência, percepção e intelecção, de seus respectivos autores, mas neles desvela-se a sensibilidade dos artistas, por meio de depoimentos prestados por eles. Essas reflexões serão sempre inconclusas ou parciais, no sentido de que as obras atravessam e escamoteiam os discursos articulados a seu respeito. Concordando com os autores que consideram criação e recepção como “processos de descoberta permanente”¹², será possível desvelar nesses textos e imagens aspectos significativos da concepção de cada projeto poético e para a construção da historiografia da arte do nosso tempo.

Para Lyotard, a elaboração dos textos críticos é uma construção análoga à do objeto de arte, pois ambas são isentas de regras fixas ou



Hilal Sami Hilal
Biblioteca, 2004
cobre, alumínio e papel feio
à mão de fibras de algodão
dimensões variadas
Catálogo Seu Sami
Museu Vale, Vitória (2008)

¹² BAUMAN, Z. op. cit., p. 133.



Regina Silveira
Entrecéu, 2007
instalação (vinil adesivo)
900m² aprox.
Catálogo Ficções
Museu Vale, Vitória (2007)

determinadas, mas se estabelecem e ganham sentido no ato mesmo de sua formulação. Essa premissa levou o teórico a caracterizar o texto como um evento, e a observar que o escritor pós-moderno está na posição do filósofo, no sentido de que põe em interação o conhecido e o que ainda não é, ou o vir a ser.

Para o filósofo, o texto que escreve e a obra que apresenta não estão, em princípio, norteados por regras estabelecidas, e eles não podem sujeitar-se a um determinado julgamento pela aplicação de categorias conhecidas. São essas regras e essas categorias que o texto ou a obra procura. O artista e o escritor, portanto, trabalham sem regras, com o fim de estabelecer as regras do que terá sido feito. Por isso, a obra e o texto têm a característica de um evento (...), que precisa ser compreendido através do paradoxo do tempo futuro anterior.¹³

Nessa mesma acepção se pode entender o significado que assumem as edições bibliográficas produzidas pelo Museu Vale. Sem elas tornar-se-ia praticamente impossível num futuro próximo, aos historiadores e pesquisadores investigarem, com a devida veracidade e aprofundamento o que motivou, por exemplo, Mariannita Luzzati a embarcar num trem da Estrada de Ferro Vitória a Minas, depois de conhecer o Museu e a história do local. Durante o trajeto entrevistou e gravou depoimentos dos viajantes, fotografou e registrou graficamente paisagens capixabas e mineiras. Ao término da viagem tinha acumulado vasto material, que utilizaria na produção de pinturas, gravuras e um vídeo que integraram a mostra *Ocupações* (2006).

A instalação *Ficções*, de autoria de Regina Silveira começou a ser gerada após a visita realizada ao Museu. Artista experiente com obras expostas e produzidas para instituições brasileiras e estrangeiras ficou impressionada com a intensidade da luz e do azul do céu da baía de Vitória e com o contraste que ele estabelecia com a penumbra do interior do galpão expositivo. Surgia assim sua proposta de trabalho, pautada no deslocamento ficcional do céu. Recorrendo ao meio fotográfico e ao computador, a artista projetou no teto, paredes laterais e no piso um simulacro visual do intenso azul do céu capixaba, coalhado de nuvens brancas e fluidas. Transformava, assim, o Museu num território fronteiro interior/exterior, cheio/vazio, simulação/ilusão, alertando que a arte é sempre um processo ficcional ou uma construção poética, em que verdade e invenção, realidade e imaginação não se colocam como antinomias.

¹³ LYOTARD, François. *Le Postmoderne expliqué aux enfants: correspondance 1982-85*. Paris: Galilée, 1988, p. 30-31.

Ao visitar a instituição, Nelson Leirner observou a acorrida frequente de casais de noivos à área externa do Museu Vale, onde se deixam fotografar com os trajes do casamento, transformando essa visão no tema paródico da instalação *Vestidas de Branco* (2008).

A mostra tinha início com os noivos macacos (manequins de lojas paramentados a caráter), posicionados à frente do cortejo de convidados: bichos, figuras folclóricas e entidades religiosas, de dimensões e cores variadas, em plástico ou gesso. O restante do espaço do galpão ironizava a recepção aos convivas, a partida dos noivos num protótipo de automóvel preto (que remetia a um carro fúnebre), tendo amarradas na traseira as típicas painelas de barro do artesanato capixaba e à lua de mel no Caribe. A mostra se completava com referências irônicas à vida futura do casal, por meio de camas e berços de maternidade, um dos quais parodiava *Apolinère esmaltado* (1916-17), de Duchamp.

O significado dos livros e catálogos referentes às instalações, para a historiografia da arte contemporânea se potencializa, ao se constatar ser essa a publicação seminal da produção de alguns dos artistas. Em contrapartida, outros nomes que elaboraram trabalhos específicos para a instituição já foram contemplados com a edição de livros e catálogos sobre sua produção anterior, como é o caso, por exemplo, de Regina Silveira, Cildo Meireles, Nelson Leirner e Nelson Félix. O fato dessas edições não incluírem as instalações site específico, permite considerar que em ambos os casos, o livro/catálogo editado por aquele Museu torna-se um “evento único”, emprestando novamente o termo de Lyotard.

Apesar do aumento expressivo de publicações que refletem sobre a produção artística realizada nos últimos dez anos, estamos ainda longe de preencher as lacunas historiográficas. Os catálogos e livros editados pela instituição capixaba, em decorrência das mostras e dos Seminários Internacionais, tornam-se importantes contributos à construção da historiografia da arte contemporânea, no país.



Nelson Félix
Camiri, 2006
Mármore de Carrara e ferro
dimensões variadas
Catálogo Exposição Camiri
Museu Vale, Vltória (2006)

O debate crítico na exposição do Edifício Sul América, Rio de Janeiro, 1949

Ana Gonçalves Magalhães
MAC-USP/CBHA

Resumo

Este texto retoma o ciclo de debates organizado no quadro da exposição de inauguração do edifício Sul América Terrestres e Marítimos, no Rio de Janeiro, em 29 de abril de 1949, itinerância da mostra “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, que dá início ao programa de exposições do Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob curadoria de Léon Degand.

Palavras-chave

Figurativismo, Abstracionismo, Museu de Arte Moderna

Abstract

This text tackles the lectures organized in the context of the exhibition of inauguration of the building of the assurance company Sul América Terrestres e Marítimos, which opened in Rio de Janeiro on April 29, 1949. This actually started out the touring of the exhibition “From Figurativism to Abstractionism”, which inaugurated the program of exhibitions of the São Paulo Museum of Modern Art, under the curatorship of Léon Degand.

Keywords

Figurativism, Abstractionism, Museum of Modern Art

Nos últimos anos, assistimos a uma abundância de pesquisas em torno da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e de sua versão carioca. Pesquisas inéditas¹ têm contribuído significativamente para termos a real compreensão, não só da história dessas instituições e seus acervos, mas sobretudo do debate do modernismo no Brasil. Com a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, curada pelo então diretor do museu Léon Degand, estabelece-se o nóculo do debate sobre a abstração aqui. A historiografia brasileira tem tratado em especial da mostra “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, aberta na sede do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 8 de março de 1949, precedida por uma série de três palestras proferidas por Degand a partir de setembro de 1948.

O que ainda mereceria atenção é o fato do projeto de Degand ser bem mais amplo e envolver a itinerância da exposição paulistana. Essa idéia já havia sido explicitada a Ciccillo Matarazzo, antes mesmo de Degand chegar ao Brasil. Em carta, datada de 22 de maio de 1948, ele já menciona a itinerância no Rio de Janeiro e o interesse de outros países latino-americanos pela exposição paulistana². Além da carta, encontramos também um texto datilografado intitulado “Programa para o Rio de Janeiro”, que se constituía num projeto preliminar de iniciativas conjuntas entre São Paulo e Rio de Janeiro para organização de exposições itinerantes entre as duas cidades, acompanhadas de ciclos de debates. Aqui, já aparece a mostra “Do

-
- 1 Refiro-me, em especial, à dissertação de mestrado de Ana Paula Nascimento, “MAM: Museu para a metrópole”, São Paulo: FAU-USP, 2003, na qual a autora organizou uma cronologia sistemática dos eventos e exposições realizados em torno do museu paulistano.
 - 2 Carta de Léon Degand a Francisco Matarazzo Sobrinho, 22/05/1948: “(...) Il reste entendu que l'exposition ira ensuite à Rio de Janeiro. Par l'intermédiaire de M. Sgarbi, attaché artistique à l'ambassade d'Uruguay à Paris, M. Ozero-Mendoza, directeur des relations culturelles de la ville de Montevideo, a été mis au courant de nos projets et il se pourrait qu'il nous demande l'envoi de notre exposition quand elle sera à São Paulo.” Pasta Léon Degand, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. A única itinerância que se realizou para além do Rio de Janeiro foi para o Instituto de Arte Moderna de Buenos Aires, onde a exposição foi aberta em 20 de julho de 1949 sob o título “El arte abstracto”. Cf. María Amalia García, “La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina, 1949-1953” In: García, María Amalia; Serviddio, Luisa Fabiana & Rossi, María Cristina. *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones – VII Premio Fundación Telefónica a la Investigación em Historia de las Artes Plásticas 2003*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004, pp. 17-54.

Figurativismo ao Abstracionismo” como parte desse programa³. O texto fala na itinerância da mostra inaugural do MAM de São Paulo por um mês, no Rio de Janeiro, acompanhada de uma mostra de coleções particulares do Rio de Janeiro e de São Paulo por três semanas.

A itinerância da exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo” para o Rio de Janeiro resultou na mostra de inauguração da nova sede da sucursal da companhia de seguros Sul América Terrestres e Marítimos, cuja abertura se deu em 29 de abril de 1949⁴. Mas ao pesquisar a documentação do antigo MAM e a correspondência de Pietro Maria Bardi, então diretor do MASP, a exposição parece ter sido acrescida em número de obras, não só de coleções particulares do Rio de Janeiro e de São Paulo, mas de um conjunto de 22 obras do acervo do próprio MASP⁵. A lista de obras do MASP incluía, entre outras, “A ponte japonesa sobre o laguinho das ninféias em Giverny” (1923) de Claude Monet, “A compoteira de peras” (1923) de Fernand Léger e uma “Mulher em azul” de Pablo Picasso (provavelmente o “Retrato de Suzanne Bloch”, 1904). No livreto sobre o debate publicado pela Sul América, vemos também a reprodução de “Grande nu sentado” (1912) de Renoir⁶. Há também uma lista de obras modernistas italianas, emprestadas da galeria de Bardi (Studio d’Arte Palma) e de sua coleção particular, que inclui Carlo Carrà, Filippo de Pisis, Giorgio Morandi, Fausto Pirandello, Ottone Rosai, Gino Severini e Mario Sironi⁷. Na mesma pasta da correspondência de Bardi, há dois artigos do jornal *Diário de São Paulo*, datados respectivamente de 28 de abril e 1o. de maio de 1949, comentando a

abertura da exposição no Rio de Janeiro. No primeiro, fala-se num conjunto de 300 obras distribuídas em 5 andares do edifício da sucursal da Sul América, e no segundo menciona-se o fato da mostra ter sido patrocinada pelo Ministério de Educação e Saúde.

Essas informações são confirmadas em carta de Léon Degand a Leonídio Ribeiro, datada provavelmente de 11 de abril de 1949, na qual ele trata da produção da exposição no Rio de Janeiro e na organização do ciclo de debates.

Este último, também intitulado “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, por sugestão do próprio Degand aconteceria entre 2 e 3 de maio, com a possibilidade de realizá-lo no próprio prédio do Ministério de Educação e Saúde⁸.

Localizamos uma publicação, editada pela própria Sul América, com um conjunto de sete textos que documenta o ciclo de debates organizado em torno da conferência de Léon Degand “Do Figurativismo ao Abstracionismo”⁹. São eles: o texto de Degand publicado no catálogo da exposição no MAM de São Paulo, um texto do pintor e crítico Tomás Santa Rosa intitulado “Alguns aspectos da arte atual”, um texto do crítico Mario Pedrosa com o título “As duas alas do modernismo”, uma contribuição do também crítico Antonio Bento (“A arte contemporânea e a crítica”), um texto do pintor Emiliano Di Cavalcanti intitulado “Realismo e Abstracionismo”¹⁰, e “Sob julgamento a arte abstrata” de Quirino Campofiorito. A seqüência de

3 Léon Degand, “Programa para o Rio de Janeiro”, texto datilografado s.d. Pasta Léon Degand, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

4 Convite de abertura da exposição. Cf. Frederico Morais. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1994, p. 208, que afirma que a exposição teria acontecido no próprio edifício do Ministério de Educação e Saúde, completada com obras de coleções particulares cariocas.

5 A lista encontra-se junto à correspondência de Bardi com Leonídio Ribeiro, de inícios de abril de 1949. Centro de Documentação e Biblioteca do MASP.

6 Todas as obras ingressaram no acervo do MASP em 1948, à exceção do “Retrato de Suzanne Bloch” de Picasso, que deu entrada no acervo do museu em 1947, depois de ficar em depósito nas reservas da National Gallery de Washington entre 1942 e 1946.

7 Essas obras não aparecem reproduzidas no livreto da exposição da Sul América. De qualquer modo, os nomes dos artistas são os mesmos que fazem parte da primeira compra significativa que Francisco Matarazzo Sobrinho faz entre 1946 e 1947 para o acervo do antigo MAM, hoje no acervo do MAC-USP.

8 Carta de Léon Degand a Leonídio Ribeiro, provavelmente 11/04/1949: “(...) La conférence que vous avez demandé aura pour titre Do Figurativismo ao Abstracionismo. Ce sera un développement de l’essai qui est insérée dans le catalogue de notre exposition à São Paulo. Pour les projections lumineuses qui illustrent la conférence, il n’a pas de plaques, mais de documents sur papier. Il faudrait donc un appareil de projection spécial. Je crois que le Ministère de l’Education nationale de Rio en possède un de cette sorte. Mais peut-être serait-ce au Ministère même qu’aurait lieu la conférence. Pour la date, je pense que le 2 ou le 3 conviendrait mieux que le jour même de l’inauguration.” Fundo MAM, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Esta carta é muito interessante do ponto de vista das propostas que Degand faz para a colocação das pinturas nas paredes. Ele menciona a possibilidade de fabricarem-se hastes de metal (pela Metalúrgica Matarazzo) que seriam parafusadas no alto das paredes e que serviriam de apoio para pendurar as pinturas.

9 *O novo edifício da Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes – Sucursal do Rio de Janeiro, 1949*. Na capa, temos uma fotografia da entrada principal do edifício e a publicação tem texto de apresentação de Rodrigo Mello Franco de Andrade, então diretor do SPHAN. Acervo Biblioteca MAM de São Paulo.

10 Neste texto o próprio autor menciona que retoma seus argumentos em artigo publicado na revista *Fundamentos* de São Paulo, em 1948, por ocasião da apresentação das conferências de Léon Degand.

contribuições se encerra com uma “Resposta do Sr. Léon Degand: debates”.

O conjunto desses textos revela, de fato, um embate entre figuração e abstração, em que alguns dos interlocutores de Degand fazem a defesa do abstracionismo, e outros sua condenação. Nesse sentido, o título do texto de Quirino Campofiorito parece captar precisamente o que foi essa jornada de conferências no contexto da exposição da Sul América: estava sob julgamento a pintura abstrata.

O texto de Degand para o catálogo da exposição inaugural do MAM de São Paulo abre o debate. O autor procura definir didaticamente aquilo que ele entende por pintura figurativa e em que a pintura abstrata difere dela¹¹. Ele parece partir dos princípios elaborados por Wilhelm Worringer, no início do século 20, da distinção entre duas vertentes da arte moderna, uma que tende a uma sensação de empatia com o mundo (“Einfühlung”) e outra que tende à abstração, isto é, o desprendimento em relação ao mundo¹². Em suas palavras, a pintura figurativa ainda estaria presa à noção de realismo. Já o que define, para ele, a pintura abstrata é “toda pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, as aparências visíveis do mundo”¹³. Ele continua dizendo que a eliminação dessa relação com “as aparências visíveis do mundo” produz múltiplas consequências na pintura abstrata, entre elas: que não podemos imaginar com ela uma terceira dimensão, que nela as cores e tonalidades são suscetíveis a combinações expressivas que a pintura figurativa não pode fazer, e que sua composição não se atrai pelo que ele chama de “linha horizontal inferior” – em outras palavras, o “chão” da pintura¹⁴. Degand termina dizendo que não se poderia considerar a superioridade de uma em relação à outra, e que elas são simplesmente diferentes. Para concluir seu texto, lembra que a arte abstrata, enquanto arte decorativa, é muito antiga:

“Para terminar, é-me preciso chamar a atenção sobre o seguinte fato: enquanto arte decorativa, a arte abstrata é muito antiga. As decorações baseadas em combinações de elementos geométricos são incontáveis em quaisquer épocas e em quaisquer civilizações. Mas enquanto a arte expressiva, tendo alto valor em si, enquanto grande arte, a arte abstrata é coisa muito nova, que conta apenas quarenta anos de existência, mais ou menos.”¹⁵

Sem querer, Degand fornece aos partidários do figurativismo um primeiro argumento, qual seja, de que a pintura abstrata tem um caráter decorativo. Quirino Campofiorito, em seu texto, afirma que a “abstração foi sempre o valor plástico de suma importância no decorativismo”¹⁶. Além do caráter decorativo da pintura abstrata, levanta-se também a questão do *métier* do pintor, isto é, seu conhecimento e familiarização com os procedimentos técnicos da pintura. Este será o primeiro argumento de Tomás Santa Rosa, que fala do esquecimento dos “deveres quase militares do conhecimento da arte como ofício”¹⁷.

Os textos de Mario Pedrosa e Antonio Bento podem ser tomados como uma defesa do ponto de vista de Degand. No caso de Mario Pedrosa, que procura caracterizar o que ele chama de “duas alas do modernismo” (a figurativa e a abstrata), ele faz um percurso histórico que se inicia no Renascimento, procurando demonstrar que a pintura, efetivamente, lida com instâncias de abstração desde aquele momento. Já Antonio Bento, mesmo sem entrar no mérito desta ou daquela “ala do modernismo”, discorre sobre a importância do papel do crítico na defesa das tendências modernistas e enquanto formador de um público para a arte moderna.

A crítica mais ferrenha ao abstracionismo vem mesmo de Di Cavalcanti, que repete seus argumentos elucidados no ano anterior em São Paulo, enfatizando a idéia de que o problema com a arte abstrata estaria no seu afastamento do mundo real, o que necessariamente implicaria em fugir da função social da arte:

“A evolução artística está presa a esse enriquecimento das relações humanas, ela está presa a uma compreensão total dos problemas do homem, ela deve refletir essa compreensão. (...) O drama do

11 Em 1955, já de volta a Paris, Léon Degand parece sistematizar suas conferências em São Paulo e no Rio de Janeiro numa publicação intitulada *Abstraction-Figuration*. Cf. Léon Degand. *Abstraction-Figuration*. Paris: Diagonale, 1988 (apres. Daniel Abadie).

12 Cf. Wilhelm Worringer, “Abstraktion und Einfühlung”, 1907.

13 Léon Degand. “Do Figurativismo ao Abstracionismo” In: *O novo edifício da Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes – Sucursal do Rio de Janeiro*, 1949, p. 25.

14 Sobre a idéia de uma linha horizontal inferior como “chão” da pintura e base por sua sensação de repouso, ver Wassily Kandinsky, “Punkt und Linie zu Fläche”, 1923/1926.

15 Idem, p. 29.

16 Quirino Campofiorito. “Sob julgamento a pintura abstrata” In: *O novo edifício da Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes – Sucursal do Rio de Janeiro*, 1949, p. 57.

17 Tomás Santa Rosa. “Alguns aspectos da arte atual” In: *O novo edifício da Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes – Sucursal do Rio de Janeiro*, 1949, p. 30.

abstracionismo liga-se à incompreensão ou à ignorância, por parte do artista, do que seja a absorção da totalidade das coisas pelo indivíduo. O mundo pertence ao artista quando é o domina socialmente, quando é o representa (pelo conhecimento) como os outros homens desejariam vê-lo ou poderiam vê-lo se possuíssem meios de representá-lo.”¹⁸

Para responder a tais argumentos, Degand organiza um texto final em que procura rebater, ponto por ponto, as críticas à arte abstrata. Talvez sua resposta mais contundente seja justamente aquela em que ele afirma que a pintura abstrata não significa uma ausência completa de relação do artista com o mundo, argumentando que o fato dela não imitar nenhuma aparência do mundo real não significa que ela não tenha relação com a realidade.

Devemos procurar entender qual contexto determina as recusas à pintura abstrata. Os argumentos de Tomás Santa Rosa, Quirino Campifiorito e de Di Cavalcanti parecem fundar-se numa noção de modernismo que havia se consolidado ao longo dos anos 1930, não só no Brasil, mas também nos círculos europeus e norte-americanos daquele período.

Além disso, é preciso lembrar de que abstracionismo está se falando. Sabe-se que já na organização da mostra para São Paulo, houve problemas com a seleção das obras vindas do exterior. O que tínhamos, de fato, era uma predominância de artistas ligados aos círculos abstracionistas franceses do início dos anos 1930, isto é, o grupo “Cercle et Carré”, que depois vai dar no grupo “Abstraction-Création” e o grupo “Réalités Nouvelles”, reativado por Sonia Delaunay em 1946 e com presença hegemônica na exposição de Degand¹⁹. À exceção de obras pontuais de Samson Flexor, Waldemar Cordeiro e Cícero Dias, os brasileiros que vinham participando há pelo menos duas décadas do circuito modernista não estavam ali representados. Nesse contexto, parece sintomática a reação de Di Cavalcanti, que já havia se estabelecido como um dos mais importantes pintores modernistas do país.

Por outro lado, as escolhas de Degand não parecem ser tão deliberadamente excludentes. O que emerge é um descompasso entre as questões que estavam postas à mesa no circuito brasileiro naque-

le momento, e num certo circuito francês no mesmo período. Os artistas franceses dos grupos representados na mostra de Degand estavam, no início dos anos 1930, voltando-se para questões de abstração na arte. As referências européias para o circuito modernista no Brasil, no mesmo período, perpassavam outras vertentes, sobretudo aquelas vinculadas a certa idéia de realismo, que se exprimia por motivos temáticos de cunho social. Isto fica mais evidente ao analisarmos o núcleo inicial de obras adquiridas por Francisco Matarazzo Sobrinho para o acervo do antigo MAM de São Paulo, em que o contexto da Escola de Paris sobretudo dos anos 1920/30 é muito forte. A aquisição de pintores abstratos por Matarazzo se dá, em sua maior parte, depois da mostra “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, em particular no contexto das Bienais de São Paulo. Há um núcleo de obras abstratas de artistas presentes na mostra de 1949, compradas por ele em 1952, dentre as quais “Badia La Reine” (1952) de Jean Dewasne, “A Espada de Millot” (s.d.) de Jean Deyrolle, e “Composição” (1952) de Serge Poliakoff. Pode-se aferir a partir deste pequeno núcleo que embora o modelo de instituição artística para a criação dos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro seja o norte-americano, o debate crítico e estético que se estabelece aqui com a exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo” se funda no referencial francês. É preciso analisar melhor, também, as relações do contexto norte-americano com as tendências francesas do período. De fato, à primeira vista, se tomarmos as atividades do MoMA de Nova York em suas duas primeiras décadas de existência, o referencial francês também é muito presente²⁰.

Há outra questão importante meritória de uma reavaliação: qual é o peso e a relevância dessa exposição em São Paulo e de sua versão carioca e os formatos assumidos pelos debates estabelecidos com o contexto de cada cidade. O catálogo paulistano computa, ao final, 95 obras expostas. A exposição aconteceu meses depois das conferências proferidas por Léon Degand, em São Paulo, e de suas reações. No caso carioca, armou-se uma estrutura maior: falasse de 300 obras, que vão do impressionismo às obras abstratas dos anos 1940; o ciclo de debates aqui abordado aconteceu na semana

18 Emiliano Di Cavalcanti. “Realismo e Abstracionismo” *O novo edifício da Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes – Sucursal do Rio de Janeiro*, 1949, p. 49.

19 Cf. Maria Cecília França Lourenço. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 113.

20 Cf. Russell Lynes, *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. Nova York: Atheneum, 1973, em particular a cronologia de exposições do museu organizadas entre 1929 e 1950, pp. 446-457. Também a mostra “Cubism and Abstract Art”, de 1936, em que Alfred Barr propõe um diagrama da arte moderna (capa do catálogo da mostra) cuja evolução pode ser entendida como as vertentes figurativa e abstrata.

de abertura da exposição; e embora a mostra tenha sido organizada dentro do edifício de um ente privado, recebeu o patrocínio e apoio nominal do Ministério de Educação e Saúde. O então diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade inclusive preside os debates. Outro aspecto relevante na organização dos debates é a presença de críticos paulistas e cariocas de tendências diversificadas – a exemplo da participação de Mario Pedrosa e Quirino Campofiorito. Isto significa que no formato carioca, a mostra de Degand ganhou uma dimensão oficial, em que ela se estrutura como estratégia de política cultural, por assim dizer, e o debate se desdobra para além de uma escolha estética desta ou daquela tendência modernista.

Conexões nervosas: arte contemporânea em Porto Alegre nos anos 70

Ana Maria Albani de Carvalho
UFRGS/CBHA

Resumo

Este artigo enfoca dois grupos de artistas atuantes em Porto Alegre nos anos 70 – Nervo Óptico e Espaço N.O. – considerando o modo como a produção deste período, ligada às vertentes conceituais e ao emprego da fotografia, vem sendo investigada pela historiografia e pela crítica de arte nacional, observando que a presença/ausência de obras representativas em acervos públicos ou privados, afeta e limita o estudo deste segmento da produção artística na atualidade.

Palavras-chave

Arte Contemporânea, Nervo Óptico, Espaço N.O.

Abstract

This article focus on two artist groups active in Porto Alegre in the 1970s – Nervo Óptico and Espaço N.O. – considering how the production of the period, affiliated to conceptual tendencies and marked by the use of photography, has been investigated by national art historiography and criticism, observing that the presence/absence of representative works in public or private collections affects and limits current studies of this segment of the artistic production.

Keywords

Contemporary Art, Nervo Óptico, Espaço N.O.

No “Esquema Geral da Nova Objetividade”, texto originalmente publicado em 1967, Helio Oiticica argumenta:

No Brasil o papel toma a seguinte configuração: como, num país subdesenvolvido, explicar o surgimento de uma vanguarda e justificá-la, não como alienação sintomática, mas como fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? (...) No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dadá) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem que ser contra, visceralmente contra tudo o que seria o conformismo cultural, político, ético, social (OITICICA, 2006: 166-167)¹.

Os jovens artistas que atuaram no cenário porto alegreense de forma expressiva durante a década de 70 tinham corações e mentes atentos a este posicionamento expresso por Oiticica, assim como olhos e ouvidos abertos às ações de grupos como Fluxus e às proposições conceitualistas internacionais. Este complexo entrecruzamento artístico-estético, que afetava substancialmente as condições materiais e as categorias mentais configuradoras do campo artístico, gestou as concepções estéticas de uma geração de artistas que abraçaria a noção de vanguarda como fundamento para sua produção, com especial atenção às condições de exposição das obras de arte e às modalidades de difusão, em um cenário de precariedade institucional.

Compreender um contexto regional específico enfocando o embate entre diferentes gerações de artistas e suas concepções de Arte, percebendo a rede de relações entre os diversos agentes, instituições, mercado, mídia, poderá aportar relevantes contribuições para o adensamento de uma visão histórico-crítica da arte e cultura brasileiras, especialmente quanto às passagens entre regional/nacional/global, articulação geralmente obscurecida pelo enfoque direcionado à produção dos dois principais centros, São Paulo e Rio de Janeiro.

Adotando como ponto de partida o objetivo proposto para este Colóquio, voltado ao exame da historiografia recente sobre a

1 OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. Em FERREIRA, G. COTRIM, C. *Escritos de Artistas: anos 60 – 70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006 (pags. 154-168). Este texto foi originalmente publicado em 1967, no Catálogo da mostra “Nova Objetividade Brasileira”, pelo MAM, RJ e no livro de H.O., *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. Este mesmo trecho do referido texto, retirado do item 6 (“O ressurgimento do problema da antiarte”) aparece como epígrafe do texto de Carlos Basualdo no catálogo da exposição *TROPICALIA: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007. (pág. 11).

arte brasileira, nosso propósito para este artigo concentra-se em observar a atenção dedicada nestes últimos anos ao estudo da produção genericamente vinculada aos anos 70, especialmente aquela ligada às matrizes conceituais, com forte investimento na fotografia e no processo em detrimento do “produto final”, com conseqüente abandono da pintura e da escultura como linguagens e suportes preferenciais. Como ponto de ancoragem, retomamos uma pesquisa apresentada em 1994, como dissertação de mestrado e que permanece inédita em grande parte, apesar de já termos investido em diversas oportunidades na difusão de seu conteúdo, através de curadorias de exposições², artigos, comunicações e mesmo em um livro, editado pela Funarte³ em 2004.

Justifica-se um retorno ao estudo da produção e dos modos de intervenção no circuito, conforme proposto por artistas vinculados ao ideário da vanguarda durante os anos 70, na medida em que vários fatos e processos subjacentes ao contexto e ao cenário em que os mesmos operaram ainda permanecem ausentes ou pouco divulgados, pela historiografia da arte brasileira e também do horizonte de informação das gerações mais recentes de artistas e estudantes de arte, graduandos ou pós-graduandos.

No que diz respeito especificamente à historiografia em nível regional – isto é, uma história da arte *produzida* no Rio Grande do Sul – as pesquisas sobre este recorte são ainda pontuais e difundidas através do sistema universitário, nas dissertações e teses defendidas principalmente através do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, em catálogos de exposição de caráter curatorial monográfico e alguns poucos livros, ainda que significativos, publicados sobre temas e recortes cronológicos específicos, tais como “Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica” (2007), organizado por Paulo Gomes⁴, reunindo artigos de vários autores sobre a arte regional durante o século XX.

2 As curadorias foram, respectivamente, “Nervo Óptico: 1977-1978: Poéticas Visuais”, em 1994, na Pinacoteca do Instituto de Artes, Instituto de Artes – UFRGS e em co-curadoria com Ana Flores Torrano e Maria Cristina Vigiano, ambas artistas integrantes do Espaço N.O., “Espaço N.O. 1979-1982: Exposição Documental”, em 1995, no MAC – Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre.

3 CARVALHO, Ana Maria Albani. *Espaço N.O. – Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. (Col. Fala de Artista).

4 GOMES, Paulo. *Artes Plásticas no RGS: Uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007. Com ensaios de Armindo Trevisan, Susana Gastal, Maria Lúcia Bastos Kern, Paula Ramos, Neiva Maria Fonseca Bohns, Maria Amélia Bulhões, Blanca Brites e Ana Maria Albani de Carvalho.

Em um levantamento inicial das dissertações e teses disponíveis na biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS em forma impressa, de um total de 205 pesquisas catalogadas a partir de 1993 – ano da primeira defesa da turma inaugural do Mestrado em Artes Visuais – a grande maioria dos estudos está voltada para a atualidade artística ou para recortes anteriores a 1950, restando um significativo silêncio sobre o período entre os anos 60 e 70, especialmente no que concerne à análise da produção artística propriamente dita⁵.

Considerando o caso regional tomado como exemplar, observa-se que ainda hoje a distinção entre os fatos que cercaram o surgimento e a caracterização dos dois grupos de artistas, Nervo Óptico e Espaço N.O., permanece borrada e difusa, em variadas situações nos quais um e outro são mencionados.⁶ Um exemplo aleatório pode ser apontado na ausência de um verbete específico para o Nervo Óptico no banco de dados da Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural⁷ – mencionado apenas a partir da busca por “Espaço N.O.”, este sim com entrada específica e nos dados relativos a quatro artistas: Carlos Pasquetti, Telmo Lanes, Simone Michelin e Vera Chaves Barcellos. Temos em conta que a proximidade nas datas de atuação, a permanência de alguns artistas como Vera Chaves Barcellos e principalmente a repetição na nomenclatura – Nervo Óptico e N.O. –, favorecem possíveis confusões, ainda que não as justifiquem.

Em um sentido estrito, a história do **Nervo Óptico** começa em março de 1977, quando os artistas Carlos Asp (1949), Carlos Pasquetti (1949), Clóvis Dariano (1950), Mara Álvares (1950), Telmo Lanes (1955) e Vera Chaves Barcellos (1938) – decidem dar início à produção e distribuição mensal de um cartazete – intitulado “*Nervo Óptico: publicação aberta à divulgação de novas poéticas visuais*”,

-
- 5 As teses mais antigas datam de 1938, apresentadas como ‘teses de cátedra’, para o ingresso como professor na instituição, na época, Escola de Belas-Artes. Citamos, por exemplo, a defendida pelo escultor, arquiteto, crítico de arte e mestre fundador do atual Instituto de Artes da UFRGS, Fernando Corona (Espanha, 1895/Brasil, Porto Alegre, 1979) sobre Fídias, Miguel Ângelo e Rodin.
- 6 Tendo em conta os limites do presente artigo não nos deteremos na caracterização exaustiva ou nas diferenças significativas entre a produção veiculada pelo Nervo Óptico e pelo Espaço N.O., para o que encaminhamos o leitor interessado a bibliografia específica apontada nas notas deste texto.
- 7 Na página *web* do Itaú Cultural somos informados que o banco de dados foi criado em 1987 e disponibilizado ao público visitante em 1989. A Enciclopédia de Artes Visuais, anunciada como contendo mais de 3.000 verbetes foi lançada em 2001 e é certamente uma ferramenta poderosa para a difusão no campo das artes visuais e útil aos pesquisadores em diversos níveis.



Ensaio visual para Nervo Óptico nº 10 – “Relatos Urbanos”

Porto Alegre, março/abril de 1978. Carlos Pasquetti, Carlos Asp, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes, Vera Chaves Barcellos. Fotografia impressa em off-set, P&B. Acervo Arquivo Documental Fundação Vera Chaves Barcellos.

editado em *off-set*, P&B, medindo 32x22cm, com tiragens de 2.000 exemplares – que perdurou durante 13 edições, entre abril de 1977 e setembro de 1978. Para cada edição, um artista elaborava um trabalho específico, tendo como fundamento a linguagem fotográfica. O Nervo Óptico operava em um duplo estatuto, ao mesmo tempo obra e meio de difusão de proposições estéticas, na medida em que agregava texto e imagem. Além dos seis componentes do grupo, as edições nº 9 e nº 13, veicularam trabalhos de Maria Tomaselli e Lílina Porter, respectivamente.

Cumpramos ressaltar que a produção gerada pelos artistas que criaram o Nervo Óptico extrapola os limites do referido cartazete. Mais do que defini-los como um “grupo”, propriamente dito – no sentido de uma coerência programática e de uma proposta de unidade, conceitual e poética, em termos de produção artística –, considero adequado pensar em uma *estratégia de grupo*, estabelecida pelos artistas, de modo mais efetivo, entre 1976 e 1978, período em que realizaram, além da produção do Nervo Óptico, uma série de exposições coletivas. A reunião destes artistas antecede a criação específica do Nervo Óptico e remonta a um momento anterior, durante o qual, juntamente com vários outros de sua geração, encontravam-se regularmente para discutir sobre a produção contemporânea e o meio artístico em Porto Alegre e em outros centros brasileiros, buscando um posicionamento tanto estético, quanto político – no caso, uma *política das artes* – e ainda social.

Entre o final dos anos 60 e início dos 70, o ensino de artes na principal instituição oficial do Estado – a Escola de Artes fundada em 1908, atual Instituto de Artes, integrada definitivamente à UFRGS em 1962 – também passa por transformações com a introdução, por exemplo, de disciplinas como serigrafia e fotografia. Eventos significativos, em termos institucionais, como o Salão de Artes Visuais, promovido em caráter nacional pela UFRGS nos anos de 1970, 1973, 1975 e 1977, marcam um posicionamento favorável à noção de contemporaneidade da pesquisa artística, através de trabalhos nas áreas de objeto, “proposição”, ambientes e fotografia. A valoração destes meios, equiparados à pintura e à escultura – até então dominantes no campo artístico no Rio Grande do Sul –, geram situações de conflito, acirrados pelo surgimento de novas possibilidades de profissionalização para jovens artistas, decorrente de galerias ou eventos que buscavam se aliar a uma imagem de modernidade.

Nestes mesmos anos, observamos o surgimento de um mercado de artes em Porto Alegre, com a abertura de várias galerias.



Espaço N.O.

Detalhe da exposição de Cláudio Goulart no Espaço N.O. Porto Alegre, novembro de 1979. Registros fotográficos de intervenção no espaço urbano, fotocópias, carimbos. Acervo Arquivo Documental Fundação Vera Chaves Barcellos.

Apesar de incipiente, em um quadro de precariedade institucional e matriz sócio-cultural conservadora, este mercado parece assumir, aos olhos dos artistas que apostavam nas tendências conceituais e na expansão da noção de obra de arte, um poder excessivo e direcionador, afetando a atuação de instituições que deveriam ser autônomas, como o museu, as políticas culturais do Estado e a crítica de arte. É neste cenário que alguns artistas decidem publicar um Manifesto nos jornais, em dezembro de 1976, assinado por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes, Vera Chaves Barcellos, Romanita Disconzi e Jesus Escobar⁸.

O Espaço N.O., por sua vez, opera em um registro diferente, como um centro cultural – ainda que *alternativo*, denominação usual na época, estava organizado de forma oficial através de Estatutos⁹ –, espaço de exposições, encontros, cursos e debates, criado e mantido pelos próprios artistas que o gerenciavam. Sua origem decorre de uma reunião de esforços entre um grupo inicial de jovens artistas vinculadas ao Instituto de Artes e à arte postal – entre as quais: Ana Flores Torrano, Heloisa Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Regina Coeli Rodrigues, Simone Michelin Basso –, remanescentes do Nervo Óptico como Vera Chaves e Telmo Lanes, aos quais se reuniram outros artistas atuantes no campo da arte postal, arte Xerox, performance e desenho, como Carlos Wladimirsky, Cris Vigiano, Mário Röhnel, Milton Kurtz, Ricardo Argemi, Rogério Nazari, Sérgio Sakakibara.

Inaugurado em 1979 com uma mostra de arte postal de Paulo Bruscky, o N.O. organizou e apresentou várias exposições coletivas e individuais, com trabalhos em performance, xerografia, instalação. Destes eventos participaram tanto os artistas organizadores do Espaço, quanto convidados, entre eles, Carmela Gross, Hudinilson Jr., Marcelo Nitsche, Regina Vater. O N.O. também organizou lançamentos de livros e debates, atuando nas áreas de música, literatura, poesia, dança

8 Este Manifesto está transcrito em CARVALHO, Ana Maria Albani. *Espaço N.O. – Nervo Óptico. Op.cit.* e em FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. Pág.167, identificado como “Manifesto – Grupo N.O.”

9 A documentação referente ao Nervo Óptico e ao Espaço N.O. permanece disponível ao público e aos pesquisadores em seu Arquivo Documental, atualmente organizado e mantido pela Fundação Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre. Assim como o Manifesto, o Estatuto do N.O. está transcrito no livro publicado pela Funarte pela autora. Neste livro consta igualmente a listagem completa das exposições e demais atividades realizadas pelo Espaço N.O., assim como o detalhamento das exposições e publicações Nervo Óptico.

e teatro, através de cursos, performances, projeções de filmes e audiovisuais, até o encerramento de suas atividades, em 1982.

Com as exceções de praxe¹⁰, será nos anos 90 e 2000 que observaremos, no circuito institucional e editorial brasileiro, um interesse pela revisão desse segmento da produção artística realizada nos anos 70. No campo das publicações, destacamos coletâneas de textos de época, como “Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias”, organização de Ricardo Bausbaum (Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001), “Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas”, organizada por Glória Ferreira (Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006) e “Escritos de artistas. Anos 60/70” (Rio de Janeiro: Zahar, 2006), também organizada por Glória Ferreira em parceria com Cecília Cotrim. De caráter mais ensaístico podemos salientar em 1999 a publicação de “Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu”, de Cristina Freire (São Paulo: Iluminuras, 1999), em 2004, “Arte no Brasil 1950 – 2000: Movimentos e Meios”, de Cacilda Teixeira da Costa (São Paulo: Alameda, 2004) e em 2005, “Legado dos anos 60 e 70”, de Ligia Canongia (Rio de Janeiro: Zahar, 2005. Coleção Arte+). Ainda em 2004 a FUNARTE edita, a partir de um projeto elaborado por Glória Ferreira (RJ), uma coleção denominada “Fala de Artista”, contemplando além do já mencionado livro¹¹ sobre o Nervo Óptico e Espaço N.O., outro volume dedicado ao NAC, Núcleo de Arte Contemporânea criado em 1978, vinculado a Universidade Federal da Paraíba, em texto organizado por Dyógenes Chaves Gomes.

Será no âmbito das exposições, porém, que veremos uma apresentação da produção ligada à matriz conceitual, ao emprego da fotografia e à exploração de meios e procedimentos como a fotocópia, o Super-8, a Arte Postal e os livros de artista, contemplando trabalhos oriundos de outros centros além de Rio de Janeiro e São Paulo, entre os quais encontraremos exemplares do Nervo Óptico. Entre os projetos curatoriais com abrangência nacional¹² – não por acaso, expostos no Rio de Janeiro e em São Paulo – que propuseram uma visão panorâmica dos anos 70, citamos em 2000, “Situações: Arte Brasileira anos 70”, curadoria de Paula Terra e Glória Ferreira e

10 De 1985, a publicação *Arte Novos Meios/Multimeios. Brasil Anos '70/80* (São Paulo: FAAP), organizada por Daysy Peccinini, é uma importante referência para o estudo desta produção.

11 Ver nota 3.

12 Estas listas de livros e exposições não possuem caráter exaustivo, funcionam apenas como amostragem.

“Arte Conceitual e Conceitualismos – anos 70 no Acervo Mac USP”, curadoria de Cristina Freire; em 2002, “Caminhos do Contemporâneo: 1952-2002”, curadoria geral de Lauro Cavalcanti, tendo Paulo Herkenhoff, José Nemer e Paulo Sérgio Duarte como consultores para a década de 70; e em 2007, “Filmes de Artista. Brasil 1965 – 1980”, curadoria de Fernando Cocchiarale¹³. Nesta linha também seria importante registrar o lançamento de catálogos e exposições monográficas, tais como, em 2000, no MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro, Cildo Meireles; em 2006, Paulo Bruscky; em 2007, Vera Chaves Barcellos, no Santander Cultural em Porto Alegre e também Anna Bella Geiger, neste mesmo ano¹⁴.

É importante reconhecer que algumas dificuldades se impõem ao estudo deste segmento da produção artística brasileira e a sua incorporação consistente em termos historiográficos. Entre elas, a relativa ausência de exemplares expressivos em nossos acervos museológicos de acesso público, aliada a dificuldade destas mesmas instituições em categorizar tais obras, vinculadas à fotolinguagem, materializada em slides, impressos, textos, objetos cotidianos, livros de artistas, xerografias, empregando materiais e montagens efêmeros.

Tendo em conta que parte significativa desta produção estava diretamente relacionada ao um questionamento dos modos e lugares de exposição, esta última desempenha um papel fundamental no acesso às referidas obras. Isto é, parte considerável da produção artística realizada durante os anos 70 na linha comentada neste artigo pressupõe a montagem em um espaço expositivo para sua adequada apreciação. Entre outros aspectos, a escassez de mostras envolvendo estes acervos, afeta negativamente as possibilidades de estudo deste segmento da produção artística.

¹³ Entre os filmes dos 36 artistas selecionados por Cocchiarale, estão incluídos filmes Super-8 do período Nervo Óptico de Carlos Pasquetti e de Clóvis Dariano e do período Espaço N.O., de Vera Chaves Barcellos. Uma oportunidade especialmente rara, que viabilizou a recuperação de parte do acervo de filmes em Super-8 realizados pelo grupo durante os anos 70, até então praticamente inéditos.

¹⁴ BARCELLOS, Vera Chaves. “O Grão da Imagem: uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos” (textos de Fernando Cocchiarale, Moacir dos Anjos, Agnaldo Farias, Ana Albani de Carvalho e Neiva Bohns). Porto Alegre: Santander Cultural, 2007; GEIGER, Anna Bella. “Territórios, Passagens, Situações”. NAVAS, Adolfo Montejo (org) *et all.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007; BRUSCKY, Paulo. “Arte, Arquivo e Utopia”. FREIRE, Cristina. São Paulo, 2006; MEIRELES, Cildo. “Cildo Meireles”. HERKENHOFF, Paulo. MOSQUERA, Gerardo. CAMERON, Dan. São Paulo: Cosac&Naify, 2000.

Por fim, o estudo desta produção não pode ser sustentado por análises apoiadas em modelos teórico-críticos forjados em bases formalistas. Cabe ao historiador interessado em compreender este segmento em sua complexidade, no entrecruzamento entre a poética das obras e as propostas de intervenção dos artistas nos circuitos de reconhecimento e legitimação, construir seu quadro conceitual ao mesmo tempo em que problematiza seu objeto de estudo.

Imaginação curatorial e história da arte no Brasil: as Bienais de São Paulo

Elisa de Souza Martínez
UNB/CBHA

Resumo

O discurso curatorial é estruturado com base em valores da história da arte. Na realização de algumas edições da Bienal de São Paulo foram gerados núcleos privilegiados de contato direto com segmentos da produção artística que não haviam sido abordados pela história da arte. Além de constatar que existe uma mudança na função do curador da Bienal, questionamos se a imaginação curatorial tem contribuído para a definição de conceitos geradores de eventos cada vez menos comprometidos com a história da arte no Brasil.

Palavras-chave

imaginação curatorial, discurso curatorial, Bienal de São Paulo.

Abstract

The curatorial discourse is structured based on the values of art history. In the conduct of some editions of the Bienal de São Paulo some nuclei were generated to promote contact with segments of the artistic production that had not been addressed by art history. In addition to noting that there has been a change in the role of curator of the Biennale, we question whether the curatorial imagination has contributed to the definition of concepts that generate events less and less committed to the history of art in Brazil.

Keywords

curatorial imagination, curatorial discourse, Bienal de São Paulo.

A história da realização das bienais é permeada pela memória da experiência de visitação de cada uma de suas edições, que, com um conjunto de obras distribuídas no espaço em uma configuração única, motiva comparações com as edições anteriores. Embora possua elementos fixos, o espaço é sempre ocupado de modo diferenciado. Essa memória da experiência de visitação permite considerar a constituição de um “museu no tempo”, definido por Agnaldo Farias.¹

Se considerarmos que em cada evento o processo de significação desencadeado pelas obras no espaço expositivo é único, distanciamos-nos da perspectiva adotada por Farias. Para que ocorra a repetição da experiência interpretativa de uma obra, é necessário considerar os contextos de exposição idênticos e uma relação fixa entre significante e significado. Cada evento se atualiza em uma situação de exposição única. Por essa razão, destacamos a existência de contingências perceptivas na construção intertextual que cada visitante elabora com base no que vê. Afinal, o processo de significação constrói-se tanto baseado em coerções externas – da ordem da materialidade do mundo – quanto internas – as modalidades de relações que se estabelecem no processo perceptivo são motivadas por sistemas de valores individuais.

Além de considerar a Bienal um “museu no tempo”, Farias a define como um “museu calidoscópico”, cuja configuração em cada edição situa a reaparição de artistas em “uma nova teia de relações e sentidos”.² Ressaltamos que, diferentemente do calidoscópio, cujos elementos se combinam em um espaço limitado, a Bienal é totalmente porosa às oscilações de valor dos artistas na constelação da história da arte.

Das 12 edições da Bienal realizadas de 1981 a 2006 que nos propusemos inicialmente a analisar, destacamos a 23ª edição, de 1996, em que foi inserida a exposição Universalis. Na equipe de nove curadores que selecionaram os artistas representativos de sete regiões do planeta encontrava-se Jean-Hubert Martin. Esse curador, enquanto dirigiu o Museu de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, em Paris, elaborou uma proposta que marcou a realização de exposições internacionais. Selecionou artistas “do centro” e “da margem” e utilizou tanto o espaço do Centro Georges Pompi-

1 FARIAS, Agnaldo. Bienal de São Paulo – um museu no tempo. In: FARIAS, Agnaldo (Ed.). *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 34.

2 *Ibidem*, p. 36.

dou quanto o do Grande Halle do Parque La Villette, em Paris, para a exposição. O evento foi uma referência citada pelo curador-geral da 23ª Bienal, Nelson Aguilar,³ que o considerou “a primeira ação antietnocentrista desta magnitude a ocorrer num dos centros da arte contemporânea ocidental”.

Além de curador da “região” África e Oceania, Martin foi convidado para, “como exímio africanista”, “assumir a Sala Picasso, integrante das salas especiais”.⁴ Como poderíamos considerar a Sala Picasso da Bienal de 1996, vinculada ao olhar antropologizante de Jean-Hubert Martin, parte do “museu no tempo” definido por Farias?

No contexto internacional, o trabalho de Martin deu origem a três caminhos. O primeiro é a multiplicação do número de eventos internacionais, sobretudo bienais, realizados em países *fora do centro*. O segundo, decorrente do anterior, é o trânsito internacional de artistas que trabalham fora dos centros que, há vinte anos, eram os únicos considerados celeiros da verdadeira arte de qualidade.

O terceiro caminho parece ter sido o mais profícuo. Trata-se da instauração de um princípio que denominaremos aqui trans-histórico, para agrupar obras realizadas em contextos artísticos cujas historicidades são paralelas. Embora tenha um papel importante na configuração de um sistema de arte compreensivo, esse agrupamento trans-histórico ainda não gerou uma abordagem universal capaz de englobar de modo equânime todas as tradições artísticas.

Se considerarmos um princípio evolutivo na história do pensamento sobre os modos de contextualização de diversas categorias de objetos de arte, a proposta de Martin pode parecer a mais avançada e abrangente. Entretanto, no caminho trans-histórico, o modo de entrelaçamento das fronteiras geopolíticas à historiografia da arte nos discursos curatoriais não é único. A necessidade de relativizar a pertinência dos projetos curatoriais decorre de uma situação, talvez a única verdadeiramente internacional, de confronto entre historicidades independentes. A 23ª Bienal encerrou essa discussão.

Na contramão da discussão internacional, e pretendendo afirmar um estado de superação do abismo que separa os territórios centrais dos periféricos nas instituições da arte, a 24ª Bienal

foi diferente. A presença do outro – neste caso, nós, brasileiros e americanos – estava implicada na do percurso da história da arte eurocêntrica desde o descobrimento do Brasil. Consequentemente, colocava-se no centro da exposição a continuidade das tradições artísticas eurocêntricas nas quais o outro – nós – é o tema exótico. As implicações dessa abordagem puderam ser constatadas na Mostra do Redescobrimto,⁵ em que a arte dos povos primitivos do Brasil, de ontem e de hoje, foi alojada nos edifícios periféricos⁶ em relação ao Pavilhão da Bienal.

Considerando nosso objetivo inicial, de identificar nas propostas curatoriais para a Bienal de São Paulo algumas contribuições para a historiografia da arte no Brasil, retrocedemos. Para que possamos afirmar se há, de fato, uma contribuição, parece-nos necessário ter um panorama mais amplo.

Questionamos se o enfoque transnacional marcado pela presença de Jean-Hubert Martin na equipe de curadores de Universalis foi inédito. Como explicar a decisão de Walter Zanini ao abandonar a montagem segundo critérios geográficos tradicionalmente valorizados pela Bienal para realizar, na 16ª Bienal de 1981, uma mostra segundo o princípio da “analogia de linguagem”? Segundo Zanini,⁷ a proposta era realizar “uma exposição de artistas e não de artistas separados em compartimentos nacionais”.

Se em 1981 o fim das separações geográficas na montagem da Bienal proporcionou a abertura de uma “instância decisiva para uma leitura comparativa da arte que se desenvolve em diferentes áreas culturais”,⁸ o que diferencia a 16ª da 23ª edição do evento? Como são hoje abordadas as antigas “atitudes de restrição estética no universo dos relacionamentos entre a arte e as técnicas”? Talvez a definição do que é arte tenha alcançado certa obsolescência na medida da popularização das tecnologias digitais.

Se olharmos para a história institucional da Bienal, percebemos que a realização do evento com ênfase nos “aspectos significativos da

3 AGUILAR, Nelson. Universalis 96. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. *Catálogo da Exposição Universalis da 23ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: A Fundação, 1996. p. 22.

4 *Ibidem*, p. 23.

5 Realizada de 23 de abril a 7 de setembro de 2000, no Parque Ibirapuera, em São Paulo.

6 Referimo-nos aqui aos pavilhões Lucas Nogueira Garcez (Oca) e Padre Manoel da Nóbrega, ligados pela marquise ao Pavilhão Ciccilo Matarazzo, local em que tradicionalmente se realizam as edições da Bienal de São Paulo.

7 ZANINI, Walter. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *16ª Bienal de São Paulo. Catálogo geral*. São Paulo: A Fundação, 1981. Vol. I, p. 19.

8 ZANINI, Walter. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *17ª Bienal de São Paulo. Catálogo geral*. São Paulo: A Fundação, 1983. p. 5.

pluralidade artística” foi também um motivo para a edição de 1983. Antes de *Magiciens de la Terre* e de *Universalis*, *Arte Incomum* foi apresentada na proposta de Zanini, com curadoria de Victor Musgrave e Annateresa Fabris. Essa exposição fez parte da “ideia de expor por parâmetros essenciais e ordenadamente aspectos significativos da pluralidade artística, caracterizadora deste início da década de 1980”.⁹ Além da *Arte Incomum*, na 17ª Bienal foram realizadas as Exposições Satélites: *Arte Plumária do Brasil*¹⁰ e *Pintura Aborígine da Austrália*.¹¹ Essa edição do evento foi realizada 13 anos antes de Jean-Hubert Martin¹² afirmar que a Bienal “planejada sob o signo da universalidade revela uma mudança” exemplificada pela concepção de *Universalis*. Na sua opinião, temos dificuldade em aceitar que as metamorfoses sofridas pelas tradições culturais fazem com que se perca a correspondência, atribuída pelo olhar eurocêntrico, entre os traços considerados identitários e o que de fato são.

Se admitirmos que o universalismo não era em 1996 um tema novo no discurso curatorial da Bienal, devemos creditar a Walter Zanini a inserção de núcleos de potencialização do discurso antieurocêntrico nas edições das quais foi curador. A discussão proposta por Martin anos mais tarde era diferente.

Em 1983, Andrew Crocker¹³ fornece uma justificativa para a inserção das obras de Clifford Possum Tjapaltjarri (1932-2002) e Uta Uta Tjangala (1926-1990) na exposição que “visa a captar aspectos relevantes da produção artística atual”.¹⁴ Para Crocker, os artistas australianos tornam-se contemporâneos e dignos de admiração por terem assimilado os princípios formalistas da arte eurocêntrica e substituído a pertinência simbólica de suas obras por outra puramente artística. Esse pensamento é oposto ao defendido por Martin, que, ao questionar a precedência que se concede aos padrões estéti-

cos eurocêtricos, ressalta o processo de transformação dos cânones artísticos europeus, que, desde o modernismo, receberam influências significativas das formas produzidas pelas culturas *primitivas*.

Como as abordagens universalistas se refletem na historiografia da arte no Brasil? Como a “bienal brasileira”¹⁵ escreve a história da arte? Como tem equacionado os desdobramentos de seu discurso? Como sua continuidade tem consolidado modos de ver a arte no Brasil? Em que medida a história da arte é, também, conteúdo para a Bienal?

Na 22ª Bienal, de 1994, foi criada a “Câmara dos Ancestrais” para expor “grandes mestres da arte do século XX” ou, conforme a definição do curador geral, Nelson Aguilar, os “avós da arte contemporânea”. O recuo histórico, contido no espaço de função museológica, contrapõe-se ao transbordamento das fronteiras geopolíticas configuradas em *Universalis*. A “Câmara” é recuperada na 24ª Bienal para exibir o exercício crítico da curadoria, numa espécie de revisionismo histórico, para abordar a Antropofagia e as histórias de canibalismos. Por sua vez, a amplitude de *Universalis*, da 23ª Bienal, e as ramificações do olhar que proporcionava teve continuidade na mostra *Roteiros*. *Roteiros*. *Roteiros*. *Roteiros*. *Roteiros*. *Roteiros*. *Roteiros* da 24ª Bienal. Nesse caso, a proposta era “trabalhar com regiões entendidas como territórios culturais não uniformes, irreduzíveis a uma mesma taxonomia geográfica”.¹⁶

Assim como *Universalis*, *Roteiros* teve uma equipe de nove curadores distribuídos em sete regiões: África, América Latina, Ásia, Canadá e EUA, Europa, Oceania e Oriente Médio. Essa divisão diferia da de *Universalis*: África e Oceania, América do Norte, América Latina, Ásia, Brasil, Europa Ocidental e Europa Oriental. O incômodo de buscar em algumas obras de *Universalis* a pertinência que as vincula a um evento artístico também poderia ser experimentado diante de algumas obras de *Roteiros*? Qual a contribuição desses eventos para a identificação de um amplo campo conceitual para a arte contemporânea?

Assim como as fronteiras geográficas, as fronteiras do pensamento curatorial e de suas estratégias discursivas não são fixas. Seu contexto é o da instituição, sendo esta um sistema simbólico social-

9 ZANINI, Walter. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *16ª Bienal de São Paulo. Catálogo geral*. São Paulo: A Fundação, 1981. Vol. I, p. 19.

10 Curadoria de Sonia Ferraro Dorta e Lucia Hussak van Velthem.

11 Curadoria de Andrew Crocker.

12 MARTIN, Jean-Hubert. O estranhamento do outro e a perversão das influências ocidentais. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. *Catálogo da Exposição Universalis da 23ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: A Fundação, 1996. p. 82.

13 CROCKER, Andrew. Pinturas aborígenes do deserto da Austrália Central. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *17ª Bienal de São Paulo. Catálogo geral*. São Paulo: A Fundação, 1983. p. 396.

14 ZANINI, Walter. Introdução. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *17ª Bienal de São Paulo. Catálogo geral*. São Paulo: A Fundação, 1983. p. 5.

15 MUYLAERT, Roberto. Apresentação. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *18ª Bienal de São Paulo. Catálogo geral*. São Paulo: A Fundação, 1985. p. 11.

16 LANDMANN, Julio. Apresentação. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *24ª Bienal de São Paulo: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*. São Paulo: A Fundação, 1998. p. 14.

mente sancionado.¹⁷ O processo de significação considerado em relação à singularidade de cada edição da Bienal é único, independentemente da história da instituição ou da intenção de um curador-geral. O discurso curatorial pode ser polêmico ou indiferente à história da arte, mas o resultado – o evento inaugurado a cada dois anos – é coeso. Essas qualidades, articuladas à posição consolidada na história das instituições brasileiras, confere à Bienal um grau de previsibilidade. Propõe-se a realizar uma renovação constante para que seu compromisso com um pensamento contemporâneo em permanente reformulação não seja rompido. A lógica operacional adaptada às contingências institucionais que a vinculam ao sistema da arte nos permite reconhecer seu papel paradigmático e o conteúdo simbólico agregado ao edifício em que é realizada. Embora esse conteúdo não tenha instaurado um modo de funcionamento *a priori*, tem contribuído para a continuidade de um funcionamento do sistema da arte.

A dimensão simbólica da Bienal – e de seu Pavilhão – tornou-se o centro do discurso curatorial da 28ª Bienal. Na entrevista concedida por seu curador-geral, Ivo Mesquita, a Alexandre Werneck¹⁸ há um posicionamento em favor da autocrítica institucional que teria como objetivo central “produzir um documento que permita à Fundação Bienal pensar em novas direções para a Bienal de São Paulo”.

O vazio era o espaço de reflexão sobre a existência do evento. E sobre a instituição? Paradoxalmente, o segundo andar, vazio, exaltava sua imponência. Não foi um evento devastador da lógica institucional. A prerrogativa, de conotação crítica, reivindicada pelo curador para utilizar uma “mão pesada” e introduzir um conceito – o vazio – que seria levado às suas últimas consequências, não compromete a lógica institucional.

Na proposta de Mesquita “uma grande exposição é um bom espaço para a discussão de questões abstratas, sem a pressão dos objetos reais no direcionamento das discussões”.¹⁹ Se a reflexão sobre temas como a autorreferencialidade dos projetos curatoriais das bienais – como parece ter sido o objeto da crítica do curador – dispensa a presença e o confronto do pensamento crítico com as obras de arte, reduz-se a função da Bienal à gestão de fronteiras conceituais. Diante

da cisão explícita entre as dimensões sensível e cognitiva no processo de interpretação da arte no contexto institucional, o pensamento mais abstrato – temático – dispensa as figuras que lhe dão concretude. Esse princípio curatorial universalista foi adequadamente simbolizado pelo espaço vazio no prédio de Oscar Niemeyer. Vista sob esse ângulo, a Bienal deixa de ser uma instituição, cuja função simbólica no panorama artístico brasileiro é soberana, para ser uma entidade.

A 28ª Bienal, apesar de aparentemente distanciar-se da tradição cumulativa que constituiria o “museu no tempo”, está apoiada na relação simbólica que vincula cada uma de suas edições a um único perfil institucional. Qualquer tipo de configuração expográfica caracteriza o imaginário efetivo – tudo é Bienal – que incorpora cada discurso curatorial a um elenco de soluções possíveis. Emoldurada por um imaginário social, é um dos instrumentos reguladores de uma ordem de valores irreduzível: é uma instituição artística. Seu papel não é meramente operacional como pode fazer crer o discurso que denuncia a precedência de critérios consensuais no panorama internacional para a curadoria de exposições de arte. Ao particularizar os processos de significação desencadeados pelo contato vivo²⁰ com as obras expostas, destacamos a função simbólica da instituição que tem contribuído para a configuração de modos de expor e narrativizar relações espaço-temporais para a arte. O vínculo da instituição ao imaginário social²¹ é um princípio que garante sua sobrevivência, apesar da relativa obsolescência dos motivos que lhe deram origem.

A imaginação curatorial não decorre apenas da expectativa de inventar um discurso inédito para contextualizar obras de arte, como parece ter sido a concepção de Ivo Mesquita. O imaginário de cada edição da Bienal, quando visto em relação ampla com o sistema internacional de arte, pode também ser considerado um deslocamento de sentido para os modelos museográficos que, embora canônicos, são renováveis. Para que o imaginário, virtual, possa desencadear processos de significação, é necessário que assumam *formas* que modalizam a dimensão simbólica. As duas instâncias – imaginária e simbólica – estão mutuamente implicadas.

Na análise comparativa das edições da Bienal identificamos estratégias curatoriais que podemos qualificar como exemplares da “influência decisiva do imaginário sobre o simbólico”.²²

17 CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 142.

18 WERNECK, Alexandre. *The art of nothing: Ivo Mesquita and the Bienal Internacional de Arte de São Paulo*. Studio International. Disponível em: <<http://www.studio-international.co.uk/reports/bienal.asp>>. Acesso em: 21/08/2009.

19 Ibidem.

20 O tema geral da 28ª Bienal era “Em vivo contato”.

21 CASTORIADIS, op. cit., p. 159.

22 Ibidem, p. 154.

A arte como modalidade histórica – considerações a partir de uma curadoria

Mônica Zielinsky
UFRGS/ CBHA

Resumo

O estudo discute, a partir da curadoria de uma exposição, as obras de três artistas contemporâneas e originárias do Rio Grande do Sul (Brasil), a saber: Elaine Tedesco, Karin Lambrecht e Lucia Koch. Com base no modo como nesses trabalhos são concebidas as relações com o tempo, propõe-se uma abordagem para a história da arte, desde a experiência que se faz dessas relações temporais vivenciadas nas obras por cada artista e integradas aos materiais documentais que lhes dizem respeito.

Palavras-chave

Curadoria, história da arte, arte e documentação

Abstract

This study discusses, based on the curatorial work of an exhibition, the work of three contemporary artists from Rio Grande do Sul (Brazil): Elaine Tedesco, Karin Lambrecht and Lucia Koch. Based on the way temporal relations are conceived in these artworks, an approach to art history is proposed, considering the way time is experienced in each work and their respective documents.

Keywords

Curatorial work, art history, art and documentation

“A arte seria uma modalidade histórica pois se repõe continuamente; na verdade, o seu modo de incorporar a vida a transforma, no limite, em modelo de historicidade.”

Ronaldo Brito, 1996.¹

Este estudo dá continuidade às reflexões desenvolvidas em trabalhos anteriores sobre o lugar que ocupam os documentos na constituição da história da arte e também, em outra perspectiva, no processo de criação dos artistas.² Em estudo de 2007³, abordaram-se as obras de Elaine Tedesco e de Karin Lambrecht comparativamente, no que diz respeito ao emprego de materiais documentais no processo de concepção ou de elaboração das suas obras, como fotografias, anotações e escritos; através desses materiais, debateram-se os diferentes significados que tais documentos assumem na materialização das obras de cada uma das artistas, compreendidos como recursos metodológicos de importância para a análise historiográfica da arte.

O trabalho que se apresenta neste momento traz à luz uma outra dimensão ao estudo dessas mesmas artistas, acrescentando-se o caso de Lucia Koch. Coloca em pauta um modo de pensar o campo da historiografia da arte contemporânea associado às suas exposições e focaliza um estudo de caso referente à produção dessas três artistas em uma mostra específica. Pensam-se conexões entre as novas conformações da arte, suas exposições e a documentação existente sobre as artistas, oferecendo caminhos para se refletir sobre uma outra experiência que se pode fazer da questão histórica em matéria de arte. *Lugares Desdobrados* ocorreu na Fundação Iberê Camargo em 2008 e é analisada por possibilitar o reconhecimento de diferentes modelos de historicidade presentes nas obras das artistas.

Assim, este trabalho pergunta como questão central sobre o modo como as exposições de arte poderiam contribuir para a construção do

- 1 Cf. Ronaldo Brito. Fato estético e imaginação histórica. In: Márcia de Paiva e Maria Ester Moreira (orgs.). Cultura: substantivo plural. São Paulo: Editora 34, 1996.
- 2 Este trabalho insere-se em pesquisa que integra o Grupo do Diretório de Pesquisa do CNPq, intitulada Dimensões artísticas e documentais da obra de arte, por mim liderado. Contempla, de minha parte no grupo, duas pesquisas de ordem documental, uma referente aos documentos que os artistas produzem e expõem, a outra referente ao lugar dos documentos em relação às discussões da história da arte. Este texto refere-se à segunda pesquisa de minha autoria ao abordar a constituição das obras como documento de historicidade.
- 3 Mônica Zielinsky. Arte contemporânea no Brasil em tempos de globalização; documentos de trabalho em dois estudos de casos. *Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Salvador, setembro de 2007, p. 274-282.

campo da história da arte recente, examinando-se o caso de uma experiência realizada em nosso país. Pergunta-se ainda: que lugar ocupam os documentos existentes sobre as artistas nesse processo de análise?

Muitos dos reconhecidos estudiosos no assunto têm apontado certa apreensão em relação ao estado da historiografia da arte brasileira. Entre eles, a professora Sônia Salzstein identifica a intensa visibilidade pública dessa arte, em especial a partir de meados de 1990, em face de um surpreendente interesse internacional a ela dedicado e o tímido comparecimento do setor artístico brasileiro na discussão das questões culturais do país, debate este “pouco divulgado e apenas esporadicamente discutido para além dos círculos especializados”.⁴ Denuncia ela com isso a presença de uma produção historiográfica rarefeita em relação à densidade social e pública da arte do país.

Outra importante revisão sobre o tema consta em artigo elaborado pelo historiador francês Stéphane Huchet⁵, no qual ele destaca a existência no Brasil de uma produção artística de altíssima qualidade, antagônica, em suas palavras, a uma discreta historiografia da arte. Sobre esta última, esse autor salienta que ela não conseguiu ainda se apropriar da própria história, cuja tarefa incumbe-lhe dar corpo. Ressalta igualmente a presença de uma fragilidade historiográfica no país ao apresentar problemas de método, ausência de formação epistemológica sobre os embates meta-históricos e conceituais; aponta também certa ausência das práticas de pesquisas de campo, em especial a dificuldade de circunscrever os conceitos que podem ser formulados sobre o objeto artístico.

Por outro lado, Rodrigo Naves, em seu conhecido texto “Um azar histórico”,⁶ lembra que temos no Brasil uma história da arte modesta, mas destaca a fundamental necessidade de ver e compreender melhor a arte que produzimos no século XX a partir de seus valores intrínsecos e de sua historicidade, “sem submeter a arte brasileira a parâmetros estranhos à sua formação”.⁷

Pensando-se apenas como um ponto de partida nessas posições, é possível identificar as profundas preocupações que permeiam

o tema. Se, por um lado, falta ao campo historiográfico brasileiro a densidade participativa e política das discussões sobre a sua arte, a falta de densidade também é científica, conceitual e metodológica. Vemo-nos ainda carentes do desenvolvimento de uma história da arte moderna continuada e efetivamente crítica em nosso país. Perguntamo-nos, assim, como lidaremos, do ponto de vista historiográfico, com uma arte contemporânea brasileira pouco pensada, inclusive desde a sua conformação moderna, nos fluidos trânsitos entre seu solo de origem e as propostas artísticas das mais distintas naturezas e conformações culturais que afloram hoje em todos os cantos do mundo?

Para abordar essa pergunta que fundamenta a reflexão, é preciso lembrar que a arte circula primordialmente no meio público através das exposições. Nesse sentido, os museus e as instituições artísticas, não apenas brasileiros, apresentam transformações em sua missão, hoje não mais voltados exclusivamente a coletar, preservar e divulgar as obras, mas destinados a divulgar, ao mostrarem a arte, os reais veículos incentivadores dos debates de uma produção que expõe a grande abrangência e mutabilidade das estratégias criativas dos artistas quando testam os próprios limites expositivos e institucionais.

É sob esse ponto de vista investigativo e permeado de tantas dúvidas que se optou pelo exame do estudo de caso da exposição coletiva *Lugares Desdobrados*. A mostra foi proposta pela Fundação Iberê Camargo ainda em momento anterior à inauguração da nova sede, ocorrida em maio de 2008. Foi destinada a realizar-se como uma das exposições temporárias, prevista para sua abertura em dezembro de 2008, e seria a primeira mostra de arte contemporânea que teria lugar na Fundação, inserida em uma das linhas curatoriais desenhadas. Fui incumbida da curadoria desse trabalho, mas encontrei-me em situação de absoluta liberdade para propor as artistas e o mote curatorial. Esse trabalho trouxe consigo todos os desafios e discussões que advêm ao se pensar o exercício da historiografia da arte brasileira atual.

Cabe lembrar que foi no adensamento da malha institucional no país, a partir dos anos 1990, que o meio artístico brasileiro manifestou um crescente interesse pela circulação dos artistas e voltou-se à implementação de um número de exposições cada vez maior.⁸ Mesmo assim, esse meio evidenciou lastimavelmente um interesse cada vez menos atento ao processo de constituição dos trabalhos e

4 Sônia Salzstein. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. In: Ricardo Basbaum (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001, p. 382.

5 Stéphane Huchet. Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional. *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*, v. 0, n. 12, 2008.

6 Rodrigo Naves. Um azar histórico. *Desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira*. *Novos Estudos*, n. 64, nov. 2002.

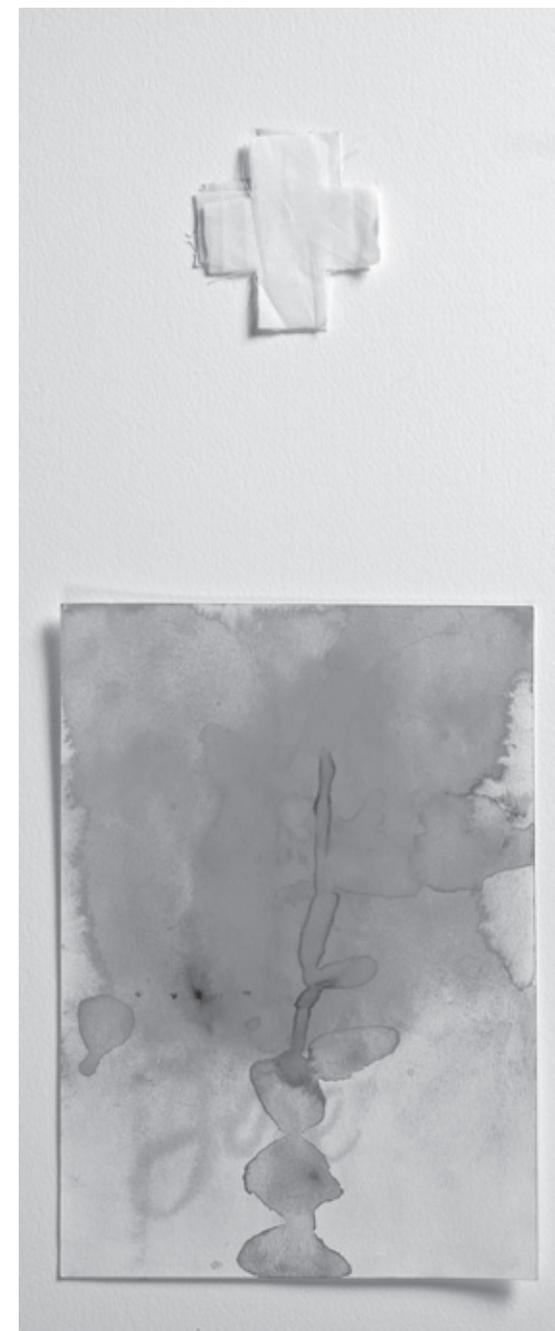
7 Idem, p. 18.

8 Cf. Sônia Salzstein, op. cit.

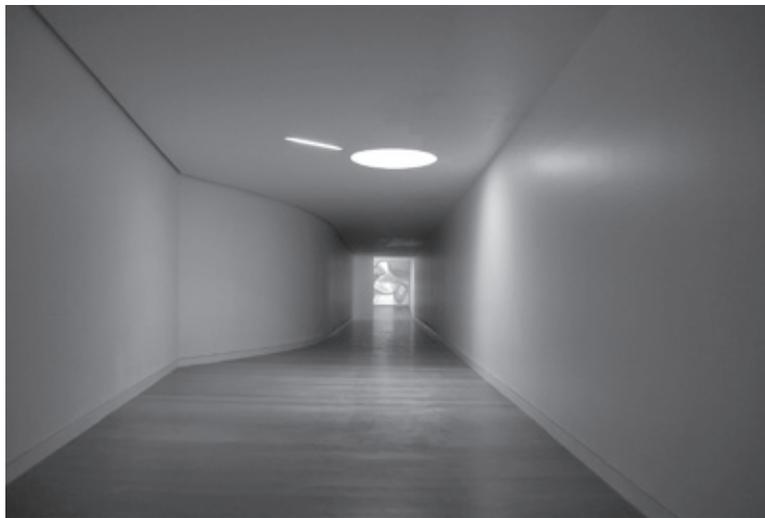
à singularidade das formulações artísticas, lacuna que, a nosso ver, é inaceitável para se pensar qualquer ponto de partida para as abordagens historiográficas da arte. Nesse sentido, nossa proposta curatorial foi estruturada precisamente em relação a esse significativo lapso: optou-se pela firme direção de examinar e expor os *processos de constituição dos trabalhos de arte e suas singularidades*, tendo sido esta a base para o desenvolvimento desse trabalho específico. Ele foi também elaborado como uma proposta compartilhada com as fontes da criação, uma vez que a ideia de curadoria foi inicialmente sugerida às artistas como tema, porém sua organização posterior foi inteiramente concebida por meio de trocas entre as artistas participantes e eu mesma. A exposição gerou-se do âmago da criação para fora, do privado para o público. E o meu lugar, como curadora, estaria inserido no processo de criação das artistas ao assumir uma posição deflagradora dos trabalhos e de testemunho de suas concretizações.

Ao trazer essas três artistas brasileiras, originárias de semelhante etnia, cultura e local de procedência (Rio Grande do Sul), de uma aproximada geração artística e com características equivalentes de circulação artística nacional e internacional⁹, pensou-se em deixar exposta a natureza de trabalhos tão diversos não apenas em suas concepções de obra artística, como também nas distintas formas de materialização das produções de cada uma. As três artistas pensavam a questão do lugar na arte, um conceito crucial que marca uma das mais profundas transformações que a produção artística trouxe desde a modernidade ao rasgar seus limites na arte dos tempos presentes. Sendo essas artistas oriundas do mesmo lugar de origem, abriram na idealização de seus trabalhos tal questionamento ao pensar e tratar o lugar por modos quase antagônicos, todos sugestivos de um tratamento historiográfico importante: esse trabalho possibilitou refletir sobre a epistemologia do tema em cada uma das obras, os diferentes conceitos pelos quais este foi abordado em seus trabalhos e na história da arte, em especial na moderna; propiciou também examinar os embates meta-históricos que levantavam, estimulando

⁹ As três artistas estiveram presentes em inúmeras mostras de importância irrefutável em território nacional, aqui não listadas, mas a conferir em seus currículos artísticos. Elaine Tedesco integrou duas das Bienais do Mercosul, a de Veneza, de 2007, e outras exposições na França e na Espanha. Karin Lambrecht participou como convidada para a Sala Especial na 25ª Bienal de São Paulo, Bienais do Mercosul, Cuenca e de várias outras exposições internacionais, como na Suécia e nos Estados Unidos. Lucia Koch também participou da Bienal do Mercosul, de Istambul, Pontevedra, entre outras exposições importantes em âmbito internacional.



Karin Lambrecht
Pai, 2008
(detalhe)
Fotografia de Fabio del Re



Elaine Tedesco
Observatório 2,
Areias Brancas, 2002-2008
Fotografia de Fabio del Re

Lucia Koch
Correções de luz, 2008
Fotografia de Fabio del Re

a pensar a arte pelo trânsito relacional e multifocal dos conceitos de lugar que cada artista trouxe à luz nessa mostra através de suas produções específicas.

Elaine Tedesco, ao desdobrá-lo de uma obra a outra, refez os novos lugares com os mesmos objetos encontrados em obras anteriores. Nos desdobramentos de *locus* que suas obras evocavam, de um estatuto a outro, ativou-se o lugar como um campo de estranhamento. Ao deslocarmo-nos pelos corredores do novo prédio da instituição, descobriam-se imensas projeções fotográficas nos lugares de passagem, com imagens que provinham de outras obras da artista de muitos anos anteriores. Ao mesmo modo e sobre tais relações, interpôs-se um *Observatório de Pássaros* no espaço expositivo como um elemento de estranheza, pois este foi construído por meio das pesquisas realizadas pela artista em territórios selvagens de regiões próximas ao seu estado. O trabalho de Elaine, em lugares específicos como este, traz um juízo sobre o contexto social e político mais amplo da arte e sobre o lugar em que se insere¹⁰, dado de importância a ser debatido no âmbito histórico da arte de todos os tempos. Por seu modo de relacionar-se com os fatos da vida através da sua arte, essa artista propõe um modelo de historicidade que se desenvolve continuamente de uma obra a outra, de um lugar a outro e entre os diferentes tempos que sua invenção desvela.

Karin Lambrecht, por sua vez, focalizou os ritos de abate dos carneiros mortos em seus lugares de origem, ou seja, em fazendas no interior do Rio Grande do Sul ou em áreas vizinhas. Sua ideia de pintura é contraposta em sua obra, ao ser ela tanto uma pintora de grandes telas elaboradas com pigmentos naturais, como ao modo de um testemunho dos ritos desses abates de carneiros ao coletar o sangue derramado no momento da morte dos animais. Esses sacrifícios têm suas raízes nos ritos judaicos, disseminados entre nós pelos portugueses. Lugares foram desdobrados em sua obra e na exposição, ao empreender a artista, para esse trabalho, uma viagem a Israel para lá coletar, como lugar de origem dos ritos, o sangue de carneiros mortos. Apresentou essa coleta real na exposição, através das pequenas cruces de tecido banhadas no sangue dos animais mortos em Jerusalém, expostas uma após a outra em um grande arquivo a ser manuseado por todos, de um extremo a outro na sua sala de exposição. Assim, a obra de Karin, pelas vias da matéria em si, sem

¹⁰ Cf. Miwon Kwon. *One place after another: Site-specific art and local identity*. Cambridge, London: The MIT Press, 2004.

a intervenção de recursos tecnológicos de reprodução da imagem, propôs um trabalho de cunho histórico e antropológico. Ele remete a evocações da memória, ao sintoma de esmaecimento da nossa historicidade, como consciência das “camadas de tempo ardentes que estão por todo lugar”.¹¹ Esse trabalho incorpora as dimensões da cultura, da história e do simbólico, pois, através de uma vigorosa potência estética, traz uma emergência enquanto obra. Propõe uma outra forma à vida, às suas interrogações, digna de se tornar igualmente um modelo de historicidade por ser sempre atual. É sugestiva para múltiplas relações históricas que são fundamentais para exames na própria história da arte.

Já Lucia Koch entende seu trabalho como uma resposta à linguagem da arquitetura e àquele lugar expositivo. Sua obra é um modo de afetar o espectador na ambiência da arte por acontecimentos luminosos ao provocar alterações na experiência espacial e temporal. O trabalho é a interferência da luz no público, pois propicia, com os filtros de cor que dispõe sobre as entradas da claridade do prédio de Álvaro Siza, estados alterados de percepção de lugar. Prevê o todo, irradia pelo espaço arquitetônico as tonalidades cromáticas em negociação com as outras artistas. O conceito de obra artística constituiu-se na efemeridade daqueles instantes em que o visitante circula sob a luz nos espaços da exposição e leva consigo as vivências de um lugar e de um tempo que se esvai. Desse trabalho emerge a ideia de tempo e de história inscrita na obra, elemento essencial para as abordagens históricas da arte do presente, além de um modelo importante para evocar outros sentidos da experiência histórica.

Diante dos desafios que cada uma das artistas apontou diante da proposta curatorial, vale pensar o lugar da história da arte recente, sobretudo a partir deste estudo de caso. As artistas trazem caminhos artísticos radicalmente diversos para o entendimento da arte. Neles se transita da matéria orgânica viva ao mundo das imagens desdobradas, ou à estimulante percepção ambiental em cor na arquitetura, pela qual os visitantes, elementos primordiais da obra, tornam-se irradiados de luz. Não se destacam objetos artísticos; são agora cruciais as diferentes ideias de arte e suas variadas formas de concretização dos trabalhos de arte. “As exposições ocupam hoje o lugar de todas as outras informações sobre a situação da arte e do

andamento da história da arte”, destaca Belting¹², afirmando que o público deseja ver no museu o que os livros não explicam mais. E vem a ser precisamente nesse aspecto que se pode refletir sobre como a história da arte contemporânea poderia ser tratada a partir das exposições em instituições museológicas de arte no Brasil.

Os curadores assumem um lugar fundamental nessas discussões, pois conhecem os valiosos veios experimentais que constituem a natureza da arte contemporânea, mesmo conscientes dos riscos com o provisório e o imprevisível, em lugar de contarem com a certeza dos resultados esperados e definitivos nas exposições. No entanto, eles assumem a missão de decidir, julgar e fazer executar a proposta expositiva.¹³ Desenvolvem sua ação, seja dentro do espetáculo, onde tudo pode ser mostrado como uma frágil evidência do olhar, seja através de escolhas incisivas e críticas daquilo que percebem nas obras. Podem ser capazes de identificar e expor, por uma fina acuidade perceptiva, os modelos de historicidade que a criação dos trabalhos de arte projetam. Somente assim parece ser possível alcançar a compreensão de um pensamento histórico a ser desdobrado nas conformações expositivas, a partir de uma profunda experiência vivida com os trabalhos de arte. Tem razão Ronaldo Brito ao lembrar que “só se conhece arte quando se a está experimentando”.

Em *Lugares Desdobrados*, as obras das três artistas apresentaram-se como motes contínuos para se pensar a arte contemporânea brasileira, sendo compreendidas em suas especificidades como história nas diferentes concepções que assumiram em suas obras. Além disso, elas refletem um tratamento temporal específico, o que cada uma das artistas apontou em suas condutas artísticas mais peculiares.

As modalidades históricas que esses trabalhos de arte entreabrem podem ser propícias a um outro modo de pensar a história da arte, radicalmente distante das narrativas universais e da ordem temporal continuada e explicativa dos fatos artísticos.¹⁴ Ao contrário, essa história é gerada de dentro da experiência artística atual, em seus desenhos particulares de incorporar e de discutir a vida. O princípio aqui delineado pode sugerir uma revisão na concepção

11 Karin Lambrecht. *Viagem a Israel*. Depoimento de viagem e trabalho. Outubro de 2008.

12 Hans Belting. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 140.

13 Cf. Kate Fowle. Who cares? Understanding the role of the curator today. In: Steven Rand and Heather Kouris (orgs.). *Cautionary Tales: Critical Curating*. New York: Apexart, 2007.

14 Cf. Arthur Danto. *Après la fin de l'art*. Paris: Seuil, 1996.

de história da arte, pois parte dos problemas vividos em relação à compreensão de um determinado tempo tratado nas obras. Indica esses problemas, a partir da experiência que os artistas fazem deles através da sua arte, não como um objeto que os descreve, mas como a própria experiência histórica vivida pelos criadores e materializada nos trabalhos, trazida ao nosso contato por essas obras, pelo que elas propõem à nossa própria vivência. Compreenderemos assim o mundo através das indagações que a arte traz; não mais percebemos a arte como consequência das indagações que se dirigem ao mundo.

Essa prática de trabalho e de pensamento implica dois veios fundamentais que se entrelaçam e se completam. Por um lado, reconhecem-se as modalidades históricas das obras. Por outro, integram-se com os materiais documentais existentes sobre a produção dos artistas em uma perspectiva conjunta. Esses materiais, enriquecidos por escritos e depoimentos dos artistas, documentos de trabalho, abordagens de estudiosos, catálogos e livros que lhes dizem respeito, imagens de obras e exposições, como também pelos diversos elementos de sua inserção e circulação pública, ampliam os conhecimentos sobre sua arte e sobre sua atuação artística.

É possível pensar assim as propostas de arte de distintas naturezas, como no exemplo dessa exposição; não se perderão nelas as relações dos artistas com seus entendimentos históricos específicos, seus vínculos com as questões de tempo e lugar, os quais também integrados ao que os documentos oferecem e dão a ver sobre o espaço que suas obras ocupam no campo da arte.

Sob tal ótica, parece possível atualizar e estimular o desenvolvimento dos conhecimentos de uma história da arte brasileira, respeitando-se, antes de tudo, a experiência da arte – aquela que na maior parte das vezes parece esquecida e até mesmo desconhecida.

Ogum historiador? Emanoel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil

Roberto Conduru
UERJ/CBHA

Resumo

Artista, colecionador, pesquisador, escritor, curador, editor, Emanoel Araújo tem escrito a história da arte afrodescendente no Brasil por meio de obras de arte, textos, livros, exposições, museus. Na luta pela causa afro-descendente, desde a década de 1980, a ação de Araújo tem sido original, contínua e crescente. Nas últimas três décadas, não há uma iniciativa com a amplitude de suas ações para a consolidação do que se convencionou chamar como arte afrobrasileira.

Palavras-chave

Emanoel Araújo, História da Arte, Afrobrasilidade

Abstract

Artist, collector, researcher, writer, curator and editor, Emanoel Araújo has been writing since the 1980's a history of afro-descendent art in Brazil with art works, texts, books, exhibitions, museums. In the afro-descendent movement Araújo's action is original, ceaseless and increasing. In the last three decades, there is no initiative with the range of his for the consolidation of what has been known as afro-brazilian art.

Key words

Emanoel Araújo, History of Art, Afro-brazilian

Artista, colecionador, pesquisador, escritor, curador, editor, museólogo, Emanuel Araújo tem ajudado a reescrever a história da arte afro-descendente no Brasil por meio de obras de arte, textos, livros, exposições, museus.

Em sua atuação profissional, ele tem delineado trilhas próprias nos caminhos abertos por Rubem Valentim e Abdias do Nascimento. Seguindo de modo particular a proposição de Valentim em seu “Manifesto ainda que tardio”,¹ a obra artística de Araújo promove o diálogo entre culturas afro-descendentes e princípios construtivos na configuração de uma arte contemporânea brasileira com vínculos identitários relacionados à africanidade. Em suas demais intervenções no campo cultural, tendo as ações de Nascimento como referência, Araújo visa a conquistar espaços públicos para a produção artística afro-relacionada e a alterar os modos de inserção sociocultural dos negros no Brasil.

Na luta pela causa afro-descendente, em arte e outros domínios, a ação de Araújo tem sido original, contínua e crescente, desde a década de 1980. A partir dessa época, não há uma ação com a amplitude da sua para a consolidação do que se convencionou denominar como arte *afro-brasileira*.

Os múltiplos caminhos abertos e trilhados por esse filho do orixá Ogum, o Senhor da Invenção e dos Caminhos para os nagôs, nos fazem pensar as contribuições de Araújo para a história da arte, tanto a da arte afro-descendente, em particular, quanto a da arte no Brasil de modo geral.

Seria possível ver como ele constrói uma singular interpretação histórica da afro-descendência no Brasil por meio de sua própria obra plástica. Se, inicialmente, as referências à África são difusas, obras recentes dedicam-se à representação simbólica dos Orixás do panteão nagô. Uma dinâmica que, passando da generalidade cultural vinculada ao continente africano a especificidades de algumas religiões brasileiras, não apenas é oposta ao desdobramento da obra de Valentim, que das religiões afro-brasileiras alcançou referências místicas universais, mas, também, é inversa à dinâmica das demais ações de Araújo no campo cultural, como espero evidenciar a seguir.

É possível e mesmo necessário pensar as mostras e publicações por ele organizadas, desde a década de 1980, em instituições como

a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Centro Cultural do Sesi, a Bienal de São Paulo e o Museu Histórico Nacional, entre outras. Livros como *A mão afro-brasileira* (1988) e mostras como *Os herdeiros da noite* (1995), *Arte e religiosidade no Brasil – heranças africanas* (1997) e *Negro de corpo e alma* (2000), entre muitas outras, constituem uma série que, no dizer do próprio Araújo, torna “pública uma infundável pesquisa sobre a questão negra (...) sob o ponto de vista das artes plásticas”.²

No entanto, aqui me concentro no Museu Afro Brasil, criado a partir de iniciativa dele, em São Paulo, em 2003, por entender esta instituição como culminância e acúmulo de suas intervenções em livros, exposições e catálogos prévios, bem como de sua atuação como diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 1992 e 2002. A meu ver, o Museu Afro Brasil se constitui na maior e mais importante iniciativa museológica de reflexão sobre a participação dos africanos e seus descendentes na constituição do Brasil. Ente os efeitos da ação de Araújo neste museu está o de participar da reescrita da história da arte denominada usualmente, hoje, como afro-brasileira.

Constituído a partir da coleção pessoal de Emanuel Araújo, o Museu Afro Brasil vem ampliando seu acervo, que é constantemente exposto e divulgado por meio de publicações e do sítio eletrônico da instituição. Além dos espaços expositivos, o Museu é composto, também, com a Biblioteca Carolina Maria de Jesus e o Teatro Ruth de Souza. Equipes multidisciplinares de técnicos e de consultores atuam sob a batuta de Araújo. Fatores que evidenciam o personalismo que marca a instituição. Com efeito, durante uma visita ao museu, não é difícil encontrar Araújo cuidando pessoalmente de montagens e outras ações. O que me leva pensar ser a designação “curador” plenamente pertinente a sua atuação, mas, também, a refletir sobre como será o futuro do Museu sem ele.

As atividades expositivas do museu problematizam o modo como as exposições são denominadas no campo da museologia. É costume designar, hoje, como “exposição de longa duração” e “exposição de curta duração” o que antes era visto, respectivamente, como “exposição permanente” e “exposição temporária”, devido à transitoriedade maior ou menor que as exposições têm. Como curador,

¹ VALENTIM, Rubem. “Manifesto ainda que tardio”. In: FONTELES, Bené, BARJA, Wagner (orgs.). Rubem Valentim: artista da luz. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001, p. 28.

² ARAÚJO, Emanuel. “Negro de corpo e alma”. In: AGUILAR, Nelson. Mostra do Redescobrimto: Negro de corpo e alma. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 42.

Araújo conduz um museu no qual a exposição do acervo é contínua, o que já é um bom diferencial em relação a tantos museus brasileiros que, atualmente, pouco exibem suas coleções. Além disso, no caso do Museu Afro Brasil, a exposição do acervo do museu está em constante revisão e mudança. O que poderia ter a denominação de “exposição permanente”, ou “de longa duração”, nos termos atuais, pode, paradoxalmente, ser qualificada como uma “exposição de curta duração”. Quem pode visitar o Museu amiúde, talvez sinta a instituição algo estática devido ao modo como o acervo é exibido. Para alguém como eu, que o visita de tempos em tempos, a coleção e o museu estão sempre mutantes.

Vale ressaltar que essa mutabilidade não é acúmulo de eventos tão freqüente hoje em muitas instituições. As mudanças na exposição do acervo vêm sendo processadas, sobretudo, a partir de exposições especiais, focadas tematicamente, as quais põem em diálogo peças da coleção do Museu e de outras instituições e colecionadores. Estas mostras, que são produzidas continuamente desde o início das atividades da instituição, diferem um tanto da prática atual de exposições do circuito artístico brasileiro. Além de gerarem catálogos alentados que se tornam, de imediato, obras de referência sobre seus temas, elas não têm a curtíssima duração, a brevidade que se tornou freqüente em tantas instituições do sistema cultural do país, alimentando o rentável negócio das exposições. No Museu Afro Brasil, as mostras desse tipo duram um tempo suficiente para que possam ser visitadas e revisitadas, além de trabalhadas com grupos de visitantes pela equipe de educação do Museu, o que também é fácil de ver em visitas à instituição. Após terminarem, são literalmente incorporadas à exposição de longa duração. O que faz com que essa exposição se torne mais e mais complexa, seja pelo acúmulo de objetos, imagens e painéis, adensando o espaço inicialmente rarefeito, assim como as reflexões geradas no Museu.

Em seu curto período de existência, o Museu tem passado por constantes revisões, transformações, em suas exposições e instalações. O que não é estranho se pensarmos no que Araújo diz em seu texto “Museu Afro Brasil. Um conceito em perspectiva”, publicado em livro que apresenta as diretrizes da instituição: “Pensar e repensar, fazer e refazer são os desafios que o Museu Afro Brasil tem de enfrentar ao mesmo tempo em que os apresenta para a sociedade”.³

Além disso, a instituição também pode causar estranheza a quem procurar expografias e museografias puristas. A mistura é uma característica tanto de suas exposições, quanto da própria estruturação do Museu. Objetos dos mais diferentes tipos – obras de arte, peças usuais em diferentes tipos de museus, objetos cotidianos e toda sorte de imagens – são justapostos, embaralhados. Constituem-se, assim, as exposições e o próprio museu como grandes instalações multimídia que se valem dos modos contemporâneos de expor, usando cenografias e outros dispositivos lúdicos de exibição.

Um breve olhar sobre essas exposições faz emergir a questão da impureza. Em um texto recente, sobre a exposição *De Valentim a Valentim*, atualmente exibida no Museu, Jorge Coli diz: “Ninguém faz mostras mais vivas do que Emanuel Araújo. Não se incomodam com rigor acadêmico; antes, levam o espectador a uma contemplação vibrante e a um aprendizado que opera por intensas relações entre as obras.”⁴ O que nos leva a pensar ser a história constituída por Araújo uma história escrita no espaço com coisas as mais díspares, uma história engendrada plasticamente, algo que não surpreende se lembrarmos ser Araújo também um escultor.

Impurezas que podem levar à conclusão de não ser o Afro Brasil um museu de arte. Com certeza, a instituição causará incômodo a quem tentar vê-lo simplesmente como um museu de arte. Talvez seja melhor pensar que o Afro Brasil não é apenas um museu de arte. O que é corroborado por Araújo, quando ele afirma: “O Museu Afro Brasil é (...) um museu histórico (...). Um centro de referência da memória negra (...). Um museu etnográfico (...). Um museu de arte (...)”⁵ Assim, podemos dizer que a especial escrita historiográfica de Araújo é apenas uma história da arte e sim também uma história da arte.

Quais são as linhas mestras deste museu? No Museu, podemos observar a persistência de algumas idéias. Central é o foco na questão afro tal como ela existe no Brasil. O Museu se estrutura de maneira não estanque e descentrada, a partir de temas como escravidão, economia, cotidiano, religiosidade, personagens. Destacam-se as conexões com a África, seja na exposição do acervo, seja nas mostras focadas nas artes de diferentes sociedades na África. Nesse sentido, tem especial destaque a questão da diáspora africana no mundo. Como ele próprio diz, “o Museu Afro Brasil, sendo um museu *bra-*

3 ARAÚJO, Emanuel. “Museu Afro Brasil. Um conceito em Perspectiva”. In: ARAÚJO, Emanuel (org.). Museu Afro Brasil. Um conceito em Perspectiva. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006, p. 11-15.

4 COLI, Jorge. “Mãos esquecidas”, Folha de S. Paulo, São Paulo, 21 junho 2009, caderno Mais, n° 898, p. 2.

5 ARAÚJO, Emanuel. “Museu Afro Brasil. Um conceito em Perspectiva”. Op. cit.

sileiro, não pode deixar de ser também um museu da *diáspora africana* no Novo Mundo”.⁶ Contudo, é importante dizer que o Museu não se concentra na questão afro. Embora queira dar visibilidade à questão da negritude, não é exclusivamente centrado nela, evitando transformá-la em um gueto.

Nesse sentido, é preciso retomar a qualificação de Araújo, quando ele diz ser o Afro Brasil “um museu *brasileiro*”.⁷ Com efeito, a primeira exposição de curta duração do museu teve como título “Brasileiro, Brasileiros” e pretendia, no dizer dele, “assumir a face mestiça deste país. Romper o silêncio imposto. Permitir que as diversas nações negras, brancas e indígenas expressem a verdadeira face mestiça desta diversa e única nação à qual chamamos Brasil, formada por efeito de muitas lutas e resistências”. Ou seja, Araújo se filia claramente à visão de certas vertentes do modernismo brasileiro que entendiam a mestiçagem como traço característico da brasilidade. O que traz à luz a abertura do museu, apesar de sua ênfase na negritude. E, assim, o seu posicionamento no debate acirrado existente hoje, no país, relativo a pertinência de marcações identitárias raciais e étnicas.

Exemplo disto é a mostra *De Valentim a Valentim*, que pode ser vista como uma história expográfica da escultura figurativa e simbólica no Brasil, tendo como balizas as figuras de dois escultores afro-descendentes. Com certeza, com estas referências, é uma exposição parcial, como tantas outras exposições o são. Somada à exposição em homenagem aos 90 anos de vida de Mestre Didi, também atualmente em exibição no Museu, *De Valentim a Valentim* é um claro posicionamento de Araújo, um escultor – não esqueçamos –, frente à história da escultura e da arte no Brasil existente em museus, livros, universidades.

Entretanto, a princípio, é difícil qualificar Araújo como um historiador da arte e o que ele faz como história da arte. Para isso, é preciso pensar nos diversos modos de escrever a história da arte. Pensar na história da arte que pode e é constituída a partir do museu, não tanto por meio do texto escrito, e sim por meio da conexão de obras de arte, coleções, mostras, catálogos, livros. Assim, eu o entenderia não simplesmente como um historiador da arte, mas como um artista historiador. O que me faz lembrar da figura do “artista etc.” tal como proposta por Ricardo Basbaum, a partir da atuação

6 Idem, *ibidem*.

7 Idem, *ibidem*.

múltipla dos artistas na contemporaneidade, ao atuarem como críticos, curadores, editores etc.⁸ O que me obriga a retornar a uma frase de Araújo já por mim citada: aquela na qual ele enfatiza como sua “pesquisa sobre a questão negra” é feita “sob o ponto de vista das artes plásticas”.⁹

Especificamente em relação à história da arte afro-brasileira, é importante observar como Araújo cristaliza museologicamente e leva adiante a idéia de arte afro-brasileira tal como foi proposta artisticamente por Valentim e historiograficamente por Manoel Carneiro da Cunha.

Se Valentim explora, em seu “Manifesto ainda que tardio”,¹⁰ conexões entre o Construtivismo e a cultura afro-brasileira, e Carneiro da Cunha procura, em seu texto “Arte Afro-Brasileira”,¹¹ delinear especificidades artísticas da arte afro-brasileira difundidas na cultura do país, Araújo reabre, em suas ações museológicas, a arte à cultura, o particular ao geral. O que nos faz retornar ao tópico problemático da indistinção entre arte e cultura, no Museu Afro Brasil e na contemporaneidade, que tanto torna algo difusa, vaga a questão afro, quanto parece abdicar da noção de valor intrínseca à idéia de arte.

Filho de Ogum, Araújo é, como seu pai mítico, artífice e guerreiro. Inventor de livros, mostras, instituições, obras de arte, museus. Por meio dessas realizações no campo das artes plásticas, é um ativista da causa negra. Retomando o dizer de Jorge Coli, com a exposição *De Valentim a Valentim*, Araújo “denuncia que falta uma história da escultura no Brasil digna desse nome”.¹² A meu ver, é interessante ver a ação de Araújo como uma denúncia. Ver esta mostra-denúncia como mais uma manifestação de uma característica chave da instituição e, portanto, da particular ação historiográfica de Araújo. Denúncia que é, ao mesmo tempo, uma obra aberta a outras leituras e intervenções, tornando disponível publicamente obras, imagens, textos, reflexões.

8 BASBAUM, Ricardo. “Amo os artistas-etc”. In MOURA, Rodrigo (org.). Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

9 ARAÚJO, Emanuel. “Museu Afro Brasil. Um conceito em Perspectiva”. Op. cit.

10 VALENTIM, Rubem. Op. cit.

11 CUNHA, Mariano Carneiro da. “Arte afro-brasileira”. In: ZANINI, Walter (organizador). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p. 972-1033.

12 COLI, Jorge. Op. cit.

Concluindo a apresentação do conceito do Museu que criou, ele diz: “Se, em 1953, o Pavilhão das Nações abrigou *Guernica*, que não nos deixa esquecer os horrores da Segunda Grande Guerra; desde 2004 o Pavilhão Manoel da Nóbrega abriga um acervo de artistas negros, de negras memórias e memória de negros para nunca esquecermos”.¹³ Fica evidente como ele quer denunciar a condição de invisibilidade do negro e da questão negra na sociedade brasileira, na história, nos museus, na escola, na universidade. Expondo-a em suas múltiplas facetas, muitas, que fazem pensar serem elas infinitas, Emanuel Araújo, como Ogum, deflagra a guerra e abre caminho.

Problemas contemporâneos

13 ARAÚJO, Emanuel. “Museu Afro Brasil. Um conceito em Perspectiva”. Op. cit.



Oscar Gustave Rejlander
Os Dois Caminhos da Vida:
Esperança e Arrependimento, 1857
Royal Society, Bath

Considerações sobre a contribuição da fotografia na historiografia da arte no Brasil

Alexandre Santos
UFRGS/CBHA

Resumo

O advento da fotografia implicou na disseminação da imagem no cotidiano, trazendo novas variáveis para a percepção do real e para a criação artística. Neste sentido, o campo da arte se viu profundamente afetado pela reprodutibilidade técnica da imagem fotográfica, tanto no que se refere a um alargamento de suas fronteiras quanto a uma aproximação entre as instâncias da arte e da vida. Este ensaio busca refletir sobre a contribuição da fotografia na história da arte, principalmente no Brasil.

Palavras-chave

Arte, fotografia, história da arte

Abstract

The advent of photography meant an increasingly dissemination of image in daily life, leading to new variables about the perception of reality and artistic creation. In this sense, the field of art has been profoundly affected by the technical reproducibility of the photographic image, both in terms of enlarging its borders and of the closer relations between the instances of art and life. This essay intends to reflect on the contribution of photography to art history, especially in Brazil.

Keywords

Art, photography, art history.

Em 1857, o sueco Oscar Gustave Rejlander anuncia na imprensa fotográfica a venda de alguns exemplares de uma tiragem composta, intitulada *Os Dois Caminhos da Vida*.¹ A cena alegórica da imagem mostra um pai que faz passarem seus dois filhos sob um arco, o qual simboliza a fronteira entre a cidade e o campo. Um deles toma o caminho da religião, da misericórdia e do labor, enquanto o outro se direciona para o ócio, o jogo e a bebida. O nu velado no primeiro plano, talvez uma Madalena penitente, justifica o subtítulo da obra: *Esperança no Arrependimento*. Como ele revela um dos estudos originais da composição, a tonalidade moral de *Os Dois Caminhos da Vida* torna-se infinitamente mais inquietante do que o seu subtítulo possa supor, o que lhe garantiu a pecha de indecente pelos espectadores da época.²

A referida obra de Rejlander levanta diferentes questões sobre o impacto da imagem fotográfica na história da cultura e também na história da arte.³ De um lado, o fotógrafo sueco tenta imitar a pintura, gesto esse que causa uma contaminação entre *imagem técnica* e *imagem artística* em uma primeira leitura. De outro, percebe-se um segundo nível de contaminação provocado pela fotografia no campo da arte: *o escândalo que a obra acarretou*, indica também a desestabilização operada pela fotografia ao mostrar sem escrúpulos o corpo nu de alguém que havia pousado para a imagem.⁴

Questões deste tipo foram freqüentes nos trabalhos de fotografia aspirantes ao campo da arte no século XIX.⁵ Elas tocam no grande nó górdio da fotografia, ou seja, no seu estatuto oscilante entre documento e criação ou, se quisermos entre verdade e ficção.⁶ Talvez nenhum outro artista tenha mostrado com tanta crueza a sobrevivência destes tabus no mundo contemporâneo quanto os nus

de Robert Mapplethorpe, um verdadeiro divisor de águas para repensarmos os caminhos da arte e do seu pensamento.

Para André Rouillé, a fotografia realiza uma *imanência do ver*, já detectada em 1839, no discurso maravilhado do jornalista francês Jules Janin, ao comentar o caráter contraditoriamente plural e equalizador do daguerreótipo, capaz de registrar sem distinção (...) *todas as coisas, grandes ou pequenas, que são iguais abaixo do sol*.⁷

Assim, a imagem fotográfica dá continuidade, no plano visual, ao projeto enciclopédico de Diderot ao produzir um grande arquivo do mundo em imagens. Porém, uma vez enganchada como um *rizoma* aos fluxos da vida, a fotografia refaz o próprio mundo, através de *linhas de fuga e desterritorializações*,⁸ as quais escapam ao primado da ciência. Se a missão histórica do aparelho fotográfico estava ligada à objetividade científica da era industrial, vemos que este pressuposto vai se desfazendo na mesma medida em que os usos da máquina fotográfica e das fotografias a ultrapassam, inclusive pelas suas inevitáveis contaminações com a arte.

Benjamin já mencionara o *efeito de choque* da fotografia ao forçar o hábito tanto de *sermos vistos* quanto de *olharmos para os outros*.⁹ Como uma *medusa* moderna, ao mesmo tempo em que congela a vida, ela também estiliza nossas convicções mais acirradas sobre o real: além do prosaico e do banal nos deparamos com o inesperado, o surpreendente, o assustador e o diferente. Do mesmo modo, ela abre discussões sobre o conceito de arte, de artista e de obra, dinamizando a própria pesquisa em história da arte.

As obras inaugurais ligadas à história da fotografia antes de 1930 caracterizaram-se por análises sobre a questão técnica.¹⁰ Entretanto, uma abordagem mais criteriosa aparece em 1937 pelo historiador norte-americano Beaumont Newhall,¹¹ cujo recorte analítico já privilegia um conjunto de fotografias vistas “como arte” – ou aspiran-

1 Composta de trinta negativos, a foto levava quase seis semanas para ser realizada e fora apresentada na *Exposição dos Tesouros da Arte*, na cidade de Manchester.

2 Mike Weaver, Apud FRIZOT, Michel (Ed.). **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris, 1994, p. 188.

3 Se Rejlander propõe que a fotografia seja uma ferramenta nas mãos dos artistas, essa sua atitude já esboça a idéia moderna de uso da fotografia em função da idéia artística. Ver Weaver, apud Frizot, op.cit., p. 187.

4 NEWHALL, Beaumont, in: **História de la fotografia**. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 74, comenta que, como *a nudez não era então aceita universalmente; somente a parte decente da fotografia foi mostrada na exposição anual da Photographic Society de Edimburgo*.

5 De modo mais ameno é o caso de *Fading Away*, de Henry Peach Robinson, de 1858.

6 ROUILLÉ, André. **La photographie: entre document et art contemporain**. Paris, Gallimard, 2005.

7 ROUILLÉ, op. cit., p. 69.

8 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995, p. 32.

9 BENJAMIN, Walter. *A Pequena História da Fotografia*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras Escolhidas, Vol. 1). São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 103.

10 FRIZOT, op. cit.

11 **Photography: a short critical history**, New York, MOMA, 1937. O mesmo livro foi re-editado com o título **The history of photography from 1839 to present day**, em Nova York, no ano de 1949.

tes a tal estatuto.¹² Depois de Newhall, ainda prevaleceram estudos que pretendiam dar conta de uma história universal da fotografia, enfatizando ora o seu viés técnico, ora o seu potencial como imagem do mundo.¹³

Uma postura historiográfica mais aberta para o campo se dá a partir do livro *La nouvelle histoire de la photographie*.¹⁴ Com ensaios que contemplam diferentes entradas culturais sobre a fotografia, a obra não pretende ser uma história linear e universal, o que a diferencia dos estudos iniciais, cujos métodos e critérios vinculavam-se às histórias gerais da arte. Frizot propõe diferentes histórias da fotografia, entre as quais estariam as abordagens ligadas à arte.

Na perspectiva de uma história da arte que atente para o papel da fotografia torna-se necessário refletir sobre duas relações complementares: 1. *a especificidade do signo fotográfico* e sua capacidade de ampliar consideravelmente a produção de imagens; e 2. *a revisão da arte e da história da arte*, ambas assumindo os prolongamentos do campo, trazidos como herança da própria reprodutibilidade técnica. Assim, a história da arte aproxima-se dos estudos culturais e, mais especificamente, da chamada *cultura visual*, o que não implica, necessariamente, na perda das suas peculiaridades, mas sim no alargamento de seus horizontes.¹⁵

A diversidade de usos do signo fotográfico é um dos motivos da sua adesão tardia à pesquisa acadêmica em história da arte. Não se pode perder de vista o fato de que o mesmo século XIX que inventou a fotografia foi também aquele que consolidou a autonomia do campo artístico. Se, de um lado, afirmou-se o *mundo erudito da arte*, com todos os seus aparelhos institucionais e fazeres específicos; de outro, afirmou-se também o mundo da cultura de massas, no qual a fotografia desempenhou papel central. Neste contexto estão os discursos dos intelectuais contrários ao estatuto artístico da fotografia e o lugar proeminente da pintura como expressão artística no século XIX, a qual serviu de parâmetro para a fotografia.¹⁶

12 Newhall torna-se, a partir de 1949, o primeiro curador do Museu Internacional de Fotografia na George Eastman House, em Rochester.

13 Ver FRIZOT, op. cit.

14 Op. cit.

15 BREA, José Luis (Ed.). *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Ed. Akal, 2005.

16 Ver, como desdobramentos disso, as abordagens de SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 1994 e STELZER, Otto. *Arte y fotografía: contactos, influencias y efectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

Desde o pós-guerra, vivemos um novo momento de aproximação entre arte e vida, o que para alguns estudiosos significa um sintoma não somente do fim da arte, mas também do fim da própria história da arte.¹⁷ O que estas abordagens constatam, na verdade, é que, sendo a pluralidade uma característica fundamental da cultura e da arte contemporâneas, tal e qual a história da fotografia, a história da arte também não pode mais *produzir histórias universais da arte*, pois *a ênfase sobre a natureza fragmentada e desligada do campo fez com que esta idéia se tornasse cada vez mais insustentável* no mundo globalizado e pós-colonial.¹⁸

A condição fragmentária do campo artístico tem fortes relações com as mudanças trazidas pela imagem fotográfica e já anunciadas nos textos de Benjamin da década de 1930.¹⁹ É também nessa mesma década que, no plano institucional, começa a ser construída a incorporação da fotografia no campo artístico, com o reconhecimento de sua importância como imagem ligada à história da cultura. Se desde o nascedouro da fotografia já existem tentativas de sua aproximação com a arte, a presença mais flagrante do signo fotográfico como meio de experimentação artística se dá com as vanguardas, conhecendo um irreversível apogeu na contemporaneidade, a ponto de se pensar que *a arte é ou tornou-se fotográfica*.²⁰

Após o reconhecimento institucional da fotografia,²¹ a década de 1980 apresenta um avanço mais amplo da fotografia como imagem que poderia ser pensada junto aos compêndios de história da arte. No prefácio à terceira edição da *História da Arte* de H. W. Janson, publicado pela primeira vez em 1986, Anthony J. Janson declara que a diferença mais evidente da então nova edição da obra referia-se, entre outras coisas, à inserção de um capítulo inteiro dedicado à história da fotografia. Ao mencionar o referido ensaio, o autor justifica a sua escolha e declara que *embora o seu estatuto de arte*

17 BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo, Cosac Naify, 2006; DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Barcelona, 1999.

18 RUMPLEY, Matthew. *La amenaza fantasma: la cultura visual como fin de la Historia del Arte?* In: BREA, op. cit., p. 44.

19 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

20 DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papirus, 1994.

21 Ver ALEXANDER, Stuart. *L'institution et les pratiques photographiques*, In: Frizot, op. cit.

estivesse naquele momento *ainda sendo posto em causa, a fotografia merecia, por direito próprio, ser considerada como uma área relevante da investigação da história da arte.*²²

No caso do Brasil, ainda que não se pretenda aqui esgotar o assunto, um primeiro aspecto a considerar é que, embora já tenhamos uma história da fotografia no Brasil em livros pioneiros como o de Boris Kossoy, *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil*, publicado em 1980, as contribuições mais importantes para o avanço da pesquisa relacionada ao *cruzamento da fotografia com a arte*, ocorrem, sobretudo, na aurora da década de 1990 e durante a década de 2000. Portanto, é justamente nos últimos vinte anos que a reflexão vai se firmando, o que não quer dizer, em absoluto, que a produção dos artistas ligados à questão não tenha sido anterior.²³

É com o livro referencial *História Geral da Arte no Brasil*, organizado por Walter Zanini, que se dá um passo importante na inserção da fotografia como tema da história da arte. Publicada em 1983, esta obra cumpre importante papel ao mapear a trajetória da arte no País com uma perspectiva de expansão do campo artístico ao incluir temas como a pré-história, a arte índia, a arquitetura, o desenho industrial e, principalmente, por incluir um capítulo específico referente à questão da fotografia, de autoria do já citado Bóris Kossoy.²⁴ Conforme o próprio Kossoy admite, esse seu estudo não pretendia aprofundar-se na questão da fotografia como arte, mas *deveria ser entendido como uma síntese introdutória para pesquisas específicas.*²⁵

Com um direcionamento mais centrado nas relações entre fotografia e arte, uma das publicações pioneiras é o livro organizado por Annateresa Fabris, *Fotografia: usos e funções no século XIX*, publicado em 1991. Tendo como alicerce dois blocos principais de análise, *a sociedade e a arte*, o livro apresenta nove artigos, cinco dos quais voltados para as relações entre arte e fotografia. Fabris, desde então vem se tornando uma referência nacional no estudo da imagem fotográfica, com vasta produção de ensaios, não apenas por atentar para

a história da arte moderna e contemporânea, que ela vem sistematicamente estudando, mas também por trazer importantes reflexões teóricas sobre a imagem fotográfica.²⁶

Outra publicação pioneira sobre fotografia e arte no Brasil, com perspectiva voltada para a modernidade artística, é a pesquisa de Helouise Costa e Renato Rodrigues.²⁷ Publicado pela primeira vez em 1995, o estudo privilegia os movimentos fotoclubistas no Rio de Janeiro e São Paulo. Ao tratar do fotoclubismo como fenômeno que engendra os impulsos modernos para a fotografia no Brasil e ao buscar uma compreensão sobre o avanço do fotojornalismo no País, a abordagem dos autores torna-se um parâmetro historiográfico fundamental aos pesquisadores interessados no estudo das relações entre fotografia, arte moderna e comunicação.

Muitos são os autores cujas pesquisas apontam para as relações entre fotografia e arte, os quais poderiam ser aqui mencionados. Entretanto, vou me deter na contribuição de alguns pesquisadores cujos trabalhos são por mim considerados referenciais. Neste sentido, o estudo da historiadora Miriam Moreira Leite,²⁸ inspirado em Bourdieu e na iconologia de Panofsky, é uma tentativa de ampliação do debate sobre a iconografia do retrato, considerando a importância social da fotografia como fator que congrega a memória dos grupos familiares. Em uma perspectiva ligada à história cultural, encontra-se a abordagem de Maria Inez Turazzi, no livro *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*,²⁹ o qual recupera o impacto gerado pela fotografia na cultura e no “hábito de ver” do homem oitocentista sem perder de vista o lugar ocupado pela imagem fotográfica tanto no que concerne à euforia das exposições industriais, quanto no que se refere às *Bellas Artes*.

No que concerne a pesquisas sobre a fotografia no campo da arte mais voltadas para o século XX e, sobretudo, para a contemporaneidade artística, ainda temos muitas lacunas ou carecemos de maior visibilidade aos estudos já realizados. Neste sentido, duas pesquisas provenientes da área de comunicação trazem importante contribuição para o estudo da fotografia no território da arte

22 Apud JANSON, E. W. **História da arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 8.

23 Ver CHIARELLI, Tadeu. *História da arte/história da fotografia no Brasil – século XIX: algumas considerações*. In: www.cap.eca.usp.br/ars6/chiarelli.pdf.

24 ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

25 Apud ZANINI, op. cit., p. 869.

26 Ver o seu último livro, intitulado **Fotografia e arredores**. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2009.

27 COSTA, Helouise & RODRIGUES, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ/IPHAN/FUNARTE, 1995.

28 **Retratos de família**. São Paulo, EDUSP, 1993.

29 Publicado pela Rocco, em 1995.

contemporânea. Trata-se das pesquisas de Antonio Fatorelli³⁰ e de Rubens Fernandes Júnior.³¹ Se este último inspira-se em Willem Flusser e Rosalind Krauss, interessando-se pela pluralidade e pelos impulsos subjetivos do trabalho de artistas que se valem da fotografia no cenário da arte contemporânea, Fatorelli, por sua vez, busca compreender a fotografia em uma perspectiva teórica próxima de Gilles Deleuze, não reduzindo-a à sua dimensão semiótica e percebendo-a de modo descontínuo e complexo com relação à história da cultura.³²

Importante papel para o avanço da pesquisa sobre fotografia no País também se dá através dos eventos nacionais e grupos de pesquisa os quais vêm se disseminando,³³ juntamente com o crescente número de publicações sobre fotografia.³⁴ Estas iniciativas demonstram que a reflexão acadêmica da fotografia no campo da arte também é tributária do avanço dos programas de pós-graduação na área de artes visuais. Um levantamento das dissertações e teses sobre fotografia em nível nacional é uma pesquisa que ainda está para ser feita. Um primeiro mapeamento quantitativo, a partir do PPG em Artes Visuais da UFRGS, mostra que em 18 anos de existência do programa, no somatório de teses e dissertações,

20% das pesquisas está ligado ao estudo da fotografia, com vantagem para pesquisas da área prática.³⁵

Se com a fotografia tudo se torna *igual embaixo do sol*, conforme preconizava Jules Janin, a provocação mais significativa que aí estava implícita era justamente a do alargamento do campo artístico e do fim de sua autonomia. Ao fazer escorrer elementos próprios do mundo vivido para dentro do campo específico da arte, a imagem fotográfica aproxima-se da noção de *espaço heterotópico* de Michel Foucault,³⁶ promovendo uma complexa *simbiose entre arte e vida*. No momento cultural em que vivemos, no qual os campos do conhecimento se dilatam e se interseccionam, o estudo da arte necessita de novas metodologias que incorporem, por exemplo, a própria *condição micropolítica da imagem* em sua fragmentariedade.³⁷ Se já se fala em uma fase pós-fotográfica, há ainda um grande oceano, talvez inesgotável, para o estudo da imagem fotográfica na construção de novos saberes em história da arte, cujo impacto ainda é pouco explorado pela historiografia. No Brasil, onde a tradição da pesquisa sobre arte é ainda recente, estas potencialidades parecem ser ainda mais promissoras.

30 **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício.** Rio de Janeiro, Relume-Dumará/FAPERJ, 2003.

31 **A fotografia expandida.** São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, 2002 (tese de doutorado).

32 Abordagens como esta, tornam-se bastante pertinentes, principalmente quando nos referimos à pesquisa sobre arte contemporânea, cujas ligações com os estudos culturais é cada vez mais frutífero. Importante salientar as questões autobiográficas, étnicas, de gênero, assim como as questões sociais, como parte da produção contemporânea, tendo a imagem fotográfica como suporte fundamental.

33 Ver MENDES, Ricardo. *Ação cultural em fotografia: movimentos gerenciados por artistas na cidade de São Paulo (1970-1996)*. In: <http://www.fotoplus.com>, 1996. No âmbito da arte, eu destaco aqui o *Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia* do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, coordenado pelo professor Tadeu Chiarelli, o qual vem colaborando para aprofundar a reflexão sobre a fotografia no Brasil.

34 Algumas publicações coletivas, emergentes no cenário acadêmico nos anos 1990 e 2000, merecem destaque: a revista *Imagens*, da UNICAMP; o livro SAMAIN, Étienne (Org.). **O fotográfico**, São Paulo, Hucitec/CNPq, 1998; a revista TURAZZI, Maria Inez (Org.). **Fotografia – Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, N. 27, 1998; e em uma perspectiva mais direcionada para a arte, destaco ainda SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre, Ed. da Universidade UFRGS/Secretaria Municipal da Cultura, 2004.

35 Das dissertações de mestrado com ênfase em Poéticas Visuais, 26% são reflexões sobre fotografia, enquanto que, na ênfase de História, Teoria e Crítica de Arte, apenas 12,5% são de trabalhos com a mesma preocupação. Já nas teses de doutorado, os percentuais relativos às ênfases configuram em 37,5% de teses que investigaram a fotografia na área de Poéticas Visuais e 11% de teses que se concentraram no mesmo objeto de estudo para a área de História, Teoria e Crítica de Arte.

36 FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. In: MOTTA, Manoel Barros de (Org.) **Estética: literatura e pintura, música e cinema/Michel Foucault**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006.

37 SANCHEZ, Pedro A. Cruz. *El arte en su "fase poscrítica": de la ontología a la cultura visual*. In: BREA, op. cit., p. 102.

Quebra de paradigmas e transitar etnográfico na arte brasileira na virada dos anos 60

Angela Grando
UFES/CBHA

Resumo

Buscamos parcialmente explicar – reconsiderando a exaustão de paradigmas modernos e o ímpeto experimental do circuito da arte brasileira nos anos 1960 – um transitar etnográfico de uma produção em arte que, até então centrada no *chef-d'oeuvre*, muda seu rumo. Nessa renovação estava tanto o questionamento dos limites impostos pelos suportes e meios tradicionais como, também, estava uma investigação propondo a participação mais ativa do espectador e, sobretudo, uma aproximação entre arte e vida.

Palavras-chave

História da arte brasileira, circuito experimental, transitar etnográfico

Abstract

We have aimed to partially explain – considering the exhaustion of modern paradigms and the experimental eagerness on the circuit of Brazilian art during the 60s – an ethnographic transit of a given art production that had been focused on *chef-d'oeuvre* but, eventually, changed its direction. On such renewal, there was a questioning on the limits imposed by the supports and traditional means and also an investigation that proposed a more active participation of the spectator and, most of all, an approach between art and life.

Key words:

History of Brazilian art, experimental circuit, ethnographic transit.

Em 2001, o Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris apresentou, durante os meses de junho a outubro, a exposição *De l'adversité, nous vivons*. Foi em torno dessa citação de Hélio Oiticica, *Da adversidade vivemos*, que o curador Carlos Basualdo, evocando a herança de produções artísticas criadas no final dos anos 1960, reuniu uma quinzena de artistas representativos do dinamismo da cena contemporânea na América do Sul e no México. Quando da organização da exposição, um dos percursos propostos ao público, propunha um itinerário que começava com *Éden* (1969) uma instalação de Hélio Oiticica, sobre a qual foi colocado em relevância a dimensão lúdica e experimental de seus materiais rudimentares, “resultantes da cultura popular e do espaço de favelas”.¹

Buscou-se com isso caracterizar uma questão central da mostra, a saber: aquém das diversidades de origem dos artistas reunidos, das semelhanças e das diferenças nas expressões ligadas as experiências históricas próprias, emerge uma certa continuidade em torno de um mesmo questionamento sobre as relações entre a prática artística e seu campo social. Além disso, interessou-se analisar um duplo eixo das coisas: a materialidade da obra de arte e sua inserção no contexto internacional. Nesse sentido, a reavaliação do campo das artes na América Latina parece situar a produção visual brasileira das últimas quatro décadas numa posição de destaque. Os países hegemônicos, alguns teóricos e algumas instituições, públicas e privadas, tem reportado à singular sintonia dessa produção brasileira, um índice de valor pela extrema contemporaneidade que essas poéticas anunciam no circuito da arte. No caso específico dessa mostra, foi privilegiado o trabalho de Cildo Meireles, Artur Barrio e Hélio Oiticica, artistas participantes de uma constelação que, embora muito variada visual e formalmente, criaram uma cadeia de nexos especificamente brasileiros sob o impacto das primeiras medidas repressivas do governo militar da década de 1960.

Entretanto, como se construíram essas relações que impulsionaram os artistas privilegiarem um *locus* onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos? No que se refere ao teor desta comunicação, partimos da análise que busca parcialmente explicar, reconsiderando a exaustão de paradigmas modernos, o ímpeto experimental do circuito da arte brasileira lá pela passagem da década de 1960 para a de 70: de um lado, boa parte de uma

¹ Exposição *De l'adversité nous vivons*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001.

produção em arte até então centrada na pintura muda seu rumo e, nessa renovação estava o questionamento dos limites impostos pelos suportes e meios tradicionais. Daí é balizar considerar, no elenco de questões que orientou as experiências dos artistas concretos e neoconcretos, o papel desempenhado pelo deslocamento dos eixos poéticos de alguns desses arraigados modernistas que, numa outra dinâmica de princípios, distanciam-se de uma investigação mais formal e espacial e tecem uma investigação propondo uma participação mais ativa do espectador. De outro, o embate da arte experimental que incluía um transitar etnográfico e, conseqüentemente, uma aproximação entre arte e vida. É certo, incluía, também, o caráter político e crítico que emerge na arte nos meados dos anos de 1960 e que rendeu muitos frutos nos anos 70.

Sem a pretensão de fazer uma genealogia dos rumos da arte brasileira da década de 1960 (seriam inúmeros os exemplos a lembrar), podemos afirmar que alguns trabalhos dos artistas neoconcretos foram balizares para o deslocamento do lugar especializado (de linguagem e grupo) no qual se situava o modernismo brasileiro para a instabilidade transitiva dos eixos poéticos da arte contemporânea que emerge no país. Há uma originalidade nos trabalhos *Penetráveis* (1960, PN1) e *Parangolés* (1965), de Hélio Oiticica, *Bichos* (1960) e *Obra Mole* (1960), de Lygia Clark, *Ovo* (1968) e *Divisor* (1969) de Lygia Pape, para citar alguns, sobretudo no sentido de introduzir a participação do espectador, de provocar sua passagem de uma postura contemplativa para uma postura ativa, ou seja: saí-se do campo da contemplação para o campo da participação mais efetiva. Acrescenta-se, ainda, que o deslocamento do lugar especializado em que se situava a arte da fase avançada dos modernistas, produzindo em grupo de afinidade poética, para um processo de individualização da obra, provoca o artista desenvolver, não somente uma poética particular, mas trabalhar, às vezes, uma diversificação de meios e de experiências muito diferentes.

Sem dúvida, a efervescência política e cultural desse período, se realiza com a diversidade da geração de artistas mais jovens que se movem, ao lado de antecessores, num importante campo de atualização e maior visibilidade da arte brasileira. Se desde os anos 1950 a Bienal de São Paulo torna-se um pólo de interação e de exposição da arte brasileira, foi a partir do início da década de 1960 que a emergência da Nova Figuração brasileira (1965) exibiria trabalhos voltados para uma liberdade de materiais não convencionais e meios expressivos cuja densidade e diversidade formariam um solo artístico

ainda sem paralelo no país. Certamente, mais do que a repentina ampliação do número de artistas, esse período significou uma efetiva mudança de qualidade da arte produzida no país. A mostra Opinião 65, realizada no MAM-Rio, alcança essencial repercussão e faz avançar as conexões internacionais e a discussão em torno da produção dos artistas brasileiros, a mostra Opinião 66 traz a novidade de ser organizada pelos próprios artistas e, em 1967, a organização da exposição Nova Objetividade, não somente fica a cargo dos artistas, mas também inaugura uma dinâmica de intervenção teórica com o texto de apresentação escrito por Hélio Oiticica. Essa listagem poderia ser acrescida pela atividade de artistas que, em São Paulo, tanto viabilizam espaço para divulgar e comercializar suas obras (os ligados ao grupo Ruptura, em 1963), como estabelecem uma via direta com o público, seja pela criação de espaços de exposições que deveriam funcionar como alternativos às galerias e museus ou seja pela organização de publicações.

Olhando retrospectivamente, a postura crítica desses artistas enfocando as relações entre o ser e o ambiente circundante, tanto os liberou de paradigmas (de linguagem) que moviam os artistas modernistas, como os inseriu no circuito da arte contemporânea. E o que dizer quanto ao modo como esse debate em sintonia com o que vinha acontecendo no plano internacional, se abriu? Em relação à amplitude de posições estéticas relacionadas com questões dadas pelo debate internacional, assinala-se o papel da Bienal de São Paulo que naquela década de 1960 tanto trouxe em suas edições obras de artistas decisivos para o cotejamento da arte norte-americana como² provocou condições para uma reflexão mais intensa das artes. Além disso, e mesmo que a discussão de artistas brasileiros com a *pop art* já tivesse começado antes da IX Bienal, de 1967, essa edição contribuiu para criar condição mais adequada para a discussão desse processo artístico que foi referencial para importantes vertentes brasileiras.

Sabemos que a década de 1960 foi marcada por intensas transformações e por uma extraordinária conjunção de engajamentos, acontecimentos e influências que abriram novas possibilidades de criação. Seria provavelmente artificial indicar uma origem supostamente comum à irradiação da tendência experimental da arte no período, mas pode-se identificar que aqueles artistas se direcionam pela vontade de superar a feitura e a contemplação do objeto, até então proposto como eixo essencial à atividade artística. Sem ne-

2 Entre outros, Barnett Newmann, Donald Judd, Frank Stella.

cessariamente abrir mão do questionamento da emoção e do prazer, contidos em qualquer modalidade de trabalho que ultrapasse a esfera mecânica, o eixo comum que os distinguiria seria o modo como eles vão substituir o *chef-d'oeuvre* por ações susceptíveis de explorar novos estados de consciência, e, ao mesmo tempo expandir uma construção poética com o mundo. A obra se distancia do seu enquadramento, como objeto artístico de contemplação e consagração, orientado pela galeria modernista, para uma ampliação de seu campo de atuação, ou seja, articula novos lugares para se inserir e redefine esses lugares pelo processo de sua presença. Essa mudança balizar no campo da arte é analisada por Rosalind Krauss que chama de *condição post-medium* o denominador comum dessa perda de monopólio da “Grande Arte”. Aqui vale uma ressalva, pois o termo utilizado por Krauss não faz apelo e não se acorda ao chamado “fim da arte” e sim coloca em jogo o termino das artes individuais puramente formais, ou seja, da obra como “*medium/specific*”.

Certamente, a desconstrução do paradigma moderno da autonomia da obra (a obra se destaca como uma coisa em si mesma) é o resultado das diversas crises que, desde Baudelaire, a história da arte veio conhecendo. A visão crítica baudelairiana, por citar uma, de “insistir na ausência de pertinência do passado pela percepção do presente”, tornou-se uma das promotoras do “apelo ao novo”, como valor de legitimação da modernidade. E, do ponto de vista histórico, a arte moderna assiste a suas primeiras grandes realizações numa sucessão contraditória de recusa e de afirmação de valores, isto é, de crises: iniciada pela crise da representação que culmina na revolução cubista e se estende, por passagens diferenciadas, até o expressionismo abstrato norte-americano nos anos 50 e até à exaustão do repertório estrito do Abstracionismo. Mas, ao qualificar essa narrativa moderna corremos o risco de deixar de articular os paradoxos, as diversificações e ambivalências que obcecaram toda a arte moderna. O que pensar da obra de Marcel Duchamp (1887-1968)? E, também, logo com o dadaísmo, não é a própria instituição “arte” que é colocada em questão? Parafraseando aqui Paulo Sergio Duarte, “sim”. O crítico definiu o projeto de Duchamp como um meio de desconstruir um sistema de institucionalização que se “havia institucionalizado o bastante para ocupar o lugar de uma nova espécie de religião no mundo laicizado pelas conquistas burguesas”. Portanto, escreve:

Desconstruir esse sistema, apontar seu calcanhar-de-aquiles e, simultaneamente, seu núcleo criativo foi o projeto de Marcel Duchamp; tentar negá-lo – por meio de ma-

nobras radicais de produção de antiarte – era a utopia dadaísta. São essas questões – desconstrução e negação da arte – e suas convenções que reaparecem em outro contexto cultural, nos anos 50, e generalizam-se em trabalhos de numerosos artistas a partir dos anos 60 e 70.³

De fato, falamos dos anos 60 sob o signo da quebra de paradigmas. Reconhecemos uma determinante virada na substituição de valores antes aceitos (noção hegemônica da arte objetual, autenticidade, unicidade, originalidade, etc) pelos processos experimentais nas práticas artísticas. É certo que o transbordamento da formulação construtivista neoconcreta se deu com a exaustão da obra enquadrada no círculo fechado da estética tradicional. Como uma decorrência dessa espécie de saturação cultural é provocado a quebra das categorias convencionais, questão que é registrada, por exemplo, na *Teoria do não-objeto*, 1960, de Ferreira Gular. Paralelamente, a relação antes linear entre artista e obra é deslocada para uma relação expandida de inúmeras referências (exterioridade). É nesse embate entre os referenciais modernos de autonomia da obra e a ruptura desses referenciais, que se processa a emergência do experimentalismo na arte brasileira.

E, nesse momento a falência de parâmetros normativos da história da arte e da sua suposta universalidade sustentada pelo modernismo se dá associada a sua convergência com outros setores de competência e às profundas reavaliações dos princípios normativos da própria história da arte. Não é por acaso que Rosalind Krauss, crítica que teve uma formação na crítica de arte moderna, se contrapõe à visão sistêmica de Clement Greenberg. *Grosso modo*, Krauss analisa a adoção por Greenberg de um modelo teórico que, privilegiando uma teoria dada *a priori*, inevitavelmente, abriu mão da mobilidade de conexões históricas e do fluxo constante que a arte mantém com a sociedade. Conseqüentemente, o modelo teórico ou a metodológica greenberguiana da significativa autodefinição do *medium*, não poderia mais servir de solo a partir do qual se desenvolveria a reflexão historiográfica sobre a arte contemporânea.

Aqui, caberia ressaltar que nesse momento em que a produção de artistas brasileiros ganha em diversificação e em densidade, os críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gular demonstram uma articula-

3 Paulo Sergio Duarte. “Da Modernidade à Contemporaneidade: dois pioneiros na passagem”, in *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural, 2005, p.142.

ção de natureza teórica com a obra que marca indícios de profundas transformações no campo da atuação crítica no país. Mário Pedrosa chamou de “experimentalidade livre” o eixo comum da condensação de ações que, no Brasil, conduzia explorações inéditas da reavaliação da presença do objeto na arte e no campo daqueles processos que viriam mais tarde, a ser chamados de *body art* e “instalação”. A propósito, se os embates entre os artistas e a crítica de arte perpassam a história da arte dos últimos séculos, a inscrição do artista brasileiro na esfera da crítica aguardaria os anos 60 para ocupar o circuito dos debates sobre a arte. É essa abertura do campo de atuação do artista como agente da fermentação teórica estaria ligada a uma essência de perfil epistemológico, isto é, à autoridade de criar conceitos, discursos, ou até, de “desautoriza-los”.

Sabemos que Hélio Oiticica tornou-se um dos artistas mais comentados pela historiografia brasileira e que recebeu o aparato discursivo da crítica internacional. Uma ruptura lógica aceita e por todos compartilhada é a determinante virada que se opera no que Oiticica idealizou e chamou de uma “nova objetividade” brasileira. A origem do termo privilegia como ponto difusor da discussão teórica a criação de novas ordens estruturais, “não de ‘pintura’ ou de ‘escultura’, mas ordens ambientais. Mário Pedrosa, no calor da hora, analisou o ideário fundamental dessa “Arte Ambiental” de HO e traçou, então, elementos significativos para explicar o procedimento que a condensação de ações daquela experimentalidade anunciava. Aqui, importa salientar sobretudo o eixo que incluía na poética de Oiticica a questão da experimentação como uma tônica comum com a própria idéia de exterioridade – que se realiza com a participação do ‘ator/espectador’ – uma “dialética do encontro social”, escreveu Mário Pedrosa. Nesse campo expandido, derivado do programa construtivo neoconcreto, o espectador é solicitado a participar e tornar-se participante, isto é, participa do processo como agente da experiência, torna-se parte da obra.

Entretanto, se Hélio Oiticica tornou-se (principalmente pela crítica de Guy Brett) o artista que lança internacionalmente a questão do espectador-participador, não seria possível pensar sua obra, no circuito da arte naquele momento, sem uma visão contextualista que interrogasse a própria noção de obra de arte. Haveria entaves fundamentais como a resistência à ruptura da questão centrada no paradigma moderno da autonomia da obra, além da visão de uma crítica formalística já sedimentada e atuante no circuito institucional no país. Nesse sentido, a contribuição de Mário Pedrosa e os escritos

de Oiticica abrem uma frente inédita para a discussão e troca de informações, em detrimento das barreiras resultantes à vivência desestabilizadora que irrompia com a arte experimental.

É certo que, esse modo de relação com a arte impulsiona o artista à transgressão de fronteiras, coloca a questão do espectador-participador, aciona a idéia de circulação (exterioridade) e coloca em conjugação arte e vida. Hal Foster, em seu ensaio *O artista como etnógrafo*, retoma o importante texto de Walter Benjamin *O autor como produtor* e problematiza um transitar etnográfico na arte contemporânea. Ou seja, infere sobre uma epistemologia na arte como rede informacional e defende o caráter consciente até premeditado pelos próprios artistas de uma “reflexividade discursiva”, “parodiando por vezes para melhor desestabilizar o que é suposto estar mais definido e alicerçado”. Donde, o tirar significado da relação com o mundo, o “entrar dentro” (por exemplo, instalações, ambientes, situacionistas, etc). Daí, o autor inferir sobre o perigo da proposição feita no campo do “outro” onde a “auto-diferenciação pode se tornar auto-absorção, na qual um projeto de uma ‘auto-modelação etnográfica’ ao invés de clarificar as diferenças poderia absorvê-las. Isso induz que a circulação de informações daquele que articula o projeto e/ou a investigação do campo do “outro” deve orquestrar a estratégia da “saída”, que traz implícita os diversos níveis de significação implicados no aspecto instável e relativo de toda e qualquer conjugação arte e vida. Sob esse ângulo, no difícil período político brasileiro do recrudescimento da ditadura militar, nos anos de 1970, diferentes artistas que abordavam meios experimentais e que são referenciais para a arte contemporânea brasileira, fizeram-se presentes com trabalhos inseridos num transitar etnográfico.

Aqui, cabe dizer sobre o artista brasileiro convidado da mostra *Da adversidade vivemos*, Cildo Meireles. Já foi dito que seu trabalho, em 1970, opera numa estratégia de guerrilha.⁴ De fato, sua série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, traz a idéia de circuito experimental e integra a vertente que quebra fronteiras entre arte, política, teoria, crítica, autor, espectador, privado e público. É fato que, Cildo Meireles constrói um conceito de “circuito”, onde a noção de mecanismos de circulação leva seu trabalho a operar num circuito de rede como tema. É nesse eixo que as frases “Yankees, go home” ou “Quem matou Herzog?” inscritas e carimbadas em suportes que deviam cir-

4 Ver: Paulo Herkenhoff . “Um gueto labiríntico...”, in: *Cildo Meireles*. São Paulo: CosacNaify, 1999, p.48.

cular, enfatizavam e explicitavam “a necessidade de produzir um objeto que pensasse produtivamente (criticamente)” e, além disso, que atentasse – é o artista quem fala – para “a dolorosa realidade político-social-econômica brasileira”. A partir das frases inseridas em garrafas de coca-cola e cédulas de dinheiro, que deviam circular rapidamente de mão em mão, o trabalho era deflagrado e tornava-se “passível de receber inserções em sua circulação”. Tal como foi articulado, as “*Inserções...* só existiriam” na medida em que outras pessoas interagissem com aqueles mecanismos criados para serem colocados em ação. Na fala de Cildo Meireles, o conceito de circuito trazia a presunção de “fazer o caminho inverso ao dos *readymades*. Atuar no universo industrial”. Ele diz:

Lembre-se de que o trabalho não é o que vemos numa exposição em um museu. Não são as cédulas ou as garrafas de Coca-Cola. Estes objetos são apenas relíquias. O trabalho mesmo não tem materialidade. E é efêmero. Só existe quando alguém está interagindo com ele.

Ou seja, *Inserções...* propõe uma expansão da obra para além do espaço físico ou teórico da arte. Indica a existência de circuitos na sociedade capitalista, nos quais pode intervir e pode acionar ideologias contrárias à veiculada pelo objeto-suporte. O circuito e a circulação implicam interação, tempo, deslocamento; o espaço em que acontece é, portanto, imaterial. Essa vertente de experiências aliava-se à abrangência da situação política vivida pela sociedade brasileira naquele momento. Nas experiências de Cildo Meireles não estava mais o trabalho “com metáforas de situações, mas com a situação mesmo, real”. Nessa dialética proposta, funde-se estética e ética e, sem dúvida, igualmente, uma nova reflexão teórica que se faz relevante para muitas das questões atuais da arte. Além disso, a amplitude semântica e os múltiplos sentidos que *Inserções...* anunciava, pela extrema contemporaneidade, permanecem hoje como idéia e memória.

Perspectiva: uma herança franciscana?

Felipe Soeiro Chaimovich
FAAP/CBHA

Resumo

A historiografia da arte no Brasil tem relativizado a posição da perspectiva, como o fez Panofsky. Mas uma bibliografia recente tem feito a crítica a posições relativistas como as de Panofsky, traçando a genealogia da perspectiva até o modelo cosmológico de Grosseteste. Tal conexão histórica permite formular uma hipótese sobre a perspectiva como demonstração do modelo cosmológico adotado pela Casa de Estudos Franciscanos de Oxford.

Palavras-Chave

Perspectiva, São Francisco de Assis, Robert Grosseteste

Abstract

Art historiography in Brazil has been interpreting perspective in its relativity, as Panofsky did. But a recent bibliography has criticized positions such as Panofsky's, tracing a genealogy of perspective that connects it to the cosmologic model of Grosseteste. Such a historical connection sustains the hypothesis of perspective as being a demonstration of the cosmologic model adopted by the Franciscan House of Studies of Oxford.

Keywords

Perspective, Saint Francis of Assisi, Robert Grosseteste

A posição da perspectiva no ensino de história da arte exige uma revisão do uso hoje corrente no Brasil da teoria de Panofsky sobre o tema, tal como publicado em seu texto *A perspectiva como "forma simbólica"*, atualmente adotado em várias bibliografias de cursos nacionais de história da arte. A teoria de Panofsky, publicada originalmente em 1927, baseia-se em pressupostos "psicofisiológicos" hoje falseados por pesquisas mais recentes sobre a visão. O falso pressuposto de Panofsky fundamenta-lhe uma relativização da perspectiva com ponto de fuga, pois ele a toma como um sistema visual arbitrário, logo comparável a outros sistemas visuais artificiais de representação plana do real, cada qual sendo uma forma simbólica que responde a circunstâncias históricas variantes. A adoção da teoria de Panofsky no ensino de história da perspectiva no Brasil ignora pesquisas recentes sobre o assunto, que têm confirmado a centralidade da invenção gráfica da perspectiva com ponto de fuga como resolução de um problema teórico sobre a natureza da luz visível, desde então fundamental na história das imagens planas. Tais pesquisas têm apontado para a linhagem de ópticos franciscanos que seguiram um modelo geométrico sobre a produção do universo, em relação ao qual a perspectiva não é mera forma simbólica, mas expressão visual. Há, pois, um erro epistemológico em se manter a teoria relativizante de Panofsky, que atribui o termo perspectiva erroneamente a outros modelos de representação de relações espaciais que não buscavam a compreensão geométrica da luz retilínea, e para os quais a representação visual é de fato simbólica, pois depende de uma convenção e não de uma lei natural.

Para Panofsky, a perspectiva com ponto de fuga seria contrária à experiência humana do espaço. "A construção perspectiva exata", escreve ele, "abstrai a construção psicofisiológica do espaço ... prescinde de que vemos com dois olhos em constante movimento e não com um fixo, o que confere ao 'campo visual' uma forma esferóide"¹. Segundo Panofsky, a perspectiva com ponto de fuga central, ao contrário da visão binocular, pressupõe que olhemos com um olho único imóvel e que a pirâmide ou cone visual da imagem em perspectiva reproduzam adequadamente nossa imagem visual². A perspectiva com ponto de fuga central seria, pois, diferente de nossa visão ver-

dadeira³, pressuposto para sua relativização por Panofsky como uma dentre outras formas simbólicas.

Entretanto, estudos como o de Samuel Edgerton, intitulado *A herança da geometria de Giotto: arte e ciência na véspera da revolução científica*⁴, baseiam-se em pesquisas recentes sobre a visão, para sustentar ser a descoberta da perspectiva gráfica uma resolução rigorosa do mesmo modelo geométrico da luz universal que funda a ótica como ciência experimental. Conforme tal argumento, a perspectiva dá um inovador instrumento geométrico de compreensão das proporções universais do campo visual, que seguem padrões lineares. Os objetos em quadros em perspectiva, diz Edgerton, "parecem estar localizados no espaço tridimensional estendido através da superfície, até o espaço virtual do outro lado. Ademais, esses objetos pintados parecem estar não apenas além da moldura que os limita, mas a uma distância mais ou menos consistente dessa moldura e uns dos outros, independentemente do lugar do cômodo em que estiver o espectador. O sistema visual humano é capaz de deduzir a projeção perspectiva central de qualquer ponto de vista, desde que o espectador possa se imaginar, com o olho da mente, como se estivesse orientado perpendicularmente ao perímetro da moldura do quadro. O psicólogo da percepção Michael Kubovy chamou esse fenômeno universal de 'robustez' da perspectiva"⁵.

Kubovy, em seu livro *A psicologia da perspectiva e a arte da renascença*⁶, demonstra que a perspectiva com ponto de fuga central não é oposta à "psicofisiologia" humana, pois o cérebro é capaz de encontrar visualmente o ponto central da perspectiva de forma natural, em qualquer parte de um cômodo em que o espectador da composição em perspectiva estiver situado. "A robustez da perspectiva", escreve Kubovy, "mostra que o sistema visual não pressupõe que o centro da projeção [perspectiva] coincida com o ponto de vista do espectador. Pois, se coincidissem, a cada vez que o espectador se movesse, a cena percebida teria que mudar, e a perspectiva não seria robusta. De fato, a robustez da perspectiva sugere que o sistema visu-

1 Panofsky, *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Tusquets Editor, 1981, p. 11.

2 Cf. Panofsky, *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Tusquets Editor, 1981, p. 8.

3 Cf. Panofsky, *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Tusquets Editor, 1981, p. 55.

4 Edgerton, *The heritage of Giotto's geometry: art and science on the eve of the scientific revolution*. Ithaca: Cornell Un. Press, 1991.

5 Edgerton, *The heritage of Giotto's geometry: art and science on the eve of the scientific revolution*. Ithaca: Cornell Un. Press, 1991, p. 72.

6 Kubovy, *The psychology of perspective and Renaissance art*. Cambridge (MA): Cambridge Un. Press, 1986.

al infere a localização correta do centro da projeção”⁷. Para Kubovy, a relativização da perspectiva por Panofsky não tem, pois, validade científica⁸.

O primeiro livro sobre a perspectiva com ponto de fuga, o *Da pintura*, de Alberti, apresenta a geometria da perspectiva como sendo análoga à geometria da visão humana⁹. Para Alberti, imaginamos a visão como monocular, ou seja, como se víssemos por apenas um olho; o centro da área visualizada parece-nos coincidir com esse nosso olho único imaginário, que se posiciona como o ponto irradiante de linhas que nos ligariam às superfícies vistas. Alberti segue o modelo piramidal da visão. Como escreve ele: “procuremos as razões disso, começando pela opinião dos filósofos, os quais afirmam que todas as superfícies são medidas por alguns raios, uma espécie de agentes da visão, por isso mesmo chamados visuais, que levam ao sentido a forma das coisas vistas. E nós imaginamos esses raios como se fossem fios extremamente tênues, ligados por uma cabeça de maneira muito estreita como se fosse um feixe dentro do olho, que é a sede dos sentidos da vista. E daí, como tronco de todos os raios, aquele feixe espalha vergôntes diretíssimas e tenuíssimas até a superfície que lhe fica em frente”¹⁰. O olho seria o vértice de um sólido tridimensional, cuja base é a superfície vista. Se a orla dessa base é um quadrilátero, o sólido é uma pirâmide. O modelo piramidal da visão deriva de um modelo explicativo da luz. Para Alberti, há uma analogia entre a trajetória da luz a partir de um centro e a trajetória da luz vista pelo olho concebido como vértice de um sólido tridimensional, razão para a excelência atribuída por Alberti ao pintor que investigar a visão¹¹.

Historicamente, Alberti inscreve-se numa linhagem de estudiosos da luz, iniciada no século XIII¹². Alberti aplicou a teoria óptica chamada de “perspectiva”, segundo o biógrafo de Brunelleschi, Antonio Manetti: “Aquilo que os pintores de hoje chamam de perspectiva

é aquela parte da ciência da Perspectiva, que é, na prática, a diminuição ou o aumento sistemáticos, tal como ocorre com o olho humano, de objetos que estão respectivamente remotos ou perto e à mão”¹³.

O modelo fundador dessa tradição de ópticos foi proposto por Robert Grosseteste (1175-1253), mestre das escolas de Oxford e Bispo de Lincoln. Grosseteste desenvolveu um modelo de compreensão do universo, cujo principal elemento era a “lux”. Primeira substância criada por Deus, a “lux” seria a matéria-prima de toda a natureza corpórea e o princípio de movimento que originou todas as relações físicas de causa e efeito. A “lux” teria sido criada como um ponto de “energia”. A partir daí, teria se propagado em linhas retas, em todas as direções, gerando um universo esférico a partir do centro. Assim, a “lux” obedeceria às leis geométricas, sendo possível compreender a natureza física pelo estudo das relações entre pontos, linhas e planos. “A utilidade de se atentar para linhas, ângulos e figuras é a maior”, esclarece Grosseteste, “pois é impossível entender a filosofia natural sem elas. Elas são eficientes no universo como um todo, nas suas partes e também nas propriedades relacionais, como no movimento retilíneo e no circular. (...) Pois todas as causas de efeitos naturais devem ser expressas por meio de linhas, ângulos e figuras, pois senão seria impossível ter conhecimento apropriado a seu respeito”¹⁴.

Dentre os efeitos da “lux”, o estudo da luz visível, chamada por Grosseteste de “lumen”, seria o mais apropriado para se compreender as leis geométricas do universo, pois a luz visível é a manifestação observável das leis da “lux”. E o estudo da luz visível chama-se perspectiva: “perspectiva”, define Grosseteste, “é uma ciência baseada nas figuras visuais [tridimensionais], subordinando a si a ciência que se baseia em figuras contendo linhas e superfícies radiais, sejam essas radiações emitidas pelo sol, pelas estrelas, ou por qualquer outro corpo irradiante”¹⁵.

Para a linhagem de ópticos originada em Oxford, o estudo da manifestação linear da luminosidade a partir de um foco irradiante torna-se o principal instrumento para compreender o universo físico e as relações causais entre suas partes. A perspectiva é definida como

7 Kubovy, *The psychology of perspective and Renaissance art*. Cambridge (MA): Cambridge Un. Press, 1986, p.89.

8 Cf. Kubovy, *The psychology of perspective and Renaissance art*. Cambridge (MA): Cambridge Un. Press, 1986, p. 172.

9 Cf. Alberti, *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 83.

10 Alberti, *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 75.

11 Cf. Alberti, *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 82.

12 Cf. Lindberg, *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago: Chicago Un. Press, 1981, pp. 152-4.

13 Apud. Moffitt, *Painterly perspective and piety: religious uses of the vanishing point, from the 15th to the 18th centuries*. Jefferson: Mc Farland & Co. Publishers, 2008, p. 50.

14 Apud. Crombie, *Robert Grosseteste and the origins of experimental science* (Oxford: Clarendon Press, 1953), p.110.

15 Grosseteste, “De iride” (<http://www.grosseteste.com/cgi-bin/textdisplay.cgi?text=de-iride.xml>)

ciência experimental da luz visível baseada na geometria do espaço universal esférico. É nessa tradição que se desenvolve o modelo da pirâmide visual, pois os raios luminosos que têm o olho como vértice também seguiriam a geometria do ponto de “lux” gerador de um sólido tridimensional pela irradiação linear¹⁶.

Entretanto, havia um problema fundamental para se desenhar o modelo de Grosseteste. Se o universo é esférico, então uma representação gráfica feita sobre um plano seria enganosa, pois a realidade é curva. A solução seria tomar o plano gráfico como um corte que interceptasse o universo esférico. Tal plano seria como a base de um cone, cujo vértice fosse o ponto originário da “lux”; nesse caso, as bordas do plano receberiam os raios mais longos, o meio receberia o raio mais curto, e o resto da área, raios intermediários, proporcionais a sua posição dentro do plano. Caso a base circular do cone fosse seccionada como um quadrilátero, teríamos as mesmas leis aplicadas à forma piramidal, tal como proposto por Alberti, no livro 1 de *Da pintura*. Assim, o desenho plano adequado do universo é feito pela composição de triângulos proporcionais que convergem para um foco comum, representando o ponto de “lux” primordial, chamado posteriormente de ponto de fuga.

Cabe à história da arte identificar condicionantes para essa formulação da perspectiva por Alberti. Assim, é necessário incorporar elementos de história da óptica às investigações atualmente relevantes sobre a perspectiva.

O modelo óptico da perspectiva gráfica parte de uma cosmologia da criação do universo pela irradiação da luz primordial, tal como proposto por Grosseteste. O bispo de Lincoln aproximou-se particularmente dos franciscanos, que dariam seqüência a seus estudos¹⁷. Grosseteste recebeu os primeiros frades franciscanos na universidade de Oxford, em 1224, portanto, ainda durante a vida de Francisco de Assis e antes de sua canonização. Tornou-se o primeiro professor da casa de estudos franciscanos de Oxford, entre 1229 e 1235, e foi amigo pessoal de Adam Marsh, primeiro frade franciscano a lecionar na universidade de Oxford. A partir da casa de estudos de Oxford, os círculos franciscanos marcaram definitivamente o sentido da arte pelo desenvolvimento da perspectiva, enquanto

16 Cf. Lindberg, *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago: Chicago Un. Press, 1981, pp. 104-46.

17 Ver McEvoy, *Robert Grosseteste*. Nova York: Oxford Un. Press, 2000. pp. 51-62, 154-60.

ciência óptica. Os ensinamentos da casa de estudos franciscanos de Oxford sobre a perspectiva circularam pela Europa durante o século 14, fosse a partir das obras de Robert Grosseteste ou das de seus seguidores franciscanos, como Roger Bacon.

Haveria algum atributo teológico franciscano na técnica gráfica da perspectiva, quando de sua invenção? A mensagem de Francisco de Assis insistia no amor a todas as criaturas como modo de amar o criador. A luz e o mundo visível são explicitamente celebrados por ele no “Cântico das criaturas”, de sua autoria¹⁸. Caso tal hipótese seja confirmada, a perspectiva ainda pode ser objeto de uma análise iconológica rigorosa, focada na relação entre a geometrização da natureza segundo o modelo esférico de Grosseteste e o sentido de adoração religiosa que pode ter a observação do mundo visível, ou sua expressão em quadros planos.

Independentemente de seu potencial para a análise iconológica, a perspectiva gráfica, tal como aparece pela primeira vez na “Trindade”, de Masaccio, na década de 1420, sendo posteriormente codificada por Alberti, revela uma capacidade natural da visualização humana do mundo. A posição da perspectiva na definição de arte italiana do século XV exige que lhe seja atribuído valor de conhecimento óptico. A perspectiva evidencia uma capacidade natural da visão. Não se trata, pois, de um sistema visual arbitrário, como queria Panofsky dentre outros autores, mas de uma técnica de efetiva descoberta de leis visuais universais¹⁹. Portanto, escritos que relativizam a perspectiva, tal como o texto *A perspectiva como “forma simbólica”*, podem ser analisados para se entender a lógica interna da obra de autores como Panofsky, mas não devem ser utilizados em cursos de história da arte como tendo algum valor de verdade sobre a perspectiva.

18 Cf. Le Goff, *São Francisco de Assis* (Rio de Janeiro: Record, 2001), pp. 115-17.

19 Cf. Kubovy, *The psychology of perspective and Renaissance art*. Cambridge (MA): Cambridge Un. Press, 1986, p. 165.

O retorno ao documento: estratégia da história da arte

Marco Antonio Pasqualini de Andrade
UFU/CBHA

Guilherme Bueno
MAC-Niterói

Resumo

A comunicação apresenta estudos de caso sobre a relação entre os documentos textuais e a obra de arte, tomando por base o arquivo formado pelo projeto “Arte no Brasil: textos críticos século XX”. Entende-se que a historiografia da arte em um país com poucos acervos documentais organizados possibilita a construção de hipóteses elaboradas sem um contato direto com o documento original. A proposta de retornar ao documento se transforma em estratégia que pode desfazer mal entendidos históricos.

Palavras-chave

História da arte, textos de artistas, arquivos

Abstracts

The communication presents studies on the relationship between text documents and works of art, based on the archives made by the project “Arte no Brasil: textos críticos século XX”. It is understood that the historiography of art in a country with few organized documentary collections allows the construction of hypotheses often developed without direct contact with original documents. The proposal to return to the document becomes a strategy that can undo historical misunderstandings.

Keywords

History of Art, artists’ texts, archives

Introdução

A re-publicação de textos críticos e manifestos não é novidade. Verificamos que em jornais e revistas, desde o início do século XX, era procedimento comum editar os mesmos artigos em São Paulo, Rio de Janeiro ou Recife, de modo a ampliar a divulgação de idéias consideradas importantes. Uma resenha da exposição de Rego Monteiro escrita por Monteiro Lobato, lançada em *O Estado de S. Paulo* em 02 de junho de 1920, circulou no *Jornal Pequeno* de Recife em 04 de setembro. Com intenção semelhante, catálogos de exposição reuniam fortuna crítica estrangeira e textos seriam reproduzidos simultaneamente em vários jornais diversos, como é o caso dos resumos do Congresso de Críticos de 1959.

O acesso a manuscritos e documentos foi possibilitado pelas revistas de arte e a organização de antologias. A edição paradigmática de “Brasil: primeiro tempo modernista”, realizada no Instituto de Estudos Brasileiros em 1972 foi de suma importância para os estudos sobre o modernismo brasileiro, assim como outras publicações semelhantes.

A seleção de tais textos não é arbitrária. Revela juízos, intenções, interpretações. Ou seja, evidencia a construção de uma história da arte peculiar, e mesmo prospectiva, no sentido em que privilegia a exposição de determinados discursos, ainda não assimilados, para outros historiadores.

Apresentamos a seguir dois estudos de caso revendo textos selecionados pelos pesquisadores do projeto “Arte no Brasil: textos críticos século XX”, coordenado por Ana Maria de Moraes Belluzzo.

Propostas 65

por Marco Antonio Pasqualini de Andrade

A perspectiva sobre a produção artística da década de 1960 no Brasil tem merecido várias revisões da História da Arte. Às contribuições de Daisy Peccinini, que organizou em 1978 no Museu de Arte Brasileira da FAAP a mostra “Objeto na arte – Brasil anos 60” e depois publicou sua tese *Figurações Brasil anos 60*, somaram-se as de Casimiro Xavier de Mendonça¹, Paulo Sérgio Duarte², Cacilda Teixeira

1 MENDONÇA, Casimiro Xavier de. *63/66: Figura e Objeto*. São Paulo: Galeria Millan, 1988.

2 DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro : Campos Gerais, 1998.

da Costa³ e Paulo Reis⁴. Podemos incluir ainda os capítulos panorâmicos de Walter Zanini na sua *História Geral da Arte no Brasil* e de Aracy Amaral em *Arte Para Quê*, e os estudos específicos sobre artistas da época.

A mostra “Propostas 65”, que reuniu 48 artistas e foi realizada em dezembro de 1965 na Fundação Armando Álvares Penteado, é abordada basicamente em sua dimensão expositiva, tendo sido republicados em coletâneas quatro de um conjunto de dezoito textos (doze no catálogo e seis na revista *Artes*: em janeiro de 1966). Artistas, críticos de arte, designers e publicitários escreveram seus pontos de vista sobre as transformações na arte, a relação com a realidade brasileira e os meios de comunicação em massa, que constituem relevante depoimento da época.

Consideraremos três autores que comparecem com dois textos cada: Schenberg, Ferro e Cordeiro. É possível perceber aspectos comuns, por exemplo o sentimento de uma singularidade das manifestações brasileiras frente aos estilemas importados dos Estados Unidos e Europa. Ou a consciência de uma arte construída por uma colagem de formas, matérias, imagens e linguagens inicialmente desconexas, que reúnem a arte moderna aos elementos populares e à indústria de massa.

Mário Schenberg apresenta os artigos: “Um novo realismo” e “O ponto alto”. Observando a fala do autor, nota-se que há ênfases em pontos que o crítico considera fundamentais: a superação da abstração informalista por uma estética realista; a idéia de um novo humanismo internacional no qual as contradições do homem contemporâneo seriam ultrapassadas; a contribuição do imaginário “não racionalista” ou “mágico”; a arte como veículo de uma conscientização nacional e a crença de uma particularidade da produção brasileira que poderia trazer elementos originais à cena artística.

Schenberg fala de uma “síntese”, que bem poderíamos entender como a percepção do sinal de uma pós-modernidade, anunciada na mesma época também por Mário Pedrosa. Esta “síntese” abarcaria, de um lado, todas as formas artísticas do século XX, portanto, configurando-se uma mistura de categorias e linguagens. Pensa na “síntese” da arte com a sociedade industrial, pesando a influência

dos meios de comunicação de massa e a valorização artística da publicidade. Observa a utilização simultânea de materiais apanhados em depósitos de lixo ou ferro velho, com o uso de objetos e imagens habituais e estereotipadas. Uma terceira “síntese” da arte se constituiria, para Schenberg, na tentativa de transcender a dualidade de uma arte individual em contraposição à coletiva, através da busca do equilíbrio entre o existencial e do cósmico. É por este aspecto que valoriza as correntes do realismo mágico e fantástico que considera modos de apreensão da realidade pela imaginação e pelo inconsciente.

Sérgio Ferro escreve “Pintura Nova” e “Vale Tudo”. No primeiro, analisa as tendências informais e a arte pop, considerando seus pontos de interesse e seus problemas. Para o artista, o informalismo eliminaria o espaço em profundidade, reificando a matéria pictórica. Porém, sua intransponibilidade, aliada ao caráter subjetivo, evidenciaria um processo de alienação. Já a pop art traria a busca de novas possibilidades de linguagem, com a inserção de objetos, colagens e fotomontagens, mas se perderia em visões dispersas e irônicas da realidade. Assim, seria necessária uma pintura nova que, apropriando-se dessas tendências, desvendaria os fundamentos e razões das aparências, através da desespacialização do campo pictórico ou pelo uso crítico das imagens-símbolos. Constituir-se-ia em uma pintura aberta, descontínua, incerta e opaca, que traria a possibilidade de participação criativa do espectador, tornando-se, assim, um meio de resistência contra as ideologias reacionárias e os processos de penetração cultural. Essa pintura re-elaboraria a produção internacional e a local, depuradas de seus compromissos de origem.

Em “Vale Tudo”, reafirma a incomunicabilidade das abstrações concretas e informais, e a busca dos fenômenos da realidade com um comprometimento político mais radicalizado. Percebe na produção da época uma oscilação entre niilismo, busca de utopia e engajamento crítico, que se manifestariam através de todos instrumentos possíveis, inclusive academismos, maneirismos e artifícios que emprestariam, roubariam e criariam um novo vocabulário, sem preocupação com a unidade, a correção e a elegância da linguagem.

Waldemar Cordeiro publicou “Realismo ao nível da cultura de massa” e “Todos atentos”. Ao contrário de Schenberg e Ferro, Cordeiro não acreditava que o abstracionismo se encontrava obsoleto, mas que o conflito com o figurativismo teria sido superado. Linguagem visual e cultura de massa gerariam uma nova linguagem artificial que prescindiria do naturalismo e da tradição da arte artesa-

3 COSTA, Cacilda Teixeira da. *Aproximações do espírito Pop 1963 – 1968*. São Paulo: MAM, 2003.

4 REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

nal. Essa linguagem seria propícia à multiplicação, porém, teria sido dominada pela produção de imagens e objetos kitsch. O pop seria um modo de ultrapassar esse limiar do consumo, pela utilização de seus resíduos e por recorrer diretamente ao mundo das coisas, através do resgate do *ready-made* duchampiano. Cordeiro propõe uma utilização crítica dos meios de comunicação de massa que levasse em conta a presença massificadora da indústria cultural.

Em “Todos atentos”, afirma que “arte de proposta” é arte social, manifestação coletiva aberta ao diálogo. Ressalta o valor semântico do uso das idéias, ou seja, o meio local transformaria as informações provindas das relações internacionais da arte. A arte se colocaria, desse modo, como criação, codificação e leitura de uma nova realidade visual diversa dos gêneros tradicionais.

Tais desejos, ou percepções, dos três importantes autores citados, revela um discurso potente, articulado e de grande frescor, que dá continuidade ao engajamento crítico fortalecido na década de 1950. Buscam uma alternativa à crise da arte moderna na aproximação da realidade cotidiana e suas contradições. Eles têm consciência de que estão aderindo às novas propostas internacionais, mas o fazem com senso apurado das suas inconsistências, fragilidades e virtudes. O humanismo cósmico de Schenberg, a prática artística política e resistente de Ferro e a manipulação crítica da linguagem de Cordeiro, presentes em “Propostas 65”, nos fornecem os primeiros sinais do importante debate, sintetizado por Hélio Oiticica em 1967 de uma “Nova objetividade brasileira”.

O texto como objeto por Guilherme Bueno

A questão do escrito de artista, seminal desde a modernidade, participa no contexto brasileiro dos anos 60 e 70 de uma perspectiva fundadora da arte contemporânea: tomando como ponto de partida o debate em torno da “crise da crítica” e seu papel normativo, o escrito de artista apresenta-se, mais do que como extensão do trabalho, como propulsor de um deslocamento contínuo do lugar do objeto artístico e do espectador. Partindo de Helio Oiticica (nos ensaios “O Objeto – Instâncias do problema do objeto na arte brasileira” e “O aparecimento do suprasensorial”) e da natureza diferenciada

das práticas artísticas do período levantadas por Guilherme Vaz⁵, o texto, ao converter-se em objeto artístico (ao invés de ser um espelho reflexivo), prolonga uma discussão vinda dos anos 1950 acerca da dinâmica da arte.

A emergência do objeto corresponde a duas estratégias: a superação dos limites da experiência estética como parâmetro relacional, optando-se antes pela idéia de “comunicação” e a ruptura com linguagens comprometidas com a tradição (pintura, escultura, etc.). Ao mesmo tempo, o texto, em suas diversas manifestações, arroga-se papel menos propedêutico do que fenomênico; deslocando-se do manifesto, ele se aproxima da “obra aberta”.

Num arco que vai do Concretismo às poéticas dos anos 1970 (para isso nos valem de textos hoje canônicos – “O Objeto”, de Waldemar Cordeiro; “Teoria do Não-objeto” e “Diálogo do não-objeto”, de Ferreira Gullar, “Nova Objetividade”, de Waldemar Cordeiro e “Esquema Geral da Nova Objetividade”, de Helio Oiticica –, assim como de críticas e artigos veiculadas posteriormente em jornais de grande circulação e revistas especializadas – GAM, Tempo Brasileiro, Vozes, etc⁶.) notamos um percurso crítico mais complexo para a noção de “experimental”, na qual o texto, que antes alinhava uma lente entre pensamento e obra admite agregá-las como um corpo só, de modo a responder aos dilemas sentidos já na tensão concretismo x neoconcretismo⁷. Nela (para além da redução “racionalismo x sensibilidade”) se demarcaram paradigmas em torno da circulação, lógica produtiva, valor social e modelos dialógicos da obra de arte,

5 VAZ, Guilherme. Pequena notícia meteorológica. *Malasartes*, n.1, 1975: 14.

6 Alguns exemplos onde o problema do objeto aparece direta ou indiretamente: NOB não se conforma com a forma. *Jornal dos Sports*, 14-abr-1967 (na qual há uma descrição da mostra Nova Objetividade Brasileira); AYALA, Walmir. Salão dos Etc. *Jornal do Brasil*, 28-out-1969 (sobre o Salão da Bússola); Clark, Lygia. Da supressão do objeto. *Navilouca*, 1975; MORAIS, Frederico. Revisão 69-2. A nova cartilha. *Diário de Notícias*, 06-jan-1970; MORAIS, Frederico. Contra a arte afluente. O corpo é o motor da “obra”. *Revista Cultural Vozes*, jan-fev. 1970. MORAIS, Frederico. Escultura, objeto e participação. *GAM*, n. 9/ 10, 1967.

7 De fato, podemos reconhecer já na poesia concreta (basta lembrar do “Plano piloto da poesia concreta”) e neoconcreta uma materialidade objetual do texto – seja na coincidência entre os espaços da poesia e das artes plásticas na obra dos irmãos Campos, Décio Pignatari e Ronaldo Azeredo, notável no modo como apresentaram seus trabalhos na Exposição Nacional de Arte Concreta, seja nos poemas neoconcretos de Ferreira Gullar (especialmente “Lembra” e o “Projeto Cães de Caça”, desenvolvido em conjunto com Oiticica), no qual há uma leitura corporal de ordem semelhante àquela dos *Bichos*, de Lygia Clark. A questão seria, portanto, de como o texto migra para o espaço *real* dos objetos comuns, tal como a arte o teria feito.

que se desdobrariam numa variedade de termos (objeto, não-objeto, nova objetividade, probjeto; no Salão da Bússola ele seria classificado como “etc.”), indicativos das transformações e passagens entre um cenário da última modernidade e da arte contemporânea.

Por alguns dados deste processo (a organização de uma espécie de “sala especial” na mostra Nova Objetividade Brasileira dedicada a um histórico do objeto em nossa produção⁸; recorremos também aos escritos de Frederico Moraes, Walmir Ayala, Mario Barata, Lygia Clark entre outros⁹), percebemos como esta noção empreende um deslocamento nominal e ontológico, indicador de uma diferença radical frente aos parâmetros – mesmo os modernos – da arte.

A condição do “objeto” na arte brasileira paradoxalmente reivindica uma tradição. Ao se relacionar à experiência concretista e neoconcretista, ele ultrapassa em muito o exercício de atualização ou conciliação geracional para lidar criticamente com a fratura, em 1964, de uma plataforma humanista do imediato pós-guerra que tivera sua culminância em Brasília. A determinação de uma continuidade histórica mínima, delinea um sintoma de contemporaneidade na arte brasileira cuja resistência imediata é a manutenção de uma “vontade experimental” transgressora¹⁰. Neste sentido, a nova condição do texto enquanto programa se dá em dois níveis:

O primeiro refere-se ao texto e a teoria enquanto mecanismo de historicidade. Trata-se da correspondência entre a estrutura argumentativa dos ensaios do catálogo da Nova Objetividade Brasileira e o desenho da exposição¹¹: ao invés de “retorno a figuração” (como inicialmente se pensara desde as edições de 65 e 66 de Opinião e de Propostas 65), registra, outrossim, o objeto como instrumento de superação da pintura de cavalete – ou da pintura em geral – e

8 Na qual foram exibidos, dentre outros, o *Cubacor*, de Carvão e o *Livro da criação*, de Lygia Pape.

9 ver nota 3 para referências.

10 Apenas para insistir numa das idéias centrais deste texto: a identificação do “objeto” como fato decisivo fundador de uma “tradição” – e transição – do último modernismo e da arte “pós”-moderna (no sentido pensado por Mario Pedrosa) no Brasil.

11 Vale notar o quanto o texto de Waldemar Cordeiro no catálogo de Nova Objetividade Brasileira tem um caráter que ultrapassa o manifesto e registra uma textualidade quase poética. Quanto ao ensaio de Oiticica, a coincidência com princípios que ele desenvolveria posteriormente em ensaios como “A obra aberta”, “Aparecimento do suprasensorial na arte brasileira”, “Arte ambiental, arte pós-moderna” e “O objeto. Instâncias do problema do objeto”, sem esquecer seu esforço em “Esquema geral da Nova objetividade” em traçar um histórico do problema do objeto desde a arte moderna.

todos os seus aparatos simbólicos e sociais. É uma “genealogia” de rupturas não só comportamentais, mas, sobretudo, da natureza da obra enquanto entidade e receptáculo de uma experiência específica. O dado significativo desta continuidade está em precisar igualmente desconstruir os limites do programa ético-estético nascido uma década antes. Fato digno de nota é, inclusive, que esta passagem se dá menos por dados formais do que no exame da viabilidade da arte diante da “concorrência” com a cultura de massas. A universalidade humanista da arte abstrata, que já oscilava entre a “funcionalidade” concretista e uma “re-sensibilização” neoconcreta (admitindo que aqui há uma simplificação) assume uma nova dimensão “informativa”, semiotótica. O tema da “comunicação” (mote do Salão da Bússola), o sentido comportamental (dos escritos de Helio Oiticica a partir, sobretudo de 1968, com sua ênfase na sexualidade e nos estados de ultrapassagem provocados por entorpecentes), a aproximação com a tecnologia (em Waldemar Cordeiro), além de sinalizarem vetores dispersos de uma subjetividade “pós”-moderna, indicam, com a politização transgressora da mesma, o desafio de enfrentar a fetichização e mercantilização do sensível, antes camuflada na *experiência desinteressada* moderna. Objeto, significa, portanto, uma entidade não-condicionada às estruturas cristalizadas.

O segundo nível de nosso problema responderia a dúvida de em qual instância o objeto e o texto entram conjuntamente neste quadro. Uma vez que ele (o objeto) não equivale, conforme dito, a uma unicidade empírica, deixa de espelhar uma materialidade específica. Mais uma vez recorrendo a Oiticica, o objeto / texto / proposição, incoercível a gêneros, atravessa teoria e poesia (como nos seus escritos sobre Gerchman e Antonio Manuel¹²; ou ainda, para nos valermos de outro caso, os “poemas-objeto” de Gerchman), e assimila duas instâncias (intelectiva e sensível) que haviam sido segmentadas na modernidade. Este deslocamento contínuo apareceria posteriormente em poemas escritos por Barrio para o jornal BuDum e até em seu *Manifesto*, que possui uma versão “desenhada” (atualmente na Coleção Gilberto Chateaubriand), ou, em caminho inverso, nos trabalhos de Guilherme Vaz, com seu atravessamento de linguagens, nos poemas concretistas “políticos” dos anos 1960 e na contribuição de Frederico Moraes no evento “Do Corpo à Terra” (na qual o texto

12 OITICICA, Helio. Os objetos-ideogramas de Gerchman. *Jornal do Brasil*, 21-mar-1970. OITICICA, Helio. Urnas quentes. Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornais). *O Jornal*, 15-jul-1973.

vira, literalmente, objeto e imagem), sinalizando a dissolução proposital entre conceitual e sensível, que desfaz o sentido exclusivamente normativo e unidirecional associado ao texto.

Tal como o objeto reveste-se desde sua origem de um hibridismo, o texto/objeto segue compasso idêntico: sua redação e veiculação podem se dar em sistemas alternativos (as proposições lançadas por Helio em sua correspondência, um “circuito” independente ao de veiculação formal da obra) ou coincidir com os espaços das “artes plásticas” (“Lute”, de Gerchman). Ao se completar pelo leitor, a proposição confunde os atributos e limites entre produtor (grosso modo, o artista/esteta), propagador (o crítico) e receptor.

Além de nos ajudar a refletir sobre os desdobramentos e clivagens da crítica desde a primeira metade dos anos 1960 (inclusive na defesa da “crítica participativa”, que se pretendia poética), o problema do texto / objeto nos é útil para uma aproximação com a arte conceitual no final daquele período (ou ao menos o que na época convencionou-se chamar disso), identificada na produção de artistas que ganham espaço sobretudo a partir do Salão da Bússola. A proposição-objeto (conjunção texto-obra) é o ponto de passagem na qual o princípio da vontade experimental se inscreve em uma condição que, diferente do termo norte-americano da “desmaterialização”, aponta antes rumo a uma *pós-objetualidade*¹³, na qual, como assinala Guilherme Vaz, já se entende o sistema e o mercado como linguagem, algo que dá um outro passo a frente da anti-arte do contexto da Nova Objetividade. Este cenário heterogêneo e não-linear refaria o estatuto do texto mesmo quando este se recoloca como política crítica ou inventiva, como seriam posteriormente os casos de Malasartes, A Parte do Fogo, Navilouca, Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornais), Pólem, Nervo Óptico, e inúmeras outras investidas acontecidas nos anos 1970.

¹³ A intenção de cunhar este termo, ao invés de simplesmente aplicar aquele formulado por Lucy Lippard, pretende, antes de tudo, enfatizar uma singularidade do processo histórico brasileiro no modo como se dará a dissolução do objeto, de certa maneira ainda indexada a uma discussão atrelada a sua modernidade interrompida.

Por uma historiografia da web arte, no Brasil?

Maria Amélia Bulhões
UFRGS/CBHA

Resumo

Partindo da análise dos textos publicados no País sobre web arte, esboçamos uma breve historiografia dessa recente produção, destacando autores e tendências conceituais.

Palavras chave

web arte, historiografia.

Abstract

Based on the analysis of the texts published in the country about web art, we sketched a brief historiography of these recent production, highlighting authors and conceptual trends.

Keywords

web art, historiography.

Ciberespaço é o termo normalmente utilizado para designar um sistema de comunicações utilizando a *internet*, que é um conglomerado de redes interligadas pelo protocolo IP, a *world wide web* (www). Ela é basicamente uma rede remota internacional, que proporciona a transferência de arquivos e dados para milhares de pessoas ao redor do mundo via computadores, mais popularmente chamada de rede *web*. O desenvolvimento internacional da rede *internet*, com sua utilização generalizada a partir dos anos 90, oferece aos usuários formas individualizadas de percorrer as inúmeras infovias à sua disposição, buscando encontrar os objetos de seu interesse, conectar-se com seu grupo e formar identidades.

Nessa rede, realiza-se uma produção artística criada e difundida a partir dos recursos da *internet*, cuja existência se efetiva nesse meio específico, desenvolvendo um regime visual bastante peculiar. Cresce e diversifica-se continuamente essa presença no ciberespaço, através de *sites* facilmente acessáveis e localizáveis, deixando perceber-se que uma nova dinâmica se instala no sistema da arte tradicional. Essa produção artística denominada *web arte* ou *net arte*¹ estabelece o desenvolvimento de uma historiografia própria.

Nesta análise, propomos um mergulho no panorama geral dos escritos sobre *web arte*, no Brasil, explorando suas especificidades e interconexões, as estratégias com que viabilizam sua difusão e como superam desafios para estabelecer novas possibilidades criativas. Como se difundem eventos e produtos, articulando-se uma comunidade de usuários? Como se estrutura esse espaço reflexivo, ao mesmo tempo local e global? Que interesses se conectam para ampliar discussões e consolidar tendências? Que tipo de dispositivos são propostos para que essa arte ganhe significado para seus produtores e usuários?

As primeiras propostas de arte na rede *web*, em termos internacionais, datam de 1994, ano em que, no Brasil, recém se inaugurava o uso da *internet*, e o mesmo ainda era restrito a centros de pesquisa. As primeiras experiências artísticas nesse meio, aqui produzidas, datam de 1997. Mas a difusão desse recurso foi rápida e ganhou imediatamente adesões no meio artístico. Na Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, em 1999, na seção *Novas Tecnologias*², com curadoria

1 Uma análise das nomenclaturas *net arte*, *web arte* ou *arte on line* pode ser encontrada no texto de Lucia Leão *Uma Cartografia das Poéticas do Ciberespaço*, em *Conexão*, v.3, n.6, Caxias do Sul, 2004. Utilizamos *web arte* por abordarmos especificamente obras cuja existência se realiza na *internet*.

2 A produção de arte com recursos tecnológicos de computação recebe diferentes nomenclaturas.. Nesse texto usaremos alternadamente algumas delas, por não termos

de Diana Domingues, já se encontravam trabalhos de *web arte*, e na Bienal Internacional de São Paulo, em 2002, havia uma seção denominada *Arte na Rede* com curadoria de Christine Mello e totalmente dedicada a essas obras.

No âmbito internacional, embora essa produção seja bastante nova, já apresenta uma historiografia própria e o desenvolvimento de uma crítica especializada. A revista francesa *Artpress*, em 1999, publicou um número especialmente dedicado ao tema sob o sugestivo título *Internet All Over*, e Rachel Greene publicou em Londres, em 2004, uma excelente revisão histórica de sua gênese, destacando suas especificidades, seus principais artistas e trabalhos atuais. Na Espanha, em 2005, na revista *Brumaria*, Laura Baigorri e Lourdes Cilleruelo, além de fazerem a revisão histórica dessa produção, realizaram também a sua crítica, de forma bem ampla e sistemática. Esses são alguns destaques de publicações relacionadas a essa matéria, mas muito mais, em termos de reflexão e análises históricas, pode ser encontrado em textos *on-line* apresentados em listas de difusão e em outros espaços específicos da *internet*.

Essa produção reflexiva mostra como, em suas especificidades, a *web arte* apresenta problemáticas para a História da Arte, expondo os limites de seus conceitos e instrumentais. Os principais pressupostos conceituais dessa disciplina, forjados no âmbito do romantismo idealista do século XVIII, encontra dificuldades para tratar essas novas produções. Assim, muitos de seus autores buscam aportes na Teoria da Comunicação, na Sociologia, nos estudos da imagem e na Filosofia da ciência para suas abordagens, encontrando um nicho bastante receptivo para suas reflexões no âmbito das pesquisas sobre arte e tecnologias digitais ou mídias arte. Em termos tanto internacional como local, as origens da *web arte* são identificadas nos experimentos com recursos comunicacionais (arte postal, xerox, fax etc) das vanguardas dos anos 60 e 70. No Brasil, no campo da História da Arte, Dayse Peccinini³ evidencia-se como precursora na abordagem dessas produções com as tecnologias de comunicação, levantando as primeiras experiências aqui realizadas e traçando uma panorâmica de sua trajetória. Suas análises, entretanto, limitam-se ao seu momento inaugural, sem entrar na utilização da *internet* mais especificamente.

uma posição assumida em relação aos mesmos.

3 PECCININI, Dasy. ARTE novos meios/multimeios-Brasil 70/80. São Paulo, FAAP, 1985.

Ao se analisar a recente produção de textos sobre *web arte*, no Brasil, devem-se considerar dois importantes aspectos. O primeiro é o de que não se conta ainda com publicações dedicadas especificamente ao estudo dessa produção, porém muitos dos autores envolvidos com a análise das novas tecnologias a abordam dentro de um universo maior, focando, em alguns momentos, esse tema em especial, sendo que se encontram quase sempre nos textos dedicados à arte telemática e à mídia arte. O segundo é que a maioria dos textos, tanto analíticos como informativos, sobre a arte na rede aparecem na própria *internet*, em *sites* de artistas pesquisadores ou de instituições.

Vale destacarmos o trabalho realizado por Silvia Lauretiz, Arlindo Machado e Fernando Lazzetta, que iniciam a revisão histórica dessa novíssima produção dando uma panorâmica da arte com novas tecnologias no Brasil, disponível *online* na Enciclopédia Itaú Cultural (<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/home.php>). A enciclopédia aborda várias categorias de *Arte e Tecnologia*, contendo uma secção específica – *Arte em rede/web arte* – com informações sobre diversos artistas, suas obras e publicações. Basicamente informativa, a enciclopédia conta também com conteúdos interativos, o que permite sua constante atualização.

Uma das mais ricas fontes para essa historiografia sobre a produção de *web arte*, com apresentação de trabalhos e textos críticos, encontra-se nos *sites* de artistas. Destacam-se entre eles: Gisele Beuguelman (<http://www.desvirtual.com/publications>), Lucia-Leão (http://www.lucialeao.pro.br/writings_by.htm), Lucas Bamboz (<http://bambozzi.wordpress.com/category/texts/page/2/>) e Gilberto Prado (<http://www.cap.eca.usp.br/wawrwt/textos.html>).

O *site* de Fabio Oliveira Nunes, *Web Arte no Brasil* (<http://www.fabiofon.com/webartenobrasil/>) pode ser considerado um importante aporte à historiografia local dessa produção, pois aglutina uma grande quantidade de informações e análises. Em textos breves, bastante objetivos e de qualidade, encontram-se referências básicas sobre o tema, oferecendo uma adequada introdução ao assunto tanto para pesquisadores como para os demais interessados. No *site* está disponível sua tese de mestrado e em seu blog (http://www.fabiofon.com/ctrl_art_del.html) pode-se acessar sua tese de doutorado.

Devemos destacar que a grande maioria das reflexões sobre as obras de *web arte* mais atuais se encontra dispersa, na *internet*, em inúmeros *sites* de artistas, revistas, listas de discussão ou espaços de difusão, demandando dos interessados uma revisão bastante exaustiva para obter as informações desejadas.

Quanto à publicação de livros, há duas importantes tendências. Por um lado, alguns artistas organizam publicações com a participação de autores nacionais e estrangeiros. São reflexões sobre temas das novas tecnologias em termos gerais, onde se incluem tópicos sobre as produções para *internet*. Dentre eles, destacam-se Lucia Leão⁴, Diana Domingues⁵ e Andre Parente⁶. Há também os livros individuais de artistas como Gisele Beuguelman⁷, Gilberto Prado⁸, Lucia Leão⁹. Os livros desses artistas são importantes para essa construção historiográfica e podem ser considerados indispensáveis para um estudo do tema no país.

Por outro lado, merecem ainda atenção os livros e textos de autores de diferentes áreas do conhecimento que, dedicando-se a explorar o universo das tecnologias digitais, expandem a análise das produções artísticas em rede. Esse é o caso de Priscila Arantes¹⁰, que desenvolve um conceito de interestética e o de Claudia Gianetti¹¹ (brasileira, trabalhando na Espanha, mas que publica também no Brasil), que cunha o conceito de endoestética. Ambas são originárias da filosofia, e tecem qualificadas considerações sobre os meios digitais e o pensamento analítico que desenvolvem. Oriundo da área de comunicação, Andre Lemos¹² apresenta uma ampla produção textual sobre comunicação e mídias digitais, destacando seus aspectos peculiares dentro da cultura globalizada e das transformações do mundo contemporâneo. Esse tipo de texto abrange principalmente aspectos conceituais, mas os autores abordam, para ilustrar suas idéias, algumas produções artísticas em particular.

-
- 4 LEAO, Lucia (org) Ciberultura 2,0. São Paulo, U.N.Nojosa, 2003 (org) Derivas: cartografia do ciberespaço. São Paulo, Annablume, 2004 (org) O Chip e o Caleidoscópio, São Paulo, SENAC, 2005
 - 5 DOMINGUES, Diana.(org) Criação e Interatividade na Ciberarte. São Paulo, Editora Experimento, 2002.
 - 6 PARENTE, André (org.). Tramas da rede. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004
 - 7 BEIGUELMAN, Giselle. Link-se: Arte/mídia/política/ ciberultura. Rio de Janeiro Petrópolis, 2005 et all. (org.). Apropriações do (in)comum: espaços públicos e privados em tempos da mobilidade. São Paulo: Instituto Sergio Motta, 2009.
 - 8 PRADO, Gilberto. Arte telemática: São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
 - 9 LEAO, Lucia. O labirinto da Hipermídia. São Paulo, FAPESP/Iluminuras, 1999
 - 10 ARANTES, Priscila. @rte e mídia, perspectivas da estética digital. São Paulo, SENAC, 2005.
 - 11 GIANETTI, Claudia. Estética Digital. Belo Horizonte, C/Arte, 2006
 - 12 LEMOS, Andre. Ciberultura., Porto Alegre, Sulina, 2002 *Cultura das Redes*. Salvador, Edufba, 2002

Em revistas, na grande maioria as ligadas aos cursos de pós-graduação, encontram-se ainda textos sobre *web* arte, em geral, dos autores já comentados ou de alunos dos cursos cujas teses e dissertações tratam do tema. Aliás, teses e dissertações são outras fontes de análise dessa produção, sendo a maior parte delas centrada em aspectos pontuais e relacionados aos cursos de origem: Filosofia, Comunicação, ou Arte.

São esses autores – filósofos, artistas e pesquisadores de comunicação – que, até o presente momento, constroem o universo reflexivo sobre a produção artística com tecnologias digitais, no País e, nesse âmbito, também sobre *web* arte. Percebe-se claramente em seus textos a idéia de gerar novas abordagens conceituais, fugindo da tradição analítica da historiografia da arte, um aspecto que merece maiores considerações. As relações com a História da Arte ocorrem no sentido de se buscar nas vanguardas experimentais da arte com novos meios, da segunda metade do século XX, as origens conceituais dessas produções, mas sem conectar as produções mais atuais com o que hoje se está produzindo em artes visuais, em termos gerais. Também se observam poucas referências diretas aos condicionantes de cada trabalho em particular, estando mais voltados para as condições técnicas de produção e de recepção em termos gerais.

A maioria das publicações, como se pode observar, é bastante recente – a presente década –, o que evidencia uma reflexão em construção. Entretanto, podem-se destacar alguns aspectos que se revelam na leitura geral da bibliografia sobre *web* arte, no Brasil (em livros, artigos e publicações *on-line*). A maioria dos textos, de forma semelhante ao que ocorre fora do País, fixa-se demasiadamente nos antecedentes (artes telemáticas, xerox, fax e outros meios dos anos 60 e 70), sem explorar muito as relações com a produção de arte contemporâneo. Quase toda a informação sobre o que existe de trabalhos de *web* arte produzidos no Brasil só pode ser obtida através dos *sites* de eventos específicos da área, como o File, nos *sites* de difusão ou nos dos próprios artistas, não prevalecendo, neste âmbito, aspectos mais historiográficos como documentação e correlação com os trabalhos mais antigos e reconhecidos. Há muito pouca crítica analítica e estudos sobre a evolução das produções. Em termos conceituais, os textos citam, preponderantemente, autores internacionais, demonstrando a inexistência de referenciais teóricos ou mesmo analíticos nacionais já consagrados e referendados. A análise mais direta das produções quase sempre está dispersa em textos curtos, disponibilizados na *internet* ou artigos de jornal reproduzidos *on-*

line. Nos livros de arte e tecnologia, os textos sobre *web* arte quase sempre citam os mesmos trabalhos e artistas, o que dificulta uma visão panorâmica da produção mais atual.

Como se pode observar no levantamento apresentado, a reflexão é feita, na maior parte das vezes, pelos próprios artistas produtores, ou por autores com formação em Filosofia e Comunicação, o que dá a essas análises características de apresentação de idéias, e discussões conceituais, sem uma preocupação propriamente histórica. Essa circunstância decorre de certa segmentação que se percebe entre os autores tradicionalmente dedicados a História da Arte e aqueles que publicam e participam nos congressos e eventos de arte e novas tecnologias. Consideramos de relevância para esse encontro centrado em historiografia da arte o cruzamento desses dois diferentes universos de reflexão sobre artes visuais, ampliando os horizontes reflexivos. Nesse sentido, além da análise do que está sendo produzido em termos de escritos sobre *web* arte, no Brasil, propomos, nesta comunicação, expor ainda o trabalho de pesquisa que desenvolvemos sobre essa prática artística.

Sempre nos atraíram temas polêmicos, que abrissem novas perspectivas e questionamentos. Assim, nossa Tese de Doutorado, defendida em 1990, abordou o Sistema da Arte no Brasil. Naquele momento, quase não se ouvia falar desse conceito no País, e a bibliografia em português praticamente o ignorava. O tema, ainda hoje, continua recebendo aportes de nossas reflexões.

No âmbito da globalização, delineiam-se movimentos contraditórios em relação aos espaços geográficos. Rompem-se as fronteiras territoriais, através da grande circulação de informação, mercadorias e pessoas, criando-se uma nova geopolítica. Entretanto, as diferenças de cultura, religião e raça afirmam-se cada vez mais em suas particularidades. Os trânsitos nas novas fronteiras internacionalizadas são conduzidos segundo a lógica dos interesses econômicos e políticos, tornando difícil a vida de migrantes pobres e de exilados políticos. Os circuitos internacionais reforçam diferenças e desigualdades, criando uma relação tensa e contraditória na interação centro – periferia, local – regional, da qual a arte tem sido uma importante forma de manifestação. Tendo trabalhado bastante com a produção artística na América Latina, fomos desafiados por essas novas circunstâncias e abrimos uma nova frente de pesquisa sobre questões de territorialidade na arte contemporânea.

Por que, nesse contexto, nosso interesse pela arte em tecnologias digitais e mais especificamente para *web* arte? Como observou Pierre

Bourdieu (BOURDIEU, 1989)¹³, a superação dos padrões clássicos de representação exigiu a construção de um novo olhar, e essa foi a grande mudança implementada pela modernidade em termos de artes visuais. De forma semelhante, acreditamos que a produção artística contemporânea promove profundas alterações na visualidade moderna, e as tecnologias digitais concorrem de forma significativa para que se estabeleça um novo regime escópico¹⁴. Esse fenômeno necessita ser acompanhado com atenção pelos estudiosos da área.

Nosso interesse específico por *web* arte deve-se ao seu caráter marginal e democrático: é de fácil acesso, apresentando inúmeras possibilidades de se explorarem interesses, percursos e trajetórias individuais, manifestações coletivas. Sua flexibilidade e amplitude de ação possibilitam driblar os controles dominantes, rompendo, de alguma maneira e dentro de certos limites, com o sistema da arte, um tema pelo qual nos interessamos há muito tempo. Além disso, a interatividade que essa produção utiliza e desenvolve estabelece novas formas de relação com o público, o que gostaríamos de explorar melhor. E, principalmente, por sua estrutura globalizada, ela interage com as complexas relações territoriais que estamos estudando.

No projeto de pesquisa partimos do contato direto com as propostas de *web* arte, tentando perceber que caminhos apontam e que problemáticas enfrentam. Interessou-nos, em especial, aqueles trabalhos nos quais percebíamos intenções comunicacionais e questionadoras que iam além do exercício experimental do meio ou de um deslumbramento de suas possibilidades tecnológicas. Na seleção dos trabalhos, cruzamos nosso interesse relativo a territorialidades com as poéticas desenvolvidas e os diálogos instaurados por essas produções. Assim, as observações conceituais permeiam as análises interpretativas das obras.

A organização geral da pesquisa está dividida em duas partes, sendo que a primeira trata de aspectos gerais relativos à prática da arte na *internet*, e a segunda, mais especificamente, das conexões dessas produções com questões de territorialidade. Inicialmente, temos uma abordagem das alterações implementadas pela *internet* na cultura contemporânea e do ciberespaço como um campo de comunicação em que circulam pensamentos diversos e antagônicos.

Com uma postura crítica, exploramos, ao mesmo tempo, as possibilidades, os riscos e os limites das relações do sistema da arte com esse novo meio. Em segundo lugar, analisamos questões relativas às transformações promovidas pela produção digital na visualidade e, mais especialmente, pela *internet*, aprofundando aspectos de seu regime visual híbrido e das interpelações que faz à estética tradicional. Finalizamos essa primeira etapa discutindo problemáticas de tempo, espaço e memória a partir da realidade do mundo contemporâneo e de suas manifestações na *web* arte.

A segunda parte da pesquisa enfoca diretamente o tema da territorialidade, explorando as formas como os artistas, atuando no espaço virtual da rede, se relacionam com determinados territórios geográficos. Primeiramente, detêmo-nos nas novas representações cartográficas e, a seguir, abordamos a territorialidade nas relações que se estabelecem com as paisagens a partir das novas formas de sua apresentação e representação. Finalmente, identificamos a cidade enquanto tema da obra de vários artistas, analisando os diferentes enfoques que estes dão às relações com os espaços urbanos e como se estabelecem as conexões dos usuários da *internet* com os mesmos.

O principal objetivo da pesquisa é apresentar, de forma analítica e interpretativa, uma série de trabalhos que abrem questões instigantes para o campo artístico. Como essa é uma produção que circula em um meio bastante específico, pouco conhecido dos especialistas em artes visuais, interessa-nos contribuir para a sua difusão. Assim, complementando a pesquisa, organizamos um banco de dados dos *sites* analisados.

Fechando esta apresentação, gostaríamos de observar que a produção em *web* arte é recente, mas a proliferação de trabalhos e eventos para sua difusão deixa antever que uma área específica está se gestando. A História da Arte não deve ficar à margem de sua análise, pois essa segmentação desfavorece ambos os lados: a produção de *web* arte deixa de receber aportes importantes da reflexão oriundos do campo da arte, e o meio artístico deixa de enfrentar os desafios conceituais colocados por essas práticas.

¹³ O autor desenvolve essa idéia no texto *A Instituição da Anomia*, publicado no livro *O Poder Simbólico*, Difel, Rio de Janeiro, 1989.

¹⁴ Jose L. BREA utiliza esse termo no texto *Cambios de Regime Escopico: Del Inconciente óptico a la E-image*, in *Estudios Visuales*, n.4, Madrid, enero 2007.

Uma revisão da historiografia da arte contemporânea brasileira

Marília Andrés Ribeiro
UFMG/CBHA

Resumo

Proponho discutir o texto “A presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional”, de Stéphane Huchet, e mapear a situação da historiografia da arte contemporânea brasileira, tomando como parâmetro as pesquisas e publicações recentes dos historiadores da arte.

Palavras-chaves

História, Arte, Contemporânea

Abstract

I propose to discuss the Stéphane Huchet's text about “The presence of brazilian art: history and international visibility” and to present the situation of brazilian contemporary art history, based in recent researchs and publications of art historians.

Keywords

History, Art, Contemporary

Introdução

Penso que é pertinente, neste encontro de historiadores da arte, estabelecer um diálogo entre os pares para refletir sobre a historiografia da arte no Brasil. Para tanto, proponho discutir o texto “Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional”,¹ de Stéphane Huchet, e mapear a situação da historiografia da arte contemporânea brasileira, tomando como baliza algumas pesquisas e publicações dos historiadores da arte.

Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional

O texto de Huchet pretende analisar a visibilidade cognitiva e pública da arte brasileira no exterior, a partir da revisão da historiografia e das curadorias das exposições internacionais. Huchet considera a alta qualidade da produção artística contemporânea brasileira e a sua visibilidade internacional, através das exposições temáticas, em oposição à discreta produção e à pouca visibilidade da história da arte brasileira no contexto internacional. Distingue a “história brasileira da arte”, escrita pela corporação dos historiadores da arte, da “história da arte brasileira”, aquela que se faz por outras iniciativas como, por exemplo, os textos críticos que acompanham as exposições internacionais. Para Huchet a “história brasileira da arte” não coloca a “história da arte brasileira” no contexto global, ela não participa da “globalidade de trocas de saber em que se determina sua visibilidade histórica e cognitiva”.²

Sem dúvida que as exposições internacionais representam uma abertura de caminho para a entrada da arte brasileira na cena internacional, funcionando como um “espaço de mediação” entre a arte e a história da arte. O mérito do texto de Huchet é justamente discutir a contribuição dessas exposições e de suas respectivas curadorias, apontando o debate crítico em torno de cada uma.

O autor inicia a discussão mostrando a importância das exposições sobre a arte latino-americana realizadas a partir dos anos 1980, mas situa a *Latin American Art (1931-1966)*, exposição antológica, organizada por Alfred Barr, no MoMa de Nova York, em 1966, como precursora dessas grandes mostras.

Na sequência, faz referência à mostra *Art in Latin América. The Modern Era (1920-1980)*, organizada por Dawn Ades na Galeria

1 HUCHET, Stéphane. Presença brasileira: história e visibilidade Internacional. *Cinquantas*, ano 9, v. 1, n. 12, p. 48-65, jul. 2008. Publicado anteriormente na *Revue Art Histoire. Cahiers du Centre Pierre Francastel*, n. 5-6, Histoire et historiographie. L'art du second XXème Siècle, p. 229-246, automne 2007.

2 HUCHET, Stéphane. *Op. cit.*, p. 49.

Hayward, em Londres, em 1989. Para Huchet, essa mostra afirma a entrada e a discussão da arte latino-americana no cenário internacional, com crítica favorável de Aracy Amaral e desfavorável de Catherine David.

Outra mostra comentada é *Les Magiciens de la Terre*, com curadoria de Jean-Hubert Martin, realizada no Centre Georges Pompidou e no Halle de la Villette, em Paris, também em 1989. Stéphane a considera uma importante baliza crítica, histórica e museológica, que coloca em questão o olhar do ocidente sobre outras culturas artísticas não comprometidas com o sistema de arte ocidental.

Ainda na discussão da arte latino-americana, o autor critica o recorte histórico da mostra *Arte da América Latina (1911-1968)*, organizada pelo MoMa, em 1993, por não contemplar a produção artística contemporânea. Contrapõe essa mostra à *Ultra Modern. The art of contemporary Brazil*, organizada por Susan Fisher Sterling, no National Museum of Women in the Arts, em Washington, realizada também em 1993. Afirma que essa exposição tem o mérito de discutir os questionamentos pós-modernos sobre a hegemonia dos antigos centros artísticos, apontando um novo olhar sobre a arte e as artistas brasileiras.

Em seguida, Huchet focaliza outras exposições internacionais realizadas em torno da arte brasileira. A mostra que inaugura a presença brasileira na cena francesa é *Modernidade. Arte brasileira do Século XX*, realizada no Museu de Arte Moderna da Vila de Paris, em 1987, com as curadorias de Marie Odile Briot, Aracy Amaral, Frederico Moraes e Roberto Pontual. Nos anos 1990, o autor aponta várias exposições importantes que focalizam a obra de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel e Ana Maria Maiolino. Essas mostras não só fazem uma releitura dos fundamentos artísticos contemporâneos, como também contribuem para uma reescrita da história da arte brasileira e sua inserção na “paisagem” da história da arte global.

Mas a exposição mais emblemática e mais discutida sobre a arte brasileira é, sem dúvida, *Brazil; Body & Soul*, realizada no Museu Guggenheim de Nova York e de Bilbao, em 2001/2002, com a curadoria de Edward Sullivan. Essa mostra, que foi um recorte da mega exposição *Mostra do Redescobrimento*, realizada em São Paulo, em 2000, com a curadoria de Nelson Aguilar, produziu um catálogo abrangente focalizando os aspectos históricos, antropológicos e estéticos da arte brasileira, desde o descobrimento até o ano 2000. Provocou um debate crítico no contexto americano, contrapondo a arte do primeiro mundo à da periferia. Propiciou também um debate

no contexto brasileiro, em torno do interesse de uma possível construção do Museu Guggenheim no Rio de Janeiro. Huchet coloca, ainda, a importância das parcerias entre instituições internacionais para a realização dessas exposições, mas aponta interesses extra-artísticos nessas parcerias. Como a história nos revelou mais tarde, essas mostras, patrocinadas pelo empresário Edmar Cid Ferreira, participaram de um esquema de corrupção e lavagem de dinheiro, que resultou na “prisão” do empresário.

Outro mérito do texto de Huchet é mostrar a importância das Bienais de São Paulo como um espaço de projeção nacional e internacional da arte brasileira, o que, segundo o autor, acontece “graças ao olhar estrangeiro”. Ele comenta as duas últimas bienais do século XX e a primeira do século XXI.

A XXIII Bienal de São Paulo, realizada em 1996, com curadoria de Nelson Aguilar, propõe um balanço das instituições consagradas à arte e discute a questão do etnocentrismo euro-americano, abrindo espaço para a arte dos países periféricos. Essa Bienal discute também a questão da desmaterialização da arte através de vários olhares, correspondentes aos olhares dos sete curadores convidados.

Huchet considera a XXIV Bienal de São Paulo, realizada em 1998, com curadoria de Paulo Herkenhoff, um “exemplo de integração da história da arte e de uma visão teórica e hermenêutica fecunda e apaixonante, ressaltando criticamente as relações históricas e transhistóricas entre obras e imagens de um ao outro lado do Atlântico”.³ Herkenhoff trabalha com o conceito ampliado de antropofagia, usando-o como parâmetro relacional intercultural, o que possibilita uma discussão conceitual da antropofagia abordada de diferentes perspectivas, segundo o olhar dos curadores, a partir do Núcleo Histórico. O autor salienta que o texto introdutório de Herkenhoff é uma tomada de posição do Núcleo Histórico da Bienal frente à disciplina História da Arte. Considero a Bienal Antropofágica polêmica, propondo fazer uma releitura da antropofagia no final do milênio, mas pergunto até que ponto ela contribuiu para a discussão da antropofagia na história da arte brasileira? Compartilho com indagação de Maria de Fátima Morethy Couto: a Bienal Antropofágica não seria mais uma diluição do conceito de antropofagia, inserida dentro de um mega evento organizado para o “olhar estrangeiro”?⁴

3 HUCHET, Stéphane. Presença brasileira: história e visibilidade Internacional. *Concinnitas*, ano 9, v. 1, n. 12, p. 61, jul. 2008.

4 COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Tupy or not tupy*. A antropofagia hoje. Comuni-

Quanto à Bienal dos 500 anos, realizada em 2000, com curadoria de Nelson Aguillar, focalizando a *Mostra do Redescobrimento*, o autor comenta apenas a ampla participação de curadores brasileiros em detrimento do “olhar estrangeiro”. Ele nos faz entender que a contribuição dos historiadores e curadores estrangeiros é fundamental para a discussão e a visibilidade da arte brasileira.

Sem dúvida, os textos críticos dos curadores das mostras internacionais realizadas dentro e fora do Brasil são referências para a discussão e a visibilidade da historiografia da arte contemporânea brasileira.

Huchet, entretanto, faz uma crítica desfavorável à produção e à divulgação da história da arte brasileira, apontando vários problemas que dificultam a dinamização e a visibilidade dessa produção historiográfica: a situação lamentável da disciplina História da Arte nas universidades e a pouca divulgação das pesquisas de pós-graduação; a ausência de formação epistemológica dos historiadores da arte; e a falta de uma política de traduções e de distribuição editorial.

A análise de Huchet merece uma revisão porque desconhece a qualificação, o profissionalismo e a contribuição dos historiadores da arte brasileira que trabalham na formação de novos cursos de graduação e pós-graduação em história da arte, na elaboração, organização e editoração das revistas universitárias especializadas, e que contribuem com as suas pesquisas e publicações para a construção da história da arte brasileira. As pesquisas de nossos historiadores são discutidas nos congressos, colóquios, fóruns e seminários promovidos não só no Brasil, por iniciativas como as do CBHA, ANPAP, ABCA, e são apresentadas também no exterior, por meio de Congressos organizados pelo CIHA, AICA, CAIA e pelas Bienais Internacionais, como as de Havana, Cuenca, do Mercosul, entre outras. São publicadas nos anais desses eventos e circulam dentro de um campo específico formado por historiadores, críticos, curadores, professores e estudantes, como acontece nos campos das ciências humanas, exatas e biológicas, onde são discutidas as questões específicas e transdisciplinares entre os diferentes saberes.

Quanto à divulgação, Huchet aponta a contribuição dos anais do CBHA, das revistas universitárias (*Gávea, Concinnitas, Arte&Ensaio, Porto Arte*), salientando também a contribuição dos artistas na organização de livros de referência sobre a arte contemporânea, entre eles Ricardo Bausbaum, Maria Ivone Santos e Patrícia Franca. No entanto, parece desconhecer o trabalho realizado por

cação apresentada no XXIX Colóquio do CBHA, UFES, Vitória, agosto de 2009.

editoras brasileiras como a Cosac & Naif, C/Arte, Zahar, Martins Fontes, entre outras, que estão publicando e divulgando a arte e a história da arte brasileira.

A contribuição dos historiadores para a construção da historiografia da arte contemporânea brasileira

Após essas colocações, proponho apontar a contribuição dos historiadores da arte para a construção de nossa história da arte. Não pretendo fazer um levantamento completo da historiografia da arte contemporânea brasileira, mas apenas mapear algumas contribuições pertinentes que me ocorrem neste momento.

É indiscutível a contribuição de Walter Zanini para a construção da história da arte brasileira, não só enquanto pesquisador, mas também como educador, incentivador e divulgador da história da arte no Brasil e no exterior. Organizado por Zanini, o livro *História geral da arte no Brasil*⁵ constitui uma referência antológica dessa história. Penso que é muito pertinente essa homenagem que estamos prestando, neste momento, ao mestre Walter Zanini.

Outra historiadora que merece homenagem é Aracy Amaral. Ela tem contribuído, de forma guerreira, para a pesquisa e a divulgação da história da arte no Brasil e no exterior. Suas publicações sobre o modernismo, a semana de 22, o construtivismo, os museus, a coleção Adolpho Leirner⁶ e a arte latino-americana, entre outras, são referências fundamentais e abertura de perspectivas para o debate da história da arte nas Américas.

Mais uma historiadora exemplar é Annateresa Fabris. Ela também tem contribuído para a pesquisa, o ensino e a divulgação da história da arte brasileira no Brasil e no exterior. Suas pesquisas sobre o futurismo,⁷ o modernismo no Brasil e, mais recentemente, sobre a fotografia e as identidades virtuais na arte brasileira,⁸ bem como sua reflexão teórica sobre a metodologia da pesquisa em história da arte⁹ merecem consideração.

5 ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983.

6 AMARAL, Aracy. *Arte Construtiva no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1998. (Coleção Adolpho Leirner).

7 FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1994.

8 FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais*. Uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

9 FABRIS, Annateresa. A pesquisa em história da arte. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 25-26, maio 1993.

Na sequência, aponto a contribuição de Ana Maria Belluzzo, que realiza pesquisa e divulgação da arte moderna brasileira no contexto latino-americano, desde o trabalho pioneiro sobre o *Brasil dos viajantes* até a recente pesquisa sobre os textos críticos da arte brasileira no século XX. Esse projeto abrangente marca a presença da história da arte brasileira no Museu de Houston (EUA), onde está sendo organizado um Centro de Pesquisa sobre a Arte na América Latina.¹⁰

Ainda no contexto da arte latino-americana saliento a contribuição de Maria Lúcia Kern sobre a arte moderna no Cone Sul, focalizando os artistas Torres Garcia e Xul Solar.¹¹ Pondero também a importância de sua reflexão sobre a historiografia da arte contemporânea e as mudanças de paradigmas teóricos que ocorrem no pensamento ocidental a partir da segunda metade do século XX, servindo como baliza para novas formulações nos diversos campos do saber.¹²

Icleia Cattani é também uma historiadora que tem contribuído para a pesquisa, o ensino e a divulgação da história da arte no Brasil e no exterior. Sua pesquisa sobre a mestiçagem na arte brasileira, envolvendo os alunos da pós-graduação da UFRGS, é um projeto exemplar, cujo tema instigante está presente nas discussões sobre arte contemporânea no âmbito global.¹³

Ainda no contexto das mestiçagens, saliento a importância da pesquisa do historiador Roberto Conduru sobre as manifestações da arte afro-brasileira, que constitui uma releitura crítica e contemporânea desse tema. Seu livro sobre *Arte afro-brasileira*¹⁴ é uma relevante contribuição para aqueles que estão iniciando pesquisas transdisciplinares sobre a cultura brasileira.

Outro historiador que tem contribuído para o avanço do ensino, da pesquisa e da divulgação da história da arte moderna e contemporânea no Brasil é Tadeu Chiarelli. Atua como crítico e curador

de exposições significativas, a exemplo de Lasar Segall, e também como pesquisador do modernismo, da contemporaneidade e da fotografia no Brasil.¹⁵

Na perspectiva contemporânea são relevantes as pesquisas de Almerinda da Silva Lopes sobre a arte abstrata no Brasil¹⁶ e a arte contemporânea no Espírito Santo,¹⁷ bem como as reflexões de Maria Angélica Melendi sobre a memória, as intervenções suburbanas¹⁸ e a obra de Rosângela Rennó.¹⁹ Saliento, ainda, as pesquisas de Maria Amélia Bulhões sobre a arte no Rio Grande do Sul²⁰ e a *web art*,²¹ o trabalho de pesquisa e curadoria de Mônica Zielinsky na Fundação Ibere Camargo²² e as reflexões de Maria de Fátima Morethy Couto sobre a crítica de arte no Brasil.²³

Não poderia deixar de considerar o trabalho de reflexão de Stéphane Huchet sobre a situação da pintura²⁴ e da instalação²⁵ na arte contemporânea, bem como o de curadoria dos artistas brasileiros contemporâneos.

Levo em conta também o trabalho dos demais colegas do CBHA, pesquisadores da história da arte moderna e contemporânea

10 BELLUZZO, Ana Maria. *Arte no Brasil*. Textos críticos. Século XX. FAU/USP, FAPESP e Museum of Fine Arts of Houston. (Pesquisa em andamento)

11 KERN, Maria Lúcia. A crítica de arte argentina e a obra de Xul Solar. In: KERN, Maria Lúcia. *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA/Imprensa oficial, 2005. p. 171-184.

12 KERN, Maria Lucia Bastos. Arte contemporânea, historiografia e memória. In: *Anais do XXV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 232-240.

13 CATANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre, Editora UFRGS, 2007.

14 CONDURU, Roberto. *Arte Afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

15 CHIARELLI, Tadeu. Informação manipulada: arte brasileira anos 1970/1980. In: *Anais do XVII Colóquio do CBHA*. Salvador, UFBA; Belo Horizonte: C/Arte, 2008. p. 371-378.

16 LOPES, Almerinda da Silva. *Arte abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. (no prelo)

17 LOPES, Almerinda da Silva. *Arte contemporânea no Espírito Santo*. Vila Velha, Museu Vale, 2008.

18 MELENDI, Maria Angélica. Intervenções Suburbanas. *Revista do Instituto Arte das Américas*, v.3, n. 1, p. 81-90, jan.-jun. 2006.

19 MELENDI, Maria Angélica; RENNÓ, Rosângela. *Bibliotheca*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

20 BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1995.

21 BULHÕES, Maria Amélia. Territórios Imaginados: cartografias e mídias digitais na arte contemporânea. In: *Anais do XXV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p.171-180.

22 ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo*. Catálogo Raisoné de Gravuras. São Paulo: Cosac y Naify, 2006. v. 1.

23 COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.

24 HUCHET, Stéphane. *Castaño. Situação da pintura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

25 HUCHET, Stéphane. Instalação em situação. In: NAZÁRIO, Luis; FRANCA, Patrícia (Org.). *Concepções contemporâneas da Arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 17-45.

brasileira,²⁶ e dos jovens pesquisadores que estão contribuindo com suas dissertações e teses para reescrever uma nova história da arte no Brasil.

Finalmente, gostaria de registrar o trabalho de pesquisa e divulgação que estou realizando em Minas, focalizando a arte moderna,²⁷ as neovanguardas²⁸ e a arte contemporânea Brasileira, esse último pautado pelo projeto Circuito Atelier.²⁹

Conclusão

Penso que a historiografia da arte contemporânea brasileira está se reescrevendo a partir da contribuição dos historiadores da arte, dos artistas, dos críticos, dos curadores, dos editores e de todos os atores envolvidos no circuito artístico. É uma história que está sendo construída, gradativamente, dentro e fora de nossas fronteiras, mas que pretende, cada vez mais, tornar-se reconhecida e alcançar visibilidade internacional.

Finalizo o texto retomando uma advertência de Aracy Amaral, publicada em 1987, a propósito dos questionamentos sobre a discriminação da arte na América Latina.

Vivemos, no caso do Brasil, um momento particularmente vivo na área das artes visuais, com uma geração nova, talvez a mais promissora, depois de vinte anos. Então, que uma política cultural sem paternalismos viciosos, possa projetar a nossa criatividade. E que cada um de nós, historiadores e críticos, em cada país da América Latina, assuma sua responsabilidade na divulgação e no registro da contribuição na área das artes visuais, a despeito de nossas permanentes crises políticas e econômicas.³⁰

26 Aponto as pesquisas de Blanca Brites, Sheila Cabo Geraldo, Ângela Âncora Luz, Maria Luiza Távora, Vera Beatriz Siqueira, Ivone Luzia Vieira, Maria Eliza Martinez, Ana Maria Albani de Carvalho, Alexandre Santos, Nara Cristina dos Santos, entre outros.

27 RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro. *Um século de história das artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

28 RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas. Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

29 O Projeto Circuito Atelier é coordenado por mim e Fernando Pedro da Silva, através da C/Arte Projetos Culturais, sediada em Belo Horizonte, e possui até o momento 44 títulos e vídeos com depoimento dos artistas visuais brasileiros.

30 AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Editora 34, 2006. p. 41-42.

Sobre a possibilidade de esquecer a vanguarda

Maria Angélica Melendi
UFMG/CBHA

Resumo

A arte contemporânea não parece ter como objetivo a renovação formal, a continuidade de uma tradição ou de um gênero estético, a resolução de conflitos políticos, a crítica as instituições, nem sequer a abordagem privilegiada do presente. Ao partir da constatação de que carecemos de conceitos operativos para interpretar a arte de hoje, examinamos algumas propostas recentes feitas por Nicolas Bourriaud e Hal Foster e através delas analisamos algumas obras de artistas brasileiros.

Palavras-chave

Neovanguardas, pós-modernismo, altermodernismo

Abstract

Contemporary art don't seems has as objective a formal renovation, a continuity of tradition or esthetic gender, the resolution of politics issues, an institutional criticism, neither has a privileged purchase of the present. Knowing that we haven't operative concepts for reading the art of today, we shall examine recent theories elaborated by Nicolas Bourriaud and Hal Foster, and with them we analyze works of brazilian artists.

Keywords

Neo-avant-gardes, post-modernism, altermodernism

*Es necesario no asustarse de partir e volver, camaradas.
Estamos
em uma encrucijada de caminos que parten e caminos
que vuelven.*

Raul González Tuñón

Rennó, Rosângela. *Experiência de cinema. 2004/2005*

Projeção fotográfica sobre cortina de fumaça intermitente
4 DVD-Rs com 31 fotos, cada

No interior de um espaço desolado — fábrica abandonada, igreja em ruínas —, observamos um estranho aparelho. Uma máquina indecifrável, dois canos articulados em T. Lentamente os objetos se animam e do cano horizontal começa a subir um vapor claro. De algum ponto invisível, uma imagem se projeta sobre a tela de fumaça. Lentamente imagem e tela se esvaem, e tudo começa outra vez.

Sobre a tela intermitente instalam-se e se superpõem várias temporalidades; nosso inelutável agora é atravessado pelos passados presentes das imagens que se sucedem assíncronas e dispersas — o século XIX na Europa oriental, os anos de 1930 nos Estados Unidos, a década de 1950 em Belo Horizonte, quando? no Oriente médio. Nosso inelutável agora é também estilizado pelo tempo que cada imagem impõe ao surgir e desaparecer sobre a incerta cortina de fumaça.

Como espectros, os seres — as imagens — do passado nos assombram alguns instantes, logo desaparecem. Outras vão aparecer para substituí-las, instáveis, fantasmáticas, em contínuo estado de rarefação e morte.

Rennó, Rosângela, *Apagamentos*

São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2005.

No pequeno livro em forma de sanfona exibem-se quatro séries de fotos forenses. Separada das outras pelas moldura branca, cada foto exibe o pormenor de um assassinato, uma peça do quebra-cabeças que a artista monta e que poderia ser montado para a investigação. De alguma maneira, a cuidadosa apresentação mitiga a violência. As imagens da prensa e da televisão nos ensinaram a ver essas fotos, esparsas sobre a mesa do investigador ou fincadas organizadamente sobre um quadro de cortiça. Na suprema desordem da morte, as fotografias forenses apenas encontrarão repouso nas pastas que arquivam as provas dos crimes resolvidos.

No livro *Apagamentos* (São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2005) a claridade do objeto impresso, a palidez fugidia das imagens não logra abafar o barulho ensurdecedor, o escândalo supremo do assassinato. E, mesmo se olhamos para essas fotos com a mirada inquisitiva do detetive, buscando pistas, procurando inconsistências, a silenciosa brutalidade dessas imagens nos aturde e nos dói.

Dardot, Marilá & Morais, Fabio. *Correspondência-Mail*

Vídeo-instalação

Dois monitores, umas cadeiras. Em um dos monitores vem-se as mãos que escrevem numa velha Olivetti portátil. Escutamos o tique-taque dos tipos sobre o papel, enquanto os traços das letras vão aparecendo. Mas o texto que vai surgindo não segue o protocolo de escrita de uma carta, mas de um e-mail. Com todas suas seções: endereço, anexos, enviar... O texto, que começa com uma carta de Fábio, narra a história de um rompimento amoroso e o subsequente pedido de conselho. O monitor se apaga e um outro se acende. A resposta de Marilá segue o mesmo protocolo e assim sucessivamente... A correspondência trocada entre Marilá Dardot e Fábio Moraes se utiliza de um recurso anacrônico para desconstruir ironicamente um hábito contemporâneo: a troca de e-mail e o envio de imagens anexadas. O relato aborda crises pessoais, questões de gênero, desencanto com o sistema das artes, admiração por artistas da modernidade, viagens pelo Brasil. A narrativa se enriquece pela utilização de alguns recursos tecnológicos de última geração — filmadoras digitais, DVD, — em oposição à tecnologia obsoleta das máquinas de escrever, das fotos coladas com fita adesiva.

Nazareth, Paulo

Água potável para homens laicos. Índia, 2006

Pelas estreitas ruas de Khirkee, na Índia, um homem caminha. Pendurado sobre seu peito, carrega um filtro de cerâmica, dos que se utilizam para manter a água fresca. O homem é mulato claro e amarra o cabelo enrolado com um lenço colorido. Na mão segura vários copos de latão. À deriva pela cidade desconhecida, oferece água aos transeuntes. Como não sabe a língua do país e mal fala, leva um cartaz onde alguém escreveu em hindi “água grátis”. Percorrerá, com passo lento, as ruas ignoradas e oferecerá a água com um sorriso. Os habitantes também aceitarão a dádiva da água fresca que vem das mãos do estrangeiro. Quando a água do filtro se esgote, o homem o deixará numa esquina, onde a população deixa água em

potes de barro para os passantes. A deriva é gravada em vídeo em tempo real.

Caminhante obsessivo, Paulo Nazareth coleta, ao longo dos caminhos, relíquias insignificantes, imagens extraviadas, com as que ressignifica tradições vernáculas e escreve as entradas precisas de uma enciclopédia para caminhantes em panfletos impressos em papel de jornal.

*Os Krenaks são obrigados a pagar passagem no trem que corta suas terras, então colocam troncos de madeira nos trilhos. Não param o trem, mas diminuem a velocidade.*¹

I.

Realizadas nos primeiros anos do século XXI, essas produções não parecem ter como objetivo uma renovação formal, a continuidade de uma tradição ou de um gênero estético, a resolução de conflitos políticos, a crítica as instituições, nem sequer uma abordagem privilegiada do presente. Já faz um tempo que percebemos que estamos lendo a arte nova com conceitos desatualizados e que necessitamos acudir a conceitos de outras áreas para conseguir iluminações parciais sobre os trabalhos contemporâneos. Educados nas premissas fortes do modernismo vemos a impossibilidade de segui-las para interrogar as novas obras dos novos tempos e para criar construções teóricas. Como a produção sempre, ou quase, precede a teoria, instala-se um conflito teórico e lexicográfico, por vezes irresolúvel.

Em 1987, em pleno auge do debate sobre a pós-modernidade, o artista Peter Halley forjava a expressão “ação de retaguarda” (*rear-guard action*) através da qual propunha eventos culturais que tivessem o objetivo preciso de realimentar a cultura com seus próprios restos, com aquilo que havia sido descartado por carecer de valor cultural. Postulava, assim, ações artísticas que fossem executadas: “através de idéias subversivas que possam desaparecer sob a selva do pensamento e aparecer com outros disfarces; de idéias fantásticas, excêntricas, que pareçam inócuas e por isso sejam admitidas ou ignoradas pelos médio”.² Essas idéias fantásticas, aparentemente inócuas, duvidosas ou niilistas combateriam as idéias revolucionárias vanguardistas,

1 Nazareth, Paulo. *Uma história das Américas [Eu vou fazer de mim um artista pop] [Conceitual (contemporâneo)]* Panfleto – 2005

2 Halley Peter *Notes on Abstraction* In *Arts Magazine*, New York, Vol. 61, June/Summer 1987. In <http://www.peterhalley.com/> 10/03/2009.

completamente assimiladas pelo sistema e as subverteriam. A vanguarda ao se transformar na cultura oficial do estado moderno, tinha deixado o modernismo à deriva, arrastado por sua própria, complicada sobrevivência; a aspiração utópica da modernidade demonstrava seu evidente fracasso.³ O tempo histórico não fazia mais sentido e uma miríade de teorias exageradas — de pós-; para-; quase-; hiper— o havia substituído. A História, vencida pelos determinismos do mercado e dos números, entrou num processo de reificação e abstração.

Para Halley, era evidente que, no campo das artes visuais, os anos 1970, quando John Lennon cantava: “*Strawberry Fields, nothing is real, nothing to get hung up about*”, pareciam prometer um florescimento da cultura pós-capitalista; os objetos de arte seriam substituídos por *happenings*, ações ou trabalhos *site-specific*. Como sujeitos livres, os artistas desenhariam modelos que depois seriam emulados pela comunidade: agiriam e produziram em tempo real e sem deixar resto vendável ou exibível, seriam exemplos de trabalho não alienado. Essa profecia não se concretizou: a década de 1970 não presenciou o surgimento de uma nova consciência, foi apenas “a última expressão incandescente do velho idealismo da autonomia”.⁴ Hoje, o mundo prometido por *Strawberry Fields forever* parece não ser uma utopia, mas um lugar de alienação e banalidade.

Halley lembra que a idéia de Simulação — desenvolvida amplamente por Baudrillard nos 80, não seria senão a síntese do espetáculo debordiano com as investigações semióticas de Roland Barthes. O conceito de simulação seria consequência das pesquisas dos anos 1960 e não uma descoberta original de Baudrillard, que, a pesar de tudo, aportou a detalhada descrição do funcionamento de um sistema semiótico sem referente.

II.

Nos longínquos anos 80, a menção a Debord, surpreende, mas logo depois, no final do século XX e começos do XXI, as teorias e as práticas do Situacionismo são relidas e abordadas por diversos autores. Nicolas Bourriaud, Claire Bishop, Hal Foster, Giorgio Agambem, Mario Perniola, entre outros, encontram no pensamento de Debord uma ferramenta útil para abordar a arte contemporânea.

As conexões desse texto com as propostas de Debord se multiplicam e impregnam o discurso do crítico que afirma, porém, que a

3 Gablik, Suzi *The rechantment of art*. Londres: Thames and Hudson, 1992. p.18

4 Halley, 1987.

prática artística dos anos 90 tem início nela mesma, e não parte em absoluto da reinterpretação de qualquer movimento do passado, pelo contrário, “Nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística.”⁵ Para Bourriaud, o situacionismo — ao lado de Dadá e do surrealismo —, seria uma das visões de mundo que propõe a liberação a través do irracional. Ao apostar na liberação total, — “Livres do peso de uma ideologia”⁶ — esses movimentos encontraram dificuldades para legitimar suas experiências. O crítico decreta a morte dessa versão idealista e teleológica da modernidade: assim, a arte de hoje não se interessa em anunciar o mundo futuro, apenas pretende modelar, no presente, universos possíveis.⁷

Bourriaud diferencia a arte relacional do situacionismo, pois, como destaca, para Debord, o conceito de situação construída não implica necessariamente uma interação com os outros (seria possível criar uma situação a partir da exclusão dos outros). Porém, o espetáculo — uma relação social entre pessoas mediada por imagens — afeta, em primeiro lugar, as relações humanas. Por tanto, o espetáculo só poderá ser combatido mediante novos modos de relações interpessoais.⁸ Ao usar o conceito marxista do “interstício social” — comunidades de intercâmbio que escapam a lógica do capitalismo: troca de mercadorias, vendas sem lucro — Bourriaud propõe “criar espaços livres, durações cujo ritmo se contrapõe ao que impõe a vida cotidiana, favorecer um intercâmbio humano diferente ao das zonas de comunicação impostas”⁹. A obra relacional, a pesar de ter alguns pontos de contato com a situação construída, modelaria esses interstícios sociais, atualizaria o situacionismo e o reconciliaria com o mundo.

Os artistas cujas obras são citadas por Bourriaud — Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe, Mauricio Cattelan, Vanessa Beecroft, Liam Gillick — são reconhecidos no sistema de arte europeu e suas obras se caracterizam pelo seu apelo visual discreto; basicamente instalações com fotografias, vídeos, registros de performances, textos em livros ou nas paredes, também utilizam obras de outros artistas, imagens ou produções culturais com as quais operam a técnica do sampler. O segundo livro de Bourriaud, *Pós-produção*¹⁰, nos apresen-

ta a personagem paradigmática do *DJ*. O artista como *DJ* se apropria de fragmentos de diversas produções culturais, os alterna, os mistura e os recombina para produzir sua obra.

A arte relacional estaria preocupada em criar “boas” relações, em rasurar os conflitos e suturar as diferenças sociais. Essa compreensão positiva das relações interpessoais, ignoraria que as condições de existência de uma democracia são os conflitos, as divisões, as diferenças, a instabilidade. De todos os modos haveria que se perguntar se toda obra de arte não seria relacional, já que independentemente de sua proposta de participação material o tátil, ela, como queria Duchamp, estaria incompleta sem a participação do público.

III.

Desde os anos 1990, alguns artistas empenharam-se em recuperar os postulados inconclusos dos anos 60, para falar deles acudiu-se, uma vez mais, à sua inscrição na genealogia das vanguardas históricas, que sobrevivia, ainda, como tentativa de sustentar tradições tanto de ruptura como de continuidade. Porém, os neo-/pós-conceitualismos do final do século XX, não conseguiram se estabelecer como paradigmas artísticos ou críticos. Se, como pensa Hal Foster (1996), a vanguarda ‘não aproveitou sua oportunidade’ tentar analisar a produção contemporânea a partir dos sucessivos *revivals* das primeiras vanguardas: primeiro nos anos 1950 e 1960 e mais tarde nos anos 1970 e 1980, mostrou-se uma tarefa destinada ao fracasso.

A pesar das funestas previsões sobre sua morte iminente, a arte, hoje, no final da primeira década do século XXI, continua viva. De alguma maneira, ela foge das camisas de força das categorizações modernistas, “neos” e “pós”. Esgotados esses recursos artistas, críticos, historiadores e espectadores se perguntam como e com que protocolos é possível ler a insistente sobrevivência da arte contemporânea. Em *Esse funeral é para o cadáver errado*, Hal Foster aponta para a obsolescência dos relatos com os que domesticamos as oscilações da arte e de sua história e propõe uma taxonomia tentativa das novas tendências que distinguem a produção atual.

Como podemos perceber nos trabalhos de que falamos, a arte continua viva, apenas não é possível encaixá-la nas catalogações modernistas, neo-modernistas ou pós-modernistas. Parece necessário abandonar, de uma vez por todas, as taxonomias encontradas nas vanguardas do século XX seu lugar primordial e procurar um outro lugar para um novo começo. Nesse sentido, Foster propõe quatro categorias que denomina: espectral, traumático, não sincrônico

5 Bourriaud, 2006. p. 53

6 Bourriaud, 2006. p. 11.

7 Bourriaud, 2006. p.102.

8 Cf. Bourriaud, 2006. p. 106

9 Bourriaud, 2006. p. 16.

10 Bourriaud, Nicolas. *Post Producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

e incongruente. Essas categorias, que excluem qualquer recaída no formalismo, tendem a se sobrepor cancelando oposições, mas reconhecendo-as como produtivas.

Essas obras costumam — aponta Foster — tratar os gêneros tradicionais como coisa acabada, mas não fazem deles pastiche pós-moderno. Pelo contrário, os transforma de uma maneira reflexiva que busca expandir-se para preocupações coletivas: “um mundo cerrado aberto ao mundo”. Sobre tudo esse tipo de trabalho procura restabelecer uma dimensão mnemônica para a arte e, principalmente, resistir à onipresença do design na cultura contemporânea¹¹.

Se para o historiador o trabalho de Rachel Whitehead, *House*, seria — entre outros — um exemplo da arte espectral, no Brasil poderíamos deslocar essa categoria para *Experiência de cinema*, o trabalho de Rennó. As imagens rarefeitas que aparecem e desaparecem com a cortina de fumaça tem a consistência de fantasmas, vivos ainda nos seus quartos familiares, unidos para sempre e para sempre capturados pelo aparelho técnico. Eles, sempre em duplas, evocam a insistência do esquecido para ser lembrado. Sem corpo, sem casa, apenas conseguem coagular-se, uma e outra vez, sobre sua breve nuvem de vapor de água.

A experiência traumática sofrida pela vanguarda e já anunciada em *O retorno do Real*, 1996, tem sua origem na repressão provocada na instauração dos regimes totalitários dos anos 30, mas os horrores da segunda guerra e da *Shoah* aprofundaram a ferida. A vanguarda foi abortada e recalcada, sobre tudo na Alemanha nazi e na Rússia stalinista. A incapacidade de admitir a perda, começa a assombrar a cultura dos anos 80 sob a forma de um imperativo urgente de criação de monumentos, memoriais, e museus. Evidentemente a “questão alemã” é o lugar por excelência da elaboração do trauma e poderíamos citar *October 18, 1977* de Gerhard Richter (1988) — um conjunto de pinturas sobre os suicídios na prisão do grupo terrorista Baader-Meinhof — ou a instalação *Germânia* de Hans Haacke (1993) na Bienal de Veneza.¹²

Na América Latina a aparição desta arte traumática se insinua também a partir da década de 80 quando vários países do continente voltam ao regime democrático. Trata-se de superar a repressão política das ditaduras, os atos de tortura, assassinato e morte; a censura instituída. O desejo de memória — uma memória estancada por

mais de 20 anos — invade a sociedade em ressonância com a memória do passado traumático da Europa, pois a *Shoah* instauro-se como o lugar por excelência do trauma ocidental.

Entre os vários trabalhos de Rosângela Rennó que abordam o trauma destacamos *Apagamentos*, 2004. As quatro cenas forenses podem ter acontecido em qualquer lugar (pertencem, na realidade, a um arquivo policial de Sidney, Austrália) O olho perscruta a “cena do crime”; recria continuidades, denuncia discrepâncias, vê (o pretende ver) o que os outros olhos humanos não conseguem mirar. Se alguma vez — *Cicatriz, Vulgo* — Rennó denunciava a fragilidade dos assassinos, aqui exhibe a banalidade da morte violenta que irrompe no cotidiano: surpreendidos nos seus quintais, nas suas casas, nas suas camas, esses seres recusam o esquecimento da caixa do arquivo que conserva as provas do crime.

Observamos a prática não sincrônica no trabalho *Correspondência – mail* de Marilá Dardot e Fábio Morais que une as máquinas de escrever da década de 1960 à prática contemporânea do e-mail. Sem dúvida, este trabalho está vinculado também ao desejo de memória que impregna nossa cultura, neste caso, porém não seria uma memória traumática, reprimida, mas a memória cotidiana que joga num vazão comum os objetos e as práticas sem função. O trabalho se impregna com a persistência de objetos “passados de moda” — a Olivetti, o Fusca — que se misturam com a evocação afetiva de artistas do passado mais ou menos recente — Duchamp, Flavio de Carvalho, Hélio Oiticica — que ainda vibram no presente.

As obras de Paulo Nazareth operam com a estratégia do incongruente, pois justapõem rastros de diferentes espaços. Impossível ignorar seu caráter performático, a junção de objetos de sítios diferentes, o deslocamento de costumes de países distantes e a constante deriva entre tradições e traduções pelas que o artista transita sem se importar com a exatidão nem com a perda.

IV.

Recentemente, Nicolás Bourriaud organizou a exposição *Altermodern*, a quarta Trienal da Tate Gallery em Londres. Em todos os jornais e revistas especializados foram publicadas as resenhas da exposição, junto com os debates sobre a nova categoria criada pelo crítico. Se no final dos anos noventa a arte era (ou devia ser) relacional agora, o manifesto *Altermodern*, que começa com a premissa, escrita em letras capitais, o pós-modernismo está morto, anuncia um novo modernismo cujo eixo e a alteridade.

11 CF. Foster, Hal. This Funeral is for the Wrong Corpse. In: *Design & Crime (and other diatribes)* London, Verso, 2002. p. 123-143.

12 Foster, 2002. p. 131

Aqui e acolá escutamos ecos do manifesto futurista — “O aumento da comunicação, viagens e migrações estão afetando nossa forma de vida”; “Nossas vidas cotidianas consistem em jornadas através de um universo caótico e fervilhante.”¹³ — onde os arroubos pela velocidade das máquinas, se transformam em deslumbramento pelas redes virtuais. “Multiculturalismo e identidade foram superados pela mestiçagem (*creolisation*): os artistas estão partindo de uma cultura em estado de globalização.” — Bourriaud anuncia que, completado o processo de globalização, é imperativo aceitar que vivemos numa cultura feita de traduções, dublagens e legendas: “Não há mais raízes que suportem as formas, nem bases culturais para servir de referencia, nem centros, nem limites para a linguagem artística”¹⁴.

Se considerarmos esse o paradigma da cultura periférica e em especial da sul-americana: sempre em deslocamento, primeiro sobre o oceano — um trânsito sobre o plano móvel de água — depois sobre as estradas secundárias de uma paisagem sempre em mutação poderemos nos servir de processos de rasura através dos quais a especificidade de Europa possa ser extraviada. Nem Bourriaud, nem Foster subscrevem esse projeto, seu lugar de enunciação é o centro e não as periferias, que a duras penas conseguem enxergar, mas de alguma maneira ambos abrem espaço para categorizações mais largas para pensar a nômade e traumática produção contemporânea.

13 Bourriaud, Nicolas. *Altermodern Manifesto*. In: 06/04/2009 <http://www.tate.org.uk>

14 Idem.

Novas ferramentas para a historiografia da arte no Brasil: o projeto Victor Meirelles

Maria Inez Turazzi
IBRAM/CBHA

Resumo

O artigo apresenta o *Projeto Victor Meirelles, Memória e Documentação*, concebido com a proposta de catalogar em meio eletrônico e difundir amplamente toda a obra artística, a produção intelectual, a correspondência ativa e passiva, bem como a documentação textual, visual e tridimensional relacionada a Victor Meirelles e suas obras. Coordenado pelo Museu Victor Meirelles, o Projeto VM-MD foi iniciado em 2006 e está sendo desenvolvido em parceria com o Museu Imperial e o Museu Nacional de Belas Artes.

Palavras-chave

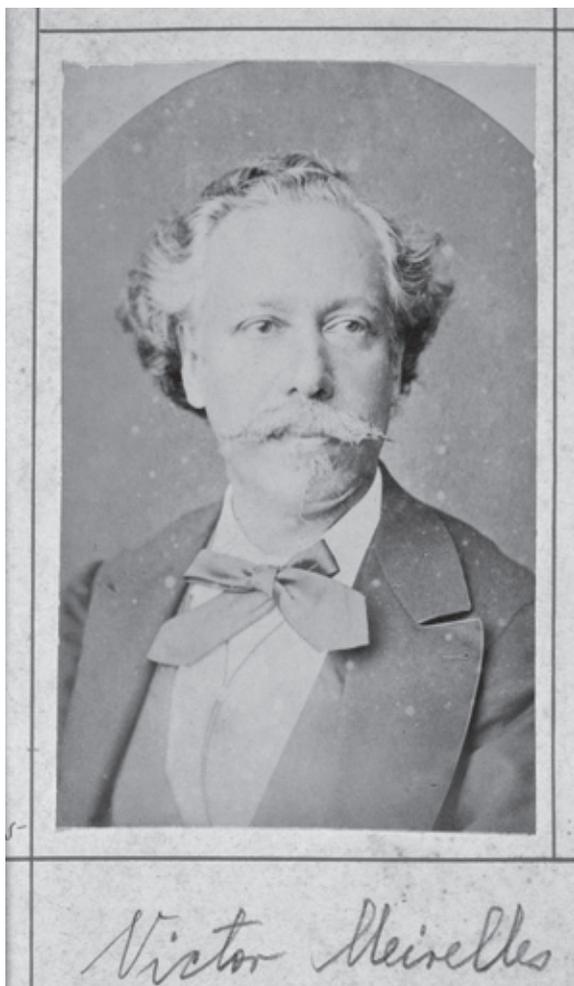
Victor Meirelles de Lima, Catálogo *raisonné*, Tecnologia digital

Abstract

The article presents the *Project Victor Meirelles Memory and Documentation*, conceived with the purpose of electronically cataloguing and widely divulging all the artistic work, the intellectual production, the active and passive correspondence, as well as the textual, visual and three-dimensional documentation related to Victor Meirelles and his works. Coordinated by the Victor Meirelles Museum, the Project VM-MD was started in 2006 and has been developed in association with the Imperial Museum and the National Museum of Fine Arts.

Keywords

Victor Meirelles de Lima – Catalog *raisonné* – Digital technology

**Alberto Henschel**

Victor Meirelles, 1880-1886
 fotografia, 9,1 x 5,7 cm.
 Álbum Brasileiros (Rio de Janeiro, 1886).
 Acervo Museu Imperial.
 VM 002 Doc 0010

Introdução

As ferramentas criadas pela tecnologia digital, destacando-se entre elas o uso interativo da Internet, favorecem as grandes sínteses interpretativas, tanto quanto as novas leituras de temas e autores fundamentais da história da arte. A renovação da disciplina e seus métodos de trabalho não podem, portanto, prescindir da multiplicação e atualização dessas ferramentas.

O *Projeto Victor Meirelles – Memória e Documentação*, idealizado e coordenado pelo Museu Victor Meirelles (Florianópolis), em parceria com o Museu Imperial (Petrópolis) e o Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro), tem por finalidade o conhecimento, a preservação e a difusão de um dos mais importantes acervos do patrimônio cultural brasileiro. O projeto consiste na catalogação da obra artística, produção intelectual e correspondência ativa e passiva do pintor Victor Meirelles de Lima (1832-1903), bem como da documentação sobre o artista e suas obras em coleções públicas e privadas, no Brasil e no exterior.

Reunindo desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, relatórios, cartas, jornais, biografias, esculturas, edificações e outros documentos do vasto acervo textual, iconográfico, museológico e arquitetônico relacionado à vida e à obra de Victor Meirelles, do século XIX aos dias atuais, o *Banco de Dados e Imagens do Projeto Victor Meirelles – Memória e Documentação* está sendo desenvolvido e alimentado por uma equipe interdisciplinar, com vistas à sistematização, armazenagem e consulta à distância de todas as informações e imagens catalogadas.

Sabemos já que algumas obras do artista encontram-se em elevado grau de deterioração e, dessa forma, sujeitas ao desaparecimento. Outras, não são sequer conhecidas e, enquanto assim permanecerem, estarão vedadas à fruição, à pesquisa e à renovação dos estudos de história da arte no Brasil. A efetiva incorporação ao patrimônio histórico e artístico nacional do acervo ligado a Victor Meirelles depende, portanto, de sua identificação, acessibilidade, preservação e difusão. As novas leituras sobre o artista e sua obra também...

Histórico e desenvolvimento do projeto¹

Uma linha de pesquisa, iniciada há duas décadas, sobre a história da fotografia no Brasil e, em perspectiva ampliada, sobre as artes visuais no século XIX, levou-me a Victor Meirelles e sua obra. O interesse

¹ Uma versão ampliada deste histórico encontra-se em vias de publicação, com o título

específico pela trajetória do artista ocorreu no início dos anos 1990, com a descoberta, no acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Rio de Janeiro), de um documento até então desconhecido, tanto pela historiografia sobre Meirelles, como sobre a fotografia e as exposições oitocentistas.

Refiro-me ao extenso relatório escrito pelo pintor como jurado da mostra fotográfica na segunda Exposição Nacional, realizada no Rio de Janeiro, em 1866, texto que acredito ser o primeiro estudo publicado no país, elaborado por um intelectual brasileiro, sobre a origem e a evolução da fotografia (descontando-se, evidentemente, as notícias já divulgadas em periódicos locais).² A imagem fotográfica, não sendo mais uma “novidade”, contava então com quase três décadas de história. Uma vasta literatura de referência, publicada no exterior (sobretudo na França), podia ser trazida para o Brasil ou adquirida em livrarias da Rua do Ouvidor. O “juízo crítico” de Meirelles evidenciava, assim, a leitura de tais obras e o conhecimento de seus cânones.

A descoberta desse texto no decorrer de ampla pesquisa sobre a fotografia e as exposições artísticas, industriais, nacionais e internacionais do século XIX³ ajudou-me a refletir, entre outros temas, sobre as relações entre arte e fotografia no Brasil e, em particular, sobre a nascente crítica fotográfica da época, cujo repertório estético, pautado pela crítica de arte tradicional, nortearia boa parte das ambições artísticas dos fotógrafos em atividade no país. Por outro lado, nesse mesmo relatório, Meirelles também lamentava, em tom patriótico, que o governo imperial não tivesse ainda contratado um fotógrafo para registrar as glórias obtidas pelos brasileiros em combates e batalhas com o Paraguai.⁴

Não havendo espaço, nesta comunicação, para considerações mais circunstanciadas sobre tais idéias, importa destacar aqui a

“Um patrimônio e suas leituras”, na obra *Victor Meirelles, novas leituras*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles; São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 14-31.

2 LIMA, Victor Meirelles de. “Photographia”. In: *Relatório da segunda Exposição Nacional*. RJ: Typographia Nacional, 1869, p. 158-170.

3 Cf. TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte / Rocco, 1995.

4 Sobre o tema, ver SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai; memórias e imagens*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2003. O texto de Victor Meirelles foi transcrito no *Boletim nº 1 do Centro de Pesquisas em Arte e Fotografia do Depto de Artes Plásticas da ECA – USP*. São Paulo, 2006, p. 6-13. Ver tb. CHIARELLI, Tadeu. “Para ter algum merecimento: Victor Meirelles e a fotografia”. Idem, p. 14-23.

constatação realizada a partir da leitura desse documento de que Meirelles, embora já biografado por seus contemporâneos e tão estudado pela historiografia da arte no século XX, continuava sendo um homem de seu tempo com muitas facetas não reveladas.

Nos anos seguintes, uma série de conversas com Lourdes Rossetto, diretora do Museu Victor Meirelles, foi dando corpo ao *Projeto Victor Meirelles-Memória e Documentação*, idealizado e formatado enquanto compartilhávamos nossas preocupações com o legado do artista. Em 2006, uma parceria coordenada pelo Museu Victor Meirelles, em associação com o Museu Imperial e o Museu Nacional de Belas Artes, hoje unidades do recém-criado Instituto Brasileiro de Museus, começou a transformar em realidade a proposta de catalogação, preservação e difusão desse legado. As atividades do Projeto VM-MD iniciaram-se ainda naquele ano, mas elas foram efetivamente impulsionadas a partir de 2008, com a aplicação do patrocínio da Petrobrás, obtido pela Associação de Amigos do Museu Victor Meirelles no edital do ano anterior.

Iniciativas importantes na área dos museus serviram como fontes de inspiração e de consulta para a elaboração do Projeto VM-MD. Destacam-se o Projeto SIMBA, do Museu Nacional de Belas Artes (um sistema de informações que reordenou e catalogou em meio eletrônico todos os dados de seu acervo) e a ampla reforma do Museu D. João VI, que teve como resultado a digitalização do acervo da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.⁵ Louvável por si só, o empreendimento da EBA/UFRJ reveste-se de importância ainda maior quando nos lembramos do testemunho de Donato Mello Junior, sobre um tempo que, felizmente, já ficou para trás.⁶

Como outros exemplos de modernização institucional, no Brasil e no exterior, com os quais aprendemos diariamente, as iniciativas do MNBA e da EBA não estão sendo mencionadas ao acaso. No seu conjunto, elas beneficiam a grande maioria das obras de arte deixadas por Victor Meirelles incorporadas ao patrimônio público, lembrando-se que sobre o artista há ainda uma documentação signi-

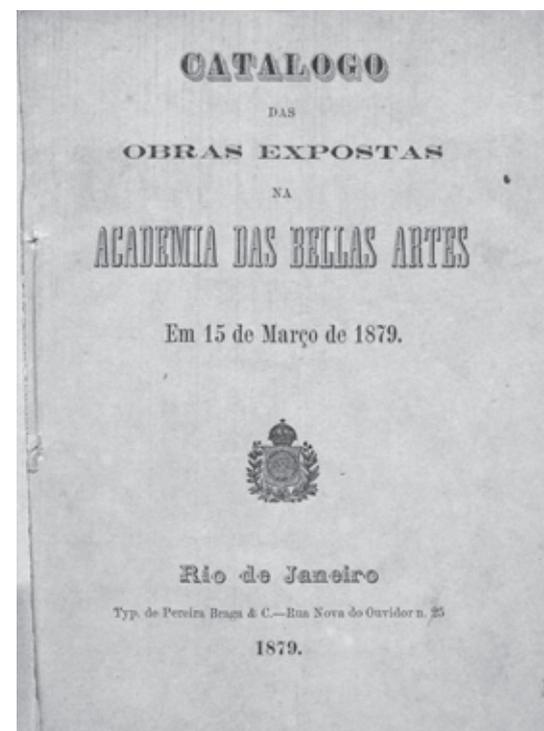
5 Ver o site www.museu.eba.ufrj.br

6 Depois da morte de Victor Meirelles, em 1903, quando parte do acervo do artista passou à propriedade da Escola Nacional de Belas Artes, por doação da viúva Rosália Meirelles de Lima, seus desenhos não receberam ali os cuidados necessários. Nos anos que se seguiram, “vermes e ratos danificaram-nos irreparavelmente, com furos e buracos, devido ao abandono injustificável nos porões da Escola. Apenas com um conservador, mal podia a Escola dar, precariamente, assistência à sua pinacoteca”. Donato Mello Junior. “Temas históricos”. In: ROSA, Ângelo de Proença et al. *Victor Meirelles de Lima: 1832-1903*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p. 89.

ficativa sob a guarda da Biblioteca Nacional e do Arquivo Nacional, assim como de outras instituições públicas nacionais e estrangeiras. Na esfera privada, as obras de arte pertencentes a colecionadores particulares, ordens religiosas, escolas e hospitais, entre outros acervos, já começaram a ser catalogadas pelo Projeto VM-MD, embora ainda representem interrogações para as quais esperamos encontrar respostas o mais breve possível.

A proposta, portanto, de catalogar, preservar e difundir uma parcela significativa do patrimônio cultural brasileiro tantas vezes sob ameaça de destruição, além de vir ao encontro de outras iniciativas já consolidadas, também constitui o primeiro empreendimento do gênero dedicado exclusivamente a Victor Meirelles. Mas a concepção do Projeto VM-MD não ficou restrita à idéia de organizarmos o catálogo 'raisonné' da obra artística do pintor (o *Catálogo da Obra Completa de Victor Meirelles*), ainda que este instrumento, por si só, constitua uma ferramenta de pesquisa fundamental, tanto para as grandes sínteses historiográficas como para os estudos pontuais. O Projeto VM-MD foi estruturado para ser também um *Banco de Dados e Imagens* com o levantamento exaustivo de toda a produção intelectual do artista (anotações, projetos, relatórios, etc), sua correspondência ativa e passiva, além de ampla documentação textual, visual e tridimensional sobre a vida e a obra de Victor Meirelles, do século XIX aos dias atuais, localizada em instituições e coleções, públicas ou privadas, do Brasil e do exterior (retratos do artista, biografias, notícias na imprensa, etc).

Esse amplo levantamento prevê a descrição, a reprodução, o diagnóstico preliminar do estado de conservação e outras informações complementares sobre todos os bens catalogados. Informações sobre as obras de Victor Meirelles com localização desconhecida, bem como retratos do artista, cartas e outros documentos mencionados pelas fontes disponíveis já estão sendo arrolados pelo Projeto VM-MD. Em uma segunda fase, o Museu Victor Meirelles planeja estender o alcance da pesquisa com a sistematização de informações e imagens sobre o processo de patrimonialização do legado de Victor Meirelles, já no século XX. A presença do artista e suas obras no imaginário brasileiro poderá ser observada com a catalogação de livros didáticos, exposições temporárias, artigos na imprensa e outras manifestações culturais mais recentes. Um exemplo significativo dessa presença são as cédulas do meio circulante brasileiro. Elas constituem uma clara evidência da ubiqüidade das obras de Meirelles na sociedade brasileira.



Tesouro Nacional (Brasil).
Mil cruzeiros,
2ª estampa, circa 1962,
calcografia, 6,5 x 15,5cm.
Acervo Museu Victor
Meirelles.

**Folha de rosto do Catalogo
das obras expostas na
Academia das Bellas Artes**
Em 15 de Março de 1879. Rio
de Janeiro: Typ. de Pereira
Braga & C., 1879. 14,5 x
11,0cm. Acervo Fundação
Biblioteca Nacional.
VM 004 Doc 0068

A natureza do levantamento proposto e sua extensão temporal e espacial são desafios que esperamos vencer acumulando experiências e, claro, dialogando com aqueles que já enfrentaram problemas semelhantes. A internet está repleta de bancos de dados... Além de chegar aos seus resultados, também procuramos explorar as ferramentas que eles nos oferecem para a formatação de um sistema específico para o caso em questão. Esse aprendizado à distância, contudo, não substitui o contato pessoal com quem já tem experiência na área. No dia 4 de dezembro de 2008, em evento comemorativo do lançamento oficial do link do Projeto VM-MD no site do Museu Victor Meirelles, João Cândido Portinari foi convidado pela direção do museu a apresentar para a equipe da instituição e o público catarinense um histórico do Projeto Portinari. Com três décadas de existência e o aporte de diferentes apoios e patrocínios, o Projeto Portinari tornou-se uma referência para outras iniciativas do gênero que se realizam no país.⁷

A concretização do Projeto VM-MD compreendeu a formatação de planilhas de coleta de dados; a elaboração de um manual de preenchimento; a qualificação técnica da equipe envolvida; a documentação fotográfica do andamento dos trabalhos; a reprodução digital do acervo levantado; a definição de instrumentos jurídicos para a captação e difusão das imagens; a digitação e a inclusão das informações no *Banco de Dados e Imagens*; o desenvolvimento de ferramentas de navegação e busca na página do Museu Victor Meirelles na internet; a crítica e a revisão dos dados sistematizados. Estas duas últimas etapas são, na verdade, tarefas permanentes que o Museu Victor Meirelles está assumindo com a divulgação do Projeto VM-MD. Elas se enriquecerão a cada dia com o aporte de novas informações, a experiência acumulada e, sobretudo, as críticas e sugestões recebidas daqueles que acessarem o *Banco de Dados e Imagens de Victor Meirelles*. Pois além de levar informações qualificadas sobre a vida e a obra do artista para um público ainda mais amplo e diversificado do que aquele alcançado pelos meios impressos, uma das maiores inovações trazidas pela internet aos catálogos ‘raisonnés’ é, justamente, a possibilidade de interação com os leitores e usuários que acessam os dados ali reunidos.

O *Catálogo da Obra Completa de Victor Meirelles*, em meio eletrônico, contribuirá para que o acervo do Museu Victor Meirelles

e das demais coleções e instituições pesquisadas seja valorizado e preservado como patrimônio histórico e artístico nacional. O *Banco de Dados e Imagens de Victor Meirelles*, já disponível para visualização no site do Museu Victor Meirelles, representará uma fonte de consulta insubstituível para estudantes, de diferentes faixas etárias, e pesquisadores brasileiros e estrangeiros, além de subsidiar outras atividades do próprio Museu Victor Meirelles e das demais instituições parceiras do projeto. Além disso, acreditamos que a preservação da informação por meio digital se conjugará com uma renovação dos esforços em favor da efetiva preservação física de suas obras, onde quer que elas estejam.

O amplo conhecimento do acervo relacionado a Victor Meirelles também favorecerá a ampliação do interesse e o aprofundamento dos debates sobre a obra, a trajetória e a época em que viveu o artista, uma proposta que já está sendo concretizada pelo projeto com a edição do livro *Victor Meirelles, novas leituras*.⁸ Leituras que multiplicarão o número de leitores e vice-versa... Lembrando que a palavra leitura nos remete a um conjunto de práticas sociais difusas (técnica ou método, forma de gestualidade e de sabedoria, atividade voluntária, etc), Roland Barthes e Antoine Compagnon concluíram que só era possível defini-la por meio de “sondagens sucessivas e diversas”, onde se entrelaçariam os muitos fios dessa trama. E alertavam:

O sentido não precede o texto, não está nele depositado, nem é um dado. (...) E a leitura, enquanto ato, nunca é inocente, o que não significa que seja culpada, mas que a verdade do texto é a da sua leitura.⁹

A elaboração dos artigos dessa coletânea, que oxalá venha constituir o primeiro número de uma série, coincidiu com a realização da primeira fase do Projeto VM-MD, viabilizada pelo patrocínio da Petrobrás. A idéia de conjugar autores especialistas na obra de Victor Meirelles, com curadores de acervos fundamentais para o estudo de sua obra e colaboradores do Projeto VM-MD, resultou em uma combinação fecunda de novas reflexões sobre o tema proposto: “A linha e a mancha” (Jorge Coli); “Victor Meirelles e a Academia Imperial de Belas Artes” (Sonia Gomes Pereira); “Victor Meirelles,

7 Ver <http://www.portinari.org.br/>

8 TURAZZI, Maria Inez; COLI, Jorge; PEREIRA, Sonia Gomes et al. *Victor Meirelles, novas leituras*. Florianópolis: Museu Victor Meirelles; São Paulo: Studio Nobel, 2009.

9 BARTHES, Roland; COMPAGNON, Antoine. “Leitura”. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1987, v. 11, p. 200.

um desenhista singular” (Mônica F. Braunschweiger Xexéo); “O ‘senhor do desenho’ no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro” (Alba Carneiro Bielinski); “O mestre de pintura da princesa regente” (Maria de Fátima Moraes Argon); “Victor Meirelles e a empresa dos panoramas” (Mário César Coelho); “A Primeira Missa e a reprodutibilidade da imagem” (Renata Santos); “Paisagem, paisagens” (Paulo Roberto de Oliveira Reis). O livro foi concebido e organizado para favorecer a interação com o *Banco de Dados e Imagens de Victor Meirelles* e vice-versa. Ambos estão estruturados como mídias complementares, dirigidas a públicos não necessariamente coincidentes, capazes de promover leituras da vida e da obra de Victor Meirelles, com fruições distintas e em ocasiões variadas.

Uma “Cronologia” de Victor Meirelles (Letícia Bauer), bem como uma bibliografia básica sobre o artista podem ser acessadas ao final do livro, tanto quanto no site do Projeto VM-MD. Um destaque merece ser dado ao apêndice “Victor Meirelles nas Exposições da Academia Imperial de Belas Artes – 1846 a 1884” (Ângela M. Pinto da Silva), pelo exemplo que oferece de como documentos já amplamente citados pela historiografia ainda podem revelar surpresas e, claro, novas leituras. O livro apresenta uma transcrição criteriosa das páginas cada vez mais frágeis, raras e inacessíveis dos pequeninos catálogos da Academia Imperial de Belas Artes, reunindo todas as informações referentes a Victor Meirelles, pois nem mesmo a Biblioteca Nacional possui a coleção completa dos impressos de época.

A transcrição desses catálogos e o acesso a outras fontes levantadas pelos pesquisadores do Projeto ajudarão a corrigir ou evitar alguns erros comuns em referências historiográficas muito indiretas e incompletas aos documentos ligados ao artista. Para o Projeto VM-MD, o conhecimento preciso das informações contidas nesses catálogos é fundamental para a revisão e a fixação dos títulos dados às obras de Victor Meirelles, tendo em vista a preocupação de identificarmos aqueles conferidos pelo próprio pintor ou pela Academia Imperial de Belas Artes, e aqueles atribuídos por colecionadores, curadores e instituições que hoje detêm a guarda dessas obras.

Um outro Apêndice, elaborado também por Ângela Maria Pinto da Silva, reúne pouco mais de três dezenas de referências a Victor Meirelles, presentes em um dos “monumentos” da historiografia brasileira. Os primeiros inventários da documentação sobre o país podem ser encontrados nos catálogos das exposições do século XIX. A Exposição de História do Brasil, promovida pela Bibliote-

ca Nacional, em 1881, concretizou a publicação do maior e mais completo desses inventários. Concebido como parte do processo de construção da nacionalidade, o *Catálogo da Exposição de História do Brasil* apresenta-nos, em suas 20.337 referências, distribuídas em dois volumes (1881) e um suplemento (1883), parcela significativa do acervo da instituição e de outras dezenas de coleções públicas e particulares do Império.

O levantamento das obras de Victor Meirelles, assim como de todos os documentos textuais e visuais relacionados ao artista no *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, veio confirmar a hipótese de que a visibilidade da chamada “história pátria” e os usos do passado em tais eventos ajudavam a transformá-los em momentos privilegiados para o reconhecimento e a valorização dos bens simbólicos da nacionalidade.¹⁰ Por outro lado, se as referências a Victor Meirelles nessa obra convergem nessa direção, elas também apontam o longo processo de patrimonialização de seu legado.

Finalmente, gostaria de reiterar a idéia central desta comunicação de que as novas ferramentas introduzidas pelas tecnologias de informação e comunicação digital, quando compartilhadas com a comunidade acadêmica e a historiografia da arte, favorecem a interatividade entre os pesquisadores, o compartilhamento de fontes e o estabelecimento de novas correlações e leituras sobre um artista multifacetado e singular como Victor Meirelles.

¹⁰ Sobre esta temática e o CEHB, ver TURAZZI, Maria Inez. *Iconografia e patrimônio: o Catálogo da Exposição de História do Brasil na Biblioteca Nacional e a fisionomia da nação*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2009.

História da Arte: contexto e entorno em arte e tecnologia no Brasil

Nara Cristina Santos
UFSM/CBHA

Resumo

Na história da arte, a produção artística brasileira em arte e tecnologia pode ser abordada considerando o contexto contemporâneo e o entorno digital. A emergência desta produção é reconhecida em eventos institucionalizados, como a Bienal de São Paulo e a Bienal do Mercosul, e eventos específicos na área, como FILE (Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas), Emoção Art.ficial e Prêmio Sérgio Motta, entre outros, que podem contribuir para pensar uma historiografia recente da arte.

Palavras-chave

história da arte, contexto contemporâneo, entorno digital.

Abstract

In the art history, the Brazilian artistic production in art and technology can be approached considering the contemporary context and environment digital. The emergency of this production is recognized in institutionalized events, as the Biennial of Art in São Paulo and the Biennial of Art in Mercosul, and specific events in the area, as it FILE (International Festival of Electronic Languages), Emoção Art.ficial and Prêmio Sérgio Motta, among other, that can contribute to think a recent historiography of the art.

Keywords

art history, contemporary context, digital environment.

A história da arte tem marcado sua presença na história, seja pela afirmação da sua concepção inicial, “que busca restituir uma história efetiva e trazer à luz o seu sentido” e na qual “a arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela” (BELTING, 2006:8), seja pela defesa de um fim, aquele do “enquadramento do acontecimento artístico como imagem”. Um fim que aponta para uma história da arte cuja presença tem sido questionada, considerando que a produção “artística” pode estar vinculada à história da imagem e à história das mídias, por exemplo.

Nesse sentido, a historiografia da arte não poderia se referir apenas a uma escrita da história da arte, mas precisaria ser pensada como uma teoria e metodologia da história da arte, e exatamente por isso, pensada em suas interligações com a tecnologia e as mídias digitais.

Nas últimas décadas institui-se uma prática artística cujas produções apresentam entrecruzamentos com outras áreas do conhecimento, como a comunicação e a informática, o que vem possibilitar a ampliação das fronteiras para se pensar o campo historiográfico, expandindo os limites que de fato precisam ser fluídos ao tratar da arte e tecnologia digital, para acompanhar as questões abertas em nosso tempo.

Para compreender o fenômeno contemporâneo do entrecruzamento entre a arte e a tecnologia digital convém fazer uma aproximação do contexto da arte contemporânea e do entorno digital. Entende-se que a arte resultante da tecnologia informática organiza-se de modo sistêmico, estabelecendo um processo interativo que requer uma presença, de um ou mais interatores e envolvendo, na maioria das vezes, mais de uma mídia. Nesse sentido se está diante da hibridação entre linguagens tradicionais e novas linguagens, pois as tecnologias de computação e comunicação digital, como novas mídias, proliferam também através do “reaproveitamento das mídias existentes” (SANTAELLA, 2000:48-49). Opta-se neste artigo pelo termo mais abrangente, arte e tecnologia, para designar a produção artística vinculada à tecnologia digital, que mantém um caráter híbrido, sinérgico e interativo, que não consiste somente em transferir os conhecimentos ou práticas anteriores, analógicas, para um novo meio, o digital, compreendendo o computador como ferramenta mas, sobretudo, entendendo-o como um sistema.

A história em parte está apoiada na produção artística anterior, mas os novos dispositivos passam a ter uma importância diferenciada na produção artística atual, de modo que é necessário levar

em conta os avanços tecnológicos constantes e seus efeitos sobre a arte contemporânea; ao mesmo tempo, podem ser geradas outras pesquisas que permitam descobrir potencialidades em torno de um discurso mais dinâmico para a constituição de uma história da arte. Essa inter-relação entre arte e tecnologia digital se sustenta e aponta à necessidade de uma abordagem mais abrangente sobre a historiografia da arte na contemporaneidade.

Tanto como a arte contemporânea, que em se reunindo com as novas mídias numéricas e as tecnologias da percepção, da cognição e do comportamento, prolonga e absorve os movimentos da arte do passado – o ponto de vista móvel de Cézanne, a interpenetração cubista do tempo e do espaço, a dinâmica futurista, o conceitualismo de Duchamp, o actionismo de Pollock, a arte cinética, as intermídias, a performance, o cinema, a fotografia, o vídeo e as primeiras imagens por computador –, da mesma maneira nós podemos esperar, ao início do século XXI, à evolução de formas, de idéias e de mídias inteiramente novas, enraizadas na arte de hoje. (ASCOTT in: POISSANT, 1995:379)

Ao tratar da arte na idade contemporânea pode-se perceber que o contexto da história da arte se altera mais, ou menos, pelos condicionantes culturais, técnicos e tecnológicos, como em todas as épocas. Do ponto de vista da história, onde estaria o valor artístico da aliança entre a arte e o universo técnico? Duas linhas de força opostas balizam a história da relação da arte com a técnica. A primeira (em expansão), regulada pela fascinação, a abertura, a expansão e a utopia, espera da técnica que ela alargue o campo da arte. A segunda (em declínio) mantém-se sobre a retirada, excluindo-se da perspectiva de um futuro livre, e rejeita a tese da técnica como potencial de fecundação da arte. O risco estaria no assujeitamento da arte a este outro da criação, que representa a técnica (ARDENNE, 1997:275-276).

Acredita-se que a arte e a tecnologia digital inserida no contexto da arte contemporânea, sustentada em seu componente maquínico e científico, não perde o seu caráter artístico e muito menos criativo, embora “numerosas tentativas artísticas não permitem mais que um sentido local ou preconcebido, e mesmo abusando das últimas novidades técnicas, não produzem também mais que um imenso silêncio” (BALPE, 2000:75).

Pensando nesta problemática que se impõem em relação à produção em arte e tecnologia digital, inclusive em certo desconforto diante da proliferação desta produção que apoia-se em um primeiro

momento no contexto da arte contemporânea e em alguns eventos nacionais, institucionalizados como a Bienal de São Paulo e a Bienal do Mercosul, e específicos na área, como FILE (Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas), Emoção Art.ficial, e o Prêmio Sérgio Motta, entre outros.

O contexto da produção em arte e tecnologia: algumas referências

A produção em arte e tecnologia digital inicia nos anos de 1960 pelos artistas, com o apoio de laboratórios e instituições de ensino ou pesquisa que propiciavam um ambiente criativo, disponibilizando equipamentos e tecnologias adequadas. A mostra dessa produção passa a acontecer a partir de exposições e eventos, na sua maioria, promovidos pelos próprios artistas, em um entorno digital emergente que se apresenta estranho ao contexto legitimador da arte contemporânea. Considerações podem ser feitas, tomando como referência alguns eventos.

As duas bienais brasileiras de São Paulo (início em 1951-) e do Mercosul, (início em Porto Alegre/1997-) são eventos significativos de legitimação da produção artística e contribuem gradativamente, de acordo com o contexto de cada época¹ (SANTOS, 2008). Mas a inserção da produção em arte, tecnologia e mídias digitais se insere, mais decididamente, somente a partir das duas últimas décadas do final do século XX.

Mas são eventos específicos, entre os quais o Prêmio Sérgio Motta (ISM-Instituto Sérgio Motta), o FILE (Festival Internacional de Arte Eletrônica) e o Emoção Art.ficial (IC-Itaú Cultural) que vão efetivamente compreender o entorno digital, apresentando um espaço relevante para a mostra e discussão em arte e tecnologia no país.

Considerando estes eventos, como algumas entre outras referências a partir dos anos de 1990, percebe-se que o contexto da arte se expande e os artistas têm acesso a diferentes tecnologias no entorno digital, e começam a ampliar suas pesquisas aproximando-se das ciências cognitivas, da robótica, da nanotecnologia e da engenharia genética, por exemplo. Os artistas passam a investigar a sua produção aliada aos mais distintos campos de conhecimento, experimentando inúmeras possibilidades criativas, o que lhes permite uma ampliação dos domínios artísticos. No entanto, os artistas precisam

¹ Uma abordagem mais detalhada sobre a produção de artistas nas bienais em História da Arte: emergência da arte e tecnologia a partir das bienais brasileiras, Anais CBHA 2008.

estar cientes de que este diálogo rico com outras áreas deve ter como foco o seu objeto de pesquisa: a arte.

Um momento relevante no contexto artístico da década de 1990 é a exposição Arte Tecnologia no MAC/USP, que integra o evento Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias, em São Paulo no ano de 1995, reunindo artistas brasileiros e estrangeiros, teóricos e interessados no universo em expansão das novas tecnologias informáticas. Essa exposição configura-se como um importante espaço para discutir as questões no campo da arte e da tecnologia digital, afirmando a produção artística brasileira na área, em um pertinente diálogo com as produções de artistas estrangeiros.

No âmbito das Bienais, a partir da década de 1990 a abertura para a produção em arte e tecnologia digital ocorre com maior ênfase, embora não seja uma prática em todas as edições das bienais. Entre outras, na XXIII Bienal de São Paulo em 1996, atento ao tema a desmaterialização da arte, o artista chileno Gonzalo Mezza apresenta a instalação multimídia M@R.CO.SUR, na qual o computador permite ao visitante interagir com a obra no local e à distância, via Internet. A proposição do artista necessita da atuação do interator no entorno digital, conectado em rede, pois parte da obra é construída no processo interativo. No ano de 1997, quando acontece a 1ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre, o espaço expositivo abre-se para as novas linguagens. Entre os artistas, Mezza apresenta M@R.CO.SUR 2, decorrente da instalação virtual exposta na XXIII Bienal de São Paulo.

No ano de 1999, a 2ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, abre um espaço específico para a arte e a tecnologia, com a Mostra Ciberarte: zonas de interação e conta com artistas estrangeiros e nacionais apresentando obras interativas. No ano de 2002, a XXV Bienal de São Paulo inova com uma seção exclusiva de arte na rede.

Também na 1ª edição da Bienal do Mercosul, Eduardo Kac, expõe o projeto de telepresença *Rara Avis*, uma instalação interativa e de acesso remoto via internet. Se o visitante apenas passa diante da instalação, está diante da obra, mas somente no momento da interatividade no ambiente virtual, de fato compreende a dimensão da proposta do artista, que exige a presença do interator. Kac também participa em 2004 na XXVI Bienal de São Paulo, confirmando a abertura de um espaço para as recentes pesquisas em arte, tecnologia e ciência, com a instalação biogenética, *Move 36*.

Entre os espaços culturais que contribuem para a produção em arte e tecnologia no contexto da arte contemporânea temos o Insti-

tuto Sérgio Motta (fundado em São Paulo/1999). Entre outras ações culturais como promoção de eventos e exposições, o ISM institui a partir dos anos 2000 o Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia, visando fomentar a produção artística no âmbito da tecnologia e mídias digitais no país. O Prêmio que se encontra em sua 8ª edição em 2009, é um incentivo para artistas brasileiros que desenvolvem pesquisas na área, ao mesmo tempo em que contribui para a legitimação desta produção, no contexto da arte contemporânea.

O Instituto Itaú Cultural, (fundado em São Paulo/1987), organiza a exposição Subversão dos Meios em 2003, retomando os últimos 40 anos de arte produzida ou aliada aos diferentes meios tecnológicos, apresentando os artistas brasileiros que fizeram e fazem história no país. Mas é a partir de 2002 que o IC promove o Emoção Art.ficial, evento que em 2008 encontrava-se em sua 4ª edição e configura-se em uma Bienal Internacional de Arte e Tecnologia. O evento constitui-se de uma exposição reunindo artistas nacionais e internacionais, e um simpósio, apresentando um cenário propício para a divulgação e discussão crítica de obras/projetos em arte e tecnologia.

O FILE (início em São Paulo/2000) surge como uma oportunidade para estabelecer um diálogo artístico com e através da Internet. Durante as últimas edições as proposições em arte, tecnologia e mídias digitais passaram a explorar outras experiências, além do espaço da rede. Este evento em 10 anos de existência, figura entre os mais difundidos internacionalmente na área, envolvendo mais de 30 países e abre edições em outros estados e cidades do país, como Rio de Janeiro e Porto Alegre. Sem dúvida iniciativas independentes como esta definem um espaço importante no contexto da arte contemporânea.

O contexto e entorno digital: para pensar a história da arte

A arte, como criação livre da mente humana, não explica um mundo independente, mas reflexiona sobre a experiência do sujeito no mundo em que vive, e oferece distintas maneiras de explicar o entorno no qual sujeito e obras estão imersos. (GIANNETTI, 2002:65)

Quando pensamos no ambiente físico em que vivemos, na realidade observada como nosso entorno, o que ou como seria o ambiente em que a arte, estreitamente ligada à tecnologia informática, acontece, ou existe?! Inicialmente, um ambiente digital em que a criação

artística emerge em um dado espaço e tempo de uma realidade, a virtual.

Mas a palavra entorno, apesar de aproximar-se do conceito de ambiente, estabelece uma distinção importante: o entorno, compreendido como espaço ao redor ou circunvizinho a um ponto, constitui-se em um território, em um conjunto de acidentes ou paragens que rodeiam o lugar. O entorno enquanto entornar é um espaço passível de perturbação.

O entorno da arte e tecnologia, digital, é aquele que além de ser o espaço como entorno do acontecimento, permite que o “acontecer” estabeleça situações de existência, que levam a uma troca entre de estruturas abertas/fechadas no espaço e abertas no tempo, definindo fluxos dinâmicos. É nesse conjunto mais próximo da teoria da autopoiesis e da autorreferencialidade, do que da teoria da arte, que se compreende e adota-se a noção de entorno, enquanto entorno digital, a partir do qual o artista, a obra e o interator estabelecem distintas situações de perturbação em um dado contexto, no caso o da arte.

Na tentativa de reunir dados para tecer um discurso, o contexto surge, por exemplo, para nos permitir interrelacionar algumas circunstâncias, definidas pela arte contemporânea, pela arte e tecnologia, pelo artista, pela obra. É o contexto que apresenta, entrecruza e entrelaça, de modo significativo, o fazer artístico, anunciado na figura do artista, da obra e do interator, e seu entorno, remetendo-nos a outros e a todos os contextos possíveis.

Na arte e tecnologia digital, o entorno (como espaço e tempo circundante de um acontecimento) e o contexto (como elemento relevante para determinar uma interpretação do acontecimento) entrecruzam-se constantemente, para gerar um sentido ao observador/interator, a partir de uma realidade observada, ou melhor, vivenciada e experienciada. Afinal a arte, em uma abordagem sistêmica, ao extrapolar o universo tecnológico e ao abranger o mundo comunicacional com a informática, aproxima-se do homem através de uma ação incorporada.

A arte produzida a partir da tecnologia informática intensificou-se a partir da década de 1990, de modo que os próprios artistas, os críticos e principalmente os teóricos e historiadores se depararam com a ausência de parâmetros para compreender uma produção artística que vêm se impondo e determinando a revisão dos paradigmas existentes no campo da história e teoria da arte.

Os artistas da arte e tecnologia trabalham sobre o plano da técnica, como utilizadores dessas tecnologias e sobre o plano de

qualidade das suas realizações. Muitas vezes os resultados de seus trabalhos não correspondem, necessariamente, aos critérios estéticos preestabelecidos, o que nos leva à busca de novos critérios fundamentados na vivência experienciada no entorno digital, no contexto da arte contemporânea.

Na arte contemporânea a realidade das mídias, assim como antes a realidade da natureza, também incita o artista à reflexão de um mundo presente de signos e aparência. A arte moderna começou a questionar a natureza como superfície da experiência sensível. A arte contemporânea prossegue essa análise com a interrogação das mídias técnicas que produzem uma realidade de informação própria entre o nosso olhar e o mundo. (BELTING, 2006:243)

Neste início de século, a área da história da arte precisa dar conta de abordar as interrelações provocadas pela tecnologia digital na arte contemporânea através de obras/projetos de natureza diferenciada, as quais dificilmente podem ser compreendidas no mesmo espaço e tempo, a partir do mesmo discurso que servia para constituir a história da arte até o momento.

A arte e tecnologia digital inserem-se na história da arte recente, que é também uma história das técnicas e tecnologias, perpassada pela história da imagem e pela história das mídias. Nesse sentido, a história da arte colabora para a constituição do contexto da arte contemporânea, que entrecruza outros contextos possíveis de um modo muito particular, compreendendo produções distintas na arte vinculada ao entorno digital, reconhecendo e reafirmando a concepção da obra como um projeto, em processo, que resulta de uma ação interativa, do artista, do interator, com e na obra, com o entorno e o contexto (SANTOS, 2004).

Para uma historiografia da arte, considerando o contexto da arte contemporânea e o entorno digital, é necessário também entender a história da arte e tecnologia digital como um campo de investigação na produção contemporânea em contato com outras áreas do conhecimento. A construção inicial de parte da história pode ocorrer através dos textos dos próprios artistas, dos textos de catálogos de exposições, de críticos emergentes, a partir de eventos legitimadores, mas sem desconsiderar os não legitimados. Segundo SHANKEN, (2009:139), teríamos de nos perguntar como poderia ser mapeada uma produção com uso de tecnologia digital para propósitos artísticos, por meio da história da arte? Nos perguntaríamos então em como pensar na história da arte em um cenário abrangendo a pro-

dução em arte e tecnologia digital e suas peculiaridades em torno da criação, produção, visualização, disponibilização e manutenção das obras? Se a história da arte pode ser interdisciplinar, como não considerar a ampliação de seus limites teóricos em intersecções com outras áreas do conhecimento como a comunicação e a informática? Afinal, a sociologia, a filosofia, a psicanálise, entre outras áreas, tem sido empregadas para pensar a prática artística e colaborado para a interpretação histórica. Retomando Shanken, considerar a área da tecnologia digital como possibilidade para se pensar uma história da arte mais ampla, significa reconsiderar e recontextualizar a prática e a crítica de arte, tendo em vista às particularidades da arte contemporânea envolvendo as tecnologias e mídias emergentes.

Referências Bibliográficas:

- ARDENNE, Paul. *Art l'Âge Contemporain*. Paris : Ed. du Regard, 1997.
- BALPE, Jean-Pierre. *Contextes de l'art numérique*. Paris : Hermès, 2000, p. 75.
- BELTING, H. L. *O fim da história da arte*. São Paulo : Cosacnaify, 2006.
- GIANNETTI, Cláudia. *Estética digital*. Barcelona : L'Angelot, 2002.
- POISSANT, Louise (org.). *Esthétique des Arts Médiatiques*. Tomo 1, Québec : PUQ, 1995.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo : Experimento, 2000.
- SHANKEN, Edward. *Historicizar Arte e Tecnologia: fabricar um método e estabelecer um cânone*. In: DOMINGUES, Diana (org.). *Arte, Ciência e Tecnologia – passado, presente e desafios*.
- SANTOS, Nara Cristina. *Arte (e) Tecnologia em sensível emergência com o entorno digital*. Tese de Doutorado UFRGS, 2004.
- SANTOS, Nara Cristina. *História da Arte: emergência da arte e tecnologia a partir das bienais brasileiras*. Anais do CBHA, 2008.

A produção de sentido na história da arte contemporânea

Silvia Meira
USP/CBHA

Resumo

A reflexão teórica torna-se, a partir dos anos 60, instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma complexidade entre produção artística, crítica e história da arte causando imprecisões conceituais. A expansão do circuito da arte leva a um pseudo morfismo e a intersecção de vários campos do saber. O contexto de lugares distintos do espaço discursivo e os códigos aleatórios do trabalho artístico, comportam, cada vez mais sentidos alternativos.

Palavras-chave

Arte Contemporânea, Produção de Sentido, História da Arte séc.XXI.

Abstract

The theoretic reflection has become an instrument interdependent to the genesis of art from the 60s onward, resulting in conceptual inaccuracy due to the complexity involving artistic production, criticism and the History of Art. Expansion of the art circuit led to pseudo-morphism and to the intersection of various areas of knowledge. The context of different discourse spaces in artistic production and random codes in art admit increasingly alternative meanings.

Keywords

Contemporary Art, Production of Meaning, Art History of the XXI Century.

Introdução

O fenômeno artístico contemporâneo e sua produção evidenciam hoje uma posição dialética na construção de seu discurso incorporando essencialmente uma perspectiva de reflexão¹. A história da arte contemporânea leva em consideração a recepção, circulação, e consumo das obras, fundamentando-se também numa análise de fatores externos à criação. A necessidade da arte, de extravasar os limites das teorias normativas e prescritivas para diferentes aproximações disciplinares, intersecções e discussões trouxe imprecisões conceituais.

As formas e as cenas artísticas da contemporaneidade instaladas em lugares não convencionais ampliaram-se quando o corpo tornou-se componente da obra. Em discursos simbólicos a obra plástica arquitetônica e teatral, se coloca como obra-evento. A produção cultural contemporânea menciona Jameson, é conduzida ao *interior da mente*, ela não pode mais olhar diretamente com seus próprios olhos para o mundo real, em busca de um referente, ela deve traçar imagens mentais do mundo num diálogo aberto entre nações, povos e culturas.

O universo artístico atual apresenta cada vez mais informação e menos sentido, fruto de uma cultura cujos sistemas operam em todas as direções, a impressão é sempre de confusão ou de clichês, um mundo absorvido como incerto e excessivo, onde o artista retrata o estranhamento²: trabalhos excêntricos, herméticos e insólitos a exemplo as fotografias que compõem a coleção da *Antropologia da Face Gloriosa*, de 1998, de Arthur Omar, fotografias capturadas como imagens de vídeo, onde o espectador é olhado pela imagem, e toma consciência visual de alguma coisa, é um ver que si torna ser visto. Ou ainda, as apropriações de imagens, de Rosângela Rennó, *Cicatrizes* de 2005, em uma poética do não dito, através do delito de imagens de arquivo público e de provas fotográficas de crimes, transforma as tatuagens dos prisioneiros em anonimato fotográfico, revelando o esquecimento de uma identidade.

As experiências contemporâneas trazem a dissonância da sensibilidade, e da imaginação, retratando o “atraído” a fabricar sentido é perturbador³.

1 Lyotard, J.F. *Discours-Figure*, Paris, ed. Klincksiek, 1971, p. 13.-15.

2 Name, D. *Retrato contemporâneo, espelho e âncora no caos* in: Anais do 9o Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007, p.65.

3 Meira, S. *A Anti-Aesthetica Contemporâneas* in: Metáforas da Arte, São Paulo, Mac USP, Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, 2008, p.56.

Deve-se lembrar que uma das conseqüências da Segunda Guerra Mundial foi o descrédito do ideal da razão como organizadora da construção sócio-política da sociedade, colaborando para um certo direcionamento da arte. O mal estar do pós-moderno⁴ surge da presunção de um entendimento do mundo através de um padrão ideal da condição humana, de progresso, justo, conveniente, e harmônico, onde reinaria uma visão de coerência, clareza e solidez. A falta de previsibilidade instaurada pelo desmantelamento da ordem tradicional, herdada e recebida, durável e resistente, retrata um mundo supostamente tolerante, sem utopias, indefinível e incontrolável.

A cultura visual ou a civilização da imagem ocupa hoje um lugar de relevância enquanto lógica de percepção do mundo. O êxito tecnológico acrescentou à produção de imagens o encontro de uma série de procedimentos, materiais, técnicas e formas criando abundantes combinações. Sob o rótulo contemporâneo, a tecnologia numérica facilita a associação de modos inéditos de modalidades artísticas: signos icônicos, lingüísticos ou conceituais, objetos cromáticos, instalações, intervenções, gestos ou até mesmo atuações. Os lugares e discursos da arte contemporânea oriundos de universos técnicos e narrativos distintos tornam-se processos de mestiçagem⁵.

Devido à multiplicidade de origens, os documentos que fornecem fundamentos a história na atualidade, devem se inserir em eixos constitutivos das diversas questões de interesse da contemporaneidade como: escritos de artista, manuscritos, textos críticos, projetos de curadoria que revelam as modalidades do discurso, documentos que façam sentido em seus referentes.

Referências conceituais da história internacional da arte

Historicamente, a década de 1960 é em vários aspectos, nacionalmente e internacionalmente o principal período desta transição. Essas transformações podem ter tido início com o “desenquadramento” do conceito de arte, com os *specific objects* de Donald Judd, nem pintura, nem escultura, objetos minimalistas que questionavam a forma definida tradicionalmente e o lugar destinado à arte propondo um campo ampliado, mover-se para as três dimensões, utilizar o espaço real, expandir-se aos contextos ambientais.

4 Bauman, Z. *O sonho da pureza* in: O mal estar da pós-modernidade, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, PP.13-26.

5 Cattani, I. *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea* In: coletânea de textos, Rio de Janeiro, Funarte, 2004, p.67.

As imagens publicitárias reproduzidas em série por Andy Warhol, de ídolos da cultura de massa da *pop arte* americana introduziram imagens do mundo mediático realçando o papel dos veículos de comunicação da arte, que legitimavam o “não importa o que como arte”, em prol do sensacionalismo, do espetáculo e do consumo.

A *retórica anti-museológica* dos movimentos da contracultura certamente embasada nos desencantos ideológicos e utópicos das questões sociais e políticas proporcionou também um impulso para a revalidação dos critérios artísticos; à exemplo as obras de caráter perecível e efêmero da *Arte Povera*, que acusavam o fim da possibilidade de conservação da arte, e, a *arte conceitual* com suas teorias filosóficas, reivindicava, Joseph Kosuth entre outros, uma investigação conceitual da obra.

A partir dos anos 70 o objeto artístico teria provocado uma inflação de busca de significação que nenhum sentido pode fundamentá-lo ou abrangê-lo completamente. A formulação da arte através da linguagem, como mediadora do entendimento segundo Leenhardt⁶, privilegia o descritivo, poético e metafísico, ao olhar, instaurando um referencial na determinação do significado. Os vários campos do saber como os estudos estruturalistas, as ciências humanas e sociais, a antropologia, e a filosofia, apoiaram a história cultural na década de 1980, como linguagem, representação e prática da arte, propiciando o desaparecimento das hierarquias que havia entre cultura erudita, cultura de massa e cultura popular.

Os significados múltiplos que se interligaram na estrutura simbólica artística pós-moderna obrigaram a ampliação do limite do signo. A transmigração dos símbolos de uma cultura para outra, teria dado espaço à possibilidade de se articular a questão da significação da obra a partir de abordagens pluralistas e multidisciplinares, alargando o território de fundamentação da história das intervenções artísticas contemporâneas, dificultando o reconhecimento dos territórios da representação cultural, eliminando a noção de raízes, e de identidade cultural.

A interpretação do contemporâneo, a partir da montagem de uma *estratégia*, suscetível de tornar manifesto seus vínculos, permite a coexistência de diversos discursos simultaneamente, já que as obras nos induzem a entendê-las como um instante fugidivo, que, não se finda ali, mas continua em outro lugar. Segundo Bürger, o pós-mo-

derno estaria dentro de um modelo de pensamento, ligado à tradição lingüística, na ruptura entre significar e entender, legitimando um *paradigma* a ser lido por facetas e perfis.

Pensando as origens brasileiras

Desde a “tradição de ruptura”⁷ com os suportes conhecidos, característicos da arte moderna, a contemplação, não mais satisfaz a visão, nem mesmo a idéia de permanência e imobilidade, que dela deriva. Surge, em 1960, “obras móveis, mutáveis, com múltiplas configurações que se movimentam criando infinitas combinações que se abrem para a ação do sujeito, obras que, abandonando o repouso inerente da escultura tradicional, incorporam o ambiente como referência, se tornando *objetos relacionais*”⁸, a exemplo os *Bichos*, de Lygia Clark; obra que engaja o espectador numa relação tátil e motora com o objeto artístico.

O espaço vivencial funciona como mobilizador do desejo do espectador, que através da expressão gesticular e de exercícios elabora uma liberação de sua imaginação criativa, tornando o processo e não a obra o centro das atenções. O “não objeto” definido por Ferreira Gullar, “é corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, nasce diretamente no e do espaço e se apresenta diante do espectador como inconcluso oferecendo os meios de ser concluído”⁹.

A obra contemporânea anônima e dessacralizada, questionando sua provisória e vacilante natureza se vincula a um modo invariante de ser, perde a individualidade e se dissolve no mundo fornecendo fronteiras as sensações buscando a superação do objeto artístico como fim da expressão estética.

Os trabalhos da época do Grupo Frente, grupo carioca de tendência construtiva, já ilustravam algumas características do espaço contemporâneo. Os trabalhos experimentais de Helio Oiticica, desenvolvidos dentro e fora da instituição, onde o ambiente penetra e envolve o espectador, já introduzia uma maleabilidade de significados.

7 Fabbrini, R. *A apropriação da tradição moderna* in: O pós-modernismo, São Paulo, ed. Perspectiva, 2005, p. 121-144.

8 Meira, S. *A anti-aesthetica contemporânea* in : Metáforas da Arte, São Paulo: MacUsp, Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, 2008, p.47.

9 Teoria do Não-Objeto apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960 in: Amaral, A. Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962), Mec/Funarte, 1977, p. 85.

6 Leenhardt, J. *Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo*, in :M.H. (org.) Rumos da crítica, São Paulo, Senac/Itau Cultural, 2000, p.20-28.

Nos Núcleos, nos projetos ambientais, e nos Parangolés, trabalhos dos anos 60 Oiticica em suas pesquisas desenvolve o conceito de deslocar o pólo criativo para o público, o fazer arte começa a atuar na experiência do espectador. Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pelo deslocamento do que se designa como arte, dar ao indivíduo a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, as diversas ordens, algo que para ele possua significado(...)¹⁰.

A partir do momento em que a fronteira do objeto de arte ultrapassa os limites do espaço conhecido e se insere no campo existencial, a contextualização do artista, ou seja, a convenção a qual ele se insere, seus textos críticos são de importância radical. A reflexão teórica torna-se um instrumento interdependente à gênese da obra, trazendo uma complexidade entre produção artística, crítica, e, teoria.

Espaços de representação

As improvisações de lugares, em estratégias específicas, contribuem para criar nichos de informalidades integrando arquitetura e arte em um sistema ao mesmo tempo aberto e fechado. Os agenciamentos em lugares instigantes colocam em cena que se inscreve a instalação, o recorte do lugar inusitado do campo ampliado revela-nos o outro que ali habita. A intervenção artística se constrói no tempo presente do espaço e no tempo presente da experiência, interpelada pela transitoriedade e pelo espaço mental.

A arte contemporânea, em experimentações inventadas, surge ainda, não ostensivamente, mas por sutis diálogos, de cunho político-cultural¹¹, como foi o caso da instalação da artista Iole de Freitas, na Documenta de Kassel em 2007, sob o tema curatorial *Migração da Forma*. Em uma encenação, na parte externa da edificação, a artista construiu planos permeáveis à luz, através de tramas metálicas e malhas plásticas, retorcidas e refletoras que invadiam internamente as salas da exposição, propondo o desafio de um campo vazado, atravessado, estabelecendo uma relação entre dentro/fora, público/privado, subvertendo as limitações da herança institucional.

10 Oiticica, H. Situação de vanguarda no Brasil (Proposta 66), in: *Aspiro ao grande labirinto*. Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão (orgs.). Rio de Janeiro, 1986, p. 110-112.

11 Cavalcanti, A. *A desconstrução dessas certezas* in: *Arte& Ensaio* n. 15, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007, p.8.

A crítica ao neocolonialismo exercida hoje por alguns artistas, à exemplo a instalação sob a pirâmide do Museu do Louvre, “*A luz de dois mundos*”, de 2005, de Tunga, é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural, envolvidas, no meio artístico, que se diz globalizado. Tunga constrói uma estrutura fixa, de bronze e aço, entrelaçando e emaranhando esqueletos e cabeças sustentados por um frágil equilíbrio de balanço e contrapeso; que, ao invés de descreverem uma estabilidade evocam uma queda, algo que se esparrama, aludindo a um princípio no caos, uma crítica as culturas subjogadas culturas outrora consagradas como não-negociáveis, que são lançadas inesperadamente no *melting-pot*.

Os princípios de lucro e de concorrência do mercado econômico invadem os sistemas de difusão da arte. O poder estratificante pertencente ao local em que as obras são contempladas, exposições, museus e instituições públicas reconhecidas, e, até mesmo, a própria crítica de arte, intervêm nos discursos que tentam justificar a impossibilidade de inserção de alguns artistas ao meio artístico, ou, criam uma normalidade hegemônica ao desenvolvimento irregular, e às histórias diferenciadas.

As intervenções de Claes Oldenburg, *Sorvete Derramado*, 2001, na Alemanha através de objetos aumentados de proporção ou metamorfoseados, definem a idéia de *formas emocionais*, no cenário teatral da arquitetura da cidade, ou ainda as intervenções sólidas em aço do minimalista Richard Serra, *Intersecção II*, de 1992, no MOMA, em Nova York, que evidência os deslocamentos do trabalho artístico.

A equação inscreve signos enigmáticos na cadeia associativa da consciência que olha e vê interceptando o registro artístico. Numa caligrafia de sistemas de relações, os parentescos são vestígios a serem descobertos na estratégia dos conceitos colocados em cena, como em um teatro, a dramaturgia atua como o espaço que a obra abre na memória e nos significantes que a configura.

Existem diferentes estratégias de aproximação que vasculham o “eu” entrelaçando o presente, passado e futuro nos diferentes graus de proximidades relacionais (pessoais, íntimas, sociais, culturais, humanas, econômicas etc) estabelecendo o “mim” no paralelo com o modo de percepção do objeto.

Conteúdos Representados

A ausência de um discurso narrativo conhecido a priori e a corporeidade das intervenções contemporâneas nos obriga a re-situar o nosso entendimento. O *pseudomorfismo na arte*¹², forma a ser aceita no contemporâneo que equivale a um contexto diferente do seu contexto original, instaura a questão da “difusão versus a invenção independente”. A instância comunicadora, que introduz a “afinidade” e a “representação dividida”, um ver relacionado, se insere com frequência dentro de um contexto geográfico, histórico, político, sócio-cultural, filosófico e até mesmo psíquico, nos levando a repensar as considerações e métodos de investigação dos conteúdos representados na arte e em sua inserção enquanto história nos contextos expandidos.

Na vivência da configuração da morfologia análoga da intervenção artística, naquilo que se apresenta como “isto é arte”, se constrói o objeto inteligível. Os significantes contemporâneos, partindo da apropriação e da transposição configuram na apresentação, associações, que rompem com a lógica da identidade imanente a eles, e, dependendo do jogo introduzido, se relacionam em um sistema muitas vezes distante daquele que o produziu.

O ponto de partida do simbólico¹³, o fenômeno concreto, contém e indica. A arbitrariedade subjetiva da comparação é quem escolhe, estabelecendo uma comparação do significado universal com o singular e preciso, na pretensão de fornecer para si, um entendimento. Os conteúdos transcritos na contemporaneidade configuram-se como: parábola, apólogo, fabula, alegoria, símile, fragmento, decomposição, enigma, metáfora estabelecendo um tipo de relação com o referente carente de distinção cultural.

Segundo Durand, a instalação contemporânea inaugurou uma estética situacional em que o que importa são “as relações com os diversos sistemas que a atravessam, ou que a beiram, os elementos da cultura que nela afloram, ou ainda o contexto artístico, que intervêm como componente da obra”¹⁴.

12 Bois, Yve-Alain *A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista* in: Anais XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, São Paulo, C/Arte, Belo Horizonte, 2007, p.13-27.

13 Hegel, G.W.F. *O simbolismo consciente da form de arte comparativa* in: Cursos de Estética, vol.II, edusp, 2000, p.47-55.

14 Huchet, S. *A instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares* in: Anais XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte Tiradentes/MG, C/Arte, Belo Horizonte, 2006, p.308.

É um cenário eclético, refere-se Derrida, no desvelar os discursos que ali, naquele espaço-tempo operam. Valorizando as “desconstruções estéticas”¹⁵, ou seja, o não conhecimento imediato das verdades que ali se fazem presentes, devido a interdisciplinaridade da obra, Derrida propõe que, dirigimos o nosso olhar para o *entre* ao em vez de se pensar o *inter*. O *entre* como lugar da enunciação, é nem dentro, nem fora, é uma *entre*-disciplina, que atravessando as fronteiras e, desafiando os limites das teorias e críticas conhecidas, se torna uma forma de entendimento de como é operado o significado, quando há uma liquidação de referenciais. A teoria e a crítica são relegadas a um papel de apoio no variado mercado das fundamentações contemporâneas.

A simulação, para Baudrillard¹⁶ é parte da escrita da atualidade é a geração de modelos de um real sem origem nem realidade, é uma liquidação de todos os referenciais – pior, dissimular é fingir não ter o que se tem, presença; simular é fingir ter o que não se tem, ausência.

15 Prikladnicki, F. *Desconstrução e Identidade: o caminho da diferença*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, dissertação de tese em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras, 2007, p.17.

16 Baudrillard, J. *L'échange symbolique et la mort* in: *L'ordre des simulacres*, Paris, Gallimard, 1975.

Crítica e concepção da pintura histórica na AIBA em 1865 – Pedro Americo e Le Chevrel

Ana Cavalcanti
UFRJ/CBHA

Resumo

A partir do estudo e da comparação entre uma tela de Pedro Americo e outra de Le Chevrel, ambas de mesmo tema e integrantes do acervo do Museu D. João VI, é proposta uma investigação sobre a recepção crítica da pintura histórica no Rio de Janeiro, no século XIX. Os pintores de história trabalhavam em limites definidos por convenções, mas já se esboça a busca por originalidade artística e, ao final do século, os temas da história antiga deixaram de agradar ao público carioca.

Palavras-chave

Pintura histórica, Academia Imperial das Belas Artes, recepção crítica.

Résumé

A partir de l'étude et de la comparaison entre une toile de Pedro Americo et l'autre de Le Chevrel, toutes les deux de même sujet et appartenant au Musée D. João VI (UFRJ), on propose une recherche sur la réception critique de la peinture d'histoire au Brésil du XIXème siècle. Les peintres d'histoire travaillaient sous la contrainte des idées convenues, mais il s'amorce le désir de l'originalité artistique et, à la fin du siècle, les sujets de l'histoire antique ne plaisaient plus au public.

Mots-clé

Peinture d'histoire, Academia Imperial das Belas Artes, réception critique.

Há quase três décadas, os historiadores da arte se afastaram da teorização modernista que julgava inexpressiva e equivocada a arte brasileira do século XIX. No entanto, não basta abandonar um instrumental teórico envelhecido para assegurar atualidade e pertinência à pesquisa. Um risco a ser evitado pelos interessados na arte oitocentista é o de retomar antigos discursos. Não se trata de fazer o elogio saudosista das práticas artísticas dos mestres da Academia, como quem nega qualquer valor à arte contemporânea. O desafio é escrever sobre o século XIX com o olhar do século XXI. Interessam-nos escolhas metodológicas propícias a uma escrita revigorada sobre obras que ainda despertam desconfianças.

A comparação entre duas pinturas do acervo do Museu D. João VI (EBA-UFRJ) permite um exercício de método. “Sócrates afastando Alcebiades do Vício” foi o tema sorteado no concurso para Professor de Desenho da Academia Imperial das Belas Artes em 1865. As pinturas dos concorrentes Pedro Americo e Le Chevrel (figuras 1 e 2) obedecem à iconografia tradicional, porém diferem imensamente em concepção e expressão.

É o que se pode observar facilmente, numa visita ao museu que foi reinaugurado em dezembro de 2008, após passar por revitalização patrocinada pela Petrobras Cultural e coordenada pela professora Sonia Gomes Pereira, cujo projeto transformou aquele espaço museológico. Atualmente, o acervo está disponível na reserva técnica visitável, o que corresponde muito bem à vocação do Museu D. João VI como fonte de pesquisa para historiadores especializados na arte brasileira do século XIX.

Nesse sentido, um dado muito positivo é o fato de que ali são conservados os arquivos da antiga Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes (Aiba e Enba). Essa proximidade entre obras e documentos é muito favorável ao pesquisador. Na leitura dos documentos, obtemos informações complementares que podem auxiliar na interpretação das obras.

Sabemos, por exemplo, que Pedro Americo (1843-1905) e Le Chevrel (c.1810-1872), os concorrentes ao lugar de professor de Desenho na Academia, se encontravam em etapas bem diversas em seus percursos artísticos. Pedro Americo, aos 22 anos, voltava ao Brasil após um período de estudos na Europa, onde vivera custeado pelo “bolsinho do Imperador”, auxílio dado por Pedro II para o pintor se aperfeiçoar em Paris. Em 1865, além de prestar concurso para magistério, o jovem recebera, pela primeira vez, uma medalha de



Jules Le Chevreil
 "Sócrates afastando Alcibíades do Vício", 1865
 óleo sobre tela
 98 x 123cm
 Museu D. João VI
 Foto: João Araujo.

Pedro Americo
 "Sócrates afastando Alcibíades do Vício", 1865
 óleo sobre tela
 130,5 x 97 cm
 Museu D. João VI
 Foto: João Araujo.



ouro na Exposição Geral da Academia¹, por sua tela "A Carioca". Le Chevreil, por seu lado, já era um homem de meia idade em 1865. Pintor francês, chegara ao Brasil na década de 1840, participara com assiduidade das Exposições Gerais. Além disso, desde maio de 1864, era professor interino de Desenho Figurado na Academia².

Um terceiro concorrente prestou concurso em 1865, mas foi reprovado: Francisco Antonio Nery (1828-1866). Sua tela não ficou na Academia e hoje não integra a coleção do Museu Dom João VI.

Para falar dessas pinturas, devemos lembrar que o fato de terem sido executadas para fins do concurso não determina de uma vez por todas seus significados. O sentido de uma obra não é único e devedor apenas dos objetivos declarados de seu autor. Sua significação é múltipla e maleável, modificando-se de acordo com o contexto de exposição e dos conhecimentos dos visitantes. De fato, mesmo sendo executadas para fins do concurso, as telas de Pedro Americo e Le Chevreil hoje se encontram ao alcance do nosso olhar nas paredes do museu, e Sócrates e Alcibíades se tornaram um enigma a ser decifrado.

O que podem significar para nós em 2009? De que modo podemos abordar e compreender estas pinturas? Sim, elas são testemunho das práticas artísticas do passado; são duas peças no quebra-cabeças da história da arte do século XIX no Brasil. Mas é curioso perceber que já em 1890, vinte e cinco anos após a realização do concurso, os espectadores que as viam na Academia, já não tinham ideia de seus propósitos iniciais. Isso é evidente no artigo de autor anônimo publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1890, por ocasião da Exposição Geral:

(...) vê-se que os nossos artistas vão fugindo à inspiração que dominava a geração a que sucedem e que está representada nos quadros da galeria n.2, em tempo classificados na Academia como constituindo a arte nacional. O que é que inspirava então os nossos artistas, e lá está representado? Era a Morte de Sócrates, S. João Baptista no cárcere, a degolação do referido S. João, a flagelação de Cristo (...), Eliezer e Rebeca, (...), Sócrates afastando Alcibíades do vício (esta questão palpitante de interesse inspirou nada menos que dois artistas), Caím amaldiçoado, Moisés recebendo as tábuas da lei, (...), toda a mitologia, todo o catecismo, toda a história de Roma.

- 1 Os Salões de Belas Artes no Brasil do século XIX eram chamados Exposições Gerais.
- 2 Ata da sessão da Congregação da Academia Imperial das Belas Artes realizada em 9/6/1864, p.61 – verso. In: Atas das Sessões da Congregação da Aiba, 1864-1865. Acervo arquivístico do Museu D. João VI, notação 6152. [manuscritos]. Obs: as próximas Atas citadas serão do mesmo acervo e mesma notação.



Jean-Léon Gérôme
 "Alcibiade chez Aspásie"
 coleção privada
 Fonte: <http://www.jeanleongerome.org/>

*E o público não ia ver as galerias, dizia-se. Para que? Que se importa o público com Sócrates, e com Moisés, (...)?*³

Ora, faltou ao cronista a informação de que todos os trabalhos citados eram provas de concursos de magistério, Prêmios de Viagem ou envios obrigatórios de pensionistas da Academia na Europa, ou seja, não eram resultado de escolhas individuais. Portanto, os comentários sobre o tema de "Sócrates afastando Alcibíades do vício" que "inspirou" dois artistas não faz sentido, já que nenhum deles escolheu o assunto. Todos os temas foram indicados pelos professores da Academia, com o objetivo de avaliar a produção dos estudantes.

Por outro lado, são significativas as observações do jornalista sobre o desinteresse do público por essas obras, em 1890. Acredito que o deslocamento do âmbito do concurso para o de acervo exposto explica parte das críticas que receberam. Porém, se em 1890 estes quadros não atraíam espectadores, me parece que mudanças tinham ocorrido na forma como o público via essas obras, mudanças na expectativa de críticos e amadores em relação à arte.

Mas vejamos primeiro quais critérios foram usados pelos mestres da Academia para julgá-las. Uma das observações feitas pelos professores trata da adequação das pinturas ao tema proposto. Pedro Americo foi fiel ao título "Sócrates afastando Alcibíades do Vício". Contudo, quem não conhece o título das pinturas, ao ver o quadro de Le Chevrel, não tem como saber que Sócrates está ali para afastar Alcibíades do vício. A cena mais parece uma conversa amena entre os três personagens principais. O parecer da Comissão julgadora do concurso em 1865 sublinha essa diferença:

Na 3ª prova (...), (quadro historico) a diferença entre elles é muito (...) notavel: – O candidato cujo anagramma é = To be or not to be [Le Chevrel] = representou o momento em que as admoestações judiciosas de Socrates cãlão no espirito de Alcibiades, que medita no que deve fazer; a amante do jovem Atheniense procura em segredo destruir a impressão das palavras do sabio; Socrates espera a resolução de seu discipulo; as figuras accessorias do fundo do quadro contribuem pela expressão, e pelo movimento à representação deste momento, que talvez não seja todavia o mais immediatamente deduzido das palavras do programma. (Ata de 9/8/1865, p.73, verso – 74).

Quando analisam o quadro de Pedro Americo, os professores afirmam:

³ Anônimo. *Belas Artes*. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 31/03/1890, p.1.

Aquele que tem por anagramma a judiciosa sentença de Leonardo da Vinci = Um pintor sabio na theoria da sua arte pôde sem muita difficuldade tornar-se universal [Pedro Americo] = representou justamente o momento em que Socrates affasta Alcibiades do vicio. (...) – Alcibiades, pensativo e obediente, deixa-se levar por seu sabio Mestre;(…).(Ata de 9/8/1865, p.74).

Essas observações mostram como a representação do momento justo era importante, e como o trabalho do pintor de história era comparável ao de um romancista ou diretor teatral. Pedro Americo soube contar melhor a história, destacando a ação e a expressão de cada personagem.

Continuando a analisar as pinturas, notamos uma série de detalhes iconográficos idênticos nos trabalhos de Le Chevreil e Pedro Americo. Essas coincidências são sinais de que compartilhavam uma cultura visual comum aos artistas do período.

Mas se há semelhanças iconográficas, vejamos também as diferenças. Enquanto Le Chevreil representou Alcibíades nu e Sócrates vestido; Pedro Americo, ao contrário, vestiu Alcibíades com elegância, e deixou Sócrates com o torso nu e pés descalços. Sócrates quase nu representa a pureza e a simplicidade, a verdade sem disfarces, o desprendimento das vaidades, enquanto Alcibíades vestido é vaidoso e apegado às aparências.

Outro aspecto importante é perceber quais qualidades dos pintores estavam sendo julgadas. O que era necessário provar? Não apenas o domínio do desenho. Para tal, já haviam sido realizadas as provas de modelo vivo e de desenho de anatomia do natural. Na prova de composição histórica, o que estava sendo avaliado eram os conhecimentos da produção artística precedente e também da história geral.

Uma das telas mais famosas sobre o tema, no século XIX, era a que Jean Léon Gérôme (1824-1904) apresentou no Salão de Paris em 1861: “Socrate allant chercher Alcibiade chez Aspasie» (fig. 3), um exemplar de pintura neogrega, movimento que se iniciara no Salão de 1847. Referindo-se à Antiguidade, o quadro de Gérôme era, na verdade, um pretexto para representar uma cena agradável ao público contemporâneo que podia imaginar-se transportado para o ensolarado pátio interno de uma bela casa ajardinada, onde Alcibíades abraça uma jovem mulher recostada em seu colo. Sócrates de pé tenta convencê-lo a acompanhá-lo, sem muito sucesso.

É praticamente certo que Pedro Americo e Le Chevreil conhecessem a obra de Gérôme, ao menos pela reprodução fotográfica posta à venda pela Maison Goupil em 1862.

Quanto aos aspectos plásticos, a estrutura da composição de Gérôme lembra um desenho feito por Henri Lemaire (1798-1880) em 1824, pensionista da Academia de França em Roma. Como num baixorrelievo, este desenho apresenta linhas de contorno simples e claras, ao gosto neoclássico⁴.

Notamos que no concurso de 1865, Le Chevreil permaneceu ligado a este esquema compositivo clássico tradicional presente em Lemaire e em Gérôme.

A escolha de Pedro Americo foi muito diversa. Posicionou a tela na vertical e buscou um ângulo de visão que enfatizasse a ação, optando por uma perspectiva acentuada, contrastando as dimensões dos diversos personagens. Esse recurso acrescentou dramaticidade à cena. Comparando essa estrutura com a composição de Le Chevreil, se percebe sua novidade. Essa escolha é significativa de mudanças na pintura do século XIX, pois é notável como agradou aos professores. Pedro Americo foi o vencedor do concurso quase por unanimidade.

Mas é necessário comparar a tela de Pedro Americo com outras mais antigas. Existem duas pinturas sobre o tema, realizadas no final do século XVIII, de autoria de Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), uma datada de 1785, e a outra de 1791. Essa última foi exposta no Salão do mesmo ano com o nome de “Socrate arrachant Alcibiade du sein de la volupté”, e hoje faz parte do acervo do Museu do Louvre⁵.

Apesar de Jean-Baptiste Regnault ser classificado como pintor neoclássico, e o tema ser retirado da Antiguidade clássica, as duas versões que pintou para Sócrates e Alcibíades possuem a atmosfera de meados do século XVIII. Comparando-as às pinturas do século XIX, nota-se que, nos Setecentos, Regnault não se preocupou com a “verdade histórica” e não reproduziu o ambiente da arquitetura grega. Seus personagens se movimentam num espaço barroco. Nas pinturas do século XIX, a ambientação ganha características da Grécia Clássica, seja em Lemaire ou Gérôme, ou mesmo em Le Chevreil e Pedro Americo.

Aqui percebemos uma diferença na forma de lidar com o passado. No século XIX, a consciência da rápida passagem do tempo, dos anacronismos históricos, era inevitável. No século XVIII, artistas e literatos usaram temas da Antiguidade, mas ninguém estranha-

⁴ O desenho pertence ao departamento de artes gráficas do Museu do Louvre (número de inventário RF 41456), está localizado na reserva de pequenos álbuns e acessível em <http://arts-graphiques.louvre.fr/>

⁵ Imagem disponível em <http://www.insecula.com/oeuvre/O0010004.html>

va se os personagens antigos se comportassem exatamente como os contemporâneos.

Nos quadros de Jean-Baptiste Regnault, a sensualidade dos personagens remete à literatura libertina, em voga no século XVIII. Também nos lembram um conto de Jean-François Marmontel, “Alcibiade, ou Le Moi”, publicado pela primeira vez em 1755 no *Mercure de France*, e mais tarde no livro *Contes Moraux*, coletânea traduzida para o português em 1785.

De fato, o tema trabalhado nas pinturas em foco tem sua origem na história e na literatura. Vejamos portanto a trajetória do personagem Alcibiades nas fontes escritas.

Para conhecer o Alcibiades histórico que viveu no século V a.C., as fontes mais antigas são Tucídides (entre 460 e 455 a.C. – c. 400 a.C.) e Plutarco (c.46/49 – c. 125). Sabemos que Alcibiades (c.450-404 a.C.), figura de atuação política e militar controversa na Grécia Antiga, era sobrinho de Péricles e discípulo de Sócrates.

Nos textos filosóficos de Platão, Alcibiades aparece em *O Banquete* e em dois diálogos, intitulados *Primeiro Alcibiades* e *Segundo Alcibiades*. Porém, ao ler os autores antigos, nota-se a grande distância que existe entre esse personagem Alcibiades e a figura que acabou servindo de pretexto para artistas tratarem do conflito entre os desejos sensuais e os princípios morais ou intelectuais, nos quadros que estamos analisando.

Acredito que o enfoque na vida de luxúria do herói grego tenha sido privilegiado, inicialmente, no correr do século XVIII.

Estendendo à literatura brasileira nossa busca de referências ao personagem, nos deparamos com o conto de Machado de Assis “Uma Visita de Alcibiades”, cuja primeira edição é de 1875.

Interessa-nos contrapor o modo como Alcibiades aparece no texto de Marmontel em 1755, à forma como Machado de Assis o apresenta, 120 anos mais tarde. Perceber as metamorfoses da figura de Alcibiades no imaginário literário pode nos auxiliar na compreensão das mudanças de mentalidade no correr dos séculos, e no entendimento sobre os diversos significados que assumiram ou perderam as pinturas de Le Chevreil e Pedro Americo no final do século XIX.

Quando em 1786, Marmontel reuniu seus contos num livro, explicou no prefácio sua intenção: descrever os hábitos da sociedade e apontar os ridículos de seus contemporâneos, de forma divertida e ao mesmo tempo educativa⁶. Alcibiades, personagem principal do

primeiro conto da série, exemplifica um traço da natureza humana, o desejo de ser amado por si mesmo, sem que o amante esconda, em seu amor, algum interesse pessoal. Após diversas desventuras amorosas, Alcibiades pensa ter encontrado o amor perfeito nos braços de uma bela cortesã. Porém, assim como as precedentes, também essa o desilude. Inteiramente decepcionado, Alcibiades procura os conselhos de Sócrates, que termina por apontar-lhe o ridículo de sua exigência, já que não há amor desinteressado. Nessa conclusão se reconhece mais a moral utilitária da época do autor do que um pensamento de Sócrates.

Marmontel incluiu diversos detalhes que situam a história na Grécia Antiga, porém, as características dos personagens e suas aventuras são próprias da França no século XVIII. É curioso o paralelo com a pintura de Regnault (1791), que também retrata os personagens gregos num ambiente anacrônico, como se isso fosse muito natural.

Já em Machado de Assis, ao contrário, é justamente o anacronismo, o estranhamento causado pela aparição do antigo grego no Rio de Janeiro do século XIX, que dá o mote cômico ao episódio. Em seu conto, ambientado em 1875, Alcibiades ressurgiu quando o desembargador X..., personagem e narrador da história, após ler sobre a vida do ateniense, o invoca numa espécie de sessão espírita particular. Em forma de carta ao chefe de polícia, os primeiros parágrafos preparam a situação:

Hoje, à tardinha, acabado o jantar, enquanto esperava a hora do Cassino, estirei-me no sofá e abri um tomo de Plutarco. (...) e sucedeu o que sempre se dá comigo quando leio alguma cousa antiga: transporto-me ao tempo e ao meio da ação ou da obra.

Depois de jantar é excelente. Dentro de pouco acha-se a gente numa via romana, ao pé de um pórtico grego ou na loja de um gramático. Desaparecem os tempos modernos, a insurreição da Herzegovina, a guerra dos carlistas, a Rua do Ouvidor, o circo Chiarini. Quinze ou vinte minutos de vida antiga, e de graça. Uma verdadeira digestão literária.⁷

Porém, após esse início promissor de um descanso tranquilo e inofensivo, anuncia-se a confusão. Pois “o moleque entrou e acendeu o gás” e, trazido de volta ao mundo contemporâneo, os olhos do de-

re, Libraire-Editeur, 1818, p.IX. Disponível em <http://books.google.com.br/books?id=GIUTAAAQAAJ> [acesso em 23/01/2009]

7 MACHADO DE ASSIS. “Uma Visita de Alcibiades”. In: *Obra completa*, v.II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Acessível em <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/alcibiades.html>

6 MARMONTEL, Jean-François. *Oeuvres Complètes*. Paris: Chez Verdiè-

sembargador caíram “das nuvens, isto é, nas calças de brim branco, no paletó de alpaca e nos sapatos de cordovão”, o que o fez refletir: “ – Que impressão daria ao ilustre ateniense o nosso vestuário moderno?”. Usando de suas habilidades de espírita, o narrador invoca Alcibíades que prontamente aparece. Começam as complicações. Ao dialogar com Alcibíades, o brasileiro não consegue deixar de chocá-lo com as novidades:

(...) Repeti-lhe que sim, que o paganismo acabara, que as academias do século passado ainda lhe deram abrigo, mas sem convicção, nem alma, que as mesmas bebedeiras arcádicas, (...) essas mesmas estavam curadas, radicalmente curadas. De longe em longe, acrescentei, um ou outro poeta, um ou outro prosador alude aos restos da teogonia pagã, mas só o faz por gala ou brinco, ao passo que a ciência reduziu todo o Olimpo, a uma simbólica. Morto, tudo morto.⁸

O desenlace se dá quando Alcibíades, preparando-se para acompanhar o narrador a um baile, deve vestir as roupas do século e, para aprender a usá-las, o observa colocando calças compridas, casaca, e por fim o chapéu. Os trajes modernos matam o grego de susto, e a história termina com a solicitação do desembargador ao chefe de polícia, para que providencie a retirada do cadáver. Com muita graça, Machado de Assis usa o estranhamento de Alcibíades diante das novidades da moda para falar da falta de sentido e da inadequação das referências à Grécia Antiga na literatura e na arte de seu próprio tempo.

Se os leitores de Marmontel não tinham dificuldades de ver em seus personagens simples metáforas da sociedade contemporânea, os de Machado de Assis se deleitavam com a confusão criada pela transposição de um personagem antigo nos tempos modernos.

Mas de que modo essa comparação pode nos ajudar a pensar nos quadros de Pedro Americo e Le Chevrel?

Nota-se que essas pinturas de 1865 envelheceram rapidamente e, para o público de arte do final do século, pareciam ultrapassadas e sem sentido. Como no texto de Machado de Assis, Alcibíades estava deslocado, já não interessava ao olhar dos contemporâneos que desejavam ver-se retratados num espelho, e não mais em metáforas, como as usadas por Marmontel.

As mudanças ocorridas na sociedade, nos avanços científicos e tecnológicos nessas poucas décadas foram decisivas e criaram a

sensação de obsoleto para as referências ao mundo grego, antes em voga. No final do século XIX, o público perdera o código para usufruir esse tipo de pintura. A inadequação do personagem histórico aos tempos atuais e o estranhamento entre o mundo antigo e o moderno, apontados por Machado de Assis, aconteceram no mundo da arte do fim de século.

⁸ - Idem, *ibidem*.

Citação, Tipo e Modo na pintura brasileira, 1890-1930

Arthur Valle
UFRJ/CBHA

Resumo

No presente texto, procura-se delimitar e definir as noções de citação, tipo e modo, e aplicá-las na análise de pinturas realizadas no Brasil das primeiras décadas republicanas. Além disso, defende-se que a utilização em conjunto dessas noções pode favorecer um entendimento mais preciso de como se dava o processo criativo dos artistas brasileiros, bem como oferecer uma alternativa à noção usual de estilo na busca de esquemas mais flexíveis para a classificação da produção pictórica do período.

Palavras-Chave

Pintura Brasileira, 1890-1930, Conceitos classificatórios, Estilo

Abstract

In the present paper we try to delimit and to define the concepts of quotation, type and mode, and to apply them in the analysis of some Brazilian paintings of the first republican decades. Moreover, we defend that the use of this set of concepts can favor a more precise understanding of the creative process of the Brazilian artists, as well as offer an alternative to the usual notion of style in the search of more flexible classification schemes for the pictorial production of the period.

Keywords

Brazilian Painting, 1890-1930, Classification Concepts, Style

1.

No último meio século, a crise do Modernismo e da noção de uma evolução artística que procederia por saltos sucessivos se refletiu na prática da arte e no campo da sua historiografia. Um fruto direto disso foi o crescente ceticismo dos estudiosos com relação à difundida concepção da história da arte como uma sequência linear de *estilos* independentes, definidos por um conjunto específico de características formais e possuindo começo e fim datáveis. Aqui, compreendo a noção de *estilo* aplicada tanto àqueles monólitos conhecidos como *estilos de época* (*Gótico*, *Barroco*, etc.), quanto a generalizações mais circunscritas, referentes a um determinado movimento artístico (*Impressionismo*, *Cubismo*, etc.).

Não desejo revisar a polêmica sobre a noção de *estilo*, nem negar absolutamente a sua utilidade. Todavia, creio que, com relação à produção pictórica do local e período que aqui me interessa, o Brasil das primeiras décadas republicanas, a aplicação dessa noção é pouco satisfatória por pelo menos dois motivos: *a)* a quantidade restrita de rótulos estilísticos comumente empregados pelos especialistas é incapaz de dar conta da variedade da produção considerada; *b)* esses mesmos rótulos foram forjados para uma realidade cultural realidade cultural diversa, a dos países europeus, e sua utilização leva pouco em conta as ressignificações impressas pelos brasileiros nos influxos vindos do Velho Mundo.

Logo, seria interessante, sem propriamente descartar a noção de *estilo*, buscar conceitos classificatórios mais maleáveis. É isso que tem feito nos últimos anos pesquisadores brasileiros sensíveis tanto às limitações de uma história da arte segmentada rigidamente em *estilos*, quanto às peculiaridades de nossa produção artística. Os trabalhos acadêmicos que cito no que segue são exemplos desse esforço. Entre outras coisas, esses trabalhos possibilitam um melhor entendimento do processo criativo de nossos artistas, em especial no que diz tange ao seu empenho em conferir um sentido renovado à tradição, e por isso eu gostaria de relacioná-los ao campo de estudos da noção de *influência* nas artes.

Foi a essa complexa noção que Göran Hermerén dedicou seu livro *Influence in art and literature* (1975), onde numerosas e sutis distinções são estabelecidas entre as diferentes instâncias possíveis de influência nas artes¹. Retomando algumas das conclusões de Her-

¹ HERMERÉN, G. *Influence in Art and Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1975.



Irmãos Chambelland

Monarquia, 1925-26.
Óleo sobre tela (marouflage)
660 x 700 cm
Rio de Janeiro, Palácio Tiradentes –
ALERJ, Plenário.
Foto do autor.

merén, julgo que o estudo das questões que aqui pretendo tratar é potencialmente útil porque: *a)* combinado com análises da gênese das obras envolvidas, pode oferecer *insights* valiosos sobre o processo criativo dos artistas; *b)* combinado com investigações psicológicas e sociológicas, pode ensinar muito sobre como são estabelecidos os contatos culturais e como as ideias se transmitem entre indivíduos e tradições; *c)* se, como defende Hermerén, considerações sobre influência nas artes fazem parte da “história dos comentários criativos” sobre as obras influentes², o estudo das questões aqui abordados pode revelar dados interessantes sobre o gosto dos artistas e períodos envolvidos.

Isso posto, o que desejo propor é a distinção entre três instâncias diversas de influência que julgo terem operado na pintura brasileira do período analisado e que designo pelos termos *citação*, *tipo* e *modo*. Relacionadas mas independentes, essas instâncias não são as únicas perceptíveis nas obras dos brasileiros e não defendo que os termos que uso para designá-las sejam os melhores. Em última análise, o que me interessa aqui defender é que essas instâncias são relevantes, que elas possuem características distintas, e que, portanto, conscientizar as suas diferenças pode favorecer um entendimento mais preciso de como se dava o processo criativo de nossos artistas e oferecer esquemas mais flexíveis para a classificação de suas obras.

2.

Por *citação* eu designo o empréstimo mais ou menos fiel feito por um artista, em uma determinada obra, de motivos particulares tomadas de obra de um outro artista. Na historiografia de arte brasileira, o recurso à noção de *citação*, por vezes diversamente denominada, me parece exemplificado nas discussões sobre pintores associados sobretudo ao Império, como, entre outros, Victor Meirelles, cuja *Batalha dos Guararapes* (1879) é tratada por Jorge Coli em sua tese de livre-docência³, ou Pedro Américo, cujas pinturas históricas são abordadas por Maraliz de Castro Vieira Christo em trabalhos mais recentes⁴.

² *Idem*, p. 308 sg.

³ COLI, J. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 1997.

⁴ Cf. CHRISTO, M. Diálogos da História da Artes: As apropriações na Pintura Histórica. In: *Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008, p. 163-170; e CHRISTO, M. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e Tiradentes Esquartejado*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2006.

Mas o recurso a *citações*, da maneira aqui definida, é igualmente muito comum entre os pintores atuantes nas primeiras décadas da República e os exemplos presumíveis são tantos que seria impossível listá-los todos. Vou me ater a dois apenas, que me parecem esboçar o que o estudo das *citações* pode revelar sobre as fontes dos artistas do período e as especificidades de sua produção.

O primeiro é *Os Descobridores* (1899), de Belmiro de Almeida: Cristo, por exemplo, postulou, como fonte para a figura do degredado sentado junto à árvore, a figura feminina no quadro *Les Foins* (1877), do francês Jules Bastien-Lepage⁵; já Luciano Migliaccio indicou, mais recentemente, que tal figura lembraria o *Proximus tuus*, escultura do italiano Achille d'Orsi, originalmente exposta em Turim, em 1880⁶. As duas hipóteses não são, obviamente, excludentes e se baseiam ambas na identidade de postura entre o degredado e a figura supostamente citada. O interessante é que, se fosse confirmada uma influência direta da obra de d'Orsi sobre a de Belmiro, se confirmaria igualmente uma relação desse com a cultura figurativa italiana de fins de oitocentos que não me parece suficientemente conhecida em nossa historiografia.

O segundo exemplo é o painel *Monarquia* (1925-26), realizado pelos irmãos Chambelland para o atual Palácio Tiradentes, no Rio de Janeiro (Fig. 1). Nessa pintura se encontram citadas algumas obras paradigmáticas da arte no Brasil, como a estátua equestre de D. Pedro I, realizada por Louis Rochet, ou o retrato de D. Pedro II na abertura da Assembleia Geral, pintado por Pedro Américo. Além de exemplificar um uso de *citações* mais 'literal' do que o perceptível n'*Os Descobridores*, a tela demonstra o quanto, durante a República as obras da então chamada 'escola brasileira' integravam o repertório de referências dos artistas.

3.

Denomino *tipo* a segunda instância de influência que gostaria de discutir. Na historiografia brasileira, creio que tal noção se encontra bem estabelecida graças especialmente ao uso que dela tem feito, já há alguns anos, Sônia Gomes Pereira⁷ e alguns de seus orientandos.

⁵ *Idem*, p. 172.

⁶ MIGLIACCIO, L. A recepção dos gêneros europeus na pintura brasileira. CAVALCANTI, A; DAZZI, C.; VALLE, A (org.). *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ / DezenoveVinte, 2008, p.30.

⁷ PEREIRA, S. A Historiografia da Arquitetura Brasileira no Século XIX e os Conceitos de Estilo e Tipologia. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível

Diferente de *citação*, a escolha do termo *tipo* pode soar menos arbitrária, uma vez que o seu uso possui precedentes na teoria artística europeia. Ele é encontrado, por exemplo, no debate arquitetônico oitocentista e uma de suas definições mais interessantes foi formulada por Quatremère de Quincy, que define *tipo* como *a ideia geral da forma de um edifício*⁸. Como precisou Giulio Carlo Argan⁹, essa definição se desdobra em níveis distintos, o mais primordial dos quais seria o *tipo de definição espacial*, que se refere à totalidade do edifício e é, essencialmente, o esquema de distribuição de seus elementos, uma espécie de "esqueleto espacial"¹⁰. Tratando da arte da pintura, me interessa reter sobretudo essa noção primordial de *tipo* e, novamente, dois exemplos servirão para ilustrar seu emprego entre os pintores no período aqui delimitado.

O primeiro é o *Baile à fantasia* (1913), de Rodolpho Chambelland: o esqueleto estrutural dessa obra é análogo àquele encontrado em pinturas francesas contemporâneas figurando danças, como *Le Moulin de la Galette* (1876), de Renoir, *La danse au "Moulin Rouge"* (1899-90), de Toulouse-Lautrec, ou *Bal Blanc* (1903), de Marius-Joseph Auy. Tanto quanto à analogia temática verificável entre a obra do brasileiro e as francesas, creio que o empréstimo tipológico feito por Chambelland se baseia em uma identidade de intenções expressivas mais profundas, como procurei demonstrar em outro lugar¹¹.

O segundo exemplo é *A fundação da cidade de N. Sra. de Belém do Pará* (1908), de Theodoro Braga. Nesse caso, o *tipo* empregado me parece provir de uma fonte brasileira, a conhecida *Vista de um mato virgem que se está reduzindo à carvão*, de Félix-Émile Taunay. No centro de ambas as obras, duas grandes árvores de orientação vertical dividem as cenas em dois momentos distintos, que se desenrolam da direita para a esquerda: na tela de Braga, de temporalidade

em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_sgp.htm>; PEREIRA, S. As tipologias da tradição clássica e a pintura brasileira do século XIX. In: *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. 2007, São Paulo: C/Arte, 2007. p. 530-545.

⁸ QUATREMÈRE DE QUINCY, A.-C. *Encyclopédie méthodique*. Architecture. T. 3 [Nacelle-Zothecca]. Paris, 1825, p. 543-545.

⁹ ARGAN, G. *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: ediciones Nueva Vision, 1977, especialmente p. 29-36.

¹⁰ *Idem*, p. 34.

¹¹ VALLE, A. *Baile à fantasia*, de Rodolpho Chambelland: A figuração do frenesi. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/av_rc_baile.htm>.



A fundação da cidade de N. Sra. de Belém do Pará (1908), de Theodoro Braga, e **A vista de um mato virgem que se está reduzindo à carvão**, de Félix-Emile Taunay, comparadas com base em seus esqueletos estruturais.

bem escandida, a chegada das embarcações a um igarapé é seguida pelos trabalhos de construção da cidade; no de Taunay, a floresta quase virgem é justaposta à sua devastação consumada. Tendo como base uma estrutura semelhante (Fig. 2), os movimentos de avanço e recuo espacial, a posição e a forma dos fluxos de água, em baixo à direita das grandes árvores, e mesmo as ações figuradas à esquerda de ambas as obras, guardam também muito em comum, o que reforça a hipótese da relação entre as telas¹².

4.

Designo como *modo* a última instância de influência que gostaria de comentar. Na historiografia de arte europeia, existem exemplos similares do uso que proponho para o termo, como o feito por Thomas da Costa Kaufmann ao discutir em termos de *modos* a diversidade da produção da chamada *Escola de Praga*¹³, ou por Jan Białostocky, que se vale da noção para esclarecer a lógica dos diferentes “estilos” empregados, por vezes simultaneamente, por artistas como Schinkel, Ingres e Picasso¹⁴.

Como no caso de *tipo*, precedentes para o meu emprego do termo *modo* se encontram na teoria artística europeia. O exemplo mais famoso se acha em uma carta endereçada por Nicolas Poussin a seu amigo e protetor Paul Fréart de Chantelou¹⁵. Nela, o pintor justificava a diferença entre o aspecto de algumas de suas pinturas fazendo referência à tese de que a maneira como um quadro era pintando deveria se adequar à natureza do tema nele figurado. Como apoio, Poussin remetia à autoridade da poesia antiga e, sobretudo, da música grega: assim como esta última era composta em diferentes *modos* (*Dórico, Frígio, Lídio*, etc.), aos quais se associavam expressões e, conseqüentemente, funções particulares, assim também as pinturas deviam variar suas configurações conforme seu tema e/ou função exigissem.

¹² Provar conclusivamente a existência de uma relação entre a obra de Braga e a de Taunay dependeria de um estudo específico. Como na maioria dos casos que aqui discuto, posso apenas afirmar que certos requerimentos necessários – mas não suficientes – para essa hipótese de influência são satisfeitos, em particular, empregando a terminologia proposta por Hermerén, os requerimentos *temporal* e de *similaridade*; cf. HERMERÉN, G. *Op. cit.*, p. 156-261.

¹³ KAUFMANN, T. *L'École de Prague*. La peinture a la cour de Rodolphe II. Paris: Flammarion, 1985, em particular p.129-146.

¹⁴ BIAŁOSTOCKY, J. Das Modusproblem in den bildenden Künsten: Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des “Modusbriefes” von Nicolas Poussin. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 24 Bd., H. 2 (1961), p. 128-141.

¹⁵ POUSSIN, N. *Lettres et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1964, p.121-125.

Se e em que medida Poussin pôs efetivamente em prática as ideias contidas em sua “carta dos *modos*”, é ponto ainda hoje polêmico. O que parece certo, como defende Jennifer Montagu, é que essas ideias tiveram repercussão na teoria da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*¹⁶. Charles Le Brun teria sido o introdutor do conceito de *modos*, no sentido de Poussin, nos discursos da *Académie*, e nisso ele foi seguido por teóricos como André Félibien e Henri Testelin. No oitocentos, a teoria do *modos* se encontra referida, por exemplo, no *Traité complet de la peinture* (Paris, 1829), de J. N. Paillet de Montabert, discípulo de David, e na *Esthétique générale et appliquée contenant les règles de la composition dans les arts plastiques* (Paris, 1865), de David Sutter.

Se o termo se mantém, as discussões sobre a noção de *modo* no contexto acadêmico francês evoluem no sentido de defini-lo como uma ordenação visual unitária do quadro, um ‘efeito geral’ que presidiria esse último e que serviria para introduzir e guiar o observador na compreensão de seu tema e função. Logo, como um *tipo* e diferente de uma *citação*, um *modo* se associa à totalidade da composição da obra; porém, diverso de um *tipo*, um *modo* se caracteriza pelo que eu gostaria de designar como um *tratamento de superfície*, muito mais do que por um esqueleto estrutural comum. É por isso que Białostocky se refere como *modal* à prática, comum na arquitetura eclética, de associação entre repertórios ornamentais de estilos do passado e as diferentes funções dos prédios, marcada por uma cisão profunda entre os aspectos decorativo, de um lado, e tectônico-espacial, de outro.

Na pintura brasileira do período aqui tratado, a noção de *modo* me parece contribuir para a compreensão das especificidades associadas a alguns gêneros. É, por exemplo, o caso do que então se convencionou designar, *lato sensu*, *pintura decorativa*. A pesquisa da literatura artística do período, em especial das críticas de arte, revela diversas características formais associadas a esse gênero. Cito um exemplo: comentando *A partida da monção* (1897), tela de Almeida Júnior exibida na Exposição Geral de 1898, o articulista anônimo do *Jornal do Commercio* afirmou:

O seu trabalho é uma tela decorativa, pintada em uma tonalidade fria, quase em gri-

16 MONTAGU, J. The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 55 (1992), p. 233-248.

*saille, na maneira moderna iniciada em França por Puvis de Chavannes, e que temido um grande número de sectários. Já o ano passado o Sr. Almeida Júnior nos dera um prenúncio da sua tendência atual, que agora nos parece mais acentuada.*¹⁷

A referência à “maneira moderna” de Chavannes é indicativa da corrente estética a qual, aos olhos dos contemporâneos, algumas das derradeiras obras de Almeida Júnior se filiavam. Impregnada da exigência moral de respeito pelas qualidades intrínsecas dos materiais que ganhou força com a polêmica sobre a qualidade estética dos objetos industriais exibidos nas Exposições Universais, essa corrente postulava uma pintura decorativa que afirmasse a presença material do conjunto arquitetural que a abrigava e que banisse “a perspectiva e o modelado para respeitar a planaridade do muro, renuncia[ndo] a todos os efeitos permitidos pela técnica do óleo, empastamentos, transparência, claro-escuro, para reencontrar a clareza fosca do afresco, considerada a técnica por excelência da pintura mural”¹⁸. Tal concepção já fora formulada explicitamente por, por exemplo, Prosper Mérimée em artigo de 1851¹⁹, que, fazendo referência à “pintura antiga” e aos “mestres italianos”, defendia uma pintura decorativa figurativa caracterizada por uma preferência pelo afresco, com sua paleta limitada e seus “tons de convenção”; o emprego de cores, claras, “doces” e esmaecidas, aplicadas uniformemente, sem modulações; e uma execução caracterizada pela simplicidade.

São características como essas que aproximam entre si toda uma série de importantes pinturas decorativas realizadas no Rio de Janeiro durante a 1ª República, cujo parentesco se baseia essencialmente em um mesmo tratamento de superfície, marcado pela paleta clara, o uso contido dos efeitos de modelado e de profundidade, o acabamento fosco, etc.

A referida independência entre *modo* e esqueleto estrutural se evidencia quando uma mesma composição é tratada em *modos* diferentes. Gostaria de citar um caso célebre, o *Caipira picando fumo*, de Almeida Júnior, do qual são conhecidas duas versões executadas em 1893 (Fig. 3). Sem negar a relação genealógica entre elas, sugiro que a passagem de uma a outra envolve, além da óbvia ampliação, uma mudança de *modo*. Senão vejamos: uma diferença essencial do

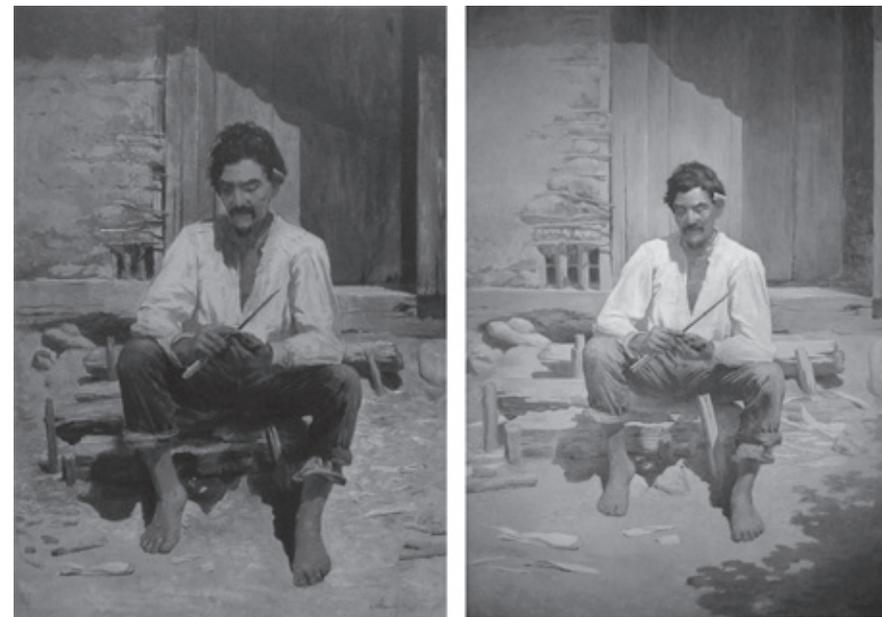
17 NOTAS sobre Arte. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13. set 1898, p.2.

18 VAISSE, P. *La IIIe République et Les Peintres*. Paris: Flammarion, 1995, p. 257.

19 MÉRIMÉE, P. De la peinture murale et de son emploi dans l’architecture moderne. *Revue de l’architecture et des travaux publics*, 9, 1851, especialmente col. 327-332.

quadro maior com relação ao menor é, como pontuou Rodrigo Naves, “o clareamento geral a que Almeida Júnior submeteu a segunda versão. No estudo, os contrastes entre claros e escuros são mais marcados e os volumes um tanto mais acentuados, o que dá maior solidez às coisas e realça levemente a figura do caipira em relação ao fundo”²⁰. O ‘enfraquecimento’ do caipira enquanto figura na versão maior é função, igualmente, do tamanho proporcionalmente menor que ele ocupa com relação ao todo do quadro. Empregando a terminologia adiantada nessa parte, eu diria que o quadro maior é uma versão *em modo decorativo* do menor: nesse sentido, características como a ampliação, que denotaria um intenção mais ‘pública’, o clareamento da palheta e a consequente ‘desmaterialização’ dos objetos, a figura menor do caipira que igualmente diminui, como frisa Naves, a “força e determinação” da articulação do espaço da obra, todas concorreriam para satisfazer a exigência de integração no espaço arquitetônico que a abrigasse.

A noção de *modo* oferece ainda uma chave de interpretação interessante quando analisamos a relação dos pintores brasileiros com as chamadas ‘vanguardas’ europeias. Em *Mulher em círculos* (1920), quadro de Belmiro de Almeida, a marcação linear do rosto da mulher – estilizada, mas ainda verossímil –, se encontra sobreposta por uma grade abstrata de círculos que se interpenetram, e que remete à obra de artistas como Balla ou Delaunay. Analisando mais atentamente a imagem, porém, percebe-se que suas duas ‘camadas’ coincidem apenas em poucos pontos, como nos olhos ou no pescoço da mulher: o emprego de procedimentos de ‘vanguarda’ pouco diz respeito à estrutura profunda da imagem, se dando sobretudo em sua superfície, de uma maneira que eu qualificaria *modal*. Quadros de artistas formados durante os anos 1920, como Candido Portinari, também parecem se valer da mesma lógica *modal* ao se apropriarem, por exemplo, de elementos da chamada estética cubista, o que indicaria a sobrevivência da prática além do período delimitado.



As duas versões do Caipira picando fumo,
de J. F. de Almeida Júnior, medindo
respectivamente 70 x 50 cm e 202 x 141 cm.
Ambas foram pintadas em 1893 e pertencem hoje
ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

²⁰ NAVES, R. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. *Novos estudos*, n. 73, nov. 2005, p. 136.

O enfrentamento entre homem e natureza na pintura de paisagem do Brasil no século XIX

Claudia Valladão de Mattos
UNICAMP/CBHA

Resumo

Como parte da revisão do campo de estudos da história da arte, iniciou-se a algumas décadas um processo de redefinição das relações entre pintura de paisagem e poder. Tomando como ponto de partida o tema da representação do enfrentamento entre homem e natureza e levando em consideração essas novas tendências da historiografia, o presente trabalho realizará um estudo de algumas telas realizadas no Brasil ao longo do século XIX.

Palavras-chave

pintura de paisagem, política, século XIX.

Abstract

As part of a revision of the field of art history interpretation, the relation between landscape painting and power also stated to be reevaluated. Using as point of departure the theme of the confrontation between man and nature, and taking the new tendencies of art historiography into account, this paper proposes a study of some landscape paintings created throughout the Nineteenth century in Brazil.

Keywords

landscape painting, politics, 19th century.

Nas narrativas tradicionais da História da Arte o gênero da pintura de paisagem freqüentemente aparece como protagonista principal do processo de condução da arte a uma esfera autônoma e auto-referente, caracterizada como própria da história da arte ocidental. O presente ensaio tem como objetivo lançar um ponto de interrogação sobre a idéia da pintura de paisagem como o campo por excelência da fruição puramente estética. Partindo da discussão metodológica proposta pelo historiador da arte Tom Mitchell em seu livro *Landscape and Painting*¹, procuraremos apontar para a necessidade de uma revisão dos discursos sobre pintura de paisagem, de forma a tornar a compreensão deste gênero mais rica e complexa.

Na introdução de seu livro, Tom Mitchell afirma que o objetivo de seu empreendimento é “transformar a ‘paisagem’ de um nome em um verbo”, ou seja, desenvolver um modelo mais abrangente do campo da pintura de paisagem que “perguntaria não apenas o que pintura de paisagem ‘é’ ou ‘significa’, mas o que ela *faz*, como ela funciona enquanto prática cultural.”² Trata-se aqui de atribuir um papel ativo à pintura de paisagem como instrumento de poder. Tal poder é derivado, em primeira instância, de sua capacidade de “passar por natureza”, de ser o *locus* de naturalização de determinadas relações sociais. Ou seja, o fato da paisagem encenar-se como espaço despovoado de relações humanas, tornou-a o local privilegiado para a naturalização dessas mesmas relações.

Mitchell propõe um novo modelo para a análise da pintura de paisagem que enfatiza sua condição de representação em “segunda potência”, deixando entrever sua ligação seminal com o campo do simbólico.³ De acordo com este modelo, a “natureza” tal qual, presente em sua materialidade, deve ser considerada inacessível ao olhar. O que reconhecemos e chamamos de “natureza” seria uma construção simbólica, uma representação (mental), permeada de relações sociais, que em uma segunda instância receberia sua inscrição em pintura. A paisagem que vemos não seria, portanto, um trecho da natureza, como acostumamo-nos a pensar, mas sim

1 W.J.T Mitchell (org.), *Landscape and Power*, Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2ª Ed., 2002.

2 Mitchell, op.cit., p.1.

3 Ao buscar um modelo teórico capaz de auxiliar na compreensão do funcionamento do campo da pintura de paisagem, Tom Mitchell traçou uma analogia com o esquema proposto por Lacan para descrever o local do trauma. Acompanhando a certa distância a divisão proposta por Lacan entre os campos do “real”, do “simbólico” e do “imaginário”. Cf. Mitchell, op.cit. p. X e XI.

um *medium* legítimo de representação, onde são inscritas relações de poder.⁴

O convite de Tom Mitchell a olharmos os contextos políticos e sociais específicos e as relações de poder implícitas nas representações da paisagem, pode, a meu ver, auxiliar no aprofundamento de nossa compreensão da pintura brasileira do século XIX. Apesar do crescente interesse que esta produção tem provocado entre estudiosos da arte no Brasil, particularmente na última década, a tendência desta historiografia é a de abordar a obra em sua relação, sem dúvida fundamental, com o sistema das artes – a Academia de Belas Artes, as Exposições Gerais, etc. –, dedicando pouca atenção à inserção dos artistas e de suas criações, no contexto político e social mais amplo. Desta forma, as possíveis relações entre a pintura de paisagem do XIX e debates exteriores ao campo da arte permanecem em grande parte não analisadas.

O presente artigo procurará apontar para as novas possibilidades de interpretação que se abrem para o estudioso que desenvolve uma sensibilidade para os contextos de produção da obra, através da análise de um tema maior da produção do século XIX no Brasil, a saber, o enfrentamento entre homem e natureza. Ao longo do século XIX, esta relação foi representada de formas diversas, sempre atrelada a importantes debates políticos e transformações sociais específicas. Aqui, nos ateremos a três exemplos diacrônicos, que, espero, servirão para pontuar a importância dessas questões para a compreensão do lugar da pintura de paisagem no século XIX.

Ainda que, de uma forma geral, a literatura não atente para os contextos políticos específicos inerentes às representações do enfrentamento entre natureza e homem no contexto da pintura de paisagem do século XIX, existe, sim, um conjunto de obras onde este tema já foi plenamente reconhecido. Trata-se da representação, competentemente analisada por Lilia Schwarcz em seu livro *As Barbas do Imperador*, do Imperador D. Pedro II e de sua família em meio ao império tropical, um verdadeiro “topos” da pintura de re-

⁴ Essa característica midiática da paisagem torna-se transparente na arte da jardinagem. Aqui o artista manipula os elementos naturais da mesma forma que um pintor pinta seu quadro.



Johann Moritz Rugendas
Retrato de D. Pedro II, 1846
100 x 79 cm, óleo s/tela
Rio de Janeiro.

Felix-Émile Taunay
Vista de um mato virgem que se
está reduzindo a carvão, 1843
134 X 195 cm, óleo s/ tela
MNBA, RJ.

trato de corte de meados do século XIX no Brasil.⁵ O “Retrato de Dom Pedro II”, pintado pelo austríaco Johann Moritz Rugendas em 1846 (fig. 1), é um excelente exemplo do uso político da paisagem no contexto da construção da imagem do Imperador D. Pedro II e de seu império. O quadro apresenta o jovem D. Pedro II rodeado por bromélias, orquídeas e palmeiras tropicais e vestido em seu uniforme militar. A mata virgem, de aspecto selvagem, parece abrir passagem de bom grado para a figura central do monarca, cuja grandeza é pontuada pela coluna dórica que se eleva à direita do quadro. Por trás da coluna, à distância, vemos o Palácio de São Cristóvão, erguendo-se em direção a um céu tranqüilo de primavera. A perfeita integração entre edifícios clássicos e natureza tropical é apresentada como metáfora do poder civilizador do monarca.

A mesma idéia de uma natureza igualmente grandiosa e civilizada aparece no desenho “Floresta Brasileira” (1853) de Manuel Araújo Porto Alegre. Como diz Letícia Squeff em seu artigo sobre a obra, Porto Alegre dá ao seu quadro uma estrutura de “jardim botânico”, onde dois bons amigos (provavelmente o pintor e Ignácio Dias Pais, proprietário da fazenda São Pedro, retratada no quadro) passeiam tranqüilamente entre uma natureza exótica, luxuriante e “civilizada, uma imagem que estava em sintonia com o projeto do Império”⁶.

Exatamente nos anos em que a imagem do Brasil estava sendo construída através do “topos” da harmonização entre natureza tropical e civilização européia, um outro artista, também ligado à corte, pintou um quadro de grande originalidade, que propunha uma leitura muito diferente da questão do enfrentamento entre homem e natureza, utilizando-se do tema para posicionar-se em relação a políticas muito diferentes.

Trata-se do artista Félix Émile Taunay, que em 1843 pintou um quadro intitulado “Vista de um Mato Virgem que se está reduzindo a carvão” (fig. 2), que hoje faz parte do acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. A obra representa uma parcela de floresta tropical que está sendo derrubada por mãos escravas. À esquerda vemos a mata derrubada e queimada, pronta para receber o cultivo, provavelmente de uma lavoura de café. À direita, a mata vir-

gem aparece em todo seu esplendor. Tendo em vista a proximidade de Taunay aos círculos da corte e sua posição de diretor da Academia Imperial de Belas Artes no momento da realização do quadro, a historiografia da arte sempre procurou analisar esta obra como vinculada à tradição da representação da nação através da relação entre natureza e civilização. Nesta chave, o quadro era lido como metáfora do enfrentamento do homem e da natureza no processo de estabelecimento de um império nos trópicos.⁷ Uma investigação mais detalhada do contexto em que ele foi pintado permite, no entanto, um aprofundamento da análise e a revelação de um engajamento específico do artista em debates de época sobre as conseqüências nefastas da destruição ambiental causada por atividades agrícolas, algo não considerado em interpretações anteriores.⁸

Além de ser diretor da Academia, Taunay era também membro fundador da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIM) e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), o que o situava no centro das discussões referentes aos projetos políticos do Império. Neste contexto, exatamente na década de 1840, desenvolveu-se em ambas instituições um intenso debate sobre formas efetivas de promover o emprego de técnicas agrícolas mais modernas, acompanhado de uma forte crítica aos meios arcaicos ainda empregados no Brasil (e associados à escravidão), que, de acordo com muitos intelectuais, destruíam de forma irreversível o patrimônio natural do país. Neste mesmo período, começa também a ser votada a primeira lei de terras do país. Sendo a família Taunay também proprietária de uma plantação de café na Tijuca, vários de seus membros acompanhavam tal debate de perto. Um dos irmãos de Félix Émile, Carlos Taunay, interessou-se particularmente por tais questões, escrevendo um *Manual do Agricultor Brasileiro*, no qual dedicava longas passagens às conseqüências da destruição das matas nativas, em especial nas regiões em torno do Rio de Janeiro. Este livro nos parece uma fonte de extremo valor para analisarmos o quadro de Félix-Émile Taunay. Cotejado com ele, a pintura deixa de ser apenas uma alegoria genérica do enfrentamento entre homem e natureza, para tornar-se

5 Lilia Moritz Schwarcz, *As Barbas do Imperador, D. Pedro II um monarca nos trópicos*, São Paulo: Cia das Letras, 1998.

6 Letícia Squeff, “Floresta Brasileira de Araújo Porto Alegre”, in: *Nossa História*, ano 2, n. 18, abril de 2005, pgs. 26 a 31.

7 Ver por exemplo, Luciano Migliaccio, *A Arte do Século XIX*, catálogo da Mostra do Redescobrimto, São Paulo: Fundação Bienal, 2000, p. 76.

8 Uma análise detalhada desta obra e de seu contexto de produção e recepção pode ser encontrada em: Claudia Valladão de Mattos, “Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na Obra de Félix Émile Taunay”, in: Ana Tavares, Camila Dazzi e Arthur Valle (org.), *Oitocentos. Arte Brasileira do Império e da Primeira República*, Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes UFRJ, 2008, p.493-499.

uma espécie de manifesto visual contra práticas concretas de destruição da floresta, em uma parte específica do Rio de Janeiro, isto é, a Floresta da Tijuca, na qual ele próprio habitava. Visto sob tal perspectiva, o quadro de Taunay dirige-se ao observador como um testemunho do envolvimento direto do artista em uma das primeiras batalhas de política ambiental no Brasil, que, surpreendentemente, terminou vitoriosa, ao menos momentaneamente, com o início do reflorestamento da Tijuca, em 1862.

O terceiro e último exemplo que pretendo discutir, pertence ao período da passagem do século XIX para o XX. Trata-se de uma série de representações da derrubada das matas nativas na região sul do Brasil, pintadas pelo artista Pedro Weingärtner. Se a pintura de paisagem de Félix Emil Taunay pode ser considerada uma exceção no contexto das representações “românticas” das florestas tropicais brasileiras, o mesmo não pode ser dito de Weingärtner.

A partir dos anos de 1870, sob a influência de autores estrangeiros, como Taine, Buckle e Renan, uma nova narrativa sobre o enfrentamento entre homem e natureza começa a ser construída por uma parcela da intelectualidade brasileira que, de uma forma geral, encontrava-se insatisfeita com os rumos do império e tinha simpatias pelo ideal republicano. A imagem da natureza selvagem, mas benevolente, apaziguada pela presença civilizadora do império português aqui instalado, começa, nesse contexto, a ser substituída por uma natureza indomável, que transforma o homem brasileiro em um ser rude, incapaz de civilização. A mediação entre esses dois modelos representativos foi realizada, de acordo com Luciana Murari, pela visão de uma natureza excessivamente abundante, que transformava seus habitantes em seres preguiçosos e indolentes, visão defendida por exemplo, por Capistrano de Abreu e Oliveira Viana.⁹

A obra que marca a transição da idéia de uma natureza abundante, mas excessivamente benévola, para uma visão de uma natureza hostil e agressiva, a ser vencida, é coincidentemente, o livro *A Retirada da Laguna*, de Alfredo Taunay, o Visconde de Taunay, filho do nosso Félix Émile Taunay, citado acima. O livro de cunho autobiográfico, narra a sua tentativa, à frente de um dos batalhões do exército brasileiro durante a Guerra do Paraguai, de atingir o território inimigo pelo norte, atravessando o que são hoje os estados de Minas, Goiás e Mato Grosso. Ao longo do percurso, a natureza intrans-

ponível do sertão brasileiro leva a baixas significativas de homens, obrigando Taunay a planejar a retirada de seu exército, a partir da fazenda Laguna, na fronteira do Paraguai, para o Rio de Janeiro. Ao longo do romance, a guerra contra os paraguaios transforma-se em uma guerra contra a natureza. Ao partir para a missão de conquista do Paraguai, Taunay pretendia utilizar seu conhecimento estético para explorar as paisagens desconhecidas do Brasil. No entanto, nas palavras de Luciana Murari “a concepção da natureza como objeto estético e como matéria de notação e esquadramento acabou, no decorrer da obra, suplantada por uma imagem do mundo natural como um conjunto de forças contrárias, violentas e opressoras, dotadas de um intenso e oculto potencial de aniquilação.”¹⁰

Ao final do século XIX, conviviam as representações do brasileiro, por um lado, como ser indolente e preguiçoso, dependente das exuberâncias dos trópicos, e por outro, como rude, filho de uma natureza selvagem e ameaçadora, como aquela encontrada no interior do país. Nesse contexto, o Estado inicia sua política de substituição da mão de obra escrava pela mão de obra imigrante e o imigrante passou a ser visto como o agente capaz de ajudar a superar a condição inferior do país. Vistos como trabalhadores disciplinados e persistentes, eles eram representados no imaginário nacional como uma espécie de contraponto ao brasileiro indolente. A narrativa do enfrentamento heróico das condições adversas da natureza brasileira por parte dos imigrantes italianos e alemães que chegaram nas últimas décadas do século XIX, passava assim, também pelo tema da guerra entre natureza e homem, tendo a derrubada como um episódio central. Em seu romance *Canaã*, por exemplo, Graça Aranha descreveria a queimada como uma espécie de rito de passagem e purificação da terra, que a tornaria apta a receber os imigrantes. A associação entre o fogo e a chegada da modernidade, implícita nesta idéia, era uma visão comum na época.¹¹

Em minha opinião, devemos ver a série de quadros de Pedro Weingärtner ligados ao tema da derrubada da mata, como a tomada de posição do artista com relação a este importante debate sobre a imigração. Observando atentamente esta série de obras, fica evidente que o artista adota como modelo o quadro de Félix Émile Taunay, discutido acima, que ele certamente conhecia bem, uma vez que trabalhara como professor de desenho da Academia de Belas Artes na década de 90.

9 Luciana Murari, *Tudo o mais é paisagem: representações a natureza na cultura brasileira*, tese de doutorado, FFLCH-USP, 2002.

10 Murari, op.cit., 173.

11 Idem, p.273.

Um dos primeiros quadros de Weingärtner sobre a derrubada das florestas nativas é “Vida Nova”, pintado pelo artista em 1893, após uma viagem que realizou pelo interior do Rio Grande do Sul, sua terra natal, e por Santa Catarina. O quadro representa o vilarejo de Nova Veneza em Santa Catarina, uma colônia de imigrantes italianos recém instalada. Inspirando-se em Taunay, Weingärtner estabelece um campo narrativo, constituído pela tensão entre universo humano e floresta. A história constrói-se a partir do fundo, em direção aos primeiros planos da obra, narrando o processo de derrubada da mata virgem e instalação da pequena colônia de imigrantes. Em primeiro plano, como ponto de chegada desse relato, encontramos uma cena doméstica. Ao centro, uma mãe, vestida em trajes italianos, cuida de suas crianças, enquanto supervisiona o fogo sobre o qual a refeição da família cozinha. À esquerda do quadro, o marido trabalha na pequena horta da casa, de onde provém parte de seu sustento. Em contraste com o discurso de Taunay, que denunciava a derrubada da mata como um mal irreparável, provocado em grande parte pelo efeito nocivo do trabalho escravo, Weingärtner retrata o enfrentamento da natureza como a condição *sine qua non* para o florescimento de uma civilização moderna. No centro do quadro, Weingärtner expõe cuidadosamente os sinais da cultura superior dos europeus, ao desenhar na cidade ainda em construção, uma larga avenida central e ao descrever em minúcia as técnicas de construção das residências, que deveriam substituir as tradicionais choupanas dos brasileiros.

Evidentemente, uma tal representação da paisagem do sul do Brasil, convinha às elites e principalmente ao governo, que encontrava nela uma verdadeira propaganda de seu projeto de colonização do sul. Não é surpreendente, portanto, que em 1898, durante sua visita ao ateliê do artista em Roma, o presidente Campos Salles procuraria comprar outra obra do artista, de tema semelhante: “Tempora Mutantur”, obra esta que acabou sendo adquirida pelo governo do Rio Grande do Sul, transformando-se em verdadeiro símbolo da identidade do Estado.

Em “Tempora Mutantur”, Weingärtner retoma novamente o tema do enfrentamento entre homem e natureza. Porém, à diferença do quadro anterior, que retrata uma malha urbana já instalada no seio da floresta, este quadro concentra-se no tema da própria derrubada, descrevendo a terrível resistência posta pela natureza brasileira ao trabalho quase heróico dos imigrantes. A cena da fronteira entre natureza e cultura, que se encontrava ao fundo em “Vida Nova”,



Pedro Weingärtner
A morte do lenhador, 1924
óleo s/ tela, 50 x 100cm
col. Fadel, RJ

move-se para o plano médio da obra. Uma série de troncos plantados em meio ao terreno arado e pronto para ser semeado, enfatiza a resistência da natureza tropical à obra civilizadora dos imigrantes. Cansado, o casal em primeiro plano apresenta um aspecto melancólico, talvez refletindo sobre seu destino. A esposa ainda jovem observa as bolhas deixadas pelo trabalho duro em suas mãos. Aquela terra inóspita, habitada por tropeiros e brasileiros rudes, se transformará em um espaço de civilização, através do esforço dessas pessoas simples. O grupo de troncos ao centro do quadro, torna-se um elemento narrativo fundamental nesta obra e ele será repetido algumas vezes por Weingärtner.

O tema da luta entre homem e natureza conhece também um estranho desdobramento na obra de Weingärtner ainda nos anos de 1890. Em dois quadros do período, o artista associa inequivocamente a derrubada da mata à realidade da Guerra (provavelmente uma referência à Guerra Federalista, assistida de perto pelo artista durante sua viagem ao Rio Grande do Sul na década de 90). Em “Cena de Guerra” (1894), vemos em primeiro plano, quatro figuras, uma mulher amarrada a um tronco, seu marido morto ao chão, uma criança agarrada às suas saias e um homem idoso caído ao chão em lamento, enquanto ao fundo o fogo queima sua propriedade. Por todo lado vemos troncos de árvores espalhados pelo chão e ao fundo a mata virgem, criando um estranho paralelo entre a luta de desbravamento da terra e a luta política pela terra. Um segundo quadro explicita ainda mais esse paralelo. Trata-se da obra “A derrubada” (1894), na qual a figura da mulher acorrentada é isolada em primeiro plano e posta contra uma cena de derrubada da mata. Seria metáfora de uma possível vingança da natureza? Não podemos saber. A imagem da natureza que se vinga e vence seu adversário, o colono, está no entanto presente em outra obra singular do artista: “A Morte do Lenhador” (fig. 3). Recuperando novamente o mesmo cenário de “Tempora Mutatur”, o artista retrata um lenhador morto, rodeado de urubus. Imaginamos que esta figura tenha empregado até sua última gota de vida na luta de desbravamento da natureza selvagem, por fim, porém, sucumbindo a ela. Esta obra, pintada em 1924, já em idade avançada, pode significar uma possível revisão do otimismo que o artista demonstrava com relação às políticas de imigração durante os anos 90.

As sacristias nos conjuntos arquitetônicos do Brasil colonial

Cybele Vidal N. Fernandes
UFRJ/CBHA

Resumo

Considerações sobre o espaço das sacristias, origem, localização, decoração. As origens italianas e ibéricas na organização desses espaços e suas repercussões no Brasil colonial.

Palavras-chave

sacristia, decoração, Brasil colonial

Abstract

Considerations on the area of the sacristy, source, location, décor. The Italian and Iberian origins in the design of the spaces and its impact on the colonial Brazil.

Keywords

sacristy, décor, colonial Brazil.



A sacristia no edifício religioso

Na basílica romana, a funcionalidade dos espaços interiores orientou o sistema básico da igreja cristã de três ou cinco naveas com transepto (que introduziu a planta de cruz latina) coro, ábside e absidiolas¹. Essas últimas dependências, destinadas primordialmente à proteção da Eucaristia, foram aos poucos utilizadas para a guarda dos tesouros, vestimentas sacerdotais, e deram origem às atuais sacristias². O espaço inicial, de pequenas dimensões, foi ampliado; a sacristia tornou-se cada vez mais importante por suas funções, em especial, a preparação física e espiritual do sacerdote para a missa. Desfrutava de prerrogativas semelhantes às do templo, devendo possuir pelo menos um altar. Não só a sua localização na planta, como o esmero e decoro da organização, conferiram à sacristia uma importância cada vez maior no conjunto da igreja.

O traçado desses edifícios e de suas dependências sofreu modificações ao longo da Idade Média e, no Renascimento, com a retomada dos valores clássicos e o amadurecimento da filosofia humanística, a planta centrada ou de cruz grega, tornou-se modelo primordial, embora a planta de cruz latina continuasse a ser muito empregada. A planta das igrejas cristãs passou a incluir até dois espaços de sacristias, destinando um ao culto comum e outro aos cultos solenes e festivos.

De acordo com as novas necessidades, em algumas plantas surgiram locais destinados a funções diversas, como as “casas de fábrica” e espaços para reuniões, futuras “salas de consistório”. Embora ficasse preferentemente ladeando a capela-mor, a localização da sacristia variou bastante nas plantas renascentistas. De modo geral, cederam à tendência dos planos centrados, símbolo de harmonia, equilíbrio e elegância, presentes nos projetos dos maiores arquitetos de então: Michelozzo, Brunelleschi, Alberti, Bramante. Como exem-

1 Absides – nas basílicas romanas era o nicho semicircular onde ficava assentado o juiz; nas basílicas cristãs era a cabeceira da igreja, onde ficava o acento episcopal e o altar-mor ou o oratório reservado por detrás do altar-mor ou relicário para os ossos dos santos. Conferir: AULETE, Caldas. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1974, 5V, V5, p. 28.

2 Os primeiros espaços de reunião dos cristãos foram as catacumbas, espaços cemiteriais nos subterrâneos das cidades romanas, principalmente ao longo da orla do Mediterrâneo. Depois foram instituídas as *eclesias* domésticas, casas de residências de cristãos ou convertidos. Foram a seguir instituídas as *domus ecclesiae*, casas construídas para o culto cristão, já cerca do século III. No século IV foi criado o modelo da igreja cristã basilical, a partir da conversão de Constantino e Helena, sua mãe (o Edito de Milão concedeu liberdade de culto aos cristãos).

plo, podemos citar, em Florença: Igreja e Convento de Santa Croce, uma sacristia de planta quadrada, lado da Epístola; igreja do conjunto de Carmine, uma sacristia quase quadrada, lado da Epístola; igreja de Santa Maria Novella, uma sacristia quadrangular, lado do Evangelho. A igreja do conjunto de São Lourenço se diferencia das demais, possuindo uma Sacristia Velha (Brunelleschi, 1428) e uma Sacristia Nova (Miguelangelo, século XVI, com os túmulos da família Médicis).

O traçado da Sacristia Velha de São Lourenço foi muito importante para o período; modelo de espaço centrado e ordenado com sobriedade, onde se observa o contraste entre as paredes claras, em relação ao cinza esverdeado da pedra local, aplicada aos elementos clássicos, ordenadores das aberturas e sustentantes. A sacristia do Convento de São Marcos, de Florença e de Santa Maria das Graças, de Pistóia, testemunham a repercussão desse modelo. A planta centrada inspirou espaços semelhantes, as capelas familiares, então em moda, como a Capela Pazzi, de Brunelleschi, onde foram aplicados os mesmos conceitos de ordenação clássica.³

Ao longo dos séculos XV e XVI esses valores seriam ampliados, em exemplos como o da igreja e sacristia de Santa Maria *presso* San Sático, em Milão, traçada por Donato Bramante. Ali frutificaram também as lições de Piero della Francesca, em relação à interpretação ilusionística do espaço: para dar profundidade ao coro, o artista idealizou um revestimento em estuque que resolveu a questão. O arquiteto usou o mesmo artifício na sacristia da igreja, com planta octogonal, inscrita num quadrado, nichos nos ângulos e decoração em perspectiva fingida.

A concepção da sacristia na Península Ibérica

Na Espanha e em Portugal, desde a Idade Média, os edifícios religiosos possuíam em geral uma sacristia. O Renascimento orientou a organização desse espaço para a sua harmonização com as novas concepções arquitetônicas e decorativas do período. Por outro lado, a arte da Contra Reforma expressava a luta da Igreja frente ao Protestantismo, em suas várias vertentes, e contou com o auxílio das Ordens Regulares reformadas que, a partir de então, orientaram as

3 Conferir outros exemplos de plantas centradas: L. B. Alberti, pequeno Templo do Santo Sepulcro, na capela Rucellai (1497); igreja de San Sebastian, em Mantua (1460); Giuliano da Sangallo, igreja de Santa Maria delle Carceri, em Prato, (1484/95). ARGAN, G. C. *Renacimiento y barroco*. Madrid: Akal/Arte y Estética, 1987, 2V.

encomendas e os artistas na organização dos novos projetos. Seguindo o modelo espanhol então surgido, podemos citar o exemplo da sacristia da Cartuxa de Granada (possivelmente traçada por Francisco Hurtado Izquierdo, arquiteto de Córdoba, 1709)⁴ que, embora pertencendo às tradições espanholas, excede em relação às demais por suas grandes proporções, correspondendo quase a um templo, possuindo até mesmo uma cúpula.⁵

Os programas para construção e reforma das igrejas tornaram-se cada vez mais ambiciosos e, nesse contexto, as sacristias ganharam em tamanho, elegância e suntuosidade, haja vista as grandes modificações ocorridas no cerimonial litúrgico. O apuro e elegância atingiram então os equipamentos das sacristias – altares, fontes, armários – assim como o tratamento de pisos, paredes e tetos. Artistas renomados foram chamados para decorar esses recintos, transformados em espaços dignos das magníficas igrejas então concebidas, sendo algumas consideradas verdadeiras pinacotecas, devido ao grande número de obras ali depositadas, caso da imensa sacristia do Mosteiro de Guadalupe, com obras de Lucca Giordano e Zurbarán, da sacristia do Convento de São Lourenço do Escorial, igualmente de enormes proporções, com uma das mais importantes coleções de pintura de toda a Espanha.

Em Portugal, segundo Luiz de Moura Sobral, o modelo para as novas sacristias portuguesas pode ser buscado na sacristia da igreja de São Roque de Lisboa: “com planta retangular, arcazes dispostos contra as paredes, filas de quadros por cima deles e teto apainelado com emblemas pintados eis, de certa maneira, o modelo de sacristia para o espaço português de seiscentos, com o qual se poderá relacionar, por exemplo, a sacristia de Salvador”.⁶ No Brasil, as sacristias acompanharam, essas referências gerais. Para a concepção definitiva das sacristias brasileiras, no entanto, importa considerar as condições de evolução da arquitetura ao longo do período colonial, as orientações das Ordens Regulares e a ação das Ordens Terceiras, principalmente no século XVIII, especialmente na região das Minas Gerais.

4 Conferir: SEBÁSTIAN, Santiago. *Contra-reforma y barroco*. Madrid: Alianza Forma Editorial, 1981.

5 Santiago Sebastián se refere ao exemplo como uma “faustosa sacristia”, não só pelas suas proporções avantajadas, mas também pelos efeitos de luz e decoração pictórica primorosa, sendo um conjunto barroco dificilmente superável em riqueza e significação. SEBÁSTIAN, Santiago. *Contra-reforma y barroco*. Madrid: Alianza Forma Editorial, 1981.

6 _____ . Op cit, p. 138.

As sacristias no Brasil

Os Franciscanos se estabeleceram inicialmente no Nordeste do Brasil e seguiram, grosso modo, o modelo conventual de Santarém, Portugal, adotando capelas de nave única, claustro, corredores cercando o coro conduzindo à grande sacristia, cuja localização, em geral, era por trás da capela mor, sendo tão larga quanto a nave da igreja (caso do Convento de Ipojuca, Visconde de Cairu, Penedo, Santo Antônio do Recife, Santo Antônio do Rio de Janeiro) ficando a biblioteca por sobre a mesma. Em outros casos, como em São Francisco do Conde, a sacristia é perpendicular à capela-mor ou, como em Angra dos Reis, ladeia a capela-mor. Quando a capela dos irmãos Terceiros abre-se de um lado da nave, como em Olinda, a sua sacristia fica situada lateralmente, na linha da fachada.

Os jesuítas, por sua vez, conceberam sacristias muito amplas, preferentemente localizadas por trás da capela-mor, ocupando toda a largura da nave da igreja, como na igreja do Colégio de Salvador e do Seminário de Belém da Cachoeira, ficando também sobre ela a grande biblioteca do Colégio. Há outras soluções, como a do Colégio de Santo Alexandre, onde a sacristia é menor e se situa ao lado da capela-mor. O modelo mais comum, no entanto, é o da Sé de Salvador que, apesar de estar na Colônia, revela através do conjunto igreja, sacristia, e biblioteca, o esforço da Ordem em conceber o modelo jesuítico definitivo para os seus colégios e igrejas no mundo português.

Os Beneditinos conceberam a sua sacristia, de modo geral, ao lado da capela-mor, como o prova a escolha do risco para a reconstrução da primitiva igreja no Rio de Janeiro. Ao considerar a localização da sacristia, importa também pensar, nos problemas referentes à evolução das plantas, a partir do aparecimento dos corredores laterais, por onde se dá o acesso do púlpito ao recinto, com algumas variantes.

A Ordem dos Carmelitas Descalços, após os esforços dos reformadores Santa Tereza de Ávila e São João da Cruz, seguia regras bem determinadas para a concepção dos seus edifícios. As novas constituições, datadas de 1581, determinavam, na primeira parte do segundo capítulo, que os edifícios não fossem suntuosos nem grandes, guardando assim a humildade e a austeridade determinada pela Ordem. Pode-se ter uma noção desse plano pelos dados do Convento dos Carmelitas Descalços de Córdoba, em 1586, no qual uma comunicação, à direita do cruzeiro, levava à sacristia e à esquerda à capela do Sacrário. Em 1748, o Capítulo Geral definia novas regras

para a construção dos conventos carmelitanos, que se implantou no Brasil entre 1665 e 1686. Pudemos verificar que a localização geral adotada para as sacristias era lateral à capela-mor.

As Ordens Terceiras assumiram importante papel no Brasil colonial, especialmente no século XVIII. O clero era subordinado à Coroa, simples funcionário do governo e seu representante no Brasil. As paróquias lhe eram também subordinadas; em seu interior vivia-se intensamente a vida religiosa da colônia, e os conflitos políticos ali repercutiam. Nas capelas de Ordens Terceiras surgiram espaços com fins determinados, resolvendo assim a questão da função da sacristia, que fora aos poucos sendo utilizada como um local para atividades diversas. Diferente dos planos conventuais, onde não era permitida a entrada do público nos claustros, mas acompanhando a mudança dos acontecimentos, a planta precisou adaptar-se às novas necessidades do uso comum: um ou dois corredores laterais para acesso direto da rua (e acima as tribunas) uma sacristia e uma ou duas salas de trabalho (salas de fábrica e consistório). Os consistórios, geralmente sobre a sacristia, por sua importância, dentro da Ordem, e por sua representação oficial na cidade, foram organizados com grande atenção e esmero.

Paulo Santos realizou um bom estudo sobre a evolução das plantas dessas capelas, em Ouro Preto: segundo ele, a localização da sacristia, por detrás da capela-mor, não constitui regra na região⁷. O autor considera as plantas da matriz N. S. Conceição de Antônio Dias e São Francisco de Assis os dois marcos na evolução desses recintos, mas observa que, apesar das diversas modificações sofridas nas plantas, nos modelos intermediários, a localização das sacristias continuou por trás da capela-mor. Nota-se que, nessa posição, a sacristia é sempre maior que as que se colocam lateralmente.⁸ Observa-se ainda que, quando os corredores se localizam apenas lateralmente à capela-mor, a planta fica mais alongada.

7 As igrejas de São Francisco e Carmo de Mariana; Matriz de São João Batista de Barão do Cocais; Carmo e Matriz de N. S. Conceição de Sabará; N. S. de Nazaré de Cachoeira do Campo; Matriz N. S. Conceição Mato Dentro têm sacristias ao lado da capela-mor. SANTOS, Paulo. *Subsídios para a arquitetura religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951, p. 130.

8 Conferir: Santa Ifigênia, São José, Mercês e Perdões, Bom Jesus do Matozinhos, São Francisco de Paula, Mercês e Misericórdia, N. S. das Dores, N. S. do Carmo, N. S. do Pilar, N. S. do Rosário. Op. Cit, p134/143.

A organização da sacristia e dos Consistórios

A análise do mobiliário, pintura, entalhes, azulejos que compõem esses conjuntos revela o desenvolvimento dos estilos nas diversas regiões da colônia. Em especial no período barroco, a nova maneira de compor o interior das igrejas chegou também às sacristias e consistórios, locais cada vez mais importantes no contexto colonial, onde nada era negligenciado. Em algumas igrejas a sacristia superou, em requinte e bom gosto, a decoração do conjunto, como afirma Lygia M. Costa: “Foi um impacto a entrada da sacristia ...Tudo se amarrava, se equilibrava, se movimentava sem choques, num arranjo poético e inteligente do espaço”⁹ De acordo com os arquivos das Ordens, para as obras nas sacristias foram contratados os mais renomados artistas do período, escolhidos por concursos, pelos juízes mais exigentes.

Dentre os equipamentos de interior, o arcaz é uma peça importante, móvel de grandes dimensões, com muitas gavetas que servem para acomodar as vestimentas do sacerdote. Fabricado geralmente em jacarandá, com trabalhos de entalhe, ferragens elaboradas, é às vezes a mesa do altar da sacristia. Da série franciscana, o arcaz da igreja de N. S. das Neves do Convento de Olinda (13:10 X 6:95) é dos mais nobres: tem trinta gavetões com puxadores de bronze e encosto formado por quatro peças ricamente entalhadas e enceradas, com pintura ao centro de cada painel. Na sacristia do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro o arcaz revela fatura primorosa e impressiona também pelas suas dimensões. Obra assinada e datada pelo artista Manoel Alves Setubal, 1745, responsável também pelo arcaz da igreja dos Terceiros, datado de 1780.

Dentre os modelos brasileiros, nenhum suplanta o da sacristia da igreja dos Jesuítas de Salvador (24:00 m X 10:00 m) onde os dois arcazes (8:26 m X 1:43 X 1:12m) possuem dez gavetas, puxadores de metal dourado, incrustações de casco de tartaruga e marfim. O espaldar desse móvel divide-se em oito painéis, arrematados com entalhe, tendo ao centro cenas pintadas sobre esmalte.¹⁰ O exemplo beneditino pode ser buscado no Convento de Olinda ou do Rio de Janeiro: dois imensos arcazes, colocados um e frente ao outro, no

⁹ COSTA, Lygia Martins. **A sacristia do Carmo, Ouro Preto**. In: *Barroco 17*. Belo Horizonte: IEPHA/MG/OPOP, 1993/6, p. 205.

¹⁰ Conferir: BIANCARDI, Cleide S. Costa. **Liturgia, arte e beleza: o patrimônio móvel das sacristias barrocas no Brasil**. In: TIRAPELI, Percival (org) *Arte sacra colonial*. São Paulo: UNESP, 2001. Informa a autora que, segundo Serafim Leite, essas pinturas foram executadas em Roma especialmente para a sacristia, por encomenda da Cia de Jesus.

comprimento da sala, conduzem a um arco ao fundo, onde se localiza o altar da sacristia. Nas paredes, sobre eles, vários medalhões entalhados com pinturas arrematam o conjunto.

Nas capelas de Ordem Terceira em Minas Gerais algumas sacristias chamam a atenção por sua erudição e elegância. Lygia M. Costa, ao analisar a sacristia da igreja de N. S. Carmo de Ouro Preto, observou um conjunto extremamente harmonioso que, segundo a historiadora, resultou de uma escolha original do seu decorador: “... não havia dúvida que o conjunto era fruto de um plano diretor”.¹¹ Ali não se encontra um arcaz na sua forma tradicional; em seu lugar há um móvel com as gavetas na parte central, sobre o qual está um delicado oratório, seguindo-se, de um lado e de outro, duas mesas igualmente entalhadas tendo, na direção do centro, preso à parede, um painel com uma cena pintada. Esse conjunto forma o tradicional arcaz, mas é um móvel mais leve e elegante. Seguindo a mesma tendência, na parede frontal, ao centro, encontra-se o belíssimo lavabo, esculpido em pedra sabão por Aleijadinho, ladeado por um par de bancos de jacarandá vermelho com delicados entalhes, com a insígnia da Ordem no encosto.

Para a guarda dos amictos (pequenos lenços quadrados, brancos, benzidos, usados pelos sacerdotes para colocar nos ombros antes das vestes) há nas sacristias móveis embutidos, geralmente mais altos que largos, com inúmeras gavetas, trabalhados com entalhes e ferragens nobres, como os exemplares do Convento de São Francisco de Salvador, com oitenta gavetas. O conjunto da sacristia da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro, é uma exceção, porque se compõe de nove armários para amictos, que vão do chão ao teto, terminando em grande frontão, conferindo à parede o efeito aproximado de lambri entalhado.

Destaca-se na sacristia o lavabo, que recebe a água até ali conduzida, a jorrar por um ou mais orifícios e cair sobre uma bacia por onde escoar. Pode estar em nicho ou no próprio espaço da sala. Como peça fixa ou solta, tem fatura primorosa em mármore, trabalhado em embutidos. Segundo o pesquisador português José Meco, a mais bela série de lavabos do mundo português encontra-se no Brasil. Dentre os inúmeros exemplos podemos destacar os lavabos da sacristia do Mosteiro de São Bento e o do Convento de Santo Antônio, ambos no Rio de Janeiro, e ainda o da igreja de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco de Assis de Ouro Preto, de Aleijadinho.

¹¹ Opus. cit., p. 205.

O tratamento dado aos pisos, paredes e aos tetos é especial. Ciclos de azulejos historiados revestem sacristias e consistórios, em temas ligados aos oragos e santos da Ordem, conferindo a esses recintos o tratamento mais rico e erudito. Esses ciclos se completam no tratamento dos tetos, em caixotões ou em painéis hagiográficos, com pinturas ilusionísticas (Carmo de Ouro Preto; Santo Antônio, de Tiradentes; Nossa Senhora das Neves, outras).

Não caberia, no espaço desta comunicação, uma análise detalhada da obra dos inúmeros artistas e artífices que trabalharam nas sacristias e consistórios. Esses nomes podem ser encontrados nos livros de registros paroquiais ou nos senso realizados¹² que embasaram alguns levantamentos já trazidos à luz, e apontam nomes como Manoel C. Ataíde, José Soares de Araújo, João Nepomuceno C. Castro, Silvestre de Almeida Lopes, Joaquim Menezes, Manoel R. Rosa, Francisco Xavier Gonçalves, Manoel Vitor de Jesus, e muitos outros artífices e artistas portugueses ou seus discípulos.

¹² Conferir: DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, 1978. MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, 1974, 2V.

A produção bibliográfica atual sobre o tema da pintura de paisagem no Brasil

José Augusto Avancini
UFRGS/CBHA

Resumo

Pretende-se analisar publicações recentes que abordam o tema da pintura de paisagem: seus enfoques teóricos, temporais, espaciais e a contribuição que tais obras trazem para a construção de uma historiografia específica, enfatizando a análise de três publicações editadas sobre o tema. O período histórico em foco medeia entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX até o final dos anos 60. Esses repertórios iconográficos permitem uma visão dessa produção artística e sua comparação com a produção no Rio de Janeiro.

Palavras-chave

Pintura Brasileira, Pintura de Paisagem, Historiografia da Arte Brasileira

Abstract

The objective of this paper is to analyze recent publications that address the topic of landscape painting: its theoretical, temporal, and spatial focuses and the contribution that these works bring to the construction of a particular historiography, emphasizing the analysis of three publications published on the topic. The historical period in question includes the end of the nineteenth and first half of the twentieth century until the late '60s. These iconographic repertoires provide an overview of this artistic production and its comparison with the production of Rio de Janeiro.

Keywords

Brazilian Painting, Landscape Painting, Brazilian Art Historiography

A produção bibliográfica sobre a pintura de paisagem no Brasil nas últimas três décadas, aponta para um interesse crescente sobre este gênero de produção pictórica associado à renovada curiosidade sobre o tema da identidade nacional, juntamente com a redescoberta e valorização da produção plástica do século XIX e inícios do XX.

Entre 1980 e os dias atuais tivemos a publicação de alguns, na verdade poucos títulos sobre o tema da pintura de paisagem. Marcam o período os seguintes livros: em 1980, o de Carlos Roberto Maciel Levy sobre o Grupo Grimm¹, analisando o momento decisivo de criação e consolidação de um grupo de pintores dedicados ao gênero paisagístico e a formação de um primeiro público, ainda incipiente de admiradores e colecionadores. Desse grupo emergiram Castagneto e Parreiras, que fizeram carreiras opostas, mas com sucesso e reconhecimento. Durante a República Velha tivemos o triunfo oficial e de público de João Baptista da Costa. Que ao lado de Parreiras disputou a preferência do público e da oficialidade.

O livro de Levy nos oferece pela primeira vez um panorama desse grupo formador, com uma boa organização de dados, nunca antes feita e rico repertório iconográfico e fotográfico abrangendo o período em foco. O livro se insere na categoria dos textos que estabelecem pela primeira vez, um conjunto de informações e dados para a constituição de um corpus para pesquisas posteriores.

Seu método de abordagem é o da coleta e organização dos dados com uma interpretação que visa uma compreensão panorâmica do tema com um enfoque cronológico, permeado de considerações sobre o estilo e as peculiaridades de cada pintor e das relações que tiveram com a produção plástica da época. Esta obra é uma referência para a história da arte brasileira e em especial para da pintura de paisagem entre nós.

Em 1982 a Secretaria da Cultura e do Esporte do Paraná editou o álbum *Pintores da Paisagem Paranaense*² que foi reeditado em edições fac-símiles em 2001 e 2005, tal o sucesso tal e a receptividade que a obra obteve. Foi realizado um levantamento e organização do material iconográfico desde Debret até Paul Garfunkel, dando conta dos diversos espaços geográficos que compõem o estado do Paraná. O critério foi geográfico e também cronológico, elaborando

um panorama da geografia e da história do território através da arte. A preocupação da publicação é a de documentar e não o de explorar uma temática artística específica, a da pintura de paisagem e seu desenvolvimento. O álbum é uma tentativa de reunir um repertório vasto no tempo e na quantidade de obras sumariadas, para dar ao leitor uma idéia da construção do imaginário paisagístico que formaria a auto-imagem dos paranaenses sobre si próprios.

O conjunto reunido de imagens é a confirmação das estreitas relações entre paisagem e identidade, com o claro predomínio do fator geográfico sobre o histórico na construção das imagens identitárias do Paraná.

A arte é vista como um elemento ilustrativo de um propósito mais amplo, o de ser documento de época e objeto de análise histórica e de reconstituição de paisagens perdidas e ou alteradas, cenários das marcas da passagem humana no território paranaense.

Foram reunidas obras de 29 pintores dos séculos XIX e XX, estrangeiros, adventícios e nativos que registraram as paisagens das diversas regiões do estado, sendo repartidas as obras segundo os seguintes temas: litoral, serra do mar, planalto, rios e sertões e colonização. A última categoria serve tanto como região ou como tema. Entre as obras selecionadas dos diversos artistas e épocas, destaca-se o planalto como a região preferida e assoma a araucária como a árvore símbolo do estado e elemento característico da paisagem local.

Os quadros selecionados abrangem desde a tradição pictórica romântica de um Debret, às marcas do expressionismo de um Miguel Bakun, sem contudo, se aterem rigidamente aos preceitos de escola. Houve uma preocupação dos artistas com a observação da natureza, sem perderem a ênfase na interpretação pessoal e tributária de suas variadas formações.

O catálogo estabelece um primeiro corpus de obras, visando oferecer uma visão abrangente da produção plástica sobre a paisagem paranaense, organizando o material para posteriores pesquisas. Esse tipo de publicação se insere no tipo do livro-brinde de grandes companhias privadas ou estatais, que tomando temas de ampla aceitação, são isentos de polêmica e aptos a embelezar qualquer coleção ou sala de visita. As edições foram feitas com base na lei de incentivo à cultura, com apoio do estado, do BRDE e de empresas privadas.

A temática de caráter documental não extrapola os limites da arte representacional e não excursiona pelas tendências contemporâneas, que contestam esse tipo de abordagem plástica. As obras selecionadas são de técnicas tradicionais, o óleo, a aquarela e o *gauche*,

1 LEVY, Carlos Maciel. *O grupo Grimm Paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.

2 *Pintores da paisagem paranaense*. – edição fac similar. – Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura: Solar do Rosário, 2005.

com o uso exuberante da cor. Não comparecem o desenho nem as diversas técnicas de gravura. Foi um livro feito para agradar e comover, colaborando com as intenções propagandísticas dos órgãos oficiais e promotores da edição. Essa publicação colaborou na campanha pública e intensiva dos anos 80 e 90, para construir uma imagem diferenciada, assumindo a diversidade cultural e geográfica como o diferencial do estado. A referência as diversas etnias constituintes da sociedade, fariam par com o processo de colonização e a variedade geográfica existente. A validade do catálogo está em ser um primeiro e valioso levantamento da pintura de paisagem produzida, tendo como temática o estado do Paraná.

A terceira publicação é resultado de uma tese de doutorado, publicada em 2002, de Ruth S. Tarasantchi, intitulada *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 – 1920*³. A autora fez levantamento minucioso da produção pictórica do período e munida de ampla bibliografia, a utilizou procurando adaptar suas leituras ao material analisado. Divide o texto em sete seções, apresentando uma abordagem, ao mesmo tempo cronológica e temática, quando apresenta ao leitor um panorama artístico de São Paulo no período examinado e enfoca o núcleo de pintores italianos radicados no estado ou descendente desse grupo étnico. A autora arrolou 63 pintores, resgatando suas obras e trajetórias, elaborando um catálogo vasto da pintura produzida em São Paulo, então centro econômico emergente no país. A variedade e a qualidade dessa pintura, sinaliza a nova sociedade nascente da riqueza do café e da industrialização. Também elege a Luz como temática de boa parte da produção pictórica analisada. Segue o tratamento do assunto por artista em cada seção, fixando os aspectos básicos de cada obra examinada. A segunda seção intitulada São Paulo, situa o leitor no período histórico examinado, apresentando o estágio de desenvolvimento cultural e econômico da cidade, dando conta dos debates culturais, em especial sobre a pintura de paisagem e o tema dominante do nacionalismo, motivo de acaloradas discussões em torno das idéias e das obras de Clodomiro Amazonas que se fez de arauto dessa tendência. As obras de Almeida Júnior e Benedito Calixto já haviam enfatizado a produção plástica de paisagens e tipos regionais abrindo o debate para a função educativa da pintura ao fixar estes elementos identitários. O excelente álbum

³ TARASANTCHI, Ruth Sprung. / Ruth Sprung Tarasantchi. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920* / Ruth Sprung Tarasantchi – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

contém precioso material informativo, documental e visual estabelecendo um conjunto de obras que possibilitará maiores pesquisas no futuro. Novamente fica explícita a ênfase na relação entre pintura de paisagem e identidade visual regional, como o mote contínuo na produção da maioria dos pintores e como preocupação cultural dominante no período.

O quarto livro editado em 2004 foi o de Samira Margotto, *Cousas Nossas: pintura de paisagem no Espírito Santo – 1930/1960*⁴, também resultado de uma dissertação de mestrado, apresenta uma abordagem teórica baseada na sociologia ao lado de extensa pesquisa de fontes e do acervo de obras que coletou junto ao palácio do governo e da assembléia legislativa do estado. Foram arroladas 23 obras, principalmente de três pintores ativos no período. Sua análise de base sociológica visa examinar as razões da constituição das coleções e de seus significados para época, associados à construção de uma imagem específica do Espírito Santo, diferenciada das outras dos estados dominantes na região sudeste do país. Essa busca de uma representação visual foi calcada nos sítios geográficos significativos do estado e em particular da capital, Vitória. Esses acervos constituíram para as elites locais um espelho onde podiam mirar-se e sentir-se não só reconhecidos, mas também valorizados em algo próprio e distinto.

O livro é dividido em três amplos capítulos, com ênfase no segundo e terceiro, onde a autora analisa o discurso que legitimou a produção e a recepção das obras e no último capítulo, o meio artístico de Vitória e a formação dos artistas locais. Análise calcada principalmente num viés sociológico, de matriz bourdiana, que esclarece o leitor das implicações sociais e culturais desse tipo de produção e a conecta com seu entorno local. Entre os diversos artistas arrolados destaca o trabalho de Homero Massena, pela extensão da obra e pela atuação do pintor no meio cultural.

O trabalho de Samira Margotto é inovador pela temática e pela tentativa teórica de compreender esse tipo restrito de produção cultural e sua inserção no meio da época, ainda muito marcada pela temática da criação de uma identidade cultural regional e nacional, reflexo das políticas do Estado Novo e do processo de modernização que ele desencadeou no país.

⁴ MARGOTTO, Samira. /Samira Margotto. *Cousas nossas: pinturas de paisagem no Espírito Santo, 1930-1960* / Samira Margotto; prefácio Tadeu Chiarelli ; posfácio Priscila Rufinoni. – Vitória: EDUFES, 2004.

O valor desses livros para a constituição de uma história da arte no Brasil é considerável pelo trabalho de levantamento e organização dos dados e pelo estabelecimento de um primeiro corpus de obras e crítica sobre a pintura de paisagem e suas implicações com o meio artístico e cultural dos séculos XIX e XX. Curiosamente dois livros foram publicados nos anos 80 e os outros dois na presente década, perfazendo um intervalo de cerca de 20 anos entre as edições. Isso talvez nos demonstre um continuado interesse pela pintura de paisagem na historiografia brasileira de arte. Não examinamos as crescentes publicações sobre artistas de variados períodos, muitos dos quais se dedicaram a paisagem. Há hoje, uma extensa bibliografia de monografias sobre diversos artistas dos dois séculos examinados e nos quais a paisagem assumiu um lugar importante entre as temáticas abordadas.

O corte cronológico se dá com a emergência da arte contemporânea entre os anos 60 e 80, fixando esse limite como o ponto de parada para a pesquisa de um gênero artístico considerado já concluído. As novas implicações entre a linguagem artística contemporânea e a paisagem são outro tema amplo a ser pesquisado. Os livros que apontamos são inaugurais na historiografia recente e pioneiros no estabelecimento de um campo específico de pesquisa, marcados pela ordenação dos dados e pela análise de viés sociológico, utilizada para propiciar a compreensão global do fenômeno dessa produção plástica entre nós.

Mario Pedrosa e a arte acadêmica brasileira

Leticia Squeff
UNICAMP/CBHA

Resumo

A historiografia tradicionalmente aponta a década de 1950 como de instauração da arte abstrata no Brasil. Mario Pedrosa, crítico e agitador cultural dos mais importantes do tempo, é personagem-chave desse processo. Meu objetivo aqui é discutir alguns textos que o crítico produziu sobre a chamada 'arte acadêmica' brasileira. O interesse de Pedrosa pelo tema abre novas possibilidades de interpretação sobre os anos 1950.

Palavras-chave

Mário Pedrosa, crítica de arte, arte do século XIX no Brasil

Abstract

The historiography traditionally shows the decade of 1950 as the beginning of the abstract art in Brazil. Mario Pedrosa, one of the most important critic and cultural agitator of his time, is a key character of that process. My aim is to discuss some of his texts on the so called Brazilian's "academic art". The interest of Pedrosa for the theme allows a new interpretation on the 50s.

Keywords

Mário Pedrosa, art critic, nineteenth century art in Brazil

O tema deste Encontro – “Historiografia da Arte no Brasil: um balanço das contribuições recentes” – pareceu-me especialmente apropriado ao momento que atravessa o campo das pesquisas sobre arte do século XIX no Brasil. Nos últimos anos vem crescendo o número de trabalhos que estudam o período: artistas e obras, críticos, movimentos, e a própria Academia Imperial de Belas Artes têm sido tema de diversos estudos. Todo este movimento faz com que o campo atravesse um período de ampla renovação. Diante deste quadro, parece fundamental iluminar o que um crítico da importância de Mário Pedrosa pensou sobre a questão. É nessa direção que esta comunicação pretende contribuir com os trabalhos deste XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.

Nesta comunicação pretendo discutir basicamente os textos que Pedrosa escreveu sobre a instalação do projeto acadêmico no Rio de Janeiro e dois de seus artistas mais importantes. Estes textos foram reunidos por Otilia Arantes no volume III das *Obras Escolhidas* do crítico.¹ Esses textos foram escritos num período em que o crítico estava engajado em diversas lutas: a defesa da arte abstrata, do novo urbanismo de Brasília, a consolidação das bienais, entre outras. O interesse de Pedrosa pela chamada “arte acadêmica” nesse momento abre novas possibilidades de interpretação sobre os anos 1950, além de poder ser visto como indício de uma reavaliação, por parte do crítico, do “movimento moderno” e da história recente da arte brasileira.²

Marcos de uma periodização

Em conhecida coletânea de artigos, Paulo Mendes de Almeida sugeria uma cronologia para o modernismo que se tornaria canônica por algum tempo.³ Se para o autor, seguindo o testemunho de Mario de Andrade e outros, o movimento tivera como estopim a exposição da “Proto-mártir do modernismo”, Anita Malfatti, o processo de aceitação e disseminação do modernismo na cultura brasileira teria culminado com a fundação dos museus de arte moderna nos fim dos anos 1940.

1 São eles “A missão Francesa – seus obstáculos políticos”, “Rodolfo Amoedo, Lição de um centenário”, e “Visconti diante das modernas gerações”. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III – Mario Pedrosa*; Otilia Arantes (org.). 1ª ed, 1ª reimpr; São Paulo, Edusp, 2004.

2 Por razões de espaço essa questão não será discutida nesse *paper*.

3 Cf. Paulo Mendes de Almeida. *De Anita ao Museu*, São Paulo, Perspectiva; Aracy Amaral. *Artes Plásticas na Semana de 1922*. 5ª ed., São Paulo, Editora 34, 1998.

Com o fim da ditadura Vargas e da II Guerra Mundial, a cultura brasileira teria passado por um processo de abertura inédito até então. Nesse contexto, a primeira Bienal significava ao mesmo tempo o fim do modernismo e seu fecho natural. Por um lado, a Bienal promoveu o contato de artistas brasileiros com a arte do resto do mundo, o que provocou um rompimento com a figuração e com a temática social, tão caras aos primeiros modernistas. Por outro, seria vista como etapa final da longa luta de artistas e críticos para modernizar a prática artística brasileira, que começara justamente nos anos 20. O próprio Mario Pedrosa concebia a história recente da arte brasileira em torno desses marcos: a Semana de 1922, a “Era do Museu”, e a criação da Bienal. Contudo, um exame do contexto em que o crítico produziu os escritos sobre a arte oitocentista no Brasil indica que a vida cultural no período foi muito mais pulverizada do que se pensa.

Pedrosa e os acadêmicos

Pedrosa volta do exílio em 1945. Começa a fazer uma reflexão sistemática e a organizar eventos para promover a arte abstrata.⁴ Em fim de 1947 reúne-se em torno dele o primeiro núcleo concreto – artistas como Ivan Serpa, Mavignier, Palatnik e outros, que formariam o grupo “Frente”. Dois anos depois, Pedrosa defende uma estética da forma ao concorrer à cátedra de Estética História da Arte da Faculdade Nacional de Arquitetura com a tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. É com o mesmo espírito combativo que debate com Mário Barata e Quirino Campofiorito, no evento “arte abstrata ou arte com temática social”, promovido pelo Ministério da Educação em 1952. Como observa Otilia Arantes, o posicionamento em prol da abstração torna Pedrosa personalidade controversa. Visto muitas vezes com desconfiança por setores nacionalistas da esquerda, é igualmente rechaçado pelas alas mais tradicionais da cultura na época.

É curador da segunda Bienal (1953) e secretário-geral da quarta Bienal (1957), quando também se torna vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (1857-70). É como um dos diretores da AICA que organiza, em 1959, o Congresso Extraordinário de Críticos de Arte (1959), que tinha como um dos

4 “Foi assim, voltando do exílio em 1945, o primeiro a estimular a arte abstrata no Brasil, além do seu principal teórico, enfrentando a resistência equivocada da crítica nacional.” ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991, p. XI.

objetivos promover uma discussão sobre a cidade de Brasília, recém construída, entre críticos e historiadores da arte de todo o mundo. Os anos são também de atuação sistemática como crítico, na *Tribuna da Imprensa* (1950-54), no *Jornal do Brasil* (1957) e em diversos periódicos e textos para exposições e mostras de arte. Os anos 50 são, assim, de grande engajamento, por Pedrosa, na vida intelectual e cultural brasileiras.

Datam justamente deste período os três textos que discutirei aqui. “Visconti diante das novas gerações” é de 1950. “Da Missão Francesa: seus obstáculos políticos” é de 1955. E “Amoedo, Lição de um centenário”, é de 1957. Não deixa de ser curioso que, em anos de tanta luta pela renovação da prática artística no Brasil, Pedrosa dedique-se algumas vezes a discutir artistas que, além de se alinharem à tradição da prática acadêmica, ligam-se àquilo que, a princípio, já fora suplantado pelo próprio modernismo. Afinal, antes dele escritores como Oswald e Mario de Andrade, Sergio Milliet, e até mesmo alguém mal visto por todos eles, como Monteiro Lobato, já tinham apontado as deficiências e limites dos principais artistas da chamada “arte acadêmica”, como Pedro Américo ou Vítor Meireles.⁵ Levando-se em conta o “senso de oportunidade” de Pedrosa, como bem apontou Otília Arantes, não se pode acreditar que esses escritos tenham sido apenas ‘intervalos’ numa atuação crítica que sempre se pautou por um engajamento político e estético dos mais radicais do tempo.

Antes de tudo, cabe delimitar as diferenças profundas entre os documentos discutidos aqui. O texto sobre a Missão foi tese escrita para admissão no Colégio Pedro II. Ficou inédita, tendo sido impressa pela primeira vez, ao que tudo indica, na publicação organizada por Otília Arantes. Aqui, Pedrosa trabalha como um historiador, no manejo cuidadoso das fontes, na pesquisa minuciosa a respeito de personagens e fatos que cercaram a vinda da família real portuguesa para o Brasil e seus desdobramentos na cultura do Rio de Janeiro. O autor é cuidadoso no citar fontes e comprovar hipóteses históricas. Já os outros textos foram publicados em jornal. Neles, sobressai o polemista de verve afiada e afirmações de efeito, que não hesita em fazer juízos de valor, muitas vezes surgidos no calor dos debates.

5 Cf. Monteiro Lobato. “Pedro Américo”, in *Idéias de Jeca Tatu* (1919); Milliet se mostraria crítico, por outro lado, de visões simplistas que viam a arte acadêmica como pura cópia e as vanguardas como manifestações de liberdade e talento *a priori*. Cf. “Farmacêuticos e Artistas”, in *Pintura quase sempre*. Porto Alegre, O Globo, 1944, p.42.

A Missão Francesa e o Colégio Pedro II

Cabe retomar, em primeiro lugar, o texto de Pedrosa sobre a Missão Francesa. Em sua longa monografia, o crítico estabelece um rico diálogo com os dois principais historiadores que haviam tratado do assunto na época, Afonso Taunay e Morales de Los Rios Filho.

A obra de Taunay era, àquelas alturas, um sucesso mais que comprovado. O texto fora editado pela primeira vez em 1911, pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sendo reeditado no ano seguinte, em separata. Recebeu um prêmio do mesmo Instituto em 1917. Talvez por tudo isso, e dado o volume de publicações sobre assuntos afins publicados no período, a *Missão Artística* de Taunay recebeu uma nova edição, ampliada, em 1956.⁶ É dessa edição que Pedrosa se utiliza.

Ainda que elogie autores como Taunay, Rios Filho ou Laudelino Freire, Pedrosa se diferencia deles em dois aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, discorda dos outros autores quanto ao papel desempenhado pelos franceses na construção da arte brasileira.

“Os nobres davidianos vinham alterar o curso da nossa verdadeira tradição artística, que era a barroca, via Lisboa.” Naquele momento, afirma, os portugueses ainda eram mais próximos “dessa tradição do que talvez qualquer outro povo europeu da época.” O autor afirma que os melhores pintores portugueses da época, como Sequeira, mantinham-se mais próximos da tradição inglesa, do que da racionalista e fria prática artística francesa. Dessas fontes inglesas surgira o romantismo. “Dessas mesmas fontes” [românticas] ia jorrar, mais tarde, uma “nova revolução estética”: “a revolução impressionista”.⁷

O posicionamento de Pedrosa aqui parece ecoar a visão de mais de um intelectual vinculado ao modernismo. Pode-se mencionar as pesquisas de Mario de Andrade sobre o Aleijadinho, o interesse de instituições como o IPHAN pelas cidades mineiras, entre outros exemplos. Os próprios marcos estilísticos escolhidos por Pedrosa parecem-se, por outro lado, com a história da arte contada por Sergio Milliet em *Marginalidade da pintura moderna*.

Ao mencionar o século XVIII, Milliet se deteria sobre artistas como Chardin e Watteau, mencionando, apenas de passagem, o

6 Discuti esse livro de Taunay e o significado do termo “Missão Francesa” in SQUEFF, Leticia. “Revendo a Missão Francesa: a Missão Artística de 1816, de Afonso D’Escragnoille Taunay”. In Anais do I Encontro de História da Arte do IFCH – Unicamp, 2006.

7 PEDROSA “Da revolução artística: seus obstáculos políticos” p.84.

francês David⁸. A revolução francesa, mencionada a seguir, não traz quase referências ao neoclassicismo. A seguir, o texto se detém em longas análises de Delacroix, mencionando a seguir os impressionistas, e, finalmente as vanguardas do início do século.⁹

Pode-se ver que Pedrosa compartilha, assim, de duas tendências que já eram comuns na historiografia modernista: a predileção pelo período barroco e a tendência a diminuir, quando não simplesmente suprimir a importância da Academia de Belas Artes, e os valores a ela vinculados.

Sobretudo, diferentemente de autores como Taunay ou Rios Filho, Pedrosa não se atém ao aspecto episódico da chegada dos artistas franceses ao Rio de Janeiro, aos fatos sempre repetidos por aqueles autores. Sua análise se apóia num exame do intrincado jogo político e diplomático do período em q d. João esteve no Rio de Janeiro. Desse modo, amplia a visão sobre a história da arte do oitocentos. Tira a história artística do âmbito do mero anedotário, inserindo-a no espaço político, que é o seu.

Por tudo isso, seu texto conservou o frescor e o interesse, mesmo com a descoberta posterior de novos documentos a respeito do tema e o aprofundamento das pesquisas sobre os artistas franceses e a instalação da Academia no Rio de Janeiro.¹⁰

Apesar disso, a escolha do tema pelo crítico não deixa de provocar curiosidade. Pode-se apontar pelo menos dois aspectos que ajudam a entender a opção de Pedrosa por escrever uma tese justamente sobre a Missão Francesa. O cargo para o qual se candidatava era numa das instituições mais tradicionais do país. O Colégio de Pedro II fora instituição cara às elites do Segundo Reinado e depois, sendo, pode-se imaginar, naqueles anos 50, ainda um espaço em que temas relativos ao oitocentos eram bem recebidos. Mas talvez a preocupação de Pedrosa com a Missão Francesa possa ser compreendida de um ponto de vista ainda mais amplo.

8 Sergio Milliet. *Marginalidade da pintura moderna*, São Paulo, 1942. (Departamento de Cultura, 28), p.140.

9 Idem, *Ibidem*, p.146.

10 Entre as abordagens mais recentes, cf. BANDEIRA, Julio. “Quadros históricos: uma história da Missão Francesa” In *Missão Francesa*. Rio de Janeiro, Editora Sextante, 2003; DIAS, Elaine. “Correspondências entre Joachim Le Breton e a Corte Portuguesa na Europa. O nascimento da Missão artística de 1816.” *Anais do Museu Paulista*, v. 14, p. 301-316.

E o moderno ainda disputa

Vale discutir, para isso, o artigo “Rodolfo Amoedo, Lição de um centenário”. Utilizando-se largamente de conceitos típicos da crítica moderna desde o século XIX, Pedrosa reclama da falta de “*personalidade*” do artista, da ausência, em suas obras, de uma “*individualidade artística*”. Por tudo isso, afirma, Amoedo nunca chegou a ser um grande artista, mantendo-se sempre nos limites de um “*ecletismo*” mal construído. Amoedo serve, diz o crítico, para mostrar a “*inaniidade e esterilidade do aprendizado acadêmico*.”¹¹ Já foi apontado o teor exagerado das críticas que Pedrosa faz a Rodolfo Amoedo.¹²

Mas a contundência do crítico é compreensível. Com seu artigo, Pedrosa respondia à introdução que Oswaldo Teixeira escrevera no catálogo da exposição que o Museu Nacional de Belas Artes acabara de inaugurar, celebrando o centenário de nascimento de Rodolfo Amoedo. Teixeira era diretor do Museu, “*um dos permanentes escândalos culturais deste país*”, nas palavras de Pedrosa.¹³ O texto de Teixeira afirmava que os artistas “*dos modernismos estão sempre se superando, renegando o que fizeram na véspera*”.

Também o artigo de Pedrosa sobre Visconti comentava outra exposição, no mesmo Museu Nacional. A ocorrência de duas retrospectivas, de Visconti em 1950 e a de Amoedo em 1957, em instituição tão importante como o Museu Nacional, e em tão pouco tempo, não deixa de chamar a atenção. Indício de que, em setores importantes da cultura na época, como o MNBA, a resistência à arte moderna e seus desdobramentos continuava forte.

Mas para além dessas exposições, um exame, ainda que rápido, na historiografia sobre arte brasileira publicada nos anos 40 e 50 também é bastante eloqüente da força que os “*acadêmicos*”, como diria Pedrosa, ainda tinham em 1950.

Em 1941 são publicados *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*, de Adolfo Morales de Los Rios Filho e a *Pequena História das artes plásticas no Brasil*, de Carlos Rubens. Francisco Aquarone e Queiroz Vieira publicam *Primores da Pintura no Brasil*. O ano seguinte é o do clássico *O Ensino artístico, subsídios para sua história*, de Adolfo Morales de Los Rios. Nos anos seguintes, são pu-

11 PEDROSA, “Rodolfo Amoedo, lição de um centenário”, p. 114.

12 Cf. SOUZA, Gilda de Mello e. “Vanguarda e nacionalismo na década de vinte”. In *Exercícios de Leitura*. Campinas: Duas Cidades, 1980; MARQUES, LUIZ. Introdução. In *30 Mestres da pintura brasileira*. Catálogo da Exposição no MASP. São Paulo, 2001.

13 PEDROSA, “Rodolfo Amoedo, lição de um centenário”, p. 114.

blicadas monografias alentadas (que foram as únicas durante muitos anos, depois) sobre Araújo Porto Alegre (*O pintor do romantismo*, 1943), Eliseu Visconti (*Eliseu Visconti e seu tempo*, 1944). Também Francisco Marques dos Santos escreve longos artigos sobre a arte do século XIX, publicados em revistas como a *Revista do SPHAN* ou a *Novos Estudos*. Em 1953 o insuspeito Rodrigo Mello Franco de Andrade publica “A paisagem brasileira até 1900”, no catálogo da II Bienal de São Paulo. No ano seguinte Alfredo Galvão publica seus *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. 1956 é o da reedição ampliada do clássico de Afonso Taunay, a *Missão Artística de 1816*, e de *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador*. Antes da década de 50 terminar seriam publicados artigos sobre Almeida Jr, Rodolfo Amoedo, Araújo Porto Alegre e teriam início publicações como os *Cadernos de Estudo da História da Academia Imperial das Belas Artes* (1958) e dos *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes* (1959).¹⁴

Esse levantamento indica algo curioso. Ao contrário do que leva a crer boa parte da historiografia, nos anos 40 e 50 a chamada “arte acadêmica” ainda agitava a vida cultural do país. A história da Academia carioca, e seus artistas, ainda atraía a atenção dos leitores e admiradores de arte, pelo menos no Rio de Janeiro. Divulgadas em revistas concebidas no âmbito das iniciativas modernistas, como a *Revista do SPHAN* ou a *Novos Estudos*, publicadas por instituições tradicionais na época como o Instituto Histórico, o Museu Nacional, lançadas muitas vezes em edições de luxo (como foi o caso dos livros de Aquarone e de Frederico Barata, ricamente ilustrados), essas iniciativas que tinham como foco a arte tradicional não eram de modo nenhum isoladas.

Nos anos 50, os “modernos” ainda disputavam espaço com a arte acadêmica, que tinha lugar garantido no ‘mercado’ editorial, em

instituições tradicionais como o Museu Nacional de Belas Artes ou a Escola Nacional, e até mesmo no âmbito das revistas voltadas para o patrimônio do país.

O interesse de Pedrosa pelo tema dos artistas acadêmicos, e das Missões estrangeiras lança novas luzes sobre um período que é tradicionalmente visto, aliás o foi pelo próprio crítico, como simples ponto de chegada de algumas das demandas artísticas surgidas em 1922 e, ao mesmo tempo, sua superação.

Nesse sentido, é preciso lembrar que a história do modernismo vem sendo relativizada pela historiografia mais recente, inclusive em seus marcos cronológicos. Já foi apontado que algumas das demandas que preocupariam os mais engajados membros da Semana, como o de construir uma arte e uma arquitetura mais coerentes com a cultura nacional já preocupavam homens de letras e artistas antes deles.¹⁵ Afinal, o processo que culminou com a Semana se iniciara muito antes, com a crise do Império e fim da escravidão. Por outro lado, o processo de atualização iniciado pelas Bienais prolongou-se, estendendo-se para bem depois de 1951.¹⁶

O interesse de Mário Pedrosa pela arte acadêmica nesses anos também pode ser entendido tendo em vista uma reavaliação do modernismo e da história da arte no Brasil. É desse ponto de vista que se pode compreender sua defesa de Visconti, que para ele é “impressionista”, no artigo parcialmente discutido aqui. Mas essa discussão fica para uma outra oportunidade.

¹⁴ As referências de alguns artigos consultados são: MARQUES DOS SANTOS, Francisco. “As belas artes no primeiro Reinado (1822-1831)”. *Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro, n° 11, março/abril 1940, pp.471-509; MARQUES DOS SANTOS, Francisco. “O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816” In: *Revista SPHAN*, n°5, 1941; MARQUES DOS SANTOS, Francisco. “Subsídios para a história das belas artes no Segundo Reinado – as belas artes na Regência” *Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro, vol. 9, ano V, julho/dez. 1942, pp.16-149; ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. “A paisagem brasileira até 1900, *II Bienal de São Paulo*, 1953; GALVÃO, A. “Almeida Junior: sua técnica, sua obra” In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n° 13, 1956, pp.215-224; Barata, Mário. “Araújo Porto-alegre e a Missão francesa” *Revista do Livro*, n°5, maio 1957; GALVÃO, A. “José Ferraz de Almeida Junior e Rodolfo Amoedo” In *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. R.Janeiro, 1959.

¹⁵ Cf., por exemplo, CHIARELLI, *Um Jeca nas vernissages*, São Paulo: EDUSP, 1994, CHIARELLI, D.T. “De Almeida Jr. a Almeida Jr.: a crítica de arte de Mário de Andrade” 2 vols., Tese de Doutorado, ECA/USP, 1996.

¹⁶ Sobre a questão, cf. ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

Revisão das teorias da identidade brasileira na arte católica dos séculos XVIII e XIX

Luiz Alberto Ribeiro Freire

UFBA/CBHA

Resumo

Na historiografia da arte do Brasil Colônia predomina a teoria de uma identidade nacional determinada pela mestiçagem étnica, que elegeu a arte mineira como a que melhor ostenta a originalidade mestiça, em função da proibição das ordens religiosas regulares, da dinâmica da economia aurífera, etc. Na atualidade, essa teoria vem sendo confrontada por estudiosos portugueses, que reclamam uma lusitanidade comum, e por brasileiros, que vêem nos aspectos tipológicos as principais marcas identitárias.

Palavras-Chaves

Arte, Brasil, Identidade

Abstract

In the historiography of Brazilian colonial art prevails the theory of a national identity defined by the ethnic mix, which considers the art of Minas Gerais, in Brazil, as the one that better ostentates the ethnic mix originality, due to the prohibition of regular religious orders; the dynamic of gold mining economy, etc. Nowadays, this theory has been faced by Portuguese researchers, who call for a similar identity in Portugal, together with Brazilians that consider the typological aspects as the main evidences of identity.

Keywords

Art, Brazil, Identity

A questão da identidade nacional se impõe fortemente a partir do modernismo na historiografia da arte brasileira. O entendimento modernista produziu discursos que elegeram a mestiçagem e a antropofagia como determinantes da identidade artística brasileira. Experiências literárias e artísticas oitocentistas já tinham resgatado a figura do índio como fator de identidade e, por mais idealizado que tenha sido, não deixou de ser um olhar para matrizes culturais nunca valorizadas na formação do povo brasileiro. Contudo, o mito que se criou com esse resgate excluía a figura do negro africano, ingrediente incluído pelos modernistas.

Manuel Querino, que fundou a história da arte baiana com o seu livro *Artistas Baianos; indicações biográficas* (1909 e 1911), não enfrentou diretamente o assunto nessa publicação, mas apontou a “natural disposição do brasileiro para a cultura das artes”¹, que depois se transformará em forte jargão.

Por volta de 1917 Querino publicou textos sobre os costumes africanos na Bahia e, em 1918, lançou o livro intitulado *O colono preto como fator de civilização brasileira*², no qual firmou posição na defesa do legado cultural africano no Brasil antecipando-se em poucos anos à valorização das matrizes culturais dos “vencidos” em um cenário somente enaltecedor das matrizes européias, como podemos observar no seguinte trecho:

Foi o trabalho do negro que aqui sustentou por séculos e sem desfalecimento, a nobreza e a prosperidade do Brasil: foi com o produto do seu trabalho que tivemos as instituições científicas, letras, artes, comércio, indústria, etc., competindo-lhe, portanto, um lugar de destaque, como fator de civilização brasileira.³

Foi devido à movimentação modernista dos anos de 1922 e mais ainda aos seus desdobramentos nos anos que sucederam, que a questão foi colocada com mais vigor, e a construção de um etos brasileiro se fez com base na arquitetura e na arte do período colonial. Tomou-se como referência o patrimônio artístico de Minas Gerais, cujo representante máximo escolhido foi Antônio Francisco Lisboa,

1 QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas Bahianos; indicações biográficas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909, p.29.

2 QUERINO, Manoel Raymundo. *O colono preto como fator de civilização brasileira*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1918.

3 QUERINO, Manuel Raimundo. *O colono preto como fator de civilização*. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/2068970/O-colono-preto-como-fator-da-civilizacao-brasileira-de-Manuel-Querino>>. Acesso em 21 set.2009.

“O Aleijadinho”, referência do poder criativo da mestiçagem assim esboçado por Mário de Andrade em 1928:

ele [Aleijadinho] coroa uma vida de três séculos coloniais. Era de todos o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade das suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de outras existências melhores de além-mar: um aclimado, na extensão psicológica do termo...⁴

Esse foi o mote para o desenvolvimento da idéia de que a originalidade da arte brasileira do período colonial decorria da mestiçagem. Vários historiadores argumentaram a partir de 1950 acerca da originalidade do barroco mineiro, contrapondo-o ao litorâneo, considerado preso às soluções plásticas da metrópole portuguesa.

Embora Mário de Andrade continue o texto contrapondo-se à idéia de existência de um engenho nacional, argumentando não ser esse engenho impulsionado por forças internas e sim resultado de “importações acomodativas, artificial, vinda do exterior”, o escritor modernista segue afirmando que Aleijadinho “é a solução brasileira da colônia. É o mestiço e é logicamente a independência. Deforma a coisa lusa, mas não é uma coisa fixa ainda.”⁵ “.....Mas abraçando a coisa lusa, lhe dando graça, delicadeza e dengue na arquitetura...”⁶.

As bases para a defesa da mencionada originalidade se constituíram nos aspectos sociais pretensamente peculiares à região das Minas Gerais, a saber:

– **A proibição das ordens religiosas.** Ao contrário das cidades litorâneas, nas vilas e cidades mineiras não foi permitida a implantação de conventos masculinos e femininos, ficando a atividade religiosa sob a responsabilidade exclusiva do clero secular e dos leigos organizados em irmandades, confrarias e ordens terceiras. Isso teria livrado a arte mineira da imposição de modelos artísticos das matrizes portuguesas, teria estimulado a concorrência entre as organizações piedosas de civis (leigos) e conseqüentemente instaurado um ambiente de liberdade criativa, favorecedora do desenvolvimento das igrejas de plantas curvilíneas, em composições elípticas.

– **A dinâmica da atividade mineradora** promovia o enriquecimento rápido, o fluxo monetário, e a possibilidade de poupar dinheiro

para a compra de cartas de alforrias pelos escravos, facilitando assim a ascensão social e o trabalho livre dedicado às artes, ao contrário da agro-indústria açucareira que pouco contribuía para a mobilidade social.

– **Minas Gerais teria sido um território de síntese étnica e cultural,** local para onde migraram pessoas de todas as partes do Brasil colônia e de Portugal, quando a exploração do ouro se intensificou, produzindo-se aí uma mistura étnica sem precedentes, favorável a soluções mestiças, identificadas com o lugar e com o hibridismo cultural.

Sobre o assunto Suzy de Mello sintetizou:

Enquanto que no litoral havia uma definida separação entre brancos e negros, a falta de mulheres brancas motivou uma ampla miscigenação em Minas, advindo daí uma alta percentagem de mulatos, que se mostraram especialmente sensível para as artes em geral e que teriam uma grande proeminência no desenvolvimento artístico da região durante o século XVIII. Assim, em uma sociedade sem raízes ou tradições, a organização dos grupos foi definida pelas Ordens Terceiras, Irmandades e Confrarias, associações religiosas leigas que se criaram, já que havia uma proibição real para o estabelecimento das grandes ordens religiosas em Minas... Assim, o quadro da arquitetura religiosa em Minas é completamente diverso do restante do país, pois não se erigiram na região os imponentes conjuntos de conventos e colégios das grandes ordens religiosas. Esse fato, porém, seria compensado pelas intensas rivalidades existentes entre as Ordens Terceiras e as irmandades que resultaram na construção de inúmeras capelas que procuravam cada vez se apresentarem mais ricas e decoradas. Dessa situação surge um outro fato inédito: todas as obras religiosas mineiras foram construídas pelo próprio povo, sem outros auxílios ou contribuições de qualquer origem... A par de todas essas características tão específicas, uma outra conseqüência é fundamental: não há em Minas, modelos ou “escolas” a determinar partidos e soluções, daí a grande liberdade das composições mineiras, que evoluem dentro de uma tipologia totalmente própria e que seguem o próprio desenvolvimento das vilas de mineração...⁷

Muitos livros foram produzidos e o discurso em favor da originalidade e brasilidade do barroco mineiro foi amplamente difundido no país e no exterior. Enquanto isso, o patrimônio artístico colonial nas demais regiões brasileiras foi pouco ou nada pesquisado, já que o foco de interesse concentrava-se no patrimônio mineiro.

A tese da originalidade mestiça da arte mineira predominou sobre outras percepções alcançadas pelos pioneiros da História da

4 ANDRADE, Mário. A arte do Aleijadinho IN MENDES, Nancy Maria.(org.) O barroco mineiro em textos. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 88.

5 Idem, ibidem. p. 88.

6 Idem, ibidem. p. 89.

7 MELLO, Suzy de. Barroco. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 107-108.

Arte Brasileira, entretanto, dos argumentos listados acima, poucos resistem a uma análise crítica mais profunda.

Por exemplo, se em Minas a ausência de Ordens Religiosas Regulares significou liberdade criativa, no Nordeste Brasileiro foi uma Ordem Regular, a Franciscana, responsável por uma original tipologia de igrejas conventuais distribuídas entre Pernambuco, Bahia e Paraíba identificadas por uma fachada frontão escalonada, que se insere em um triângulo, com galilé de três ou cinco arcos e única torre quadrangular recuada. Tipologia identificada e assinalada como única já na década de 1950 por Germain Bazin⁸ e estudada atualmente em profundidade por Glauco Campello⁹, Paulo Ormino Azevedo¹⁰ e Alberto José de Sousa¹¹

Mesmo se analisarmos os tipos arquitetônicos de igrejas de outras Ordens Regulares, de igrejas matrizes e capelinhas, a variação tipológica é imensa, com muitas soluções típicas. Quanto aos modelos e tradições das ordens regulares, esses não eram tão estanques quanto parecem. As primeiras casas dos primeiros conventos, fossem carmelitas, franciscanos, beneditinos, etc., tinham partidos muito despojados, simplificados e dimensões diminutas. Com a prosperidade econômica do lugar e das ordens é que as construções de planos mais monumentais se realizavam, muitas vezes o templo e o convento que vemos hoje foi fruto de ampliações e reconstruções em três ou quatro períodos e as fachadas das igrejas como derradeira obra a se realizar, tomavam geralmente as feições do estilo em voga no tempo de sua feitura. O fenômeno é complexo e distante das visões superficiais.

É sabido que no século XVIII todo o Brasil passou por um movimento de intensificação da vida urbana, com o crescimento populacional e urbano de muitas vilas e cidades. Se a economia agro-industrial açucareira baseava-se no campo, a vida nos engenhos não

dispensava o contato com algum médio ou grande centro ao redor, cidades portuárias prósperas, nas quais a atividade comercial garantia o intenso contato com outras partes do Brasil e com o exterior. Salvador, por exemplo, constituía-se em um grande mercado, que incluía as demais vilas e cidades do recôncavo de sua baía, onde as comunicações se faziam com frequência e agilidade.

O aumento populacional no século XVIII fomentou um crescimento de irmandades e ordens terceiras, paralelo às ordens regulares, na maioria das vilas e cidades brasileiras, não sendo, portanto, um fenômeno exclusivamente mineiro. As relações escravocratas no litoral não eram tão dicotômicas como parecem, pois havia muitas nuances nas relações sociais entre as várias classes, só agora reveladas, como a do escravo de ganho, que com o produto de suas vendas nas ruas conseguia manter o seu senhor e ainda poupar para a compra de sua carta de alforria.

Também no litoral se processou uma mestiçagem étnica em grandes proporções. A carência de mulheres brancas era grande e o imenso número de filhos bastardos, frutos do intercurso entre homens brancos e mulheres negras, índias e mestiças é facilmente verificado nos testamentos em que os pais assumem a paternidade. É bom lembrar, que também no litoral esses mestiços bastardos eram quase sempre encaminhados para um ofício mecânico e artístico, próprio de uma classe média formada por homens livres. Os exemplos de artistas mestiços na Bahia são muitos, destacamos aqui o pintor José Teófilo de Jesus e o entalhador Joaquim Francisco de Matos Roseira.

A afirmação da ausência de “modelos” e “escolas” em Minas constitui-se em uma falácia, que ignora o fato de que toda a arte do período colonial é realizada a partir de modelos europeus (italianos, franceses, alemães e portugueses). Esses modelos se faziam presentes na formação dos artistas, na cultura das oficinas, na coleção de gravuras, tratados arquitetônicos e ornamentais, e debuxos de propriedade dos mestres artistas, possibilitando assim uma globalização artística que atingiu inclusive o Oriente.

A diferença formal básica está no tipo de tradição que chegou às diversas localidades brasileiras, e, principalmente, como elas vão ser transformadas, como desenvolverão novas soluções formais identificadas com o gosto e as exigências culturais locais. As igrejas de planta movimentada de Minas pertencem a uma ampla tradição, a borromínica, originada na Itália e que teve desdobramentos notáveis na Baviera, em Portugal, em Minas e outras partes da Europa.

8 BAZIN, Germain. *A Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983, v.1, p. 137-156.

9 CAMPELLO, Glauco de Oliveira. *O brilho da simplicidade; dois estudos sobre arquitetura religiosa no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p. 43-91.

10 AZEVEDO, Paulo Ormino. As relações inter-coloniais e as influências orientais em igrejas conventuais franciscanas do Nordeste. In: *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA / PUC-Rio / UFRJ, 2003, v. 2, p.583-605.

11 SOUSA, Alberto José de. Igreja Franciscana de Cairu: a invenção do barroco brasileiro, Bahia. In: *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA / PUC-Rio / UFRJ, 2003, v. 1, p. 39-49.

A identificação de variações tipológicas regionais foi realizada muito cedo por Germain Bazin, que destacou as tipologias arquitetônicas e ornamentais singulares no Brasil, estudos e proposições que estão na literatura clássica sobre a arte brasileira, publicados em francês desde 1953 e traduzidos para o português em edição brasileira em 1983.

Outra idéia presente na historiografia da arte brasileira e que foi olvidada, ou pelo menos não mereceu o destaque necessário, refere-se à adaptabilidade dos artistas portugueses que para o Brasil se dirigiram nos séculos da colonização, especialmente no século XVIII. Tal adaptação consistia no enfrentamento de novos desafios, tendo que negociar com as exigências culturais da clientela local, muitas vezes arrematando obras difíceis de acontecer no ambiente artístico português, mais competitivo, assumindo um protagonismo, que decerto não experimentariam nas suas origens.

A partir dos anos de 1990 algumas peculiaridades formais apontadas por Bazin e por outros estudiosos foram aprofundadas e os historiadores da arte passaram a dar mais importância à identificação de tipologias locais e regionais, acentuando-se a tipicidade delas. Com esse conhecimento os argumentos contra a tese da originalidade mestiça da arte mineira e da arte do Brasil Colônia ganharam corpo.

Por outro lado, o patrimônio artístico brasileiro despertou o interesse dos historiadores portugueses, que passaram a investir mais nas pesquisas e na troca científica com os historiadores brasileiros, cujo principal veículo foram os colóquios luso-brasileiros de História da Arte promovidos alternadamente em Portugal e no Brasil e pela movimentação das comemorações dos quinhentos anos dos descobrimentos portugueses, que produziram megas exposições e edições de livros luxuosos enfatizando o expansionismo político, econômico, artístico e cultural dos portugueses no ocidente e no oriente.

As comemorações brasileiras foram mais tímidas e tiveram como carro-chefe a edição de uma grande exposição, cuja denominação já marcava diferenciação de abordagem: *Brasil + 500*, deixando claro que o território brasileiro já existia antes da “descoberta” dos portugueses e que aqui habitavam povos há muito adaptados aos ecossistemas tropicais e capazes de se expressarem artisticamente em alto nível. Tais comemorações no Brasil causaram protestos de grupos indígenas em Porto Seguro, na Bahia, reprimidos com muito vigor, marcando uma posição do poder político baiano hegemônico claramente colonialista.

O interesse português pelo patrimônio brasileiro foi e está sendo movido pela idéia de uma arte pan-lusitanidade, pela idéia da existência de uma identidade artística portuguesa tão forte, que em toda variação formal, em qualquer grau de intensidade reconhece-se uma lusitanidade comum. Aliás, esse olhar tem muito de um sentimento colonialista, que pretende resgatar a grandiosidade do império português através do legado artístico e os historiadores da arte portuguesa, com raras exceções, parecem incumbidos dessa missão.

É pertinente lembrar que o enfoque na matriz lusitana também se apresenta nas teorias do modernismo brasileiro, eclipsada contudo pela idéia da originalidade mestiça, tão predominante a ponto de se reconhecerem símbolos africanos em contextos sacros católicos mineiros, fato pouco provável, já que a arte sacra católica cumpria um programa litúrgico no qual as concessões para alterações eram muito reduzidas, para não dizer nulas. Assim, onde se vê a representação de cauris (búzios africanos), a representação não passa de interpretações dos motivos clássicos.

O avanço das pesquisas histórico-artísticas e das classificações tipológicas da arquitetura e dos retábulos; os estudos analíticos das relações formais: estruturais e ornamentais compostas no Brasil e os tratados arquitetônicos e gravuras avulsas européias; e mais a consciência da formação e do sistema de trabalho dos artistas na colônia e no império, possibilitaram aos historiadores contemporâneos da arte alcançarem um outro entendimento no que se refere às identidades brasileiras da arte desse período.

As diversas identidades brasileiras se manifestam prioritariamente nas composições aqui plasmadas, aqui adotadas; no reconhecimento das preferências formais e compositivas locais e regionais; nas alterações dos modelos, nas tipologias específicas e na capacidade de adaptação dos artistas portugueses, que migraram para o Brasil, realizando obras com conformações dificilmente aceitas nas terras de origem. É preciso lembrar que todo esse patrimônio artístico espelha as origens da civilização brasileira, sendo, portanto, um patrimônio mais brasileiro do que português e revelador do *modus vivendi* da colônia americana.

Com isso resgatamos a idéia contida nos escritos de alguns dos clássicos da história da arte brasileira, de que os artistas portugueses que migraram para o Brasil no período colonial trouxeram na sua formação as referências da arte de suas origens, mas aqui se depa- raram com sociedades diferentes, por vezes desafiadoras, que lhes facultaram a experimentação, ousadas, mas também concessões, di-

facilmente experimentadas no ambiente de origem. Os artistas mestiços naturais do Brasil tiveram, portanto, a sua formação a partir das referências das oficinas em que aprenderam os ofícios, dos mestres que lhes orientaram e das equipes de trabalhos compartilhadas.

Este foco de visão das identidades brasileiras da arte do período colonial não descarta de modo algum as determinações e influências da arte portuguesa e européia, principalmente da italiana e francesa, pois a compreensão do fluxo formal e estilístico é imprescindível para o reconhecimento das especificidades brasileiras. Nesse aspecto, é também indispensável para o reconhecimento das nossas especificidades a análise comparativa com os modelos iconográficos italianos, pois da Itália irradiou-se a maior parte do formulário estrutural e ornamental da arte do renascimento e do barroco, resultando numa globalização artística de grandes dimensões. Aliás, tal globalização justifica mais a proposição de um pan-italianismo do que a do pan-lusitanismo, pois a base italiana também comparece na arte portuguesa.

Outro aspecto que merece atenção é o hibridismo estilístico predominante na arte antiga brasileira. Por mais que seja tentador relacioná-lo com a mestiçagem étnica, esse pouco ou nada contribuiu para isso, pois o que justifica esse hibridismo é o cruzamento de informações artísticas nos âmbitos das oficinas, o tráfico de debuxos, gravuras e tratados e as tradições do gosto local.

É hora dos historiadores da arte brasileira assumirem esse legado como formador da civilização brasileira, que reclama uma compreensão profunda, sem a qual não podemos conhecer a história da sociedade brasileira. É hora de assumirmos que essa arte faz parte da nossa antiguidade enquanto povo novo, com a clareza de que essa posição não compromete o reconhecimento do teor italiano, português, francês, que de fato existe nessas manifestações.

Esse é o ponto de partida para que os estudos da arte antiga brasileira, e não só, desenvolvam-se, aprofundem-se, disseminem-se e resultem no conhecimento alargado do patrimônio, condição primordial para a apropriação simbólica dele e sua conseqüente preservação.

Poéticas informais na gravura artística: Rio de Janeiro – anos 50/60

Maria Luisa Tavora
UFRJ/CBHA

Resumo

No Rio de Janeiro, entre 1950 e final dos anos 60, a gravura artística passou por uma atualização fundada na visão moderna da arte. O experimentalismo próprio deste processo deslocou a idéia de *métier*. O texto concentra-se nas gravuras de Farnese de Andrade e Edith Behring, em seus diferentes processos de subjetivação do mundo. Insere-se no projeto de contribuição para a discussão conceitual do Informalismo no Brasil e a inclusão da gravura nos discursos sobre as experiências abstratas, entre nós.

Palavras-chave

gravura moderna, abstração informal, Rio de Janeiro

Abstract

In Rio de Janeiro in the 1950s to the end of the 1960s, art prints underwent an updating based on the modern view of art. The experimentalism unique to this process displaced the notion of *métier*. The text concentrates on the prints by Farnese de Andrade and Edith Behring in their different processes of subjectivation of the world. It is included in the project of contributing to the conceptual discussion of Informalism in Brazil and inclusion of art prints in the discourses on abstract experiences among us.

Keywords

modern prints, informal abstraction, Rio de Janeiro

No Rio de Janeiro, entre 1950 e final dos anos 60, a gravura artística viveu um período de ativação como meio expressivo, atualização fundada na visão moderna da arte. As questões do meio expressivo e da estética da abstração, ancoradas nesta visão, ganharam espaço entre os artistas gravadores. Naqueles anos, o momento brasileiro era de muita procura e experimentação nas artes plásticas. No final dos anos 50, a questão dos suportes mobilizava os artistas e os debates críticos. O rompimento dos suportes tradicionais por diferentes formas artísticas inaugurava outras possibilidades criativas. As experiências abstracionistas ganharam vulto e desdobramentos, no Brasil.

Tal discussão ganhou corpo especialmente no que diz respeito às manifestações do abstracionismo construtivo. Parte representativa da crítica, envolvida com a via racionalista da abstração, colocou à margem, as poéticas do Informalismo. Quase como um descaminho de nossa produção artística, tais poéticas não eram colocadas em discussão ou ainda, se abordadas, muitas vezes, foram deslocadas de seu quadro conceitual. A nosso ver, a gravura artística teve responsabilidade considerável em relação às manifestações singulares do Informalismo no Brasil.

O estudo das poéticas informais passa pela consideração de sua natureza. As circunstâncias de um pós-guerra concorrerem para adensar os significados desta arte: a liberdade recuperada e a conseqüente renovação da humanidade. A volta à sensibilidade, à subjetividade ganhara corpo em meados dos anos 40 nas grandes metrópoles como Roma, Paris, Tóquio e Nova York. Importa situar a arte informal no Brasil, suas especificidades e suas relações com as manifestações internacionais.

Há lacunas a preencher na historiografia do abstracionismo no Brasil. O projeto de pesquisa¹, que ora nos mobiliza, busca identificar e analisar as manifestações da tendência informal e suas especificidades através da gravura artística produzida no Rio de Janeiro, nas décadas de 50 e 60.

Para atender à ambição deste projeto, impõe-se o mapeamento dos artistas-gravadores e suas obras mais significativas na tendência, visando² uma análise de suas potencialidades técnicas, históricas e es-

1 *Poéticas e questões do informalismo na gravura artística: Rio de Janeiro – anos 50/60*, projeto iniciado em março de 2009 (Bolsa Produtividade / CNPQ).

2 Levantamento preliminar realizado: Anna Bella Geiger; Anna Letyia; Dora Basilio; Edith Behring; Farnese de Andrade; Fayga Ostrower; Iberê Camargo; Isabel Pons; João Luiz Chaves; José Assunção Souza; Marília Rodrigues; Roberto de Lamônica; Rossine Perez; Ruth Bess; Thereza Miranda; Vera Mindlin e Walter Marques.

téticas. Interessa-nos também a identificação e análise da natureza das manifestações da abstração de caráter sensível no conjunto de obras e artistas selecionados e sua relação com a produção internacional, em especial, a francesa. O contato com o gravador franco-alemão Johnny Friedlaender, orientador do curso inaugural do Ateliê livre do MAM-Rio, em 1959, e a coordenação deste núcleo de ensino por Edith Behring, na década de 60, sua ex-aluna em Paris, em meados dos anos 50, revelou uma parceria com implicações na atualização da prática da gravura realizada desde os anos 50 ao final dos 60. Muitas experiências marcaram as atividades deste núcleo de ensino da gravura.³

Esta relação com Friedlaender possibilitou outra expressão visual para a gravura em metal até então produzida entre nós, sendo identificáveis os empréstimos presentes tanto na orientação do Ateliê do MAM-Rio quanto nas obras de gravadores atuantes no Rio de Janeiro, egressos deste núcleo de ensino.⁴

Inclui-se também análise e a organização dos textos críticos sobre a abstração informal, derivados da produção gráfica em questão, contribuição para o conhecimento das questões que subjazem nos múltiplos entendimentos desta tendência.

A prática da arte abstrata no Brasil, nas décadas de 50/60, apresentou igualmente uma multiplicidade diferenciada na estruturação das obras como nos grandes centros internacionais, ora atribuindo à razão o papel essencial na ontologia da obra (Concretismo e Abstrações geométricas), ora elegendo na subjetividade expressiva do artista sua dimensão fenomenológica e psíquica (Informalismo e Neoconcretismo).

No cenário bélico de disputas pela hegemonia do entendimento e definições das tendências abstratas, observa-se que a análise e a crítica às obras inseridas na arte informal, assume natureza judicativa de sua pertinência diante de um projeto de autenticidade da arte brasileira, proposto pelos engajados artistas e críticos da tendência racionalista.⁵

3 Sobre o assunto ver TAVORA, Maria Luisa. *O Ateliê livre de gravura do MAM-Rio-1959/1969-projeto pedagógico de atualização da linguagem*. In: *Arte & Ensaios PPGAB/EBA/UFRJ*, n.15, 2007, p.58-67.

4 Ver, da autora, comunicação apresentada ao XXVII Colóquio do CBHA intitulada: *Rio de Janeiro, 1950/1970: a gravura artística francesa contemporânea como referência? Considerações preliminares*. EBA/UFBA, Salvador, 2007, pp.255-263; *JOHNNY FRIEDLAENDER: a gravura como ferramenta e expressão*. Anais do XXVIII Colóquio do CBHA, MNBA/ Rio de Janeiro, 2008.

5 Sobre o assunto ver: *A arte informal e os limites do discurso crítico moderno em Antonio*

Assim, o papel que a gravura desempenhava com as poéticas informais no âmbito das artes plásticas brasileiras não era percebido por boa parte da crítica, dos artistas, dos colecionadores e das instituições. Tais poéticas, habitualmente, não eram nem colocadas em discussão. Exemplo disto é o lamento de Fayga Ostrower, premiada com obras informais, na XXIX Bienal de Veneza, em 1958: *Para eles* (Mario Pedrosa e Ferreira Gullar), *eu não existia*.

Na abstração informal, o artista assume tanto a subjetividade do homem soberano, seu poderio assim como sua fraqueza e seu desencanto. A gestualidade, expressão de uma atitude, apresenta-se como um fato artístico, e a energia passa a ser uma das grandes invenções do informalismo. Solução plástica que compreende o espaço como “*dimensão da vida*.”⁶ É neste quadro conceitual das questões da tendência informal que as poéticas da gravura nos anos 50/60 precisam ser pensadas e analisadas.

Os estudos historiográficos, desenvolvidos nos últimos 30 anos, centram-se na contribuição da pintura, sobretudo na produção nipo-brasileira ou na estratégia de polarização com as manifestações construtivas. Acreditamos que a gravura não deva continuar à margem das narrativas sobre as experiências abstratas que tiveram lugar no Brasil.

Esta comunicação que vai centrar-se nas gravuras de Farnese de Andrade (1926-1996) e Edith Behring (1916-1996) em seus diferentes processos de subjetivação do mundo, insere-se neste projeto de pesquisa. A escolha de agrupá-los neste texto, em abordagem introdutória, foi provocada por uma série de convergências biográficas, de formação e mesmo por sua produção artística.

Farnese, mineiro (Araguari-1926), Edith, carioca (Rio de Janeiro-1916), nascidos no mesmo mês⁷, falecem no mesmo ano, 1996, no Rio de Janeiro, onde suas trajetórias ganharam contornos singulares.

Os dois foram alunos de Guignard, portanto introduzidos na problemática da arte moderna. A iniciação de Edith em pintura e desenho deu-se com Portinari no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, no curso de Licenciatura em Desenho onde teve entre outros mestres Lúcio Costa e Guignard. Formada, foi convidada

por Guignard a assessorá-lo em Belo Horizonte na Escola Parque⁸, estendendo sua participação ao lado do mestre, de 1944 a 1950.

Farnese, por seu turno, saiu de sua cidade natal com a mãe, em 1942, para Belo Horizonte, onde três anos depois estudaria desenho com Guignard, até 1948. Foram contemporâneos neste importante núcleo de ensino e incorporaram herança qualificada de seu mestre Guignard, cuja influência foi além de sua atuação didática, estendendo-se aos intelectuais, interessados por aquele espaço cuja força para o movimento modernista mineiro era evidente.

Assim, tanto um quanto o outro encontrou em Guignard uma metodologia voltada para a compreensão da arte como expressão e pesquisa. Sua pintura, *uma poética da transfiguração*.⁹ Tributários do mestre, Farnese e Edith, em suas gravuras situam-se no âmbito de uma expressividade subjetiva. Aulas livres, desenho de observação com lápis duro marcando o papel, proibição do uso de borracha, intransigência que cobrava concentração no que tinham diante de si: a natureza do Parque Municipal ou o modelo vivo e seu movimento. Manchas soltas, exploração de cores. Integração de disciplina e imaginação. Para Guignard, realidade e poesia se conjugavam. Exigia dos alunos a disciplina, a tenacidade e amor à sua arte.¹⁰

Para além dessa vivência comum em Belo Horizonte, os dois artistas participaram da experiência coletiva no Ateliê livre de gravura do MAM, a partir de 1959, no Rio de Janeiro, cidade para a qual Edith retornou a trabalhar e Farnese, em busca de tratamento de saúde. Curado da tuberculose, realizou ilustrações para jornais, revistas e livros, no início dos anos 50, participando também do I Salão Nacional de Arte Moderna.

Edith por sua vez, em 1953, com bolsa de estudos do governo francês partiu para uma permanência de quatro anos em Paris, aperfeiçoando-se em gravura em metal no ateliê de Johnny Friedlaender. Retornando em 1957, vai assessorar Carmen Portinho, engenheira responsável pelas obras da nova sede do MAM-Rio, em seu projeto de criação do ateliê livre de gravura.¹¹ Para o curso inaugural em 1959, foi convidado Johnny Friedlaender, mestre de Edith em Paris, figura de peso na gravura internacional, responsável por sua iniciação como ins-

Bento e Mário Pedrosa, no final da década de 50. Ana Paula França Carneiro da Silva, Dissertação de mestrado PPGAV/EBA/UFRJ, 190p. 2007.

6 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988, p.74

7 Farnese: 26 de janeiro de 1926 e Edith, 17 de janeiro de 1916.

8 Sobre o assunto ver *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/FUNARTE. Curso de Especialização em História da Arte no Brasil, 1985.

9 BRITO, Ronaldo In *A modernidade em Guignard*, obra citada, p.11

10 *A modernidade em Guignard*, obra citada, p.34.

11 Sobre o assunto ver *Arte & Ensaios*, n.15, obra citada.

trumento de criação artística. Marcado pela herança expressionista, este artista voltou-se para imagens de natureza fantástica, adensando experimentações técnicas. A cor estruturava a imagem. Nele, a matéria ganha lugar como uma possibilidade de expansão do universo interior.

Neste curso, Edith assessorou o gravador e, com seu retorno para Paris, assumiu a coordenação do ateliê de gravura por dez anos, imprimindo uma orientação tributária dos dois mestres. Farnese por seu turno, freqüentou o curso inaugural do MAM, permanecendo no ateliê posteriormente sob a orientação de Rossine Perez.

Edith e Farnese estavam mais uma vez, em seu processo artístico, motivados para realizar com sua arte uma aventura pessoal, em termos modernos. Ambos centralizaram seu trabalho na revelação da matéria, buscando reabilitar o mundo físico, explorando a objetividade dos sentidos. Suas gravuras vão situar-se na abstração informal de natureza matérica, tendência na qual a gravura dos anos 50 e 60 deu considerável contribuição.

Farnese fez gravura em metal durante cinco anos. No entanto, esta produção acabou ofuscada por seus trabalhos posteriores, os objetos. Mas foram seus desenhos e gravuras que lhe deram a maior parte dos prêmios.¹² Na verdade, esses dois momentos de sua produção imbricam-se a partir dos elementos que constituem a poética de Farnese, percepção que o artista revela:

*Eu fazia gravura em metal puramente não-figurativa, abstrata, quase informal. Meu prazer com o uso dessa técnica era, depois de conseguir relevos profundos, iniciar o processo de água-tinta (grão) para nuances de preto e cinza e depois lixar as chapas de latão; voltar à água-tinta e lixar novamente; e assim obsessivamente, até obter uma matéria que me sugerisse algo meio arqueológico. Comecei a percorrer a Praia de Botafogo[...] e a procurar formas de madeira e principalmente de borracha maleável, por exemplo, restos de sandálias japonesas. Eu fazia com seus relevos minúsculos uma espécie de monotopia na chapa com asfalto líquido.*¹³

A gravura de Farnese começava a ser elaborada fóra dos limites do ateliê. Incluía uma performance solitária, caminhadas à beira do mar, que viu pela primeira vez aos 22 anos. Diante deste mineiro, o mar e seu horizonte infinito provocaram o gozo de uma liberdade

12 Sobre o assunto ver Cronologia In *Farnese objetos*: Charles Cosac. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp-217-231; BARRETO, Romilda F.P. .Tempo em suspensão: objeto reconvoado em Farnese de Andrade. *Dissertação de mestrado*. PPGA/UFES, Centro de Artes, 2008.

13 ANDRADE, Farnese. A grande alegria. In. Obra citada, p. 181

profunda. Reencontrou nele uma dimensão do tempo, uma ativação de memórias perdidas, quando afirmou o prazer de recolher objetos *com aquelas marcas da passagem do tempo, com aspecto de coisa usada, desgastada, machucada, vivida*.¹⁴

Tais refugos, impregnados de memórias, serão a substância para o agenciamento de superfícies, um espaço gravado que acumula relevos, como realidade de transmutação de estados. Uma densidade inquietante, superposições de texturas que evidenciam um horror ao vazio. A água cruza as suas imagens gravadas.

O *encantamento em transformar um objeto de lixo em uma obra de arte*,¹⁵ o sentido de impregnar de subjetividade esses elementos do cotidiano, questão que vai percorrer toda a sua obra advém do impacto sofrido por Farnese pela pintura de Morandi, cuja visão na sala Especial da II Bienal de São Paulo impressionou-o sensivelmente, conforme relata: *Passei o dia inteiro vendo sair de todas as suas obras aquele silêncio, aquela pureza, aquela perfeição*.¹⁶ Os objetos do cotidiano pintados por Morandi evocam um estado de introspecção absorta, um chamado à reflexão silenciosa sobre si mesmo, um encontro com o essencial. Tais questões constituíram uma possibilidade para Farnese.

Evidenciar a matéria que se torna espaço subjetivado foi caminho de muitas poéticas informais na gravura. O manuseio do ácido se torna uma escrita do interior. A técnica emerge como *processo de constituição de uma imagem consubstanciada com a matéria*.¹⁷ Não há diferença de valor entre espírito e matéria. Para Argan, *o informalismo é o ponto de chegada da tese romântica da historicidade, da temporalidade e da contingência absoluta da arte*.¹⁸ Farnese, em sua gravuras, debate-se diante da noção de espaço e tempo do existir humano. Sua poética evidencia *uma desolada solidão do homem confundido entre os seus semelhantes*.¹⁹ Seus espaços gravados, realidades irredutíveis à palavra documentam seu drama existencial.

Em Edith Behring, a revelação da matéria se dá por outros caminhos, numa atividade obstinada dentro do ateliê. A artista investiga os próprios meios da gravura, com a abordagem matérica.

14 Idem obra citada.

15 ANDRADE, Farnese. à Hugo Auler em 14/10/1976. In *Gravura Brasileira* São Paulo: Cosac Naify/ Itaú Cultural, 2000. p.124

16 ANDRADE, Farnese, idem obra citada.

17 ARGAN, Giulio Carlo. Obra citada, p.87

18 Idem obra citada, p.93

19 Idem obra citada.

Edith escolheu como referência, o pintor Paul Klee (1879-1940) que, utilizava imagens familiares como constituintes do tecido de sua existência. *Paul Klee foi sempre o artista que eu mais admirei*,²⁰ afirma Edith, buscando a noção de espaço que Klee formulou, espaço como ambiente físico, psíquico de existência, ligado estritamente às vivências. Partindo de uma memória inconsciente, de um dado extremamente subjetivo, dizia o artista que [...] *o visível em relação ao universo é apenas um exemplo isolado, de que existem outras verdades, latentes e em maioria [...]*²¹ Sua obra clama pela idéia de uma interioridade cuja existência não se pode desconhecer e cujo apelo não se pode ignorar. Edith interessa-se pela proposta estética de Klee, ainda que em lugar do espiritualismo do pintor, encontremos em sua gravura, uma revelação de cunho mais existencial.

Edith carregou por toda uma vida a paixão e a identificação plena com o metal. Como em Farnese, ao manipulá-lo, estabeleceu uma relação de continuidade existencial. Afinada com o pessimismo da geração do pós-guerra face o desmoronamento da utopia de ordenação racional do mundo, buscou no aprofundamento da matéria, uma saída para a integração de suas vivências. O ponto de partida de sua gravura é dramático, revelador de uma luta explícita entre as possibilidades da matéria, suas provocações, seus desdobramentos em livres associações e um certo pudor que solicita controle. Ela busca transformar as polarizações em diálogo, daí o drama.

Edith trabalha diretamente a chapa de cobre, contando com a pronta solidariedade da matéria criando imagens que, segundo Bachelard, *a vista lhes dá nome, mas a mão as conhece*.²² *Parece nascer-lhe nas mãos a necessidade de estruturar a matéria ou dar maior substância material à composição*.²³

A cor integra-se à materialidade. A rudeza das texturas dramatiza a percepção da obra. Seus espaços tornam-se densos, vivências da metamorfose do metal, pedaços de tempos de integração com as possibilidades da matéria. A artista lança-se à abordagem do espaço como dimensão da vida, tornando-o como afirma Klee, *um conceito*

temporal.²⁴ É possível distinguir da revelação da matéria um iconografia de sofrimento. Em sua destruição criativa, o ácido constrói uma narração dissimulada. A contrapartida da matéria densa vem na exploração de espaços nos quais a gravadora integra o branco do suporte à composição. Ainda assim há tensão integridade intocada do suporte/matéria profundamente trabalhada.

Há um momento, no entanto, em que Edith controla esta experiência desmedida, organizando formas que impõem seu perfil numa tessitura mais homogênea, definindo limites. A tensão se estabelece, matéria e forma espelham o drama existencial da artista: liberdade ou controle ou a possibilidade de harmonizá-los?

O ácido ganha uma dimensão poética, ultrapassando os limites da ação química. Adere aos desejos da artista realizando no metal as ambivalentes explosão do delírio e a vontade de ordem. Às provocações sucessivas da matéria a artista imprimiu um controle manso.

Artista, ácido e metal, numa solidária orquestração, entregam-nos, na folha impressa, as imagens das energias vividas no território de acordos e concessões em que se transformou a matriz.

Tanto Farnese quanto Edith reinventam caminhos que atendem à necessidade de expressão. Em suas gravuras, o que é tornado visível é uma carga de afetividade e a única realidade é de ordem imaginária.

Nos caminhos da abstração informal, os artistas viveram intensos e inventivos momentos na gravura brasileira. Uma indagação subjetiva do próprio meio. A vinculação experimental entre informalismo e a gravura em metal, possibilitou uma gestualidade mais livre, mediações e incorporações de outros meios, alternativas e materiais. Uma cumplicidade deste meio com a tendência da abstração expressiva viabilizou poéticas que singularizam a produção informalista, entre nós.

20 BEHRING, Edith . Em *depoimento* à Marylene Behring, Rio de Janeiro, 9 /11/1991.

21 KLEE, Paul . *Credo Criativo* , 1920 Apud CHIPPE, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.186.

22 BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.2.

23 PEDROSA, Mário . *Jornal do Brasil* , Artes Plásticas , 1957.

24 KLEE, Paul . *Obra citada*, 1988. p.185.

Tupy or not tupy. A antropofagia hoje

Maria de Fátima Morethy Couto
UNICAMP/CBHA

Resumo

Minha comunicação tem por objetivo discutir o impacto recente causado no campo da historiografia da arte pela retomada do conceito de antropofagia, utilizado originalmente por Oswald de Andrade em seu célebre Manifesto Antropófago. Para tanto, concentrar-me-ei no debate ocasionado pela 24a. Bienal de São Paulo, conhecida como “Bienal antropofágica” em razão do uso do conceito oswaldiano como fio condutor de toda a mostra, indagando o que significava aplicar este conceito às vésperas do século 21.

Palavras-chave

antropofagia, Bienal de São Paulo, historiografia da arte

Abstract

The aim of my paper is to discuss the recent impact caused in the field art historiography by the resumption of the concept of anthropophagy, originally used by Oswald de Andrade in his famous Manifesto Antropófago. To do that, I focus myself in the debate occasioned by the 24th Sao Paulo Biennale due to the use of the ‘oswaldian’ concept as a thread throughout the exhibition, asking what it meant to revive that concept on the eve of the 21st century.

Keywords

anthropophagy, Sao Paulo Biennale, historiography of art

Em artigo publicado em 1970, e por mim discutido em outro encontro do CBHA, Hubert Damisch questiona se a noção de arte informal deveria ser utilizada como uma categoria crítica, com o objetivo de distinguir e qualificar um movimento datado e localizado (Paris do pós-guerra) ou entendida como um traço recorrente da arte do século XX, o qual, em sua negatividade, poderia “conferir às produções contemporâneas uma certa unidade, ainda que paradoxal”.¹ Embora não possamos falar de um “movimento antropofágico”, e empreguemos esse termo no primeiro sentido descrito acima somente – e com reservas – para denominar uma fase da carreira de Tarsila do Amaral, pretendo, em minha comunicação, indagar se temos conseguido de fato utilizá-lo como uma proposta conceitual de caráter amplo, como um modelo teórico efetivo de interpretação de nossa cultura.

Reza a lenda que Oswald de Andrade, ao receber como presente de aniversário de sua então companheira, Tarsila do Amaral, o quadro ao qual dariam o nome de *Abaporu*, chama Raul Bopp e lhe diz: “Vamos fazer um movimento em torno desse quadro”. Nos dizeres de Tarsila, aquela “figura monstruosa, de pés enormes plantados no chão brasileiro ao lado de um cactus, sugeriu a Oswald a idéia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago...”² Se vários estudiosos já apontaram o quanto o interesse pelo selvagem, pelo primitivo ou pela temática do canibalismo se faziam presentes na Paris dos anos 1920 freqüentada por Oswald e Tarsila, é fato que a publicação do *Manifesto Antropófago* dar-se-ia poucos meses após o referido aniversário do escritor.

Nele, Oswald retoma algumas das idéias contidas no *Manifesto Pau-Brasil*, publicado quatro anos antes, enfatizando agora a necessidade de assimilação do estrangeiro para a exportação do nacional. Se o *Manifesto Pau-Brasil* pregava o retorno à originalidade nativa, ao melhor de nossa tradição lírica, para inutilizar a adesão acadêmica e acabar com todas as indigestões de sabedoria, o *Manifesto Antropófago* proclamava a absorção do inimigo para transformá-lo em totem. E enquanto em 1924 Oswald propunha-se a criar uma “nova síntese, uma nova perspectiva, uma nova escala”, resgatando o passado brasileiro, reabilitando a sabedoria popular e exaltando o conhecimento intuitivo, em 1928 ele declara que só se interessa pelo que não é seu: *Lei do*

1 DAMISCH, Hubert. “L’informel”. In: *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Seuil, 1984, pp. 131-141.

2 AMARAL, Tarsila. *Diário de São Paulo*, 28/3/1943. Apud: AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34 e EDUSP, 2003, p. (1a. Edição 1975)

*homem. Lei do antropófago. Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.*³ Rompe, assim, com a visão romântica e idealizada do bom selvagem, celebrando o canibal tupi por seu poder transformador, por sua capacidade de “criar a instabilidade, o conflito, em vez de um resultado, uma conclusão ou síntese”.⁴

Buscando posicionar-se de outra maneira em relação à herança cultural européia, Oswald ressalta a necessidade de invertermos os termos da relação entre o Brasil e a Europa, de acabarmos com a hegemonia da Metrópole e de tomar o lugar do “pai totêmico” europeu. A seu ver, a nossa independência ainda não fora proclamada e deveríamos lutar por uma “revolução Caraíba, maior do que a Revolução Francesa”.⁵ Ele acreditava ser possível trilhar um caminho novo, que nos conduzisse a uma sociedade livre de condicionamentos alienantes, como proclamou, de forma utópica, no parágrafo final de seu manifesto: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciária do matriarcado de Pindorama”.⁶

Conforme aponta Benedito Nunes, para o escritor modernista “era o primitivismo que nos capacitaria a encontrar nas descobertas e formulações artísticas do estrangeiro aquele misto de ingenuidade e pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira”.⁷

Se a fórmula oswaldiana da antropofagia não se tornou vitoriosa sobre as outras propostas modernistas de interpretação da especificidade cultural do país no momento de sua elaboração ou nos anos imediatamente seguintes, marcados por um intenso engajamento político, religioso e social no campo das artes – inclusive da parte de seu autor –, ela foi talvez a que mais impactou afirmativamente as gerações futuras e o debate artístico nacional, em especial a partir dos anos 1950/1960. O próprio Oswald, em conferência proferida em Belo Horizonte quando da Exposição Modernista organizada por Kubitschek em 1944, afirmou considerar a antropofagia “um lancinante divisor de águas” de nosso modernismo, “o ápice ideoló-

gico” que salvou o sentido do movimento por ter “caminhado decididamente para o futuro”.⁸

Para vários estudiosos do campo das artes e da literatura brasileira, a antropofagia se configura de fato como uma das idéias mais originais e eficazes das vanguardas da América Latina de construção de um modelo cultural próprio. Isso porque, conforme aponta Roberto Schwarz, Oswald logrou romper “com a experiência do caráter *postizo, inautêntico, imitado* da vida cultural que levamos” ao propor uma interpretação triunfalista de nosso atraso e defender a adoção de uma “postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade”:

[Nela], o desajuste não é encarado como vexame e sim com otimismo, como indício de inocência nacional e da possibilidade de um rumo histórico alternativo. (...) A experiência brasileira seria um ponto cardeal diferenciado e com virtualidade utópica no mapa da história contemporânea.⁹

Em texto publicado na década de 1970, no qual discorre sobre “o conflito eterno entre o colonialista e o colonizado” e afirma que a difusão dos códigos europeus no Novo Mundo se deveu “ao uso arbitrário da violência e à imposição brutal de uma ideologia”, Silviano Santiago defende a eficácia do ritual antropófago da literatura latino-americana, entendendo-o como uma estratégia de sabotagem dos valores culturais e sociais impostos pelos conquistadores. A seu ver, em função de uma política de colonização cultural, a América “transformara-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem”, em seu valor diferencial. A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental, afirma ainda Santiago,

vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.¹⁰

3 ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. Publicado na *Revista de Antropofagia*. São Paulo, nº 1, ano 1, maio de 1928.

4 MOTA, Regina. “Manifesto Antropófago – 80 anos e indo ao infinito”. In: www.fafich.ufmg.br/manifestoa/pdf/analiseManifestoa

5 ANDRADE, Oswald de. *Op. Cit.*

6 *Idem.*

7 NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 25-26.

8 “A antropofagia foi na primeira década do modernismo o ápice ideológico, o primeiro contato com nossa realidade política porque dividiu e orientou no sentido do futuro”, afirma ainda o escritor. ANDRADE, Oswald de. “O caminho percorrido”. In: *Ponta de lança*. São Paulo, Ed. Globo, 1991, pp. 111-112.

9 SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 37-38.

10 SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma lite-*

Os tempos são outros, é bem verdade, e as oposições empregadas por Santiago em seu texto talvez soem hoje por demais esquemáticas, em um mundo marcado pelo desejo de criar novos paradigmas explicativos que dêem conta da dinâmica da globalização. Dentro desse espírito, pergunto-me se a noção de antropofagia comporta o mesmo sentido provocador, o mesmo potencial agressivo e reativo, que possuía no momento de sua criação e de sua recuperação nos anos 1960/70. Indago-me também sobre as motivações que nos movem a continuar a empregá-la. Recentemente, em 1998, Paulo Herkenhoff utilizou-a como fio condutor da 24ª. edição da *Bienal de São Paulo*. Nessa ocasião, Herkenhoff afirmou entender a antropofagia como uma “estratégia crucial no processo de constituição de uma linguagem autônoma num país de economia periférica”, assinalando que, “na América Latina, o modernismo – e o *Manifesto antropófago* – é momento luminoso (...) na busca da superação da herança colonial e de nossa síndrome de emulação da arte européia”.¹¹

Interessados em romper com uma visão eurocêntrica da arte, visão esta que “havia criado parâmetros excludentes no circuito da arte internacional”. Herkenhoff e seus colaboradores distinguiram no conceito oswaldiano de antropofagia uma abertura conceitual que permitia discutir de forma ampla a pluralidade cultural brasileira e criar uma “história outra da arte”. Como objetivo específico dessa edição, havia o desejo de “compreender o sentido histórico da antropofagia dentro da perspectiva da formação cultural do Brasil”. Como objetivo geral, a intenção de marcar uma posição específica no campo da história da arte internacional. Aos olhos de seus organizadores, a Bienal de São Paulo deixaria assim “de ilustrar ou espelhar discussões surradas para introduzir uma lente da cultura brasileira para visitar a arte contemporânea e a história”¹².

“Eu queria que a Bienal tivesse um ponto de partida traçado a partir da cultura brasileira, mas entendendo que ela, a nossa cultura, é filiada à cultura ocidental, mas com tensões, diferenças e singularidades”, declarou ainda Herkenhoff em entrevista concedida na época. Preocupava-se, todavia, em declarar que não pretendia “reduzir a antropofagia a um conjunto de imagens, ou um estilo, nem

ratura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural”. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 16. (1a. edição 1978)

11 HERKENHOFF, Paulo. “Introdução geral”. *Núcleo histórico: Antropofagia e história de canibalismos. Catálogo da XXIV Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, p. 22-34.

12 *Idem*.

mesmo a um programa definido, pensando-a como uma hipótese de invenção permanente no processo social do Brasil”. Nesse sentido, empenhou-se em construir, juntamente com os outros curadores da mostra, uma “lista fragmentada de significados e abordagens possíveis ao conceito”:

Durante um ano a lista cresceu e circulou como texto inacabado entre centenas de interlocutores que de alguma forma estavam envolvidos com a Bienal. Durante um ano a lista permaneceu aberta a sugestões, adições, correções, mudanças, explicações e complicações da parte de todos (...). A lista incorpora a interpretação de muitos autores, críticos e curadores, de tal modo que paulatinamente a noção de autoria individual se dissolve para se tornar coletiva.¹³

Essa lista chegou a 165 significados diferentes para as noções de antropofagia e canibalismo, entre os quais constavam: transformação do totem em tabu, construção, desconstrução, fusão amorosa e gozo, mestiçagem, brasilidade, defesa contra a consciência enlatada, guerra, ditaduras, genocídio, encontros e choques de cultura, voracidade, catequese, sexual (comer), transgressão do tabu, escatologia, desejo, o corpo em pedaços, superação do passado colonial, transculturação, “sincretismo, etc.

Evidentemente, Herkenhoff e seus colaboradores estavam cientes das limitações de seu projeto e entendiam as implicações políticas de se adotar como ponto de partida, para uma exposição da envergadura de uma Bienal de São Paulo, uma questão “essencialmente” brasileira – ou essencialmente paulista, como diriam alguns. É bom lembrar que celebrava-se então os 70 anos da publicação do manifesto – a efeméride sempre omitida, nos dizeres de Roberto Conduru. Esta atitude rendeu-lhes elogios de alguns e críticas severas de outros.

Na opinião de Lisette Lagnado, futura curadora da 27ª Bienal, “desde a Semana de Arte Moderna de 1922 e após o advento de *Tropicália*, não se tinha notícia de tamanho empenho no sentido de fomentar uma interpretação da história da arte emancipada da visão eurocêntrica. (...) Essa retomada da antropofagia oswaldiana significou muito em termos de encerramento de um ciclo de relações com

13 HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano. “165, entre 1000, formas de antropofagia e canibalismo (um pequeno exercício crítico, interpretativo, poético e especulativo)”. *Núcleo histórico: Antropofagia e história de canibalismos*. Catálogo da XXIV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, capa (verso).

a angústia das raízes.”¹⁴ Também Moacir do Anjos, curador da 29ª edição, a realizar-se em 2010, exaltou o fato de a 24ª edição da Bienal de São Paulo opor-se aos parâmetros excludentes e compartimentados do circuito hegemônico da arte, oferecendo, com base no conceito ampliado de antropofagia, uma estratégia crítica a essas normas e de simultânea proposição de diálogo entre culturas. Por meio de uma abordagem transdisciplinar”, afirma ainda dos Anjos, “a curadoria da exposição ofereceu, em níveis diversos de complexidade e da perspectiva de formação cultural do Brasil, reinterpretações sincréticas de idéias e valores assentados nos cânones artísticos globais”.¹⁵

Cabe aqui lembrar que Moacir dos Anjos, em seu livro *Local/global: arte em trânsito*, defende que a globalização assumiu um caráter desmistificador e crítico ao “provocar respostas e posicionamentos locais às tendências homogeneizantes”. No campo das artes, ele considera positivo o crescente interesse dos centros hegemônicos pela arte produzida em países periféricos, assinalando a grande quantidade de textos críticos e exposições que, desde o final dos anos 1980, buscam apreender a dinâmica multicultural da produção contemporânea, incorporando, para tanto, artistas e obras antes pouco conhecidos (ou completamente desconhecidos) do público europeu e norte-americano e empregando curadores das regiões representadas nas mostras ou de profissionais com capacidade de interlocução com o meio local. Com isso, a seu ver, rompeu-se gradativamente com discursos elaborados totalmente “no centro”, abrindo-se espaço para novas perspectivas de análise e para a crítica a narrativas reducionistas.

Outros, porém, criticaram o uso demasiadamente amplo de um conceito que jamais fora de fato operacional. Para Teixeira Coelho:

[Há um] problema da Bienal ao qual é inevitável retornar: a antropofagia. Van Gogh, Fontana, Reverón: antropófagos? Difícil. Como o curador Herkenhoff diz que se trata de uma tese, cabe o debate. A antropofagia, na Bienal, ora é de conteúdo (Bourgeois e a devoração do pai), ora de linguagem (Malevitch), ora da cor (Reverón; linda sala, mas nela não há “devoração das cores”, e sim insinuação dos matizes), ora só título (Klein e sua tela abstrata, ali só porque se chama *Grande Antropofagia Azul*). Assim, tudo é antropofagia – e, claro, nada o é.¹⁶

14 LAGNADO, Lisette. “Longing for the body ontem e hoje”. *Tópico*, ago. 20005. In: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>

15 DOS ANJOS, Moacir. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, pp. 48-49.

16 TEIXEIRA COELHO. “Etnologia, metonímia e muito sexo: a Bienal de São Paulo”. *Revista Bravo*. São Paulo, nov. 1998, ano 2, nº 14, p. 143.

Também Roberto Conduro acredita que a Bienal terminou por entrar em um “território de generalidades”

não tendo conseguido impedir o esgarçamento do conceito, que chegou a ser quase tudo: construção, destruição, troca simbólica, absorção cultural, ato sexual, catequese, transpólitica, etc. (...) Recobrando toda e qualquer obra na exposição, das mais pertinentes às mais estranhas, o conceito perdeu a densidade inicialmente pretendida. Se a relação de um artista com a obra de outro é antropofágica (...) então toda a história da arte o é.

Ainda a esse respeito, torna-se elucidativo reler o texto escrito pelos curadores da seção Européia do segmento *Roteiros...* Nele, o belga Bart De Baere e a finlandesa Maaretta Jaukkuri, revelam sua dificuldade em apreender o sentido pleno do conceito de antropofagia:

A antropofagia como abordagem cultural foi transposta no papel num manifesto na década de 20. No Brasil ela parece ter-se tornado um modo de identificação com essências diferentes e conflitantes, inclusive a possibilidade de ingerir continuamente novas energias e tornar-se também uma delas. No confronto com esse conceito, experimentamos uma sensação de falta de algo essencial, que necessitamos para compreendê-lo; uma sensação de incapacidade de apreender todo um espectro de nuances contido na palavra portuguesa “antropofagia”. Nesta confrontação com o conceito se tem a distinta sensação de poder acompanhá-lo apenas até certo ponto, além do qual há uma imensidão com que a cultura brasileira parece ter intimidade, mas que para nós, europeus, é alienígena, ou é uma dimensão da qual somos alienados.¹⁷

Em entrevista concedida dez anos após a realização do evento, Paulo Herkenhoff acentua a tarefa histórica de sua curadoria e o fato de ter conseguido fazer “uma mostra de reflexão”, tomando um conceito que partia da história de São Paulo mas que apresentava “capacidade mobilizadora no plano internacional como diagrama de negociação das diferenças”. Afirma também que “houve pessoas, curadores, que escreveram que essa Bienal mudava a perspectiva da arte ocidental, o modo de escrever a arte ocidental. A revista *Art Forum*, continua, colocou-a entre as principais exposições da década

17 BAERE, Bart De e JAUKKURI, Maaretta. “A-Antropofagia”. *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*. Catálogo da XXIV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, p. 272.

de 1990”.¹⁸ A seu ver, a edição de 1998 demonstrou que a Bienal de São Paulo pode ser potencializada como processo de afirmação da arte brasileira.

Esta observação nos leva a refletir sobre a função das Bienais de São Paulo enquanto instituição e sobre seu formato (quase) sempre gigantesco. Criada nos anos 1950 com o objetivo de integrar o sistema de arte local ao circuito de arte mundial, de “internacionalizar o nacional” a partir de dois movimentos distintos – por um lado, expondo o nacional; por outro propiciando um embate direto com as novas tendências européias –,¹⁹ qual o papel da Bienal nos dias de hoje, quando ela não é mais, no Brasil, a única via privilegiada de entrada da arte estrangeira ou de contato com as produções mais atuais? Seria a Bienal de São Paulo apenas mais um mega-evento entre tantos outros? Ou no caso específico de sua 24ª edição, teria ela conseguido lançar novas luzes sobre a história da arte brasileira, alterado significativamente a leitura vigente sobre a história da arte no Brasil, e construído um olhar alternativo sobre a arte contemporânea, como desejavam seus curadores?

¹⁸ CARVALHAES, Maria Helena. “Dez anos depois: um debate com Paulo Herkenhoff”. In: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2972,1.shl>

¹⁹ Cf. MARTINEZ, Elisa de Souza. “Temporalidade não linear no espaço expositivo: o caso da XXIV Bienal de São Paulo”. Comunicação apresentada no XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte, set. 2003.

Outro moderno?

Vera Beatriz Siqueira
UERJ/CBHA

Resumo

Dentro do quadro geral de revisão historiográfica da modernidade, o texto pretende refletir sobre a história da arte moderna no Brasil, tomando como caso de estudo as análises da obra de Oswaldo Goeldi.

Palavras-chave

Oswaldo Goeldi, arte moderna no Brasil, revisão historiográfica

Abstract

Under the recent revisionism of the historiography of modernity, this article aims to discuss the history of modern art in Brazil, taking as study case the analyzes of the work of Oswaldo Goeldi.

Keywords

Oswaldo Goeldi, Modern art in Brazil, historiography revisionism

A atual voga de revisão historiográfica da arte vem permitindo, de maneira geral, uma reavaliação da modernidade. A história da arte, até os anos 30/40 do século XX, voltava-se basicamente para o estudo de obras tradicionais, mesmo no caso de historiadores modernos – ou seja: que desenvolviam novas formas de investigação, novos métodos de análise, muitas vezes atendendo ao ideal moderno, ou modernista (como preferem alguns), de autonomia do fato plástico. As idéias de estilo e evolução – controversas por si só, envolvendo muitos dos escritos históricos em questões biográficas ou formais que procuravam justificar as mudanças estilísticas – pareciam não se adequar às obras recentes. Uma das soluções encontradas para conciliar análise histórica e modernidade foi associar as questões de estilo com a idéia de forma pura, entendida dentro do contexto da abstração, como na criação da noção de estilo internacional. Artistas e historiadores se unem na defesa de um ideal coletivo de modernismo, cuja estratégia de ação seria a vanguarda (a ruptura com as tradições).

A idéia de vanguarda se torna central, portanto, na análise histórica da modernidade artística. Fazer a história da arte moderna equivaleria a fazer a história das vanguardas. No Brasil, inclusive. Uma versão local dessa visão foi se constituindo entre os críticos e historiadores de nosso modernismo ou, melhor dizendo, de nossos modernismos. Marcos históricos foram oficializados como instantes de ruptura com o passado acadêmico – a exposição de Anita Malfatti (1917), a Semana de Arte Moderna (1922), o Manifesto Antropófago (1928). Certos artistas passaram a ilustrar perfeitamente essa noção vanguardista, tendo como líderes os literatos Oswald de Andrade e Mário de Andrade. É o caso da Anita Malfatti, mas também o de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, que se tornaram representantes dessa versão do modernismo brasileiro, incorporando alguns de seus instantes mais relevantes: a atualização estética no contato com os movimentos vanguardistas europeus, a adaptação desses modelos para a construção de arte tipicamente brasileira, a aproximação com a cultura popular, o empenhamento político, o realismo social.

Contemporaneamente, essa visão um tanto monolítica do modernismo vem sendo questionada. Com ela, são questionados os seus marcos históricos – como a própria Semana de Arte Moderna –, mas também as relações com o passado acadêmico. Artistas antes desprezados pela historiografia, taxados simplesmente de “acadêmicos”, como se isso fosse um valor em si, passaram a ser reavaliados. Podemos citar pelo menos dois casos exemplares de artistas da virada do século XIX para o XX – Castagneto e Almeida Júnior – que passam

a ser compreendidos seja como precursores de nossos modernistas, seja como momentos importantes de afirmação de uma plástica e de uma subjetividade modernas. Além disso, o crítico de arte de então, Gonzaga Duque, também ganha novos estudos e edições.

No mesmo processo, artistas anteriormente percebidos como laterais no movimento moderno brasileiro passam a despertar renovado interesse, especialmente a partir dos anos 1980. São os casos de Ismael Nery, Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro e, de certa forma, o próprio Brecheret que, embora tenha participado da Semana de Arte Moderna, sempre ocupou um lugar à sombra das grandes questões levantadas por nosso modernismo. Na realidade, todos eles participaram de eventos importantes, integrando nosso incipiente sistema artístico e cultural. Entretanto, não pareciam encarnar, sobretudo, aquela exigência vanguardista, essencial para a sua valorização como artista moderno. E pareciam distanciar-se da visão que entendia a arte moderna brasileira como uma adaptação das conquistas pós-cubistas (ou futuristas, como eram chamadas) à representação afetiva de realidades locais.

Mas havia aqueles artistas que, na vertente contrária, pareciam direcionar seu vanguardismo para outros problemas que não os apontados pelo modernismo brasileiro. É o caso de Flávio de Carvalho, com sua atuação de artista múltiplo que não cabia direito nas preocupações de brasilidade ou de realismo social. Só recentemente é que esse pintor, escultor, cenógrafo, arquiteto e crítico passa a ser valorizado, muitas vezes pelo reconhecimento de um ultra vanguardismo, sendo inclusive celebrado como precursor das performances.¹ Isto nos leva, evidentemente, a outro problema, que é a tendência atual de valorizarmos nossos artistas anteriormente menosprezados a partir da introjeção de critérios críticos exteriores, pensando-os como antecipadores de questões posteriormente desenvolvidas pela arte contemporânea, sem desenvolver uma compreensão histórica produtiva de sua obra no período em que foi realizada. De qualquer forma, percebe-se como a contemporaneidade e o revisionismo crítico possibilitam uma reconstrução de nossos valores modernos.

¹ O fato de artistas contemporâneos elegerem Flávio de Carvalho como antecessor, ou de historiadores e críticos da arte apontarem ressonâncias de sua obra em artistas posteriores não justifica, obviamente, que a construção histórica do valor cultural desse artista paulista do início do século XX se faça exclusiva ou predominantemente pelo destaque de seu papel de “precursor”. Ainda que impossibilitada de se desprender de todos os conteúdos que hoje são agregados a Flávio de Carvalho, cabe compreender qual o seu papel específico na modernidade brasileira.

Ainda falta muito a fazer. Alguns esforços revisionistas parecem ter se perdido em falsas questões. Tal como o já batido debate entre o modernismo paulista e o carioca. Na tentativa de abandonar a noção monolítica de um modernismo oficial brasileiro, muitos decidiram apostar na particularização geográfica. Definitivamente o problema não parece ser de origem física, nem de local de realização das obras. Certamente o fato de o Rio ser a capital federal na época, reunindo as instituições artísticas e culturais de maior tradição, ou de São Paulo possuir uma burguesia industrial avançada e rica, é dado importante para a compreensão das razões para a realização da Semana de Arte Moderna em uma cidade ou do Salão Revolucionário de 1931 em outra. Assim como o projeto modernizante de Juscelino Kubistchek em Minas Gerais teria sido relevante para a atuação de Guignard em Belo Horizonte. Ou a presença de arquitetos e intelectuais modernos em Recife na década de 1930 foi essencial para a apropriação de certa modernidade plástica. Mas há uma série de outros problemas envolvidos na construção de nosso modernismo, inclusive a sua pretensão de ser “brasileiro”, capaz de sintetizar nossas características inatas.

Outros autores parecem ter preferido questionar a própria idéia de modernidade, ora com saldo positivo, ora com saldo negativo. Por um lado, como já disse, isto levou ao deslocamento de seu marco inicial para o século XIX, através da valorização de artistas e obras anteriormente desprezados por seu academicismo, questionando a versão difundida pelos próprios modernistas que viam na Academia de Belas Artes a imposição de um estilo contrário às aspirações e tendências nativas. Por outro, levou a estudos que deslocaram o marco inicial de nossa modernidade para um momento posterior, geralmente para o final da década de 1940 e anos 50, com a introdução do debate sobre a abstração e o construtivismo. Nesse instante a arte passaria a ser moderna por se distanciar das injunções literárias do modernismo.

Em ambos os casos, a idéia do moderno é complexificada, exigindo o adensamento conceitual e analítico. Atualmente, estudos monográficos, muitos dos quais desenvolvidos como dissertações ou teses dentro de programas de pós-graduações, procuram qualificar a modernidade de artistas pouco estudados, francamente desconhecidos ou desvalorizados no confronto com os valores modernistas mais tradicionais. De maneira geral percebe-se, nessa revalorização a tentativa de compreendê-los como artistas modernos no pleno sentido da palavra, mesmo que sua atuação não tenha sido marcada pelo vanguardismo ou envolva estratégias plásticas de conciliação com a

tradição. É o caso de Guignard, cujos recursos plásticos – ausência de perspectiva, espacialidade ambígua, construção com a cor – e estratégia narrativa – proximidade com a cultura popular, decorativismo – passaram a ser entendidos como marcas dessa modernidade incompreendida à época e pela historiografia tradicional, que acaba colocando-o num lugar lateral. A crítica contemporânea – que não só aceita, como valoriza a apropriação da tradição – possibilitaria pensá-lo como artista moderno, mesmo com suas concessões artísticas e seu intenso debate com a tradição.

O que parece estar em jogo, portanto, não é apenas uma concepção mais ampla de moderno, mas também de sua relação com a contemporaneidade. No contexto europeu e americano, a arte moderna e muitos de seus pressupostos conceituais tornaram-se paradigmas contra os quais os artistas contemporâneos investiram sua energia. Afinal, a própria existência da arte contemporânea parecia depender dessa capacidade de enfrentamento e diferenciação (mais ou menos como, anteriormente, a modernidade lutou contra o modelo difundido pela Academia de Belas Artes). No Brasil, isso se processou de forma diferente. Até porque a Academia ou a modernidade não chegaram a constituir uma presença institucional tão poderosa.

Podem ser que no campo discursivo esse enfrentamento tenha algum valor cultural. No nosso modernismo, a luta contra a Academia e a defesa do “futurismo” foram mais relevantes talvez como presença retórica, e não como realidade plástica palpável. Como afirma Paulo Sérgio Duarte, a nossa “modernidade mal acabada” – ou seja: “o contraste entre a riqueza da obra e sua débil institucionalização” – acabou por gerar uma relação “não-edípiana” entre a contemporaneidade artística e seu passado moderno, dispensando o confronto institucional com a arte moderna e, nesse sentido, diferenciando-se da produção internacional corrente, marcada pela dissolução da arte na cultura e pelo domínio das narrativas.²

Alguns artistas modernos ganham especial atenção por parte de seus colegas contemporâneos. Vejamos o caso de Oswaldo Goeldi. Lygia Pape realiza, em 1971, o curta-metragem *Guarda chuva vermelho*. Com narração de Manuel Bandeira e Helio Oiticica, o curta apresenta obras de várias fases do artista, articulando-as a poemas de Manuel Bandeira e Murilo Mendes. Cria, portanto, uma ambientação cultural para a obra de Goeldi, transformando-o em

2 Paulo Sérgio Duarte, Das afinidades eletivas ao campo ampliado. In: *Campo ampliado*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2006.

peça central de nossa modernidade (na contramão da crítica mais tradicional, que sempre o coloca como marginal ou isolado). Também através de suas xilogravuras, intituladas *Tecelares*, Pape mostra sua vinculação eletiva à obra desse artista.

Mais recente é a apropriação que Nuno Ramos faz da obra de Goeldi. Na década de 1990, o artista realiza as mostras “paraGoeldi” 1 e 2, em São Paulo e Curitiba, além da exposição “Noite morta”, associando Goeldi a poemas de Manuel Bandeira. Em 2003 produz, para o MAM de São Paulo, a série *Mocambos*, com obras que resultam da sobreposição de desenhos e gravuras de Goeldi a fotografias de locais assemelhados na capital paulista. Em 2008, na mostra individual no CCBB de Brasília, volta a homenagear Goeldi com a instalação *Bandeira Branca*, na qual três urubus circulavam entre túmulos de pedras negras e caixas acústicas que entoavam canções famosas como Carcará, Bandeira Branca e Acalanto, interpretadas por Mariana Aydar, Arnaldo Antunes e Dona Inah.

Todas essas variadas interrogações plásticas da obra de Goeldi foram acompanhadas de uma ampla revisão historiográfica e crítica, iniciada especialmente nos anos 1980. O Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil da PUC-Rio organizou uma importante exposição de Goeldi, acompanhada de catálogo que reunia textos críticos de Carlos Zílio, Piedade Grinberg, Vanda Klabin entre outros, além de depoimentos, entrevistas, artigos em periódicos, cronologia e bibliografia. A partir de então, Goeldi passa a ser percebido como um contraponto ao modernismo solar brasileiro, ícone do fracasso da ideologia da brasilidade e de sua estilização “acadêmico-cubista” (nas palavras de Zílio), símbolo do descompasso entre a potência poética da arte e as raras e vagas iniciativas de institucionalização.³

Essa iniciativa serviu para deslanchar outras ações culturais importantes, como as mostras com curadoria de Noemi Ribeiro, comemorativas do centenário de nascimento de Goeldi, sempre acompanhadas de catálogos: *Goeldi, um auto-retrato* (CCBB, Rio,

1995) e *Goeldi, mestre visionário* (Conjunto Cultural da Caixa, Rio, 1996). Foi também Noemi Ribeiro que deu forma ao Centro Virtual Goeldi, com reprodução de várias obras do artista e informações gerais, lançado em 2006. E coube a uma sobrinha do artista, Lani Goeldi, publicar um livro de memórias familiares e colocar na rede o site oficial do Projeto Goeldi, cujo objetivo é catalogar, difundir e autenticar a obra do artista, além de licenciar produtos com a marca Goeldi (como uma linha de relógios de luxo, produzidos em 2007).

Isso sem falar na publicação de livros como “Modernidade Extraviada” de Sheila Cabo Geraldo (Diadorim, 1995), “Goeldi” de Rodrigo Naves (Cosac Naify, 1999), “Oswaldo Goeldi” de Ronaldo Brito (Silvia Roesler edições de arte, 2002) e “Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração” de Priscila Rufinoni (Cosac Naify e Fapesp, 2006). A despeito das evidentes diferenças entre as perspectivas desses autores, importa destacar o ponto de partida comum a todos esses livros: a pesquisa historiográfica rigorosa e apaixonada que ora reinterpreta aspectos específicos da trajetória artística de Goeldi, ora busca inseri-lo como peça central na compreensão de nossa modernidade estética e cultural, frequentemente livrando-o do lugar anedótico ou do silêncio respeitoso em que estava confinado. Cada qual ao seu modo, dão corpo a um diálogo mais produtivo e relevante de sua obra com o campo de problemas culturais e ideológicos da modernidade brasileira e internacional.

É claro que, se perguntássemos a esta última autora, Priscilla Rufinoni, quanto à sua filiação historiográfica, ela certamente negaria qualquer relação com os autores citados anteriormente. A rigor, seu livro, cujo objeto de análise é a obra de Goeldi como ilustrador, pretende se distanciar da vertente crítica que qualifica de “purista” (a qual pertenceriam Carlos Zílio, Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e Sheila Cabo) que havia transformado o artista no representante mais acabado de nossa modernidade artística (seja por sua recusa de diálogo fácil com os temas modernistas, seja por sua personalidade artística independente e cética). Donde a sua necessidade de recusar as idéias de margem, sombra e avesso que haviam povoado as análises sobre os trabalhos de Goeldi. A começar pela escolha de suas obras como ilustrador, feitas de encomenda, para já retirar do horizonte a perspectiva do isolamento cultural.

Visão que, muitas vezes, parece se ancorar numa compreensão fechada dos autores que critica, como se fossem representantes de uma história da arte moderna linear e finalista, sem perceber, entretanto, as profundas diferenças que marcam esses discursos sobre Goeldi. A

³ Nessa tentativa pioneira de construir um lugar histórico relevante para a obra de Goeldi, a estratégia parece ter sido destacar a sua especificidade e, com isso, seu isolamento com relação às preocupações correntes do modernismo brasileiro, marcado pelo discurso da brasilidade. A formação de Goeldi em Berna, Suíça, dentro do quadro do expressionismo imaginativo e fabuloso de vertente germânica, somado a seu temperamento arredo, à pobreza em que vivia e a sua simpatia pelas experiências poéticas da solidão e da marginalidade serviram de base para a construção de uma mitologia própria, de fundo romântico, do artista solitário, refratário a toda e qualquer exigência ou apropriação cultural.

autora está correta, até certa medida, em afirmar que se ergueu um “mito Goeldi”, sempre associado às idéias de solidão e marginalidade. Porém, há diferenças muito nítidas entre os autores que ela pretende fundir numa vertente historiográfica única.⁴ Além disso, parece-me impossível não falar do isolamento poético que constitui a obra desse artista, dimensão que as imagens que fez como ilustrações para jornais e revistas antes confirmam do que negam. O reconhecimento público de Goeldi não apaga o seu compromisso plástico seja com a formalização das experiências da solidão, seja com a qualidade introspectiva e independente de seu trabalho como desenhista ou gravador.

Em realidade, essa nova contribuição historiográfica, querendo ou não, participa do processo de revisão crítica que faz com que Oswaldo Goeldi seja compreendido, hoje, como um protagonista emblemático de nossa modernidade complexa, capaz de conciliar temporalidades distintas, de articular concessões e resistências, busca de autonomia e contaminação cultural, isolamento poético e relação com o mundo da comunicação de massa. Os estudos atuais, especialmente os desenvolvidos nos programas de pós-graduação, devem certamente desenvolver as perspectivas anteriores, criticá-las e aprofundar as pesquisas, de maneira a sempre colocar em questionamento a contemporaneidade de Goeldi, seu valor cultural atual.⁵

Problematizar Goeldi significa, acima de tudo, tornar mais densa e complexa a história de nosso modernismo. Considerá-lo “moderno” significa pensar a própria modernidade como um campo heterogêneo, uma realidade oblíqua e não monolítica, na qual certezas e dúvidas estéticas se fundem para criar um cenário bem mais interessante e diversificado que o modernismo “oficial” nos oferece.

⁴ Ainda que todos os autores falem de isolamento e marginalidade, estas noções não foram por eles compreendidas de forma rasa, como reações mais ou menos conscientes ao ambiente brasileiro, e sim como decisões poéticas e formais que se produzem no contato íntimo e existencial com o mundo da natureza tropical e da cultura local. Logo, possuem uma qualidade híbrida e complexa que é preciso destacar. Além disso, acredito ser importante notar o destino cultural de cada um dos textos, que já os diferencia em suas intenções e contornos editoriais (catálogo de exposição, livro de editora comercial, livro a partir de dissertação de mestrado, livro de arte).

⁵ Uma das possibilidades abertas de investigação é, a meu ver, a relação de Goeldi com a fotografia e, especialmente, com o cinema. Algumas de suas gravuras a partir dos anos 1950 apresentam uma qualidade cinematográfica. A horizontalidade marcada, a luz que vem de trás, a morosidade narrativa, os fortes contrastes de preto e branco, os personagens típicos, as paisagens vagas e vastas, tudo aponta para uma peculiar leitura do cinema e, mais particularmente, do Cinema Novo. Lygia Pape parece intuir essa relação quando realiza seu curta-metragem a partir da imagem do *Guarda chuva vermelho*.

Arquitetura e simbolismo: novas abordagens no campo da análise do espaço e da cidade

Nelson Pôrto Ribeiro
UFES/CBHA

Resumo

O propósito do presente texto é o de resenhar os mais importantes historiadores da arquitetura ocidental, que, desde o final do século XIX, procuraram estabelecer as significâncias e o simbolismo do espaço humano e de suas construções.

Palavras-chave

arquitetura, simbolismo, iconografia.

Abstract

The purpose of this paper is to summarize the most important historians of Western architecture, which since the late nineteenth century, sought to establish the significance and symbolism of human space and its buildings.

Keywords

architecture, symbolism, iconography.

1. Introdução: a história da arquitetura no século XIX.

Embora a História da Arquitetura seja uma disciplina relativamente recente, a Arquitetura, por outro lado, é um dos saberes acadêmicos que mais cedo se constituiu com *corpus* científico próprio.

Pelo menos desde a Antiguidade latina verifica-se a constituição de uma literatura técnica desta área do saber humano, que, prespõe-se, tenha sido bastante prolífica pela quantidade de fragmentos e de textos menores que chegaram aos nossos dias. Destes, o mais significativo, em parte pelo estado de integridade no qual chegou até nós e em parte pela amplitude e pretensão enciclopédica de abordar todos os aspectos da arte, foi o tratado de Marco Vitruvius Polião. É sabido, e, portanto não é necessário que se discorra aqui, da influência extraordinária que esta obra – redescoberta na biblioteca de um mosteiro ao final da Idade Média – teve na constituição do saber arquitetônico do Renascimento, influência essa que se prolongou, ao menos por mais dois séculos na cultura arquitetônica ocidental.

Vitruvius compreendia a arquitetura como sendo fundamentalmente determinada por três aspectos: “utilitas, firmitas, venustas”, em outras palavras: “função, construção e design”. Mesmo um crítico contundente do autor latino como o foi Leon Battista Alberti no seu não menos influente tratado, parece não ter conseguido se livrar do fantasma da concepção vitruviana, de tal forma que, acompanhando Krautheimer, podemos afirmar que “ver os problemas arquitetônicos destes (três) ângulos, e, apenas destes, tornou-se algo como um princípio fundamental da história da arquitetura”¹.

Toda a nascente disciplina da história da arquitetura e do urbanismo do século XIX parece assim ter ignorado possibilidades de que a arquitetura do passado pudesse incorporar nas suas preocupações algo mais do que os três aspectos vitruvianos.

Contudo, numa influente obra do período: ‘A cidade antiga’ surgida em 1864, do historiador francês Numa Denis Fustel de Coulanges (1830-1889), podemos encontrar preocupações em se desenvolver uma problemática dos significados simbólicos atribuídos quando da concepção dos espaços urbanos. Mas Fustel não era um historiador do urbanismo, na sua obra clássica abordou – fazendo uso de documentação farta e heteroclita para sua época – o nascimento e a evolução da Cidade-estado sob o prisma das suas instituições jurídicas, familiares e políticas, em alguns momentos descreveu

mesmo a casa romana ou a organização espacial da cidade Antiga, tendo sempre o cuidado de relacionar os significados simbólicos do ritual latino com as formas e as disposições espaciais: para Fustel, a cidade antiga era uma igreja e a urbe um templo, sendo os seus magistrados, sacerdotes² – mas nesta obra, a cidade sob a ótica do urbanismo só aparece tangencialmente, esse não foi o tema central dos seus estudos. .

Foi necessário esperar a virada do século e o desenvolvimento das disciplinas da história da arte e da arquitetura no início do século XX para que os historiadores aprofundassem o debate, e, deixando de lado a prevalência de uma visão até então da pura forma – tão bem ilustrada pelas importantes obras de Wölfflin sobre o Renascimento e o Barroco, e de Wörringer sobre a arquitetura gótica – passassem a ver na arquitetura maiores possibilidades além dos seus significados formais.

2. A escola de Viena e a escola de Warburg.

Abandonando certo rigor formalista que predominava na obra do autor de maior repercussão da primeira escola de Viena, Alois Riegl com a sua ‘Gramática das artes plásticas’, os membros da segunda geração da Escola adotaram posições mais comprometidas com a idéia de uma ‘história cultural’. Entre eles, o que mais nos interessa aqui é Hans Sedlmayer (1896-1984), que, de acordo com Baugarten, teve papel precursor na história da arte ao atribuir “também à arquitetura um significado de conteúdo, abrindo dessa forma o caminho para estudos iconográfico-iconológicos nesta disciplina”³. Na sua obra “Die Architektur Borrominis”, de 1930, Sedlmayer apresenta seu estudo como um novo método na história da arte: em resumo, ele procura abordar a arquitetura do artista sobre quatro pontos que ele considera cruciais “1; Qual papel esta arquitetura desempenha no contexto da história da arte? 2; O que ela revela acerca da personalidade do arquiteto? 3; O que se pode indicar do espírito de cultura da época (*Zeitgeist*) da qual ela provém? 4; Quais são os fatos básicos dessa arquitetura?”⁴.

1 KRAUTHEIMER, R. ‘Introduction to an iconography of mediaeval architecture’. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 5 (1942), pp. 1-33. p.1.

2 FUSTEL DE COULANGES. *A cidade antiga*. São Paulo : Martins Fontes, pp. 66 e demais.

3 BAUGARTEN, J. ‘Max Dvorák entre a Primeira e a Segunda Escola de Viena’ in: DVORÁK, M. *Catecismo da preservação de monumentos*. São Paulo : Ateliê Editorial, 2008. p.3.

4 DIAMOND, F. (Review) ‘Die Architektur Borrominis by Hans Sedlmayr’ in: *The Art Bulletin*, Vol. 17, No. 1 (Mar., 1935), pp. 107-108.

Uma proximidade entre a Escola de Viena e a Escola de Warburg parece ter se estabelecido naturalmente por conta de uma abordagem comum sob a ótica da ‘história cultural’. Ainda segundo Baugarten, de acordo com alguns críticos, Max Dvorák – maior expoente da segunda geração de Viena – teria uma obra tardia com caráter fortemente iconológico, e um de seus discípulos, Fritz Saxl – junto com Erwin Panofsky e o próprio Aby Warburg – tornar-se-ia um dos pilares da Escola de Hamburgo⁵.

Contudo, foi necessário o aparecimento de uma segunda geração na Escola de Warburg, quando esta já se encontrava instalada em Londres, para que fossem feitos os primeiros estudos iconográfico-iconológicos na área da arquitetura. A tarefa não era simples. É bastante conhecido o texto metodológico de Panofsky no qual ele explicita as fases do processo iconológico, em resumo, diríamos que enquanto a fase final do processo, a ‘análise iconológica’ propriamente dita, nas palavras do autor, procura “ver um afresco de Rafael como um documento da cultura do Alto Renascimento italiano”⁶ – o que aproxima este procedimento analítico do que até então vinha sendo feito sobre a etiqueta da ‘história cultural’ – as fases iniciais do processo, aquelas de análise iconográfica, partem do pressuposto da identificação das formas e dos atributos representados numa obra, uma identificação que só é possível nas artes plásticas e mesmo assim em suas fases figurativas.

Salvo engano, me parece que o primeiro autor do círculo de influência da Escola de Warburg que aceitou o desafio de um estudo iconográfico para a arquitetura foi Richard Krautheimer (1897-1994), que publicou em 1942 um artigo na revista do Instituto intitulado “Introduction to an iconography of mediaeval architecture”. Krautheimer, um conhecido estudioso de origem alemã, com largos conhecimentos da arquitetura paleocristã e bizantina chefiou equipes de escavações em Roma e no oriente próximo: de uma forma transdisciplinar ele amalgamava na sua formação conhecimentos do arquiteto, do arqueólogo e do expert em artes figurativas antigas. Mesmo reconhecendo que a arquitetura, por não ser uma arte fundamentalmente figurativa dificilmente estabelece relações icônicas, Krautheimer se dispunha a enfrentar a tarefa de uma análise iconográfica em períodos da arquitetura ocidental em que é fortemente presente uma expressão simbólica, como é o caso da arquitetura

medieval. Em uma obra da maturidade, escrita mais de quarenta anos depois e intitulada “Three Christian Capitals: Topography & Politics. Rome, Constantinople, Milan” (1983) Krautheimer tentou demonstrar, entre outras coisas, como o sítio de escolha da cidade de Constantino que tinha a pretensão de vir a se tornar *caput mundi* substituindo Roma, foi “um ponto nodal no mapa do Império”, mas mais ainda, como topologicamente a cidade foi planejada com conexões entre as suas principais edificações: o Palácio, a catedral de Hagia Sophia e o Hipódromo, e de como este último edifício acabou tomando prevalência sobre os demais, pois o “Hipódromo, sendo o local da epifania imperial – onde o imperador encontrava e mostrava a si mesmo para a grande massa dos súditos – acaba constituindo-se na mais importante parte do bairro imperial”⁷.

Contudo, a obra da Escola de Warburg sobre iconologia da arquitetura que alcançou maior repercussão foi a publicada em 1949 por Rudolf Wittkower (1901-1971) e intitulada “Architectural principles in the Age of Humanism”. Digo de maior repercussão não apenas pelo seu fôlego e complexidade – já que o texto cronologicamente anterior de Krautheimer era apenas um ‘paper’ – ou ainda, pelas inúmeras edições sucessivas da qual foi alvo inclusive em línguas estrangeiras, mas, sobretudo, pela influência que esta obra exerceu nos seus contemporâneos e não apenas naqueles voltados para os estudos acadêmicos. Segundo Montaner, a obra exerceu forte influência no grupo dos arquitetos ingleses capitaneados pelo casal Smithson: trata-se da primeira geração de arquitetos que embora saindo da tradição dos CIAMs questiona os princípios da Carta de Atenas e da arquitetura da primeira modernidade como sendo princípios geradores de *idades sem alma, sem vida urbana, sem identidade e sem vínculos afetivos*⁸. Neste contexto, não é difícil compreender o fascínio exercido pela obra de Wittkower, que mostrava aos arquitetos contemporâneos como dois grandes arquitetos racionalistas do passado tão estimados pela modernidade – Alberti e Palladio – não foram guiados por uma razão científica e abstrata oriunda da matemática como se acreditava até então, ao contrário, a razão e a matemática presente na obra destes arquitetos do Renascimento estava longe de ser científica, pois fortemente ancorada na mística neoplatônica, na *tetraktis* pitagórica. O uso das proporções numéricas

5 Cf. BAUGARTEN. *op.cit.* p. 7-28 e nota 19.

6 PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo : Perspectiva, 1979.

7 *Op.cit.* p.49.

8 MONTANER, J. M. *Depois do movimento moderno*. Editorial Gustavo Gili, 2001. pp. 73, 75 e 78.

e do plano centrado enquanto forma ideal, no fundo expressava uma busca espiritual, presente no comportamento de todos os povos de religiosidade tradicional e que os antropólogos e historiadores da religião chamam de ‘simpatia universal’, uma aspiração a organizar o seu mundo do dia a dia, o microcosmos da casa e da cidade, tal como se concebe que os deuses organizaram o macrocosmos; o universo.

3. A segunda metade do século XX.

Triunfando nas décadas de 50 e 60 sobre as demais correntes metodológicas da História da Arte, o método iconológico acabou contagiando também os historiadores da arquitetura. Os estudos simbólicos assim como aqueles que se propunham especificamente a uma análise iconológica do objeto arquitetônico e do espaço da cidade, tornaram-se razoavelmente freqüentes.

Muitos pesquisadores europeus de renome da Escola de Warburg, entre eles Krautheimer e Wittkower, transferiram-se para os Estados Unidos durante, ou imediatamente após a Segunda Grande Guerra, local onde encontraram condições de trabalho e situação econômica superiores às condições da Europa semi-arruinada. Ao importante veículo de divulgação destes estudos em que se constituía a revista londrina ‘Journal of the Warburg and Courtauld Institutes’, veio somar-se inúmeras publicações norte-americanas, dentre as mais conhecidas e especialmente dedicada aos estudos da arquitetura está o ‘Journal of the Society of Architectural Historians’, que, embora não dedicado apenas aos estudos simbólicos da arquitetura, passou a ser importante canal de publicação e divulgação dos mesmos. As limitações do presente texto não nos permitem discorrer sequer algumas linhas sobre cada um dos inúmeros autores que escreveram nestes importantes periódicos.

Aos novos historiadores, formados na esteira da tradição da Escola de Warburg, devemos acrescentar aqueles historiadores de velha cepa que resolveram também singrar pelos mares do simbolismo.

Uma importante obra que vem à luz em 1954 é “Mystique et architecture: symbolisme du cercle et de la coupole” de Louis Hautecoeur, autor que nasceu em 1874 (†1973) pertencendo portanto à uma geração anterior à de Sedlmayer – e que, após uma longa e frutífera carreira universitária com inúmeras publicações sobre a arte e a arquitetura francesa publica uma tese que navega na contra mão da ótica da “história cultural” da Escola de Warburg, pois Hautecoeur parece sustentar que tanto o círculo como a cúpula atingem o status de um arquétipo *junguiano*, símbolos primígenos que estariam

presentes nas mais distintas culturas e nas mais variadas épocas com significados similares.

Aqui, cabe realçar importante e acirrada polêmica havida na década de 60-70 entre os propugnadores do método iconológico que interpretavam a obra de arte dentro de um contexto absolutamente histórico e cultural e os seguidores da psicanálise, que procuravam uma essência comum em todas as culturas. Dentre as obras dos primeiros que mais despertaram a ira dos discípulos de Freud encontram-se “Psicanálise e História da Arte” e “A estética de Freud”, ambos de Ernest Gombrich e “Nascidos sob o signo de Saturno: caráter e comportamento dos artistas” (1963) de Rudolf e Margot Wittkower⁹.

De três dos mais significativos historiadores da arquitetura atuantes em toda a segunda metade do século XX, dois eram de língua inglesa e um de nacionalidade italiana, todos os três formados em arquitetura, o que parece indicar uma alteração na orientação predominante até então de que entre os historiadores da arquitetura de língua inglesa prevalecia a formação em artes. Todos chegaram a abordar, em um ou mais textos significativos, a arquitetura sobre o prisma dos seus significados simbólicos. São eles: Giulio Carlo Argan (1909 – 1992); Vincent Joseph Scully Jr (1920) e Joseph Rykwert (1926).

De todos os citados, o mais conhecido é Argan que foi provavelmente o mais influente historiador da arte na segunda metade do século XX. Não cabe discorrer para uma platéia especializada como a presente uma síntese da sua vasta historiografia, gostaria apenas de realçar um conhecido texto de 1980 sobre o significado da cúpula de Santa Maria del Fiori¹⁰ no qual o autor não apenas está interessado “no significado urbano da obra, no papel em que a obra de Brunelleschi desempenhou ao delinear uma ‘imagem’ moderna de Florença”¹¹, mas, sobretudo, em, a partir de um pequeno comentário de Vasari sobre a cúpula extraído do seu *Le Vite*, reestabelecer uma relação simbólica que o Renascimento fazia entre o microcosmos sagrado da cúpula e de seu tambor com o macrocosmos da calota celeste apoiada nas colinas que rodeiam a cidade de Florença. Os estudos simbólicos de Argan estão sempre fortemente ancorados em

9 A respeito desta polêmica remeto o leitor para a interessante resenha de D. Fernandez intitulada: “3 Types of Resistance to Freud” in: *Diacritics*. Vol. 1, No. 1 (Autumn, 1971), pp. 8-15.

10 In: ARGAN. G. C. *História da arte como história da cidade*. Martins Fontes, 1992.

11 CONTARDI, B. ‘Prefácio’ in: ARGAN. *op.cit.* p.6.

fontes originais, buscando o significado dos objetos estudados nos escritos coetâneos ao período da obra em questão.

De Scully Jr eu destacaria uma obra de 1962 intitulada “The Earth, the Temple, and the Gods: Greek Sacred Architecture”, nela, a principal tese defendida pelo autor é a de que o templo grego deve ser visto como uma corporificação dos deuses em pedra, que sacralizava o sítio de implantação. Estes templos seriam em si mesmos uma imagem, na paisagem, dos atributos divinos; assim, a paisagem e o templo, juntos, formariam um todo arquitetônico fortemente significativo. Foi uma tese que causou sensação à época em que surgiu e apesar do farto documental ilustrativo, parte da crítica acusou o autor de anacronismo, de transferir para a cultura grega antiga um conceito contemporâneo de paisagem.

Rykwert foi discípulo de Wittkower e fortemente influenciado pela escola de Warburg. Seus escritos estão prenhes da idéia de que “toda forma apresenta um significado simbólico”. Crítico obstinado do funcionalismo da modernidade, a questão colocada por Rykwert para o urbanismo contemporâneo propõe “a história e a memória coletiva, como condicionadores da percepção”, devendo “ser entendidas como método e instrumento de trabalho do arquiteto”¹². No seu livro de maior envergadura sobre o assunto, ‘A idéia de cidade: a antropologia da forma urbana em Roma, Itália e no Mundo Antigo’ de 1976, Rykwert retoma a metodologia de Fustel de Coulanges ensaiando a reconstrução da cidade da antiguidade com a mesma documentação heteróclita usada pelo historiador francês, a quem cita na Introdução de uma obra anterior como sendo “o ponto de partida natural”, e, estranhando o fato de que “nenhuma tentativa posterior tivesse sido feita para desenvolver” o enfoque de Fustel “e examinar a estrutura nocional da cidade antiga, e como esta última poderia ter sido transmitida e compreendida por seus cidadãos”¹³.

Por critérios unicamente de espaço, são muitos os teóricos de renome que ficarão de fora desta revisão. Não poderia, contudo, terminar este período relativo à segunda metade do século XX sem mencionar o norueguês Christian Norberg-Schulz (1926 – 2000), que além de teórico, foi também arquiteto que deixou uma obra significativa. Em diversos estudos elaborados a partir da década de 60 e

reunidos em uma obra intitulada ‘Arquitetura: significado e lugar’ de 1980, Norberg-Schulz parte das premissas básicas de que o homem moderno e sua arquitetura não mais fazem parte de uma ‘totalidade significativa’. Em sua coleção de ensaios o autor utiliza-se de vários métodos para revelar e remediar esta condição, entre eles a psicologia da Gestalt, o existencialismo alemão e, especialmente, elementos da fenomenologia de Heidegger. Central para todas as suas discussões sobre o significado na arquitetura é o seu conceito de ‘lugar’: o autor sustenta que o significado na arquitetura ocorre quando as edificações possuem um senso de ‘lugar’, assim, o espaço nada mais é do que uma “construção artificial e abstrata que meramente indica uma demarcação de vazio, enquanto lugar é o sítio da vivência humana, marcada por sua cultura”.

4. Conclusão

Os estudos do simbolismo da arquitetura e do espaço não tiveram repercussão na historiografia brasileira.

Em parte pela pouca ressonância que os historiadores da arquitetura da Escola de Warburg e de seus colegas, que tinham abordagens análogas, tiveram entre nós. A Academia brasileira simplesmente ignorou estes trabalhos pois com exceção de edições relativamente recentes das obras de Argan e de algumas poucas de Rykwert, a totalidade dos autores e das obras citadas neste artigo nunca foi publicada em português, incluindo nesta imensa lacuna editorial o livro seminal de Wittkower.

Em parte é possível que por preconceito, pois a arquitetura portuguesa, e nela incluída a executada no Brasil, carregou consigo durante muito tempo uma idéia de que era um produto secundário, pois da periferia da cultura ocidental. Ainda que não tenha tido um propósito depreciativo é evidente que um conceito que foi tão influente como o de ‘arquitetura chá’, cunhado pelo historiador George Kubler para o maneirismo português, e que associava esta arquitetura com o vernáculo, afastando-a da erudição, contribuiu fortemente para criar este mito, pois uma arquitetura vernácula dificilmente está impregnada de conteúdos alegóricos os quais necessitam de um polímata para sua elaboração.

De Lucio Costa à Nestor Goulart Reis, passando por Paulo Santos e Yves Bruand, os estudos históricos da arquitetura brasileira ficaram restritos às análises estilísticas, tipológicas e funcionais; à criação de séries e de filiações genéticas, mas em geral sempre rejeitando-se uma abordagem dos conteúdos simbólicos.

12 Cf. FALBEL, A. “A cidade de Rykwert: Cosmogonia de uma idéia” in: RYKWERT, J. *A idéia de cidade*. Perspectiva, 2006, pp. XXV e XXVI.

13 Cf FALBEL. *op. cit.* p.XXVI.

Ainda que a metodologia iconológica providenciasse uma aproximação inadequada para o tratamento da arquitetura da modernidade, não havia justificativa para que não fosse ensaiada na arquitetura barroca brasileira, a não ser o complexo de inferioridade supracitado. Esqueceu-se que o período de longa duração do barroco brasileiro poderia possibilitar desenvolvimentos que os seus antecessores europeus não tiveram condições de alcançar pela rápida sucessão nas estruturas mentais e nos esquemas artísticos; de forma precisa, Walter Benjamin, chamou a atenção para o fato de que *“a realidade mais alta da arte é a obra isolada e perfeita. Por vezes, no entanto, a obra acabada só é acessível aos epígonos”*¹⁴.

**Programa de
Pós-graduação em
Artes da UFES**

¹⁴ BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Brasiliense, 1984. p.77.

Do Instituto de Bellas Artes ao PPGA: cem anos da escola de artes no Espírito Santo

A. José Cirillo
UFES/CBHA

Resumo

O texto apresenta um histórico do ensino da arte no Espírito Santo, desde o Instituto de Bellas Artes, em 1909, ao Programa de Mestrado em Artes, em 2006. É traçado o cenário da pesquisa em artes, centrado na reflexão sobre a cultura de pesquisa. A historiografia da arte no estado é bastante limitada, considerando que somente com a criação do mestrado é que os pesquisadores isolados se reuniram em grupos de trabalho que buscam analisar os aspectos mais significativos da produção local.

Palavras-chave

Artes Plásticas, cultura capixaba, história da arte

Abstract

This article presents the history of the art teaching at Espírito Santo, Brazil, from Bellas Arts' Institute, in 1909, till the Program of Masters degree in Arts in 2006. The scenery of the art researches is drawn centered into the reflection on the research culture at Universidade Federal do Espírito Santo, where the creation of the master's degree course drove isolated researchers come together to look for analyze the most significant aspects of the local art production.

Keywords

Visual Arts, Brazilian Culture, Art history

Introdução

A comunicação que trazemos ao Colóquio do CBHA tem como objetivo a apresentação do Programa de Pós-graduação em Artes, mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, que visa a formação de profissionais capazes de atuar na pesquisa, no ensino, na curadoria, na crítica, na teoria da arte, e na conservação e preservação do patrimônio artístico material e imaterial, entre outros campos que se cruzarão no horizonte dos egressos do programa. Porém, antes de falar do programa é preciso destacar alguns aspectos que o antecedem e o determinam.

Primeiramente, falar sobre a arte, seu ensino, ou sobre a pesquisa em arte no Espírito Santo, sem considerar alguns aspectos do processo de formação histórico-político-social capixaba é, no mínimo uma irresponsabilidade acadêmica que qualquer pesquisador ou historiador da arte neste estado deve evitar, sob pena de estar contribuindo para a cristalização da hegemonia dos grandes centros sobre aqueles tidos como "periféricos" ou, ainda, com a manutenção de um discurso de colonizado que se ignora e se desconstrói em função do discurso hegemônico da metrópole. Não cabe aqui fazer uma história social, política ou econômica do estado, porém destacar, brevemente, algumas características que o colocaram, mesmo estando na região litorânea, e sendo via de passagem de grandes recursos naturais, à margem do desenvolvimento tão evidente nos demais estados do Sudeste. O isolamento do Espírito Santo e a conseqüente carência de desenvolvimento qualificado de saberes e fazeres tem sua origem tanto em questões como a sua colonização por um donatário sem recursos financeiros e de pouca expressão política, passando pelo massacre impiedoso dos povos nativos por meio de batalhas sangrentas e da negação das práticas culturais locais, quanto por uma colonização e ocupação por grupos étnicos com práticas culturais pautadas no isolamento e que, ao se firmarem em solo capixaba, o fizeram com o mesmo princípio cultural de sua origem: ou seja, formaram ilhas de tradições centenárias, resguardadas pelo isolamento e frio das montanhas capixabas. Esse conjunto de ações gerou uma sociedade reservada e desconfiada, que permaneceu alienada do processo de formação da cultura nacional.

Somente com o acelerado processo de industrialização do Brasil no final da década de 1940 e a necessidade de uma malha de transporte que permitisse o escoamento, em grande escala, de produtos minerais de exportação é que o Espírito Santo recebe investimentos; porém, esses investimentos se limitavam a colocá-lo como rota de



Sala da Escola de Belas Artes
 década de 1950
 (acervo do Centro de Artes)

passagem e entreposto de embarque da matéria-prima fundamental para a reconstrução do mundo pós-guerra. O minério de ferro representa, entretanto, o fim de uma economia de subsistência no estado (o fim da primeira onda de desenvolvimento capixaba) e o início de sua lenta modernização. Assim, até a década de 1950, o Espírito Santo vive um processo histórico, social, político e cultural ainda distante das preocupações do século XX. Podemos, deste modo, pensar que exigir desse contexto social uma cultura de pesquisa em artes é, como dito antes, no mínimo ingenuidade e desconhecimento da realidade do próprio estado.

O Instituto de Bellas Artes: uma breve existência

A situação econômica precária, associada a um atraso cultural resultante da própria falta de recursos, não foi propícia, até o metade do século XX, para o desenvolvimento das artes e, menos ainda, para o incremento de pesquisas em arte, seja na sua produção, seja em seu inventário e compreensão históricos.

Porém, mesmo nesse contexto de precariedade sócio-cultural e política, algumas iniciativas se constituíram no sentido do estudo da arte. Em 1908, o então governador Jerônimo Monteiro, no início de seu mandato empreendeu uma série de reformas que visaram mudar as características da “velha cidade”, com melhorias na seu plano urbano – como higiene e saneamento –, além de iniciativas de reforma educacional e artística. Segundo Lopes¹, em 1909, Jerônimo Monteiro reabre a Biblioteca do Estado e, em 11 de Dezembro de 1909 fundou a primeira escola de Artes no Espírito Santo, o então Instituto de Bellas Artes. A proposta de criação do Instituto foi do professor Carlos Reis, ficando sob a direção do mesmo a partir de sua criação pelo Decreto nº595 de 14 de março de 1910 – o qual regulamenta o funcionamento do Instituto. Apesar de uma história breve, essa escola de arte contou com cerca de 200 alunos em seus cursos livres, e estava sediado no antigo Congresso Legislativo. Alguns de seus alunos tornaram-se conhecidos, entre eles André Carloni e Mendes Fradique, que foram alunos de desenho. Conforme o estabelecido no Decreto 595, as aulas seriam ministradas por pessoas de ambos os sexos – o que evidencia uma modernidade na filosofia da escola se comparada a outras experiências em nível mundial: a Bauhaus somente nos anos de 1920 será uma das pioneiras na admissão de

¹ LOPES, Almerinda da Silva. Arte no Espírito Santo do século XIX à Primeira República. Vitória, Ed. Do Autor, 1997.

mulheres no seu quadro tanto como professoras, quanto como alunas; isto evidencia que Jerônimo Monteiro efetivamente promovera as bases de um novo desenvolvimento para a capital. No Decreto ainda determinava-se que todo o material seria fornecido pelo Instituto para o pleno desenvolvimento de seus alunos nos cursos que tinham duração de três anos.

O principal objetivo do Instituto de Bellas Artes era ensinar a arte e ampliar as perspectivas culturais capixabas. Porém, apesar do ineditismo das propostas de Monteiro e do empenho de Carlos Reis, em 1913 a história oficial desse Instituto chega ao fim. A alegação, do então governador Marcondes Alves de Souza, estava centrada no princípio da necessidade de economia nos gastos públicos. Assim, por meio do Decreto 1515 de 12 de junho de 1913, o instituto foi anexado à Escola Normal, mantendo sua grade curricular, a duração dos cursos, mas isentando o estado dos gastos com material das oficinas de desenho, os quais deveriam ser arcados pelos alunos. Não há registros claros do destino do Instituto após sua fusão como a Escola Normal.

Mas, com a interrupção de suas atividades, sabe-se que outras instituições e indivíduos desenvolveram, isoladamente e sem maiores repercussões, o ensino das Artes, como o desenho, a pintura, e também os instrumentos musicais (principalmente piano e violino). Entretanto, esse novo cenário cultural e artístico não propiciou a consolidação das reformas propostas por Monteiro, não atraíram novos artistas e pesquisadores de outras regiões do país, e nem construiu um debate acadêmico propício ao desenvolvimento das artes. Com isso, os jovens capixabas que tinham algum talento e, principalmente, recursos se deslocaram para outros centros urbanos mais propícios, principalmente o Rio de Janeiro, para estudar na Academia Nacional de Belas Artes ou em cursos livres naquela cidade. Os que aqui permaneceram tiveram que se organizar em profissões paralelas ao ofício das artes.

Assim, a produção das artes capixabas ficou restrita ao desempenho individual, mediado por uma formação alheia à cultura local, porém de influencia em outras regiões, como aconteceu com Levino Fânzeres, Celina Rodrigues e Aldomário Pinto. Todos voltados para uma atuação individual, apesar de terem integrado a chamada “Colmeia dos Pintores do Brasil”, que ministrava cursos livre, porém no Rio de Janeiro. Até a década de 1940, a produção das artes no estado do Espírito Santo ficou restrita a poucos artistas de expressão e principalmente com artistas visitantes, integrando exposições que

visavam o mercado capixaba, uma vez que o mercado carioca começava a tomar outros rumos com os modernistas.

A partir de 1950, uma retomada das artes no estado

A situação artística e cultural permaneceu praticamente inalterada até a década de 1950, apesar dos diversos clamores de criação de uma nova escola de arte desde o fechamento do Instituto, principalmente a partir dos anos de 1930. Em suma, Como na própria história da economia capixaba, é somente na década de 1950 que se institucionalizará o ensino da arte no estado. Em 1951, é criada a Escola de Belas Artes; e, em 1952, Instituto de Música.

Essa Escola de Belas Artes foi Integrada à Universidade do Estado do Espírito Santo e passou a funcionar como Escola de Ensino Superior com 5 cursos: Pintura, Escultura, Gravura, Arte Decorativa e Professorado de Desenho. Em 1961, a Universidade do Espírito Santo foi federalizada, e a Escola de Belas Artes se incorporou como uma de suas unidades universitárias, quando o seu currículo e corpo docente foram reestruturados e ampliados, para de adaptarem às novas exigências educacionais. Em 1969, A Escola de Belas Artes, juntamente com o curso de Arquitetura e Urbanismo integraram o atual Centro de Artes (CAR) da Universidade Federal do Espírito Santo. A partir de 1976, criou-se o bacharelado e a licenciatura em Artes, seguindo, ai sim, diretrizes nacionais – isto colocado, percebe-se que os estudos sobre a arte no Espírito Santo são, de fato, extremamente recentes. A federalização, entretanto, desses cursos não foi suficiente para incorporar às matrizes curriculares e metodológicas uma prática da pesquisa. Na realidade, no final do século XX, a pesquisa em toda a Universidade Federal do Espírito Santo representava apenas 0,5 % da pesquisa universitária no Brasil, no campo das artes esse percentual era insignificante, embora era conhecida a investigação plástica e teórica de alguns professores.

Diversas medidas foram tomadas, desde então, para o incremento da pesquisa na universidade como um todo. No Centro de Artes, entre 1999 e 2004, um Programa Interinstitucional de Pós-graduação em parceria com o Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP titulóu 16 professores do Centro de Artes, 14 deles doutores. O resultado desse investimento institucional na qualificação docente apareceu ainda em 2005. Dados do Programa de Iniciação Científica da UFES daquele ano revelaram que de um número de cinco professores no programa de 2004, saltou-se para 16 professores com projetos aprovados e mais de 50 alunos bolsistas

e voluntários em subprojetos de pesquisas vinculados às investigações dos professores. Essa era a indicação de que realmente chegara o momento de juntar os doutores mais antigos do Centro de Artes – e suas pesquisas isoladas – com esses recém-doutores e criar um Programa de Mestrado em Artes no Espírito Santo.

Deste modo, somente trinta anos após a institucionalização do ensino da arte no Espírito Santo é que se institucionalizou a pesquisa em arte com o Programa de Mestrado em Artes. Se o primeiro programa de Pós-graduação na área no Brasil foi criado a mais de 30 anos pelo professor Valter Zanini, o mestrado em artes no Espírito Santo teve sua primeira turma somente em 2006, evidenciando um amadurecimento tardio para a pesquisa em artes.

O Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES, com área de Concentração em Teoria e História da Arte, destina-se a proporcionar formação acadêmica ampla e aprofundada, desenvolvendo a capacidade de ensino e pesquisa no campo teórico, propondo-se a incrementar a pesquisa no campo da arte e arquitetura – até então efetuada de forma incipiente e dispersa. Com o PPGA/UFES, espera-se a formação de pesquisadores atuantes em grupos de pesquisa estruturados; com suportes teórico-metodológico, físico e financeiro. Busca-se incentivar os estudos sobre a produção artística propriamente capixaba, desde o período colonial aos dias atuais, não se omitindo do debate e embate das questões caras à arte brasileira e internacional.

Assim, embora a história da escola de arte no estado esteja completando seu centenário, podemos afirmar que ainda estamos relativamente distantes da consolidação de uma cultura de pesquisa. Ainda é preciso que os jovens doutores se consolidem como pesquisadores, assim como é necessário que aqueles mais antigos compartilhem sua experiência e participem daquilo que Louise Bourgeois tanto sabe aproveitar com seus jovens aprendizes e colaboradores: a vitalidade e a disposição para errar sem medo. Finalmente, parafraseando Aracy Amaral, iniciamos a sucessão das gerações de pesquisadores no Espírito Santo, cada uma dessas gerações avançando e desvelando novos objetos de estudo, novos rumos, novos limites. Deste modo, estaremos trilhando os caminhos para que a história da arte e a pesquisa em artes no estado sejam consolidadas para além dos interesses particulares de manutenção da hegemonia dos grandes centros.



Aula de desenho em 1952
(acervo do Centro de Artes)

Palestra com Carlos Cavalcante, 1957
(acervo do Centro de Artes)

Foto clube do Espírito Santo: a arte fotográfica numa trajetória específica

Cláudia Milke Vasconcelos
UFES

Resumo

A pesquisa buscou recuperar a história do Foto Clube do Espírito Santo (FCES) desde sua fundação, em 1946, até a data de seu último Salão Fotográfico, em 1978. O trabalho volta-se também para a análise de sua produção fotográfica, tentando compreender o fotoclube capixaba tanto como uma entidade “seletora”, quanto “produtora” de fotografias artísticas.

Palavras-Chave

Foto Clube do Espírito Santo, Fotografia artística, Fotoclubismo.

Abstract

The research searched to recoup the history of Foto Clube do Espírito Santo – FCES (Espírito Santo’s Photo Club) since its foundation, in 1946, until the date of its last Photographic Hall, in 1978. The work is also turned toward the analysis of its photographic production, trying to understand the capixaba photo club as a “selector” entity, as much as a “producer” of artistic photographies.

Keywords

Espírito Santo’s Photo Club, Artistic Photography, Photoclubism.

Apresento, nessa comunicação, um resumo da pesquisa de mestrado que teve como objeto de estudo a trajetória histórica e a produção fotográfica do *FCES – Foto Clube do Espírito Santo*, fundado em 1946. Por se tratar de um estudo que se propôs a ser tanto uma pesquisa histórica, quanto uma análise crítica da produção fotoclubista capixaba à luz das teorias da arte, a metodologia e o referencial teórico adotados buscaram contemplar essa dupla natureza investigativa, num trabalho que se colocou tanto como uma pesquisa acerca da história do fotoclube (ao estudo da trajetória da entidade em seu processo histórico, vinculado ao panorama do fotoclubismo no Brasil), como também ao emprego de suas imagens numa postura dialógica, compreendendo-as como meios de expressão e fonte de descobertas.

Com o surgimento da fotografia no séc. XIX, e sua rápida popularização, nasce também um segmento de fotógrafos que procuraram afirmar o lugar da fotografia no campo da arte. São eles os fundadores dos *fotoclubes*, agremiações formadas predominantemente por fotógrafos amadores, que intencionavam ampliar seus conhecimentos e trocar experiências.

No Brasil o fenômeno do fotoclubismo tem início apenas em 1910, com a fundação do *Photo Club do Rio de Janeiro*, que teve, contudo, pequena duração. Foi somente com a fundação do *Photo Club Brasileiro*, em 1923, também no RJ, que essa prática começou a ganhar consistência no país, sendo ele o responsável por organizar os primeiros Salões Fotográficos brasileiros, lançando, inclusive, uma publicação própria, a revista *Photogramma*. O período áureo da produção fotoclubista no Brasil compreendeu as décadas de 40, 50 e 60, com cerca de 150 clubes, e o Foto Clube do Espírito Santo (FCES) faz parte da história dessas agremiações no país, refletindo e compartilhando as estéticas e ideais que as animavam.

Na década de 1940 a cidade de Vitória, capital do Estado, não possuía ainda nenhum local ou instituição onde se pudesse estudar fotografia. Seu aprendizado se dava de maneira informal, de modo que um fotógrafo mais experiente ensinava aos amigos curiosos sobre o assunto, que se aprofundavam de acordo com seu grau de interesse, estudando em manuais, revistas ou livros especializados. Nesse período o equipamento fotográfico era operado manualmente, exigindo um conhecimento específico razoável por parte do fotógrafo. As fotografias eram em preto e branco e seu processamento era feito em laboratório de firma comercial, que também fazia as cópias diretas. Assim, um dos pontos de convergência dos profissionais e amadores aficionados por fotografia no Estado era a loja de equipamentos

e material fotográfico localizada no centro da cidade de Vitória, a *Empório Capixaba*. Reunindo-se frequentemente neste local, não só para encomendar serviços ou adquirir materiais, mas também para trocar experiências, um grupo de amadores acaba fundando o primeiro fotoclube capixaba, em **23 de maio de 1946**.

Constituindo-se como uma “Sociedade artística civil e sem fins lucrativos”, o FCES desejava propagar, difundir e incentivar a prática da fotografia no Estado. Nesse sentido, montaram inicialmente em sede provisória (que logo se mudou para sede alugada) um laboratório para revelação de filmes em preto e branco, além de uma biblioteca especializada no assunto. Reuniam-se com frequência, realizando excursões fotográficas, seminários, exposições e concursos internos, além de promover cursos que visavam socializar a arte fotográfica.

Em seus mais de 60 anos de existência o FCES passou por três sedes, sendo a última delas própria (onde ainda se encontra atualmente), adquirida em 1961. A partir da década de 50, passa a ser considerado de Utilidade Pública pelos Governos Estadual (Lei 643, de 26-08-52) e Municipal (Lei 208 de 2-10-51).

Os integrantes do fotoclube capixaba possuíam, à época de sua fundação, uma faixa etária parecida, que girava em torno dos trinta anos de idade. Eram, em sua maioria, amadores e representantes da classe média, sendo significativa a participação de profissionais liberais (médicos, bancários, funcionários públicos...). Por não se prenderem a encomendas ou encargos externos, esses amadores puderam exercitar muito mais livremente experimentações nesse campo. Em sua metodologia, exposta no livro de sua autoria *Padrões de Intenção*, Michael Baxandall utiliza-se do termo *troc*, através do qual refere-se a tudo aquilo que o artista recebe e doa à sua cultura, ao que “bebe” em seu meio cultural e ao que dá a ele em troca. No caso dos fotoclubistas, não havia um interesse econômico na atividade a qual se dedicavam, não havia um “mercado” relacionado às imagens fotográficas, como o que existia para a pintura. A recompensa aqui não era o dinheiro, mas como bem lembra Baxandall numa fala acerca da imagem pictórica (que podemos, certamente, transportar também para a fotografia):

[...] na relação entre os pintores e a cultura, a moeda de troca é muito mais diversificada que o dinheiro: ela inclui a aprovação das pessoas e o sentimento de obter alento intelectual, aos quais se somam, posteriormente, outros ganhos, como uma crescente confiança em si, provocações e exasperações que renovam as energias, a possibilidade

de sistematizar novas idéias, habilidades visuais adquiridas numa prática informal, novas amizades e, mais importante ainda, a afirmação de uma história pessoal ligada a uma linha de hereditariedade artística.[...].¹

Tais palavras definem muito bem o sentimento geral que movia os fotoclubistas, onde ao invés da recompensa material, do dinheiro, era a experiência prazerosa de produzir imagens fotográficas cada vez melhores, a troca intelectual com os colegas da mesma agremiação e de outras (de outros países, com culturas distintas) e a satisfação de expor seus trabalhos e de vê-los até premiados, que realmente os gratificava.

Em sua longa trajetória, o FCES promoveu em Vitória diversos concursos internos, Salões Regionais e **26 Salões de Arte Fotográfica**, de caráter nacional e internacional, contribuindo para reflexões e debates em torno da fotografia. Propiciou também ao público capixaba, através de seu intercâmbio com outras entidades de vários estados e países, a oportunidade de conhecer o que de melhor se fazia como “fotografia artística” em todo o mundo, naquele momento. Realizou ainda inúmeras excursões fotográficas com seus membros, sempre com a orientação técnica de responsáveis e ministrou **45 cursos de Iniciação à Arte Fotográfica**, abertos também a não associados, ensinando e propagando este meio de expressão. Dessa forma, o Foto Clube do Espírito Santo constituiu-se numa entidade importante para a arte e a cultura local que “[...] ampliava o universo de conhecimento, o gosto e a percepção sobre essa linguagem artística [...]”².

Os Salões de Arte Fotográfica realizados pelo FCES aconteceram entre **1946 e 1978**, sendo os primeiros de caráter nacional e, a partir de 1958, de âmbito internacional, reconhecidos pela *FIAP* (Federação Internacional de Arte Fotográfica, com sede na Suíça). Deles participam integrantes de instituições similares brasileiras e estrangeiras, além de muitos fotógrafos do próprio FCES, que também alcançaram premiações importantes e atuaram como membros convidados das comissões julgadoras de Salões fotográficos em todo o mundo.

O FCES esteve presente e foi um dos fundadores da *Confede-*

1 BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção*: a explicação histórica dos quadros. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.88.

2 LOPES, Almerinda da Silva. *Memória aprisionada: a visualidade fotográfica capixaba: 1850/1950*. Vitória: EDUFES, 2004, p.110.

ração Brasileira de Fotografia e Cinema (CBFC), em 1950, fazendo parte, por diversas vezes, da *Comissão Artística* da entidade. A cidade de Vitória chegou a sediar a *V Bienal de Arte Fotográfica Brasileira*, em maio de 1968, promovida pelo FCES e patrocinada pela mesma Confederação.

Apesar de uma trajetória de sucesso crescente, a partir do final da década de 70 o FCES vai perdendo seu vigor. Ainda assim ele sobrevive, embora quase inativo, guardando em sua sede um acervo ainda desconhecido dos capixabas, mesmo dos amantes do assunto, e que pode perder-se caso não sejam tomadas medidas urgentes para sua conservação.

Analisando os 22 catálogos elaborados para os *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, que trazem, além de algumas reproduções fotográficas, informações a respeito das agremiações e fotógrafos participantes, é possível demarcar as características e estéticas que predominavam em seu meio. Através deles percebe-se, tanto nas imagens selecionadas, quanto nas produzidas pelo grupo, a influência do *pictorialismo*, da *fotografia moderna*, do fotojornalismo e da fotopublicidade.

O FCES sempre se orgulhou de sua postura *eclética* nas suas seleções. O intercâmbio com outras agremiações era intenso e as tabelas existentes nos catálogos permitem destacar as participações da Alemanha e da Áustria, que chegaram a superar as participações brasileiras em algumas mostras. O penúltimo Salão realizado pela entidade, em 1975 (XXV Salão), foi o que registrou o maior número de concorrentes e trabalhos inscritos, totalizando 2.511 inscrições (sendo que 485 foram admitidos), entre fotografias em preto e branco, cópias coloridas e diapositivos (slides).

As imagens publicadas em seus catálogos permitem afirmar também que o fotoclube capixaba, enquanto órgão seletor de “fotografias artísticas”, estava em consonância com a imagética fotoclubista desenvolvida tanto no Brasil quanto no exterior. Da mesma forma, a aceitação dos trabalhos fotográficos de seus membros em Salões nacionais e internacionais, revela esse alinhamento com os ideais estéticos em voga no movimento fotoclubista.

Vale ressaltar que a *produção imagética* do FCES (especialmente a das décadas de 50 e 60), mostrou inovação em relação à linguagem artística desenvolvida na *Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Espírito Santo* que, no mesmo período, se manteve fortemente marcada pelo academicismo. Observamos ainda que, mesmo que não percebamos na “fotografia artística” dos integrantes do FCES os as-

pectos de originalidade e ineditismo que caracterizaram a produção do FCCB (Foto Cine Clube Bandeirante, de São Paulo) nas décadas de 40 e 50, encontramos imagens que consideramos de grande expressividade artística e qualidade técnica. Se nas primeiras ainda fica clara uma vinculação muito forte aos preceitos acadêmicos que regiam a pintura, esse tipo de produção vai, rapidamente, abrindo espaço para experiências modernas, com emprego de ângulos inusitados e perspectivas não convencionais. Porém, é interessante ressaltar que muitos membros do FCES, mesmo depois de terem se iniciado em experiências modernas em fotografia, continuam também a produzir, intermitente ou paralelamente, imagens com concepções acadêmicas. Assim, nota-se que a maioria passa a ter, já ao final da década de 50, uma produção “ec-lética”, valendo-se concomitantemente tanto do repertório acadêmico quanto de peculiaridades próprias da linguagem moderna.

Examinando o conjunto de imagens que compõe esse acervo, podemos também afirmar que o universo temático dos mesmos é amplo e variado, porém, percebe-se uma nítida preferência pelas fotografias ao ar livre, principalmente pelas marinhas. Destacam-se também as paisagens, as cenas do cotidiano (trabalhadores, crianças brincando), a arquitetura (principalmente detalhes e fachadas de igrejas coloniais), naturezas-mortas (frutas e flores), objetos, retratos e cenas intimistas ou domésticas, sendo quase inexistente um tema que era bastante frequente no universo da fotografia artística fotoclubista, o nu feminino.

Na década de 1960 é notório o aumento do interesse pelo emprego de processos e efeitos de laboratório. Outra característica das imagens desse período é a busca do flagrante e do inusitado. No entanto, continua o interesse pela forma, típica do olhar moderno, assim como permanecem em muitas imagens os pressupostos da estética *pictorialista* e acadêmica. Ao final dessa década acontece o ingresso de uma nova geração de jovens apaixonados pela fotografia na agremiação, o que contribui para injetar idéias novas no grupo. Os fundadores do FCES encontravam-se, nesse período, por volta dos cinquenta anos de idade, e essa nova geração (alguns com menos de 20 anos), ávida por iniciar-se no universo fotográfico, vai buscar no fotoclube o ponto de apoio para desenvolver-se. Essa troca, de um lado a experiência dos membros mais antigos, e de outro a curiosidade dos mais jovens e sua falta de amarras aos cânones já consagrados, acaba gerando o enriquecimento da produção imagética de ambas as partes e do grupo como um todo.

Na década de 1970 os fotógrafos começam a aproximar-se mais

dos assuntos de sua época, realizando flagrantes da vida, geralmente por meio da fotografia direta. Dessa forma, insere-se também no ambiente fotoclubista capixaba uma linguagem relacionada ao fotojornalismo e à fotodocumentação e, ainda que os valores plásticos sejam, em geral, prioridade, muitas imagens são também carregadas de denúncia social. Nesse contexto, a figura humana ganha destaque e pessoas comuns tornam-se referentes constantes, porém, os pressupostos da fotografia moderna e mesmo da estética pictorialista continuam em voga, e todas essas referências são usadas pela maioria dos fotógrafos ao mesmo tempo, ao sabor de seu estado de espírito.

Concluindo, ao longo da pesquisa pudemos perceber que o FCES alinhou-se às práticas e estéticas vigentes no panorama do fotoclubismo brasileiro, possuindo grande representatividade em seu meio. Foi também uma agremiação de destaque na história da visualidade capixaba, afirmando-se como parte importante do cenário cultural da cidade de Vitória. Durante várias décadas o fotoclube atuou de forma eficiente, divulgando o melhor da arte fotográfica através dos Salões por ele realizados. Os *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, promovidos pela instituição, contribuíram para quebrar o isolamento em que se encontrava não só a fotografia, mas também a arte em geral no Estado, e o discurso crítico gerado em seu meio foi essencial para o desenvolvimento de uma nova visão, vindo a influenciar toda uma nova geração de fotógrafos. Nesse sentido, é importante ressaltar também que, até o começo da década de 60, a agremiação constituiu-se no único local no Estado onde se podia aprender fotografia.

O estudo revelou ainda que o fotoclube capixaba manteve-se aberto para a atualização de suas práticas, e confirmou a sua postura *eclética* tanto como entidade *seletora* quanto *produtora* de arte fotográfica e, apesar da gratuidade de intenções que norteava a produção foto-amadora, baseada na “arte pela arte”, não percebemos no FCES conflitos entre amadores e fotógrafos profissionais (sendo muitos destes, inclusive, membros do fotoclube). Também não encontramos problemas entre simpatizantes da estética moderna ou acadêmica. Pelo contrário, concluímos que a grande maioria dos integrantes do FCES não assumem uma postura única em relação às estéticas fotográficas vigentes no meio da “fotografia artística”, inclinando-se, ora para uma tendência clássica, ora para experiências modernas. Ainda assim, de uma maneira geral, percebe-se uma ligação muito forte dos membros das Comissões julgadoras de seus Salões (que muito pouco se renovou ao longo das 26 edições do evento, sendo formada

normalmente pelos membros mais antigos) com os preceitos acadêmicos. E, apesar de não detectarmos a presença de um *grupo* questionador dentro da instituição, pudemos constatar que alguns fotógrafos mais jovens, individualmente, criticaram, esporadicamente, essa postura.

Em relação ao panorama das Artes no Espírito Santo nas décadas de 40, 50 e 60, pode-se concluir que a criação do FCES foi uma atitude corajosa e pioneira em termos organizacionais. Desafiando a *pasmaceira* cultural que dominava o cenário capixaba da época, os Salões Fotográficos por ele realizados aconteceram praticamente sem nenhum apoio oficial, seja do governo do Estado ou da Prefeitura de Vitória, e constituíram-se numa valiosa contribuição para o desenvolvimento da fotografia no Estado, bem como para sua difusão e democratização e, principalmente, para o entendimento, ainda que tardio, do meio fotográfico como forma de expressão artística.

Análise fenomenológica da Igreja e Residência de Reis Magos

Miria Donadia Nascimento
UFES

Resumo

O trabalho analisa o sítio da Igreja e Residência de Reis Magos, uma edificação jesuítica implantada conforme as estratégias dos padres inacianos. A análise fenomenológica de uma edificação religiosa torna-se interessante porque no Brasil, durante o período colonial, exerciam papel atuante na sociedade da época. Eram nestes lugares que ocorriam o desenrolar da vida urbana. Utilizando a fenomenologia da arquitetura, serão tratados os aspectos que relacionam a obra com o lugar num contexto amplo.

Palavras-chave

Monumento histórico, fenomenologia da arquitetura, Igreja e Residência de Reis Magos.

Abstract

The work analyzes the place of the Church and Residence of Reis Magos, a religious construction implanted for the inacianos priests. The phenomenological analysis of a religious construction becomes interesting because in Brazil, they exerted operating paper in the society of the colonial period. In these places that occurred uncurling of the urban life. Using the phenomenology of the architecture, the aspects will be treated that relate the workmanship with the place in an ample context.

Keywords

Historical monument, phenomenology of the architecture, Church and Residence of Reis Magos.

1. Introdução

O trabalho pretende abordar, através de um exemplar de monumento histórico no Espírito Santo, as questões que envolvem a percepção dos ambientes nos quais as edificações se encontram, já que se tornaram representativas da imagem do lugar.

O estudo proposto será realizado pela análise do sítio onde se encontra o complexo da Igreja e Residência de Reis Magos, localizado em Nova Almeida, município da Serra/ES, construído pelos padres jesuítas em meados de 1551, sobre um monte localizado próximo a foz do rio Reis Magos. Um conjunto arquitetônico bem conservado, composto por igreja e residência, diante de uma ampla praça. Considerando a relação que o monumento histórico mantém com o lugar é que o conjunto da Igreja e Residência de Reis Magos será tratado neste estudo. Uma relação que atravessa séculos de existência, em contextos e circunstâncias diferenciadas.

O monumento histórico não é integrante de um passado esquecido, mas um sobrevivente de épocas remotas, um testemunho de um tempo que a cidade já viveu. Neste sentido, Marina Waisman alerta que o monumento histórico, enquanto edifício patrimonial, “deverá ser estudado e tratado como um complexo no qual coexistem a matéria e sua organização, os significados culturais e os valores estéticos, a memória”¹. O monumento histórico, segundo Waisman, existe na sua relação com o entorno, já que no conjunto formado surgem novos significados que inexistiam nas partes separadas.

Com relação aos significados revelados no lugar, o arquiteto Christian Norberg-Schulz relata que, embora em diversos momentos da história da arquitetura a questão do espaço fosse trabalhada, raras vezes ultrapassou o aspecto visual do ambiente. Desta forma, recomenda um método de análise da arquitetura e do lugar que se preocupe com a essência concreta e mundana das coisas, sem abstrações científicas – um ‘retorno às coisas’ e à sua materialidade.

Felizmente, há uma saída para o problema, o método denominado fenomenologia. Existem algumas obras pioneiras que, no entanto, fazem algumas raras referências à arquitetura. Uma fenomenologia da arquitetura é, portanto, urgentemente necessária.²

1 WAISMAN, Marina. El patrimonio en el tiempo. *Summa+*, Montevideu, n. 5, p. 28-33, fev./mar. 1994, p.29-30.

2 NORBERG-SCHULZ, Christian.. *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*. Nova York: Rizzoli International Publications, 1980, p.7.



Fachada principal
da Igreja e Residência
de Reis Magos.
Foto da autora

Norberg-Schulz enfatiza a distinção entre elementos naturais e construídos, sugerindo esta distinção como “ponto de partida” para o estudo do caráter fenomenológico do lugar. Justifica assim a utilização do poema de Georg Trakl, apresentado a seguir, onde estas duas categorias estão bem definidas.

Uma noite de inverno
Quando a neve cai pela janela
E os sinos noturnos repicam longamente,
A mesa, posta para muitos,
E a casa está bem preparada.
Há quem, na peregrinação
Chegue ao portal da senda misteriosa,
Florescência dourada da árvore da misericórdia,
Da força fria que emana da terra.
O peregrino entra, silenciosamente,
Na soleira, a dor petrifica-se,
Então, resplandecem, na luz incondicional,
Pão e vinho sobre a mesa.³

Importante observar que Norberg-Schulz, enquanto norueguês, refere-se principalmente a elementos da paisagem nórdica, fria, do inverno da Escandinávia, que servem de exemplos para outros ambientes. Afinal, “o entardecer de inverno descrito é obviamente um fenômeno nórdico, local; mas as noções implícitas no interior e exterior são universais”⁴.

O ambiente exterior, composto por elementos naturais e construídos, apresenta-se como o espaço desconhecido que o homem percorre, precisando de orientação. No ambiente externo, o autor destaca elementos naturais e outros realizados pelo homem, pão e vinho. Desta forma, a produção humana está implicitamente associada à matéria natural, uma relação homem e mundo. O ambiente interior, ao contrário do exterior, apresenta-se iluminado, caloroso e acolhedor. É na edificação que o homem recebe abrigo e será saciado.

Assim, mais que apenas espaço ou edificação, a construção surge como um lugar, oferecendo ao homem abrigo e segurança, física e psíquica. Uma possibilidade de ‘enraizar-se’, um ponto de apoio efi-

³ TRAKL, s.d., apud NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 8.

⁴ NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 10.

caz contra a peregrinação da espécie humana na terra. Desta forma, Norberg-Schulz enfatiza a arquitetura como capaz de construir lugares onde os significados possam ser revelados. Lugares onde os homens poderão compreender a essência que extravasa a dimensão geométrica do ambiente. Cabe à arquitetura concretizar toda esta existência.

1.1. Perda do lugar

Norberg-Schulz faz referência ao caráter do lugar que se apresenta mutável, podendo variar com o tempo: com a mudança do dia para a noite, com a mudança das estações diferentes, com o passar dos anos, com a inserção de novos elementos. Diante das necessidades humanas cotidianas em diferentes épocas, e diante também das possibilidades de mudanças que o lugar pode sofrer, surgem algumas questões pertinentes. Uma delas: “como um lugar preserva sua identidade sob a pressão das forças históricas?”. E também: “como pode um lugar adaptar-se às mudanças necessárias da vida pública e privada?”⁵.

Diante destas indagações, o autor mostra que “é possível preservar o *genius-loci* por consideráveis períodos de tempo”, mesmo submetido a “sucessivas situações históricas”⁶. Isso se torna admissível quando as alterações do ambiente são realizadas respeitando suas necessidades estruturais primárias. Compreende-se que o lugar é capaz de ‘receber’ diferentes conteúdos, mas seguramente dentro de certo limite de possibilidades que preservem sua essência fundamental. Se, entretanto, essa relação não se mantém ou se estabelece apenas no nível visual, esta relação se esvazia.

2. A igreja e residência de reis magos

2.1. A escolha do lugar

A ocupação da Aldeia de Reis Magos, segundo José Antonio de Carvalho⁷, iniciou-se em 1569, embora a fundação da igreja e do colégio só fosse efetivada em 1580. Segundo o autor, a edificação foi construída na intenção de que os jesuítas abandonassem a Aldeia de Nossa Senhora da Conceição, em Santa Cruz, que posteriormente denominada Aldeia Velha.

5 NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 180.

6 NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 180.

7 CARVALHO, José Antonio. *O Colégio e as Residências dos Jesuítas no Espírito Santo*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1982, p. 80.

Existia em Nova Almeida uma importante missão de catequese dos jesuítas. Serafim Leite⁸ se refere a possíveis ataques indígenas ocorridos nas proximidades na Aldeia de Reis Magos, e de maneira geral, esta preocupação era constante para os padres inacianos no período colonial brasileiro. A localização e o porte da construção da igreja e residência teriam considerado um sistema de defesa eficiente contra estes ataques, e também a possíveis ataques de piratas.

Assim como grande parte das edificações da Companhia de Jesus no Brasil, a Igreja e Residência de Reis Magos é estrategicamente posicionada. Sant-Hilaire, citado por Carvalho, afirma que a mudança de Santa Cruz para Nova Almeida teria ocorrido pelo fato de que o rio que banha Santa Cruz teria maior capacidade. Consequentemente, vivia rodeada por um número relativamente grande de pessoas utilizando embarcações, dirigindo-se para o interior da capitania. Portanto, se o rio de Reis Magos permitisse a navegação de barcos menores, com menos colonos, tornava-se mais adequado.

A foz do rio foi fator preponderante na escolha do lugar para posicionar a construção. Está localizada bem próxima do encontro do rio com o mar, conforme a estratégia dos padres da Companhia de Jesus no Brasil, sobre um monte que domina a paisagem da região.

[Em] Reis Magos, os jesuítas tiveram ocasião de escolher o local que melhor lhes agradasse e, com vagar, fazer o prédio na melhor situação, como era seu costume. Assim sendo, a residência se localiza em uma elevação, a mais alta e de melhor posição estratégica da região⁹.

A partir do complexo, o observador pode ter uma vista panorâmica, alcançando grandes distâncias, e obtendo maior controle da chegada de possíveis invasores. Além disso, a Igreja pode ser vista de diversos locais em Nova Almeida, mesmo a grandes distâncias. Isto porque além de bem posicionada, nem as edificações dos arredores possuem altos gabaritos que pudessem obstruir a visibilidade, nem as localizadas na base do morro apresentam alturas elevadas que possam comprometer a imagem do conjunto.

Sobre o monte, a antiga igreja dos jesuítas encontra-se em uma das extremidades de uma praça retangular rodeada por edificações

8 LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 166-167.

9 CARVALHO, 1982, p. 113.

que ocupam as testadas de seus lotes. No caso da Igreja e Residência de Reis Magos, o adro frontal aparece de maneira a acentuar a imponência da edificação na paisagem circundante.

2.2. Horizontalidade e verticalidade

Yi-Fu Tuan (1980, p. 148) relata que na Europa, a partir do início do século XVI, o conceito de verticalidade compreendido pelo homem medieval, baseado na relação terra-céu simplificada em um eixo vertical, foi suprido por uma nova forma de concepção do mundo: “[...] aqui, ‘vertical’ significa algo mais do que uma dimensão no espaço. Está carregada de significado. Representa transcendência”¹⁰ (TUAN, 1980, p. 148). Para Norberg-Schulz, a torre sineira verticaliza a construção, apontando para o percurso da transcendência divina. Além disso, ela representava para o homem medieval a segurança garantida pela existência da igreja, associada à idéia de proteção contra os males mundanos.

O fato de a construção possuir a fachada verticalizada, ou ao menos um elemento vertical, faz com que o edifício como um todo se destaque no conjunto urbanístico. Os jesuítas adotaram o frontal triangular e a torre sineira na maioria de suas obras, elementos que verticalizam a construção, de modo a afirmar sua permanência nas terras ocupadas. Claudia Lannes relata que a grandiosidade das fachadas possuía a intenção de revelar a importância da congregação inaciana no ambiente. As fachadas das igrejas jesuíticas apresentavam “uma função definida: assinalar a presença de um edifício religioso naquele lugar. Era como que uma propaganda da ordem, [...] meio de divulgação da missão jesuítica na colônia”¹¹.

Beatriz Oliveira concorda sobre a importância de que a edificação possua altura elevada, de modo a sobressair na paisagem. “A altura sacraliza o monumento, confere-lhe poder pela proximidade do céu, pela largueza da visão. É localização estratégica no sentido religioso e também no profano: possui qualidades relativas ao sentido de poder e de conquista [...]”¹².

10 TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*. São Paulo: Difel, 1980, p. 148.

11 LANNES, Claudia Maria Corrêa. As igrejas jesuíticas fluminenses. In: PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO. *A forma e a imagem: arte e arquitetura jesuítica no Rio de Janeiro colonial*. Rio de Janeiro: s.d, p. 201.

12 OLIVEIRA, Beatriz Santos de. *Espaço e estratégia: considerações sobre a arquitetura dos jesuítas no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Uberlândia: Prefeitura Municipal, 1988, p.36-38.



Praça diante da igreja e Residência dos Reis Magos. Foto da autora

Complexo jesuítico de Nova Almeida visto a partir da foz do rio Reis Magos. Foto da autora

Se a igreja se sobressai na altura, estar posicionada em uma das extremidades do pátio externo também permite que esta se sobressaia na imagem do lugar. A dimensão horizontal acentuada da praça diante de si permite que a Igreja e Residência de Reis Magos se destaque no ambiente. É certo que as palmeiras implantadas na década de 1940 também são elementos verticais, mas por conta de sua esbeltez, não chegam a competir com a edificação religiosa.

Em termos de verticalidade, o elemento mais destacado de todo o conjunto é a torre sineira. Possui cúpula em meia laranja, modelo encontrado em várias construções dos padres inicianos no Brasil. Segundo Lucio Costa¹³, quando era construída a primeira torre de uma igreja colonial, já se tinha em mente onde seria posicionada a segunda torre. A Igreja e Residência de Reis Magos parece não ter seguido a regra, já que a segunda torre não foi construída. No entanto, a fachada apresenta-se equilibrada justamente pelo elemento vertical ao centro, sugerindo que a possibilidade da existência de uma segunda torre pudesse contrabalançá-la.

2.3. Portas e soleiras que dividem mundos

As considerações realizadas por Norberg-Schulz ao tratar da fenomenologia da arquitetura, “interior” e “exterior” referem-se basicamente aos espaços que relacionam o “dentro” e “fora” da edificação. Para ele, a soleira da edificação torna-se elemento fundamental, pois é nela que o limite é concretizado: “uma soleira separa o exterior do interior”¹⁴. Neste sentido, a porta aparece como uma fronteira que, além de permeável a luz e ar como a janela, convida a ‘ultrapassar’ o limite exterior-interior, e vice-versa. Como limite entre duas polaridades, interno e externo, público e privado, natural e construído, a ‘soleira’ carrega um significado particularmente importante.

A relação interior-exterior é compreendida de maneira mais clara quando considerada sua situação em relação às portas das edificações. Ao contrário das janelas, as portas oferecem a possibilidade de ultrapassagem deste limite, conceito fundamental para a compreensão de como a edificação se relaciona com o ambiente externo a ela.

Os acessos permitidos atualmente para o interior da Igreja e Residência de Reis Magos são voltados para a praça, com exceção

apenas de uma porta lateral da igreja. O acesso principal à igreja se dá pela porta maior, mais destacada na fachada da edificação. Como um portal que divide dois mundos distintos, o sagrado e o profano, a porta se encontra emoldurada por um pórtico de pedra, diferentemente da entrada para a residência, de portada simplificada.

A porta de entrada da igreja não possui esta soleira destacada. Enquanto que a porta da residência é destacada pela soleira fortemente marcada, no piso, onde a terra e a questão mundana prevalecem; a porta de entrada da nave da igreja é destacada pelo portal em pedra, trabalhado principalmente na porção superior, voltado para o céu e enfatizando a divindade.

Além disso, é interessante notar que existe uma região em semicírculo calçada ao redor da porta da residência foi construída com técnica e materiais semelhantes ao que foi utilizado para a construção das fundações de uma antiga edificação anexa ao complexo, descoberta nos últimos anos. Desta forma, parece que a soleira apresentada provavelmente não foi construída recentemente e, sendo assim, há muito tempo já demarcava a entrada da residência.

2.4. Janelas que se abrem para a paisagem

Sobre os espaços da própria edificação, é na proporção entre paredes e janelas das fachadas que a ‘densidade’ da construção é definida – a relação entre cheios e vazios. “Os tipos básicos da abertura dependem da conservação ou dissolução da continuidade do limite. Em todo caso, o resultado é determinado pelo tamanho, forma e distribuição das aberturas.”¹⁵.

As janelas são tratadas como interseções de interior e exterior. É o elemento construído que integra os dois ambientes, trazendo luz e ar fresco para o interior. Se por um lado as paredes interrompem a continuidade visual do espaço, as janelas, assim como as portas, ampliam o horizonte de quem observa do interior, possibilitando a contemplação da paisagem. A dimensão visível do espaço através da esquadria torna-se, sim, parcialmente fragmentada, já que há um limite de observação – direção e ritmo são alterados. No entanto, a possibilidade de contemplação persiste. É importante ressaltar que, atento às possibilidades de abertura que a janela oferece, Norberg-Schulz acrescenta que ela mantém a capacidade de limitar o espaço. Por outro lado, a janela permite apenas a contemplação, uma atitude passiva diante do cenário além do recinto.

13 COSTA, Lucio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. *Revista do Sphan*. Rio de Janeiro, 1941, pp. 9-103.

14 NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 9.

15 NORBERG-SCHULZ, 1980, p. 177.

A porção da fachada principal que corresponde a Igreja de Reis Magos, em termos gerais, possui melhor acabamento que o restante da edificação. As janelas do coro da igreja também são diferentes das janelas da residência, enobrecidos, enquanto que as janelas da residência possuem apenas o marco de madeira em seu contorno. A respeito da ornamentação da fachada que corresponde ao corpo da igreja, nos diz Oliveira:

Nas fachadas das construções jesuíticas brasileiras apenas a igreja sobressai. É colocada sua importância no corpo da Companhia como a casa de Deus, ou seja, do Grande Pai [...]. Permite-se então decorá-la, variar suas formas e aberturas e diferenciá-la do resto. As outras partes, colégio e residência, conservam a sobriedade e uniformidade arquitetônicas para dar lugar de destaque à igreja [...]. Há uma evidência dos graus de importância sem a perda da unidade visual do conjunto¹⁶.

As janelas da porção posterior da construção, bem como da lateral direita, estão voltadas para a Praça dos Pescadores e o mar, proporcionando encantamento diante da paisagem. Se pelo lado estratégico de defesa o extenso panorama representava a vigilância da chegada das embarcações, a admiração da paisagem pelas janelas da residência permitia a meditação dos religiosos confinados diante das maravilhas criadas por Deus.

Considerando a proporção de cheios e vazios, edificação da residência dos jesuítas foi construída com espessas alvenarias externas de pedra, com poucas aberturas. Assim, vista externamente, a construção apresenta-se como um bloco robusto, maciço e encorpado, onde pouco se pode desvendar de seu interior.

Vista da face interna, as sólidas paredes estabelecem o limite claro entre exterior e interior. Os poucos vãos de luz destacam-se como poucas possibilidades de interação, onde apenas a relação de visibilidade é sugerida. A relação é estritamente visual, contemplativa, passiva. Se por um lado as construções inicianas são construídas em meio aos povoados, em posições privilegiadas que garantem boa visão e controle do território, estrategicamente posicionadas; por outro garantem a reclusão e isolamento de quem observa o exterior situado em suas instalações.

3. Considerações finais

Para Norberg-Schulz, quando o homem constrói segundo as possibilidades de compreensão do lugar, ergue não somente estruturas desprovidas de conteúdo, mas sim a reunião dos sentidos existentes. Assim, a arquitetura pode ser compreendida como entidade organizadora do espaço, transformando-o em lugar. É o sentido humano que possibilita esta articulação. Desta forma, um mundo carregado de significados é criado na sua construção, que se adicionam a outras particularidades com o passar do tempo. A materialidade da arquitetura é que garante a criação e continuação do processo de assimilação de conteúdo simbólico, da permanência do lugar.

Sendo assim, a fenomenologia da arquitetura, permitindo compreender a essência e os significados do lugar a partir das edificações e demais estruturas existentes, se apresenta de maneira bastante adequada à análise de edificações históricas. Considerando a carga simbólica que o monumento histórico carrega consigo, a proposta de análise sensorial, procurando abranger a singularidade de cada elemento, torna-se fundamental para a compreensão da edificação, bem como do sítio em que se localiza.

A experiência de pesquisa adotada para a análise da Igreja e Residência de Reis Magos torna-se possível em inúmeras edificações, monumentos históricos ou não. Uma infinidade de estudos pode abranger residências, locais de trabalho, instituições, enfim, um sem número de obras de arquitetura onde o homem possa se “*sentir em casa*”. Além disso, a edificação revelou-se bastante integrada com o propósito de sua construção (a ocupação do litoral e catequese dos índios) e com o lugar escolhido para sua localização (uma esplanada sobre uma colina, próxima a foz de um rio). O ambiente é único, coeso, e a arquitetura concretiza este sentimento.

¹⁶ OLIVEIRA, 1988, p. 59.

Os vitrais da Catedral de Vitória-ES e seus doadores nas décadas de 1930 e 1940¹

Mônica Cardoso de Lima
UFES

Resumo

Pretende-se demonstrar que os vitrais, dada sua localização e programa iconográfico, querem mostrar a catedral e a Igreja local, como um espaço de conciliação dos interesses dos grupos sociais locais em uma conjuntura de centralização política vivida na interventoria de João Punaro Bley (1930-1943). Interrogaremos os vitrais a partir das categorias de localização e doação para confrontá-las com o pensamento teológico-político hegemônico na época.

Palavras-chave

vitrais, poder, doação

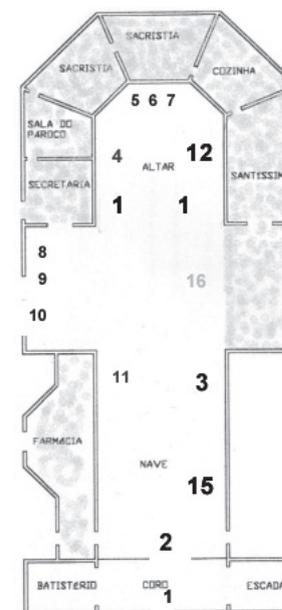
Abstract

It is intended to demonstrate that the stained-glass windows, given their location and iconographic program, want show the cathedral and the Church, as a space of conciliation of the interests of the local social groups in the course of a political centralized conjuncture experienced during the João Punaro Bley's injunction (1930-1943). We intent to discuss the stained-glass windows by using the categories of localisation and donation, as well as with the political thought which defended a centralizer project based on the principles of hierarchy and order of that time.

Keywords

stained glass windows, power, donation

Na catedral metropolitana de Vitória existem atualmente 23 vitrais (21 em formato ogival e 2 medalhões), dos quais foram selecionamos para este estudo aqueles instalados entre 1933 e 1943, que totalizam 17. Tal recorte, que privilegia o aspecto cronológico, deve-se à interpretação de que os vitrais instalados naquele período foram dispostos no espaço arquitetônico do templo como resultado de um programa iconográfico pautado em um projeto teológico-político em vigor na primeira metade do século XX. Os vitrais instalados entre 1933 e 1943 foram executados pelo Atelier do pintor, vitralista e mosaicista residente no Rio de Janeiro, César Alexandre Formenti, e estão instalados atualmente na nave (4), coro (1), guarda-vento (2), transepto (6), presbitério (4). A disposição atual dos vitrais existe desde a reforma de 1968 e 1974, porém até 1968 os vitrais estavam dispostos da seguinte forma:



Esquema – Localização dos vitrais. Catedral de Vitória. Décadas de 1930 e 1940²

¹ O objeto de estudo deste trabalho faz parte da minha dissertação de mestrado que se inseriu na linha de pesquisa Patrimônio e Cultura do Programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, defendida em abril de 2009.

² 1 – Santa Cecília e os anjos (coro) 1937. 2 – Barra-vento: Anunciação e São Miguel Arcanjo 1937. 3 – Nossa Senhora do Líbano 1937. 4 – São João Evangelista 1934. 5 – São José e o Menino 1933. 6 – Aparição do Cristo a Santa Margarida Alacoque. 1933. 7 – Nossa Senhora da Conceição 1933. 8 – Cordeiro de Deus 1934. 9 – São

Os vitrais instalados no coro, guarda-vento, presbitério, nave e transepto da catedral de Vitória interessam por dois motivos: em primeiro lugar, pelo fato de expressarem um pensamento que fundamentou o programa iconográfico da catedral nas décadas de 30 e 40. Acredito que a escolha dos temas encomendados e o local onde foram instalados os vitrais dizem respeito a um pensamento pautado na concepção organicista da sociedade que fomentou princípios de autoridade, hierarquia e unidade social numa conjuntura de instabilidade política que antecedeu o Golpe do Estado Novo no Brasil. Também interessa destacar que esse conjunto de vitrais da catedral é um exemplo local e nacional da retomada da arte do vitral no Brasil.

A disposição e a visibilidade dos vitrais no interior da catedral, juntamente com a exposição dos nomes dos doadores, emancipam as imagens de uma função apenas religiosa. Elas estão também associadas à política. Portanto, a questão a ser colocada é sobre o que se pretendeu expor ou *apresentar* com estas imagens.

Para atingir o objetivo deste trabalho foram trabalhadas as interdependências entre o objeto artístico, a cultura e a práxis política de duas instituições, a Igreja e o Estado, pautados em uma abordagem que busca dar conta das múltiplas dimensões das imagens – as quais não foram aqui privilegiadas apenas em seus aspectos formais. Neste sentido é possível aproximar esta problemática da proposta de Georges Didi-Huberman de compreender a história das imagens como uma história de objetos impuros e culturalmente complexos³. Estas noções ajudam a pensar as imagens nos vitrais da catedral não apenas pelo seu aspecto visível, ou seja, de ver nelas a figuração de um (a) santo (a) ou de uma cena bíblica. Compreender a imagem como um objeto culturalmente complexo implica em pensá-la em relação aos seus usos e funções, aos seus modos de funcionamento. Neste caso, os vitrais não podem ser interpretados isoladamente, afinal, estão dispostos dentro do espaço da catedral de uma forma pré-concebida.

Esta relação entre as imagens e o lugar em que elas ocupam certamente traduz uma hierarquia tradicional das personagens sa-

Tarcísio 1934. 10 – Sagrado Coração de Jesus 1934. 11 – Santa Terezinha de Lisieux (nave) 1933. 12 – São Lucas (presbitério) 1942. 13 – São Mateus (presbitério) 1942. 14 – São Marcos (presbitério) 1942. 15 – Nossa Senhora do Rosário de Pompéia (nave) 1942. 16 – Visitações (transepto) 1968-1974

3 DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: 34, 1998; DIDI-HUBERMAN, G. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art.* Paris: Minuit, 1990.

cras, como, por exemplo, a disposição dos evangelistas no altar-mor, ou de Santa Cecília no coro, por ela ser patrona dos músicos. Mas essa questão também pressupõe uma preocupação de ordem sócio-político-religiosa, na medida em que tais objetos foram doados por agentes sociais que se presentificam no espaço sagrado da catedral através das inscrições com os seus nomes. Afinal, parafraseando Jean-Claude Schmitt, interessa-nos “analisar a arte em sua especificidade e em sua relação dinâmica com a sociedade que a produziu”⁴. Como ele conclui, as imagens não representam o real, “sua função é menos representar sua realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio”⁵.

Neste trabalho tratarei de esclarecer os caminhos adotados para a análise dos vitrais instalados no Coro/Guarda-Vento e Altar-Mor, sendo que os primeiros foram doados pelo Governo Estadual e os do altar-mor pela família Vivacqua e De Biase. O fato de o governo ter contribuído para a retomada das obras da catedral nos anos 30 e de ter ofertado em 1937 um vitral no coro e o guarda-vento com o seu próprio nome nos leva a refletir sobre as intenções deste ato político.

O interventor João Punaro Bley governou o estado entre 1930 e 1943, neste período ele buscou articular com as forças políticas locais a fim de colocar-se acima delas, não no sentido de negar-lhes favorecimentos ou de promover uma política econômica contrária aos interesses dos grupos agrários-mercantis dominantes no estado, mas no sentido de “modernizar” determinados aspectos do aparelho de estado⁶.

Desde o início do século XX, os descendentes de Francisco de Souza Monteiro, grande proprietário de terras, participavam de forma hegemônica na política local, destacando-se os nomes de Jerônimo Monteiro, Bernardino de Souza Monteiro e Fernando de Souza Monteiro Filho. Os primeiros seguiram carreira política e o

4 SCHMITT, Jean-Claude. O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru/ São Paulo: EDUSC, 2007. p. 33.

5 *Ibid.*, p.27.

6 Marta Zorzal e Silva aponta que os mecanismos modernizadores podem ser vistos no fortalecimento da estrutura socioeconômica (Escola Prática de Agricultura, Instituto de Crédito Agrícola, aparelhamento portuário, infra-estrutura sanitária – hospitais, preventórios – e social – patronatos, asilos), na estrutura política com a modernização do aparelho de estado e na estrutura ideológica, com a ampliação do número de escolas e introdução do ensino universitário. ZORZAL E SILVA, M. Estado, Interesses e Poder. Vitória: FCAA/SPDC, 1995. p. 127.

último foi bispo de Vitória de 1902 a 1916⁷. Nos anos 20, ocorreu uma cisão nesta oligarquia, dividindo-a entre os “jeromistas” e os “bernardistas”. Nesta conjuntura, Atílio Vivacqua, neto do Coronel Jose Vivacqua, uniu-se ao grupo bernardista e foi um político proeminente nos anos 1920. Nos anos 1930, integrou um grupo que fez oposição ao governo Bley, através do Partido da Lavoura, criado em 1933. Com o golpe de 1930, João Punaro Bley foi escolhido interventor e iria procurar cumprir a missão que lhe foi outorgada pelo chefe do Governo provisório, Getúlio Vargas: pacificar as correntes políticas contrárias atuantes no Espírito Santo.

Vitral Santa Cecília

Esse vitral é o maior da igreja e está numa posição imponente, que o coloca acima de todos os outros vitrais. No entanto, ele é também o mais distante dos fiéis. A visão da imagem no vitral opera em uma duplicidade, a do distanciamento e da magnificência.

A devoção a essa santa é comum no Brasil, assim como a utilização de sua imagem como uma espécie de cenário para a música sacra, disposta no coro das igrejas. Assim, somente no Espírito Santo, a imagem de Santa Cecília está representada como padroeira da Música nos vitrais das seguintes igrejas: de São Sebastião (município de Afonso Cláudio), de Nossa Senhora da Penha (município de Alegre), de São João Batista (município de Aracruz) e na matriz de Nossa Senhora Medianeira de todas as Graças (município de Itaguaçu). Sua representação em êxtase auditivo⁸ aparece na catedral de Colatina e na catedral de Vitória.

Em geral, a iconografia a representa como uma jovem tocando algum instrumento musical, geralmente um piano/órgão, alaúde, violoncelo ou harpa. Muitas vezes ela está só, mas também acompanhada por anjos.

Na catedral, a santa toca uma harpa e está acompanhada por dois anjos ajoelhados e com as mãos no peito, em um gesto de reverência. Os elementos arquitetônicos, como as colunas coríntias em primeiro plano, criam uma ilusão de profundidade e as faces da santa e dos anjos têm tom de mármore. Na parte superior do vitral, sobre nuvens, há um concerto celestial: um anjo entoa hinos, outro toca



Vitral Santa Cecília e os anjos
300x500cm
Coro. Catedral de Vitória. 2008.
Fotografia da autora.

7 MICELI, A Elite Eclesiástica Brasileira, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988. p. 68-69.

8 De acordo com a classificação de: STOICHITA, Victor I. El ojo místico. Pintura y visión religiosa em el siglo de oro español. Madrid: Alianza, 1997. p. 19.

flauta e um terceiro toca alaúde. Além do número evocar a Trindade, também há a idéia de uma corte celeste. Abaixo desse grupo há mais três anjos, nus, sobre os quais voltaremos a tratar mais adiante.

Para apresentar o nome do doador, o Atelier Formenti se utilizou de uma tarja, como nos demais vitrais, mas “dentro” da imagem, e não na borda. Ela está em primeiro plano, colocando em destaque a inscrição: “Offerta do Governo do Estado do Espírito Santo – 1937”. Essa posição da inscrição se distingue das demais na própria catedral e também em outros templos⁹.

No caso do vitral Santa Cecília da catedral de Vitória, há um elemento que une o alto com o baixo, o celestial com o mundano, o divino com o político: os anjos nus, intermediários entre o plano celeste e o plano mundano, estão em um espaço triangular, como se fosse um tímpano de um portal que conduz o alto para o baixo e vice-versa. Eles lançam lírios sobre a cabeça de Cecília, que também aparecem caídos no chão em direção à tarja. Nesse vitral, então, o nome do doador não está separado da composição, ele faz parte dela. A tarja marca o fim e o início do caminho dos lírios lançados pelos anjos.

São Miguel e Anunciação

O governo estadual também doou o guarda-vento com duas imagens, a Anunciação à Virgem Maria e São Miguel Arcanjo, emoldurados pela porta de ferro. A presença do guarda-vento é comum na arquitetura sacra, e pode ou não conter imagens. No caso da catedral, por ser ele composto quase que inteiramente de vidro, ao mesmo tempo em que funciona como protetor ao vento, é também uma grande janela que filtra a luz.

As imagens apresentam como temas a Anunciação da Encarnação e uma passagem do Apocalipse, o combate de São Miguel Arcanjo, o que sugere uma síntese do início e do fim, de acordo com a concepção cristã. Através da Encarnação, a união do Verbo com a carne, o pecado foi vencido, assim como no Apocalipse, quando o pecado, personalizado pelo diabo ou o inimigo, foi vencido pelo arcanjo. Ou seja, o guarda-vento também possui um programa iconográfico bem definido teologicamente. Mas novamente, incorreríamos em uma visão bastante simplista caso parássemos a análise aí. E isso, sobretudo, por causa da inscrição, como veremos adiante.

⁹ Na catedral, as tarjas com os nomes dos doadores estão localizadas no que poderíamos chamar de margem inferior da imagem.



Detalhe dos Vitrais do Guarda Vento
(180x300cm)
Catedral de Vitória. 2008.
Fotografia de Andrea Della

Antes disso, é importante lembrar como a escolha do programa iconográfico dos vitrais da catedral (e especialmente de sua entrada) reflete bem o contexto político de um país marcado pelo projeto autoritário de Getúlio Vargas, que desejava fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e dos líderes da pátria a base mítica de um Estado nacional forte e poderoso.

O contexto histórico brasileiro e, especificamente o capixaba, nos anos de 1936 e 1937 é marcado pela repressão aos envolvidos na Intentona Comunista de 1935 e pela ênfase na ordem e a iminente consolidação do processo de centralização do poder iniciado em 1930. Percebemos que o “inimigo”, naquela conjuntura, era principalmente o perigo do regime comunista.

No jornal oficial Diário da Manhã, entre 1936 e 1937, é possível observar em manchetes e em algumas opiniões publicadas uma tentativa de demonizar a experiência comunista russa. Não era incomum a utilização de adjetivos dirigida aos comunistas como: “extremistas”, “monstruosos”, “destruidores da família e da religião”, “miseráveis” e “ideologia nefanda”.

O bispo D. Luiz Scortegagna, em 1937, colocou nas mãos do governador instituído, João Punaro Bley, o dever de manter a ordem e, nas mãos da população, o dever da obediência, como podemos ler em trechos de seu discurso de visita ao município de Iconha, reportado pelo jornal Diário da Manhã:

S. Excia. escolheu para thema de seu discurso a obediência devida pelos fieis e pelos católicos as pessoas constituídas em dignidade quer eclesiásticas, quer civil. Após dissertar brilhantemente e com felicidade rara sobre o dever que tem todo o católico de combater com todas as forças, ao seu alcance, o **perigo do comunismo**¹⁰.

O projeto político de centralização administrativa iniciado em 1930 ganhou impulso com a Intentona Comunista ocorrida em 1935, levando o estado varguista a mover-se em direção ao golpe, justificando-o por ser uma “*obra de salvação nacional*”.

Foi nesta conjuntura que o governador Bley doou o guarda-vento, objeto cuja função é ao mesmo tempo dar proteção e permitir

¹⁰ Passagem do discurso de D. Luiz Scortegagna em “Visita aos Municípios”, Diário da Manhã, ano 30, 25 fev. 1937, p. 1. Alguns dos documentos eclesiásticos que condenaram o comunismo como uma heresia, são respectivamente: Encíclica Qui pluribus (1846), Alocução Quibus quantisque (1849), Encíclica Noscitis et Nobiscum (1849), Alocução Singulari quandam (1863), Encíclica Rerum Novarum (1891) e a Quadregésimo anno (1931).

a entrada em um templo católico. Neste mesmo objeto, as imagens da Anunciação e do São Miguel Arcanjo evocam a história da salvação. O inimigo naquela conjuntura foi o perigo comunista, que pôde ser derrotado pela instituição do Estado Novo.

Não é difícil estabelecer, por analogia, para um observador contemporâneo, uma relação entre o capitão São Miguel derrotando o mal e Punaro Bley derrotando os inimigos da ordem e da “democracia”, representados naquela conjuntura política pelos adeptos do comunismo ou da Aliança Nacional Libertadora. Logo, o Capitão Bley poderia ser visto metaforicamente como um São Miguel, militar, protetor e reconhecido como a autoridade que pôde estabelecer a ordem e uma harmonia social.

Um detalhe que chama a nossa atenção é o fato de que na placa informando o doador do guarda-vento, é o próprio nome do governador que aí figura, diferentemente da tarja do vitral Santa Cecília, que faz referência apenas ao governo estadual. Outra particularidade consiste no fato de que a inscrição do guarda-vento traz a menção “Capitão Bley”, em uma evidente aproximação simbólica entre o arcanjo guerreiro e o governador.

Altar

Outro aspecto que merece destaque neste programa diz respeito aos vitrais localizados atrás do altar-mor, doados pela família Vivacqua e de Biase, em 1933.

A figuração de São José, da Virgem e do Cristo neste espaço não é uma novidade, apenas a de Santa Maria Margarida Alacoque¹¹. A presença de Santa Margarida Maria Alacoque, no entanto, reafirma a coerência do programa iconográfico da catedral por estar na origem do culto ao Sagrado Coração – o que a relaciona com o

¹¹ Quanto à sugestão evocada verbalmente por alguns pesquisadores locais, de que essas imagens comporiam uma Sagrada Família, ela não se sustenta. Como explica Maria Cristina Pereira, “esse raciocínio tem lógica, mas ele não sobrevive a um exame de coerência iconográfico-teológica. Em primeiro lugar, há a presença de um elemento estrangeiro, Santa Margarida Alacoque. Em segundo lugar, a Virgem está representada através de uma de suas raras invocações em que não é a sua maternidade que está em cena, e sim a sua pureza. Ou seja, mais que frisar uma Maria mãe, está se sublinhando uma Maria Virgem. Em muitas imagens da Imaculada Conceição, embora este não seja o caso aqui, ela é mesmo representada jovem, a fim de que a referência seja feita à sua concepção especial – e não à concepção do Cristo. Ou seja, não é uma das imagens mais bem apropriadas para se compor um grupo da Sagrada Família”. Entrevista concedida a Mônica Cardoso de Lima, Vitória, 20 de novembro de 2008.

lugar do sacrifício na catedral (o altar), além de dar a esse culto, ainda recente, uma legitimidade e uma visibilidade importantes, como era de interesse da Igreja romanizada.

Simbolicamente, a disposição dos vitrais funcionou como uma idealização do real, afinal as forças políticas estaduais ao longo dos anos 30 foram cooptando João Punaro Bley e gradativamente assumiram papel importante na direção do poder político estadual¹².

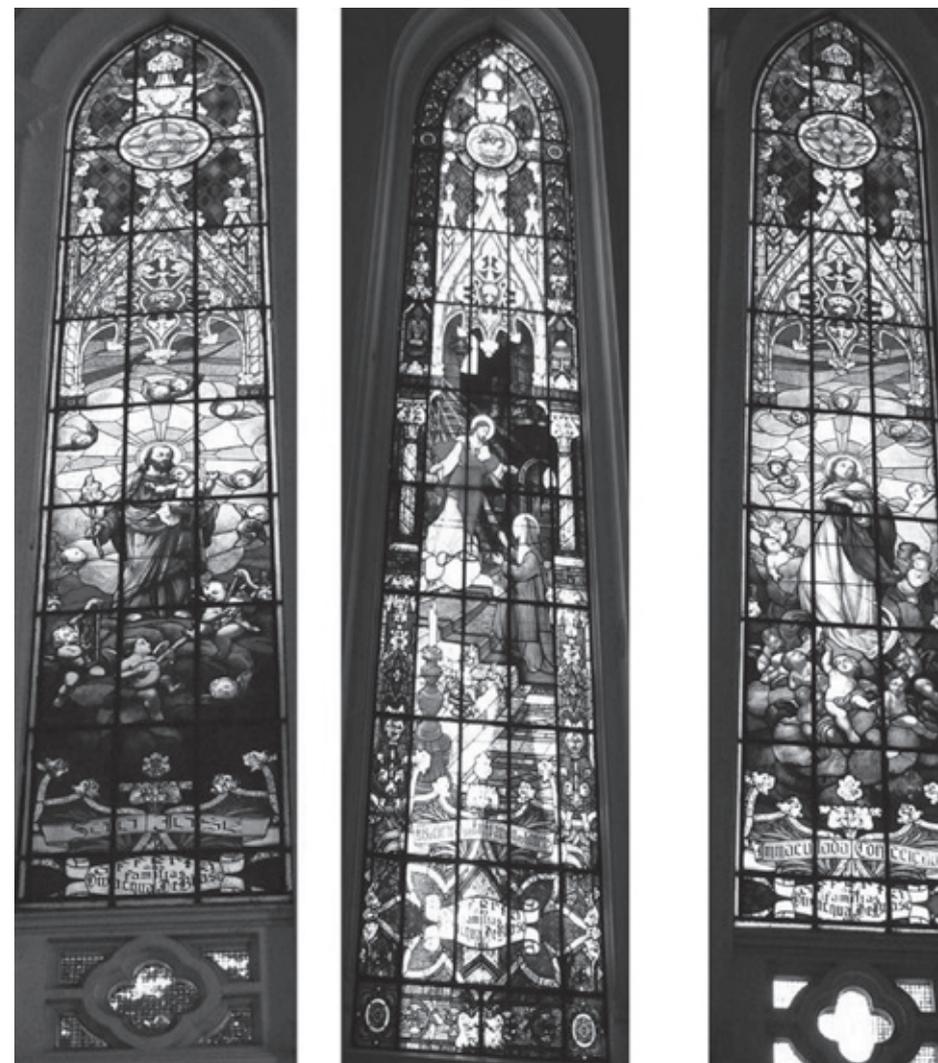
Após 1930, a Igreja procurou reafirmar sua influência na vida pública e reaproximou-se do Estado, mantendo com este uma relação de “mútua cooperação”, conservando como “interesses indispensáveis” a ingerência sobre o sistema educacional, a preservação da moralidade católica, o anticomunismo e o anti-protestantismo.

A Igreja teve uma importante contribuição na construção de um imaginário e de uma ideologia pautada nos princípios da autoridade, da ordem e da obediência ao poder institucionalizado. O ano de 1937 marcou a consolidação do processo político centralizador que colocou o Estado como a autoridade a ser reconhecida pelos grupos políticos locais. Neste mesmo ano, uma nova doação passou a compor o espaço da catedral e, como em um jogo de oposição e complemento, os vitrais do altar, do coro e do guarda-vento buscam através da inscrição do nome de seus doadores afirmar que não há antagonismo dentro do espaço sagrado.

Conclusão

Se pensarmos a catedral e seus vitrais como uma metáfora do “organismo social”, o bispo Dom Luiz Scortegagna, através de seu discurso na inauguração das obras internas, simbolicamente apresentava a idealização de uma ordem possível do social, onde a Igreja assumiria o papel de pacificadora dos conflitos.

Da imaterialidade do gesto de oferecimento de um dom à materialidade de um nome e de uma data, o observador atual é situado em um determinado tempo e em uma rede de relações sociais muito específicas. Os vitrais não possuem somente imagens, mas também inscrições, que materializam os nomes e, inclusive, simbolizam a disputa política no Estado entre 1930 e 1937.



Montagem com Vitrais São José, Santa Margarida e Nossa Senhora da Conceição. Altar-Mor. Catedral de Vitória. 2008. Fotografia da autora.

¹² ZORZAL e SILVA, 1995, p. 116.

Tempo em suspensão: objeto reconvocado em Farnese de Andrade

Romilda F. Patez Barreto

UFES

Resumo

Com uma vasta produção na área do desenho, da gravura, da pintura e do objeto, Farnese de Andrade (1926-1996) propôs um diálogo tanto com as vanguardas modernas quanto com o experimentalismo da arte contemporânea, estabelecendo ainda conexões com nosso passado cultural, de onde reconvoca elementos gastos pelo tempo e pelo uso. Sargaços do mar, objetos do cotidiano, ex-votos, bonecas quebradas, santos e oratórios são utilizados pelo artista para criar seus instigantes objetos.

Palavras-chave

Farnese de Andrade, Objeto na arte, Arte Contemporânea.

Abstract

With a wide production in drawing, engraving, painting and assemblages, Farnese de Andrade (1926-1996) proposed a dialogue with both the modern vanguard movements and experimentalism typical from the contemporary art. His production also establishes a connection with other values part from Brazilian culture, as he brings up aged objects, like ex-votes, saints and oratories, etc. With these elements charged with stories, Farnese created his intriguing objects.

Keywords

Farnese de Andrade, Object in art context, Contemporary art

Existe certa dificuldade em localizar a obra de Farnese de Andrade (1926-1996) em relação ao período histórico em que ela se desenvolveu (dec. 60/70), visto que o artista não esteve diretamente ligado a nenhum estilo ou movimento específico. Ao contrário, se inscreveu na história da arte de maneira ímpar, trilhando caminhos mais particulares e introspectivos, o que confirma a singularidade de sua produção e a dificuldade de contextualizá-la. Arriscamos sugerir que a complexidade dos seus objetos trouxe questões inovadoras e distintas para a arte brasileira e, por isso, seu legado permaneceu em sua época, pouco compreendido. O fato é que sua obra se coloca de maneira aberta a muitos estudos e interpretações.

Embora não tenha se engajado em correntes artísticas, sua produção parece impregnada do pensamento e da postura que norteavam a arte naquelas décadas, no que diz respeito ao experimentalismo, à valorização dos sentidos, à busca de novas possibilidades plásticas e de estetização da vida, por meio de experiências poéticas que celebravam o corpo como objeto de fruição. No caso de Farnese de Andrade, também e de certa maneira a celebração/estetização da morte, pois que *vida e morte* parecem caminhar juntas no espaço plástico criado por ele e, entre o limite dessas forças indissociáveis, permeiam o corpo do homem – que aparece em sua obra, dilacerado, fragmentado, mergulhado em angústias e inquietações. A obra de Farnese pode agradar a muitos, mas, em outros tantos, é capaz de causar um estranho incômodo que pode se transformar em um inexplicável mal estar.

Considerando o fato de que o artista tem sido apontado como às margens das vanguardas daquelas décadas (60/70), procuramos entender as possíveis razões que possam ter desencadeado tais interpretações. Alguns comentaram sobre a falta de engajamento político, outros sobre o viés autobiográfico e existencialista de sua produção e seu alheamento em relação às questões sociais em evidência na época. O fato é que, num momento em que a maioria dos artistas brasileiros estava engajada em se unir em favor de uma arte diretamente ligada à crítica e à denúncia dos graves problemas sócio-políticos do Brasil, Farnese estava compenetrado em resolver questões relativas à sua própria poética e fazer artístico, o que não o classificaria, em absoluto, como alheio ao que se passava em seu entorno, porquanto não explicitasse a crise da sociedade brasileira de maneira direta, o fazia de um modo implícito e metafórico, deixando entrever questões universais ligadas à crise existencial do sujeito pós-moderno, com suas angústias e indagações acerca das contingências diárias que a vida impõe.

Toda obra de arte tende a configurar um sentido de unidade, por mais amplo e variado que seja o repertório de elementos reunidos. Na produção de Farnese de Andrade, sem dúvida, uma dinâmica do passado é reconvocada a tomar parte de uma nova dialética que se direciona a um convívio harmonioso com um todo maior. A carga memorativa da obra de Farnese se instala no presente, por meio de um pretérito que é atualizado nas muitas combinações que realiza. Sua obra parece lidar com questões de caráter autobiográfico, entretanto, a natureza desses vínculos irão nos falar de relações que são universais.

Tempo em suspensão: objeto reconvocado em Farnese de Andrade, é uma pesquisa que busca sintetizar essa questão tão presente em sua obra: elementos do passado que vêm viver num presente perpétuo e, ainda assim, permanecem impregnados de suas memórias. Assim, caixas, oratórios e blocos resinados, expõem as inúmeras combinações que o artista estabeleceu para obter as relações de memória e tempo aprisionado, congelado ou *suspense*, protagonizados por figuras que aparecem mergulhadas em resinas, guardadas em caixas que lembram relicários ou em oratórios (que nos fazem pensar em segredos guardados, desejos contidos, interdições e preces congeladas). No entanto, o oratório em Farnese de Andrade não é mais um objeto direcionado ao culto, é reconvocado, junto aos tantos outros elementos, a fazer parte de uma nova figuração no campo da arte.

Foi a partir de meados da década de 60, que Farnese iniciou sua intensa produção de objetos, num momento em que essa linguagem se configurava como uma prática significativamente abordada no campo da arte. O artista deixou um vasto legado tanto na área da pintura, do desenho, da gravura, como na área dos objetos que é o foco dessa pesquisa. Não foi fácil fazer uma seleção dos objetos a serem estudados. Nosso intento foi procurar obras que consideramos emblemáticas para o entendimento de sua poética e que nos permitissem uma visão das técnicas empregadas e dos efeitos psíquicos que permeiam toda a sua criação nessa categoria. Assim, nossas escolhas recaíram sobre a série *Hiroshima* – objetos nos quais, o fogo foi determinante para os efeitos obtidos –, a série das resinas – em que tomamos duas direções: uma em que a água trabalha a favor de um sentido de aprisionamento/afogamento e outra em que surge a figura de São Jorge, também aprisionado em resina, mas agora com os efeitos psíquicos deslocando-se para questões relativas à perda de potência do sujeito/mito outrora objeto de culto, agora migrando para um contexto de objeto de arte.

Outro tema abordado são as *Anunciações*, nas quais o artista trabalha questões pertinentes ao sentido geral de suas escolhas poéticas: temas como reprodução, germinação, fragmentação, vida e morte são caminhos que perpassam toda a sua obra.

Contudo o corpo parece ser a razão e o motivo principal de seus objetos. Farnese representa em sua obra o ser humano fragmentado e mergulhado em um isolamento profundo: é um sujeito aos pedaços, repleto de inquietações e angústias. Se o homem é o centro principal das proposições de Farnese de Andrade, não é pelo viés da exaltação, da alegria ou do *bem viver*, mas por intermédio do aprisionamento, das interdições e da luta contra a *finitude*, contra a corrosão do tempo, que é inevitável, mas que o artista parece incansável em tentar reter.

O pequeno filme realizado por Olívio Tavares Araújo, em 1970¹, é um dos documentos mais importantes sobre a vida e a obra de Farnese de Andrade. Durante quinze minutos, temos a oportunidade de observar o artista em seu instigante mundo de busca e criação. Farnese gostava do mar; desde seus primeiros trabalhos na gravura, elementos marinhos eram lembrados nas formas obtidas por meio das madeiras corroídas pelas águas. Foi caminhando pela praia que deu início à pesquisa poética que desencadearia a produção de seus objetos. Recolhia os refugos que as águas traziam, chegava a ser obsessivo naquele processo – uma cuidadosa procura que se estendia pelos cemitérios de navios, pelos antiquários e bricabraques do centro da cidade. A busca de Farnese parecia não ter fim, seguia pelos dias, anos e décadas, e o que encontrava ia se acumulando nas paredes e cantos do ateliê, fazendo surgir ao seu redor uma espécie de mitologia individual para uso próprio.

E ali, no centro daquele aparente “caos ordenado” (uma ordem que só ele compreendia), o artista criaria alguns de seus mais instigantes objetos: *Os Hiroshimas*. Sim, porque para Farnese existiram vários, todos nomeados da mesma forma, todos tratando de um mesmo assunto e quase todos construídos com pequenos bonecos chamuscados, derretidos, feridos e calcinados na chama de uma vela, cuja fumaça se misturava à de seu cigarro, em meio ao silêncio e à solidão.

¹ O curta-metragem *Farnese* foi premiado no festival de curtas de Brasília em 1970, sendo o único da categoria indicado para o festival de Cannes naquele mesmo ano. Em 2002, foi reeditado como parte integrante do livro *Farnese de Andrade*, de 2002. Além de ter sido mostrado ao público durante a exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, de 31 de janeiro a 10 de abril, no Rio de Janeiro, e de 16 de abril a 19 de junho em São Paulo, em 2002.



Farnese de Andrade.

O Anjo de Hiroshima (1968-1978), resina (bebês de plástico incinerados, cabeça de boneca de porcelana, ossada de cabeça de animal), 72 x 23,5 cm, coleção particular, São Paulo.
Foto: Eduardo Ortega.

Um desses objetos; O *Anjo de Hiroshima* [fig.1] parece nos olhar comfig seus redondos olhos abertos, tão lindos como dois laguinhos azuis, dois pequenos oásis, dois espaços de reconciliação em meio à catástrofe total que se instala à sua volta. Tem face infantil, com bochechas rosadas e um delicado coração vermelho que é a sua boca quase aberta como se na iminência de um beijo. O *Anjo* de Farnese tem caracteres físicos que poderiam indicar um anjo loiro – olhos azuis e tez clara – mas ele nos surpreende com sua cabeleira negra, formada por pequenos bonecos queimados, alinhados lado a lado, formando um curioso penteado afro. Esse cabelo é um dos pontos nevrálgicos da obra, porque ao olharmos para o objeto, somos capturados pelos singelos olhos azuis que nos miram, como duas poças d'água onde descansamos por um instante até que o nosso olhar paire sobre a cabeça chamuscada. Então, percebemos que não são cabelos, mas pequenos bonequinhos torrados.

O fogo é o elemento superlativo desse objeto e de tantos outros, seu rastro indelével estará eternamente presente, será para sempre lembrado nesses pequeninos bebês chamuscados, torturados, retorcidos e embolados uns sobre os outros, como ex-vidas ressequidas. Uma ironia que estejam espetados uns sobre os outros formando por vezes, um cordão-coluna, vértebras sobre vértebras descendo em linha de morte até encontrar-se com uma surpreendente ossada de um bicho. Parece uma heresia pensar que esses pequenos bonecos calcinados chegam a ser quase semelhantes a um espeto de corações de frango passados do ponto. Farnese disse à revista *Veja* em 1976: “O pior é que, naquela época, eu morava ao lado de uma churrascaria e, enquanto ia fazendo meus bonequinhos, sentia o cheiro de carne queimada”².

O que anuncia o *Anjo de Hiroshima*? O que ele representa? Não é difícil presumir que esse *Anjo* tem por missão anunciar a morte, a destruição, o fim último da humanidade. Eis que surge o Anjo em formato de uma bomba! Uma ogiva atômica! É quase isso que o *Anjo* é. Além de tudo é uma bomba-bebê, assim como a bomba que caiu em Hiroshima se chamava *Little baby*.

Outra obra dessa mesma série, nomeada *Hiroshima*, (1970), [fig.02] atinge-nos de frente pela crueza daquilo que expõe; como uma ferida aberta que já perdeu sua esperança de cura. Parece ter cheiro, mau cheiro talvez, como coisas que acabam de queimar e daqui a pouco vão entrar em estado de putrefação. São imagens que

2 ARAÚJO, Olívio Tavares. Pela hecatombe. *Revista Veja*. 24 de março de 1976.

tocam nossos sentidos em memórias dolorosas e por isso podemos nos recusar a fixá-las por muito tempo.

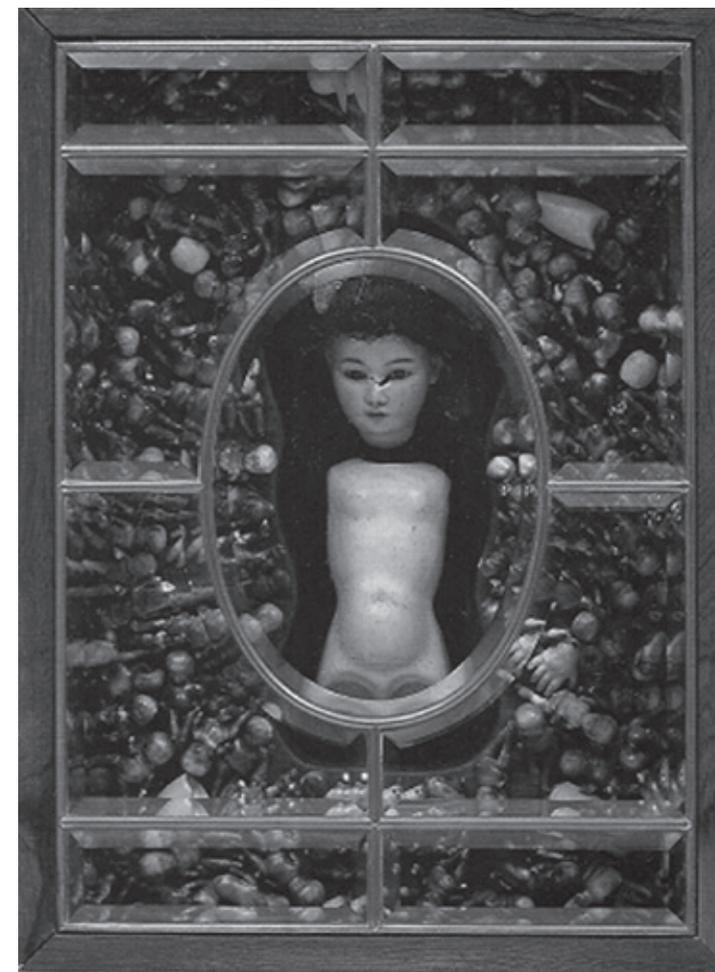
Nesta peça, o campo de lamentações formado pelos bonecos queimados serve de moldura para a personagem central: uma boneca de porcelana de aparência frágil e delicada, com olhos de vidro, boca rosada e cabelos pretos arrumados no alto da cabeça, ornados em fitas e flores de seda cor de rosa-chá. Uma boneca que nos lembra uma gueixa, mas que a meiguice aqui, não fala de requinte nem de glamour. Ao contrário, ela está nua e não há poder nem sinal de sedução.

O que revela essa figura triste e suave? O que quer nos dizer com esses lábios entreabertos e esses olhos furados? A ambivalência de seu olhar e sua aparente morbidez parece revelar a dor da condição humana que ora busca recolhimento na distância, tal qual um anjo. Um anjo caído, cujo olhar denuncia o vazio psicológico em que se encontra, como que absorva na angústia de ainda não saber ao certo o que se passou. Como se mergulhasse naquele instante exato de imobilidade quase hipnótica, quando o olhar se perde no vazio, fixando o nada, numa atitude de rendição letárgica, uma espécie de dormência que a leva a abstrair-se do mundo obscuro que a envolve.

O objeto de Farnese, de um modo geral, ingressa num campo perceptivo capaz de afetar o espectador de tal modo a desviá-lo das considerações estéticas que permitiriam vê-lo em sua singularidade absoluta. Para captar a força singular que emerge desses objetos, é necessário se colocar como um observador atento e cuidadoso em seu julgamento, porque não se deve esperar apenas pelo deleite da contemplação, fruir do objeto de Farnese é estar aberto à beleza possível que, nesses objetos em particular, emerge do terrível.

Uma das questões de muita visibilidade na obra de Farnese de Andrade é a apropriação de imagens relacionadas ao culto religioso. O interesse do artista por esses elementos provavelmente teve início quando começou a recolher os sargaços do mar e, vez ou outra, encontrava fragmentos de velhos santos ligados ao sincretismo religioso brasileiro. Além disso, o seu passado em Minas deve ter mantido sua memória impregnada das muitas imagens que povoavam os oratórios que praticamente toda casa mineira possuía. Sem contar que Farnese era fascinado pelas imagens de *ex-votos* e por toda a carga simbólica que podiam representar.

Na obra de Farnese, o uso dessas imagens religiosas por vezes ocupa espaços bem semelhantes, no sentido de que todas elas, quando aparecem, ocupam o centro perceptivo da obra. Outro pon-



Farnese de Andrade.

Hiroshima (1970), assemblage (bebês de plástico incinerados, boneca de porcelana, e caixa de madeira com tampo de vidro), 49,5 x 36,5 x 13,5 cm, coleção Joaquim Penteadó Millan, São Paulo. Foto: Eduardo Ortega.

to comum entre esses personagens é o fato de que todos sugerem um passado representativo como objetos de culto ou de finalidade religiosa. No entanto, podemos apontar um ponto de divergência bastante significativo com relação a dois desses elementos religiosos mais utilizados pelo artista: o *São Jorge* e a *Virgem*. Quando convocados ao objeto de arte, sofrem uma diferenciação no contexto geral da obra do artista: enquanto a virgem continua ainda impregnada de certa potência divina, o santo, por sua vez, aparece fraco e desolado, como um cavaleiro sem rumo, desmistificado e impotente.

Esses elementos podem estar tanto no interior de redomas de vidro ou blocos de poliéster como dentro de caixas ou oratórios. O que o artista parece propor em suas montagens é um jogo complexo e paradoxal, que tanto pode velar como desvelar. Em alguns momentos, no caso das resinas, por exemplo, suas peças revelam-se sem quaisquer restrições. Não há segredos guardados. Tudo o que há em seu interior pode ser visto por todos os ângulos possíveis. Podemos até mesmo visualizar as muitas camadas de resinas agregadas umas sobre as outras. Em outros momentos, tudo parece estar resguardado numa penumbra velada. É o jogo, que agora está tentando esconder o que revela. E, nesse caso, não são mais as resinas e sim as caixas e os oratórios que abrigam os muitos elementos carregados de suas histórias e de suas interioridades.

A obra de Farnese é atemporal. Nela, o tempo passado se atualiza num presente perpétuo, em que o jogo entre a vida e a morte trava uma batalha interminável. Por vezes, a vida se reveste de exuberância, em outros momentos é a morte que vem reclamar a sua primazia.

Nesse jogo contundente, nem tudo é explícito: ora é a catástrofe que varre o mundo de seus objetos com o fogo, ora são os ovos e óvulos que explodem em milhares de borbulhas anunciando a reprodução e a continuidade. Se quisermos perscrutar em sua obra o mistério, eis que ele surge nas tantas gavetas, armários e fotos resinadas. Se for o erotismo que nos interessa, ele não só se mostra, mas escancara à nossa frente toda a *verdade* dos cômodos privados, como se fossem meras coisas banais. É o corpo? Esse permeia a obra de Farnese como a matéria essencial pungente: é a farinha e o fermento com todos os ovos possíveis que, unidos, formam o grande *bolo* para celebrar a sua festa. *A festa do artista*, que às vezes nos convida, mas nem sempre nos recebe de bom grado, relegando-nos apenas a uma fresta pela qual nosso olhar mira embasbacado sem saber o que espera.

Na obra de Farnese, certas coisas parecem rir de nós. Não basta olhar com nosso olhar rasteiro, é preciso entrar e se deixar inebriar pelo doce-amargo vinho que pode nos surpreender num momento seguinte com uma indesejável ressaca. Porque assim era Farnese de Andrade, uma incógnita! Nunca saberemos o quanto havia de verdade ou fantasia quando ele, em determinados momentos de sua vida, era capaz de olhar com seus olhos fundos e melancólicos direto para um público ávido de esclarecimento – sobre certos anjos de cabelos calcinados ou vaginas gigantes com seus talhos vermelhos, tão feios quanto estranhos – e dizer em voz cavernosa e séria: “Sou favorável à hecatombe atômica!”³, ou ainda: “Dias felizes? Na verdade, nunca houve dias felizes”⁴. Ou então, ao parar em uma galeria, diante de uma de suas peças, que continha uma fotografia resinada de um casal de noivos recém-casados, tendo aos pés uma bolha de resina com um bebezinho disforme lá dentro, dizia: “Eles estavam tão contentes pensando no filho... mas às vezes acontece isso...”⁵.

A mulher, a santa, a Virgem, a mãe são presenças comoventes nas obras de Farnese, [fig 03] nem sempre pelo viés da ternura ou do amor, mas pela dor e pela perda: sempre lhes faltam faces, mãos, pernas, olhos, etc. Sobram-lhes bebês mortos dentro de bolhas brilhantes e fotos resinadas. Por isso, às vezes, essas mulheres se mascaram em quase medéias, tristes ofélias afogadas ou pobres noivas com seus coitos findos, interrompidos antes que o *ovo* renove a terra.

O *ovo* é a esperança de transformação, germinação e continuidade. Assim como o anjo transfigurado em falena azul iridescente é a *certeza* de que existem espaços de reconciliação em meio a todo o caos. Mas a hecatombe se instala na obra de Farnese e quase nos faz sentir o cheiro da carne fétida. Piora quando descobrimos que, por trás da metáfora, está o corpo do *homem* queimado, dilacerado, fragmentado. Porque era o *ser humano* que Farnese queria representar por trás dos tantos *ex-votos*, santos e bonecos quebrados de olhos virados – ou simplesmente *sem olhos*.

Muitas vezes não queremos ver as evidências inevitáveis de nosso triste fim, mas é fato que a *morte* nos aguarda inexoravelmente. Espera por nós, como se escorada na soleira da porta cruzasse seus braços descansados e, ensaiando um sorriso amarelo, dissesse-nos: “fique tranqüilo... Pode viver o que tem que ser vivido, não se apres-

3 ARAÚJO, 1976.

4 Ibid.

5 Ibid.

se. Eu espero"! Talvez seja essa a natureza do riso que detectamos na obra de Farnese de Andrade, porque *ele* sabia e, mais do que nós, ele pensava sobre essa inelutável natureza da existência. Por isso, dizia: "Não existe felicidade, um homem não pode ser feliz se tem consciência da própria morte"⁶.

Mas como em Farnese (quase sempre) existe um espaço de reconciliação, talvez seja possível haver uma dialética da felicidade, como diz Benjamim:

uma forma de felicidade é hino, outra é elegia. A felicidade como hino é o que não tem precedentes, o que nunca foi, o auge da beatitude. A felicidade como elegia é o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primeira e original. [...] Que transforma a existência na floresta encantada da recordação⁷.

Possivelmente, para Farnese, era essa a idéia de felicidade passível a existir, aquela capaz de religar o ser ao cosmo. Algumas vezes ele dizia: "em meu trabalho reside minha grande alegria"⁸. Talvez por isso *muitos* tenham sido sensíveis em ver a melancólica elegia poética que está configurada em seus objetos, porque Farnese não criou a sua obra apenas com seu cérebro e suas mãos; tudo o que ele criou foi com suas vísceras, seus ossos, seu corpo inteiro, seu desespero e sua alma doente de uma *estranha*, mas ainda assim, *alegria!*



Farnese de Andrade

Anunciação.(1989) Assemblage (oratório, cabeça, e fragmentos de santa, ovo de madeira, fotografia resinada, ex-voto/seio.) 91 x 51 x 32,5 cm. Coleção particular, Florença.

6 Curta-Metragem *Farnese*, 1970.

7 BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.Vp.38.

8 ANDRADE, Farnese. *A grande alegria*, 1976. Texto de Farnese de Andrade à Galeria de Arte Ipanema. Acervo Jorge Pontual. FUNARTE. Rio de Janeiro. 1976.

