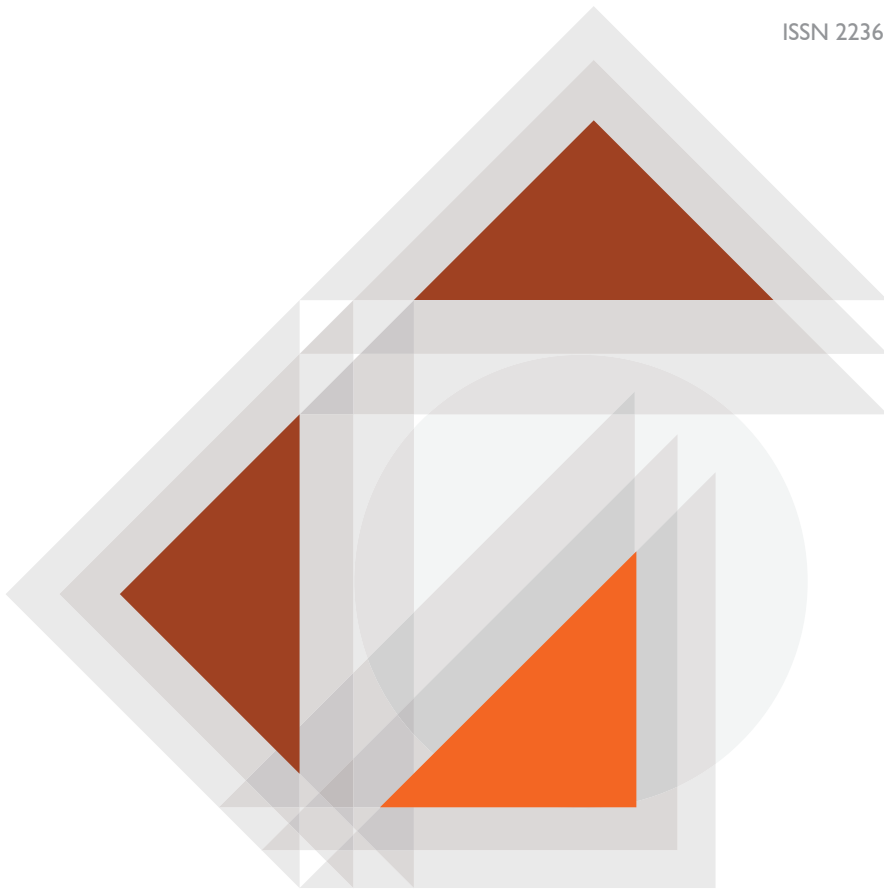




ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



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

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Universidade de Brasília
Brasília - Outubro 2012

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Universidade de Brasília
Brasília - Outubro 2012

Comitê Brasileiro de História da Arte

Presidente: Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Vice-presidente: Ana Cavalcanti (UFRJ)

Secretária: Elisa de Souza Martinez (UnB) - out. 2010 à out. 2011

Secretário: Emerson Dionísio de Oliveira (UnB) - a partir de outubro de 2011

Tesoureira: Marize Malta (UFRJ)

Conselho Deliberativo

Almerinda Lopes (UFES)

Luiz Alberto Freire (UFBA)

Maria Lucia Bastos Kern (PUC/RGS)

Roberto Conduru (UERJ)

Sônia Gomes Pereira (UFRJ)

Tadeu Chiarelli (USP)

Endereço:

Departamento de Artes Plásticas

Instituto de Artes da Unicamp

Rua Elis Regina, 50

Cidade Universitária "Zeferino Vaz"

Barão Geraldo, Campinas, SP

13083-970 - Caixa Postal 6159

Comitê Científico

Ana Cavalcanti (Presidente - UFRJ/CBHA)

Ana Magalhães (MAC-USP/CBHA)

Maraliz Christo (UFJF/CBHA)

Monica Zielinsky (UFRGS/CBHA)

Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

Comissão de Organização

Ana Cavalcanti (UFRJ/CBHA)

Elisa de Souza Martinez (UnB/CBHA)

Maria de Fátima Morethy Couto (Unicamp/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Paula Braga (Pós-doutoranda - IA/Unicamp)

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago (Programa de Pós-graduação em Artes/Unicamp)

Renata Gomes Cardoso (Programa de Pós-graduação em Artes/Unicamp)

Vítor Hugo Gorino (Programa de Pós-graduação em Artes/Unicamp)

Imagem da capa:

Logotipo Colóquio CBHA 2013 baseado nos trabalhos de Athos Bulcão - Título: "ebulição", 2001

Design:

Avelar Produções

Octávio Augusto Bueno Fonseca da Silva

As comunicações do XXXII Colóquio do CBHA, apresentadas de forma mais sucinta durante o evento, estão publicadas nestes Anais conforme material entregue por seus autores.

As imagens contidas nestes Anais foram fornecidas pelos autores e estão sob a responsabilidade dos mesmos.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

C72 Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (31: 2011: Campinas-SP)

Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte /
Organização: Ana Maria Tavares Cavalcanti, Emerson Dionísio Gomes de
Oliveira, Maria de Fátima Morethy Couto, Marize Malta - Campinas: Comitê
Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2012.

2014 p.: 16 x 23 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

1. História da Arte. I. Cavalcanti, Ana Maria Tavares-. II.
Oliveira, Emerson Dionísio Gomes-. III. Couto, Maria de Fátima
Morethy-. IV. Malta, Marize.

CDD: 709.81

17. Apresentação

CONFERENCISTAS

25. A fotografia e a “crise da história da arte”

Annateresa Fabris

45. Pour une histoire de la promiscuité des images: la déterritorialisation de la caricature

Bertrand Tillier

63. As modalidades atuais de difusão da cultura artística: quais consequências para as direções da história da arte?

Jean Galard

83. L'image zonarde ou la liberté clandestine

Marie José Mondzain

109. Art Contemporain et Anthropologie

Thierry Dufrene

137. Do Rego Fotografo (II)

Edgar Vidal

ARTE CONTEMPORÂNEA E SUAS INSTITUIÇÕES

165. História da Arte em uma perspectiva institucional: exposições e visibilidade

Ana Maria Albani de Carvalho

181. Os livros de Tunga

André Camargo Thomé Maya Monteiro

193. Novos espaços de compartilhamento: exposições e mostras nas galerias virtuais

Angela Ancora da Luz

207. Relações e tensões entre arte contemporânea e instituições museológicas regionais

Bárbara Lopes Moraes

223. Criação coletiva em fotografia

Camila Monteiro Schenkel

237. Táticas institucionais e a arte contemporânea: o museu como artista?

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

251. O Mercado da Arte Brasileiro e suas Relações com os Campos Político e Econômico

Felipe Bernardes Caldas

267. O Anacronismo, a Curadoria e a Produção de Arte em Diálogo com as Mídias Digitais

Franciele Filipini dos Santos

279. O que é arte contemporâneo: entre Trufas e huitlacotches

Maria Angélica Melendi

295. Os coletivos e o compartilhamento e difusão da produção artística contemporânea

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

313. A poética política de Paulo Bruscky

Marília Andrés Ribeiro

325. Arquivamento e distribuição em rede como categorias estéticas para além do novo

Paula Braga

333. Um relato de pesquisa. ARQUIVO: locus de pesquisa e/ou instrumento de criação?

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

355. Os Salões Municipais de Belas Artes e o acervo do Museu de Arte da Pampulha

Rodrigo Vivas

373. Arte Computacional nos Museus de Arte Contemporânea do Brasil

Silvana Boone

385. Outro modo de ver as filiações Estéticas da Arte Brasileira

Silvia Miranda Meira

403. De timonel a curador: Rafael Squirru y la creación de un Museo de Arte Moderno en Buenos Aires

Talia Bermejo

421. Contracomunicação e Contracultura na Arte dos anos 70 no Brasil

Virgínia Gil Araujo

ARTE DO SÉCULO XIX: NOVAS LEITURAS

437. A “Primeira Missa” de Victor Meirelles e mais três pinturas no Salão de Paris em 1861

Ana Maria Tavares Cavalcanti

457. As esquecidas produções pictórica e crítica de Virgílio Maurício

Ana Paula Nascimento

473. Notas sobre o acervo de pintura portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes/RJ

Arthur Valle

487. A Produção dos Professores e Alunos da Escola Nacional de Belas Artes na Exposição de Chicago de 1893

Camila Dazzi

505. Imaginando o Início: a chegada de Cabral pelos pincéis de Oscar Pereira da Silva

Carlos Rogerio Lima Junior

519. Locatelli e Fahrion e os murais do Instituto de Artes da UFRGS: Tradição e Modernidade

Cíntia Neves Bohmgahren

539. A decoração do século XIX no Rio de Janeiro. Propondo questões.

Cybele Vidal Neto Fernandes

553. Igreja de Santo Antônio ou Igreja Velha de Canudos: uma joia da arquitetura religiosa vernacular do século XIX atribuída a Antônio Conselheiro

Jadilson Pimentel dos Santos

567. Antônio Parreiras: o papel do regional na construção do imaginário na República.

Lúcia Klück Stumpf

585. Pintura histórica nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes.

Maraliz de Castro Vieira Christo

601. Oscar Pereira da Silva, o Último Pensionista do Império

Marcela Regina Formico

617. “Considerações acerca da Exposição do Liceu de Artes e Ofícios realizada em 1882”.

Maria Antonia Couto da Silva

629. A crítica de arte de Ramalho Ortigão e a pintura oitocentista portuguesa

Maria do Carmo Couto da Silva

645. A participação de Visconti em mostras internacionais

Mirian N. Seraphim

667. Artistas de Minas Gerais na Exposição Universal de Saint Louis de 1904

Ricardo Giannetti

687. Entre o índio romântico e o índio natural: as obras indianistas do pintor Rodolfo Amoedo

Richard Santiago Costa

707. Os Exercícios das Cópias dos Nossos Artistas na Europa: o que Viam e o que Escolhiam

Sonia Gomes Pereira

725. Tendências, tabus e transgressões: As academias na Academia Imperial de Belas Artes

Stephanie Dahn Batista

737. A quebra da planaridade: uma possibilidade moderna na pintura de Almeida Junior.

Tânia Maria Crivilin

DO PICTÓRICO AO DIGITAL: A PAISAGEM REPRESENTADA, CAPTURADA E IMAGINADA

749. Claes Oldenburg, Michael Heizer e Nelson Félix: vazios em paisagens

Adelaine Evaristo da Silva

763. Retratos da terra, paisagens do mar: Uma leitura da Série do Rocio de Alfredo Andersen

Amélia Siegel Corrêa

779. A paisagem fictícia como imagem recorrente na obra de Leda Catunda

Andréa V. Diogo Garcia

789. O Abajur de Cildo Meireles e a paisagem contemporânea

Carla Hermann

Jaqueline Siano

803. A Paisagem do Rio de Janeiro - Representada, Capturada e Imaginada

Carlos Gonçalves Terra

817. Geologia da paisagem: o jovem Hartt e a paisagem brasileira (1868-1870)

Daniela Pinheiro Machado Kern

827. Raul Pompéia: Crítica de Arte, Nacionalismo e a Pintura de Paisagem

Éder Silveira

845. A Paisagem, Medida e Distância na Obra de Jeff Wall

Fernanda Bulegon Gassen

859. A Pintura de Paisagem Como Índice Identitário da Nação

José Augusto Avancini

869. Equivalentes: uma reflexão sobre a representação fotográfica a partir de Stieglitz

Luciana Abitante Swarowsky

Darci Raquel Fonseca

881. Cidade, Espaço público e Site-specific: estratégias de conectividade entre o sujeito e o espaço

Luísa Mendes Tavares

901. A paisagem em Robert Smithson e a experiência da memória

Martha Telles

917. Da minúcia à síntese: a paisagem em Pedro Weingärtner e Leopoldo Gotuzzo

Neiva Maria Fonseca Bohns

935. Encontro de Horizontes: anacronismos e deslocamentos na paisagem brasileira

Renato Palumbo Dória

945. Paisagem imaginada, representada e capturada: Florianópolis e o vento sul

Sandra Makowiecky

965. Espaços Desconstruídos, Lugares Resignificados

Sandra Rey

**ESPAÇOS NA HISTÓRIA DA ARTE: REFLEXÕES
E CAMINHOS PARA PENSAR OBJETOS E(M)
LUGARES**

983. Os desafios da arte contemporânea para o museu: observações do Instituto Inhotim

Anna Thereza do Valle Bezerra de Menezes

1001. Modos de ver, modos de exhibir, modos de pensar arte aqui também

Bianca Knaak

1017. A forma-livro em Waltércio Caldas: um lugar-livro na arte contemporânea brasileira

Cíntia Mariza do Amaral Moreira

1033. Do arquivo a exposição: lugares possíveis para imagem-registro da performance

Daniele Quiroga Neves

1049. “Des maisons d’habitation au Brésil” de L. L. Vauthier: objeto, espaço e cotidiano na abordagem da casa oitocentista brasileira

Denise Gonçalves

1061. Artistas e obras no espaço da cidade

Luciene Lehmkuhl

1075. A reordenação do espaço da Igreja de N. Sra. da Saúde e Glória em Salvador, no século XIX

Luiz Alberto Ribeiro Freire

1095. O espaço da arte decorativa no ensino acadêmico: do ornato às artes aplicadas

Marcele Linhares Viana

1109. RETRATÍSTICA ESCULTÓRICA: uma comemoração póstuma nos monumentos funerários

Maria Elizia Borges

1125. Espaço, moda e vestuário – ou um esboço do lugar das roupas no campo da História da Arte

Maria Cristina Volpi Nacif

1139. A Coleção de Obras de Arte do Banco Central: sua Formação e Exposições

Maryella Gonçalves Sobrinho

1151. História da arte com paredes: discussões acerca do lugar e da materialidade de obras (de arte/decorativa)

Marize Malta

1169. Arte japonesa e suas supostas peculiaridades: espaços de onde se lança o olhar

Michiko Okano

1193. História da arte no Rio Grande do Sul a partir de arquivos: as políticas da memória

Mônica Zielinsky

1209. A Cosmococa de Oiticica: discussões sobre a relação obra/espaço de fruição

Patricia Ferreira Moreno

1223. “Livro de Carne” - leitura a partir do Grupo CAIRN
Viviane Matesco

HISTÓRIA DA ARTE: REVISÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS, NOVOS DESAFIOS, PESQUISAS E NARRATIVAS

1241. O Diário da Viagem de Bernini à França: O Surgimento de um Novo Michelangelo
Alexandre Ragazzi

1253. A Arte Postal no Brasil e a contribuição de Albert Harrigan
Almerinda da Silva Lopes

1273. Frames seccionados, uma abordagem do tempo no cubismo, no futurismo e no cinema.
Caroliny Pereira

1289. Cultural Analysis: contribuições para uma história da arte excêntrica
Elisa de Souza Martinez

1303. Arte, História da Arte, Tempo Histórico: George Kubler, Robert Morris e Robert Smithson
Fernanda Lopes Torres

1323. Leitura de Performances Urbanas: Rompendo a Anestesia do Olhar
Ione Bentz
Fábio Parode

1345. A postura emergente do artista na historiografia
Luiz Cláudio da Costa

1363. O inventário de Rosalind Krauss: pós-modernismo e pós-meio
Manoel Silvestre Friques

1377. Web arte: desafios para a história da arte
Maria Amelia Bulhões

1393. Os artistas modernos e os brinquedos: Joaquín Torres-García

Maria Lúcia Bastos Kern

1413. A contribuição de Theodoro Braga para o ensino do desenho nos institutos profissionais

Patrícia Bueno Godoy

1433. Bacharelados em História da Arte: instauração de uma formação específica no Brasil

Paula Ramos

1451. A Escola de Artes do Rio Grande do Sul e suas várias “modernidades”

Paulo César Ribeiro Gomes

1469. O livro de artista como documento na metodologia da pesquisa em história da arte

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

1485. Incêndios e Reedificações: Construção de Verdades na Historiografia da Arte no Brasil

Ricardo Maurício Gonzaga

1503. Biografias de artistas e a aproximação com a microhistória: Jeanne Louise Milde e Luiz Olivieri

Rita Lages Rodrigues

1517. Encruzilhadas – afro-brasilidade, História da Arte, globalização

Roberto Conduru

1529. O Revisionismo Epistemológico de Linda Nochlin e Griselda Pollock.

Talita Trizoli

1543. Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo

Valéria Piccoli Gabriel da Silva

1561. Os Sudários de Bené Fonteles: a História da Arte como Antropologia da Imagem

Vera Pugliese

ICONOGRAFIA POLÍTICA

1583. Arte Moderna Italiana, Fascismo e o Coleccionismo Privado dos Anos 1930-40

Ana Gonçalves Magalhães

1603. O Bispado em Mariana e a Afirmação de um Aparato Simbólico-Decorativo

Angela Brandão

1619. Política da Paisagem: arte e crítica ambiental no Brasil do século XIX

Claudia Valladão de Mattos

1633. A Bienal de São Paulo no contexto da Guerra Fria

Dária Jaremtchuk

1647. Os retratos de D. Pedro II no Acervo do Museu Paulista

Elaine Dias

1663. Exhibiciones y propaganda panamericanista. La construcción de identidades culturales.

Fabiana Serviddio

1679. A Iconografia Política do Bem Comum. Os Afrescos de Ambrogio Lorenzetti e Orcagna

Flavia Galli Tatsch

1695. Exposição do poder: José Sarney no Brasil e Ferdinando Marcos nas Filipinas

Jens Baumgarten

1715. A pinacoteca da Academia e a construção de uma história visual do Brasil

Leticia Squeff

1731. Imágenes cómicas en tiempos de dictadura. Estudio comparado de O Pasquim y HUM®

Mara E. Burkart

1755. Iconografia da Primeira República: a alegoria e o ecletismo carioca.

Nelson Pôrto Ribeiro

1777. Relações de poder na fotografia de paisagens industriais

Paulo Mugayar Kühl

1791. O Projeto da Academia de Pintura da Irmandade de São Lucas em Lisboa

Raquel Quinet Pifano

1805. Imagem carnavalizada do poder: Desordem e Regresso na bandeira nacional

Rogéria de Ipanema

1823. Gandhi no Rio de Janeiro

Rosana Pereira de Freitas

1837. Cuadros de Monvoisin (1843): pintura e política no Chile

Valéria Alves Esteves Lima

PENSAR (O) ABSTRATO: MODOS DE VER E DE COMPREENDER A ABSTRAÇÃO NO BRASIL E NO EXTERIOR

1857. Redes da abstração: uma dinâmica da arte moderna

Angela Maria Grando Bezerra

1873. Pedrosa e Campofiorito: a crítica de arte e o debate da abstração na arte brasileira

Beatriz Pinheiro de Campos

1889. Diálogos performáticos entre a tradição e o moderno na obra de Flavio-Shiró

Claudia Stringari Piassi

1901. Athos Bulcão, Brasília e a crítica de arte no Brasil: para além do discurso moderno.

Fabiana Carvalho de Oliveira

1919. A Construção da Poética Abstrata de Regina Chulam

Jorge Luiz Mies

1933. Estética do desejo: ambivalência e erotismo na abstração de Dina Oliveira

Maria de Fátima Garcia dos Santos

1949. Abstração na América Latina: arte e crítica nos anos 1950

Maria de Fátima Morethy Couto

1965. A Gravura de Roberto De Lamônica: Pesquisa, Despojamento e Interioridade.

Maria Luisa Luz Tavora

1985. O Componente Abstrato da Nova Figuração Argentina: Repercussões no Brasil.

Simone Rocha de Abreu

2003. As cidades de Darel e a abstração na década de 1960.

Vitor Hugo Gorino

As últimas gerações de historiadores da arte vêm assumindo variados rumos e modos de lidar com a escrita sobre a arte e suas relações com a vida, redimensionando as práticas das histórias das artes que, cada vez mais, afirmam pluralidades de abordagens e posturas menos unidirecionais, alargando horizontes e construindo diálogos mais próximos com outras disciplinas. Mantendo suas particularidades e densidades, histórias da arte, incluindo crítica e teoria da arte, ampliaram sua visadas por sobre seus objetos, métodos e questões, transpondo suas tradicionais formas de atuação e eleição de focos de estudo. O próprio objeto artístico ganhou outras nuances, adquirindo diferentes prerrogativas, na medida em que alguns olhares se sensibilizaram pelo trabalho artístico contemporâneo, o qual dilui fronteiras disciplinares e esgarça filiações e pressupostos teóricos que transpõem suportes, linguagens e estéticas tradicionais, colocando a arte em dimensões outras. Estamos vivenciando um momento importante. A revisão da disciplina se estabelece com novas ações que exercitam diferentes estratégias de atuação no ofício de escrever a história da arte.

O tema do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - “Direções e Sentidos da História da Arte” - foi motivado pelos 40 anos desta entidade, fundada em 1972, que vem desempenhando papel relevante na difusão do conhecimento em História da Arte, através da realização sistemática de eventos científicos e da publicação regular dos trabalhos ali apresentados, configurando-se como um núcleo privilegiado de discussão sobre os caminhos da história da arte, tanto no Brasil quanto em outros países. Os principais historiadores da arte brasileiros constituíram e constituem a

memória do CBHA e não se pode pensar em história da arte no Brasil sem a participação dos membros dessa entidade. Seu próprio fundador, professor Walter Zanini, falecido em 23 de janeiro de 2013, é prova incontestável dessa relação.

A atuação múltipla e qualificada do professor Zanini foi de fundamental importância para a consolidação do campo da arte no Brasil. Seu legado compreende pesquisas e publicações referenciais, direção marcante do Museu de Arte Contemporânea da USP, curadoria de exposições memoráveis e visão institucional profícua e duradoura. Graças à sua perseverança, estabeleceu-se, no Brasil, uma rede de pesquisadores em arte que se fortalece continuamente. Mais do que isso, Zanini foi um autêntico mestre, formando e inspirando novas gerações de historiadores da arte a desenvolverem um caminho autônomo e original. Fica aqui nossa homenagem.

Retomando o XXXII Colóquio do CBHA, seu tema teve como propósito discutir qual a posição da História da Arte hoje no Brasil, enquanto conhecimento privilegiado sobre a produção artística. Buscou-se interrogar quais direções a disciplina está tomando diante do amplo campo transdisciplinar que se apresenta e da contestação de uma visão universal da arte. Novos sentidos metodológicos em circulação apresentam-nos desafios que exigem uma pluralidade de abordagens conceituais e, ao mesmo tempo, uma atenta reflexão sobre as especificidades da História da(s) Arte(s).

O Colóquio foi composto por mesa comemorativa dos 40 anos do Comitê Brasileiro de História da Arte, conferências de convidados estrangeiros e brasileiros, e sete sessões temáticas coordenadas por membros do CBHA. Entre os convidados, contamos com a participação de Marie-José

Mondzain (Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais - EHESS, pesquisadora do CNRS), Jean Galard (Criador e chefe do Serviço Cultural do Museu do Louvre entre 1987 e 2002), Thierry Dufrêne (Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, secretário científico do CIHA), Bertrand Tillier (Université de Bourgogne, Diretor do Centro Georges Chevrier/ UB CNRS), Edgar Vidal (Centre de Recherche sur les Arts et le Langage [CRAL]), Daisy Peccinini (USP) e Annateresa Fabris (USP). A todos agradecemos a contribuição para o debate e o efetivo intercâmbio entre instituições e pesquisadores. Os textos de suas conferências são agora publicados em suas versões originais.

As sessões temáticas reuniram pesquisadores membros ou não do CBHA, doutorandos e mestrandos. A partir de 2010, passamos a estruturar os colóquios abertos por meio de sessões temáticas propostas e coordenadas por membros do CBHA. Coube aos coordenadores de cada sessão temática selecionar as comunicações que foram apresentadas no XXXII Colóquio, respeitando-se o limite máximo de 24 comunicações por sessão. Ressaltamos ainda que as propostas de sessões temáticas passaram pelo crivo do Comitê Científico, eleito em Assembleia e composto pelas professoras Ana Maria Tavares Cavalcanti (UFRJ), Ana Maria Albani de Carvalho (UFRGS), Denise Gonçalves (CBHA) e Raquel Quinet Pifano (UFJF). Foram aproximadamente 210 submissões de propostas, advindas das mais diferentes regiões do país.

Nesses anais mantivemos a organização dos textos de acordo com as sessões, a saber:

1. Arte Contemporânea e suas instituições: discursos, difusão e colecionamento, coordenada por Ana Maria

Albani de Carvalho (UFRGS) e Emerson Dionísio de Oliveira (UnB);

2. Arte do século XIX: Novas leituras, coordenada por Arthur Valle (UFRRJ) e Maraliz Christo (UFJF);

3. Do pictórico ao digital: a paisagem representada, capturada e imaginada, coordenada por Carlos Gonçalves Terra (UFRJ); José Augusto Avancini (UFRGS); Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL);

4. Espaços na história da arte: reflexões e caminhos para pensar objetos e(m) lugares, coordenada por Denise Gonçalves e Marize Malta (UFRJ);

5. História da Arte: revisões teórico-metodológicas, novos desafios, pesquisas e narrativas, coordenada por Almerinda da Silva Lopes (UFES) e Maria Lúcia Bastos Kern (PUC-RS);

6. Iconografia política, coordenada por Elaine Dias (UNIFESP) e Jens Baumgarten (UNIFESP);

7. Pensar (o) abstrato: modos de ver e compreender a abstração no Brasil e no exterior, coordenada por Ângela Maria Grando Bezerra (UFES), Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP) e Maria Luisa Távora (UFRJ).

Agradecemos a todos os coordenadores por seu empenho e contribuição para o aprofundamento de questões fundamentais para a discussão da história da arte hoje.

Pela primeira vez um colóquio do CBHA foi realizado em Brasília, permitindo ampliar a difusão das pesquisas que vêm sendo desenvolvidas na região e na própria Universidade de Brasília, instituição que acolheu o evento. Destaca-se que o XXXII Colóquio do Comitê ocorreu no momento de implantação na UnB do novo curso de bacharelado em Teoria, Crítica e

História da Arte (2012), com 80 vagas anuais, além dos cursos regulares de Artes Plásticas, somando-se aos já XX cursos de graduação em História da Arte que vêm sendo implantados nos últimos XX anos pelas universidades do país. A universidade conta ainda com o Programa de Pós-graduação em Artes (mestrado e doutorado), o qual possui uma linha de pesquisa em Teoria e História da Arte. Coincidentemente, comemorava-se os 50 anos da fundação da UnB, o que conferiu ao XXXII Colóquio caráter especial para comunidade acadêmica local.

O colóquio foi aberto à participação de ouvintes e contamos com um público expressivo, formado por alunos dos cursos de graduação e de pós-graduação do Instituto de Artes (IdA), estudantes de diferentes unidades da UnB, bem como de outras universidades, além de artistas e pesquisadores da região e membros da comunidade externa (inclusive de outras cidades e estados). Contamos também com significativa participação dos estudantes do IdA na parte de monitoria e de apoio ao evento. Merece registro o apoio que obtivemos do corpo docente do IdA, em especial dos professores Maria Beatriz Medeiros (coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes), Pedro de Andrade Alvim (chefe do Departamento de Artes Visuais), Vera Marisa Pugliese de Castro (coordenadora do curso de graduação em Teoria, Crítica e História da Arte) e Cecília Mori Cruz (coordenadora do Espaço Piloto do IdA).

Muito favoreceu o sucesso do evento o fundamental apoio financeiro da CAPES, do CNPq e da FAPESP, além de diferentes auxílios da UnB, ressaltando-se aqui o Programa de Pós-graduação em Artes, a quem deixamos fortes agradecimentos. Ativa e incansável, merece destaque a atuação de Denilda Bortoletto, que cuidou do transporte e

hospedagem de todos os convidados, bem como de Octávio Augusto Bueno Fonseca da Silva, que coordenou todos os contatos entre os membros do CBHA e a comissão de organização, e de Ivan Avelar, responsável pela identidade visual do evento.

O retorno acadêmico do colóquio foi muito significativo, tanto pelo intercâmbio promovido entre pesquisadores de destaque de diferentes regiões do país e do exterior, quanto pelo estímulo proporcionado para a pesquisa na área de artes em função dos trabalhos apresentados e do debate ocorrido em plenária. A história da arte no Brasil, assim, ganha em consolidação, fortalecimento e densidade.

Nesse sentido, podemos afirmar que o XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte foi um momento privilegiado de debate e reflexão, oferecendo novas perspectivas de leitura e análise para o campo da história da arte no Brasil, bem como outras direções e sentidos diante dos desafios da contemporaneidade, que seguem registradas nos textos aqui reunidos. Desejamos a todos, prazerosas leituras.

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

CONFERÊNCIAS

A fotografia e a “crise da história da arte”

Annateresa Fabris

“Parece que a história da arte parou porque não sabe lidar com a fotografia e, portanto, escolher nos dias de hoje”. Esta frase contundente, proferida por David Hockney durante uma entrevista concedida em janeiro de 2012, é acompanhada de breves considerações sobre o estatuto da imagem ao longo da história e as transformações advindas da presença das novas tecnologias e da crescente personalização de uma função antes exclusiva de esferas sociais como a igreja e o sistema de comunicação de massa.¹

A polêmica declaração do artista inglês sobre a crise enfrentada pela história da arte não pode ser dissociada de sua relação tensa com a imagem técnica, amplamente utilizada sobretudo no momento das colagens e montagens fotográficas, embora considerada “a versão final da pintura renascentista”. Ao afirmar que a fotografia é “o fim de um modo de ver que foi desenvolvido quinhentos anos atrás”, em virtude da persistência da perspectiva e da ilusão de profundidade, Hockney visa valorizar a revolução perceptiva trazida pelo cubismo, a qual pode ser enfeixada na ideia de uma “visão total”, representada pelos dois olhos e pelo “modo como veem as coisas”.²

¹ Cf. Wroe, Nicholas. “David Hockney: a life in art”. *The Guardian*, London, Jan. 13, 2012. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/hockney>>. Acesso: 17 fev. 2012.

² Cf. Joyce, Paul. *Hockney on photography: conversations with Paul Joyce*. London: Jonathan Cape, 1988, pp. 23, 34, 80.

O cubismo, de acordo com o pintor britânico, representaria a tomada de posição de Pablo Picasso e Georges Braque contra a fotografia e o princípio da janela embutido na câmara escura, tendo como resultado a reconquista do comportamento “normal” do olho. Tais premissas levam-no a negar que o cubismo seja uma forma de abstração ou de distorção, uma vez que detecta em suas pesquisas um grande interesse pela realidade, pela percepção e pela “estrutura de *visão* do objeto”. Apresentado como uma atitude e não um estilo, o cubismo tem outro predicado fundamental: diz respeito, antes de tudo, à visão subjetiva, ao modo como pensamentos, lembranças e ideias geram interferências na percepção objetiva. Considerar o cubismo uma manifestação enraizada na memória e na visão é congenial aos objetivos de Hockney, para quem a fotografia se ressentia da falta da dimensão temporal. Esta, ao contrário, está presente nas colagens de Picasso e Braque, as quais, ainda que estruturadas numa superfície plana, permitem a superposição de diferentes níveis temporais.³

A principal contribuição do cubismo reside na colagem, definida por Hockney como a chave para escapar dos velhos modos de ver. A colagem reconhece o espaço e faz com que o olho perceba que o procedimento não diz respeito apenas a uma mudança no tratamento da superfície. Graças a ela, afirma-se o plano bidimensional ao mesmo tempo em que o observador está mais próximo de sua experiência real.⁴

³ Cf. depoimentos do artista em: Wechsler, Lawrence. “True to life”. In: *David Hockney: camerawork*. London: Thames & Hudson, 1984, pp. 16-17, 19-20; Joyce, Paul. *Op. cit.*, pp. 23-26, 52, 177; Hockney, David. “[Sem título]”. In: *David Hockney fotografo*. Firenze: Alinari, 1983 s. p.

⁴ Cf. Joyce, Paul. *Op. cit.*, p. 153.

Se a análise de Hockney é correta quando destaca que o cubismo é uma forma de realismo, no qual a fragmentação é uma maneira de propiciar uma maior aproximação do objeto,⁵ a ideia de que a fotografia retardou seu aparecimento⁶ deve ser, porém, tomada com cautela. Este argumento pode ser facilmente contrastado com a evocação das possíveis relações do cubismo com a cronofotografia, que pode ter sugerido os conceitos de simultaneidade, sobreposição e alternância de linhas positivas e negativas.⁷

No caso específico de Picasso, pode-se lembrar que Anne Baldassari defende a existência de um “olho fotográfico” nas obras realizadas em Horta de Ebro no verão de 1909. Duas das três fotografias do lugarejo feitas pelo próprio pintor, caracterizadas por alguns paradoxos visuais – arranjos ambíguos de luzes e sombras e alinhamento das

⁵ John Golding lembra que a crítica contemporânea havia enfatizado o caráter realista do movimento, não confundindo seu aspecto intelectual e sua concentração em problemas puramente formais com a abstração. Mesmo Guillaume Apollinaire, que tendia a acreditar que a evolução ideal do cubismo desembocaria numa abstração total, não deixa de afirmar que o pintor cubista era um realista, por inspirar-se numa verdade situada além da aparência. O caráter cotidiano da iconografia cubista, em que Golding detecta uma confirmação das intenções realistas de Picasso e Braque, serve também de mote para Michel Leiris em sua tomada de posição contra a leitura surrealista da obra do artista espanhol proposta por André Breton. A ideia de um Picasso surrealista é contrastada com o argumento de que sua pintura surge de um embate com a realidade e a materialidade das coisas. Leiris afirma sem rodeios que “Na maior parte dos quadros de Picasso observaremos que o ‘assunto’ [...] é quase sempre completamente *terra a terra*, em todo caso jamais emprestado ao mundo obscuro do sonho, nem suscetível imediatamente de ser convertido em símbolo – quer dizer, de nenhum modo ‘surrealista’. Toda a imaginação transmite à criação novas formas, situadas nem acima nem abaixo das formas cotidianas, mas verdadeiras como elas, ainda que diferentes e completamente novas”. A partir dessas considerações, o escritor conclui: “A meu ver, portanto, comete-se um contrassenso completo quando se esquece o caráter fundamentalmente realista da obra de Picasso, situando-o numa esfera de alucinações fantásticas, uma espécie de plano astral, onde o real só saberia valsar”. Cf. Golding, John. *Le cubisme*. Paris: Le Livre de Poche, 1968, pp. 142-148; Virava, Thiago Gil de Oliveira. *Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940*. São Paulo: ECA/USP, 2012, pp. 62-63.

⁶ Cf. Joyce, Paul. *Op. cit.*, p. 80.

⁷ Scharf, Aaron. *Art and photography*. Harmondsworth: Penguin, 1974, pp. 268-270.

cumeeiras dos telhados –, estariam na base de quadros como *Observatório* e *Casas nas colinas*. A ambiguidade das imagens, que afeta os contornos aparentes dos volumes e a disposição dos planos, não deixa de apresentar uma correspondência com o tratamento espacial de Paul Cézanne, podendo ter reforçado em Picasso uma visualidade não convencional.⁸

Tomando como referência os diversos estágios dos estudos para *Violão*, pendurados nas paredes do ateliê e registrados por Picasso no verão de 1912, Baldassari propõe outra aproximação possível com a fotografia, que desempenharia o papel de “instrumento de transformação semântica”.⁹ Rosalind Krauss, que detecta na análise da autora francesa “uma interpretação exagerada e insensatamente projetiva das fotografias que Picasso fez como documentação”,¹⁰ também se debruça sobre a relação do artista com a imagem técnica. Tendo como parâmetro o *Retrato de Ambroise Vollard* (1915), os nus clássicos realizados em 1918, as cópias de Auguste Renoir, a tela *Camponeses italianos* e os desenhos de grupos de bailarinas datados de 1919, a crítica norte-americana propõe analisar a possível relação de Picasso com a fotografia por um viés mais complexo.

Presa de “uma reação fóbica à mecanização da visão”, decorrente da concepção da imagem como “*readymade*” e da automação da composição – elementos centrais

⁸ Baldassari, Anne. *Picasso and photography: the dark mirror*. Paris: Flammarion; Houston: The Museum of Fine Arts, 1997, pp. 7, 17, 74.

⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰ Krauss, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 125.

das operações de Francis Picabia –, o artista espanhol acaba por incorporar na produção do período em exame justamente as qualidades que o irritavam na obra de alguns contemporâneos. *Sete bailarinas* (1919), inspirada numa fotografia publicitária dos *Ballets Russes* datada de 1916, traz, de maneira inequívoca, as marcas de uma concepção serial, para a qual são determinantes a automatização do tema e a mecanização da representação. Comparado com os retratos feitos por Picabia entre 1915 e 1917, o desenho das bailarinas mostra “semelhanças notáveis” com estes “no caráter do toque, na insistência da frontalidade, na compulsão pela simetria e no senso de absoluta imobilidade do objeto inorgânico”.¹¹

Deixando de lado a ideia do retrato como o gênero “em que a imagem é entendida como transparente para um único modelo vivo que estriba a representação no mundo real”, Picasso envereda por uma concepção serial e mecânica. O apogeu desse exercício de generalização é localizado por Krauss no *Retrato de Léonide Massine* (verão de 1919), no qual

o suposto Neoclassicismo do tratamento é invadido pela marca do sombreamento fotográfico [...] para produzir o estranho híbrido gráfico que até hoje caracteriza o estilo dos retratistas de calçada: calçado na fotografia, *kitsch* e estereotipado.¹²

Se Krauss acaba por dar razão a Picabia, que falava da presença da automação da arte sob a “máscara ingresca de Picasso”,¹³ é possível, no entanto, pensar em outro tipo

¹¹ *Ibid.*, pp. 130, 163.

¹² *Ibid.*, p. 166.

¹³ *Ibid.*, p. 167.

de análise para algumas obras baseadas em modelos fotográficos. Poder-se-ia dizer que o pintor, ao lançar mão de um elemento inexistente na fotografia – a linha – e ao enfatizar em seus desenhos os mecanismos simbólicos associados ao conceito de indivíduo, acaba por estruturar uma leitura crítica da imagem técnica. Picasso confere às *Sete bailarinas* uma densidade corpórea, ausente da imagem publicitária, destacando, por meio da deformação dos braços e das mãos, o aspecto estereotipado de sua gestualidade.¹⁴

A esses breves apontamentos, que permitem problematizar a leitura de Hockney, pode ser acrescentada a reflexão de Joan Fontcuberta, para quem a imagem técnica, nas mãos de artistas como Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí e Antoni Tàpies, revela ser um “fabuloso instrumento intensificador do olhar” ou um “suporte gerador de novos ensaios plásticos”. Tal afirmação tem como lastro quatro conjuntos de obras, realizados na década de 1960, nos quais é demonstrado “uma vez por todas que a lente, a luz e os materiais fotográficos nada mais são do que ferramentas que, como o pincel e o pigmento, tornam possível o trabalho do artista”.¹⁵

Uma vez que o artista que interessa à análise em pauta é Picasso, será dada preferência à série “Diurnos: apontamentos de trabalho”, constituída por trinta e seis fotogramas e três desenhos sobre envelopes de papel fotográfico. Realizada em 1961-1962, a série, que é fruto

¹⁴ Fabris, Annateresa. *Identities virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, pp. 54-55.

¹⁵ Fontcuberta, Joan. “El artista y la fotografía”. In: *El artista y la fotografía*. Barcelona: Actar, s.d., pp. 9-11.

da parceria de Picasso com o fotógrafo André Villers, é considerada por Fontcuberta o projeto fotográfico "mais ambicioso" do artista. O trabalho conjunto, que consiste na aplicação de *découpages* com silhuetas de típicas figuras picassianas sobre paisagens e elementos naturais fotografados por Villers, é colocado por Rosalynd Kroll sob um duplo signo: a "força experimental das aventuras plásticas dos surrealistas" e "a carga poética da sensibilidade mediterrânea, a exaltação das fontes de sua memória estética, a magia de suas raízes mais visionárias".¹⁶

Apresentada em Barcelona em 1995, a mostra concebida por Fontcuberta recebeu uma crítica entusiasta de Victoria Comcostava:

O importante não é que, de repente, emirjam trabalhos praticamente inéditos de quatro dos mais excepcionais monstros da arte deste século, pondo em ridículo seus hagiógrafos oficiais. O verdadeiramente grave é que uma revelação desse calibre faz estremecer os alicerces da historiografia da arte moderna na Espanha, obrigando-nos a reescrevê-la à luz dos encontros e desencontros com a fotografia.¹⁷

A essa visão um tanto exagerada, mas nem por isso menos pertinente, pode ser contraposta a reflexão de Hockney no livro *O conhecimento secreto: redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres* (2001), no qual a fotografia é, mais uma vez, apresentada por um prisma negativo. No final do texto expositivo, o artista se pergunta se a fotografia, "por tanto tempo vista como fielmente real, como intocada pela mão", não seria responsável pelo embotamento da visão e pela diminuição da "capacidade de

¹⁶ Fontcuberta, Joan. "Diurnes: apuntes de trabajo". In: Fontcuberta, Joan. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁷ *Apud*: Fontcuberta, Joan. "El artista y la fotografía". *Op. cit.*, p. 11.

ver o mundo com alguma clareza”.¹⁸ É impossível, porém, não perceber que sua análise da história dos “efeitos ópticos” na arte ocidental não teria sido tão penetrante sem um uso abundante da imagem técnica em sua produção pessoal.

O que a fotografia tem a ver com uma trajetória, que teve início em 1430, quando os pintores ocidentais adotaram uma atitude claramente naturalista? A resposta de Hockney é imediata: o naturalismo não proveio de uma nova maneira de olhar, e sim de inovações técnicas, dentre as quais a perspectiva linear e o uso de instrumentos ópticos como lentes e espelhos, “os dois elementos básicos da câmara moderna”. Inúmeros quadros produzidos entre 1430 e o advento do impressionismo, com o qual se restabeleceu uma visão “mais humana”, ou seja, binocular, são cuidadosamente analisados pelo artista, que não se cansa de demonstrar que sua “aparência fotográfica” pode ter sido fruto do uso de lentes e espelhos.¹⁹

As mudanças de perspectiva de *Quadro de flores mariano* (c. 1485-1490), de Hans Memling, as distorções de *Os embaixadores* (1533), de Hans Holbein, o Moço, os desfoques presentes em *A leiteira* (c. 1658-1660), de Johannes Vermeer, são reportados ao uso de lentes. A *Adoração do cordeiro místico* (1432), de Jan e Hubert van Eyck, é, por sua vez, associada ao uso de espelhos convexos, que permitem projetar “figuras inteiras, ou mesmo recintos inteiros” e atingir uma extrema precisão dos detalhes, sem perder o “ar natural”.²⁰

¹⁸ Hockney, David. *O conhecimento secreto: redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 196.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 47, 51, 71-72, 189.

²⁰ *Ibid.*, pp. 57-58, 64, 72, 82, 94.

Se não é possível adentrar nos meandros da explanação de Hockney, que propõe hipóteses sobre o uso de lentes e espelhos por Antonello da Messina e Caravaggio, de uma câmara clara por este, Diego Velázquez e Jean-Auguste-Dominique Ingres, de dispositivos ópticos por Leonardo, Giorgione e Albrecht Dürer, entre outros, é importante, porém, sublinhar que a pesquisa tem como objetivo afirmar a supremacia do sujeito criador. À óptica, “que não faz marcas”, mas “produz apenas uma imagem, uma aparência, um meio de medida”, contrapõe-se a figura do artista, “responsável pela concepção” e habilidoso “para superar os problemas técnicos e reproduzir a imagem em tinta”.²¹

A dicotomia apontada pelo autor entre o aparato técnico e o sujeito criador não deixa de ter relações com as duas operações que Edmond Couchot detecta no sistema de Leon Battista Alberti. Dois sujeitos estão presentes no momento da criação: um impessoal, que lança mão de automatismos complexos, passíveis de serem usados pelos demais artistas do período; outro pessoal, que se rebela contra a automatização dos procedimentos, graças à capacidade de perceber, captar e exprimir a beleza e de escolher e combinar os modelos. O pintor é a “associação contraditória e complementar” desses dois componentes do sujeito: um aparelhado e, logo, impessoal; outro singular e, portanto, pessoal, que se configura como dono da obra na qualidade de autor da *historia*, isto é, daquela estrutura que outorga sentido ao quadro.²²

²¹ *Ibid.*, p. 131.

²² Couchot, Edmond. *La technologie dans l'art: de la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1998, pp. 23-24.

Hockney não é uma voz isolada na denúncia dos efeitos deletérios que a fotografia trouxe à arte e, por extensão, à história da arte. Steven Bernas, em *La croyance dans l'image* (2006), ainda que não condene a imagem técnica em bloco, denuncia, no entanto, uma concepção dominante de fotografia, referida à “cultura Mickey”. “Cultura Mickey” – locução inspirada numa obra de Christian Boltanski datada de 1972, em que eram apresentados os retratos dos sessenta e dois membros do Clube Mickey, publicados num jornal em 1955 – é sinônimo de fotografia entendida como “arte média”, ou seja, como uma prática acessível a todos, que obedece a cânones implícitos, considerados tecnicamente ineficientes por amadores e estetas, mas nos quais é possível perceber uma “estética” popular, de acordo com Pierre Bourdieu.²³

A adesão de Boltanski a essa concepção de fotografia, alicerçada na banalidade, é duramente criticada por Bernas. Sua primeira consequência é uma depreciação do trabalho dos fotógrafos modernos em prol de uma visão mais técnica e mais impessoal, destituída de qualquer intenção plástica e voltada para a exaltação do banal. A fotografia do banal uniformiza a percepção do mundo, apagando a possibilidade de um olhar crítico sobre a representação na arte. Como se isso não bastasse, a atitude de Boltanski tem como corolário a aceitação do “Deus Mundo” e do “deus mercado de arte”, ou seja, a adoração antifilosófica da realidade e a

²³ Bourdieu, Pierre. “Introducción”. In: Bourdieu, Pierre (org.). *La fotografia: un arte intermedio*. México: Editorial Nueva Imagen, 1979, pp. 23-24.

instrumentalização da imagem, que se limita a oferecer uma versão desgastada do real, em formato gigante.²⁴

Os danos trazidos à arte contemporânea por Boltanski não param por aí. Ao valorizar a fotografia amadora, este transforma a arte numa mera manifestação da imagem comum. Dentro desse panorama, o fotógrafo do banal adquire um estatuto inusitado, levando Bernas a afirmar que a função do artista consiste em ser um reflexo dos usos sociais da fotografia. O espectador, por sua vez, é colocado no centro da ideologia da arte, na qualidade de coautor do ato criador, reduzido à pura mercadoria. Boltanski, desse modo, "profana [...] o ideal romântico da arte, o caráter sagrado da imagem do artista demiurgo e templo da pureza da invenção, da inovação e do talento original". Como um provocador, inverte as funções clássicas do artista e do público. Este é mais valorizado que o artista, o qual vê sua ação criadora ser reduzida a um puro *assemblage* de imagens seriais. Na verdade, Boltanski trabalha com a ignorância do público e com uma concepção demagógica da relação deste com o conhecimento, a história da fotografia e a recepção da obra de arte. Em termos de estética da recepção, o artista francês afirma que a história da arte é feita com e para o público, confundindo obra e mercadoria.²⁵

Não é invocando o nome de Marcel Duchamp que a fotografia amadora alcançará o status de obra de arte. Próximo da concepção da fotografia instantânea, Boltanski retira do artista o direito de lançar um olhar

²⁴ Bernas, Steven. *La croyance dans l'image*. Paris: L'Harmattan, 2006, pp. 222-223.

²⁵ *Ibid.*, pp. 226-227.

crítico sobre o mundo. Ao mutilar a realidade do processo autoral, demonstra ser favorável a uma concepção serial da arte, herdada de Andy Warhol e de mais de trinta anos de variações sobre o mesmo motivo.²⁶

Bernas afirma que o processo de imitação, cópia e saque utilizado por Boltanski põe em xeque a tarefa do fotógrafo contemporâneo²⁷ porque não percebe sua motivação principal: o que interessa ao artista não é a criação de imagens exemplares e sim uma discussão sobre a configuração de uma memória antes coletiva do que individual. É por isso que ele persegue uma autobiografia falseada, feita de restos fabricados que remetem ao trabalho da memória como construção e reconfiguração. O aspecto sociológico de sua obra, tão criticado pelo autor, é, ao contrário, o cerne de uma visão crítica, em que a memória coletiva e individual é reconstituída a partir de gestos, atitudes e rituais. O interesse pela memória e pelos hábitos da sociedade contemporânea permite aproximar os processos do artista do trabalho do sociólogo e do etnólogo, sem, no entanto, confundi-los com ele. Como lembra Florence de Mèredieu, trata-se de um simulacro da ciência, de “uma sorte de cópia autenticada daquilo que são sociologia e etnologia”, sobretudo se for considerado que a memória reconfigurada por Boltanski é falsa. O que importa nesse tipo de operação é recuperar as imagens arquetípicas da sociedade de consumo e, logo, os estereótipos da memória coletiva. Nisso, o artista está próximo de Warhol, mas não nos moldes indicados por Bernas. O artista norte-americano, assim como Boltanski,

²⁶ *Ibid.*, p. 228.

²⁷ *Ibid.*, pp. 228-229.

trabalha com estereótipos convertidos em “monumentos da modernidade”, com uma memória falsa e inteiramente fabricada, da qual só resta o esqueleto, “essa aparência bela e cintilante que tem o nome de imagem”.²⁸

Bernas também imputa a Boltanski a valorização do grande formato na fotografia, apresentado como um ato puramente comercial, cujas origens remontam a 1856, isto é, a *Os dois caminhos da vida*, de Oscar Gustav Rejlander. As questões levantadas pela fotografia composta de Rejlander, que reivindicava o estatuto de obra elaborada e complexa para sua composição, não podem ser analisadas nesse momento, mas é indubitável que o que movia o fotógrafo holandês não era um fato puramente material.²⁹ Os nomes citados pelo autor são a Cindy Sherman da série “Retratos históricos” (1989-1990), Thomas Struth e Brigitte Bauer, já que as “conotações pictóricas” de suas obras suscitam uma indagação: trata-se de pilhagens ou de um modo de educar o público? O comprador pode ter a ilusão de ser um *connaissanceur* ao ser confrontado com trabalhos dotados de evocações culturais?³⁰

A resposta é buscada por Bernas no mercado, como se este fosse o único meio legítimo de valoração da obra de arte. Cindy Sherman é alvo de uma crítica impiedosa, que se inicia com a definição de seu trabalho como “uma arte paradoxal”, como “uma arte que saqueia o passado e que avança na modernidade sem história, jogando com certa

²⁸ Mèredieu, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris: Larousse, 2004, pp. 467-468.

²⁹ Cf. Fabris, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, pp. 20-24.

³⁰ Bernas, Steven. *Op. cit.*, pp. 223-224.

ignorância da arte como história e como processo”. Usando a citação e o empréstimo como brasões e alegorias, a artista não produz nenhuma ruptura em relação à arte do passado. Limita-se a citar, a tomar de empréstimo uma forma, um tema, um conceito passado, que será utilizado com os elementos simbólicos do real contemporâneo. Copiar um quadro com a fotografia significa garantir um referente cultural, dando à imagem técnica uma conotação plástica que cativa o comprador. Desse modo, o meio “é evacuado em proveito de uma forma concebida antes da fotografia pela pintura”.³¹

Duas questões podem ser levantadas a partir da leitura de Bernas: o grande formato e a atitude de Sherman perante a história da arte. O grande formato, que se impõe nos últimos decênios do século XX, não pode ser convertido banalmente numa simples operação mercadológica. Como aponta Jean-François Chevrier, o grande formato, associado à cor, confirma a volta da forma do quadro nas experiências fotográficas, depois dos procedimentos analíticos ensaiados desde fins da década de 1960, no mesmo momento em que ocorre um pretense “regresso à figuração” na pintura. Assim como a figuração não havia desaparecido de fato da pintura, o modelo do quadro havia persistido nos usos artísticos da fotografia, transformado e adaptado, na maioria das vezes. No caso específico denunciado por Bernas, não se pode esquecer que a restauração da forma do quadro na fotografia tem como primeira finalidade voltar a instaurar a “distância da imagem-objeto constitutiva da experiência de enfrentamento”, mas sem uma nostalgia da pintura ou

³¹ *Ibid.*, p. 225.

um desígnio “reacionário”. O caráter frontal da imagem pendurada na parede e sua autonomia como objeto não constituem um fim suficiente. Não se trata de elevar a imagem fotográfica ao lugar e ao estatuto do quadro. Trata-se, ao contrário, de utilizar o grande formato para “reativar um pensamento do fragmento, do aberto e da contradição”, mediado pelo uso de modelos extrapictóricos, “heterogêneos em relação à história da arte canônica”, por provirem da escultura, do cinema e da análise filosófica. A imagem assim concebida “não é uma ordenação em miniatura de aparências preexistentes, nem um efeito de expressão privado, nem o que resta de um trabalho conceitual. Portadora de uma expressão pública, atua expandindo-se; é emanção, invasão ou, como diz Coplans, consumo do espaço. Essa imagem fotográfica é a do cinema transportada para o espaço de apresentação e percepção do quadro, isto é, para o espaço do enfrentamento. Confrontação que é, antes de tudo, experiência do cara a cara, do retrato como alteridade figurada, do rosto como aparição”.³²

Se as considerações de Chevrier permitem problematizar a questão do grande formato, a atitude de Bernas possibilita uma segunda operação, estritamente associada à história da arte. A tomada de posição do autor não deixa de evocar a “questão Courbet”, réu de ter ousado pintar cenas de gênero em “tamanho natural”. As críticas feitas ao pintor não incidiam tanto na temática – conhecida de sobejo desde a década de 1830 –, mas sobretudo nas

³² Chevrier, Jean-François. “Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografía”. In: *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 156-157, 166, 195.

“grandes dimensões” privilegiadas por ele, que ousava apropriar-se de um formato reservado à pintura histórica e religiosa. O que a crítica contestava no gesto de Courbet era ter abatido a diferença entre a crônica cotidiana e a anedota e a alta mensagem de que a pintura histórica era portadora. Por ser consumida pelo público graças a uma rede de galerias especializadas em quadros de pequeno formato, aquarelas e gravuras, a pintura de gênero era considerada comercial e atrelada aos gostos e interesses da burguesia. Gênero “vulgar”, não podia competir com a “grande pintura”, “a arte séria e monumental”, a arte “nacional”, situada acima e além dos interesses mesquinhos de uma classe. Ao adotar o grande formato para temas “vulgares”, não raro caracterizados por um exagero caricatural, Courbet não só questiona a rigidez das categorias acadêmicas, como faz da “grande pintura” o instrumento privilegiado do realismo.³³

Bernas não parece estar longe desse quadro de referências quando propõe ver no grande formato uma operação puramente comercial. Tem-se a impressão de que somente a pintura tem acesso a esse território privilegiado, cabendo à fotografia um papel subalterno, em que pesem seus elogios aos fotógrafos criativos.

Quanto a Cindy Sherman, é possível afirmar que o autor faz uma leitura epidérmica dos “Retratos históricos”, baseada num equívoco conceitual. Se a citação era uma atitude altamente praticada pelos artistas contemporâneos durante os anos 1980, não é sob seu signo que ocorre a

³³ Malvano, Laura. “Le débat autour du réalisme entre 1855 et 1865”. *Histoire et Critique des Arts*, Paris, n. 4-5, mai 1978, pp. 65-69.

operação de Sherman. Em seu caso, é mais apropriado falar em desconstrução de um gênero pictórico pelo viés da dessublimação grotesca. Constituída a partir de modelos provenientes do Renascimento, do Barroco, do Rococó e do Neoclassicismo, a série demonstra o diálogo da artista com Sandro Botticelli, Piero della Francesca, Rafael, Jean Fouquet, Caravaggio, Rembrandt van Rijn, Jean-Honoré Fragonard e Ingres, entre outros. As convenções do retrato são colocadas à prova por vários recursos visuais, que podem ser interpretados como desafios abertos à pintura. Obras do Renascimento são trivializadas e despojadas do anterior tratamento idealizado, como atestam Judite (Botticelli, 1469-1470) carregando uma máscara de borracha em vez da cabeça de Holofernes, e Battista Sforza (Piero della Francesca, c. 1465) representada com um nariz comprido e usando joias falsas. O que Rafael havia representado de maneira alusiva transforma-se em nudez explícita e numa sexualidade sem pudores na releitura de *La fornarina* (1518-1520) proposta por Sherman. O *Pequeno Baco doente* (1594), de Caravaggio, perde toda referência autobiográfica com a supressão dos pêssegos, símbolos de renovação. A mulher representada numa pose lasciva e afetada e trajando uma vestimenta muito brilhante é o recurso encontrado pela artista para fazer uma crítica à vulgaridade da burguesia, tão presente nos quadros de Ingres. Ao inserir-se na tradição dos *counterfeits* [contrafações], Sherman nada mais faz do que evidenciar a natureza artificial do retrato: o rosto remete a uma figura maquiada; o corpo, transformado pelo

mimetismo da pose, não passa de uma pura construção estética por meio de próteses, perucas, trajes e outros artefatos.³⁴

A essas observações, que derrubam a ideia de pilhagem, deve ser acrescentado outro dado: em vários momentos, a artista questiona as categorias de gênero, assumindo papéis masculinos e encenando um teatro da virilidade graças a diferentes poses. Pondo no centro de suas operações a ideia do sujeito como representação, Sherman leva o espectador a interrogar-se sobre os conceitos de identidade pessoal e identidade de gênero. Longe de ser um fato “natural”, a identidade demonstra ser uma construção: um mesmo sujeito é capaz de encarnar dois papéis claramente definidos pela sociedade, por meio do uso de artifícios, trajes e ambientações teatrais.³⁵

As contraleituras das posturas teóricas de Hockney e Bernas demonstram que, em vez de condenar a fotografia ao ostracismo, torna-se cada vez mais necessário investigar o papel central que esta teve na redefinição da sensibilidade moderna e do próprio conceito de arte. Jean Clair afirmava em 1973 que todas as histórias da arte moderna deveriam ser reescritas, pois nenhuma delas reconhecia o papel da fotografia na configuração de novas possibilidades visuais. A tarefa a ser enfrentada

³⁴ Fabris, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Op. cit., pp. 64-65; Roegiers, Patrick. “De Diane Arbus à Cindy Sherman: archétype, stéréotype et mythe de la femme américaine des années soixante à nos jours”. In: *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995: regards sur la création photographique contemporaine. Points de vue et réflexions*. Paris: Maison Européenne de la Photographie/Éditions Paris Audiovisuel, 1995, pp. 36-37.

³⁵ Fabris, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Op. cit., pp. 65-66.

não é fácil, pois implica percorrer um caminho bastante acidentado. Philippe Dubois, respondendo à formulação de Walter Benjamin sobre a necessidade de analisar a problemática da “arte como fotografia”, estabelece um panorama sucinto, mas eficaz dos momentos moderno e contemporâneo, cujo ponto inicial situa na “lógica do ato” de Duchamp. O artista francês partilha com a fotografia o interesse pela concepção da imagem como “simples impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí [...]: uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial – e muitas vezes opaca – que a une ao que a provocou”. A consequência dessa atitude espraia-se por toda a arte contemporânea, levando o autor a afirmar que “o ato (*fotográfico ou pictural*) tornou-se absolutamente essencial; a obra é apenas um traço seu”. Essa constatação aponta para uma mudança substancial na relação entre os dois tipos de imagem. Se, no século XIX, a fotografia “vivia numa relação relativa de *aspiração rumo à arte*”, a arte do século XX tende, ao contrário, a “se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas ou outras) próprias à fotografia”. Além de Duchamp, Dubois analisa as principais relações com a fotografia em diversos movimentos do século XX, destacando o suprematismo e a nova concepção espacial gerada pelas tomadas aéreas; o interesse de dadaísmo e surrealismo pela fotomontagem; os palimpsestos de Robert Rauschenberg; a filosofia fotográfica da pop art; o “excesso” do hiper-realismo; a “integração cada vez mais

apurada, material e simbólica dos dados fotográficos” pela arte conceitual, land art e body art, entre outros.³⁶

Esse breve apanhado das possíveis relações entre fotografia e arte moderna nada mais é do que um convite a pensar numa problemática que não pode mais ser eludida pela historiografia artística, sob pena de mutilar a disciplina ou de convertê-la num repositório de leituras baseadas ainda na ideologia do gênio romântico. A fotografia trouxe desafios à pintura, dialogou com ela, percorreu caminhos por vezes equivocados, obrigou os artistas modernos a reverem seus postulados, colocou no centro do debate estético a problemática da imagem em suas diferentes versões. Se bem que a “estase” da história da arte denunciada por Hockney tenha uma valoração negativa para a fotografia, é possível inverter a equação e tomar ao pé da letra a polêmica declaração do artista inglês. Será “estática” a história da arte que não souber lidar com a fotografia e com todas as suas implicações, num momento em que a presença das imagens digitais propõe novos desafios à criação, à percepção e à concepção de parâmetros diferentes dos tradicionais. Se a história da arte ainda não conseguiu absorver o impacto da fotografia, quando terá condições de debruçar-se sobre os novos horizontes que se descortinam com as imagens digitais?

³⁶ Chevrier, Jean-François. *Op. cit.*, p. 147; Dubois, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1998, pp. 253-274, 279-291.

Pour une histoire de la promiscuité des images: la déterritorialisation de la caricature

Bertrand Tillier

C'est une lente "déterritorialisation" de la caricature qui s'opère dès le XIX^e siècle, qui se prolonge par à-coups successifs et qui s'accroît au cours du siècle suivant — une déterritorialisation, au sens où Gilles Deleuze et Félix Guattari ont forgé cette notion¹ impliquant une "disjonction entre contenu et expression",² une distinction entre l'énoncé et l'énonciation. Il s'ensuit "une désorganisation active de l'expression",³ où les formes peuvent devenir de "purs contenus" et favoriser un nouvel "agencement":⁴ le caricatural et ses valeurs formelles migrent ainsi vers le pictural et ce phénomène devrait intéresser l'histoire de l'art. Les Fauves ont compris l'expressivité du trait caricatural, apte à saper les formes, par ses moyens abrégatifs et par des voies complémentaires de la couleur. On sait que, dans leur quête de "lignes essentielles",⁵ ces artistes ont annexé le dessin caricatural hérité de Daumier, pour s'ériger contre la conception du dessin, académique et scientifique, géométrique et technique, théorisée par Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts du dessin* (1867), et devenue une norme stricte. On peut ainsi

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, coll. "Critique", 1975.

² *Ibidem*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵ Henri Matisse, "Notes d'un peintre", *La Grande Revue*, 25 décembre 1908.

considérer la valeur caricaturale du dessin fauve comme une critique plastique des “arts du dessin”, mettant en œuvre moins des contours, des cernes, des traits ou des modelés, que caricatures de ceux-ci destinées à disloquer formes et sujets ainsi émancipés de la représentation mimétique, comme y fut sensible Mécislas Golberg dans un livre pionnier consacré aux dessins d’André Rouveyre, intitulé *La Morale des lignes* (1908). Les déplacements et les désordres issus des moyens formels de la caricature sont désormais pensés comme une source d’invention et une poétique possible de l’art. C’est ce que, dès avant le cubisme et bien au-delà, Picasso avait compris en opérant une dichotomie définitive entre le comique et le caricatural, pour liquider les fonctions de la caricature — qu’il connaissait pour l’avoir abondamment pratiquée, entre 1894 et 1905, dans des journaux parisiens et barcelonais et dans ses carnets de croquis⁶ — au profit exclusif d’une écriture formelle libérée de toute hiérarchisation, en laquelle il voyait un “argot”⁷ qui le fascina, dans des œuvres aux ambitions et aux statuts très divers, jusque dans sa pratique de l’autoportrait et du portrait d’hommage (Apollinaire, Max Jacob, Salmon...) ou de commande (Helena Rubinstein...).

Cette déterritorialisation de la caricature au XX^e siècle ne saurait donc être dissociée des formes contemporaines de l’art comme noces du désordre et de l’étrange, inlassablement célébrées par les avant-gardes, dans leur

⁶ Michel Melot, “Le modèle impossible, ou comment le jeune Pablo Ruiz abolit la caricature” (*Picasso, jeunesse et genèse...*, Paris, musée Picasso, 1991, pp. 68-87).

⁷ Félicien Fagus emploie le terme à propos des œuvres de Picasso exposées chez Vollard en 1901 (*La Revue Blanche*, mai-août 1901, pp. 464-465).

farouche volonté de révolutionner l'art en renouvelant ses "pouvoirs expressifs"⁸ et de produire des œuvres libérées du réalisme étriqué de la représentation — un art anti-académique, anti-naturaliste et anti-bourgeois —, réfutant ce que Kandinsky appelait les "canons de beauté extérieure".⁹ Paul Klee, qui cherchait à "pénétrer dans l'intérieur" de son sujet,¹⁰ a ainsi voulu domestiquer le caricatural pour parvenir à ses fins : "Je sers la beauté en dessinant ses ennemis (caricature, satire) [...]", consignait-il dans son journal,¹¹ selon une contradiction qui ponctue sa correspondance d'Italie (1901-1902) :

"Et j'ai encore appris une chose : l'idéal, dans les arts plastiques, est complètement inactuel, [...]. En revanche, j'ai fait un pas de plus vers la satire. De plus en plus, celle-ci agit de manière corrosive sur mon organisme ; mais je ne peux en épargner les effets à personne. Et, en définitive, il se pourrait qu'il en sorte quelque chose d'intéressant".¹²

Dans son œuvre, Klee semble avoir progressivement instauré le caricatural — ce qu'il désigne comme une "coloration satirique"¹³ — en tant que processus de création lui permettant de reformuler d'anciens projets, promis par ce biais à une réinvention plastique. Mais quel sens et quelle valeur peut-on donner à la coloration ou à la corrosion dont parle Klee ? Quelle place et quelles fonctions

⁸ Selon les termes de l'almanach du Blaue Reiter, 1912 ; repris in *Almanach du Blaue Reiter, le Cavalier bleu*, édition établie par Klaus Lankheit, Paris, Klincksieck, 1981.

⁹ Wassily Kandinsky, "Sur la NKVM", [1910], repris in *Écrits complets*, édition établie par Philippe Sers, 3 vol. Paris, Denoël et Gonthier, 1970 et 1975.

¹⁰ Paul Klee, *Journal*, Paris, Grasset, coll. "Les Cahiers rouges", 1992, p. 50.

¹¹ *Ibidem*, p. 51.

¹² Lettre du 8 novembre 1901, reprise in Paul Klee, *Lettres d'Italie (1901-1902)*, édition établie par Anne-Sophie Petit-Emptaz, Tours, Farrago / Paris, éditions Léo Scheer, 2002, pp. 29-30.

¹³ Lettre du 10 décembre 1901, *Ibidem*, p. 59.

le caricatural a-t-il dans la succession des avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle, enchaînant le cubisme et l'abstraction, le Bauhaus et les expressionnismes, le dadaïsme et le surréalisme ? Ces questions structurent plusieurs champs d'investigation qu'il faut explorer.

Les avant-gardes et le caricatural

Les avant-gardes du premier XX^e siècle ont découvert et exploré de nouvelles sources de simplification et de déformation, d'étrangeté et d'expressivité : dans l'imagerie populaire, les arts primitifs, les dessins d'enfants ou les dessins d'aliénés – jusque dans les images nées du hasard ou de l'automatisme et surgies de l'inconscient, à l'instar du “cadavre exquis” surréaliste. Ces sources ont été revendiquées pour leur inventivité naïve et leur grande liberté formelle, susceptibles de favoriser l'émergence de l'inconnu et de l'insolite, en écho au rejet des formes d'art et de culture dont les codifications sont jugées coercitives. Dans cette perspective, alors que la caricature s'apparente à une forme de journalisme, quelle valeur les artistes lui assignent-ils ? Les opérations de déstructuration et de discontinuité attachées aux expérimentations formelles radicales des avant-gardes — l'expressionnisme, le cubisme, le futurisme... — coïncident avec les altérations de la déformation, de la condensation et des simplifications inhérentes à la caricature et à son expressivité. Que subsiste-t-il ainsi de la pratique caricaturale de Picasso ou de Juan Gris dans leurs œuvres cubistes ? Le jeu des

déformations actif dans la caricature a-t-il nourri et selon quelles modalités la *dé-formation* par laquelle les avant-gardes ont cherché à libérer l'art de la représentation en chargeant celle-ci et en l'intensifiant ? À Félix Fénéon qui, devant les *Demoiselles d'Avignon* (1907), lui aurait conseillé de se consacrer à la caricature, Picasso aurait répondu que "ce n'était pas stupide, puisque tous les bons portraits sont, en quelque sorte, des caricatures".¹⁴ Le caricatural et le caricaturable paraissent à nouveau se confondre, car il n'est guère de différence, au fond, entre les formes d'une œuvre cubiste et leur transposition caricaturale dans l'image satirique ; il en va de même pour les peintures et les gravures du fauvisme français ou de l'expressionnisme allemand.

L'histoire de cette confusion reste à écrire. Ainsi, dans les carnets de dessins de Derain ou Matisse, les caricatures ne sont-elles pas isolées ou marginales. Elles constituent, au contraire, des séries inscrites au cœur des multiples recherches de ces artistes qui avaient compris l'ambivalence du langage caricatural leur permettant de caractériser un objet, tout en dématérialisant sa forme, pour mieux mettre à distance la représentation. En témoigne aussi Georges Rouault qui, s'il ne fut pas *stricto sensu* un Fauve, exposa au Salon d'Automne de 1905 des tableaux violents qui furent assimilés à cette esthétique. Si la première période de l'artiste est marquée par la peinture de Gustave Moreau et Cézanne, la fascination

¹⁴ Cité par Joan U. Halperin, *Félix Fénéon, Art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, Paris, Gallimard, coll. "NRF Biographies", 1991, p. 151 ; cette anecdote a été confirmée par Picasso à Hélène Parmelin et Roland Penrose.

de l'artiste pour Daumier est tout aussi manifeste, chez lequel il trouva l'expressivité du trait caricatural qu'il synthétisa et amplifia en un cerne épais, délimitant autant les formes qu'il aggrave la difformité des êtres représentés et violemment chargés. Les critiques du début du XX^e siècle furent vraisemblablement moins déconcertés par la violence et la noirceur de l'œuvre de Rouault, que par la dimension caricaturale de sa peinture peuplée de "têtes sinistres ou lamentables", de "fantoques redoutables" et de "pauvres hères déformés par la misère", tous "tristes infirmes" ou "effrayants éclopés", pour reprendre ici les termes de Jacques Maritain, dans sa préface au catalogue de l'exposition de Rouault organisée à la galerie Druet en 1910. "[...] est-ce un jeu de massacre préparé ici pour que le public rie et s'amuse ?", interrogeait-il, en opposant l'œuvre grave de Rouault à "la caricature basse et la dérision" et préférant l'assimiler à des formes primitives voisines – le carnaval, le charivari, les pantins, les attractions foraines... Mais la critique fut surtout sensible à la représentation même que le peintre disloquait et faisait grimacer, par ce que Michel Puy appela "un heurt particulier de couleurs et de lignes",¹⁵ sans viser ni à la morale, ni à la satire. Par le caricatural, Rouault corroda donc les formes en jeu dans sa peinture et le sujet parut n'être plus qu'un prétexte ou un support à cette recherche affranchie des codifications de la caricature.

¹⁵ Cité in *Rouault : première période, 1903-1920*, Fabrice Hergott éd., (cat. expo., Paris, Musée national d'art moderne/Fribourg, Musée d'art et d'histoire, 1992), Paris, 1992, p. 215.

Violence et expressivité

La capacité du caricatural à *charger* la représentation et ses formes d'une violence mériterait d'être ici examinée, en particulier sous l'angle de son appréciation culturelle, dans le cadre d'une étude de la réception critique française de l'expressionnisme — différencié du fauvisme auquel il est opposé, selon des critères d'intentions à caractère national — et du cubisme, considérés comme des émanations de la sensibilité germanique. Dès avant 1914, mais surtout après la Grande Guerre, au moment du "retour à l'ordre", ces esthétiques furent déclarées porteuses d'une barbarie, que la souscription au classicisme latin entendait contrecarrer. Les valeurs formelles du caricatural furent alors l'objet d'une translation critique et investies d'un discours nationaliste et raciste disqualifiant l'art allemand en caricature de l'art français. Cette conception structure aussi la réception critique des artistes étrangers de l'École de Paris, auxquels on reprocha de dénaturer et dégrader la peinture française par l'importation de manières et de formes caricaturales d'origine cosmopolite.

D'autres approches consisteraient à interroger la survivance du caricatural comme vocable strictement formel, dans la souscription des dadaïstes ou des véristes de la Nouvelle Objectivité à une posture idéologique, alors que nombre d'entre eux renouaient avec l'image satirique et critique, à des fins de propagande politique. En l'espèce, l'écriture agressive et heurtée de la caricature a servi l'esprit de satire et l'ironie aiguë des artistes, en

étayant leur engagement dans la lutte politique et sociale contre l'Allemagne wilhelminienne ou weimarienne. La virulence de ces images a souvent été amalgamée avec la capacité générale de la caricature à être enrôlée par les propagandes du XX^e siècle, des plus terribles jusqu'aux plus abjectes, pour participer aux violences de l'Histoire — au point de ne plus pouvoir la prendre en compte pour ses seules qualités formelles et au risque d'occulter celles-ci par l'appréhension exclusive d'une iconographie de combat.

Quel statut la caricature et le caricatural conservent-ils dans le programme du dadaïsme ? “Il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer”, affirmait Tristan Tzara dans le *Manifeste Dada 1918*. “Faites du raffut ! Explotez ! Éclatez !”, exhortait George Grosz de son côté. Ces mots d'ordre violents ont nourri la révolte et les revendications dadaïstes, autant que leur aversion profonde pour l'art, la littérature, le goût, la connaissance et la politique, tels que la bourgeoisie était accusée de les avoir dévoyés et détournés, et auxquels Dada opposait la poésie d'une réalité abrupte du quotidien, de la rue, de la publicité, des journaux... Dans ses mémoires comme dans son œuvre, Grosz témoigne d'une solide culture satirique : il cite à plusieurs reprises des dessinateurs (Rodolphe Töpffer, Wilhelm Busch ou Heinrich Zille) et des revues (*Fliegende Blätter*, *Jugend* ou *Simplicissimus*) ; il est très lié au collectionneur et historiographe de la caricature Eduard Fuchs que Walter Benjamin a salué dans un de

ses articles¹⁶ et auquel il consacre lui-même plusieurs pages de son autobiographie. Mais comment la caricature et le caricatural résistent-ils à la puissance contestataire et nihiliste de Dada, qui prétend tout emporter et a pour ambition de saper jusqu'à l'art même, pour faire "vaciller nos représentations dans le domaine sensible",¹⁷ comme le proposait Raoul Hausmann en 1928 ? Ainsi que l'a montré Catherine Wermester, Grosz réfute sans cesse ses propres tentatives de devenir "caricaturiste", "dessinateur satirique" ou "illustrateur satirique". À plusieurs reprises, il dénonce la caricature comme "un art mineur, qui a eu son heure de gloire en des temps de décadence", dont il rejette "la dérision et la plaisanterie facile" qui l'écoeurent. Grosz est convaincu que "l'ère de la caricature comme instrument de la lutte pour le "progrès" est révolue". Et quand il cherche des formes sèches, nerveuses et expressives, susceptibles de renouveler son art empreint d' "un style à la dureté de couteau",¹⁸ il ne les trouve pas dans la caricature qui s'est généralisée et acculturée, mais il les déniche dans les *graffiti* des pissotières publiques qu'il s'applique à copier, car ils lui apparaissent comme "l'expression et la traduction la plus ramassée de sentiments forts". À l'imagerie désuète que lui serait devenu l'objet "caricature", inapte à "insuffler l'esprit de révolte", Grosz préfère l'agressivité efficace du photomontage fait d'exagérations et d'altérations, d'associations et

¹⁶ Walter Benjamin, "Eduard Fuchs, collectionneur et historien", [1937], in *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, coll. "Folio essais", 200, pp. 170-225.

¹⁷ Cité in *Raoul Hausmann, 1886-1971*, catalogue dirigé par Guy Tosatto, Rochechouart, Musée départemental d'art contemporain, 1986, p. 27.

¹⁸ George Grosz, "Abwicklung", *Das Kunstblatt*, n° 2, vol. VII, 1924.

d'hybridations qui parviendraient à choquer et saisir le spectateur, pour accomplir “un grand travail éducatif”.¹⁹ Ce que révèle son goût pour les photomontages (en particulier ceux de John Heartfield, avec lequel Grosz a parfois collaboré), c'est la persistance du mordant attaché au caricatural – affûté par une technique de constitution des images où le photomonteur tranche, découpe, ampute, déplace et morcelle le monde, accomplissant un assemblage “à contresens” —,²⁰ transplanté dans un autre médium que la caricature, selon une translation dont il faudrait prendre la pleine mesure.

Dadaïsme et surréalisme

Le caricatural contribue aussi à aiguïser l'entreprise satirique des dadaïstes, visant à liquider les valeurs normatives de la société bourgeoise — le militarisme, le capitalisme, l'avarice, l'avidité, l'abrutissement, l'hypocrisie, l' “homme nouveau”... —, auxquelles est substituée une esthétique de la laideur et de l'infirmité, qualifiée par Grosz de “merveilleux cabinet des anomalies”. Dans une société aux prétentions civilisatrices, l'invalidé de guerre et ses déclinaisons — l'amputé, l'estropié, l'homme prothétique... —, difformes et inclassables, hybrides et énigmatiques, ne sont-ils pas pétris d'une dimension caricaturale qui leur fournit paradoxalement une ossature, jusqu'à les figer dans une condition de bouffon ? Hugo

¹⁹ Cité in catalogue *Paris-Berlin, 1900-1933*, [1978], Paris, MNAM, 1992, p. 244.

²⁰ George Grosz, *Blätter der Piscator Bühne*, [1928], cité par Hans Richter, *Dada, Art et anti-art*, Bruxelles, La Connaissance, 1965, pp. 110-111.

Ball voit l'infirme, produit de la barbarie guerrière et de la société perversie, comme "une créature comparable à une grenouille ou une cigogne, aux membres disproportionnés, une protubérance au milieu du visage que l'on appelle un nez, des extrémités qui se détachent de sa tête et que l'on avait l'habitude de qualifier d'oreilles",²¹ selon une incertitude qui traverse la caricature et fonde le caricatural. Car, au-delà de leur démarche critique et satirique, les dadaïstes consacrent le caricatural comme un registre plastique indécis et transitoire, un entre-deux qui n'est pas une finalité, comme l'explique Hausmann en 1921:

"C'est dans cet espace entre deux mondes, au moment où nous n'avons pas encore rompu avec l'ancien monde et où nous ne sommes pas encore en mesure de donner forme à un monde nouveau, que viennent se situer la satire, le grotesque, la caricature, le clown et la poupée et ces formes d'expression ont pour but de révéler à quel point la vie est devenue mécanique, comparable à des marionnettes, l'engourdissement apparent et réel doit nous permettre de deviner et de sentir qu'il existe une autre vie".²²

Le caricatural appartient donc à l'éventail des moyens esthétiques et politiques que suscite Dada pour tout mettre en mouvement, tout transmuier en énergie et soumettre à un choc visuel le spectateur, qui en tirera une perception relativiste de la civilisation. L'étude de cette situation et cette fonction du caricatural mériterait d'être conduite, pour en évaluer les effets sur les formes et les rapports avec les desseins du dadaïsme.

Les surréalistes prolongèrent partiellement les recherches de Dada, avec le désir d' "approfondir" le

²¹ Cité in *Paris-Berlin, 1900-1933...*, *op. cit.*, p. 181.

²² *Ibidem*, p. 183.

monde, selon l'expression de Maurice Nadeau,²³ à travers leur quête insatiable d'images mentales et littéraires, matérielles et artistiques, dont Aragon a posé la redoutable puissance :

“Le vice appelé *surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers”.²⁴

Les images surréalistes matérialisent la fracture de l'unité supposée du monde visible et objectif, pour perturber la “médiocrité de notre univers” et révéler un “monde à l'envers”, selon les termes mêmes d'André Breton²⁵ — résurrection du vieux *mundus inversus* salué par Baudelaire, d'où surgissent de nouvelles significations, des émotions inédites et des transgressions infinies. L'œuvre d'art surréaliste doit donc être un lieu de surprise et de commotion, d'énigme et d'étrangeté, où le caricatural peut intervenir et où il agit à différents niveaux, sollicité par sa force d'accentuation et de perturbation. Plusieurs questions se posent. D'abord, le caricatural n'aurait-il pas contribué à l'entreprise du surréalisme de saper tous les protocoles (artistiques, poétiques, sociaux, politiques...), à force de provocations, de blasphèmes, d'insultes et de polémiques ? Le caricatural peut, en effet, emprunter ou mener à ces pratiques agressives et incisives, souvent chargées d'une violence libératoire. Ensuite, le caricatural

²³ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, [1945], Paris, Seuil, coll. “Points”, 1964, p. 9.

²⁴ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, [1926], Paris, Folio, 1972, p. 82.

²⁵ André Breton, “Introduction au discours sur le peu de réalité”, [1924], *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1934, p. 22.

n'aurait-il pas été l'un des avatars de la fascination des surréalistes pour ce que Georges Bataille a désigné comme le "bas matérialisme"²⁶ – la réfutation de toute forme d'idéalisation et une culture de l'abjection jusqu'à l'écoeurement –, présent dans les œuvres de Dalí, Ernst ou Brauner ? Enfin, le caricatural n'aurait-il pas procédé par déplacements et brouillages aidant à convertir les valeurs culturelles de l'aléatoire et de l'étrange, pour "abolir les frontières entre imagination et réalité"²⁷ et pour les instituer en entités visuelles ou en émotions esthétiques dédiées à l'irrationnel et l'inexpliqué ? L'histoire de l'art gagnerait également à articuler le caricatural avec la tendance convulsive du surréalisme, c'est-à-dire avec sa poétique du difforme anamorphique, de la structure disruptive, de l'automatisme, de l'emportement, de la cruauté et de l'humour noir. Ces interrogations prennent tout leur sens en regard de la caricature qu'ont pratiquée ponctuellement Victor Brauner – dans son cycle d'œuvres consacrées à l'étrange *Monsieur K* (1934) –, Picasso ou André Masson – pour l'un dans ses deux aquatintes *Songe et mensonge de Franco* (1937), pour l'autre dans son portrait-charge du Caudillo (1938, ancienne collection d'André Breton) – et bien plus assidûment Maurice Henry, dans ses dessins de satire politique et sociale des décennies 1930 à 1950, dans le registre comique de la naïveté feinte. Ces questions sont d'autant plus cruciales que le surréalisme pictural, soumis à sa conception littéraire inaugurale, était

²⁶ Georges Bataille, "Le bas matérialisme et la gnose", *Documents*, n° 1, 1930, pp. 1-8 (d'après le reprint, Jean-Michel Place éditeur, Paris, 1992).

²⁷ SPIES, 2002, p. 32

considéré comme un langage pulsionnel et un mode de contestation des canons de la représentation. Comment le caricatural et ses codifications purent-ils alors s'inscrire dans le champ des expérimentations surréalistes qui prônaient par ailleurs les conditions d'exécution de toute œuvre plastique – les recettes d'atelier, la formation de l'artiste et sa culture artistique – étaient incompatibles avec les exigences d'immédiateté et de spontanéité de l'automatisme?

Art brut et post-modernisme

L'intérêt des surréalistes pour la caricature et ses formes peut aussi être apparenté à leur curiosité pour les images dites "mineures", issues de l'illustration technique, scientifique ou populaire du XIX^e siècle. Mais cette approche vaut également pour l'œuvre de Jean Dubuffet, dont la souscription au registre du caricatural releva moins de la pitrerie revendiquée ou du crétinisme assumé en provocation, que de la régression volontaire et calculée : en complément des dessins d'enfants ou d'aliénés, Dubuffet appréhenda ainsi la caricature comme un mode de refus du dessin classique doublé d'une stratégie de rejet de la culture coercitive. Le caricatural lui permit de prolonger son expérience du désapprentissage du dessin conventionnel, tout en dépassant "l'art des enfants" qu'il jugeait "un peu court et un peu pauvre".²⁸ La caricature répondit à sa recherche d'un dessin pseudo-enfantin et faussement

²⁸ Cité par Laurent Danchin, *Jean Dubuffet*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 146.

naïf, dont on trouve notamment la trace dans sa série des “Hautes Pâtes” (1947) — des portraits d’écrivains, “Plus beaux qu’ils veulent”, “Beaux malgré eux”, selon leurs titres qu’a analysés Marianne Jakobi,²⁹ accentués jusqu’à la surcharge, aux formes violentées et à la picturalité heurtée. Par la violence attachée au caricatural, Dubuffet déclara et consolida son statut d’ennemi de la culture, tel qu’il le proclamera dans ses écrits polémiques, dont le lexique et les métaphores restent encore à étudier, où le pamphlet, la satire et la charge sont des procédés récurrents. Dubuffet fit des formes de la caricature un lieu de contestation et un outil critique dissociés du sujet de ses œuvres, que l’on peut apparenter à ce que Jean-François Lyotard a défini comme “la condition postmoderne”,³⁰ caractérisée par la “décomposition des grands récits”³¹ fondateurs de l’Histoire, entraînant avec elle la mort des utopies et des avant-gardes. Désormais, tout récit n’était plus qu’une fable ayant perdu sa crédibilité³² et le scepticisme postmoderne dévoila l’impuissance fondamentale du savoir, en instituant une connaissance négative de la science, de l’histoire, de l’art... Il s’ensuivit que tous les repères (scientifiques, techniques, historiques ou stylistiques) étaient appelés à disparaître, auxquels se substituait la grande confusion du relativisme caractérisant, entre autres œuvres du Pop Art, la peinture d’Erró qui peut être apparentée à un charivari infini, où règnent les masques et les grimaces. Laurence

²⁹ Marianne Jakobi, *Jean Dubuffet et la fabrique du titre*, Paris, CNRS éditions, 2006, pp. 65-86.

³⁰ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

³¹ *Ibidem*, p. 31

³² *Ibid.*, p. 63.

Bertrand-Dorléac a souligné le mélange de violence et de comique qui fonde la démarche de l'artiste attaché à renvoyer au monde ce qu'il a suscité.³³ La caricature est l'un des outils du peintre — avec la photographie, la bande dessinée, le cinéma ou les chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art —, qui sert son dessein de témoin: il malmène les icônes, destitue les idoles et pourfend les “grands hommes”. Mais, au-delà de cet usage attendu, le caricatural affecte tous les éléments convoqués à profusion dans ses compositions monumentales et saturées, augmentant encore les brouillages qu'il cherche à produire et à partir desquels s'établit aussi la polysémie de ses œuvres. Si le caricatural permet au peintre de caractériser et condenser, de raconter et dénoncer, il semble que, dans le même temps, ce recours aux formes et à l'écriture de la caricature confère une unité à ses œuvres, en altérant les objets, leurs statuts et leurs taxinomies, en provoquant leur conflagration. La puissance du caricatural procède donc d'une dynamique active dans ses compositions, dont il faudrait évaluer les implications et la réception.

Une autre voie d'analyse serait à ouvrir autour du caricatural en tant que vecteur du postmodernisme considéré comme une culture du reflux ou de la régression, à rebours des valeurs du progrès attachées au modernisme. Le caricatural n'implique-t-il pas une propension revendiquée à l'oubli de la “vie des formes”, selon l'expression de Didier Ottinger,³⁴ mais qu'on pourrait

³³ Laurence Bertrand-Dorléac, *Erró*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2004, pp. 40 et suiv.

³⁴ Didier Ottinger, “Courants, vagues, flux et reflux”, *L'Art contemporain en question*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1994, p. 42.

tempérer en évoquant le mépris de l' "art noble" — issu du passé et constitué en connaissance — caractérisant les artistes de la Bad Painting américaine ou de la Figuration Libre française? En l'espèce, le caricatural serait porteur d'une violence qui ne résiderait pas exclusivement dans les sujets (pauvreté, sexualité, souffrances, tabous...) et qui assimilerait son irruption dans la peinture à une effraction, s'exprimant dans un jeu de formes frustes, simplifiées à l'extrême et proches du *graffito* chez Jean-Michel Basquiat, d'un baroque infantile et dégoulinant chez Robert Combas. Avec désinvolture, brutalité et humour, le caricatural a participé de la réaction à l'intellectualisme artistique des années 1970, conceptuel et minimaliste, auquel la Bad Painting opposait une facture volontairement négligée, des couleurs discordantes, des empâtements excessifs et un dessin sommaire, qu'on a pu rapprocher d'une forme de néo-expressionnisme "camp" — d'un mauvais goût outrageant et provocant —, qui prétendait rejeter toutes conventions picturales. Quel rôle le caricatural joua-t-il dans cette revendication? Ne paraît-il pas avoir menacé de liquidation la peinture même, alors que le *bad painter* n'était pas très éloigné des figures contemporaines du clown ou du persifleur, du bouffon ou de l'idiot, et de leurs postures simultanément revendiquées par l'artiste à des fins comiques et dérisoires — toutes qualités équivoques, proches de celles prêtées au caricaturiste?

Le postmodernisme s'est employé à installer le comique au centre de l'art devenu un espace de calembours, d'astuces, de citations, de jeux et de détournements à

vocation ludique, parodique ou comique. Le caricatural procède de cette postmodernité qui malmène les repères et les valeurs, annihile le bon et le mauvais goût, confond les intentions sérieuses et potachiques, pour permettre à l'artiste de s'émanciper des exigences formelles et philosophiques du modernisme positiviste et progressiste. Le caricatural devient ainsi un vecteur de dérision des valeurs esthétiques et éthiques, où le dissemblable et l'hétéroclite, l'exogène et l'inepte se trouvent soudainement conciliés. Dans ce dispositif, le caricatural joue le rôle d'un agent de perturbation, au service de l'insouciance de l'artiste attaché à promouvoir un monde altéré et inversé, drolatique et dégradé, dont l'évocation est riche de surprises déroutantes, d'effets ludiques et de gags comiques, qu'il conviendrait d'évaluer. Le caricatural appartient donc à ces agents qui ont entraîné l'art du côté de l'idiotie, du jeu et du divertissement, dont la tentation relève souvent d'une sorte de pose, en tout cas d'une posture attendue. Mais il a surtout définitivement instillé le doute et semé le trouble. S'il détruit moins qu'il ne destitue et pervertit, le caricatural contribue désormais à une remise en cause de l'acte créateur et à une interrogation du statut de l'artiste, en dissolvant les supports traditionnels, les formes et les intentions historiques de l'œuvre, en engageant les enjeux théoriques et les débats critiques sur l'essence et la fonction de l'art actuel, mais aussi sur ce qui le qualifie en tant que tel, dans un jeu de cartes inlassablement rebattues entre le majeur et le mineur ou le noble et le populaire – le *high and low*.

As modalidades atuais de difusão da cultura artística: quais consequências para as direções da história da arte?

Jean Galard

Não existe historiador da arte – vocês me dirão se estou enganado! – que seja indiferente à possibilidade de comunicar aos outros os resultados de suas pesquisas ou mesmo partilhá-los com um público mais amplo do que o círculo de seus colegas. Dentre as diversas maneiras de fazê-lo, as páginas na Internet e as bases interativas ocupam evidentemente um lugar privilegiado. É nessas técnicas que espontaneamente pensamos num primeiro momento quando falamos, como estou fazendo, das “modalidades atuais de difusão da cultura artística”. Prefiro dizer “modalidades”, aqui, e não somente “meios” de difusão, porque a palavra “modalidades”, mais extensa, implica simultaneamente os instrumentos disponíveis (quer dizer os meios), cada vez mais variados e potentes, os dados armazenados (ou recursos), cada vez mais abundantes, e os modos de utilizá-los, cada vez mais imprevisíveis.

Ao lado dessa circulação atual de textos e imagens, qualificada de “virtual”, não esqueçamos que subsistem modalidades tradicionais de difusão da cultura e, particularmente, dos conhecimentos em história da arte. Trata-se das atividades dos museus que se intensificam por toda parte. Trata-se igualmente da organização de

exposições temporárias que implicam ora um estimável trabalho artesanal, ora uma produção quase industrial. Trata-se ainda das publicações impressas – catálogos de exposições, álbuns de luxo, livros especializados, revistas acadêmicas, revistas de grande circulação... Não deixemos de mencionar também a primeira forma de difusão, sem dúvida a mais preciosa e mais autenticamente interativa, que é o ensino, assim como os desdobramentos pontuais do ensino que são a conferência, o colóquio.

Com respeito às modalidades agora “tradicionais” de difusão, digamos que seu caráter mais antigo não as impede de se renovar. Como tudo isso está evoluindo? E com quais conseqüências sobre o trabalho dos historiadores da arte? No mundo dos museus, é comum, por parte dos curadores, afligir-se com o tempo excessivo que se exige para a preparação de exposições temporárias destinadas ao grande público, em detrimento do trabalho aprofundado com as coleções permanentes. Esse primado do evento, às vezes do evento espetacular, afeta igualmente os trabalhos de edição. Trata-se geralmente de conseguir recursos econômicos, mas isso propicia também, positivamente, uma ampliação da difusão pública.

Em matéria de exposições temporárias e de atividades editoriais, é praticamente impossível avaliar os progressos ou retrocessos históricos globais, já que a evolução não se dá da mesma forma em todos os países. Tomando um exemplo a longo prazo no passado, se considerarmos o caso particular da França, é muito claro que no século XIX o país conheceu um período florescente no que diz respeito

à imprensa artística. Assim, em 1850 existia uma dezena de periódicos especializados em arte e arqueologia. Em 1860, havia mais de vinte títulos, sem contar os jornais que informavam o público sobre as manifestações do dia – as remodelações museográficas, a chegada de novas aquisições nos museus, etc. Essas publicações misturavam o que hoje distinguimos: a crítica da arte, a história da arte e a literatura da arte. Se houve um retrocesso no século XX, foi justamente devido a essa distinção de gêneros – a essa separação que se efetuou mais cedo na Alemanha e na Itália –, dando lugar à constituição de uma história da arte específica, dotada de autonomia científica (ou desejando alcançá-la). Essa autonomia trouxe o risco, por outro lado, de restringir seu público ao mundo dos especialistas, dos profissionais ou amadores esclarecidos. Quanto às últimas décadas, apesar das precauções que devemos ter quando traçamos um panorama geral, podemos dizer que, ao menos no domínio dos livros e revistas cientificamente exigentes, produziu-se quase por toda parte uma retirada dos editores privados (ou seja, dos que vivem sob imposições comerciais), substituídos por editores institucionais, essencialmente por universidades, assim como por organismos públicos – museus ou outros –, em parceria com mecenatos empresariais (foi o caso nos Estados Unidos, é o caso na França, e me parece que seja o caso do Brasil).

Vai ser provavelmente cada vez mais difícil distinguir, como acabo de fazer, as modalidades tradicionais da edição e as modalidades que usam as novas tecnologias, já que

muitas publicações estão em vias de passar do primeiro ao segundo caso. Isso se dá tanto no que diz respeito ao suporte das publicações (o instrumento), quanto à maneira de acessá-las (o uso), este último consistindo, para dizer em poucas palavras, em abandonar mais do que nunca a leitura seguida e substituí-la por uma consulta rápida, irrequieta, digamos por uma consulta *picada*.

Qual pode ser, agora, o efeito dessas mudanças sobre o trabalho do historiador da arte (se é possível evocar assim, abstratamente, essa figura totêmica, quando lidamos todos os dias com a multiplicidade de suas encarnações)? Esse efeito é benéfico, sem dúvida. O estímulo para produzir – e portanto para pesquisar – provavelmente nunca foi tão forte, seja devido às inúmeras ocasiões que temos de comunicar, seja devido a todos os meios que temos para fazê-lo, através de *sites* interativos, de *blogs* pessoais, etc. Podemos arriscar dizer que não existe, hoje em dia, nenhum trabalho que não encontre seu meio de difusão (deixando de lado o problema do custo exorbitante dos direitos para as reproduções fotográficas, problema que concerne todas as categorias, tradicionais ou novas, de publicações).

Por isso mesmo (quer dizer, por causa do crescimento da difusão), são necessárias instituições – e nossos Comitês devem se colocar na linha de frente – que assumam a tarefa de orientar o usuário em meio à massa descomunal e desconcertante de informações e saberes. Pois de tudo o que se publica, nem tudo é digno de ser consultado. Digamos até mesmo que a exploração dos recursos acessíveis na Internet comporta um alto risco

de acidente intelectual para o amador que se lance à aventura sem referências ou conselhos. Portanto, os *sites* mais desejáveis são aqueles que organizarão o repertório dos *sites* recomendáveis. Entretanto, esse desejo parece literalmente *utópico*, já que o *site* dos *sites*, ou o meta-*site*, não poderia estar fixo em um lugar (em um *topos*). Quem o construiria? Neste ponto, parece que estamos muito longe da globalização.

Cuidado com as previsões! Será certo que um *site* geral de história da arte seja impossível? A esse respeito também, pode ser que uma verdadeira globalização já esteja em curso. O *Google Art Project* não está se realizando? Muitos museus estão sendo convidados, progressivamente, a se integrar ao projeto. Serão todos convidados? Não sei. Já se integraram mais de cento e cinquenta, entre eles a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Esse é um tema do qual podemos falar longamente, mas não agora. Uma questão essencial seria saber como os historiadores da arte intervêm, ao lado dos técnicos de informática, num “projeto” como esse, que já é na verdade um grande empreendimento, quase uma empresa industrial e comercial. E quais historiadores da arte? Escolhidos por quem? Trabalhando a partir de quais diretrizes? Seguindo orientações de quem?

Além desses problemas práticos, jurídicos e geopolíticos, a questão que devemos abordar aqui, já que o título dessa conferência promete que tentaremos tratar dessa questão, é a das possibilidades de difusão real dos conteúdos das pesquisas em história da arte. Para que as

modalidades atuais de difusão da cultura artística tenham a chance de interagir com os trabalhos dos historiadores, não é suficiente que todo o mundo use os mesmos instrumentos, ou meios: ainda é necessário que exista uma probabilidade, por menor que seja, de encontro entre a natureza desses trabalhos e a disponibilidade mental de um certo público. Ora, seria fácil enumerar aqui uma série de temas que são objeto de pesquisas universitárias, de teses de doutorado, por exemplo, de artigos em revistas especializadas, pesquisas que são indiscutivelmente necessárias ao progresso da história da arte, mas que frequentemente, por outro lado, tem tudo para desencorajar a melhor boa vontade dos não-especialistas.

Diante das reticências do público – é o mínimo que podemos dizer – e mesmo de um público esclarecido que resiste a entrar nos detalhes infinitos dos comentários eruditos, existem reticências recíprocas, e necessárias, dos especialistas que não compartilham o entusiasmo público quando descobertas extraordinárias são anunciadas na imprensa: a descoberta em Londres de um retrato de jovem que seria de Leonardo da Vinci, a descoberta inesperada em Milão de cem desenhos de Caravaggio, a descoberta sob um afresco de Vasari, no Palazzo Vecchio em Florença, de traços da *Batalha de Anghiari* de Leonardo da Vinci... A paciência científica se opõe assim, tanto à impenetrável indiferença ordinária do público, quanto à repentina efervescência das mídias.

Após essas observações, que temo sejam bem banais, gostaria de testar uma hipótese um pouco arriscada,

talvez um pouquinho chocante neste recinto. (Prefiro ser inconveniente durante um instante do que ficar banal). Esta hipótese supõe que entre as orientações fundamentais da história da arte, tal qual ela é comumente praticada (me parece), e seu público-alvo, não há uma divergência radical, nem um fosso intransponível, nem uma incompreensão inevitável. Ao contrário, há talvez uma convergência profunda. É evidente, os historiadores profissionais da arte e seu público virtual não têm os mesmos conhecimentos, e conseqüentemente não têm as mesmas curiosidades particulares. Mas pode ser que tenham a mesma ideologia e portanto os mesmos interesses gerais. A similitude entre eles, para ser breve, seria o desejo – ou mesmo a exigência – da verdade documental e, de modo fatalmente concomitante, a resistência à liberdade interpretativa.

Convém aqui, é claro, formular algumas precauções oratórias. Sobretudo a seguinte: os hábitos mentais dos historiadores da arte podem ser constatados e analisados, no exame de suas obras (e existem, ao lado dos hábitos dominantes, muitas tendências utilmente divergentes, felizmente inovadoras ou marginais), enquanto os hábitos mentais do público e suas curiosidades só podem ser imaginados a partir do que as mídias publicam com o objetivo de satisfazê-lo.

Tendo feito essa ressalva, é bem plausível que o público suscetível de se interessar pelo que os historiadores de arte podem lhe dizer, esse público real ou potencial deseja essencialmente receber informações verídicas e certificadas. Hoje, se pensamos no que em geral se espera

da história da arte, vemos que se trata em primeiro lugar de uma questão de *autenticação*. Os leitores de revistas, os ouvintes e espectadores de programas de televisão sobre a história da arte parecem desejar, antes de tudo, autenticações garantidas por *experts*. O historiador da arte é assim frequentemente lançado a uma função de *expertise*, da qual se conhece bem quais interesses oferece, especialmente (para não dizer principalmente) para a avaliação monetária das obras. A partir daí, não há mais descoberta “sensacional”, ou seja, capaz de mobilizar a mídia, que não seja de imediato acompanhada da estimativa do preço que a obra obteria no momento de uma venda e, eventualmente, do recorde que ela poderia atingir ou ultrapassar. Fora dessa paixão pela “cotação”, que é partilhada por muitos leitores de jornais, e mesmo por aqueles, a maioria, que não possuem meios ou intenção de comprar o que quer que seja desse gênero, a curiosidade do público parece dirigir-se (ou ser dirigida), em segundo lugar, para a revelação de verdades até então secretas, para a decodificação de um significado que estava escondido, como se a história da arte fosse detentora de chaves que permitissem alcançar a compreensão de uma obra, especialmente daquilo que está “na verdade” representado, do mesmo modo que o conhecimento de um código permite ler um texto criptografado. Verifica-se que o sucesso premia muito facilmente os programas de televisão que anunciam a revelação dos “segredos das obras de arte”. Por que a *Monalisa* sorri? É verdade que ela está grávida?, etc... Em terceiro lugar, a curiosidade do

público se dirige facilmente para as biografias de artistas, para os acontecimentos pessoais que poderiam explicar as obras. É verdade que Artemisia Gentileschi foi violentada aos dezenove anos, o que explicaria a violência vingativa de muitos de seus quadros? É verdade que Eugène Delacroix sofria por vezes de fracassos sexuais, o que explicaria porque suas obras frequentemente reservam um tratamento cruel para as mulheres? Assim, acredita-se que o conhecimento das forças psicológicas íntimas do autor revelará “a origem” da obra ou a “palavra final” de sua criação.

Ora essas três grandes categorias da curiosidade pública, em matéria de arte, não são na verdade estranhas às orientações mentais mais comuns na profissão dos historiadores. Devemos simplesmente nos apressar em acrescentar que, entre os historiadores, esses diversos tipos de curiosidade se manifestam mais sutilmente (entre eles, e sobretudo entre nós, é claro!). Por mais que evitem fazer *expertises*, muitos historiadores da arte consomem grande parte de seus esforços em questões de atribuição, ou seja, a identificação do artista ao qual caberá a paternidade de uma obra problemática e, depois, com a elucidação das peripécias de sua vida, seus encontros, as influências que sofreu (Georges de La Tour esteve na Itália? Conheceu diretamente a pintura caravaggescas? etc.). É esse, além da busca de datações exatas, o exercício favorito dos historiadores, sobretudo se são curadores de museus (talvez menos se são universitários), o que, afinal de contas, é um trabalho bem normal e útil.

Porém, quanto à significação das obras, o postulado geral afirma que ela pode ser revelada, *em sua verdade*, graças ao conhecimento progressivo do contexto, graças uma vez mais aos dados biográficos pacientemente atualizados e, acima de tudo, graças ao diagnóstico ou ao testemunho dos artistas (e secundariamente dos que encomendaram a obra) se esses dados puderem ser identificados. Aí se vê, mais uma vez, uma busca pela origem das obras. Ela privilegia a biografia, chegando a ceder à anedota. A tradição é antiga. Remonta a Vasari e mesmo a Plínio. Perpetuou-se até hoje com o privilégio dado às monografias de artistas. E mais: o peso da informação referente aos artistas modernos e contemporâneos tornou-se praticamente um empecilho à livre percepção das obras. Alguns artistas, como se desejassem preparar o trabalho dos historiadores (a não ser que seja para confundi-los com falsas pistas?), se dedicaram a recheiar suas obras com referências autobiográficas ou elementos de sua “mitologia individual”.

A história da arte assim concebida, assim praticada e assim consumida tenderia a sujeitar todo o campo artístico à autoridade de um *saber*. Supõe-se então que qualquer questão relativa às obras deve encontrar sua *solução*. Mas, por outro lado, poderíamos dizer igualmente que ela encontra assim sua *dissolução*. O enigma está resolvido. A obra falou: passemos à seguinte.

Ora, em vez dessa disciplina de historiador que visa, no fundo, a um fechamento, acredito ser possível uma história da arte aberta à arte da interpretação, ou seja à renovação incessante de livres associações, à invenção

de sentidos instáveis, equívocos, antitéticos, aceitáveis mesmo quando são contraditórios uns em relação aos outros, admissíveis sob a condição de não se anunciarem como a verdade.

Vejamos, por exemplo, um relevo célebre do qual existem vários exemplares – entre os quais um no museu arqueológico de Nápoles, outro no museu do Louvre – esculpidos no século II de nossa era a partir de um original grego do século V antes de Cristo. Da esquerda para a direita vemos Hermes, que vem dar a mão a Eurídice a fim de reconduzi-la aos Infernos, obrigando-a a separar-se de Orfeu. (Figura 1) O exemplar do Louvre traz acima das três figuras a inscrição tardia de três nomes significando que a bela Antíope, que foi amada por Zeus, é apresentada entre seus dois filhos gêmeos, Zetos e Afíon. Quaisquer que sejam os personagens, a estela é funerária e ilustra o tema do adeus. Essa é a verdade, arqueologicamente falando. Ora, em 1880, Félix Ravaisson, filósofo, arqueólogo e curador do museu do Louvre, sustentou que a mulher no centro do relevo parece soltar o braço do personagem à esquerda para colocar sua mão sobre o ombro do personagem à direita. Tratava-se portanto, segundo ele, de uma cena de chegada e reunião, e não de partida. A reinterpretação de Ravaisson não foi aceita pelos especialistas. O que é interessante nesse caso (há muito tempo encerrado), mais do que o ponto de vista ultrapassado de Ravaisson, mais do que os argumentos contrários que lhe foram apresentados, é que sejamos obrigados a admitir apenas uma única interpretação. E se as duas imagens, a da separação e



Figura 1 - Relevo grego: *Hermes, Euridice, Orfeu* - séc. II d.C. - Louvre, Paris

a do retorno, fossem simultaneamente perceptíveis? E se a grande partida fosse também uma reunião? (Ou se os reencontros já anunciassem um adeus?) E se houvesse uma bela flutuação de sentidos nessa cena, apesar de sua inscrição imutável no mármore?

Seria melhor retirarmos uma palavra, sem dúvida injusta, do que acabamos de dizer. Não, não somos obrigados a admitir, para cada obra, uma única interpretação. Vejamos agora, com efeito, o caso dos *Cativos* (ou *Escravos*) esculpidos por Michelangelo para o monumento funerário do papa Julio Segundo, e mais especialmente as duas grandes estátuas do Louvre, *O Escravo moribundo* e *O Escravo rebelde*, que chegaram à França em 1546, devido ao abandono dos sucessivos projetos romanos. Desde o século XVI, foram apresentadas várias interpretações sobre essas esculturas. Os *Cativos* seriam personificações de províncias conquistadas pelo pontífice e “submetidas à obediência à Igreja apostólica” (tal foi a interpretação de Giorgio Vasari, em 1550). Mas poderiam simbolizar as Artes liberais que o falecimento do papa deixaria sob o poder da morte “pois elas jamais encontrariam alguém que as favorecesse como ele havia feito” (é a interpretação de Ascanio Condivi, em 1553). Dado o neoplatonismo então vigente, poderíamos admitir também que os *Cativos* simbolizavam a alma humana acorrentada ao peso do corpo. Posto que essas interpretações emanam de autores quase contemporâneos às obras e que foram por assim dizer validadas pelo tempo que decorreu entre elas e nós, foram respeitadamente conservadas, embora múltiplas, e até hoje são recitadas como verdadeiras. Mas é outra coisa que escreve André Suarès em sua famosa *Voyage du condottiere* (1932):

“Todos os gigantes de Michelangelo estão na sombra. A noite é seu lugar e seu plano: quer venham da noite ou para ela se encaminhem.

Todos procuram o sono, ou estão saindo do sono. E, quer meditem sobre o dia antes de adormecer, ou que se espantem de aí adentrar, quando reabrem os olhos, estão igualmente nas trevas: a noite os envolve. [...] Criaturas da insônia desesperada, murmuram, com seu criador, dizendo invejar o sono da pedra.”

Para essa interpretação, não existem documentos que a confirmem ou que a invalidem— salvo talvez a forte alegoria *A Noite*, que faz *pendant* com a do *Dia*, sobre o túmulo de Giuliano na capela dos Médici na Basílica de San Lorenzo em Florença, mas certamente isso não é suficiente para nos fazer ver, em todos os “gigantes” do escultor, figuras envolvidas pela noite e desejosas de sono. Essa interpretação é muito mais uma bela invenção, uma daquelas de que são capazes os escritores de talento. Não é uma verdade verificável, mas também não é uma fantasia gratuita. E também não é um significado preconcebido aplicado a um objeto estranho para torná-lo familiar (ou simplesmente inteligível). Não é uma “superinterpretação”, como dizem, em sua fobia, os adversários de tudo o que é simplesmente interpretação, e que só tem por norma a verdade positivista. Trata-se de um desses casos em que a verdade dos enunciados, quando a arte está em jogo, deve dar lugar à sua *pertinência*, ou seja à sua eficácia relativa em vista de um sentido apenas sugerido. Por “pertinência”, entendemos também, bem entendido, a qualidade dos enunciados livres de erros materiais.

Por que a história da arte poderia e mesmo deveria ser mais acolhedora à pertinência literária do que tem sido em geral? — quando existem textos de escritores sobre obras visuais, o que alias não é tão frequente (veja-se a pobreza

ou a inexistência do que chamamos de “fortuna crítica” de uma obra ou de um artista antigos). Para responder a essa questão, tarefa impossível de se executar rapidamente, seria necessário ao menos evocar o que define aquilo que é próprio (talvez!) de uma obra de arte. As coisas do mundo são o que são. “Isto é isto”, podemos dizer a seu respeito. Ou então: “isto significa isso”, seguindo uma relação firme. As obras de arte, ao contrário, são o que são e são outra coisa ao mesmo tempo. Ora, a literatura, procedendo sempre por metáforas e comparações, é o exercício o mais apto para pôr em evidência essa instabilidade, essa duplicidade ou essa alteridade (ou essa alteração) daquilo que é. Vejamos como Marcel Proust compara o interior de *La Raie (A Arraia)* de Chardin – “sua arquitetura delicada e vasta” – à “nave de uma catedral policroma”. Ou como Rainer Maria Rilke vê na *Vitória de Samotrácia*, simultaneamente uma “imagem eterna do vento grego”, e o movimento de uma “bela jovem que vai ao encontro de seu amante”. Os escritores, treinados como são a ver tudo duplamente, triplamente, etc., estão portanto particularmente dispostos a proceder assim quando se interessam pelas obras visuais.

Mas por vezes eles não se interessam. Não importa. De fato, não se trata de privilegiar aqui alguma atitude *profissional*, no caso a profissão de escritor. São os próprios historiadores da arte que podem introduzir em suas análises a arte literária da descrição e da interpretação criativa. Eles podem fazê-lo, tanto mais porque o saber, em vez de bloquear e entravar a imaginação, tem a capacidade de reavivá-la e expandi-la. Muitos historiadores fizeram ou

fazem isso de forma admirável: Bernard Berenson, Charles Sterling, Giovanni Agosti... É Charles Sterling, por exemplo, quem vê as grandes figuras da *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* “como talhadas no xisto e no calcário, banhadas de um ar seco e quente”. (Figura 2) É Michel Levey, escrevendo em 1987 um guia seletivo da National Gallery de Londres, então dirigida por ele, que faz uma descrição do *Davi e Jonathan* de Cima da Conegliano onde Davi é “um pastor criança [...], rústico, um pouco bochechudo, que transporta a cabeça de Golias como um saco de mantimentos surrealista.” (Figura 3)

Acrescentemos também que há artistas profissionais dos quais não sabemos se a arte – na acepção evocada agora – lhes interessa. Quando Carl André ou Donald Judd tomavam partido pela “literalidade” das obras, numa



Figura 2 - Enguerrand Quarton: *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon*, c. 1455; Louvre, Paris



Figura 3 - Cima da Conegliano: *Davi e Jonathan*, c. 1505-1510; National Gallery, Londres

poética “minimalista”, repetiam no fundo a palavra de ordem de Frank Stella, do início dos anos 1960: “*What you see is what you see.*” A essa triste tautologia, a essa aflitiva redução do mundo a si mesmo, do isto ao isto, opôs-se magnificamente Nuno Ramos num artigo para a *Folha de São Paulo* em 17 de outubro de 2010, “Bandeira branca. Amor”, artigo que replicava à polêmica levantada por sua obra *Bandeira branca*, apresentada na vigésima nona

Bienal de São Paulo. Fazendo referência ao “*What you see is what you see*” de Frank Stella, Nuno Ramos escrevia: “Digamos melhor: o que você vê não é o que você vê.”

Com essa saudação de agradecimento, ou de reconhecimento, aos escritores ou, melhor dito, aos talentos e temperamentos literários, eu renovo os laços – sem nostalgia, espero – com essa época em que, dizia eu, a crítica de arte, a história da arte e a literatura artística ainda não haviam sido dissociadas. Era um tempo em que a história da arte ainda não tinha seu objetivo em si mesma, em sua própria autonomia ou em seu próprio progresso, mas visava, com o concurso da literatura e o engajamento da crítica, favorecer a experiência do encanto ou da força de uma obra, ou por vezes o seu poder de sublevação. Depois os recursos cresceram, a divisão do trabalho se impôs, a documentação tornou-se ilimitada e, já em 1923, em “*Le problème des musées*” [*O Problema dos museus*], texto normalmente retomado no seu livro *Pièces sur l’art*, Paul Valéry podia escrever essa coisa terrível em conclusão a pensamentos amargos sobre os museus: “Vênus transformada em documento”!

Hoje, providos como estamos de documentos superabundantes, seríamos muito ingratos de nos queixar por ter toda essa riqueza ao alcance da mão e dos olhos. Ninguém, finalmente, nos obriga a submergirmos neles. Mas, para que as obras vivam – se damos importância a essa dimensão da existência –, ou seja, para que elas nos intriguem, esclareçam ou atormentem, ainda é preciso que elas não sejam apenas objetos de informação.

As modalidades atuais de difusão da cultura artística consistem cada vez mais exclusivamente na constituição e na consulta a bancos de dados, ou seja, na coleta de informações acumuladas, estocadas, e depois secamente comunicadas. Que possamos encontrar a ocasião, cada qual na medida de suas possibilidades, de introduzir nessa circulação de conhecimentos uma parte do questionamento e até mesmo da inquietação que as próprias obras suscitam, quando não são meros documentos históricos nem simples produtos de entretenimento.

Tradução de Ana
Maria Tavares Cavalcanti

L'image zonarde ou la liberté clandestine

Marie José Mondzain

Dans un monde où les atteintes les plus violentes à la liberté passent par les industries de l'information et de la communication qui usent et abusent des images -ou de ce que l'on nomme comme tel par commodité- je prétends que ce qui mérite le nom d'images concerne envers et contre tout le fondement de notre liberté. Quand ce qui nous est donné à voir cesse de nous construire en tant que sujet libre et en tant que citoyen je remets en question la notion même d'image dans le champ des industries audiovisuelles. En effet la question est celle de la reconnaissance en chacun de nous d'une puissance de produire non seulement les formes d'une réalité partagée mais aussi les figures de ce qui n'est plus, de ce qui n'a jamais été mais surtout de tout ce qui n'est pas encore. Autrement dit ce que je nommerai les opérations imageantes sont les ressources d'énergie ouverte à toutes les formes du possible et plus encore puisque ces opérations ignorent l'impossible. Les industries audiovisuelles se chargent non seulement de donner sa forme au possible mais aussi à l'impossible.

Le capitalisme du vingt et unième siècle est celui qui tend à transformer le peuple en public de consommateurs du visible, public de spectateurs consommés à leur tour par le Moloch auquel il se soumet. Pasolini dans *Pétrole*, désigne cet état de chose du nom d' "hédonisme de la

consommation” du néofascisme. Je me suis efforcée de n’appeler image, de ne réserver ce terme qu’aux productions qui suscitent chez les sujets de la parole et du désir une puissance d’indétermination radicale et donc de liberté. Voilà pourquoi je propose d’appeler Zone cette place illocalisable de l’image au cœur du visible lui-même. Elle est le hors champ immanent au visible. Image est le nom de l’énergie de tous les possibles. Aussi ai-je appelé l’image la “zonarde”.

L’IMAGE ZONARDE

Dire de l’image qu’elle est zonarde peut surprendre: Le mot est une sorte de néologisme en français qui désigne une façon d’habiter le monde pour un sujet nomade, clandestin, irrepérable et dont l’identité fugitive échappe à tout contrôle, à toute assignation à résidence et à identité. La zone c’est souvent, dans nos cités, la banlieue, le no man’s land ou le terrain vague. Le zonard est l’habitant furtif de l’inhabitable. Mais lorsque je choisis ce mot pour parler de l’image, je fais un pas de plus, ou plutôt un pas de côté car je souhaite interroger les images non pas pour en faire un monde à part mais plutôt pour découvrir dans nos opérations imageantes des opérations interstitielles et clandestines au cœur même de notre intimité et dans le sous-sol actif des dispositifs sociopolitiques du pouvoir. Je veux dire que le site de nos gestes créatifs et imageants n’est qu’un lieu fictif et se déplace dans une temporalité furtive installant un écart invisible au cœur du visible lui-

même. Image clandestine qui brouille les pistes pour n'être jamais la proie de l'ordre dominant. Image faible et fragile qui peut répandre à la fois la joie et la terreur. Mais me dira-t-on les images sont partout dans l'évidence de leur présence surabondante et inséparable des régimes de la domination et de la consommation néolibérale.

Pour éviter tout malentendu j'ai choisi, comme je l'ai annoncé, de parler d'opérations imageantes plutôt que d'images. Et je dois bien sûr m'en expliquer. J'appelle opérations imageantes celles qui nous font produire des images et qui nous permettent de les reconnaître comme telles et de leur donner ce nom. Je les distingue des opérations discursives en ce qu'elles sont distinctes des opérations cognitives parce qu'elles sont radicalement articulées aux gestes de la croyance. Ce qui ne réduit pas pour autant les images aux productions visuelles car la langue, les sons, la poésie ainsi que tous les arts vivants et la musique sont producteurs d'images au même titre que les gestes fabricateurs de visibilités proprement dites. Cependant rompre tout lien des images avec les phénomènes cognitifs ne signifie pas non plus que les images ne nous font rien savoir mais cela signifie qu'au cœur des effets cognitifs les images ne sollicitent que la croyance. On ne sait ce que l'on voit qu'à la seule condition d'y croire. Il faut croire pour savoir ce que l'on voit. Cette situation fondatrice de la croyance est à la racine des abus de confiance dont peut user et abuser tout pouvoir d'informer. Je rappelle ce mot terrible de Raymond Aron à qui l'on avait appris en pleine guerre l'existence des camps

d'extermination qu'il n'avait pas vus et dont les nazis avaient composé l'invisibilité: "On me l'a dit, et comme je ne l'ai pas cru, je ne l'ai pas su."

On connaît l'anecdote évangélique selon laquelle Thomas ne croit pas ce qu'on lui fait savoir tant qu'il ne l'a pas vu. L'important pour nous dans la fable qui relate la rencontre d'un homme, Thomas, avec une image, Jésus, c'est la réponse de l'image: "Touche mes trous" qui fait écho au "Noli me tangere". Autrement dit croire ce que l'on voit suppose que l'on fasse le deuil du toucher. Si, pour savoir, il faut croire alors la question de l'information est affaire de confiance ou de crédulité mais aussi de contact singulier du regard avec une zone immatérielle, invisible, trouée. L'image ressuscitée est celle du zonard par excellence, image qui se laisse voir alors qu'elle n'appartient à aucun espace ni lieu assignable et qu'elle va excéder toute temporalité. L'image n'est pas immortelle mais elle est éternelle, dans l'indétermination de sa présence. Présence dont il faut comprendre qu'elle est le signe d'une absence J'y reviendrai car les théologiens du christianisme primitif ont été les premiers penseurs de la zone de tous les possibles avant de devenir les Pères fondateurs d'un empire de la crédulité et d'instituer une police du regard et de l'assignation institutionnelle. Le registre de l'image renvoie de ce fait directement à la question de toutes les formes du crédit donc aussi du contrat et de la promesse. Qui est digne de foi dans le registre nécessairement temporel de tout contrat et de toute promesse sans lesquels il n'y a pas de lien social possible donc de vie politique? Rien

d'étonnant à ce que les créateurs de cet empire aient été les inventeurs aussi magistraux que désastreux du crédit et de la dette. Nous en savons aujourd'hui quelque chose dans le monde occidental chrétien.

Si j'ai parlé de gestes de la croyance c'est pour faire entendre que notre relation aux images ne relève pas d'une faculté psychique spécifique qui serait distincte par exemple de celle de la mémoire, du jugement ou de la raison comme on a cru pouvoir le penser et l'enseigner dans les diverses théories psychologisantes ou dans une division hiérarchique des facultés de l'âme. Ces théories ont longtemps supposé que nous étions doués à des degrés divers d'une faculté nommée imagination ouverte aussi bien à l'art et à la poésie qu'au fantasme et au mensonge. Dans une conception des facultés, l'imagination a été suspecte et le plus souvent condamnée par les philosophes pour trahison de la vérité ou de la réalité. La fiction c'est-à-dire les opérations de la *Phantasia* des Grecs, désigne en vérité tous les arts de forger. Or l'humanité est une affaire de forgerons dont les gestes font advenir les figures de notre réalité. Freud en abandonnant la psychologie et donc le vocabulaire de ladite imagination reconnu dans les opérations imageantes le champ énergétique du désir inconscient. Le sujet de la parole est alors reconnu d'abord comme sujet du désir qui dès sa naissance compose sa propre image en relation avec les premières stimulations sensibles qui lui parviennent depuis le monde. Françoise Dolto parle même d'image inconsciente du corps dès la vie intra-utérine. Fantasmes, rêves et représentations sont

les œuvres de notre puissance fictionnelle et le resteront jusque dans les gestes de la raison. L'inconscient est une zone inassignable où le sujet qui se construit ignore les lois de la non-contradiction et de l'irréversibilité du temps. Dans le royaume des images, l'impossible n'existe pas. Il n'est d'autre régime de l'inconscient que celui de la croyance et il nous faut donc parler de gestes imageants en tant que gestes de la croyance afin de comprendre la puissance opératoire des images que ce soit dans le registre subjectif ou dans le registre politique. C'est sous le signe de la croyance et du crédit que peut être abordée la question de ce qui constitue le sujet de la parole avant même qu'il ait pu faire usage de cette parole à tel point que l'on peut considérer d'un point de vue clinique que la construction du sujet de la parole dépend entièrement de ce qui se joue pour chacun de nous dans notre relation aux opérations imageantes. Les souffrances psychiques infantiles et les pathologies précoces qu'elles soient d'ordre psychotique et autistique sont toujours des pathologies de l'image. Nous jouissons et souffrons sur le site interne de l'image qui est sans doute la couche de sédimentation la plus archaïque sur laquelle se construit le vivant. C'est sans doute pour cette raison que Fernand Deligny, qui consacra sa vie aux relations avec les enfants autistes, a pu écrire que l'image est "peut-être d'origine animale", ou encore ailleurs qu'elle est "un registre fossile de l'humanité". Cette souffrance est devenue aujourd'hui souffrance sociale et politique justement parce que les pouvoirs dominants nous atteignent directement en envahissant le site intime de nos

opérations imageantes et donc portent atteinte à la genèse de notre construction subjective. Ce n'est pas un hasard que ce soit dans le monde le plus soumis à la production industrielle des images que s'élèvent les plaintes les plus aiguës de celles et ceux qui éprouvent des phénomènes addictifs ou délirants de désubjection.

L'empire néolibéral s'est emparé du site des images pour en faire le site d'une production imaginaire massifiée. L'empire de la fiction capitaliste impose à tous les figures du bonheur et du malheur formatées comme des produits en série prêts à la consommation des consommateurs d'images. Ces consommateurs sont eux-mêmes consommés à leur tour par l'industrie de la communication planétaire. Souvenez vous du film *Soleil Vert* de Richard Fleischer (Soylent Green, 1973) qui décrit un monde où l'on vit déjà à l'état de cadavre et où l'on organise les funérailles de celui qui deviendra nourriture sacrificielle et consommable: il devra se coucher devant un écran vibrant et débordant des images et des sons qui rendent un hommage jubilatoire et printannier aux images électroniques et numérisées de la nature.

Les maîtres de nos croyances nous informent de ce qu'il faut savoir, décident ce qu'il faut ignorer ou oublier et surtout organisent ce qui doit nécessairement nous faire jouir ou pleurer. Jamais l'état dans lequel nous sommes ne fut aussi homonymique d'un devenir image en tant que chose. Je dis homonymique parce que les images qui nous submergent sont coextensives à l'espace de la production capitaliste et donc produisent un empire des images qui

n'a plus rien de commun avec ce que je désignais sous le nom d'opérations imageantes. J'appelle iconocratie cette dictature visuelle qui nous prive de la libre indétermination de la zone où se constituent les figures de notre désir et la liberté de nos fictions. Devenir chose dans le monde où l'image des choses transforme tout site imageant en marchandise ou en client consommateur des images de choses. Il nous appartient donc au plus haut point de dénoncer cette homonymie perverse qui prend le pouvoir sur les gestes et les opérations qui doivent nous construire en tant que sujets imageants et en tant que citoyens et non nous détruire en nous consommant et nous recyclant.

C'est bien parce que l'image ne connaît pas le régime de l'impossible et parce que la croyance ignore les frontières du nécessaire et du possible qu'elle porte en elle l'énergie d'indétermination absolue qui nous autorise à créer et à transformer le monde. Dire de la relation des images à la croyance qu'elle ne se formule qu'en termes d'énergie et non en termes de représentation c'est reconnaître que les opérations imageantes ne sont opératoires que depuis un site d'indétermination invisible. Le fameux trou proposé aux mains de saint Thomas ! C'est ainsi que j'ai forgé la notion de fiction constituante. J'entends par fiction constituante par opposition aux fictions destituant ou destructrices, le site depuis lequel les gestes imageants donnent forme et figure à notre capacité d'agir et de changer le monde. Cette énergie invisible concerne toutes nos créations au-delà des seules productions visuelles. Les opérations imageantes sont des gestes énergétiques qui peuvent s'emparer de

tous les matériaux et de tous les signes. Peindre, chanter, filmer, danser, ... Tous les jeux sont possibles dont les règles peuvent changer à tout instant jusqu'au "dérèglement de tous les sens" et surtout du sens.

Jamais dans nos cultures, le terme de crise ne fut plus utilisé jusqu'à l'usure de ce qu'il désigne. La crise du capitalisme néolibéral est devenu pour celles et ceux qui se sentent ses victimes une crise de la subjectivation elle-même. Le "tout va mal" désigne ensemble la maladie d'un système et la souffrance des vivants. Tant et si bien que certains pensent que la bonne santé du système suffirait à assurer le bien-être et le bonheur des vivants. Certains pensent qu'il faut soigner le capitalisme pour guérir la souffrance subjective. Transformer le PIB en mesure du bonheur me semble la pire des réponses propres à la critique néolibérale du libéralisme lui-même. On tombe en effet dans l'impasse que Guy Debord dénonçait avec une parfaite lucidité dans la Société du spectacle: la forme d'une lutte contre un système doit être d'abord une lutte critique contre les formes utilisées par le système pour son auto critique. À tel point que Debord préconisait l'abstention radicale de toute production d'image et produisait des films sur écran noir. Je ne choisis pas l'aniconisme ni l'iconophobie ni davantage l'iconoclasme. Bien au contraire, je dis qu'il faut défendre et sauver nos opérations imageantes. Mais nous ne sortirons jamais des impasses du néolibéralisme en nous battant pour un plus de bonheur, un plus de qualité de vie, un plus de moralité et d'humanisme social, en un mot pour plus d'amour partout. On en voit les effets dans les

populations exclues du bonheur général à qui l'on propose la réussite spectaculaire dans le spectacle lui-même. Leur violence répète et amplifie la violence du système qui les aliène.

Un autre monde est-il possible? La réponse exige que l'on s'arrache à l'univers de la nécessité et que ce soient tous les possibles qui nous soient ouverts à partir du moment où les forgerons de l'impossible sont détrônés. De façon étonnante, le premier qui comprit cela fut Saint Paul qui déclare dans l'Épître aux Corinthiens que désormais puisque nous vivons sous le signe de l'image, la lettre et la loi sont abolies. C'est lui qui écrit: "désormais tout est permis (*panta exesti*) mais il ajoute "tout ne me construit pas" (*alla mè panta me oikodomei*). La thèse est donc posée avec autant de violence que de clarté. Mais de quelle construction s'agit-il? Paul veut-il construire la liberté d'un monde où tout est possible, ou veut-il construire l'Église où l'image prendra le pouvoir et fera loi? Le dilemme l'a justement mis en crise, et sa parole inspirée balance entre le choix pour la transe libre ou le choix de l'institution et du contrôle. Paul, lui, croyait que la fin des temps était proche et n'envisageait pas d'autre règne que le triomphe imminent de l'image salvatrice et ressuscitée. Mais les Pères de l'Église ont vu le temps passer et ont pris en main les rênes de l'histoire politique et le pouvoir temporel de l'institution. Dès lors la transe est oubliée et les visibilités sont affaire de gestion pour un pouvoir qui installe une police du regard et un régime émotionnel de l'information planétaire et univoque. La maxime est désormais la suivante: faire voir c'est faire

croire ; faire croire c'est faire obéir. La formule est implacable et n'a pas pris une ride. Voilà notre héritage dans sa duplicité oxymorique: Comment faire vivre l'énergie shamanique du possible propre à nos opérations imageantes? Comment résister à la propriété monopolistique du visible? L'idiome de la possession a bien cette ambivalence puisque le terme désigne à la fois le pouvoir du propriétaire et l'état d'expropriation. Faut-il choisir entre l'état de possédant ou celui de possédé? Est-ce que le possédé échappe toujours à la domination du possédant?

Avant de répondre dans mon idiome à la question de savoir si et comment on peut construire une réponse résistante et active à la domination iconocratique, je souhaite évoquer deux registres actuels de la critique du système néolibéral qui dénoncent l'exploitation spécifique des opérations imageantes et la manipulation technologique de la croyance. Je veux parler de ces récentes adresses faites à la sorcellerie et au shamanisme dont la transe devient *pharmakon*, je veux dire à la fois poison et remède dans ces temps de crise. Deux mouvements critiques distincts et complémentaires ont voulu faire appel à l'anthropologie pour indiquer les voies d'une résistance à la dictature de l'impossible. Les forces de résistance contre l'extinction de l'énergie du possible veulent désormais faire appel à d'autres sources énergétiques issues d'une réflexion anthropologique. La critique de la raison capitaliste doit en passer par une critique de la raison elle-même. Le règne de la raison appuyé sur les forces deux fois millénaires de l'institution ecclésiale a habilement combiné une domination

de la croyance et du crédit, de l'abus de confiance et de la crédulité qui n'a même plus besoin des adhésions religieuses pour maintenir le système de sa pseudo nécessité. C'est dans ce paysage que se sont formés ces deux mouvements critiques: d'un côté se fait entendre la dénonciation de la sorcellerie néolibérale et de l'autre la relance d'une sorcellerie résistante à cette magie noire du capital. Il me semble que ce qui se joue dans les deux démarches partage un commun dénominateur: le désir d'échapper au soupçon de la régression naturaliste et archaïsante et celui de ne pas tomber dans la consommation néo-spiritualiste de suppôts du capital. Ces mouvements s'inscrivent dans une histoire du XX^{ème} siècle: au moment même où la psychanalyse mettait en œuvre une reconnaissance du sujet de la parole en tant que sujet du désir, ce sont les anthropologues qui découvraient et faisaient connaître des sociétés où la circulation des biens et des services, des personnes, des signes et des choses répondaient et répondent encore à une tout autre logique que celle que le monde occidental chrétien considérait comme naturelle et universelle. L'atteinte salutaire portée par l'anthropologie à l'anthropocentrisme chrétien occidental a permis une nouvelle lecture de notre propre histoire. On a reconnu au cœur de l'occident rationaliste et dominateur l'existence souterraine, tenace et rebelle d'une autre histoire: celle des populations colonisées et asservies, celles des femmes et des sorcières, celles des fous et des réprouvés... En un mot l'immense zone culturelle et cultuelle où opéraient et opèrent encore des énergies inassignables, des désordres

féconds, des chaos inventifs, des brouillages créatifs et donc finalement une histoire des contre-pouvoirs qui n'ont cessé d'exister fût-ce au prix des persécutions, des asservissements et des exclusions les plus féroces. Ainsi s'amorça un mouvement qui décida de décoloniser la pensée, de féminiser la puissance, dans la crise de redécouvrir la transe. En un mot il s'agit de faire agir les forces du désordre, de les arracher au silence, de reconnaître la puissance des faibles. C'est à travers elles que devraient se mobiliser les figures du possible. Franchir les frontières de l'impossible et du permis, tel est le programme de ceux et surtout celles qui veulent promouvoir un monde différent et nouveau. Ce n'est pas si simple car, nous disent Stengers et Pignarre les possédants sont eux aussi sorciers dans leur ouvrage *La sorcellerie capitaliste* (publié aux éditions de la Découverte en 2007). Ils font apparaître au fondement du système un dispositif symbolique et matériel de croyances et de crédulité, de manipulation du crédit qui nous envoûte en nous privant de toute énergie fictionnelle. La réalité, le réel même, c'est ce à quoi l'on nous demande de croire. Nous vivons donc un paradoxe ravageur, une sorte de parodie du hégélianisme: tout ce qu'on croit est réel et tout ce qui est réel est coextensif à tout possible. Donc il nous est impossible de croire à un autre monde que le monde réel auquel nous devons croire. Aujourd'hui la crise du désenchantement est idéologiquement soutenue par la rhétorique de la fatalité entretenue par des enchanteurs qui nous ensorcellent. Prisonniers des sortilèges nous sommes pris en otage par la sorcellerie du pouvoir économique et

financier qui met en place l'espace d'un destin inéluctable, d'un ordre sur lequel nous n'avons aucun pouvoir. Une sorte de magie noire nous condamne et nous aliène pour le plus grand profit de ceux qui croyants ou pas ont surtout mis en place une machinerie persuasive qui enlève tout espoir de transformation. Metropolis de Fritz Lang fut dès 1927 une des premières fictions cinématographiques qui mit en scène la fiction destituante de la grande machinerie industrielle et financière que nous entretenons autant par nos gestes que par notre crédulité. J'évoquais plus haut Solent Green qui un peu plus tard reprenait au vol le thème de notre dévoration par la machine que nous alimentons par notre substance. Isabelle Stengers et Philippe Pignarre s'inspirant justement des dispositifs d'envoûtement dont ils reconnaissent les opérations dans les dispositifs de croyance du néolibéralisme, proposent des procédures micro sismiques de désenvoûtement. Les scientifiques, les hommes politiques, les journalistes, tous sont soumis au même traitement: *“C'est une “initiation noire”, l'adhésion à un savoir qui sépare les personnes de ce qu'elles continuent à sentir souvent, et qu'elles renvoient désormais du côté du rêve ou de la sensiblerie dont il faut se défendre.”* En devenant à notre insu une *“petite main”* au service du système, on renonce à penser, et l'on revendique fièrement ce renoncement (les autres, les naïfs, ceux qui “en sont encore là”, auront droit à des ricanements méprisants), pour se soumettre à la dictature du “il faut bien”. *“Ce que l'on faisait faire aux gens au nom du progrès, lorsque ce concept tenait encore la route, on le leur fait désormais accomplir au*

nom du réalisme”, remarque Isabelle Stengers.

Puisant dans leur connaissance de l’ethnopsychiatrie, Pignarre et Stengers décrivent le capitalisme comme un *“système sorcier sans sorciers”*: *un système qui nous frappe de paralysie et d’impuissance en nous confrontant sans cesse à ce qu’ils appellent des “alternatives infernales” - par exemple: si vous voulez maintenir ou renforcer la protection sociale des salariés, vous accélérez les délocalisations et provoquez la hausse du chômage...* Philippe Pignarre: *“Un dispositif que ses victimes activent malgré elles: c’est cela, la définition d’un système sorcier !”* Le discours des hommes politiques depuis deux bonnes décennies pourrait se résumer à cette phrase, écrivent-ils: *“Je vais vous expliquer les contraintes inexorables auxquelles notre action est soumise.”*

Cette démarche veut opérer comme le hors champ immanent aux analyses économiques et sociologiques qui voudraient composer le nouveau masque philanthropiques des nouvelles dictatures. Stengers et Pignarre voudraient faire surgir le corps du refus, être la voix qui conteste, faire appel à des énergies souterraines pour organiser un désenvoûtement prophylactique. Si le discours du maître est une incantation qui nourrit la transe capitaliste alors il faut faire surgir le régime de conscience que nécessite la construction d’un monde autre. On pense au travail anthropologique de Jeanne Favret dans la Mayenne aux prises avec la force des envoûtements locaux et découvrant la complexité paradoxale du désenvoûtement dans le cercle d’une autre sorcellerie qui opère comme le hors champ

immanent à la première. De quelle nature est le pouvoir de ceux qui luttent contre la sorcellerie des maîtres? Une pure émancipation vers l'indéterminé ou la composition d'une contre-sorcellerie? C'est en Amérique que l'on a vu naître une contre-sorcellerie féminine qui veut armer le peuple des femmes dont on attendrait la puissance révolutionnaire qui ferait advenir le peuple tout entier. Il s'agit du mouvement créé et guidé par Starhawk. En s'inspirant de la sorcellerie et de la magie primitive des femmes fécondes et furieuses, ces femmes veulent ou semblent vouloir rétablir un lien naturel et politique avec les énergies transformatrices de la terre, de la nuit, avec les forces élémentaires qui produisent du lien, de l'amour de la solidarité de la tolérance bref ces nouvelles sorcières veulent instaurer et faire vivre une sorte de sabbat politique dont les femmes seraient le ferment opprimé et désormais émancipé et émancipateur au niveau de la société tout entière. *"Nous sommes, dit Starhawk, sur un terrain qui n'a pas été encore cartographié, nous créons une politique qui n'a pas encore été définie. Et pour ce faire il serait peut-être temps de laisser Martin et Malcolm débattre ensemble autour de la table du dîner en compagnie d'Emma, de Karl, de Léon et de tous les autres et de sortir dans l'air frais de la nuit"* Starhawk Parcours d'une altermondialiste développé dans *Femme Magie & Politique* dont le titre original est *Dreaming the dark, magic, sex and Politics* (1982) . Les sorcières altermondialistes plaident pour l'obscur en se référant aussi bien aux cultes lunaires qu'au sous-sol ténébreux de l'underground. Soit mais faut-il nécessairement alimenter la force d'un tel mouvement

critique à un idiome archaïsant, néo-humaniste. Starhawk dont la traduction française fut postfacé par Isabelle Stengers semble consciente des écueils et fait en sorte de les éviter. Mais il y a véritablement un risque de moraliser le monde plutôt que de le politiser? de le ré-enchanter fantasmatiquement plutôt que réellement. C'est un écueil qui guette nombre de mouvements féministes résistant aux USA, dont une autre figure importante fut celle qui initia la politique du care autour de Joan Tronto. Tronto publia en 1993, *Moral Boundaries. A political argument for an ethic of care* qui fut traduit par "Un monde vulnérable. Pour une politique du care". En face de la critique du néolibéralisme en termes de manipulations aliénantes de la croyance, les contre-pouvoirs sont pensés par un ensemble composite de militantes mi-Erynies mi-Euménides qui instaurent un nouveau régime de rapport intrasubjectif et intersubjectif. Le souci de l'autre et l'énergie amoureuse prennent la place du contrat politique et de l'accueil inconditionnel que nous devons à tout autre quel qu'il soit. La difficulté vient de ce qu'il est compliqué et presque contradictoire d'exercer ensemble la clandestinité et l'hospitalité, la solitude et le lien. Et pourtant c'est là le vrai nouage porteur du changement. Les opérations imageantes sont habitées par une énergie oxymorique, une puissance de brouillage qui met et doit mettre le sujet du regard en situation de crise, c'est-à-dire de violence interne et de force symbolique.

Je voudrais ici revenir en arrière, cet arrière étant le fond historique grec sur lequel il nous faut bien comprendre ce qu'est une crise. Tout l'intérêt de ce

retour aux Grecs consiste à entendre ensemble toutes les strates sémantiques du mot *crisis* qui pour une oreille grecque permettait d'entendre dans le phonème de la crise tous les harmoniques du mot lui-même. *Crisis* c'est la transe, c'est la convulsion, c'est la séquence épileptique inséparable de la mantique. Entre le fou et le devin, entre le devin et le sage, il n'y a qu'un écart que Duchamp aurait nommé **inframince**. Cet écart imperceptible qui sépare le dément du visionnaire est une zone inhabitable, un no man's land, un terrain d'indétermination où le vague divague mais où la divagation inscrit un terrain de lutte. *Crisis* donc mais comment ne pas rappeler aussi que pour l'oreille grecque *crisis* signifie jugement, *Krinô* je discerne et je juge, *kritès* c'est le juge qui siège dans un tribunal. Donc les opérations critiques loin d'être des mouvements convulsifs, pathologiques et hors de tout contrôle, sont au contraire des opérations de discernement et de jugement qui ne vont pas sans déboucher sur des décisions claires et clarifiantes. Ce spectre sémantique est une indication fondatrice pour qui veut comprendre que celui qui en passe par les étapes d'expérience d'irréalité voire d'hallucination, est aussi le sujet du jugement et du choix éclairé. Comment comprendre cette figure quasi oxymorique de la crise si ce n'est en la considérant politiquement? C'est bien ainsi qu'il faut considérer les Maîtres fous de Jean Rouch: la séquence rituelle et carnavalesque fait de la transe un opérateur d'analyse politique spectaculaire. Reste la question toujours ouverte: comment faire opérer dans le réel l'énergie révolutionnaire des images? comment transformer le réel à

partir des contre-pouvoirs qui s'expriment librement dans le hors champ de l'ordre dominant?

Je proposerai quant à moi une autre voie fondée sur un retour au lexique de la **zone** afin de redonner aux opérations imageantes leur énergie résolument révolutionnaire. Mon hypothèse est alors la suivante: seules les opérations imageantes occupent ce lieu du possible, le font exister et distribuent à toutes et à tous sans distinction le pouvoir de créer d'autres mondes, des mondes à venir, des mondes possibles.. Donc pour me faire comprendre, je passerai par trois points: la *chôra* platonicienne, le shamanisme des images et pour finir l'**inframince** de Marcel Duchamp. Hors de tout cercle sorcier il s'agit de penser le lieu illocalisable de l'image: ce que j'appelle une zone et que Platon dans le *Timée* appelle *Chôra*. comment comprendre la non-appartenance de l'image à un régime disjonctif à un espace contrôlable et mesurable? Avec elle la logique du tiers exclu devient alors une logique du tiers inclus c'est-à-dire qu'entre deux éléments contradictoires, voire conflictuels et irréductibles l'un à l'autre, il ne faut pas choisir et exclure l'un des deux termes et n'en garder qu'un seul au nom de l'univocité de la vérité. Bien au contraire en présence de deux éléments qui sont sans rapport possible seule l'image met en rapport ce qui est sans rapport. Les opérations imageantes surgissent dans une zone sans lieu qui met en rapport ce qui est sans rapport. Platon fait l'hypothèse constituante d'un genre de l'être qui ne relève étrangement ni de l'être ni du genre, et dont il dit qu'il est difficile à penser, obscur, aporétique, mais saisissable en

rêve (*oneiropoloumen*), Il écrit que ce site qu'il nomme *chôra* est la mère, la matrice et la nourrice du visible. Je choisis de traduire *chôra* par zone, m'inspirant dans nos langues de ce qui sonne et résonne politiquement dans ce mot et que je précisais au départ. Lorsque les Chrétiens ont inscrit dans l'icône ce qu'il en était du corps de la Vierge, ils ont écrit pour le nommer *chôra tôn achôrêtôn*, que l'on pourrait traduire par site de tous les insitués ou insituables, donc zone atopique. Autrement dit *chôra* est le contraire de *topos*, de la place naturelle ou légitime occupée par les corps et par les choses. Rien de ce qui a lieu ne serait visible sans l'invisible *chôra*. La zone n'appartient ni à l'être ni au non-être comme le dit l'Étranger dans le *Sophiste*. L'image *eikôn*, plus exactement le semblant, se laisse voir en apparaissant et disparaissant sur un mode sensible à partir d'une zone d'indétermination absolue, impensable. Platon le désigne comme giron virginal et fécond du visible. Qui dit mieux pour préparer le terrain de l'incarnation de l'infini à partir d'une matrice indéchirable et féconde. On aurait pu en rester là si la sorcellerie des fables chrétiennes s'était contentée de nous libérer de la pure nécessité que nous impose l'expérience de l'espace et l'épreuve du temps. Mais les sorciers veulent toujours le pouvoir et l'image eut beau dire: "mon royaume n'est pas de ce monde", les théologiens et l'empereur ne l'entendirent pas ainsi. C'est que les opérations imageantes rompent avec l'évidence du visible, non pour mettre en doute l'expérience effective de la manifestation du monde et des effets de cette manifestation sur notre corps et notre affectivité, mais pour ne pas faire

de cette expérience une épreuve muette et passive dans un temps homogène et irréversible nous privant de toute initiative et donc de toute liberté. Les opérations imageantes connaissent toutes les permutations, renversements, réversibilités qu'il s'agisse du sexe, du genre, de la place sociale, du partage des pouvoirs et des forces. Les images sont trans-genre, *queer* parfois, **transgénériques** toujours. À côté de ce qui se poursuit inexorablement et dans cette poursuite inexorable à côté de ce qui nous poursuit ou que nous poursuivons, il y a place pour toutes les irrutions de ce qui arrive contre toute attente et pour tous les jeux du désir. En ce sens les films de Weerasethakul et particulièrement *Tropical Malady* est la réponse la plus opérante que l'on puisse opposer à *Soleil vert*. La relation entre les vivants et les morts est une relation irréductible qui fait parcourir à chacun la trajectoire la plus implacable et, dans le même mouvement, cette relation est celle qui est totalement innervée par le désir. Les vivants et les morts qui sont sans rapport, sont les sujets déssexualisés d'un érotisme initiatique qui les met en rapport sur le mode imageant de l'apparition et de la disparition. Leurs énergies circulent dans tous les sens et dans la nature entière la course de l'un vers l'autre, de l'un contre l'autre se déroule dans un temps réversible, dans la permutation des places, dans les marges suburbaines d'une zone où l'on se perd pour se trouver et où l'on se trouve pour se perdre. La forêt vierge comme on l'appelle alors que les chrétiens auraient bien du mal à reconnaître dans la Vierge l'esprit de la forêt. Et pourtant ! Weerasethakul est sans aucun doute un maître

de la zone, un maître-fou de la fiction cinématographique.

Je pense qu'il n'est pas nécessaire de construire un appareil théorique de résistance au pire que l'on nous réserve mais au contraire il nous faut impérativement confier à la quotidienneté des gestes imageants la charge de faire vivre les énergies révolutionnaires de tous les contre-pouvoirs. En quoi cela consiste-t-il? Il s'agit, me semble-t-il, de faire vivre une *chôra* partout où nous sommes, c'est-à-dire de créer partout où nous agissons un site d'accueil et de recueil, d'hospitalité inconditionnelle à tout autre dans une égalité fictionnelle et constituante, en un mot de faire surgir à tout instant une zone pour les zonards. Soyons zonards, opérons par la force des énergies fictionnelles. Les artistes sont nos guides sur le chemin de notre "devenir zonards". Les gestes d'art sont par excellence ceux qui mettent au monde, donnent naissance à ce site de liberté sans entrave et sans assignation à résidence ni à identité. La zone n'est pas ailleurs, n'est pas un lieu d'exclusion, ni un désert privilégié qui échapperait à l'espace des dispositifs de pouvoir. La zone est au cœur même de ces dispositifs le site de la fragilité, de l'énergie sismique et fracturante qui habite comme les Erynies au cœur de la cité. C'est le sujet de *Théorème* de Pasolini. Un inconnu venu d'on ne sait où et allant, on ne sait où, fait surgir au cœur intime d'une famille totalement conforme une zone révolutionnaire. La sexualité devient alors le mode irruptif et éruptif de la mise en crise des rapports. C'est parce que l'infini et l'incontrôlable sont immanents à notre monde, qu'il nous incombe de les faire opérer. La clandestinité

n'est pas sans risque ni sans danger. Cette puissance constituante s'exerce tant sur le plan subjectif que dans le champ politique c'est-à-dire celui de la communauté qui tend à se constituer comme peuple. La confusion des genres, l'indifférence des sexes, la permutation des places assignées par l'ordre et la hiérarchie sociale ainsi que par la distribution biologique des fonctions, tout cela peut s'effacer au profit d'une naissance qui n'est autre que celle de l'image à l'état naissant. L'image est et doit être un état de notre relation au monde à condition d'être fidèle à cet état naissant. Hannah Arendt a su faire entendre dans son propre vocabulaire politique que l'humanité a seule la place insigne que lui confère le don des commencements. La naissance est alors le paradigme de toute liberté.

Je ferai un dernier pas sur le chemin qui devrait nous faire reconnaître le site de l'image comme zone rebelle à toute assignation à résidence et à toute identité fixe qu'elle soit nominale, sexuelle, grammaticale, locale ou temporelle. L'hymen virginal n'était que la pensée de la mince pellicule indéchirable qui contenait l'infini sans le réduire et l'enfermer dans une clôture. Membrane qui sépare l'irréductiblement séparé, elle met en rapport sans fusion ni confusion ce qui est par nature et par définition sans rapport. L'image est dans la zone sur ce site pelliculaire et membraneux où il n'y a ni rapport sexuel, ni mélange au coeur de l'union. C'est ici pour conclure qu'il faut saluer l'invention magistrale du grand zonard que fut Marcel Duchamp lorsqu'il inventa le terme *d'inframince*. Renonçant à faire des "images rétinienne" et sentant la térébenthine" dans un monde où son talent

aurait été réduit à la production d'objets de délectation et de consommation, Duchamp entre dans la plus grande réserve, dans l'abstinence iconique pour mettre uniquement en œuvre une zone imaginaire, et rêvée métaphorisée par le gaz, la fumée, l'odeur, les flux les poussières et les évaporations *Inframince* sera la membrane sur laquelle le visible laissera sa trace illocalisable et furtive. *La Mariée* et *les Célibataires* sont les organes d'une machinerie désirante et virgine donnant naissance à la transparence sismique et zébrée du Grand Verre. On ne saurait produire une proposition plus fracturante de l'ordre établi dans les arts plastiques. L'artiste est un zonard, vagabond inventif sans domicile fixe, qu'aucune police ne peut arraisonner. Dès lors la transformation du monde ne peut être qu'une transformation du regard sur lui, une transe insolente des gestes productifs, une transfiguration électrique et gazeuse de toute consistance propre à la marchandise.

Quand Paul, emporté par l'hystérie révolutionnaire et universaliste de son éloquence enthousiaste déclare que désormais il n'y a plus ni homme ni femme, ni citoyen ni esclave, ni juifs ni païens, lorsqu'il dit que ce qui est impur n'est pas ce qui entre dans la bouche mais ce qui en sort, il donne le signal des enjeux, mais il fut entendu comme sonneur du tocsin du retour à l'ordre. Tous les sans-voix et les sans pouvoir étaient prêts à se reconnaître dans ce roi de carnaval crucifié et tourné en dérision se désignant lui-même dans le hors champ de tous les règnes dominants. Le zonard par excellence c'était sans doute ce juif errant, image du père incréé, orphelin sans sexe et père de sa

mère, elle-même épouse de son fils et créée par lui...image inassignable introuvable, hermaphrodite ou androgyne comme les pères ont parfois osé le suggérer. Les opérations imageantes sont créatrices de permutation, de réversibilité, de déplacement des identités, un jeu d'apparitions et de disparitions où l'essentiel se joue dans le regard auquel il s'adresse. Dans la zone il n'y a de place pour personne. Cette souveraineté de l'adresse quand l'artiste renonce à tout pouvoir se déclare comme le nouveau shamanisme qui fait basculer de façon oraculaire toutes les identités.

Ces quelques pas rapides, trop rapides mais j'espère indicateurs de piste devraient nous permettre de conclure que l'image produit cette fiction constituante que nous appelons l'humanité et qui n'est pas un genre, qui ignore la différence, toutes les différences et qui devient de ce fait la matrice d'un rapport égalitaire que j'appelle aussi la fiction constituante propre à produire le peuple. Autrement dit l'image est carnavalesque où elle n'est pas. J'entends par carnavalesque toute séquence temporelle où l'événement redistribue avec autant de séduction que de violence les fonctions et les identités en les brouillant toutes. Le monde est une machinerie ludique dont on peut changer les règles non seulement à la mesure de la liberté que l'on s'accorde à soi-même mais surtout à la mesure de la liberté que l'on donne et que l'on accorde aux autres, à tout autre sans conditions. L'image doit être révolutionnaire sinon l'humanité ne sera pas.

ART CONTEMPORAIN ET ANTHROPOLOGIE

Thierry Dufrene

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Secrétaire scientifique du Comité International d'histoire
de l'art (CIHA)

Je poserai ce soir la question des relations entre art contemporain et anthropologie, d'abord du point de vue des artistes, ensuite du point de vue des historiens de l'art avant de conclure sur un chantier commun mené actuellement par des anthropologues, des historiens d'art -dont moi-même-, et des scientifiques.

1. Entre les artistes contemporains et l'anthropologie, on observe depuis les années 1960 un chassé-croisé qui pose de nombreux problèmes.

En sortant des limites de l'esthétique, les artistes contemporains d'Europe et des Etats-Unis –on va les appeler par commodité “les artistes occidentaux”-, se sont orientés vers des questions culturelles et sociales beaucoup plus larges. Leurs installations, leurs performances interrogent les fondements de la vie en société, les mythes et les rituels qui l'organisent, les identités et les mémoires. Très souvent, ils se confrontent aux pratiques extra-occidentales et puisent des références dans les attitudes des “cultures autres” comme autrefois Picasso et Braque puisaient dans les formes de l’ “art nègre”. Ils deviennent “anthropologie-

philes”, si vous me pardonnez ce néologisme mal construit, dans le sens où ils sont intéressés par l’anthropologie (c’est-à-dire la connaissance du fait humain, dans ses rapports avec l’environnement, la nature, les autres espèces, etc). Ils sont intéressés à la connaissance des différences et des points communs entre les cultures. On peut citer comme exemples Josef Beuys ou Robert Filliou.

A l’opposé, les artistes autochtones furent, on les comprend, “anthropologie-phobes”, car pour eux le musée d’anthropologie était celui où le regard colonial les réduisait à l’état de sous-hommes, d’objets que l’on étudie, sur lesquels on disserte, et dont évidemment on se démarque. En 1987, l’artiste James Luna, un Lusienno de Californie, reste immobile pendant plusieurs jours dans une vitrine du musée de l’Homme de San Diego (Californie). La performance s’intitule *The Artifact Piece*. Le public est invité à constater la mort de l’Indien, réifié par le musée et par le fétichisme du “primitif”.

Un an plus tard, lors des Jeux Olympiques d’hiver de Calgary en hiver 1988, l’exposition *The Spirit Sings* qui montrait uniquement des “commodities”, des objets traditionnels et folkloriques amérindiens, est l’objet de vives critiques. L’une des réactions les plus fortes est la performance *Artifact number 671b* de Rebecca Belmore, une Anishinabe de Colombie Britannique. Là encore, l’artiste se met en scène en ironisant sur le voyeurisme du regard en quête d’exotisme. Elle souligne le cliché qui voudrait que parce qu’elle est Indienne, elle ait des pratiques différentes, et même franchement sauvages, comme on le voit!

Pour résumer le dilemme, on peut dire que les artistes occidentaux, ceux du *mainstream*, s'ouvrent avec délice et bonne conscience à la différence, tout en se réjouissant de ce que leurs pratiques actuelles ressemblent aux pratiques culturelles de sociétés traditionnelles qui intègraient l'art à leurs pratiques sociales, sans le cantonner au domaine réservé et étroit du musée, alors que les artistes autochtones, eux, revendiquent une égalité de traitement et veulent être considérés comme des créateurs singuliers.

De ce chassé-croisé et du malaise qu'il provoque, le débat suscité par l'exposition *Magiciens de la terre* (1989) au Centre Pompidou à Paris, d'abord chez les artistes, mais aussi chez les anthropologues et les historiens de l'art est emblématique. Je rappelle que son organisateur Jean-Hubert Martin avait invité 50% d'artistes extra-occidentaux, et les avait confrontés à des artistes du "monde de l'art" occidental. Je n'entrerai pas dans le détail du débat: il a été maintes fois analysé. Les principaux reproches faits à l'exposition furent ceux-ci:

- que les commissaires avaient sélectionné eux-mêmes les artistes selon des critères occidentaux (soit depuis l'Europe, soit en faisant de brefs voyages ethnographiques sur le terrain),

- qu'ils avaient cherché à "réenchanter" la production artistique occidentale qui s'essouffait en faisant passer les artistes occidentaux pour des "magiciens", pour le plus grand profit du marché de l'art,

- qu'ils avaient masqué sous des ressemblances formelles superficielles des différences de fond dans le

statut des oeuvres présentées, en présentant des oeuvres totalement décontextualisées.

En fait, comme l'exposition au Musée d'art moderne de New York (le MoMA) *Primitivisme dans l'art du XX^e siècle* de William Rubin avait fait le point en 1984 sur les emprunts formels de l'art occidental, *Magiciens de la Terre* présentait, elle, au Centre Pompidou, des artistes "compatibles" les uns avec les autres à l'échelle de la planète, notamment parce qu'avaient été privilégiés du côté occidental les artistes du type de l'"artiste en ethnographe" selon l'expression qu'employa Hal Foster, quelques années plus tard.

En 1995, en effet, dans un article important, "The Artist as Ethnographer" (publié in Fred Meyer, ed., *Traffic in Culture* (NYU Press, 1996), le critique et historien d'art définissait l'"ethnographic turn" de l'art contemporain. Il mettait aussi en garde contre un risque d'imposture, car selon Foster, l'artiste ethnographe ne pouvait rien faire d'autre que projeter un point de vue occidental sur des productions artistiques réalisées dans des contextes totalement différents, projection accompagnée de la bonne conscience de s'ouvrir à d'autres cultures. (vous voyez à l'écran le flyer d'un colloque récent au musée du Quai Branly qui faisait référence au texte d' Hal Foster)

Dans l'attitude où l'artiste joue à l'ethnographe, Foster voit le double symétrique inversé de l'anthropologue jouant à l'artiste et dont le prototype, même s'il est trop bien élevé pour le dire, lui semble être James Clifford. Ce dernier n'avait-il pas en effet élevé au rang de modèle pour sa propre pratique d'anthropologue ce qu'il avait nommé le "surréalisme

ethnographique”? Pour Georges Bataille et la revue *Documents*, mais aussi pour André Breton et le groupe surréaliste (ici la revue *Minotaure* rendant compte de l’expédition Dakar-Djibouti, avec Michel Leiris et Marcel Griaule), les “cultures autres” devaient être abordées par le biais de la rencontre fortuite et de l’inconscient, du voyage intérieur et de la mise en récits. La mise en oeuvre de ses rencontres s’opère par le procédé du collage, comme on le voit dans *l’Exposition surréaliste d’objets* à la galerie Charles Ratton à Paris en 1936.

Quels artistes visait la critique de Foster? Sûrement beaucoup de “Magiciens de la terre”! Mais aucun n’était nommé. Certainement ceux qui à la suite de *l’Action Coyote* de Josef Beuys (1974), délaissant l’iconographie occidentale, avaient pris l’habitude de puiser dans les mythologies ou les pratiques d’autres cultures (éventuellement James Turrell qui dès les années 1980 imitait dans son *Roden Crater* les lieux d’observation du ciel par les Indiens Hopi), ou encore devenaient des artistes explorateurs parcourant la planète comme Richard Long. Foster parle aussi d’artistes ayant reçu des commandes et qui travaillent *in situ* avec les communautés minoritaires dans les villes multi-ethniques: il y voit une manière de “patronage”, de paternalisme. Charles Simonds avait alors commencé à implanter dans Harlem ses “dwellings” où un peuple de fiction ethnographique, “The little people”, était censé vivre.

Certes Foster avait bien raison de mettre en garde les artistes occidentaux contre le “narcissisme ethnographique”.

Certes, il faut bien continuer la démolition critique du concept de “musée d’anthropologie”, continuer l’œuvre de

Luna ou de Rebecca Belmore, tant que le travail critique et le travail de mémoire n'ont pas été accomplis.

Certes, les artistes ont bien raison de mettre en place des stratégies de “display» ou de contre-enquête muséologiques pour critiquer les “récits de l'autre” que l'Occident a pu produire. On peut penser à Fred Wilson qui a représenté les États-Unis à la Biennale de Venise en 2003 (50° biennale, sur le thème *Dreams and Conflicts*) et qui travaille sur la mémoire de l'esclavage à travers les accrochages et les réserves des musées, à Peggy Buth, qui revisite avec humour le musée ethnographique de Tervuren près de Bruxelles dans *Desire in representation* ou encore à Kader Attia qui dans la dernière *documenta* recrée le dispositif d'un musée d'anthropologie.

Mais il est tout aussi certain que les données du problème ont changé depuis 1989, et depuis l'article de Foster. Notamment parce que *Magiciens de la Terre* a été ce que j'appelle un “malentendu productif”. Cette exposition mérite le qualificatif de *post-moderne*, ou au contraire d'*ante-moderne* si l'on considère, comme Bruno Latour, que “nous n'avons jamais été modernes”. En effet, avons-nous jamais vraiment renoncé à l'hybridation entre les catégories? Art contemporain, art ethnographique, *world art*, *global art*: les frontières restent perméables. L'exposition *Magiciens de la Terre* a fait naître un “imbroglio” dont nous ne sommes pas encore sortis, et je pense que cet “imbroglio” (c'est un mot qu'aime bien Latour) est ce que moi j'appelle un “malentendu productif”.

L'exposition a en effet brouillé les frontières entre le musée d'ethnographie et le musée d'art contemporain, rendant par exemple possible la création du Musée du Quai Branly (ouvert en 2007) qui présente à la fois des objets issus des cultures traditionnelles et des expositions d'artistes contemporains. Elle a fait sortir les productions extra-occidentales du champ du rituel et de la tradition dans lequel on les maintenait. *Magiciens de la Terre* et ses répliques -je pense à *Partages d'exotisme* en 2000 (Biennale de Lyon) (je vous montre ici l'oeuvre du Bulgare Solakov qui imagine un collectionneur de Lichtenstein ou Dan Flavin en pleine forêt africaine)- ont surtout enregistré le déplacement des positions des "anthrologie-philés" et "anthropologie-phobes" que j'évoquais tout à l'heure.

Les premiers ont questionné leur empathie anthropologique, n'hésitant pas à se moquer d'eux-mêmes. Comme l'avaient fait dès septembre 1972 Lothar Baumgarten & Michael Oppitz qui allaient "à la conquête de l'hémisphère sud avec un cigare" ... dans le jardin botanique de Berlin ! Le Belge installé à Mexico Francis Alÿs questionne ironiquement dans une performance sur la place de la cathédrale de Mexico où les sans-emplois viennent offrir leurs services à d'éventuels employeurs, la posture de l'artiste voyageur qui reste malgré tout un touriste! Sergio Vega, dont j'ai vu pour la première fois en 2006 l'oeuvre *Crocodilian Fantasies* au palais de Tokyo, mène depuis 10 ans cette recherche mi-sincère, mi-ironique sur le paradis terrestre qui selon le livre de Antonio de Leon Pinelo, *El Paraiso en el Nuevo Mundo* (1650) se trouve en

Amérique du Sud. Je suis tenté pour mon premier séjour ici de lui donner complètement raison! Sergio Vega, lui, situe l'Eden dans le Mato Grosso.

Mais surtout, si les artistes du *mainstream* de l'art contemporain usent encore du point de vue de l' "artiste ethnographe", c'est pour questionner leur propre univers culturel. C'est le cas encore de Francis Alÿs lorsqu'il adopte la forme de la procession religieuse, comme celle de la Vierge de Guadalupe, pour s'amuser de la manière dont les musées d'art moderne sont comme des sanctuaires avec leurs oeuvres qui sont comme les icônes d'un nouveau culte. Dans *Modern procession* (2002), Francis Alÿs organise un défilé joyeux et solennel à la fois, avec orchestre péruvien, pour le transfert de répliques d'oeuvres entre le MOMA de Manhattan et le MOMA du Queens (et la bien vivante artiste Kiki Smith). Les artistes Dias & Riedweg, bien connus ici au Brésil, collaborent dans *Funk Staden* (2007) avec des danseurs des favelas de Rio, établissant une filiation anachronique entre le Funk Carioca et le livre d'Hans Staden (1527-1578) qui témoigne des premiers contacts entre explorateurs européens et tribus indigènes du Nouveau Monde. En réinterprétant sous forme de tableaux vivants les gravures originales du livre, les danseurs pointent également la marginalisation des favelas par les médias modernes. D'autres artistes constatent avec humour que les "cultures autres" ont vite renvoyé en *boomerang* aux Occidentaux ce que ceux-ci appréciaient dans leur culture. Dans une récente vidéo intitulée "Coupé/décalé" (2010), l'artiste française Camille Henrot s'amuse de ce que le

saut à l'élastique, qui est la reproduction occidentale d'une tradition mélanésienne, conditionne maintenant la forme «destinée aux occidentaux» de ce même rituel. A l'ère de la mondialisation, tout s'échange, rien n'est pur.

Que s'est-il passé depuis 1989 du côté des artistes que j'avais appelé "anthropologie-phobes", mais que la mondialisation ne permet plus désormais à mon sens d'appeler "autochtones" -même si cela reste une appellation politique employée dans certains pays comme le Canada ou l'Australie? Après une première phase où l'empathie de la culture occidentale pour les cultures autochtones a été rejetée comme un véritable néo-colonialisme ou considérée de façon mercantile purement mercantile comme un débouché marchand, est survenu ce que Allan J. Ryan appelé le "trickster shift" des années 1990. "Trickster", du nom de l'animal rusé des mythologies amérindiennes, le plus souvent un coyote, qui joue des tours aux autres et n'est jamais ce qu'on croit qu'il est, qu'a étudié l'anthropologue Paul Radin. Jean-Philippe Uzel rappelle qu'on le nomme souvent le "Décepteur", celui qui déçoit les attentes, embrouille et déplace toujours les significations. Des artistes comme Ron Noganosh, Brian Jungen (et ses masques confectionnés avec des chaussures Nike), et, mon favori: Jimmie Durham (dans cette *Œuvre en bois, sculptée par un chien, peinte par un homme, Hommage à Filliou*, 2003), ont joué de cette "esthétique de la déception" en créant des objets qui paraissent des objets anthropologiques, mais qui sont en réalité des objets esthétiques, des objets naturels qui sont en fait culturels, ou *vice versa*, ou plutôt l'un et

l'autre, en même temps, tout dépendant du point de vue dont on les regarde. A la dernière *documenta*, Durham présentait ainsi des objets tricksters.

L'*imbroglio* cher à Latour ou le "malentendu" productif comme je l'appelle a eu pour résultat que désormais, comme dans la fameuse image double du "lapin-canard", un objet ethnographique et un objet artistique apparaissent comme les 2 faces conjointes d'une réalité culturelle.

C'est pourquoi notre collègue canadienne Ruth Phillips, ancienne Présidente du Comité International d'Histoire de l'art, professeur d'histoire de l'art et spécialiste à la fois de l'art africain et de celui des Premières Nations, avait bien raison de tempêter au cours du colloque "Histoire de l'art et Anthropologie" du Comité International d'Histoire de l'art que j'avais organisé à Paris en 2007 avec l'anthropologue Anne-Christine Taylor, spécialiste des Jivaros et directrice du Département des études et de la recherche du Musée du Quai Branly (dont nous avons édité les actes dans ce volume que j'ai titré de façon quelque peu provocatrice *Cannibalismes disciplinaires!*) contre la présentation de l'art ethnographique au Pavillon des Sessions du Louvre. L'artefact y est présenté nu, sur un socle, transformé en "oeuvre d'art" à l'occidentale, ce que Ruth Phillips désigne plaisamment comme "la mariée déshabillée par ses curators" en référence à l'oeuvre de Marcel Duchamp! Elle recommande à l'inverse une présentation hybridée, avec videos contextualisantes, matériels d'explication qui recontextualisent par exemple les masques, qui étaient portés, et n'ont de sens dans leur contexte que portés,

etc, mais en même temps, elle sait bien que ces objets, nous les traduisons nous, en “oeuvre d’art”. Elle dit comme Bruno Latour que la notion d’”imbroglio” est féconde, née d’une intrication entre le point de vue esthétique occidental et la connaissance des conditions d’élaboration et d’usage des oeuvres dans leur contexte.

On se souvient que l’artiste américain Robert Smithson, mort en 1973, avait trouvé une façon bien à lui de créer une relation entre le lieu éloigné où il faisait l’oeuvre *in situ* (“le site”), et la galerie d’art contemporain où l’oeuvre atteignait son public (“le non-site”). L’oeuvre dans la galerie avait une structure hybride liant le “site” et le “non-site”; ou encore selon le jeu de mots que permet la prononciation anglaise “Sight/Non Sight”. Vision/Non-vision. La relation qui s’établit dans le musée hybride d’anthropologie/art contemporain dont le musée du Quai Branly se veut l’exemple, devrait être de même nature, favorisant un aller-retour permanent entre la société qui a produit l’oeuvre et celle qui le reçoit.

2. Ce qui m’amène au deuxième point de mon exposé: les relations entre les historiens de l’art et les anthropologues. Le colloque de 2007 que j’évoquais à l’instant avait tenté de faire le point sur ces relations. Il a finalement fait apparaître qu’au-delà de la distinction entre domaines d’étude: “art ethnographique”, “art occidental” ou “art des grandes civilisations”, Histoire de l’Art et Anthropologie en tant que disciplines avaient eu tendance à se rapprocher, à s’emprunter objets et méthodes: d’où le titre de “cannibalismes disciplinaires” que j’évoquais plus haut, forgé en pensant naturellement à Michel de

Montaigne et au *Manifeste anthropophage* d'Oswaldo de Andrade (1920).

Bien sûr, il y avait une opposition de principe des anthropologues, dont l'historienne de l'art Ruth Phillips s'était faite l'écho, à une présentation muséographique exclusivement fondée sur l'esthétique: d'où la très forte critique qu'a subi et continue à subir le Musée du Quai Branly, jugé trop "esthétisant". Mais les anthropologues reconnaissaient que les historiens de l'art, nommément Michael Baxandall –que j'avais invité à prononcer la conférence inaugurale du colloque de 2007, ce que seule sa maladie l'empêcha de faire- , avaient ouvert une voie fructueuse en considérant que l'objet d'art n'était pas seulement un signe dans une communication entre un producteur et un consommateur/spectateur mais un objet chargé de multiples intentionalités produit et utilisé au sein des relations sociales complexes, que –justement- son étude pouvait contribuer à éclairer.

Quant aux historiens de l'art, ils admettaient qu'avant d'acquérir leur "régime de valeur" esthétique, les "oeuvres d'art" avaient été des objets rituels, des icônes, des objets sacrés, à qui on prêtait une action autre que celle de la délectation esthétique, et même que l'on avait encore aujourd'hui sur les oeuvres d'art un regard qui ne se bornait pas à une approche esthétique. Hans Belting avait étudié "l'image avant l'art", David Freedberg "le pouvoir des images".

Au cours de la préparation du colloque, j'avais fait le constat de ce que rien d'essentiel ne séparait un historien

de l'art et une anthropologue en échangeant avec Anne-Christine Taylor nos impressions de lecture sur le livre d'Orhan Pamuk, *Mon nom est rouge* (1998).

Je rappelle brièvement l'intrigue de ce maître-livre, un roman qui a valu à son auteur le Prix Nobel de littérature. A la fin du XVI^e siècle, le Sultan veut faire faire son portrait par les peintres de sa cour et le placer au centre d'un livre enluminé fait spécialement pour impressionner le doge de Venise. Pour cela il va faire travailler ses peintres contre leur tradition et contre leur vision du monde (qui est une vision théocentrée, conventionnelle, canonique) à des miniatures où sera fait usage de la perspective et où sera recherchée à tout prix l'originalité, celle de l'artiste mais aussi celle du commanditaire qui sera placé en tant qu'homme réel et reconnaissable (il s'agit bien d'un portrait à la mode occidentale) au centre de l'image, ce qui était complètement hérétique. D'où une série de meurtres mystérieux dont le coupable s'avère être un des peintres qui a dérobé la dernière miniature pour se peindre lui-même au centre, à la place du sultan. Le livre enluminé est de la part des protagonistes et donc de l'auteur et du lecteur (qui, comme dans un bon roman policier, doit tenter de deviner de chapitre en chapitre qui est l'assassin et quelle est son intention, pour ne le savoir qu'à la fin), l'objet de projection d'intentionnalités multiples et contradictoires. Cette projection fait du livre enluminé (qui n'illustre aucun texte préalable) une véritable "personne agissante" qui pousse les protagonistes à agir et modifie leurs relations: que veut faire le sultan en lançant toute l'opération? défier le

doge de Venise? pourquoi l'une des autorités du "monde de l'art" organise-t-elle le travail des artistes qui viennent un à un de nuit dans sa maison? pourquoi les artistes se prêtent-ils à ce jeu hérétique? comment réagira le destinataire, le public, et notamment comment réagiront ces excités fanatiques religieux qui s'agitent en ville? Et puis comment l'écrivain et son lecteur, homme des XX^e-XXI^e siècles, sans exclure les siècles suivants, puisqu'on a conféré à l'auteur Orhan Pamuk et son livre une immortalité possible, celle du prix Nobel, peuvent-ils prétendre se mettre à la place d'artistes du XVIII^e siècle? On sait que Pamuk a, depuis, créé un musée à Istanbul, en rassemblant les objets dont il parle dans un autre de ses livres, *Le Musée de l'Innocence*.

En discutant de ce livre passionnant, nous nous aperçûmes qu'elle l'avait lu à travers le prisme du livre de l'anthropologue Alfred Gell *Art and Agency* (1998) et que moi, je l'avais lu avec le souvenir très présent des travaux de l'historien de l'art Michael Baxandall. Nous allions pouvoir nous entendre.

Baxandall, dans *Painting and experience in Italy*, qui est sa thèse, datant de 1972, explique –c'est trop connu pour que je m'y attarde– que pour comprendre par exemple une Annonciation du XV^e siècle, il faut reconstituer "le style cognitif", l' "équipement mental" et les "habitudes visuelles" de la société qui a produit les oeuvres. Le style pictural de l'époque doit être mis en rapport avec l' "oeil du Quattrocento" (il y aurait donc un oeil propre à une époque, à une culture, ce qu'il nomme "period eye").

Dans *Formes de l'intention* (1985), il va même encore plus loin dans le sens d'une extension anthropologique de l'enquête historique, parlant, comme pourrait le faire un anthropologue, de "cultures autres" et de "différence culturelle", sauf que pour lui, l'éloignement dans le temps (le XV^e siècle, mais aussi le début du XX^e siècle puisqu'il prend l'exemple de Picasso) prend la place de l'éloignement dans l'espace (les cultures extra-occidentales qu'étudie l'anthropologue). Il emploie le mot de "troc" pour désigner la façon dont l'artiste "troque" sa production contre d'autres valeurs de sa société, et ce n'est pas seulement de l'argent, mais du pouvoir symbolique, de la reconnaissance, différents effets de promotion: il entre dans un réseau d'échanges qui va bien au-delà du problème proprement artistique qu'il cherche à résoudre.

Ainsi, je pouvais grâce à Baxandall, comprendre sans peine la fiction théorique de Orhan Pamuk et me mettre à la place soit du commanditaire et du maître d'oeuvre qui se risquaient à dépasser le "système cognitif" de leur société, soit des peintres qui étaient soumis à diverses tentations, inquiétudes et désirs de transgression, soit encore du peuple et des mouvements religieux fanatiques. Et surtout je subissais l'attrait maléfique de la dernière miniature qui plus qu'un simple objet d'art, finissait par agir comme une "personne" convoitée et chargée de toutes sortes d'intentionnalités.

Anne-Christine Taylor, elle, avait lu Pamuk en pensant au livre de Alfred Gell, *Art and Agency*.

Dans ce livre, devenu rapidement une bible pour les anthropologues, Gell affirmait ne vouloir s'en tenir qu'aux relations sociales que les membres d'une même culture instaurent entre eux au moyen des oeuvres d'art, en projetant sur elles des intentionalités comme on le fait sur les personnes que l'on rencontre (La Joconde sourit, donc elle me sourit, donc son prototype est bienveillant, ou l'artiste cherche à transmettre un sentiment de bienveillance; ou alors le cas de ses proues de pirogues mélanésiennes qui vont permettre par leur inquiétante virtuosité de mettre leurs possesseurs en position de mieux négocier dans les tractations commerciales). Gell se donne énormément de mal pour établir le tableau de tous les cas possibles d'interactions sociales par inférences d'intentionnalités (selon deux positions: actif/ qui fait l'action; passif/ qui subit l'action). Ainsi dans un portrait, comme celui du sultan dans la dernière miniature de Pamuk, l'oeuvre (indice) entretient avec le prototype (commanditaire) une relation de dépendance et de finalité (elle doit ressembler à, et elle est faite *pour* le Sultan), alors que l'artiste agit par l'oeuvre sur le destinataire, mais bien entendu l'anticipation de la réception peut faire agir le destinataire.

Selon moi, si Gell apporte un outil théorique qu'on peut utiliser avec profit dans l'étude des arts des différentes cultures, cet outil doit beaucoup aux travaux des historiens de l'art que cite Gell lui-même: le mot même d' "agency" (l'indice est chargé d'une efficacité par ceux qui le promeuvent, le réalisent, le reçoivent)

appartient à l'histoire de la réception (*History of response*, qu'illustrèrent des historiens de l'art comme David Freedberg ou Hans Belting).

Mais surtout Gell puise son inspiration justement dans Michael Baxandall, élève de Gombrich –dont *Art and Illusion* 1960 est l'ouvrage pionnier pour l'ensemble de ce type d'études qui aboutit à Gell.

Ainsi j'ai bien l'impression de Gell a créé une anthropologie *historique* et que Baxandall a ouvert sur une histoire de l'art *anthropologique*. Mais Baxandall ajoutait simplement, et c'est une remarque d'historien, qu'il ne perdait jamais de vue qu'il tentait d'expliquer l'art du XV^e à un homme d'aujourd'hui et que cela supposait un travail de *traduction*: bref, comme il le disait plaisamment: "ce n'était pas à Piero della Francesca qu'il devait expliquer Piero, mais à lui-même, Michael Baxandall".

Gell et Baxandall ont inspiré d'autres travaux. L'anthropologue Philippe Descola et l'historien de l'art britannique John Onians ont voulu comprendre pourquoi étaient nés, sous différents cieux et à différentes époques, des conceptions de l'art si différentes. Refusant le "culturalisme", ils ont voulu trouver des déterminants universels. Onians a réhabilité Hippolyte Taine et Élie Faure et créé le concept de "neuroarthistory". Dans son livre, il s'efforce de comprendre comment un milieu donné crée des prédispositions à tel ou tel goût, à telle ou telle pratique, qui s'ancrent biologiquement dans le cerveau et se transmettent ensuite de génération en génération. Cela laisse peu de place, à mon avis, à la responsabilité,

à l'innovation et à l'accueil en un lieu de données venues d'un autre lieu. Philippe Descola, quant à lui, définit 4 ontologies selon la manière dont les êtres humains figurent leurs relations (d'identité, de différence) avec les êtres qui les entourent, humains et non humains: l'animisme, le totémisme, le naturalisme, l'analogisme. Une exposition au musée du Quai Branly, *La Fabrique des Images* lui a permis de rendre visibles ses hypothèses en 2010. Il se fonde sur Gell, en étudiant les inférences d'intentionnalités: en régime animiste, on pense que l'animal ou le végétal, le minéral même a un point de vue de "personne", tout en ne ressemblant pas à l'homme: un artiste animiste figurera par exemple une "personne" à l'intérieur d'une forme animale dans un masque à transformation; en régime totémique, on pense que l'animal totem ou le pays natal ont distribué des qualités communes à tous ceux qui y habitent ou en sont venus, qualités qui se retrouveront dans la manière dont l'animal totem ou le paysage seront figurés; le naturaliste, "l'occidental" pense que seul l'homme est doté d'intériorité et que même s'il a un corps comme les autres êtres vivants, la force de son esprit lui permet de figurer le monde à la perfection (mimesis); l'analogique pense que rien n'est semblable mais qu'on peut tisser des réseaux de relations entre des choses dissemblables qui s'avèrent finalement mystérieusement reliées, et l'oeuvre d'art est là pour figurer ces réseaux. La démonstration de Philippe Descola est très impressionnante, et emporte souvent la conviction, sauf justement pour l'art contemporain qui s'éloigne complètement du modèle dit "naturaliste" occidental (il suffit

pour s'en rendre compte de jeter rapidement un coup d'œil sur l'œuvre *Cavali* de Kounellis ou *Unicorn* de Rebecca Horn), et qui enregistre, dans le cadre de la mondialisation, des évolutions considérables des cultures qui sortent de leur matrices originelles, si tant est qu'elles en ont eues.

3. Pour conclure, je voudrais donner un exemple de “malentendu productif” dans un chantier commun engageant historiens de l'art, anthropologues et scientifiques, qui montre qu'une structure dialogique permet de mieux comprendre le “style cognitif” de notre temps contemporain, et comment l'art peut transformer les relations sociales (Baxandall, Gell).

L'université de Cergy, dans la banlieue parisienne, a créé un robot pour l'utiliser dans un musée. Il s'agit de savoir si l'on peut inculquer un goût artistique à une machine, je corrige, non pas à n'importe quelle machine mais à un robot humanoïde, une créature artificielle. Un robot devant être utilisé dans un musée doit être un usager de musée, c'est à dire un visiteur.

Si le robot est la version machinique d'un visiteur, autant que ce ne soit pas n'importe quel visiteur, mais un connaisseur: un ami anthropologue, qui vit en Angleterre, Denis Vidal, trouva le nom: il fut baptisé Berenson (du nom de Bernard Berenson, mort en 1959, un des plus connus des “connoisseurs”). Il fut doté d'attributs du connaisseur: un chapeau, un pardessus et une écharpe. J'appris à mon ami que Berenson, le vrai, faisait quand il était jeune des visites guidées si intéressantes qu'il concurrençait les guides officiels. Peut-être qu'un jour le robot Berenson ferait aussi bien.

Car Berenson, automobile, autorégulé, doté de 2 caméras de reconnaissance optique (*pattern recognition*), d'un cerveau-computer, a pour pratique de se promener dans le musée, ici le musée du Quai Branly où il est particulièrement à l'aise avec les autres créatures artificielles que les peuples qui les ont créées ont particulièrement chargé d'intentionnalités (ce sont bien plus des "personnes" qui agissent au cours des rituels que des objets d'art). Berenson, le robot, lui-aussi n'est doté d'intériorité, d'intentionnalité, d'*agency* que quand il entre en relations avec les humains, donc quand il est en position "on", qu'il fonctionne et qu'il est branché.

Son travail est d'enregistrer les expressions faciales des gens qui regardent et d'associer une œuvre et une réaction: un visage bouche bée, un sourire vaut pour "j'aime", une expression crispée ou indifférente pour "je n'aime pas". On peut également guider le robot et lui apprendre ce que l'on aime: il comprend quand on le lui dit. Il sait même faire des distinctions entre les parties d'une œuvre: je l'ai vu pour un gardien de reliquaire *kota*: les gens aiment la partie figurative, la tête en haut, mais pas la partie abstraite qui lui sert de support. Berenson aimera ce que les gens aiment: il aura donc le goût statistique; même pour le gardien de reliquaire *kota*, il y a plus de parties que les gens aiment que de parties qu'ils n'aiment pas. Berenson aimera donc le gardien de reliquaire *kota*.

On comprend l'intérêt du scientifique qui construit le robot et souhaite le doter d'une sensibilité (ce serait pour lui une grande victoire); l'anthropologue, lui, est intéressé

par 2 choses principalement: 1. quel rapport les hommes entretiennent-ils avec le non-humain (de quoi les humains veulent-ils s'entourer demain, quel serait le robot gendre idéal, quelle serait la parfaite aide à la personne?); 2. pourquoi les humains veulent-ils que le robot leur ressemble (humanoïde) et comment supportent-ils cette troublante proximité?

Mes amis anthropologues admirent la pensée de Masahiro Mori, génial roboticien japonais, une pensée qu'il a résumée en un schéma et une expression très suggestive: "The uncanny valley", la vallée de l'étrange.

Quand une créature artificielle se rapproche de l'humain, elle passe dans une zone que Mori appelle "vallée de l'étrange" en référence à l' "unheimlich", l'inquiétante étrangeté selon Freud. Les créatures qui sont dans cette zone sont insupportables pour l'homme: leur proximité avec l'homme est à la fois trop grande pour qu'on les tienne pour de simples objets mais pas assez grande pour qu'on puisse les accueillir dans le monde des humains. Dans cette zone sont les cadavres, les zombies; sortant de cette zone, se rapprochant de l'homme et donc n'étant pas effrayants: les marionnettes *bunraku*.

Bref pour être toléré par un humain et donc interagir avec lui, un robot doit être soit une machine amusante et éloignée de toute ressemblance, soit vraiment un quasi-humain.

Berenson appartient au premier groupe: il a les yeux d'un masque Grebo comme celui qui inspira *la Guitare* de Picasso, construction cubiste, et une bouche de poupée de

muppet show. Son costume le rend sympathique (même si certains sont effrayés): en général il est bien toléré et ne crée pas de malaise. Il rejoint ce que j'ai appelé les "sculptures-machines" de l'art contemporain, les robots créés par Nam June Paik et les machines de Tinguely comme la *Métamatic n°17* présentée à André Malraux, alors ministre de la culture lors de la première biennale de Paris en 1959. Généralement, les spectateurs interagissent bien avec les sculptures de Tinguely, sauf quand leurs mouvements sont aléatoires, discontinus et leur aspect celui de spectres: ils entrent alors dans l'*uncanny valley*, ne sont plus assez machines et pas assez humains encore: ici le *Ballet des Pauvres* de 1961 où bien sûr l'artiste a la volonté de créer le malaise.

Les anthropologues ont voulu personnaliser au maximum l'individu Berenson, conformément à leur souhait qu'il acquière un goût individuel, et les roboticiens savaient pertinemment qu'il ne fallait pas trop se rapprocher de l'humain dans la représentation tant que toutes les qualités de l'humain ne s'y trouvaient pas encore: par exemple, Berenson ne marche pas mais roule, ne parle pas et s'exprime par des signes grossiers de la bouche, il n'a pas de main, etc.

Que vient faire là l'historien de l'art contemporain que je suis et comment partage-t-il avec les anthropologues des interrogations sur la personne et le goût? Il y a quelques raisons évidentes: on est dans un musée, il est question du goût pour les œuvres d'art. mais il y a plus.

Cela tient d'abord à un ajout de Mori à son premier texte lors d'une conférence sur les robots humanoïdes à

Tsukuba au Japon en 2005. Cet ajout m’a beaucoup intrigué. Mori remarquait que le visage d’une statue de Bouddha peut apporter un réconfort immense à l’homme, et qu’il est l’expression artistique de l’idéal humain. Mori décrit quelques sculptures:

“ces visages sont d’une grande élégance, ils ne sont affectés par aucun souci de la vie terrestre et possèdent une aura de dignité”.

Mori souhaiterait-il qu’à terme, un robot ait un visage de Bouddha? Comment comprendre cette intrusion de l’esthétique dans la cybernétique? N’a-t-elle d’ailleurs pas toujours été présente, dès le début? La spiritualité (religieuse) s’exprimerait-elle mieux aujourd’hui dans le cyborg que dans la sculpture, comme le laisse penser le titre du livre de Mori: *The Buddha in the Robot*? L’historien se demande si Nam June Paik n’a pas anticipé, peut-être influencé le roboticien. Je vous présente ici son *Techno Buddha* de 1994. L’anthropologue pense que cette propension à spiritualiser les objets tient sans doute à la culture japonaise, disons à une forme d’animisme.

Mais l’essentiel est probablement dans l’aspect simple et poétique des premiers robots qui est devenu une référence. Il en est de même des premières sculptures automates de Tinguely, comme l’élégante *Metamatic n°17* que nous avons vue plus haut. Les roboticiens disent que pour que l’homme et la créature artificielle interagissent, il suffit d’un détail juste, d’un bon geste, et l’homme et la créature comprennent alors tout de suite ce dont il s’agit.

Le roboticien se pose les mêmes questions que le sculpteur.

Comparons ce qui dit Mori et ce que disait Giacometti, sur l'oeuvre duquel j'ai beaucoup travaillé:

Mori: -"il s'agit d'effectuer la dernière touche autour des yeux sans rien enlever de trop, sinon, c'est fichu".

Giacometti: -"j'ai l'impression que si j'arrivais à copier un tout petit peu –approximativement- un œil, j'aurais la tête entière... Seulement, cela a l'air absolument impossible"

Mori: "lorsque vous créez, vous devenez cette création"

Giacometti: "au fond, je ne travaille plus que pour la sensation que j'ai pendant le travail"

Alors que Mori dit que "le plus difficile, ce sont les mains et le visage" (j'ajoute que les mains des robots sont d'ailleurs faites par ceux qui créent les mains des statues de Bouddhas), André Breton rappelle dans *L'Amour fou* à propos de la sculpture *L'Objet invisible* (1934) dont il voyait les progrès lors de ses visites dans l'atelier de Giacometti, que l'artiste n'était jamais satisfait du visage et de la position des mains, qu'il changeait sans cesse.

Ainsi le robot est-il un "objet frontière" contemporain, quelque peu *trickster*, qui fait converger très concrètement mais aussi très conceptuellement les analyses des historiens d'art, des anthropologues et des scientifiques. Il permet de repenser la question de l'illusion et de l' "agency" des images, d'étendre la problématique de l'anthropomorphisme (comme dans les troublantes créations du professeur Ishiguro, appelées Geminoïd, robots jumeaux).

Ernst Gombrich écrivait dans *Art and Illusion* qu'il avait sur son bureau un crabe: c'était un petit bronze Renaissance (n'ayant trouvé celui dont il parlait, je vous montre le *Crabe*

peint par Dürer en 1495). Parfois pour taquiner un enfant, il l'agitait en sa direction comme s'il s'agissait d'un vrai crabe. Il en tirait la conclusion qu'on voyait toujours les choses de façon duale (double), comme leur *prototype* et comme un *indice*, si l'on reprend la terminologie de Gell, à la fois donc comme la présence illusoire de quelque vivant (le crabe), et comme une œuvre ayant un certain style (une sculpture animalière de la Renaissance). Il ajoutait que les deux se brouillaient souvent: après tout, ne mettait-il pas ce crabe sur des papiers auxquels il ne voulait pas qu'on touche !

“Je sais bien, mais quand même...”, disait Octave Mannoni en 1969 pour définir la croyance. Je sais bien que ce n'est pas la réalité, mais cela y ressemble. C'est exactement ce que le faux Berenson inspire, et j'aime que sa première promenade de futur critique inspiré ait été pour le Musée du Quai Branly, signe avant-coureurs de nouveaux “cannibalismes disciplinaires” entre histoire de l'art et anthropologie”.

Je vous remercie de votre attention !

Thierry Dufrène

Octobre 2012



Robot Berenson - Foto: Denis Vidal/Musée du Quai Branly



Robot Berenson - Foto: Denis Vidal/Musée du Quai Branly



Robot Berenson - Foto: Denis Vidal/Musée du Quai Branly



Robot Berenson - Foto: Denis Vidal/Musée du Quai Branly

DO REGO FOTOGRAFO (II)

Edgar Vidal

El multifacético Do Rego Monteiro tiene una zona oscura de su obra, directamente ligada con su producción artística, que ha sido muy poco y nada tratada. Nos referimos a su actividad fotográfica. Hemos tratado en un trabajo reciente en Porto Alegre de leer las tonalidades preferenciales utilizadas por el pernambucano para su pintura (sepia y azul) a partir de las dos modalidades cromáticas mas utilizadas por las primeras fotografías (calotipos y cianotipos).

He aquí un análisis cromático comparativo donde vemos la importancia del sepia, en un período en que Do



Rego vivía en Paris, el mismo color que estas fotos de los años 20.

En efecto con la fotografía numérica hemos olvidado la emoción de ver aparecer la imagen en negativo sumergida

en el “líquido excitador”. Es uno de los inventores de la fotografía, William Henry Fox Talbot, quien aseguró que había conocido pocos fenómenos científicos más sorprendentes que la gradual aparición de la imagen sobre



la hoja de papel.

Estas pesquisas adhieren a las observaciones de la crítica del momento inicial de su pintura, que remarcaba el particular borde blanco que delimita las personas y objetos presentes en la tela de Do Rego, y que, como vemos, encontramos también en el negativo fotográfico.

Así en la “Revue de l’Amérique latine”, publicada en París, en mayo de 1926, Raymond Cogniat escribe un artículo sobre el “Salon des Indépendants”, donde entre otros artistas destaca Do Rego Monteiro que sin ser perfecto - dice Cogniat- muestra un esfuerzo hacia nuevos logros. El pintor brasileño después de haber obedecido a algunas influencias, encuentra un estilo propio, en el que, ***mediante la reducción de los volúmenes a lo esencial y llevándolos a su valor decorativo, obtiene el relieve***

gracias a graduaciones de color o a un círculo de luz, a veces casi blanco, rodeando a los personajes. Expone en estos momento -continúa el crítico- dos cuadros que representan personajes muy bien observados y tratados en gris y marrón con deformaciones de las manos curiosas.” Ya hemos visto entonces el tema del tratamiento “marrón” y del “círculo de luz” relacionado con la técnica *calotípica*.

Aprovechando y agradeciendo la gentileza de la invitación del Comité de Historia del Arte Brasileiro, quisiéramos trabajar todavía un poco mas sobre este Do Rego fotógrafo, que nos parece tan importante para comprender esta complejidad del constructivismo latinoamericano, en donde el retorno al orden, la vuelta al clasicismo y a la búsqueda de la inspiración en las culturas ancianas, va de la mano de una reapropiación de las tecnologías creativas del momento, en este caso la fotografía.

En la foto presente tenemos una escultura junto con una imagen de mujer y esto nos recuerda una de las características importante del programa artístico del pintor brasileño: la interpenetración de la escultura y la pintura, como lo vemos en este grupo de obras, donde se puede



percibir el relieve de los cuerpos y el volumen estatuario de los senos en las dos imágenes pintadas.

Vemos así que el pernambucano era experto en las mezclas de estilos pero sobretudo en la interacción de diversas disciplinas artísticas. Esto le encontramos de nuevo en una foto donde su mujer Marcelle-Josephine



Angèle Louis do Rego Monteiro ...es el centro de la obra.

La imagen esta proponiendo dos vertientes que en los inicios de la fotografía fueron muy importante, la foto arqueológica (de estatuas y monumentos) y el retrato, que veremos más detalladamente a lo largo de este trabajo.

Pero además esta estatua posicionada a la derecha esta también representando dos culturas, el mármol de factura clásica y el retrato modernista.

Una segunda tensión que aparece con la figura femenina moderna es entre la quietud definitiva de la escultura y la postura, entre rigidez de la estatua y posible vitalidad representada por la figura femenina viva.

Esta supuesta movilidad de la imagen, conlleva en

ella mismo una contradicción, por un lado estamos ante la fijeza de un cuerpo que adivinamos móvil, pero por otro lado, vemos como con la foto se fija también definitivamente, más quizás mucho más que con la estatuaria.

Finalmente, nos interrogaremos sobre el tercer objeto representado en la foto, la máscara. Veremos que aparece varias veces en la obra de Do Rego y da un toque de misterio y de poesía a sus pinturas.

Decíamos que estos dos elementos puestos a la derecha y en el centro de la foto, representan, en suma, dos modalidades tradicionales que supo adoptar la técnica de Talbot en sus orígenes : la documentación arqueológica y el retrato de una mujer à la moda de 1920.

Desde los inicios de esta técnica, calotipistas y arqueólogos trabajarán juntos, creando una rica interacción científica gracias a la cual, la arqueología se fortaleció como una de las ciencias humanas más importantes. Las nuevas técnicas fotográficas de fines del siglo 19, han reducido el peso y el tamaño de los aparatos, por otra parte el papel es más fácil de transportar que las viejas placas de cobre o de vidrio, pero también aumenta la calidad de la imagen, con mejores contrastes. Así por ejemplo, merecerá remarcado



renombre la “Misión heliográfica de 1851”, patrocinada por la Comisión de Monumentos Históricos.

Esta misión-plan es un hito en Francia, en la medida en que pone de manifiesto, el interés documental de la fotografía, pero también revela la evidencia de las cualidades prácticas y estéticas del calotipo. Los primeros fotógrafos, son enviados a las diferentes regiones de Francia por la Comisión para hacer un balance de los monumentos más notables necesitando restauración.

Pero también la “Société Géographique de Paris”, vasta empresa francesa de conocimiento y de descubrimiento del mundo creada en 1820, se ve fortificada por el descubrimiento de la fotografía : así Oriente, América, Oceanía, son re-descubiertas. Aquí vemos fotos del escritor Maxime Du Camp, amigo de Flaubert, en cuya compañía viajó a Egipto (de 1849 a 1851), como lo harían a la misma época, el arqueólogo Salzmänn, que viaja a Tierra Santa (1853), y el egiptólogo Deveria (en 1859), grabando un testimonio fiel de lo que vieron.



He aquí dos ejemplos de la fotografía de Du Camp.

El álbum producido por Maxime Du Camp, (la imagen de la derecha esta tirada de él) durante su misión en Egipto, Siria y Palestina, que inaugura un tipo de publicación documental con una lealtad al estilo fotográfico y busca la visibilidad más . que los efectos estéticos. Du Camp prioriza las vistas de frente, con la introducción de un carácter indígena a escala.

También Louis de Clercq (1836-1901) que pasó el verano de 1859 en un viaje en el Mediterraneo , presentando al mismo tiempo un Álbum donde negativos y positivos son



bien visibles y de una gran belleza.

Es en esta matriz cultural particular , este contexto donde las ciencias históricas y humanas se consolidan de la mano de la nueva técnica fotográfica de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, en este continente europeo donde los viajes adquieren una gran importancia, que comienza un nuevo periodo para la pintura latino-americana con Do Rego y su retorno a las culturas clásicas.

En ese sentido tanto Do Rego que Torres García van a apoyar sus trabajos en un “Retour à l’ordre” como se llamará en Francia a este período de las vanguardias. Una investigación, que pasa para los dos, por estadias frecuentes en los museos arqueológicos y por lo que el crítico John Xceron en 1929 anota muy convencionalmente, siguiendo los pasos del crítico francés Cogniat : “Monteiro esta obsesionado por los desnudos y los rostros. Capta su inspiración general de las tradiciones de los mayas y aztecas y de los griegos, descubriendo la manera de convertir formas clásicas en nuevas entidades. ...el método de colorido de Do Rego es muy simple : amarillos, rojos, marrones, blanco y ocre completan su paleta casi primitiva. Usando el blanco, obtiene un buen reflejo de la luz en sus pinturas. Notase una cualidad escultural en



todos sus trabajos (...) basada en principios geométricos.”

El americano olvida sobretodo las influencias de la cultura de la isla de Marajó, que el pernambucano había

estudiado ya desde inicios de 1920, como lo muestran sus archivos (Zanini : 67). Pero también, el retorno a una temática cristiana, como lo notamos en esta Cena eucarística.

Es bien cierto sin embargo que el proyecto retroactivo, compartido por los constructivistas latinoamericanos con otros grupos de vanguardia, como los cubistas (en particular con el “Groupe de Puteaux”, también conocido como de la Section d’Or), significaba para estos artista una “mecánica de construcción de un orden social ideal” como lo analiza Bastos Kern. Esto significo al mismo tiempo un retorno a las grandes civilizaciones clásicas (que para el pernambucano era la cultura maraojara y el arte egipto y mesopotámico mas que las influencias mayas, aztecas y griegas) y para Torres-García es la cultura primero gréco-latina y luego Inca. Hemos visto también que éstas culturas habían sido durante toda la segunda mitad del siglo XIX y principios del



siglo XX magnificadas por el medio fotográfico.

Asi por ejemplo comprendemos el detalle remarcado por Cogniat de la “deformación de las manos” insertando

esta modificación, en la influencia que tendrá el arte egipcio para nuestro pintor, viendo esta foto de una escultura (copia de la gran esfinge de Gihza, creada con arena de la playa



y fotografiada en 1920 por el mismo Do Rego) junto a una de sus obras, “Pietá” de 1924.

De la tradición griega expresada por la estatua a la derecha, Do Rego pasa a la modernidad representada por la imagen de su mujer.

En efecto, aquí está Marcelle-Josephine Angèle Louis do Rego Monteiro. allí está la mujer verdadera. Si la estatua tiene su sombra, Marcelle no refleja sombra alguna.



Diapo 10

Mas aun, se diría que su cabeza está aureolada de luz

(un trabajo sobre el negativo, posible gracias al calotipo, en que los artistas ponían sobre las fotos su marca de fabrica) y donde Do Rego quiso quizás estampar la cualidad angélica de Marcelle-Josephine Angèle, de la cual Walter Zanini afirma:

“Casados en 1925, Vicente y Marcelle Louis disfrutaran de una existencia con condiciones materiales sensiblemente mejor que las frecuentadas en el ambiente de la bohemia artística. ...esto gracias a la herencia recibida por Marcelle, al momento de la muerte de su primer marido. Este hecho inesperado, les permite coleccionar obras de Arte y comprar el inmueble de la Avenida Junot en Mornarte, donde se instalarán en 1926”.

Y ademas, subsecuentemente permite a Do Rego de dedicarse a sus pasiones, tales como la fotografia y las carreras de autos, que insumian muchos gastos.

Pero también en Marcelle los colores opuestos permiten dar vida y tensión al personaje. Si el busto de la mujer sin cabeza es la representación estática de la mujer, la encarnación de esta feminidad anonima en una mujer singular, y de su realidad pasajera, parece curiosamente una reflexión cristiana sobre la base del arte clasico, lo singular volviendose “angelical” en la particularidad de la mujer, el halo de luz sobre su cabeza proporcionando a la imagen esta ejemplaridad de lo singular. Singularidad y movimiento de la modernidad,



parecen tratar sobre lo fijo, lo que perdura (la estatua) y el ser en movimiento (la mujer real).

El tema del movimiento ha sido muy trabajado por el pintor pernambucano, que con sus investigaciones sobre la danza (dibujos publicados por primera vez en “la Rampe” en junio de 1923) hace un análisis del movimiento muy cercano a los experimentos de 1878 sobre la cronofotografía (que sirvieron de base para el posterior invento del cinematógrafo).

Esta reflexión de los artista sobre el movimiento es también parte del contexto cultural europeo. Ya desde principios de siglo, los futuristas, el cubismo y en particular



Marcel Duchamp desde 1912 con su “Desnudo bajando una escalera”.

Muy lúcido el francés explica así esta obra: “Esta versión final del Desnudo bajando una escalera, pintado en enero de 1912, fue la convergencia de mis intereses diversos, el cine y la separación de las posiciones estáticas en cronofotografías de Marey en Francia y Muybridge en Estados Unidos”.

A remarcar teniendo en cuenta lo que hemos señalado mas arriba sobre la predominancia del sepia en las pinturas de Do Rego, Duchamp no compara sus colores con los colores dominantes en la técnica del calotipo, pero releva el cromatismo diciendo en francés: “Peint, comme il l’est, en sévères couleurs bois”

“Tal que esta pintado en los severos colores de la madera” este desnudo anatómico discriminando veinte diferentes posiciones estáticas en el acto consecutivo de descenso.” Duchamp lo enviara al Salon des Indépendants de Paris de febrero 1912 , pero afirma que a sus amigos artistas no les gusto y le pidieron que cambiara al menos el titulo. En lugar de cambiar lo que fuera, lo presento en octubre del mismo año, el Salón de la Section d’Or, esta vez sin oposición” (Marcel Duchamp)

Para la anécdota lo que no dice Duchamp es que él mismo, era uno de los fundadores de este salon, junto con el grupo de Puteaux de los cuales hacian parte Gleizes, Metzinger, Picabia.



Este método que se utilizó para analizar todos los actos necesarios para recrear el movimiento

aquí lo mostramos extraído del artículo,
“La chronophotographie et les sports athlétiques”
de E.-J. MAREY, publicado en La Nature en 1901,
donde explica su método. El cronógrafo era una larga
cinta donde se desplegaban una serie de instantáneas
fotográficas (variando en número de 15 a 50 por segundo y
aún más), de modo que todas las fases de un movimiento
estén plenamente representadas, escalonadas y en serie,
sobre una larga tira.

Estos dibujos de Do Rego, tan similares a las
investigaciones de Marey y de Muybridge, no solo ayudan a
comprender la importancia de la fotografía, como inspiradora
de la obra de Do Rego Monteiro, sino que iluminan de otra
manera los dibujos, los retratos que le darán tanto suceso
crítico en Francia y en el mundo. Así el New York Herald en
1927 remarca la nueva estética “sus pinturas de los años
20 tienen volumen y poder de composición basados en
principios geométricos”

Paradoja de sus personalidades múltiples, Do Rego



fue también un aficionado a las carreras de auto y piloto de moto.

Pero sin embargo en su producción artística la calidad escultural de sus obras, el vigor hierático y la negación de la representación del movimiento son las bases de su pintura mas conocida.

Porque entonces, de esta tensión entre movimiento y postura fija, esta ultima saldrá manifestada en su obra?. Quiere Do Rego diferenciarse del futurismo, que había intensificado el movimiento (“Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo” dice el manifiesto futurista)?. O del mismo Duchamp que va a transformar las bases del arte tradicional a partir del ready made (“objet usuel promu à la dignité d’objet d’art par le simple choix de l’artiste”, como lo describira Breton)?. Es el primero, junto con Torres Garcia, que contrariamente a las dos vías antes mencionadas, toma un camino que podemos llamar conservador o “retroactivo”, así llega a la monumental quietud de la estatuaria propia a su pintura.

Ya hemos visto que la primera crítica de su obra observa bien esta característica: Así BERNARDO OLEAT en LA RENAISSANCE POLITIQUE, LITTERAIRE, ARTISTIQUE, de Junio 1928, N°25: “Ses personnages aux gestes hiératiques, d’une précision. géométrique, se tiennent bien dans leur cadre, pliés et tordus par les exigences d’une rigoureuse composition.”

“Sus personajes de gestos hieráticos, con una precisión geométrica, se mantienen bien en el cuadro, sus



posturas tensas plegadas y torcidas, por las exigencias de una composición rigurosa”.

Trataremos de comprender el adjetivo “torcido” utilizado por el crítico de la Rennaissance en 1928, a partir de ésta foto y de éste “Menino” pintado en 1920. En efecto, Marcelle de frente, no mira al objetivo, sino que tuerce la cabeza en dirección del piso. La misma posición vamos a



encontrarla en esta segunda foto de Marcelle en el atelier, también publicada en en el libro de Zanini.

Manos cruzadas cabeza ligeramente inclinada

mirando hacia abajo o hacia arriba, aquí vemos reflejados los preceptos de los manuales de foto sobre la postura justa para realizar los retratos fotográficos.

Estos consejos para la pose fotográfica, que son tradicionales hoy y que ya se pueden encontrar en los manuales fotográficos de fines del 19 principios del 20.

Entonces es necesario, imaginarse al fotógrafo de la década de 1920 hasta entrada la década de los años 40, período donde la tecnología fotográfica abandona definitivamente el calotipo, como un personaje con altas pretensiones estéticas, pero sobretodo viviendo en una casa lo bastante grande para poder albergar un laboratorio. Este debe contar con mucho tiempo libre para leer los manuales de la época (que tenían más de 200 páginas) detallando los procedimientos de la fotografía, el carácter científico de la composición química de los baños o el cálculo del tiempo de exposición.

En efecto, la rapidez del tiempo de exposición no era lo que es hoy en día, por lo tanto es necesario “composición rigurosa” de la puesta en escena.

Estos son los consejos para hacer el retrato, detallados en el manual :

“El modelo estará sentado en un asiento pesado y sólido,

se evitaban los sillones elásticos.

“Estará colocado correctamente, la cabeza debe mantenerse recta, pero sin afectación ni rigidez, los ojos se fijan una constante en un punto poco alejado.

Recomendar a la persona, tener cuidado con un

movimiento instintivo que llevaría a mirar el instrumento del operador.

Le será solicitado al modelo de evitar lo mas posible el parpadeo de los ojos, y mantenerse en perfecta inmovilidad.

La expresión de la cara debe ser elegante pero natural.

Los retratos de frente y de perfil tienen poca gracia, de preferencia adoptaremos la posición de costado, mostrando las tres cuartas partes del cuerpo.

La cabeza nunca debe estar en la misma dirección que los hombros, vamos a darle un ligero inclinación hacia la derecha o la izquierda, con el objetivo que se aprecie la posición de tres cuartas partes, si los hombros están de frente y recíprocamente.

Nos encargaremos de que los ojos estén bien iluminados y que su brillo no sea velado por los arcos salientes de las cejas.

Es sobretudo para evitar este efecto que debemos tener cuidado de que el modelo esté iluminado por la luz horizontal mas que vertical.”

Estos consejos fueron publicados en 1896 por Henri Desmarest en “La Photographie, guide du photographe amateur. La chambre noire, le laboratoire, la pose, le cliché, l'épreuve positive, la microphotographie, la photographie télescopique, la photographie sans objectif, “

He aquí un ejemplo de esta modalidad de retratos tomada de una revista llamada la Rampe de 1923 donde hemos visto que Do Rego publicaba sus dibujos sobre la danza.

Diapo La Rampe



Esas consignas han sido hechas para este aparato:

la ilustración figura en el libro de Desmarest. No éste modelo, pero uno similar, fue utilizado por Do Rego, porque este aparato con

variantes, sobretudo en materia de peso y tamaño, fue utilizado en Francia hasta más allá de 1940. Y vemos también aquí esta exigencia de composición sobre esta otra foto de Marcelle, en la playa al lado de una esfinge.

Diapo Marcelle en la playa

Pero volvamos a nuestra primera fotografía de Marcelle. Hemos dicho mas arriba que la relación entre arqueología y fotografía ha sido una de las bases del desarrollo de ambas disciplinas.

Pero no solo la arqueología sino la etnología (o lo que a la época se llamaba antropología) se ilustra con esta técnica. en ese sentido son significativos los trabajos de Armand de Quatrefages, que en el capítulo sobre la antropología de las “Instrucciones Generales a los viajeros” publicado por la Sociedad Geográfica en 1875, incorpora las recomendaciones de Paul Broca. Este fué inventor del área de la palabra en neurología y ademas fue también un pionero de la antropología física. Fundó la Sociedad Antropológica de París, en 1859, el Diario de Antropología

en 1872 y la Escuela de Antropología en París en 1876. Elaboró la antropometría craneal mediante el desarrollo de nuevos instrumentos de medición y de nuevos índices numéricos. Escribió: “Las fotografías bien hechas tienen un gran valor. Para ello se deben tomar exactamente de frente y perfil. Siempre que sea posible, el mismo individuo debe ser reproducido en sus dos aspectos, manteniendo cuidadosamente la misma distancia de la persona con el instrumento.”

En sus álbumes fotográficos, el príncipe Bonaparte



sigue atentamente estas instrucciones, incluso si sus tomas van más allá de las preocupaciones antropológicas estrictas.

En esta foto de un “piel roja” Roland Bonaparte comenta que el modelo es un “guerrero de renombre, segundo jefe de la tribu, de 42 años, está casado y tiene tres hijos.”

Louis-Ferdinand Martial hizo siete viajes a Punta

Arenas y al Cabo de Hornos entre octubre 1882 y agosto 1883, los contactos con los fueguinos son frecuentes y muchos de ellos incluso aceptan subirse a bordo de la nave. En esta foto, los tres hombres agrupados como perdidos en el puente de la nave. Al mismo tiempo el pudor del gesto



de las manos, y la estrecha camaradería que se aprecia en las posturas, son la fuerza de esta fotografía.

Entonces de esta investigación de los orígenes de la pose en el retrato fotográfico podemos concluir dos cosas importantes para el análisis de la obra de Do Rego. La primera es que, desde sus comienzos, la fotografía, está ligada a la búsqueda de lo perdido, de las viejas culturas (tanto desde un punto de vista arqueológico que etnológico) una investigación que será también una de las innovaciones pictóricas de Do Rego y del constructivismo de un Torres García, que le seguirá.

Quisiéramos mostrarles una de las formas que toma éste retorno a la cultura india, en su serie de niños desnudos



como “Crianças” o “Menino e Ovelha”.

La segunda es que si el salvaje, es decir aquel individuo que sería retratado con los preceptos de la antropología y de la antropometría craneal, debe ser retratado de frente y de perfil, el civilizado tiene que seguir los preceptos del manual de fotografía, poca “gracia” tendría de fotografiar un occidental de frente y perfil, habría que aplicar otros criterios estéticos.

Comprendemos así, porque la serie de “Crianças” pintadas por Do Rego (desnudos como los fueguinos de la misión Jean- s en su postura “torcida”.



Quisiera al modo de Do Rego, cambiar de registro disciplinario y dejar por un momento el análisis iconológico de la imagen para intentar otra articulación que nos parece posible encontrar en esta reflexión visual de Do Rego y en su obra en general : una reflexión platónica sobre la imagen.

Platón en el Timeo nombra “formas” también “ideas”, su hipótesis de esas realidades arquetípicas, inteligibles, modelos de todas las cosas, los “eidos”. Así primero existe dice, lo que no nace ni muere, que no viene de ninguna parte ni va a ningún lugar, que no es accesible a los sentidos y que solo la intelección tiene como objetivo analizar. Entonces en esta fotografía lo “femenino” y la estatua como su emblema, podría representar ante todo, lo que queda, lo que perdura, es el “eidos” de la mujer.

En segundo lugar, para Platon, esta lo que llama “eidokon”, que es sensible, que nace, que esta siempre en movimiento, que surge en un lugar para desaparecer en seguida, y que gracias a la sensación, es accesible a la opinión (Marcelle, el ser vivo). “(Timeo, 51-52)

Entonces la estatua y la imagen femenina permiten aquí una reflexión entre eidos y eidokon, y entre los dos, los griegos tenían también una concepción propia para la imitación propia al arte, el « Eikon » : el artífice. Éste puede operar de dos maneras: o teniendo como modelo (παράδειγμα) lo inmutable, y en este caso su obra será

bella (καλός) (para la anécdota este bello platónico se escribe KALOS y da origen al término “calotipo” del griego “kalos”, es decir, “bella-imagen”) o toma como modelo lo que deviene, y así su obra no será bella. Esta reflexión nos parece estar muy cercana a los sujetos propuestos por la pintura del Pernambucano, gracias a las innovaciones técnicas permitidas, como lo hemos visto, por el calotipo entre movimiento y postura fija e inmutable y, al retorno al arte de las culturas primitivas, como búsqueda de la belleza que perdura.

Estas distinciones nos permitieron comprender mejor el artificio constructivista, indagando en un siglo marcado por el movimiento (imagen animada, medios de transportes, movilidad migratoria, vivida por el propio pintor), pero tomando como modelo lo inmutable, esto es una quieta, una inmóvil respuesta, al devenir incesante del mundo.

Y en esto, utilizando y no negando, los aportes de las técnicas (fotográficas) y de las ciencias (arqueología antropología) del momento

Finalmente un tercer objeto aparece en la foto, la máscara. En el mismo negro que el cuerpo de la mujer y que la sombra de la estatua, la máscara solo tomada a la mitad, con un ojo dentro de la foto y el otro afuera, marca el acceso a otros mundos, reales o imaginarios, conscientes o inconscientes. La máscara esta repetida varias veces en la obra de Do Rego, y ella es siempre sinónimo de azar y de misterio, propio a la poesía.

diapo uma+bela+na+noites.jpg).

Aquí en el periodo surrealista de la obra de do rego. Y en sus ilustraciones para la publicación “Renovação”, un grabado llamado “o poeta dormindo”,

diapo “ o poeta dormindo”

donde el antifaz, desprendido de un sueño esta claramente cortada en dos colores antitéticos.

Quizás esto nos indique, que la fotografía, como la maciza monumentalidad de su pintura, sean como máscaras que buscan la eternidad, pero siempre inscritas, en la evanescencia propia, al discurrir del tiempo.

Terminemos con una nota de misterio, de incertidumbre carnavalera, que nos recuerda las bases múltiples en su creación e inspiración, polifónicas en su recepción, de toda obra de arte. Este antifaz, signo de una interpretación inacabada, como una mitad solo del análisis que seguirá después de estas palabras, mitad que trata de recrear el imprevisible, infinito, poder sugestivo de la fotografía, pero también, de la obra de arte.

ARTE CONTEMPORÂNEA E SUAS INSTITUIÇÕES

História da Arte em uma perspectiva institucional: exposições e visibilidade

Ana Maria Albani de Carvalho

UFRGS - PPG Artes Visuais. CBHA

Resumo: Nas duas últimas décadas, de modo mais pontual, o lugar e a função da história da arte como discurso e conhecimento privilegiado sobre a produção artística vem sendo tema de debate entre os próprios historiadores da arte. Os fundamentos deste embate vinculam-se tanto aos novos aspectos de ordem sistêmica, decorrentes das transformações na lógica econômica e política mundial e suas repercussões no campo da cultura, quanto no âmbito das atuais relações entre a produção de conhecimento e as antigas fronteiras e especificidades disciplinares das ciências entre si e das artes. Nossa proposição procura refletir sobre o aparente protagonismo da exposição e da curadoria no contexto acima delineado, tendo como foco as relações entre estas formas de atuação no circuito institucional e suas relações com a história da arte, enquanto discurso e forma de conhecimento específico sobre arte.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Exposição. Regimes de visibilidade.

Abstract: In the two last decades, more specifically, the place and function of the art history as a discourse and privileged knowledge on artistic production has been the theme of debate among the art historians. The fundamentals of this encounter are attached both to the new systemic order aspects, due to the transformations in the economic and political logics and their repercussions in the field of culture, as in the scope of nowadays relations between the knowledge development and the elder boundaries and disciplinary specificities between sciences among themselves and art. Our proposition seeks to reflect on the apparent protagonism of the exhibition and curatorship in the context drawn above, having as focus the relations between these forms of action in the institutional circuit and their connections with art history, as discourse and form of specific knowledge on art.

Keywords: Contemporary art. Exhibition art. Regime of visibility.

As últimas duas décadas constituem um período ainda próximo para que possamos fazer mais do ensaiar considerações sobre as tendências, as linhas de força e os movimentos - sociais, culturais, estéticos - que moldam a atual configuração do campo artístico. A observação de algumas modificações aparentes na lógica de funcionamento do sistema de arte, no entanto, indica que é

possível - e mesmo necessário - considerarmos o período de modo atento, especialmente se pretendermos refletir de forma criteriosa sobre as “direções e sentidos da história da arte” na emergência de uma era “pós-epistemológica”.¹

O cenário artístico atual, marcado por interações em escala global, pelo trânsito de informações em redes digitais, pelo protagonismo assumido pelo mercado e pelas “múltiplas inserções sociais dos artistas”,² curadores, críticos e outros agentes, aponta para uma remodelação nas modalidades de produzir e difundir a arte. Estamos em um momento no qual se torna necessário, ao mesmo tempo, identificar as novas configurações de forças que conformam - ou desestruturam - o que ainda denominamos como campo da arte e indagar sobre o impacto que produzem sobre o fenômeno artístico na atualidade, suas instituições e agentes.

De forma bastante pontual, neste momento, tenho interesse em refletir sobre as condições (locais) nas quais operam os diferentes “regimes de visibilidade” e entender o papel desempenhado pela exposição de arte contemporânea neste cenário, com especial atenção às interações e aos tensionamentos gerados pelo trabalho de curadoria e pelo *design* expositivo.

¹ SMITH, Marquad. “Estudos visuais, ou a ossificação do pensamento”. *Revista Porto Arte*: Porto Alegre, v. 18. N. 30, mai. 2011, pág. 43-62. Porto Alegre: Instituto de Artes, PPGAV, UFRGS. Embora extrapole os limites do presente artigo, julgo pertinente apontar para a situação de contemporaneidade, verificada nas universidades brasileiras, entre a criação de cursos de graduação em História da Arte, com sua perspectiva de especificidade quanto a objetos e metodologias, em contraponto à consolidação internacional dos Estudos Visuais, com suas propostas “interdisciplinares, cross-disciplinares, multidisciplinares e transdisciplinares”.

² CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem Relato. Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: EdUSP, 2012. p. 29.

Como fundamento metodológico, parto do princípio de que não é produtivo aplicar pura e simplesmente os parâmetros de análise gerados a partir da observação de determinados contextos a outros circuitos, estruturados segundo lógicas de funcionamento diversas. Em resumo, as premissas e relações de causalidade entre fenômenos observáveis em um meio artístico que dispõe de longa tradição, com um sistema institucional consolidado e articulado às instâncias de produção e de crítica, assim como um mercado de arte diversificado ancorado em um significativo contingente de público, sejam colecionadores profissionais ou não, nem sempre se adaptam ao estudo de outras realidades nas quais tal estruturação não funciona nos mesmos moldes. As pressões sobre a profissionalização de artistas e demais agentes, decorrentes do advento do mercado de arte em larga escala ou o perfil globalizado das coleções museológicas, para mencionar apenas duas questões a guisa de exemplo, devem ser redimensionadas, caso nosso foco de investigação seja um circuito de arte de porte mais regionalizado, como Porto Alegre ou outras cidades brasileiras equivalentes.

Durante o período assinalado no início deste artigo, observou-se que as exposições de arte contemporânea adquiriram maior visibilidade, não somente entre seu público específico. De modo mais acentuado desde a década de '90, tanto no cenário internacional quanto nacional, temos visto a exposição tornar-se o principal objeto de interesse, em muitos casos em detrimento das obras individualizadas ou de seus criadores, seja do ponto de vista da mídia e dos

meios de divulgação, seja da parte dos próprios artistas e demais profissionais que configuram o campo artístico. Por outro lado, a existência de uma literatura crítica - incluindo a abordagem histórica - ainda não é proporcional ao aparente interesse despertado pelo tema e à necessidade de entendermos os mecanismos que conformam o papel assumido pelas exposições temporárias no tensionamento das diversas instâncias e forças que configuram o campo artístico na contemporaneidade.

Seguindo esta proposta, a noção de “regimes de visibilidade”³ revela-se produtiva. Sua utilização permite refinar a crítica sobre as estratégias adotadas pelos diversos agentes - sejam artistas, curadores, diretores de instituições, colecionadores, marchands, patrocinadores, entre outros “operadores do espetáculo”, com recursos suficientes para produzir efeitos nos jogos entre *ver e ser visto, mostrar/ocultar*, disputados na arena cultural contemporânea.

Visibilidade, nestes termos, remete aos *modos de ver* considerados pelo viés do *fazer sentido* e não como “mera presença diante do olhar”. Os diversos componentes do dispositivo expográfico, para além de sua dimensão técnica, artística ou poética, constituem um ato de geração de sentido. Nos termos desta abordagem da exposição, as opções curatoriais, a disposição das obras no recinto de exposição, passando pela escolha da iluminação, pelas

³ CAETANO, K.E., REICHMANN LEMOS, A. “A Margem do Olhar, a Margem da Imagem - regimes de visibilidade na fotografia documental”. *Razón y Palabra*. Vol. 12, n. 59, out-nov. 2007, México. Disponível: <<http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=199520703018>> Consultado em 18 de outubro de 2012.

cores das paredes e a presença/ausência de textos (e seu teor) no recinto da galeria, são percebidas como uma tomada de posição em sentido político para o campo da arte, parte de um trabalho de *fazer olhar*.

Interrogar-se sobre os regimes de visibilidade que presidem ou configuram as exposições - em seus diversos níveis, desde a eleição do curador por parte da instituição promotora de uma exposição temporária, seja uma bienal ou outro tipo de mostra, passando pela curadoria propriamente dita, pela expografia, pela edição de imagens e textos no catálogo e nos sites que difundem a mostra - significa indagar sobre o que nos tornamos ao contemplar, não somente a obra que se apresenta diante de nós, mas também os modos e as implicações de como tal presença se dá a ver.

Seguindo esta linha de pensamento, um aspecto desta reflexão reside na importância conferida aos modos de espacialização das obras e proposições artísticas, especialmente se considerarmos a produção desde a segunda metade do século XX. Na medida em que as relações entre as obras e o espaço (isto é, as diferentes modalidades de espacialização) assumem o caráter de problemática artística, mais significativa se torna a questão da exposição e dos registros (documentais, das mais variadas ordens) referentes às disposições estéticas e artísticas dos criadores em relação às formas de montagem. Mais uma vez, neste cenário, as relações entre artistas e curadores ganham relevância. Assim como a questão do arquivo e do estatuto de determinados

textos, imagens, mídias - vistos em certos momentos como registro, como dado, como fonte de pesquisa, em outros como documento de trabalho e ainda em outros, como objeto de fruição estética. Nesta situação, considere-se a presença de croquis, esboços, projetos de instalações e de obras *site-specific*, fotografias de *performance* e de montagens de exposições, que são expostos na galeria e/ou integram as edições de imagens dos catálogos.

Entendo a exposição como um “sistema interativo”⁴ no qual articulam-se em diferentes patamares de complexidade, as obras e seus criadores, seus discursos e os discursos de curadores, de críticos, das próprias instituições e mesmo de seus patrocinadores. A disposição das obras segundo um determinado circuito de visitação, assim como a edição de textos e imagens nas publicações que registram/documentam a exposição. Todos estes elementos participam da formulação de *pactos de consumo* e interpretação construídos entre os propositores de uma exposição - artistas, curadores, museógrafos, diretores de museus - e os visitantes, conectando o circuito obra/lugar/público. Neste ponto, coloca-se a questão: em que medida a articulação entre o argumento curatorial e o *design* expositivo opera como mediador ou como problematizador nos processos de visibilidade das proposições artísticas encarnadas nas obras? E ainda: tornar-se visível para quem? Como e em quais circunstâncias? Visível para o público composto pelos pares? Pelos colecionadores profissionais e pelo

⁴ GUASCH, Anna Maria (ed.). *Los Manifiestos del Arte Posmoderno - textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal, 2000.

mercado? Temos em conta que não basta *estar em exposição* para *tornar-se visível*.

Nestes termos, o carácter recorrente de determinadas associações entre obras, ideias, artistas, vão fixando, através de sua reiterada exposição, um carácter de *presença*, atingindo uma posição hegemônica no campo das ideias e verdades sobre o que seja arte legítima e o que seja legítimo em arte. O oposto pode ser igualmente verdadeiro, no que diz respeito ao silenciamento, às exclusões, ao que permanece oculto nas Reservas Técnicas ou nas letras pequenas das (hoje) extensas fichas técnicas que informam sobre os integrantes das equipas de trabalho, responsáveis por conceber, organizar, produzir e mediar uma exposição.

Falar em mercado de arte no atual contexto, envolve refletir sobre o impacto da globalização econômica sobre o campo artístico. Este enfoque coloca vários questionamentos sobre quais são as *condições de visibilidade* da produção artística no contexto de uma economia que se tornou globalizada em termos de integração produtiva, das finanças globais, da troca de mercadorias, em menor grau no que se refere à mobilidade de mão de obra e de modo algum quanto aos centros decisórios, isto é, quanto aos centros de poder.

Ressalto que a noção de poder é empregada aqui na acepção elaborada por Giddens, como a “capacidade de intervir no mundo, ou abster-se de tal intervenção, com o efeito de influenciar um processo ou estado específico de coisas”.⁵ Ou seja, tanto o mundo do mercado de arte,

⁵ GIDDENS, Anthony. *A Constituição da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 17.

quanto o mundo dos pares - os círculos de reconhecimento, legitimidade e consagração, formados por artistas, pelos historiadores da arte, pelos críticos - tem seus próprios regimes de poder⁶. Um e outro envolvem formas de dominação, ambos podem ser extremamente perversos.

Embora a hierarquia vigente no sistema de arte - centrada em instituições e agentes do mundo anglo-saxão - não pareça afetada, novos atores surgem sob os holofotes, ainda que apresentados como categorizações genéricas, alicerçadas em estereótipos, tais como arte latino-americana, chinesa, russa, africana. Sob a força corrosiva do mercado capitalista/neoliberal, mesmo as obras que almejam um posicionamento crítico (em termos sociais, políticos, e da própria noção canônica de arte) tornam-se apreciadas por seu potencial efeito de “midiatização”. Citando Julian Stallabrass, podemos dizer que enquanto “as mercadorias tornam-se mais culturais”, a arte torna-se mais mercadoria⁷ e a condição para que um pensamento crítico e reflexivo tenha a força de agência torna-se cada vez mais rarefeita. Neste cenário, surgem novos protagonistas, enquanto antigos ocupantes do primeiro plano são deslocados para algum lugar no fundo

⁶ Artistas, historiadores, curadores e demais agentes que integram o que delimitamos como *pares* também fazem parte e atuam - em maior ou menor medida - no mercado de arte, seja o mercado *stricto sensu*, seja o que poderíamos considerar como mercado profissional. Porém, a distinção entre um “mundo do mercado” e um “mundo dos pares” e mesmo de um “mundo acadêmico”, assume um caráter operacional, na medida em que os critérios de reconhecimento e as modalidades de distinção não são exatamente os mesmos em cada um destes segmentos. Os regimes de visibilidade, noção que nos interessa no momento, também não. Em aparente diferença com os propósitos de autonomia da arte defendidos pelo discurso moderno, observamos na atualidade a ruptura das fronteiras que pareciam separar as lógicas de funcionamento entre estes mundos.

⁷ STALLABRASS, Julian. *Contemporary Art: a very short introduction*. Londres: Oxford, 2004. p. 55

da plateia. Por exemplo, este reposicionamento pode ser observado no caso da crítica de arte - em seu formato normativo ou mesmo no reflexivo - em relação ao modelo midiático de difusão de informações segundo os parâmetros da indústria do entretenimento.

Prosseguindo neste apontamento sobre as condições nas quais operam os “regimes de visibilidade” contemporâneos, vemos que a *internet* - e em sentido amplo, as novas tecnologias de trabalho com imagens e som - surge como um divisor de águas, não apenas no que tange às ferramentas de comunicação, mas especialmente no âmbito da produção de obras e proposições artísticas, afetando de forma radical as modalidades de recepção e circulação da arte.

As atuais condições tecnológicas aproximam o resultado visual de muitos trabalhos artísticos ao que pode ser observado nos produtos gerados pelo mundo do espetáculo: obras de grandes dimensões, imagens mnemônicas, formas arrebatadoras ou (pretensamente) chocantes, irônicas, divertidas. Imagens em alta definição, em um grau de nitidez não encontrado na vida cotidiana atraem a atenção do público em múltiplas exposições. Desde os anos 1990, a fotografia em grande escala - a cores, montada em *back-light*, com impressionante grau de nitidez - é um dos marcos referenciais estéticos, tanto no âmbito das políticas de exposições de museus e centros culturais, quanto sucesso de mercado. Os trabalhos de arte que empregam tecnologia digital, por sua vez, introduzem novas indagações sobre as práticas de acervo

museológico, expondo os limites do colecionismo e da noção de preservação centrada na integridade do corpo material da obra.

Outro movimento visível na cena contemporânea, diz respeito aos coletivos de artistas. Antes de prosseguir, julgo pertinente estabelecer algumas diferenciações, ainda que de forma resumida, quanto ao modo como a noção de “coletivo de artista” é empregada em relação à de autoria. Podemos identificar agrupamentos de artistas nos quais efetivamente encontramos a *autoria compartilhada*, situação na qual a noção de “coletivo” nos parece empregada de forma mais adequada. Em outros casos, artistas mantêm a autoria individual, mesmo que contem com a *colaboração* de uma equipe de assistentes ou técnicos específicos, situação corriqueira na área de *web arte*, artemídia, mas também em ateliês de pintura ou escultura. Por fim, encontramos os *espaços gerenciados por artistas*, que funcionam como mistos de ateliê, oficina de cursos, galeria e espaço cultural, desenvolvendo atividades que não resultam necessariamente em trabalhos de arte com autoria compartilhada.

Muitos fatores podem ser apontados como fomentadores para a opção de trabalhar em parceria no campo das artes visuais - tão marcado pela atuação individual. Especialmente entre os jovens artistas, cujas carreiras estão em processo de reconhecimento e consolidação, a atuação em parceria pode ser vista como parte de uma estratégia de sobrevivência em uma cena artística cada vez mais competitiva. Mais uma vez, convém

observar que em circuitos de arte com instituições frágeis ou em número reduzido e com um mercado pouco diversificado, tanto as formas de atuação com autoria compartilhada, quanto o gerenciamento de seu próprio espaço cultural podem funcionar - ainda que por períodos curtos de tempo - como tentativas de superar tal precariedade estrutural e ganhar maior visibilidade.

Analistas do cenário artístico contemporâneo - que falam a partir de suas posições localizadas nos centros hegemônicos, como Stallabrass -, argumentam que o problema talvez esteja no “excesso de visibilidade”, isto é, no modo como a diversidade cultural é reduzida ou transformada em mercadoria. Nesta linha de pensamento, o historiador britânico observa que, via de regra, as grandes exposições temporárias de arte contemporânea, especialmente as bienais, são “endereço a uma audiência cosmopolita de arte” em detrimento da população local.⁸ Antes de prosseguir, é necessário mencionar que o surgimento de novas bienais em cidades localizadas nos mais variados pontos do planeta é um marco referencial para a reflexão sobre as condições nas quais operam os regimes de visibilidade no campo artístico contemporâneo, o qual, dados os limites deste texto será apenas assinalado.

Ressaltando a questão do endereçamento das proposições curatoriais - e também artísticas - e tomando como referência o modelo proposto pelas bienais, é conveniente não confundir “espectador-modelo” com o visitante empírico. Dito de outro modo, o público visitante

⁸ STALLABRASS, op.cit. p. 24.

de uma bienal como a Mercosul, em Porto Alegre, ou a de São Paulo, ou ainda, a Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza, terá seu perfil delineado pelo caráter mais ou menos cosmopolita da cidade-sede.

Considerando, neste caso, o exemplo da Bienal do Mercosul em Porto Alegre observamos os esforços de seus promotores em atingir um patamar internacional, não exatamente *global*. Sinalizando esta intenção, diferentes modelos de gerenciamento e curadoria foram testados, com o propósito de repercutir nos centros artísticos hegemônicos internacionais e nacionais. Por exemplo, através da contratação de curadores com currículos que correspondam ao requisito de internacionalização, ou convidando artistas para além dos limites geopolíticos demarcados pelo Mercosul. Neste embate, parte significativa dos agentes locais permanece *invisível*, sejam artistas, curadores, críticos ou outros especialistas nos diversos setores de trabalho que constituem um evento do gênero bienal.

Prosseguindo com Stallabrass, o ambiente no qual se movem os curadores das Bienais é “global e híbrido”, ainda que em seus discursos, tais agentes afirmem possuir genuíno interesse em escutar e consultar as “vozes locais”, sejam dos próprios artistas ou, em menor grau, de outros especialistas. Daí o que ele chama de “efeito homogeneizante” operado pelo “sistema de arte globalizado”, com seu mix de material local, linguagem cosmopolita e deslocamento constante.⁹ Mesma linha de

⁹ Ibidem, p. 28.

pensamento defendida pela pesquisadora Ana Fialho, ao afirmar que “artistas contemporâneos são aqueles que trabalham” (preferencialmente, vivem e trabalham) nos principais centros internacionais de arte¹⁰ - o mesmo se aplica em âmbito nacional e até regional, com as diferenças de escala - e produzem segundo a lógica estética vigente. Os demais podem até ser *convidados* para preencher a cota do discurso politicamente correto, mas dificilmente ocuparão uma posição no primeiro plano. Um exemplo, ainda com a Bienal do Mercosul em Porto Alegre: nas últimas edições os promotores tem tido a preocupação de incluir um curador-adjunto, ou um(a) assistente de curadoria, recrutado entre os jovens profissionais locais, cuja função não explicitada consiste em assessorar a curadoria geral - via de regra, um curador estrangeiro - sobre a produção local/regional ou em produzir eventos paralelos e geograficamente afastados dos locais onde ocorre a mostra principal, que contemplem tal produção artística.

Por fim, o cenário montado para a atuação profissional de artistas, curadores, historiadores ou críticos de arte no Brasil é marcado pelo impacto das concepções neoliberais sobre o funcionamento das relações e compromissos entre as esferas pública e privada. O modelo que combina editais públicos (isto é, ações decorrentes das políticas públicas de investimento em cultura) e leis de incentivos fiscais, tem entre seus efeitos perversos a submissão dos projetos artísticos/culturais à lógica de gestão de *marketing*

¹⁰ FIALHO, Ana Letícia. “As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo.” *Sociedade e Estado*. v. 20. N. 3. Brasília, 2005. P. 689-713. p. 705

elaborada pelas empresas potencialmente patrocinadoras. Nesse ambiente, artistas e demais agentes culturais devem se aprimorar, antes de tudo, no exercício do que Pierre Bourdieu apresentava como “tarefas ao mesmo tempo ridículas e desmoralizantes ligadas à promoção de sua própria carreira”.¹¹

Concluindo, as perspectivas - para alguns, sombrias; para outros, nem tanto - consideram a hipótese de que o ingresso triunfante e aparentemente definitivo de novos protagonistas e de uma outra configuração de forças, resultarão (ou já resultam) na dissolução do campo artístico enquanto tal, no sentido postulado por Bourdieu, isto é, como noção alicerçada na “autonomia relativa”, capaz de “afirmar e fazer reconhecer os critérios específicos de avaliação de seus produtos”, por sua vez assentados em regras estabelecidas essencialmente pela tradição específica, configurada através de uma categoria socialmente delimitada, no caso, a dos artistas e seus pares.¹² Resta saber, confirmada a hipótese, o que tal dissolução (ou então, nova configuração de forças) representará para o universo de objetos, agentes e instituições que prosseguirão vivendo e produzindo o que hoje (ainda) percebemos e avaliamos como Arte.

¹¹ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 194.

¹² BOURDIEU, P. op.cit.

Os livros de Tunga

André Camargo Thomé Maya Monteiro

Mestrando da Universidade de Brasília (PPG-Arte/UnB)

Resumo: A presente comunicação tem como proposta apresentar, de maneira breve, os livros de Tunga publicados pela editora Cosac Naify. O foco da discussão, nesse caso particular, é a apropriação do conceito de livro de artista pelo mercado editorial. Para tanto, buscaremos discutir algumas das características que entremeiam a relação artista/autor, editora e livro - partes essas que se tornam indissociáveis do momento da publicação em diante.

Palavras-chave: livro de artista. arte contemporânea. mercado editorial. Tunga.

Abstract: This article aims to present, briefly, Tunga's books published by Cosac Naify publishing house. The main subject, in this specific case, is the appropriation of the artist's book concept by the editorial market. Therefore, we shall discuss some of the features that intertwined the relationship artist/author, publisher and book - parts that become inseparable from the time of publication onwards.

Keywords: artist's book. contemporary art. publishing market. Tunga.

Com a globalização da economia, o mercado da arte parece ter atingido um nível de maturidade sem precedentes, desde a década de 2000 (COËLLIER, 2011). Após a crise econômica de 2008, iniciada nos Estados Unidos mas com repercussão mundial, o mercado da arte se retraiu. No entanto, parece estar se recuperando, e, apesar de tépido, no momento, aparenta ser cada vez mais resiliente. O mercado editorial em seu entrecruzamento com as artes visuais, acompanhando essas mudanças no cenário artístico, em alguns casos parece se alinhar ao mercado da arte. Aliás, se compararmos o mercado editorial - em seu segmento voltado para as artes visuais - ao próprio mercado de arte, notamos que, apesar de suas especificidades, o primeiro segue, *grosso modo*, premissas semelhantes às do último, a saber: não possui estilos prediletos e não está preocupado em distingui-los; adere ao que for mais rentável; ao que garanta a arte como objeto de distinção de classe; age sobre outras instituições, não necessariamente vinculadas a ele (museus, universidades, mídia etc); influencia, cada vez mais, a produção dos artistas; não existe como unidade.¹

Nesse contexto, surge, no Brasil, a editora Cosac Naify. Ao longo de seus 15 anos de atuação, consolidou-se com uma das editoras mais prestigiadas do país. O colecionador de arte brasileiro Charles Cosac e o empresário americano Michael Naify, fundaram a editora, que, em seus primeiros anos de atividade, adotou como política editorial lançar única e exclusivamente títulos voltados para as artes

¹ Todas as premissas listadas, referentes ao mercado da arte, podem ser verificadas no trabalho da socióloga francesa Raymonde Moulin (*O mercado da arte*, 2007).

plásticas. Desde 2001, com a entrada do professor de literatura da Universidade de São Paulo, Augusto Massi, na diretoria, a empresa ampliou o escopo editorial (literatura, antropologia, arquitetura, história, design etc). A editora, entretanto, continua sendo referência por suas incursões no universo temático das artes, tendo acumulado uma série de prêmios no Brasil e no exterior, principalmente em razão de seus projetos gráficos.² Essa proximidade com as artes plásticas parece promover uma ligação entre o mercado da arte e o público - especializado e não especializado.

A apropriação, pelo mercado editorial, do termo livro de artista, comum ao meio artístico, é prova disso. Em casos como o da reedição do livro de artista *Manual da ciência popular*, de Waltercio Caldas, restam poucas dúvidas quanto ao *status* da obra; já em outros, essas fronteiras não são tão visíveis, e, apesar das similitudes, entre as quais o vigor gráfico característico dos livros de artista, são, aparentemente, produtos desenvolvidos com o intuito de atender ao consumo cultural.

A diversidade de produções abarcadas pelo termo livro de artista permite uma mobilidade muito grande entre as categorias tipológicas (SOUSA, 2011). Se por um lado essa flexibilidade ajuda a compreender uma vasta produção, por outro parece dificultar possíveis delimitações. Possivelmente é nessa zona limítrofe que se localizam os livros de autoria do renomado artista carioca

² Dentre as instituições que premiaram os projetos gráficos da Cosac Naify, destacam-se: Unesco, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), American Institute of Graphic Arts (AIGA), Câmara Brasileira do Livro (CBL), Centre International D'Etudes en Litterature de Jeunesse, Associação Brasileira da Indústria Gráfica Brasileira (ABIGRAF), Feira do Livro de Leipzig etc.

Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão [1952 -], mais conhecido como Tunga, junto à editora Cosac Naify. Enquanto alguns chamariam de livros de artista, outros chamariam, simplesmente, de livros.

A relação de ambos, editora e artista, remonta ao ano de 1997, quando lançaram *Barroco de Lírios*, livro que inaugurou a casa editorial e primeiro livro do artista editado pela Cosac Naify. Em 2007, Tunga foi convidado para um projeto comemorativo dos dez anos da editora, quando é lançada a *Caixa Tunga*. Posteriormente, em novembro de 2011, lançam o livro *Ethers*, obra em que o artista divide a autoria com a poetisa Esther Faingold.



Figura 01 - Detalhe do livro *Barroco de Lírios*, 1997.

Vale ressaltar, entretanto, que Tunga não era alheio ao *metier* - a produção editorial do artista é anterior ao surgimento da editora. Em 1985, por exemplo, duas de suas publicações foram apresentadas na exposição *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, sob curadoria de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa. As referidas curadoras, no texto que acompanha o catálogo da exposição, inseriram o trabalho do artista na categoria de “catálogos criadores”, sob a justificativa de que os trabalhos realizados por Tunga, para suas próprias mostras, respectivamente, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Galeria Luisa Strina, em 1975, “criam registros de seu processo de trabalho, gerando uma contra-exposição auto-reflexiva” (1985: 7).

Ademais, outro livro do artista, *O Mar e a Pele* (c.1977), buscou criar um diálogo entre sua obra e o texto poético de Ronaldo Brito, com quem dividiu a autoria do projeto. Desta feita, os créditos fotográficos foram de Artur Omar e o projeto gráfico de Paulo Venancio Filho. Em novembro de 1978, o *Mar e a Pele* foi exposto na Mostra Internacional de Livros de Artista intitulada “Livres como Arte”, organizada pelo, então, recém constituído Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC/UFPB). Meses depois, em janeiro de 1979, a mostra seguiu para o Museu de Artes Assis Chateaubriand (MAAC), em Campina Grande.

O editor Charles Cosac, ao realizar retrospecto da trajetória de sua empresa, creditou “95% do sucesso inicial” aos artistas com quem trabalhou, os quais,

generosamente, lhe emprestaram “belas linguagens visuais”.³ Possivelmente o empréstimo tenha contribuído para o reconhecimento da editora e associado sua imagem a um certo qualificativo ‘artístico’, o que agregou valor aos seus produtos (CAUQUELIN, 2005). Nesse sentido, Richard Kostelanetz acrescentou que o uso do termo livro de artista “mais propriamente que propriedades intrínsecas da arte, foi um dispositivo de comercialização [*marketing device*], projetado para vender trabalhos para um público respeitoso dos ‘artistas’” (2001 *apud* SILVEIRA, 2008: 37). Mesmo relativizando essa opinião, ela ainda é adequada no que diz respeito a sua crítica ao uso da arte como estratégia de mercado.

Nesse âmbito, a obra de arte com tiragem insere a arte no mercado de oferta e procura de bens, no qual o artista é o produtor e o público apreciador é o consumidor. Em razão da noção de arte como empreendimento, ou vice-versa, o projeto de um livro de artista se preocupa com outras questões, muitas vezes mais econômicas que estéticas: “‘o que e quanto produzir’, ‘como produzir’ e ‘para quem produzir’” (SILVEIRA, 2008: 15). O livro de artista como bem cultural implica no reconhecimento de que há um nicho de mercado bastante particular para essas produções. Se, por um lado, o livro de artista se identifica com uma proposta de democratização das artes, por outro, assume um caráter fetichista.

Desde o seu primeiro lançamento, *Barroco de Lírios*, percebe-se essa tendência nos livros da Cosac Naify.

³ cf. Site oficial, primeiro acesso em julho de 2012, disponível em <http://editora.cosacnaify.com.br/legacy/tunga/>

O discurso veiculado pelo *website* da editora está em consonância com essa afirmação:

concebido pelo próprio artista para ser uma obra de arte em si, *Barroco de lírios* faz um retrospecto dos principais trabalhos de Tunga realizados entre 1981 e 1996, destacando esculturas, instalações e textos de sua autoria. Uma das produções mais requintadas do mercado editorial brasileiro, o livro traz encartes e transparências que são como múltiplos não assinados.⁴

De dimensões imponentes (278 x 193 x 27 mm), *Barroco de Lírios* é notável por seu esmero gráfico. O trabalho contém aproximadamente duzentas ilustrações, de um total de trezentas páginas, impressas em dez tipos de papéis com diferentes gramaturas e com uma fotografia que, desdobrada, mede aproximadamente um metro de comprimento. Dez anos depois de seu lançamento, Charles Cosac declarou que ainda pensa “ser esse o mais belo livro realizado pela editora. Ele foi nossa pedra fundamental. Apontou visualmente o ‘delírio’ que se almejava editorialmente viver. ‘Delírio’ esse que se repete a cada nova publicação”.⁵

O trabalho seguinte de Tunga para a Cosac Naify, *Caixa Tunga*, também foi concebido pelo próprio artista. O material é formado por sete volumes (seis livros e um cartaz), com diversos formatos, unidos por uma caixa imantada. A *Caixa* foi lançada por ocasião da comemoração dos dez anos da editora. Com tiragem de apenas 500 caixas, todas assinadas pelo artista, não

⁴ cf. Site oficial, primeiro acesso em julho de 2012, disponível em <http://editora.cosacnaify.com.br/legacy/tunga/>

⁵ idem

foi comercializada; foi doada a bibliotecas, museus e instituições culturais nacionais e estrangeiras. A *Caixa Tunga* é constituída pelos seguintes volumes: *Olho por olho*, *Encarnações miméticas*, *Se essa rua fosse minha*, *Lúcido Nigredo*, *Prole do bebê*, *True Rouge* e o *Cartaz Louvre*. *True Rouge*, por exemplo, uma das obras mais conhecidas do artista, ganha uma releitura poética por meio de montagens sequenciais que, de maneira quase cinematográfica,⁶ criam uma narrativa própria, para além da obra registrada, na qual momentos efêmeros, como o da instauração,⁷ se cristalizam. Já o *Cartaz Louvre*,⁸ apesar de suas qualidades gráficas, parece destoar do conjunto apresentado; uma reprodução de uma peça publicitária que pontua um momento importante para inserção do artista no mercado internacional.

Vale destacar ainda, que o conteúdo da *Caixa Tunga* também está disponível integralmente no website da editora. A possibilidade de acesso à obra de arte em formato digital retoma a ideia de livro-fetiche, pois lança ao espectador um sentimento de que existe uma série limitada, a qual ele nunca poderá possuir. O pôster, em sua versão impressa, mede um metro de comprimento, e, por isso, é de difícil visualização em um monitor. Por

⁶ Referindo-se a comparação entre a montagem do livro (objeto livro) e a montagem do cinema feita por Plaza, ao afirmar que “se o livro impõe limites físicos, formais e técnicos fixados pela tradição, também impõe uma leitura e uma lógica do discurso em linguagem escrita e direta que pode, no entanto, ser substituída pela analogia da montagem” (apud CRUZ, 2011: 3711)

⁷ O artista utiliza o termo instauração, palavra que prefere à performance ou instalação. Segundo o próprio, a nomenclatura designa de maneira mais satisfatória algo que, a partir de um momento, começa a existir, se torna verdadeiro, instaura um mundo (ROLNIK, 1998).

⁸ O cartaz fez parte do material de divulgação da exposição do artista na Pirâmide do Louvre em 2005. O trabalho, hoje, faz parte do acervo de Inhotim.

fim, ir a uma biblioteca com a finalidade de ver uma obra remonta à relação museu-obra, o que, historicamente, foi um dos motivos para alguns artistas adotarem o livro como espaço, justamente para fugir dessa relação.

Em seu último livro, *Ethers*, lançado pela editora Cosac Naify, Tunga ilustrou dez poemas de autoria de Esther Faingold. O luxuoso volume, bilíngue (português e francês), teve uma única tiragem de 300 exemplares, todos numerados e assinados pela dupla. Por sua vez, o projeto gráfico do livro, diferentemente dos outros dois, creditados a Irene Peixoto, ficaram a cargo da *designer* da própria editora, Elaine Ramos. O livro, ou ainda, segundo o discurso da editora, o livro-arte, está sendo comercializado pelo valor de R\$ 3.000,00. A edição, impressa com tinta de papel carbono vermelha em papel translúcido, decalca naturalmente, e as imagens e textos se fundem e se modificam com o manuseio, com o passar do tempo. No lançamento do livro, na galeria Galeria Mendes Wood, em São Paulo, os artistas decalcaram/imprimiram um exemplar nas paredes da galeria.

Os três títulos supracitados são veiculados pela editora como livros de artista, o que, desde *Barroco de Lírios*, parece demasiadamente polêmico. Por um lado, o prestígio da editora parece sustentar esse discurso; por outro, alguns textos da crítica especializada apontam fragilidades no argumento. Os livros de Tunga esteticamente se aproximam de sua obra, contudo, não parecem o campo primário de sua realização artística, onde talvez a única exceção seja *Ethers*.

Os livros de Tunga, concebidos pelo próprio artista, parecem cumprir uma outra função dentro/fora do *corpus* de sua obra: integrar seu trabalho dentro de um discurso narrativo, próprio do livro. Uma experiência estética que os tornam singulares, porém com elementos exógenos apropriados no volume. Para tanto, o projeto do artista parece contemplar, desde o princípio, essas subsequentes reapresentações de seus trabalhos, relegadas ao *status* de obras ou quase obras. Esse planejamento na produção artística parece gerar uma circularidade no processo que passa a funcionar em *moto-perpétuo*.



Figura 02 - Detalhe da *Caixa Tunga*, 2007.

Mas afinal, como categorizar um livro que é arte, cuja arte está fora do livro, em um livro que é obra do artista e ainda obra de arte? Divagar não indica um

caminho, mas ajuda a montar um cenário: as tipologias existentes parecem não dar conta da produção editorial levada a cabo pelo artista/editora, a contento. Essa é mais uma das riquezas dos livros de Tunga.

Referências Bibliográficas

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COËLLIER, Sylvie. In: *Modificações aparentes nas artes plásticas desde o ano 2000*. Revista Palíndromo do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - CEART/ UDESC, v. 6, p. 183-195, 2011.

CRUZ, J. L. . *Performance-Livro*. In: Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 3710-3718.

FABRIS, Annateresa. TEIXEIRA DA COSTA, Cacilda. *Tendências do Livro de Artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

ROLNIK, Suely. *Instaurações de mundos*. In: Tunga: 1977-1997. Curadoria de Carlos Basualdo. Miami: Museum of Contemporary Art, 1998, p. 115-136.

SILVEIRA, Paulo. *As existências da narrativa no livro de artista*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2008.

SOUSA, Márcia R. P. . *O livro de artista como lugar tátil*. 1ª ed. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.

TUNGA. *Barroco dos Lírios*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

_____. *Caixa Tunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Ethers*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Novos espaços de compartilhamento: exposições e mostras nas galerias virtuais

Angela Ancora da Luz

Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Comitê Brasileiro de História da Arte. Associação Brasileira de Crítica de Arte. Associação Internacional de Crítica de Arte. Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro.

Resumo: A apresentação que trazemos ao XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte traz uma reflexão sobre o papel que desempenham as exposições virtuais, como nova modalidade de difusão da produção artística, como alternativa possível na atualidade. Com um custo menor ela atinge um público cada vez maior e alcança os grandes centros da arte internacional. A internet leva e difunde no espaço virtual a obra e seu artista. As galerias virtuais oferecem além da montagem de página exclusiva do artista, o marketing, a assessoria de imprensa, a divulgação das obras no site da galeria e nas redes sociais criando novas possibilidades de difusão e exposição da arte.

Palavras-chave: salões de arte. galerias virtuais. exposições.

Résumé: Cette présentation pour Le XXXIle Colloque du Comité brésilien d'histoire de l'art fait une réflexion

sur le rôle joué par les expositions virtuelles, autant que nouveau moyen de diffusion de la production artistique, une alternative actuellement possible. À un coût moins élevé, elle atteint un public de plus en plus large et arrive aux grands centres d'art internationaux. L'Internet diffuse l'artiste et son œuvre dans l'espace virtuel. Les galeries virtuelles offrent, outre le montage de la page exclusive de l'artiste, le marketing, les relations publiques, la divulgation des œuvres sur le site de la galerie et dans les réseaux sociaux, créant de nouvelles possibilités de diffusion et d'exposition des arts.

Mots-clés: salon d'art, galeries virtuelles, expositions.

Foi significativa a expressão cultural dos salões de arte nos principais centros da Europa, sobretudo nos séculos XVIII e XIX e, especialmente na França. Tais espaços de consagração do artista serão difundidos para além da própria Europa, chegando a lugares distantes, como foi o caso do Brasil. Aqui recebemos toda a influência do modelo francês por intermédio da Missão Artística Francesa, que vem para o Brasil em 1816, determinando a criação da Academia, por decreto de D. João VI. As exposições eram locais democráticos em que o artista podia apresentar sua obra. Muitos surgiam por força desta possibilidade oferecida, que potencializava o desenvolvimento do artista, permitindo que eles pudessem chegar à Europa, por meio das pensões e dos prêmios.

Apesar das modificações que foram sofrendo ao longo do tempo, os salões comprovaram a necessária existência de espaços de compartilhamento para que o artista pudesse se afirmar. Penso na instituição do Salão Nacional de Belas Artes, com seus antecedentes e suas transformações. Para Paulo Herkenhoff, *“nosso salão foi e é uma instituição maleável. Ao longo de mais de século e meio de ação, provou sua enorme capacidade de se adaptar às novas exigências do país e de seus artistas”*.¹

Esta maleabilidade permitiu não só a conformação dos avanços às exigências do salão, de acordo com o estatuto oficial destes espaços, mas, também, por sua porosidade, não impediu que muitas ações e manifestações se passassem através deles, ganhando assim a força de sua própria institucionalidade.

Exemplo emblemático, que poderíamos citar como reforço ao nosso entendimento, acontece na última Exposição do Império, em 1879, ainda no contexto das Exposições Gerais. Cito o caso de Estêvão da Silva que, segundo relato de Antonio Parreiras, aguardava receber a medalha de ouro, sendo esta a expectativa geral. Ocorre que o artista veio a receber um prêmio inferior e, ao se aproximar do estrado onde estava D. Pedro II, erguera a cabeça e proclamara: “Recuso...”.

A repercussão do caso foi muito grande, dentro e fora da Academia. Estêvão foi suspenso por um ano, mas sua atitude sinalizou a força dos salões como local de posicionamentos críticos e até políticos, portanto

¹ LUZ, Angela Ancora da – *Uma Breve História dos Salões de Arte. Da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Caligrama, 2005. P. 10

espaços de uma discussão mais ampla que sua dimensão física.

Em 1954, outro bom exemplo é o Salão Preto e Branco, que foi palco de um grande protesto dos artistas contra a má qualidade das tintas nacionais. Isto porque a importação de tintas estrangeiras estava proibida e as autoridades não solucionavam o impasse, mantendo a cassação das licenças de importação. Tendo à frente Iberê Camargo, Djanira e Milton Dacosta eles assinam um manifesto que tem mais de seiscentos seguidores, além de receberem o apoio de quase a totalidade dos artistas que expunham nos salões em todo o Brasil. O salão Preto e Branco vestiu-se de um “luto simbólico” conforme a expressão de Rossini Perez, para cobrir a ausência das cores e, em preto e branco, materializarem a luta dos artistas brasileiros em prol da liberdade de acesso a tintas de qualidade superior.

Em 1970, Antonio Manuel propõe o seu corpo nu como obra, ao júri do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, que se realizou no MAM/RJ. Após ser recusado, ele surpreende o público na noite de abertura da exposição e se apresenta numa performance notável, *“O Corpo é a Obra”*. Ele questionava os critérios de seleção e julgamento das obras ali presentes e se propunha como obra e protesto contra o sistema político vigente. O espaço do salão foi fundamental para a repercussão de seu ato, que segundo Mário Pedrosa era “o exercício experimental da liberdade”.²

²http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=560&cd_idioma=28555&cd_consultado

Estes espaços devem ser observados, de modo mais amplo. Quando falamos nos salões de arte, o que de imediato vem à memória de quem ouve é um espaço em que artistas apresentam suas obras, devidamente dispostas pelas paredes para serem contempladas. Ninguém pensa no curador, por exemplo, em sua capacidade de fazer uma instalação com as obras do artista mediante conceitos que ele próprio desenvolve. No primeiro momento também não se estabelece uma visualização antecipada de tamanhos, volumes e cores, enfim, o que emerge à consciência é a idéia de salão como lugar em que as obras de arte podem ser admiradas, numa abstratizante e estereotipada imagem. Contudo, o salão é muito mais do que isto. O crítico Flavio de Aquino reconheceu a importância deste espaço quando, em 1949, afirmou que, embora preferisse escrever sobre outro assunto era imprescindível falar sobre o salão.

Devemos voltar ao Salão; eis um dever sufocante. Preferíamos falar do abstracionismo, da decadência do métier, de coisas mais vagas, mais inspiradoras e menos enfadonhas. Mas o Salão está lá, com todas as suas medalhas, seus diplomas, sua importância oficial e grandiloquente.³

Salões, Bienais e todas as exposições que trazem obras de artistas diferentes, selecionados por este ou aquele critério, configuram-se como espaços lúdicos, razão possível de sua permanência num tempo de mudanças e avanços da tecnologia. Anna Letycia me falou

em 01 de setembro de 2012.

³ LUZ, Angela Ancora da – *Uma breve história dos salões de arte. Da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005. P. 17

certa vez sobre a importância do acesso democrático que o salão oficial propiciava ao jovem artista, quando a possibilidade da inserção de uma obra se realizava por meio da própria obra e não pela indicação de um padrinho. Havia emulação entre os expositores, a opinião pública era suscitada pelas colunas dos jornais em que os críticos escreviam e tantas vezes divergiam do júri. Eram ingredientes de sedução destes espaços, que ainda possuem seus defensores. Rodrigo Naves, em entrevista ao Jornal “O Globo”, em 1997, defendeu sua permanência apontando algumas condições para que ele fosse bem sucedido:

É preciso que tenha condições de exposição, divulgação e documentação (catálogos) dignas. E um júri capaz de selecionar os melhores trabalhos inscritos. Mas acho que é preciso que permaneçam na vida cultural do país.⁴

É interessante que Rodrigo Naves defende a necessidade do salão para a vida cultural do país numa década em que ele agoniza, sem verbas e com todas as dificuldades que a FUNARTE, responsável pela realização do Salão Nacional de Artes Plásticas - SNAP, desde 1978, enfrentava. A diluição dos salões nacionais anteriores, o tradicional e o que sonhou ser moderno, tinham ressurgido no corpo único do SNAP, mas o problema não fora resolvido. Após o brilho dos primeiros momentos, em que se destaca o Prêmio de Viagem ao Exterior conquistado por Ascânio MMM, no

⁴ N.A. – entrevista de Rodrigo Naves ao Jornal “O Globo” em 30 de junho de 1997. Segundo Caderno. P.1

I Salão Nacional de Artes Plásticas, a mesma falta de verbas volta a atormentar o que pretendia ser o modelo salvador, enfim, sem a consolidação dos pontos cruciais apontados por Naves, já citados, o desprestígio levou a agonia lenta e penosa do salão.

A discussão sobre se é possível ou não permanecerem no mesmo formato e o valor das exposições na contemporaneidade é assunto abordado por Katharina Hegewisch de modo incisivo:

Desde que as exposições existem, elas são criticadas. Este meio artístico de comunicação, o mais antigo que existe, é, sem dúvida, aquele que conhece o maior sucesso, e, paradoxalmente, permanece suspeito, ao mesmo tempo entre artistas, críticos e público.⁵

No Brasil, ao declínio dos salões oficiais somava-se a difícil tarefa da inserção do artista no mercado. Desde os anos sessenta, com a transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília, e o golpe militar em 1964, observa-se o deslocamento do centro propulsor da arte para São Paulo.

É então, que as galerias começam a constituir-se como espaços autônomos e os leilões de arte se tornam cada vez mais regulares, contribuindo para a formação de um mercado de arte. Para José Carlos Durand, segundo pesquisa por ele consultada, *a grande maioria das galerias de São Paulo havia sido fundada, em ritmo*

⁵ KLÜSER, Bernd, HEGEWISCH, Katharina – *L' Art de l' exposition*. Paris: Éditions Regard, 1998. P. 15 [*Depuis que l'expositions existent, elles sont critiquées. Ce médium de communication artistique les plus ancien existant est, sans conteste, celui que connaît les plus grand succès, et, paradoxalement demeure suspect, a las fois, auprès des artistes, des critiques et du public.*]

*progressivo, a partir de 1967.*⁶ Artistas premiados nos Salões e Bienais, respaldados pelos críticos de arte nas colunas dos jornais, tinham possibilidade de expor nas galerias em detrimento de outros que ficavam sem chances de reconhecimento artístico.

Com o paulatino desprestígio dos salões e a difícil tarefa de encontrar espaço nas galerias, muitas ações serão desenvolvidas pelos artistas na busca de reconhecimento. Nos primeiros anos do presente século, jovens estudantes da Escola de Belas Artes da UFRJ, menos favorecidos social e economicamente, buscarão nas ruas o espaço *consagratório* para o reconhecimento de suas poéticas.

O Imaginário Periférico, grupo formado por seis artistas da periferia do Rio de Janeiro, vindos da Baixada Fluminense, é um exemplo muito significativo. Eram eles Roberto Tavares, Júlio Sekiguchi, Ronald Duarte, Jorge Duarte, Deneir de Souza e Raimundo Rodriguez, hoje renomados artistas. A maioria se titulou nos cursos de bacharelado em Pintura e Escultura. Além das condições sociais semelhantes, todos davam ênfase às propostas inovadoras da arte contemporânea. Livres de curadores, galeristas e marchands eles se movimentavam de forma nômade entre a Baixada e o coração do Rio. Em cada local o público comparecia e interagía com o grupo. Multiplicavam-se os integrantes do Imaginário Periférico de forma espontânea, com a inclusão de nomes desconhecidos, que hoje já somam centenas de artistas.

⁶ DURAND, José Carlos – *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Edusp, 1989. P.201

A exposição da obra é condição primordial para que se instaure a identidade do autor. Se o destino sonhado pelo artista do século XX, pelo menos até os anos sessenta, era de que sua obra viesse a fazer parte do acervo de um grande colecionador e, até de um museu, o advento do computador viria a constituir-se aliado do artista contemporâneo, oferecendo novos espaços de compartilhamento para sua obra, obrigando-nos a repensar o papel do museu.

O computador contém assim o desafio à antiga idéia de uma arte criativa, que encontra uma resposta falsa na assim chamada computação gráfica. Ele desafia também a uma nova reflexão sobre o papel do museu, visto que pode recolher tudo (armazenar), na medida em que rouba a existência corporal de tudo aquilo que normalmente é reunido (e apresentado) num museu. Museu e computador entram assim numa oposição produtiva. No museu está a experiência do lugar em que se encontram as peças corpóreas, e é da experiência do tempo que elas derivam e na qual as peças são comunicadas. No computador as imagens estão presentes de um modo não espacial e atemporal, com o que elas se transformam em informações incorpóreas.⁷

Esta condição de poder recolher e armazenar as obras possibilitou exposições via rede, tornando possível alcançar um maior número de visitantes, até porque vivemos hoje eletronicamente conectados.

A cada dia observa-se um número maior de artistas que colocam em seus sites a obra que vão produzindo. Nas redes sociais, novos locais de compartilhamento, eles não só exibem esta ou aquela obra, como solicitam a críticos pequenos textos de avaliação, pois estão interligados “pela amizade”, oferecida e aceita pelos

⁷ BELTING, Hans – *O fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. P. 144.

mais diferentes pares. O acesso volta aos poucos a democratizar-se, pela possibilidade oferecida aos artistas internautas, fazendo surgir um novo formato de exposição, mais dinâmico e atual.

Hoje, a apresentação de uma obra pode ser veiculada pela vontade individual do próprio artista, o que não elimina a necessidade do aval e prestígio de um curador, ou crítico que possa endossar a sua produção. Assim surgem galerias virtuais em número crescente, promovendo exposições e divulgando as obras de artistas, que podem ser vistas a partir de um clique em qualquer lugar do planeta.

O internauta apreciador da arte passa a ter sua própria reserva técnica pela possibilidade de armazenamento das obras em seu computador. Subverte-se a condição de espaço, pois, dependendo de seu equipamento ele pode arquivar inúmeros happenings e performances, instalações e coleções inteiras se for este o seu desejo. Pode ter o arquivo de murais da renascença bem como a mais atualizada videoarte produzida por seu artista predileto.

Hoje, as visitas virtuais a museus estão cada vez mais atraentes. Os principais museus do mundo convidam o internauta a fazer um tour virtual por suas galerias. De acordo com o equipamento que ele dispuser poderá ver as salas e se movimentar pelos espaços, bastando para isto ter o mouse em suas mãos. Exposições são compartilhadas e atraem cada vez mais um maior número de visitantes.

Vivemos um momento vertiginoso de mudanças face ao avanço tecnológico. Neste campo, o que hoje é futuro

ainda hoje se encontrará ultrapassado. A partir de mostras e exposições o artista tem que se tornar elástico o suficiente, para poder acompanhar este presente estendido e diminuto que se diferencia e se multiplica em instantes.

O curador Artur Zmijewski da 7ª Bienal de Berlim, que aconteceu entre abril e julho do corrente ano, apostou nas inquietações do mundo contemporâneo, abrindo seus espaços para uma política performativa, capaz de dotar cidadãos comuns de ferramentas transformativas, em que a arte é apenas uma delas.⁸

Assim, segundo sua ótica, os artistas são ativistas com liberdade de expressão, buscando aproveitar a possibilidade que não acontece nos espaços públicos usuais. De certa forma, nos é dado pensar que o caráter polêmico, tão presente nos processos de grandes mostras internacionais, se mantém e até se potencializa neste formato.

Contudo, o que desejamos destacar é a maneira encontrada pelos organizadores para apresentar toda a variedade de portfólios recebidos, disponibilizando este material através da mídia. Em conjunto com Pit Schultz, ativista de mídia sediado em Berlim, criou-se uma plataforma livre e aberta, chamada ArtWiki⁹, ou seja, um espaço digital que permitiu a participação de muitos artistas e se tornou público em 26 de abril, no dia da inauguração da Bienal.

Para isto, o artista participante enviava seu portfólio, tecia seus comentários e oferecia suas contribuições, se

⁸ N.A. Dados extraídos da correspondência dos organizadores da 7ª Bienal de Berlim a Ronald Duarte, um dos artistas participantes, que me foi disponibilizada pelo destinatário para este fim.

⁹ Idem.

tornando responsável pelas informações. Uma espécie de “Wikipédia das artes”. Ele podia, ainda, exibir e editar o seu perfil, bem como divulgar o seu currículo através de um link determinado.¹⁰

Mais do que sua obra, o autor deveria falar de suas convicções, sua formação, sua vida, seus possíveis engajamentos políticos ou não, além de procurar estabelecer afinidades e fronteiras com outras obras e artistas contemporâneos. Procurou estabelecer-se uma rede de intercomunicações, em que o próprio conceito da Bienal, sob o título de “Esqueça o Medo” deveria traduzir, ironicamente, a experiência do medo que o fruidor sente no cotidiano de suas cidades, reproduzidas na Bienal com realismo e vigor através de mensagens em vídeos.

Na ArtWiki o fruidor [internauta] pode validar as escolhas de uma dada curadoria, até mesmo das candidaturas não acolhidas pela Bienal de Berlim. Assim, esta ferramenta se liberta do jugo da censura e permite uma grande quantidade de ações, possibilitando, até, detectar plágios. Ela tem o poder de criar os meios de projetar o artista iniciante, portanto, se oferece democraticamente a todos, não havendo necessidade de indicações curatoriais, de críticos e galeristas. Ela ajuda a construir uma historiografia cooperativa de arte contemporânea.

Ronald Duarte foi um dos trezentos artistas aceitos nesta modalidade da Bienal de Berlim. Em seu portfólio

¹⁰ O currículo de cada artista consiste em uma lista de pessoas, lugares e projetos do artista que ele tenha se relacionado, estado e realizado ao longo de sua vida. Pontos de produção, que são igualmente encontrados em biografias de outros artistas, são postos em relação com as que vêm desenvolvendo. Ele pode atualizar, constantemente, suas informações, mantendo assim sua vida artística no domínio público.

digital ele envia suas performances. Seria esta uma nova modalidade de salão? Sem dúvida acreditamos ser um novo e poderoso espaço de compartilhamento que temos no presente.

A partir do momento em que todas as variações performáticas ganham novos acessos aos espaços de exposições, por meio da “*media art*”, ou seja, através das gravações de imagens sonoras ou visuais, nos defrontamos com um novo e dinâmico meio de produção artística. Isto porque a arte passa a relacionar-se com o tempo, conseqüentemente, torna-se adequada às exigências do presente dinâmico, repleto de mudanças e movimentos, o que é oposto ao estático das formas artísticas dos séculos passados.

As noções de sistema e interatividade requerem que se entenda a estética hoje como categoria processual imersa no sistema social e no contexto da comunicação; em outras palavras, como processo comunicativo, contextual e relativista, que incide em um questionamento radical de nossa compreensão da realidade, da objetividade [verdade] e do observador [sujeito]. Essas três concepções são revisadas, desmistificadas e desconstruídas pela media art e pelas noções que se desenvolvem paralelamente ao uso de determinadas tecnologias, processo manifesto na emergência de novos paradigmas: ubiqüidade, temporalidade, virtualidade, artificialidade, desmaterialização, simulação, hipertextualidade, interface, etc.¹¹

O avanço tecnológico cada vez mais nos permite armazenar, fazer circular e utilizar dados e imagens. Estamos no limiar de um tempo em que, brevemente, poderemos acessar de onde estivermos qualquer rede e local de armazenamento, pois a capacidade de nossos

¹¹ PERISSINOTO, Paula (coord.) – *Teoria Pensar, Produzir, Preservar e Potencializar a Estética Digital*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: FILE. 2010. P.37

computadores não será mais problema, já que *a nuvem é hoje o grande armazém de conteúdos, de software e aplicativos da internet*.¹² Isto nos leva a pensar que os salões de arte, mostras e exposições em todos os formatos poderão encontrar na “nuvem” um novo espaço de compartilhamento para todos os apreciadores da arte, artistas e fruidores. Resta-nos perguntar se a emulação que aquecia os artistas durante os salões, com a acirrada discussão crítica que acontecia num espaço presencial, suscitará a mesma paixão ao ser armazenada na nuvem, reverberando o calor de uma vivência que o equipamento ainda não reproduziu na ação mecânica de um clique.

Referências bibliográficas

- BELTING, Hans – *O fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CAUQUELIN, Anne – *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COUCHOT, Edmond – *A tecnologia da arte. Da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- DURAND, José Carlos – *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Edusp, 1989.
- KLÜSER, Bernd, HEGEWISCH, Katharina – *L'Art de l'exposition*. Paris: Éditions Regard, 1998.
- LUZ, Angela Ancora – *Uma Breve História dos Salões de Arte. Da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Caligrama, 2005.
- PERISSINOTO, Paula (coord.) – *Teoria Pensar, Produzir, Preservar e potencializar a Estética Digital*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: FILE. 2010.
- <http://ethevaldo.com.br/podcast/a-grande-nuvem/> consulta em 27/08/2012
- http://www.fabiofon.com/webartenobrasil/texto_arteviarede.html consulta em 01/09/2012

¹² N.A. Sobre a grande nuvem: “Esse repositório pode ficar em qualquer lugar fora de nosso dispositivo, desktop, laptop, tablet ou smartphone. Por isso, ela tem mil e uma utilidades. Por exemplo: ela nos permite o acesso conveniente e confortável, de onde estivermos e na hora que quisermos, a um conjunto de recursos de computação – como redes, servidores, locais de armazenamento, aplicações e serviços. E o mais importante: ela nos permite acessar tudo com a menor e a mais simples interação.” <http://ethevaldo.com.br/podcast/a-grande-nuvem/> consulta em 27/08/2012.

Relações e tensões entre arte contemporânea e instituições museológicas regionais

Bárbara Lopes Moraes - mestranda do PPG do Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Resumo: A proposta dessa comunicação é discutir como se operam as relações e tensões entre uma produção artística contemporânea atual e as instituições museológicas. Parte-se de um contexto regional específico, Goiás, como estudo de caso, para refletir sobre a influência da história e atuação de algumas de suas principais instituições do campo artístico sobre a formação e a produção de artistas contemporâneos da região. Utiliza-se como referência a própria fala, através de questionário específico, de alguns artistas locais identificados com uma produção contemporânea para analisar os mecanismos de reconhecimento, legitimação e inserção institucional dessa nova produção.

Palavras-chave: arte contemporânea; instituição museológica; Goiás.

Abstract: The purpose of this communication is to discuss how the relationships and tensions operate between the production of the contemporary artists and the museological institutions. The state of Goiás

is the specific regional context that is taken as a case of study to discuss about the influence of the history and the activities of some of its main institutions on the artistic field in the career and the production of contemporary artists from this region. In this sense, a specific questionnaire consider how the local artists see and understand themselves in the relation with the institutions. Relationships to be analyzed through the mechanisms of recognition, legitimacy and the institutional insertion of this new production.

Keywords: contemporary art; museological institution; Goiás.

A proposta dessa comunicação é discutir como se operam as relações e tensões entre uma produção artística recente e algumas instituições museológicas do contexto goiano, entre 1990 e 2012. Este debate é parte de minha pesquisa de mestrado,¹ atualmente em andamento, sobre alguns museus e galerias de arte de Goiás. Nesta pesquisa discuto a construção de um discurso institucional sobre arte a partir destas instituições. Interessa-me, portanto, dois locais de fala: o da instituição museológica, através de seus diretores, curadores e funcionários; e o dos artistas representantes de uma produção artística atual.

Neste artigo apresento um primeiro contato com a voz destes artistas através da seguinte questão: como

¹ Pesquisa intitulada "Do desejo pelo contemporâneo à convivência com o moderno: o discurso institucional sobre arte em Museus e Galerias de Goiás, 1990 a 2010".

se operam as relações entre uma produção artística recente e instituições museológicas do contexto goiano, entre 1990 e 2012? Para efetivar o proposto elaborei um questionário que foi aplicado a um conjunto de artistas da região. Apresentarei, aqui, a análise de alguns resultados deste questionário a partir de seu processo de elaboração e dos parâmetros utilizados para definição dos artistas e instituições a serem pesquisados.

O recorte temporal escolhido para esta proposta, que vai de 1990 a 2012, é consequência de uma observação direta deste circuito artístico. Apesar do início dos anos 90² ser marcado por um recuo das atividades culturais e da atuação de galerias particulares, observo, também, a introdução de práticas artísticas contemporâneas em Goiás, principalmente, pela criação, ao longo deste período, de algumas instituições museológicas, como a Galeria da FAV e o Museu de Arte Contemporânea de Jataí. Ademais, a permanência de instituições museológicas que datam de período anterior, como é o caso do Museu de Arte de Goiânia ou do Museu de Artes Plásticas Loures, mas que tentam se atualizar diante das práticas artísticas recentes. Este conjunto de instituições lida com um discurso e repertório que coloca em convivência e embate práticas artísticas tradicionais, modernas e contemporâneas. É a partir, portanto, deste quadro, que se apresentam as relações e tensões entre um discurso institucional e uma produção artística recente, em Goiás.

² A dissertação de mestrado de Armando Coelho (2009), sobre a trajetória do artista Carlos Sena no contexto artístico goiano, durante a década de 1980, permite apontar estas mudanças no início dos anos 90, especialmente em Goiânia.

Parâmetros de seleção: artistas e instituições

Um dos parâmetros que foi estipulado era quais instituições museológicas incluir na análise. Este recorte foi definido para museus e galerias de arte, de Goiás, que lidam com conteúdos artísticos modernos e/ou contemporâneos. Optei, também, por trabalhar apenas com instituições públicas. Não pretendo delimitar, de maneira rígida, o que seriam estes conteúdos modernos ou contemporâneos. O interesse está na situação de contaminação e trânsito entre as proposições artísticas e como as instituições museológicas lidam e negociam estas relações.

Defini, portanto, o seguinte grupo institucional a ser analisado:

- Museu de Arte de Goiânia (MAG)
- Museu de Arte Contemporânea de Goiás (MACGO)
- Galeria da Faculdade de Artes Visuais - UFG (Gal. da FAV)
- Centro Cultural UFG (CCUFG)
- Galerias de Arte Frei Confaloni e Sebastião dos Reis (Centro Cultural Octo Marques CCOM)
- Museu de Arte Contemporânea de Jataí (MAC Jataí)
- Museu de Artes Plásticas Loures (MAPL)
- Galeria Antônio Sibasolly (Gal. Sibasolly)

Deste conjunto, quatro instituições estão vinculadas a governos municipais (MAG, MAC Jataí, MAPL e Gal. Sibasolly), três possuem vínculo com o governo estadual (MACGO e Galerias do CCOM) e duas estão ligadas à uma instituição federal (Gal. da FAV e CCUFG).

A maior parte das instituições museológicas selecionadas concentram-se em Goiânia (MAG, MACGO, Gal. da FAV, CCUFG e Galerias do CCOM), capital do Estado de Goiás, porém, a tentativa de construir um olhar descentrado, em relação ao próprio Estado, indicou uma necessidade de incluir instituições museológicas presentes não apenas nesta cidade. Duas outras cidades goianas, Anápolis (MAPL e Gal. Sibasolly) e Jataí (MAC Jataí), apresentam-se em destaque no cenário cultural da região pela presença de museus e galerias vinculados a propostas artísticas modernas e/ou contemporâneas.

A possibilidade de deslocamento e trânsito de personagens, materiais e mercadorias contribuiu para uma nova configuração do circuito cultural nacional e é, exatamente, nesse espaço movente que as diferentes culturas estruturam-se. Essa nova postura diante da cultura desmonta a ideia de região como algo fixo e imutável e apresenta as fronteiras como espaços de trocas. No processo de reinvenção de formas com a manipulação de conteúdos tanto da tradição quanto de elementos de ruptura, os museus e os artistas presentes em contextos regionais, como Goiás, afirmam uma multiplicidade de regiões, identidades e culturas.

Quanto aos artistas, o questionário foi direcionado àqueles cuja base de produção localizava-se no Estado de Goiás pois o foco eram artistas que, nascidos ou residentes em Goiás, produzissem desde o Estado, e que, por conseguinte, conhecessem as instituições avaliadas. A análise centrou seu foco, também, em artistas que

estivessem, atualmente, em processo de produção e de relação com as instituições pesquisadas. Sendo que, esta relação com a instituição poderia ser tanto por um desejo de inserção e circulação, quanto por um posicionamento artístico destoante diante às suas práticas institucionais.

Desde o início a vontade era alcançar o maior número possível de artistas para obter um quadro diverso das possíveis relações destes com as instituições museológicas da região. A primeira constatação foi a de que seria inviável a realização de entrevistas diretas com cada artista, pois demandaria um tempo maior. Por esta situação, optei pela elaboração de um questionário virtual,³ valendo-me das redes sociais e de contatos por e-mail para sua divulgação. Esta alternativa demonstrou-se, também, mais efetiva para o alcance de um grupo mais amplo de artistas.

As questões propostas tentaram mapear a relação dos artistas com as instituições selecionadas e o tipo de interesse que cada um possui em relação a este contexto institucional. Busquei identificar, também, a influência da criação e existência destas instituições e de seus acervos sobre a trajetória e a formação dos artistas da região. Ao tomar a “fala” do artista como ponto de partida pretendi compreender como esses produtores situam-se em relação à própria estrutura institucional do circuito artístico e que tipo de reconhecimento conferem a estes museus e galerias.

Este modelo de questionário apresenta, entretanto,

³ Foi utilizada a estrutura de formulários, a partir do Google Docs, que cria um modelo de questionário. Por ela, todas respostas são arquivadas em uma mesma planilha e são gerados gráficos e tabelas, automaticamente, a partir dos resultados obtidos com as respostas.

algumas limitações. Primeiro, o acesso ao questionário era realizado, exclusivamente, pela internet, o que exclui uma parte de artistas que, porventura, não estão muito familiarizados com formulários deste tipo, ou mesmo, que não acessam redes sociais ou e-mails com frequência. Segundo, ao propor um questionário único para as instituições selecionadas, que apresentam propostas de atuações distintas e que vivem situações atuais diferentes, chega-se a um certo descompasso quanto às avaliações realizadas pelos artistas.

O questionário esteve aberto para preenchimento durante 25 dias e, mesmo diante destas limitações apresentadas, obteve, ao todo 39 respostas. Através desta amostragem, ainda que reduzida, identifiquei alguns caminhos possíveis para se pensar a relação entre artistas e instituições. Apontarei, em seguida, algumas observações e desdobramentos iniciais destas relações.

Entre artistas e instituições museológicas

Do conjunto de respostas, 8 foram de artistas nascidos antes de 1970, 28 de artistas nascidos entre 1970 e 1989 e 3 de artistas da década de 1990. A maioria são artistas oriundos de Goiânia ou de cidades do interior de Goiás (31). E para um grupo de 32 artistas, a formação acadêmica é tida como principal, seguida por autodidatas em menor número (7 artistas). Esta situação corrobora uma observação do próprio circuito artístico nacional que tem, em várias regiões, uma de suas bases constituídas pelos

curso universitário de arte. A Faculdade de Artes Visuais, da UFG, em Goiânia, cumpre papel importante na formação acadêmica dos artistas e na construção de um espaço para reflexão sobre questões artísticas atuais, entretanto, este debate permanece, em muitos aspectos, ainda restrito ao ambiente acadêmico e sem muita inserção e diálogo com as instituições museológicas da região.

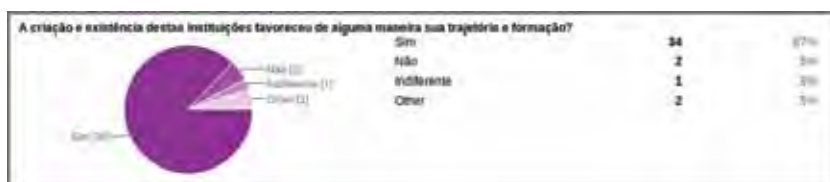


Figura 1 - Gráfico com resultados sobre a importância das instituições para formação dos artistas.

O gráfico apresentado acima aponta que, para 34 artistas, a criação e a existência destas instituições favoreceu de algum modo sua formação e trajetória. Entretanto, este resultado pode ser contestado. Apesar do questionário incluir respostas de artistas atuantes desde a década de 70, estes são minoria. A maior parte das respostas são de artistas que produzem desde a década de 2000, aproximadamente. Observa-se, portanto, que para um conjunto de 28 artistas, o contato e relação com as instituições analisadas ocorre, de forma efetiva, a partir do ano 2000. O cruzamento destas respostas demonstram que a avaliação da influência destas instituições para esta produção artística é um dado ainda muito recente, o que impede analisá-lo em perspectiva.

A partir destes dados poder-se-ia argumentar sobre uma possível atuação institucional mais intensa, a partir

dos anos 2000, no contexto em análise. Entretanto, ao mesmo tempo, que se tem, a partir dos anos 90, a criação de instituições museológicas específicas vinculadas à questões artísticas contemporâneas, percebo, também, a inconstância na atuação de algumas das instituições pesquisadas, ao longo destes 22 anos. Por problemas estruturais ou políticos, alguns destes museus e galerias de arte atravessaram momentos de paralisação de suas atividades, ou encontram-se, atualmente, em processo de reestruturação e reabertura ao público.

E nesta relação entre espaços museológicos ativos e inativos obtém-se uma situação interessante na comparação com as respostas obtidas pela seguinte questão: *Qual é, para você, a instituição museológica mais relevante dentro do conjunto analisado?* Para 26% dos artistas é o Centro Cultural da UFG (CCUFG), seguido por 23% que consideram o Museu de Arte de Goiânia (MAG) como instituição mais relevante. Em terceiro lugar, empatados, estão o Museu de Arte Contemporânea de Goiás (MACGO) e a Galeria da FAV - UFG (15%). Destas, duas instituições encontram-se em pleno funcionamento, o MAG e Galeria da FAV, e as outras duas, o CCUFG e o MACGO, estão com suas atividades expositivas paralisadas.



Figura 2 - Gráfico com resultados dos motivos para escolha da instituição mais relevante.

Outro aspecto a ser destacado deste resultado é que o CCUFG é, entre as instituições analisadas, a mais recente deste contexto, pois foi inaugurado no final de 2010, enquanto o MAG é a instituição mais antiga, com sua criação datada de 1969. A escolha destas instituições (CCUFG, MAG, MACGO, Galeria da FAV) como mais relevantes é justificada pelos seguintes motivos: 1º - por possuir um acervo importante; 2º - por promover um trabalho importante de circulação de artistas locais e de outros estados; e 3º - por desenvolver programas de formação do público com ações de arte educação, seminários e palestras.

O CCUFG pode ser compreendido como um desdobramento de projetos iniciados na Galeria da FAV e como parte de um projeto de extensão mais amplo da UFG. Apesar dos problemas estruturais em seus espaços expositivos, o Centro Cultural da UFG tem afirmado um papel significativo no circuito artístico regional ao posicionar-se como um centro de referência para palestras, seminários e oficinas em parceria com instituições nacionais como a FUNARTE e o Itaú Cultural, por exemplo.

O MAG, diante justamente da instabilidade de atuação dos espaços institucionais deste circuito, assumiu uma parcela do papel de algumas destas instituições, o que explica, em partes sua escolha pelos artistas. Escolha compreendida também diante da política da diretoria atual de realizar em torno de 12 exposições temporárias por ano, a fim de garantir visibilidade ao museu e maior circulação de público. A qualidade desta política expositiva quantitativa

não será discutida nesta comunicação, mas merece ser, ao menos, pontuada.

Algumas possíveis conclusões

Estas respostas sugerem o que estes artistas esperam por parte de uma instituição museológica na atualidade, ou seja, como locais para a construção de contatos e relações, como plataforma de reflexão e discussão sobre arte e como espaços expositivos. Percebo, ainda, um desejo muito forte pela constituição de um circuito artístico na região, aspecto levantado por alguns como, ainda, inexistente. Para parte destes artistas, o contexto artístico goiano está marcado por ações pontuais destas instituições e não por um circuito estruturado que possibilite a circulação e a troca com outras regiões do país de modo mais permanente. Não existiria, também, um aproveitamento do campo museológico educativo, com ações mais duradouras e de formação.

O quadro apresentado destaca os empecilhos às atuações institucionais e que, muitas vezes, tornam-se características motivadoras para saída de artistas do circuito em questão. Quando questionados se sentiam necessidade de sair do contexto cultural goiano, 69% das respostas são afirmativas. Entre os motivos principais estão a falta: de incentivo à produção, de estrutura física e material para produção, de espaços expositivos e de acesso a estes espaços. Mas aqui, caberia, fazer uma segunda pergunta aos artistas: quantos efetivamente saem deste contexto cultural regional por conta de sua produção?

Diante das facilidades de deslocamento e de acesso à informações sobre salões, prêmios, residências e outros tipos de editais, pode-se pensar na possibilidade de uma maior vivência a partir de contextos regionais deslocados do eixo principal Rio-São Paulo.

Apesar deste quadro de carências, precariedades e improvisos, estas situações não são um completo impedimento para a atuação destas instituições. Tratam-se de museus e galerias com históricos de falhas e acertos, mas que buscam renovar-se diante das exigências e demandas apresentadas pela sociedade atual e pelas práticas artísticas recentes. Neste caso, suas realidades cotidianas podem, ainda, se apresentar distante do contexto contemporâneo dos principais museus nacionais, mas elas demonstram uma resistência e, talvez, insistência, além do provisório.

E são estas instituições que, ao representar o processo de descentralização da produção visual contemporânea operado nos últimos anos, estruturam o circuito artístico em âmbitos regionais, mesmo que de forma incompleta. Portanto, elas não podem ser excluídas de uma compreensão mais efetiva das distintas configurações deste mesmo circuito nacionalmente. Incluindo, nesta análise, a “fala” dos artistas envolvidos com estes museus e galerias e os mecanismos de legitimação e inserção institucional desta produção artística recente.

Referências bibliográficas

- ABREU, Carla de (org.). **Galeria da FAV**: percurso e reflexões. Goiânia: Ellite, 2008.
- ANJOS, Moacir dos. **Local/global**: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Edusp, 1995.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2008.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no século XX**: modernidade e globalização. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. **A sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. São Paulo: EdUSP, 2012.

COCCHIARALE, Fernando. Da adversidade vivemos (2000). In: FERREIRA, Glória (org.) **Crítica de Arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

COELHO, Armando de Aguiar Guedes. **Carlos Sena**: a trajetória de um artista inserido na arte goiana (1980-1989). 2009. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Artes Visuais, UFG. Goiânia, 2009.

FIGUEIREDO, Aline. **Artes plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.

LUZ, Aline da Costa. Entre o patrimônio e a arte contemporânea: um estudo sobre o MAC/jataí . In: **Anais do I Congresso Internacional do Curso de História da UFG/ Jataí - GO**: Gênero, Cultura e Poder. I, 2010, Jataí. Jataí: UFG, 2010.

MENEZES, Amaury. **Da Caverna ao Museu**: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás. 2. ed. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2002.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. In: **Projeto História**, São Paulo: CEDUC, n. 10, dez/1993, p. 7 - 28.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. **Memória e Arte**: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros. 2009. Tese (Doutorado) - Programa de Pós- graduação em História, Universidade de Brasília, UNB. Brasília, 2009.

SENA, Carlos. 1º Salão de Arte Contemporânea do Centro-Oeste. In: CENTRO CULTURAL UFG. **Catálogo do 1º Salão de Arte Contemporânea do Centro-Oeste**. Goiânia: CCUFG, 2011.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Catálogos

Galeria da Faculdade de Artes Visuais - UFG:

Catálogo da exposição Diálogos possíveis. Goiânia: FAV, 2002.

Catálogo da exposição Hodiernos - Acervo da FAV: doações recentes. Goiânia: FAV, 2003.

Catálogo da exposição Diálogos possíveis 2. Goiânia: FAV, 2004.

Catálogo da exposição Acervo: doações recentes. Goiânia: FAV, 2005.

Catálogo da exposição As aparências não enganam. Goiânia: FAV, 2005.

Catálogo da exposição Raio X: jovem arte contemporânea de Goiás. Goiânia: FAV, 2005.

Catálogo da exposição Fotografia goiana contemporânea. Goiânia: FAV, 2005.

Catálogo da exposição Acervo da FAV: arte contemporânea de Goiás. Goiânia: FAV, 2006.

Museu de Arte Contemporânea de Goiás:

Catálogo da Semana dos Museus: Modernismo em Goiás e ocupação. Goiânia: MACGO, Agepel, 2009.

Funarte:

Catálogo Rede Goiânia Funarte Artes Visuais. Goiânia: Funarte, MinC, 2012. Projeto contemplado no edital Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 8ª edição.

Museu de Arte de Goiânia:

Catálogo de exposição 20 anos do MAG: acervo antigo. Goiânia: MAG, 1990.

Catálogo de exposição MAG - 25 anos vivenciando arte. Goiânia: MAG, 1995.

Acervo: catálogo. Goiânia: MinC, Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer, 1997.

Goiás Nossa Arte: Antônio Poteiro, DJ Oliveira, Siron Franco. Goiânia: MinC/Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer, Governo da cidade de Goiânia, 1997.

Museu de Artes Plásticas Loures:

Catálogo de exposição Na parede da memória. Anápolis: MAPL, 2011.

Galeria Antônio Sibasolly:

Catálogo do 14º Salão Anapolino de Artes. Anápolis: Galeria Sibasolly, 2005.

Catálogo da exposição Grandes nomes da arte goiana: Siron Franco e Antônio Poteiro. Anápolis: Galeria Sibasolly, 2007.

Catálogo do Salão de Arte "Retrato de sua história". Anápolis: Galeria Sibasolly, 2007.

Catálogo do 16º Salão Anapolino de Artes. Anápolis: Galeria Sibasolly, 2010.

Catálogo do 17º Salão Anapolino de Artes. Anápolis: Galeria Sibasolly, 2011.

Museu de Arte Contemporânea de Jataí:

Catálogo do 4º e do 5º Salão de Artes Visuais. Jataí: 2005/2006.

Catálogo do 7º Salão Nacional de Arte. Jataí: 2008.

Catálogo do 8º Salão Nacional de Arte. Jataí: 2009.

Centro Cultural da UFG:

Catálogo da exposição Arte Contemporânea no Acervo UFG. Goiânia: CCUFG, 2011.

Catálogo do I Salão de arte contemporânea do centro-oeste. Goiânia: CCUFG, 2011.

Criação coletiva em fotografia

Camila Monteiro Schenkel

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: As mudanças no estatuto da fotografia no campo da arte nas últimas décadas alteraram também o entendimento da imagem fotográfica, permitindo a passagem da ideia de uma imagem definida por sua gênese automática para a da fotografia como uma imagem que envolve diferentes tipos de construções. Nesta etapa da pesquisa, concentro-me no trabalho desenvolvido por Bernd e Hilla Becher, analisando a importância da soma de seus pontos de vista e experiências para o desenvolvimento de uma produção compartilhada por décadas.

Palavras-chave: Fotografia. Autoria compartilhada. Construção.

Abstract: The position of photography in the art field has changed considerably in the last decades. Such changes have also altered how the photographic image is understood, from an image which is defined by its automatic genesis to an image which involves different levels of construction. In this article, I focus on the work of Bernd and Hilla Becher, analyzing the

importance of the combination of their points of view and experiences in the development of a body of work shared for decades.

Keywords: Photography. Joint authorship. Construction.

O início dos anos 2000, em especial no panorama artístico brasileiro, é marcado por um interesse teórico nas práticas artísticas coletivas que se multiplicaram pelo cenário nacional e internacional ao longo das últimas décadas do século XX.¹ Essas pesquisas destacaram o caráter desafiador de ações coletivas como as dos grupos Guerrilla Girls, Critical Art Ensemble ou, mais recentemente, de coletivos brasileiros como o Bijari, o Poro e o Opavivará!. Ainda há uma lacuna, no entanto, quando pensamos em criação coletiva em fotografia.

A questão de valores de autoria constitui um assunto delicado dentro da história da fotografia. Especialmente em seus primórdios, o caráter técnico da imagem fotográfica, no começo de uma modernidade dividida entre homem e máquina, levantou grandes suspeitas em relação aos méritos artísticos da fotografia. Longas batalhas foram travadas pelos fotógrafos oitocentistas para que eles pudessem ser reconhecidos como autores, e o primeiro passo dessa luta passava necessariamente pelo reconhecimento da fotografia como arte.²

¹ São exemplos desse interesse o banco de dados organizado por Flavia Vivacqua, disponível em <http://corocoletivo.org>, o projeto *Circuitos Compartilhados*, de Newton Gotto e os textos publicados por Ricardo Rosas em <http://rizoma.net>.

² Cf FABRIS, 2003; SCHARF, 1994; ROUILLÉ, 2009.

Passados quase duzentos anos desde sua invenção, a imagem fotográfica desempenha importante papel na arte contemporânea, e a fotografia produzida pelos artistas muitas vezes se distancia da premissa da individualidade criativa do artista em direção ao trabalho em equipe ou outras situações em que a figura de um autor central enfraquece. Se a fotografia modernista é marcada pela insistência no corte temporal e em sua realização em uma fração de segundo em que mente, olho e coração se alinham, conforme a fórmula de Cartier-Bresson, nas últimas décadas do século XX artistas trabalham frequentemente com a fabricação de um tipo de imagem que se assume muito mais como construção do que captação, convocando a ficção como uma das ferramentas da razão.

Enfatizar o aspecto de artifício da fotografia significa abrir seu processo para a criação, possibilitando a reflexão sobre seu estatuto de verdade e o trabalho em equipe. Trata-se, portanto, de uma forma de compreensão da fotografia que é estendida em muitas direções além do *instante decisivo* teorizado por Bresson. Em uma época em que a fotografia se cruza com processos do cinema e da publicidade, como no trabalho de Jeff Wall e Philip Lorca Di-Corcia, envolvendo equipes de produção para a situação imaginada pelo artista, ou de trabalhos solitários mas metodicamente construídos, como Cindy Sherman, a figura do fotógrafo como operador do aparelho se dilui na colaboração entre artistas e profissionais de diferentes áreas, ao mesmo tempo em que a fotografia como campo específico se mistura com outras linguagens e saberes.

Imagens fotográficas resultantes da colaboração criativa entre artistas e fotógrafos já têm um histórico longo, se considerarmos a relação de construção de encenações que se estabelece, por exemplo, entre a Condessa de Castiglione e Pierre-Louis Pierson, na segunda metade do século XIX, ou Marcel Duchamp e Man Ray, no início do século XX. O crítico norte-americano A.D. Coleman, em um artigo publicado na década de 1970 na revista *ArtForum*, apresenta a ideia de *método dirigido*, uma alternativa ao entendimento modernista ainda dominante da fotografia como uma representação neutra da realidade. Para entender trabalhos como os de Duane Michals e Les Krims, Coleman revisita a história da fotografia, passando por figuras como Oscar Gustave Rejlander, Julia Margareth Cameron e fotógrafos pictorialistas, em busca da conscientização a respeito de uma tradição diretiva, fenômeno que atravessa toda a história da fotografia mas que, pela ênfase na abordagem realista, foi pouco percebido e menos ainda analisado pelos discursos sobre fotografia. Fotógrafos que trabalham sob este viés criam conscientemente eventos com o propósito de fotografá-los, estruturando deliberadamente o que acontece diante da câmera e também aquilo que aparecerá na imagem resultante. Para Coleman, estas imagens são marcadas por uma ambiguidade intrínseca,

já que ainda que o que pretendem descrever como 'pedaços de vida' nunca aconteceriam se não fosse pelo fotógrafo, por outro lado, esses acontecimentos (ou seu convincente fac-símile) de fato aconteceram, tal e como demonstram as fotografias.³

³ COLEMAN, 2004, p. 135. Todas as citações de livros em língua estrangeira feitas nesse artigo são traduções próprias.

A ideia de *estruturação* apresentada por Coleman permite que se estenda a ideia de imagem fotográfica como construção não apenas para fotografia encenada, mas para qualquer operação de seleção, enquadramento ou escolha de tema. Em muitos aspectos, podemos pensar na reunião dos fotógrafos pictorialistas em grupos como o Photo-Secession, nos Estados Unidos, ou o Linked Ring, na Inglaterra, como um início da produção colaborativa associada às práticas fotográficas. No entanto, a questão de uma autoria que se divide e dilui em trabalhos que passam pela fotografia parece se acentuar entre as décadas de 1960 e 1970, acompanhando os questionamentos propostos em âmbitos mais gerais pela arte da época. Isso por um lado pode ser apontado como fruto do uso da fotografia nas práticas conceituais, que questionavam tanto a noção de objeto artístico tradicional, capaz de ser avaliado, comercializado e colecionado, quanto a noção de fotografia artística. A fotografia em trabalhos como os de Ed Ruscha, Joseph Kosuth, Douglas Huebler e Dan Graham, além de levantar questões sobre a representação e o próprio funcionamento do meio, aparece como *um outro da arte*,⁴ um dado de visualidade cotidiana que refuta a crença no artista como portador de uma singularidade especial a serviço da expressão de um conteúdo transcendente. É a partir desse momento que duplas ou casais como Bernd e Hilla Becher, Gilbert & George e em seguida Pierre et Gilles, com abordagens bastante diferentes entre si, começam a trabalhar conjuntamente na produção de

⁴ DAMISH, 2002, p. 12.

fotografias. A seguir, concentro-me no trabalho do casal Becher, procurando delinear a importância da soma de seus pontos de vista e experiências no desenvolvimento de uma produção compartilhada por décadas.

Bernd e Hilla se conhecem em 1957, como alunos da Kunstakademie Düsseldorf, e dois anos depois iniciam a obra pela qual se tornariam conhecidos: fotografias da arquitetura industrial alemã prestes a desaparecer. Depois da criação da Comunidade Econômica Europeia, os custos da indústria metalúrgica alemã se tornam pouco competitivos. O período das décadas de 1950 e 1960 é marcado pelo fechamento e demolição de minas, devido a mudanças estruturais na região. Bernd, nascido na região mineira de Siegen, já demonstrava seu interesse por essas relíquias industriais, usando-as como tema de desenhos e pinturas do início de sua carreira. “Era preciso capturar esses objetos a fim de preservá-los, já que eles iriam de fato desaparecer”, explicou o artista.⁵

Em 1957, quando fazia uma série de desenhos da mina Eisenhardter Tiefbau, Bernd se defronta com uma situação de demolição tão rápida que torna esse meio de registro inviável. O artista adota, então, uma câmera 35mm para captar as formas e detalhes das estruturas e criar, a partir das imagens resultantes, fotomontagens, mas logo abandona a técnica em favor da pura fotografia.

No mesmo ano, Bernd começa a trabalhar com Hilla Woebster, colega que já tinha, na época, ampla experiência em fotografia. Trabalhando em seu próprio laboratório

⁵ Apud SCHOLL e LANGE, 2007.

desde os 14 anos, entre 51 e 54 Hilla atua como assistente de Walter Eichrüng, em um estúdio fotográfico de Potsdam. Durante o período, recebe tarefas como fotografar os castelos e esculturas de um parque local e as peças de uma empresa de consertos ferroviários, experiência útil para seu trabalho fotográfico posterior.⁶

A partir desse encontro, o casal desenvolve um protocolo para constituir aquilo que chama de tipologia dessa arquitetura industrial em desuso, registrando com uma câmera de grande formato, ao longo de quase 50 anos, refinarias, silos, caldeiras, tanques, caixas de água, fornalhas e torres. Suas tomadas eram feitas apenas em dias nublados, evitando sombras e contrastes marcantes, e os enquadramentos frontais priorizavam estruturas isoladas, no centro da imagem.

A fidelidade ao método estabelecido confere homogeneidade ao conjunto de sua obra, permitindo que imagens feitas em décadas diferentes habitem um mesmo patamar. As fotografias, para apresentação, eram organizadas conforme o tipo de estrutura em conjuntos de 6, 9, ou 15, com legendas indicando local e data das fábricas e das imagens, de modo a favorecer a comparação entre elas. Para o casal, as imagens deviam mostrar “todos os detalhes e texturas dos materiais”, deixando que as formas “falassem por si próprias”.⁷

Mesmo que houvesse uma divisão de tarefas (Bernd se concentrava mais na parte das tomadas fotográficas, enquanto Hilla passava mais tempo na revelação e

⁶ LANGE, 2006.

⁷ Apud RAMSDEN, 1981, p. 15.

ampliação das fotografias), as viagens de campo, as negociações com proprietários, a preparação para as sessões e, acima de tudo, a definição do tipo de imagem a ser feita apontam para um trabalho intimamente compartilhado. Ao juntar o interesse de Bernd pelas usinas abandonadas e a experiência em fotografia de Hilla, o casal constrói, a partir de suas afinidades e diferenças, uma obra que vai além do olhar individual de cada um.

Em uma entrevista recente, ao ser questionada sobre quem realmente “apertava o botão”, Hilla responde: “isso não importa. Nós sempre trabalhamos como um time (...). Às vezes, passávamos muitas semanas na estrada com nosso furgão Volkswagen. (...) Nossa atitude era romântica, nossas imagens não”.⁸

A marca criativa do artista, na fotografia, inicialmente parece se cristalizar no olhar do fotógrafo, assim como por muito tempo se reconheceu na mão do artista aquilo que lhe é individual. Se em um primeiro momento podemos estranhar que os olhares de diferentes indivíduos se cruzem para produzir uma fotografia, François Soulages nos lembra que a máquina fotográfica não é um olho: “ela não sofre as transformações óticas, químicas e nervosas que atingem o olho e fazem com que sua visão esteja incessantemente em movimento e mutação”.⁹ Assim, a ideia da fotografia como combinação única entre o aparelho fotográfico e o olho do fotógrafo é substituída pela de uma imagem que se constrói através de diferentes processos e negociações.

⁸ BECHER, sd.

⁹ SOULAGES, 2010, p. 87.

Referências bibliográficas:

BECHER, Hilla. *Of course we were freaks*. Disponível em: http://jmcolberg.com/weblog/2008/07/of_course_we_were_freaks_-_an_interview_with_hilla_becher_complete_translation/. Consulta em 15/08/2012.

COLEMAN, A.D. "El método dirigido. Notas para una definición". In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

DAMISH, Hubert. "A partir da fotografia". In: KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

FABRIS, Annateresa, "Da reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: Autoria e direitos autorais na fotografia". *ARS*, São Paulo, v.1, n.1, p.59-64, 2003.

LANGE, Susanne. *Bernd and Hilla Becher: life and work*. 2006. Cambridge: The MIT Press, 2006.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza, 1994.

SCHOLL, Gabriele; LANGE, Susanne. "Bernd Becher". *The guardian*, Londres, 20 de julho de 2007. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/news/2007/jul/20/guardianobituaries.germany>. Consulta em 12/07/2012.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2010.

RAMSDEN, Anne. "Photographing Industrial Architecture: an Interview with Bernd and Hilla Becher". *Parachute* 22 (Spring 1981).

Táticas institucionais e a arte contemporânea: o museu como artista?

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Universidade de Brasília

Resumo: O presente trabalho busca investigar como instituições museais têm construído suas narrativas “poéticas” por meio de estratégias emprestadas da crítica especializada e do discurso da história da arte. Para tanto, escolhemos como mote a exposição *In the future no one will be famous*, de 2006, realizada pela Schirn Kunsthalle de Frankfurt. A mostra alemã, além de seguir uma certa tendência curatorial de ler a arte a partir de vetores temáticos que atravessam transversalmente as questões históricas caras ao mercado de arte contemporânea e de evidenciar a importância dada ao campo da circulação, também destaca uma característica problematizada pela história e crítica da arte: a autoria. A exposição ataca frontalmente a ideia de que os significados de uma obra podem ser reduzidos à biografia do artista ou a outro determinante qualquer; ao mesmo tempo investe na instituição como criadora, ao negar a autoria das obras e do processo curatorial.

Palavras-chave: Museus. Arte contemporânea. Exposição. Autoria. Práticas Curatoriais.

Abstract: This work sought to understand how museological institutions have built their narratives “poetic” through strategies borrowed from critics and the discourse of Art History. For this purpose, we opted to investigate the exhibition entitled *In the future no one will be famous*, 2006, Frankfurt Schirn Kunsthalle. The German exhibition in addition to follow a certain trend curatorial reading through art vector themes that permeate across the historical issues necessary the contemporary art market and highlight the importance given to the field of disclosure also highlights an issues discussed by history and art criticism: authorship. The exhibition frontally attacks the idea that the meaning of a work can be reduced to the artist’s biography or any other determinative; meanwhile the show invests in the institution as a creator, when they deny the authorship of the works the curatorial process.

Keywords: Museums. Contemporary Art. Exhibitions. Authorship. Curatorial Practice.

Anônimo: no futuro ninguém será famoso. Exposição realizada pela Schirn Kunsthalle de Frankfurt reuniu, até janeiro de 2007, onze artistas e um curador. Todos anônimos. A proposição curatorial colocava em alinhamento a irônica frase de Andy Warhol, proferida em 1968, sobre os 15 minutos de fama de que todos teriam no futuro e a melancólica citação do escritor Richard Price, em 1989,

subtítulo da mostra, dando-nos a entender que, se todos são famosos, ninguém o será. (Hollein, 2006: 15)

Trata-se de uma declaração; quase um manifesto, ao gosto modernista, contra o mercado de arte voltado à celebração e ao culto da personalidade dos artistas em detrimento das obras de arte:

O movimento Anônimo inaugura um momento de não conhecimento, de reestruturação de nossa perspectiva. Exposições com artistas anônimos podem ocorrer em qualquer lugar, desde que nem o nome do artista ou do curador sejam revelados. Ninguém pode reivindicar a autoria; portanto, ninguém pode reivindicar a autoridade.¹

Uma pequena quantidade de fotografias, instalações e esculturas foram mostradas (Fig.1 e 2). Com exceção dos elementos verbais contidos em algumas das obras, os trabalhos foram apresentados sem nenhuma informação adicional: nome do autor, título, ano. Os organizadores declaram abertamente que o movimento dos artistas anônimos desejava combater o *status quo* por meio de um *incognitus status*. Segundo o curador “anônimo”: “Para mim, a exposição não é sobre a ausência do nome dos artistas, mas sim sobre a ausência dos preconceitos que o espectador traz para a experiência da visualização.”²

A exposição explicita-se, segundo texto do anônimo curador, *pela poética da ausência*: contra a condição

¹ Tradução livre de: “The Anonymous movement ushers in a situational moment of non-knowledge, fine-tuning the wavelength of our perspective band. Anonymous Artists exhibitions may take place anywhere in the world so long as neither the artist’s nor the curator’s names are revealed. No one may claim authorship; therefore, no one can claim authority.” (Hollein, 2006: 12).

² Tradução livre de: “For me, it’s not about the removal of the artist’s name but rather the removal of the preconceived prejudices the Spectator brings to a viewing experience.” (idem: 16)



Figura1. Fotografia, anônima, exposta em *Anônimo: no futuro ninguém será famoso*, Schirn Kunsthalle de Frankfurt, outubro de 2006.



Figura 2. Instalação (detalhe), anônima, exposta em *Anônimo: no futuro ninguém será famoso*, Schirn Kunsthalle de Frankfurt, outubro de 2006.

das *obras* enquanto mercadorias de marca e um sistema em que o nome do artista tornou-se o principal meio de distinção, e os curadores, por sua vez, transformaram-se em empresários vestidos de criadores, estabelecendo o prazo e o modo para a recepção dos trabalhos com os seus nomes e os temas a eles associados.

Numa exposição em que os artistas permanecem sem nome e o objetivo é a revitalização do acesso à arte por meio da experiência individual, deixando de fora certos códigos interpretadores, é possível superar a própria instituição arte? Busca-se de fato uma situação lúdica, na qual o trabalho pode ser criticado pelo público, sem que este recorra aos rótulos destinados a interpretar as obras. Isso é possível dentro de um jogo tão marcado como aquele oferecido pela coreografia curatorial dos últimos quarenta anos? A obra depende do reconhecimento social do artista, mesmo quando se presta a atacar o mercado de arte, obstinado tanto pela autenticidade da obra, em relação a seu verdadeiro autor, quanto pela autenticidade da obra enquanto arte (Moulin, 2007: 32). Nesse sentido, a mostra não estaria apenas produzindo *marketing cultural* com feições de arte-manifesto?

Os papéis ocupados por Max Hollein, Hans Obrist e April Elizabeth Lamm podem facilmente ser compreendidos como o de uma equipe curatorial, convidada pela instituição a colocar em questão a biografia como elemento para apreciação da obra de arte. Todavia, as principais “escolhas” a respeito da visibilidade da mostra são atribuídas a Schirn Kunsthalle. Toma-se como dela a ideia de uma cenografia/

expografia que tinha como objetivo confundir “possíveis obras” com os objetos; móveis e sinalizações da própria galeria onde as obras foram alocadas. Um modo de produzir um ruído entre o espaço arquitetônico e as obras, como podemos ver nessa instalação que ocupou um ambiente ao ar livre do edifício da instituição.

A exposição veio seguida de um pequeno catálogo, em que, além de Max Hollein, Hans Obrist e April Elizabeth Lamm, colaboram os nada anônimos Dominic Eichler, Heidenreich Stephan, Eckhart Nickel com textos que visavam expor momentos históricos e poéticos que explicitavam o embate entre a autoridade da autoria e a percepção da obra de arte em diferentes linguagens artísticas.

A instituição

Schirn Kunsthalle é uma instituição relativamente jovem, que, desde sua criação em 1986, tem se dedicado a produzir e a propor mostras em duas vertentes, mais ou menos complementares: uma dedicada a revisitar a arte moderna europeia e outra comprometida com mostras-teses que debatem questões como: o consumismo e o mercado da arte (*Shopping*, 2002);³ a arte na era de Stalin, ainda hoje? (*Fabrica de Sonhos*, 2003); o evolucionismo e seu

³ A exposição "Shopping", apresentada e organizada pela Schirn em colaboração com a Tate Liverpool, estava dedicada ao consumismo. Ir às compras é abordado como um ritual de lazer hedonista tornado público. De caráter histórico, a mostra preocupou-se em apresentar um século de convergência entre a arte e a estética preocupada em seduzir os consumidores. Objetos de luxo, táticas de *marketing*, *design* de vitrines, entre outros procedimentos, são confrontados com obras de Marcel Duchamp, Gerhard Richter, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jeff Koons, Kruger Barbara, Gursky Andrea e Damien Hirst, entre outros. As informações foram retiradas do site oficial da instituição. Disponível em <http://www.schirn.de/>. Acesso em: dia ago. 2012.

impacto na arte do século 20 (*Darwin*, 2009); e o problema da autoria e do prestígio biográfico na arte contemporânea (Anônimo, 2006). Atualmente a exposição *Privado* toma a agenda da Schirn. Trata-se, por meio da arte, do debate sobre a privacidade “pública” contemporânea.⁴

Porque a instituição é um elemento crucial em *Anônimo*? Poderíamos contar a história dessa exposição de modo a questionar a autoria e o anonimato, como desejaram os curadores: “By removing names, we remove the nails. It is an uncomfortable procedure”.⁵ Mas prefiro outro caminho: questionar como a instituição museal coloca-se dentro do jogo operador poético transformando, confundindo e ampliando as fronteiras entre artistas, curadores, expógrafos e gestores.

Anônimo ataca frontalmente a ideia de que os significados de uma obra podem ser reduzidos à biografia do artista ou a outro determinante qualquer, (Couto, 2011: 306-319) ao mesmo tempo realoca a instituição dentro do jogo das nomeações, conferindo-lhe papel central na constituição da memória da mostra.

O mote central da exposição não é novo. Muitos artistas já haviam proposto modelos de comunicação

4 “In contemporary art, domestic scenes and personal secrets are mirrored in photographs, Polaroids, cell phone photos, objects, installations, and films. The familiar and intimate are put in the picture. Through a consideration of numerous contemporary approaches the Schirn investigates the dwindling private sphere and the “publicness of the intimate.” Aiming her camera through a rear courtyard window, Merry Alpern captures blurred scenes of hurried sexual encounters; in his romantic video piece Akram Zaatari explores an online chat between two men; and Fiona Tan combines private snapshots from different countries to create large tableaux. The exhibition undertakes memorable excursions to the fragile borders between the self and the other. Curator: Martina Weinhart”, *idem*.

⁵ “Ao remover os nomes, nós removemos as unhas. É um procedimento desconfortável.” (Hollein, 2006: 17, tradução, *livre*)

parecidos, ao apresentarem projetos anônimos que só posteriormente foram identificados como sendo de suas autorias: Christopher D'Arcangelo, Louise Lawler, Piper Adrian, Naomi Spector, Lawrence Weiner e Stephen Antonakos, entre tantos outros que já haviam percebido as armadilhas da biografia enunciada (Fiz, 2008).

O que torna Schirn uma “autora” está menos em sua atitude propositiva de anular - num sentido crítico, pois não podemos esquecer a intenção da mostra - criadores e curadoria, dando ênfase ao nome da instituição como propositora, mas a insistência em enfatizar suas estratégias museológicas (curatoriais numa opção conceitual distinta) como estratégias poéticas.

Anônimo foi precedida por outra mostra de caráter singular: *Nichts* (NADA); uma mostra que permitia ao visitante caminhar sobre salas cobertas com vinil branco, onde havia nas paredes inscrições sobre obras de 41 artistas que exploraram de alguma forma o vazio, o silêncio e a pausa (Lawrence Weiner, Joëlle Tuerlicnckx, Friedman Tom, Martin Creed etc). Nada das obras originais, uma outra peça cenográfica como pistas para obras ausentes (fig.3). A expografia/obra coube à artista Karin Sander, autora do projeto curatorial.

Nichts, *Anônimo* ou *Shopping* de 2002 (fig.4) são particulares exceções. Não podem, por exemplo, ser confundidas com práticas curatoriais corriqueiras como aquelas utilizadas desde 2010 nas mostras *Jogando na cidade*, com curadoria de Matthias Ulrich, nas quais artistas como Ulf Aminde, Friedman Dara, Dora Garcia



Figura 3 - *Nichts*, exposição, julho/outubro de 2006, Schirn Kunsthalle de Frankfurt.



Figura 4 - *Shopping*, exposição, outubro/dezembro de 2002, Schirn Kunsthalle de Frankfurt.

e Tiravanija Rirkrit foram convidados a produzir obras nas ruas aproveitando-se exclusivamente da relação improvisada com o público. Nesta como em tantas outras

propostas curatoriais da instituição, o artista enquanto sujeito criador é preservado; sua obra é estimulada dentro de um projeto que questiona: como o público participa do debate político? O que faz a opinião pública? O que se entende por espaço público? A importância do social desempenha um papel central no discurso da arte? Ou seja, as obras não reterritorializadas pela expografia cenográfica ou solicitadas a dar base a uma exposição que se justifica em si como obra de arte. Do mesmo modo, estamos distantes das provocações artísticas que usam a curadoria como “instrumento” poético e provocador, da forma como Maurizio Cattelan e Jens Hoffmann utilizaram para 5ª Bienal Internacional do Caribe (1999), convidando dez artistas simplesmente para refletir sobre a globalização da arte contemporânea.⁶

O mesmo não pode ser dito de mostras cujo sentido curatorial está atrelado à prática da comunicação museológica, cujas ambições estéticas não são dissumuladas. Nelas a expografia, os projetos de memoriais das mostras (catálogos, *realeses* e dossiês) e as propostas curatoriais *stricto sensu* ultrapassam as obras que querem apresentar, dando ao público uma boa dose das intenções “plásticas” da instituição. Obecem, de algum modo, a um sentido comunicacional, pouco confortável para crítica da arte contemporânea:

⁶ O mesmo curador, Jens Hoffmann, foi o responsável pela mostra-evento *A exposição como trabalho de arte*, no Parque Lage, Rio de Janeiro, em 2003. (Meyric-Hughes, 2008: 32). Ainda sobre tema: FERNÁNDEZ, Isabel García. “La exposición entendida como creación artística en los museos de arte contemporáneo”. In: LORENTE, Jesús; ALMAZAN, David. *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2003, 217-227.

De ahí que las actividades que propone el museo estén estructuradas, predeterminadas y guiadas a fin de que sean correctas, comprensibles y educativas, aunque no esta tan claro que se aprende ni con cuánta intensidad se aprende. Y menos en relación con el arte contemporáneo, sobre todo en aquellas de sus expresiones que no necesariamente incorporan elementos de reconocibilidad inmediata (*ready mades*, arte abstracto, arte conceptual, instalaciones) o que alteran técnicas y modos de hacer socialmente aceptados (basados en el concepto de destreza manual y de capacidad de reproducción del mundo real. (Bardeli; Iraola; 2009: 194)

Diante dessa realidade museológica, duas questões se abrem para reflexão imediata: como um museu pode ocupar o papel de crítico do sistema da arte em que ele mesmo está contido? E como as táticas poéticas são apropriadas por uma certa “cenografia” e/ou por um *marketing* “conceitual”?

Estamos habituados com toda uma literatura crítica da história da arte recente sobre o modo como artistas de diferentes quadrantes operam criticamente em relação às instituições da arte; artistas dedicados a ironizar o sistema patrimonial que insiste sobre o colecionamento da arte; decididos a confrontar o que tal sistema compreende como arte; preocupados em questionar o fetichismo que envolve a arte ou mesmo servir-se do colecionismo e de processos expolíticos para introduzir ou reintroduzir críticas aos manejos memórias que organizam nosso acesso ao artístico; ora dedicados a explicitar as representações que encobrem as instituições, dotando-as de uma aparência neutra, ora explicitando o espetáculo que envolve quase toda a cena artística atual (Fraser, 2006). Enfim, artistas que operam com os próprios processos institucionais para contestar seus modelos de operação. Estamos, todavia,

menos dispostos a nos questionar: as táticas apropriadas pelas instituições podem ser consideradas atos poéticos plenos? Suas práticas podem ser confundidas com produção artística? Questões que, se respondidas afirmativamente, por nós ou - o que seria mais justo - pelo público, nos colocariam diante de um forte deslocamento do sentido autoral vigente (Bernas, 2007).

Para a segunda questão, debatida há pelo menos vinte anos no Brasil, é sintomático que Daniela Thomas (2009) tenha chamado atenção para o fato de que a distinção entre cenógrafos e artistas plásticos tornou-se difusa; impressão confirmada em sua visita à 53ª Bienal de Veneza, em 2009, diante da obra do coreógrafo, cenógrafo e dançarino norte-americano William Forsythe, na qual dezenas de argolas pendem do teto, em fitas reforçadas, denominada *O Fato da Matéria* (Fig. 5). Táticas cenográficas/expográficas revestidas por projetos curatoriais podem ser facilmente confundidas com instalações. Talvez a questão seja um falso problema, pois, no fundo, o que temos é um debate sobre o lugar e o poder do autor na arte; um conflito entre curadores, cenógrafos, arquitetos e artistas plásticos sobre quem ocupa o centro de visibilidade. Todos criadores. Ou ainda mais complexo, quando instituições tomam a frente e colocam-se como criadoras, eclipsando os demais artistas e uma rede de parcerias.

Do outro lado, historiadores da arte preocupados com a história da apresentação, circulação e fruição da arte, como instâncias operadoras que determinam mesmo o que venha ser arte - sobretudo no hemisfério da arte



contemporânea -, rememoram o desejo de Frederico Morais, em texto publicado nos anos de 1970, em que clamava:

Ou o museu de arte leva à rua suas atividades ‘museológicas’, integrando-se ao cotidiano e fazendo da cidade (a rua, o aterro, a praça ou parque, os veículos de comunicação de massa) sua extensão natural, ou ele será um quisto. Mais que acervo, mais que prédio, o Museu de Arte Pós-Moderna é ação criadora - um **propositor de situações artísticas** que se multiplicam no seu espaço-tempo da cidade. Expor unicamente é tarefa estática e acadêmica. (MORAIS, 1975: 60, grifo nosso).

Para o autor, o museu pós-moderno poderia, efetivamente, prescindir de um sistema de exposições, de um acervo, e mesmo da arquitetura, “limitando-se a programar atividades lúdicas no vasto salão da cidade. Para isso bastam umas poucas salas, funcionando como escritório, ou, quem sabe, no futuro, um computador.” (idem: 62). Não estariam os museus levando a cabo sua tarefa proposta por Morais: de ação criadora?

Referencias Bibliográficas:

BARLERDI, I.; IRAOLA, A. "La mirada que construye. Competencias y extravíos". In: LORENTE, Jesús; ALMAZAN, David. *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2003, 185-201.

BERNAS, Steven. *L'Impouvoir de l'auteur (e)*. Création et médias. Paris:L'Harmattan, 2007.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. "A biografia, o gênio e a morte do autor". In: CAMPOS, M. *et. all.* (Org.). *História da Arte*. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011, p. 306-319.

FIZ, Simón Marchán. "Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte". *Estudios Visuales*, n.º 5, janeiro de 2008. Disponível em: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/marchan.pdf>. Acesso em: dia maio 2011.

FRASER, Andrea. "From the critique of institutions to an institution of critique". [2005]. In: WELCHMAN, John C. (ed.). *Institutional Critique and After*. Zurique: JRP Ringier, 2006, p. 122-135.

HOLLEIN, Max; Anonymous (ed.). *Anonym*. Catálogo de exposição. Schrin Kunsthalle Frankfurt. Colonia : SKF, 2006.

MEYRIC-HUGHES, Henry. "A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização". In: BERTOLI,M; STIGGER, V.(Orgs.). *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008.

MORAIS, F. "O Museu: a cidade lúdica". In: _____. *Artes plásticas: a crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre:Zouk, 2007.

THOMAS, Daniela. "O palco do mundo". *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 25 de outubro de 2009.

O Mercado da Arte Brasileiro e suas Relações com os Campos Político e Econômico.

Felipe Bernardes Caldas - UFRGS

Resumo: Este trabalho pergunta-se: qual a relevância do apoio governamental para o desenvolvimento do mercado da arte no Brasil? Quais são as vantagens e desvantagens ao apoiar galerias privadas em diversos eventos nacionais e internacionais em função de uma possível divulgação e internacionalização de uma chamada arte brasileira? Este mote leva a uma série de novos questionamentos, como, quais são os limites entre os interesses privados e públicos nestas circunstâncias? O objetivo deste trabalho é debater estas relações através de cruzamentos de dados e a luz das indagações de Pierre Bourdieu.

Palavras-chave: Mercado de arte. Campo econômico. Campo político. Arte brasileira.

Abstract: This paper ask: what is the relevance of government support for the development of the art market in Brazil? What are the advantages and disadvantages to support private galleries in several national and international events in terms of a possible promotion and internationalization of a Brazilian art called? This theme leads to a series of new questions, like: what are the limits between private and public

interests in these circumstances? The goal of this study is debate these relationships through investigations and light of Pierre Bourdieu.

Keywords: Art market. Economic field. Political field. Brazilian art.

Pierre Bourdieu em seus escritos faz uma pergunta cabal para refletirmos sobre as instituições artísticas e o mercado da arte, “quem cria o criador?”. Este questionamento direciona nosso olhar para quem, e o que, está por trás da obra e do artista, neste sentido o mercado da arte, juntamente com o campo político e econômico exerce um importante papel. A partir de BOURDIEU (2008) a “(...) produção de bens culturais são universos de crença que só podem funcionar na medida em que conseguem produzir produtos e a necessidade destes produtos. ” Ao mesmo tempo, gera uma luta entre os crentes e os incrédulos, e a base das discordâncias destes está na oposição entre o “comercial” e o “não comercial”, sendo ele o princípio gerador de inúmeros julgamentos dentro do campo artístico. Este artigo tem como pano de fundo está contenda entre os valores comerciais e não comerciais da arte e da cultura.

Versa-se neste texto a partir das seguintes questões: qual a relevância do apoio governamental para o desenvolvimento do mercado da arte no Brasil? Quais são as vantagens e desvantagens ao apoiar galerias privadas em diversos eventos nacionais e internacionais

através da justificativa de uma possível divulgação e internacionalização de uma chamada arte brasileira?

O mercado da arte nos últimos anos vem crescendo em um ritmo galopante ao lado dos bons ventos da economia brasileira. As notícias da ascensão deste mercado são verificáveis através de diversos periódicos que trazem as mais variadas informações sobre o setor no Brasil, ainda através de dados disponibilizados por agências públicas. Estimasse que o mercado nacional de compra e vendas de obras esta movimentando anualmente mais de 200 milhões de reais. Em relatório publicado em conjunto em 2012 (Apex-Brasil) e (ABACT)¹ o mercado de galerias privadas cresceu 44% nos últimos dois anos.

O primeiro ponto para entendermos a relevância do apoio governamental para o desenvolvimento deste mercado atualmente, encontra-se na concepção que um mercado da arte não se restringe a compra e venda de obras, este é apenas um segmento, ou em outros termos, a ponta mais aparente deste mercado. Temos que considerar toda a cadeia produtiva que não se limita a ação das galerias privadas; engloba as diversas relações, desde a formação do artista, a execução do trabalho, o transporte, a divulgação, as instituições, os diversos profissionais que estão envolvidos e assim por diante, considerando as vendas no mercado primário e secundário. Ou seja, vai desde pontos anteriores à porta do ateliê do artista até o prego em uma instituição cultural ou residência de um

¹ Associação sem fins lucrativos criada em 2007, atualmente reúne 46 galerias de arte, e visa o intercâmbio cultural e a promoção da profissionalização da arte contemporânea em solo nacional e internacional. É uma associação de galerias comerciais de arte.

colecionador, passando pelo mercado de trabalho, em um ciclo de retroalimentação.

Uma vez compreendido a noção apresentada de “mercado da arte”, devemos considerar os apontamentos de Michel Hoog (1995), no qual, o mercado da arte desenvolve-se historicamente a partir de três circunstâncias reunidas: 1) que o trabalho de arte tenha uma função além do aspecto utilitário; 2) que haja riqueza material suficiente para provocar e estimular a circulação destes bens; 3) que exista um lastro cultural e educacional nesta sociedade. A partir da segunda e terceira circunstâncias apontadas por Hoog é possível inferir sobre os modos de apoio estatal em direção ao mercado da arte. Estes em linhas gerais podem ser divididos em: 1) apoios diretos e 2) apoios indiretos.

Apoio Indireto

De forma indireta devemos considerar a política econômica brasileira da última década que desempenhou um papel primordial para o crescimento econômico de nosso Estado. As estratégias governamentais até o presente momento, mantém o país relativamente estável e em crescimento, mesmo após a crise de 2008 e a atual crise europeia. Ou seja, parafraseando a manchete da entrevista com a Fernanda Feitosa² “O mercado da arte surge onde há riqueza.”³

² Colecionadora, diretora e criadora da SP-Arte (2005), feira de arte realizada no Parque Ibirapuera, São Paulo.

³ Reportagem publicada do jornal Estadão, SP, 19/11/2011, disponível em: www.estadao.com.br/noticias/imprensa, acesso em 15/01/2012.

Ainda devemos ponderar que o Estado brasileiro subsidia a formação de diversos agentes que atuam neste mercado: artistas, historiadores, críticos, e outros através dos inúmeros cursos universitários federais, programas de pós-graduação, bolsas, além de outras iniciativas. Sendo este um ponto fundamental para o desenvolvimento de qualquer mercado.

Apoio Direto

De forma direta encontram-se os programas governamentais voltados para a ampliação deste mercado, como: Projeto Brasil Arte Contemporânea (Apex-Brasil). Aliado as isenções fiscais (ICMS) às galerias de arte durante os eventos (feiras de arte) em território nacional, a concessão de espaços públicos para estas iniciativas, além das mais variadas parcerias entre o setor público e privado. Uma vez que o mercado da arte não se resume a ação das galerias, mas está articulado com as instituições culturais, considero como apoio direto as políticas públicas voltadas para a cultura. Que igualmente exercem um importante papel, no sentido de fomentar diversas atividades, desde projetos individuais de artistas através de múltiplos editais, passando por diversas exposições em diferentes aparelhos estatais e privados, até os grandes eventos, como por exemplo: a Bienal de São Paulo e do Mercosul através principalmente das chamadas “leis de incentivo” e “renúncia fiscal”.

Todos estes pontos contribuem para o desenvolvimento de um mercado da arte em um sentido amplo, mas que

igualmente estão conectados com o setor de compra e venda de obras através de galerias privadas.

Tensões Entre o Público e o Privado

O governo brasileiro através do cenário relatado exerce um importante papel no desenvolvimento deste mercado, podemos constatar que de modo abrangente este é fortemente subsidiado pelo Estado. Neste trabalho não cabe discutirmos os antagonismos entre as políticas culturais brasileiras e uma ideologia neoliberal. Mas é justamente neste ponto que se insere uma tensão: quais seriam os limites entre os interesses públicos e privados nestas circunstâncias? E sob quais justificativas estão apoiadas tais iniciativas? Devido à complexidade deste cenário e as inúmeras questões que despontam, me deterei em pensar no apoio governamental em direção as galerias privadas em eventos, feiras internacionais, mesmo as realizadas em solo nacional.

Estima-se que as feiras SP-Arte (2005) e Artrio (2011) juntas no ano de 2011 movimentaram em torno de 160 milhões de reais em negociação, tornando-se os principais eventos do mercado nacional. Estas feiras contam com apoio governamental através das leis de incentivo, isenção fiscal e parcerias. Ainda, a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil) montou em 2007 o Projeto Brasil Arte Contemporânea que visa à promoção da arte brasileira no exterior, que a partir de 2011 passou a ser executado pela Associação Brasileira de

Arte Contemporânea (ABACT), que nada mais é que uma associação de galerias comerciais privadas. Em dezembro de 2011 em função deste projeto a (Apex - Brasil) divulgou a participação de 15 galerias nacionais na *Art Basel Miami Beach*, foram elas: A Gentil Carioca, Anita Schwartz, Baró, Casa Triângulo, Fortes Vilaça, Laura Marsiaj, Leme, Luciana Brito, Luisa Strina, Marília Razuk, Mendes Wood, Millan, Nara Roesler, Silvia Cintra e Vermelho. O projeto também foi responsável por promover a participação de duas galerias em eventos simultâneos: a galeria porto alegreense Bolsa de Arte que estava na feira *Art Miami*, e o artista Speto, da galeria paulistana Choque Cultural, o qual participou da *Primary Flight*, evento de arte ao ar livre.

A justificativa apresentada pelo Estado esta embasada em dois pontos: 1) o fortalecimento do mercado de arte (compra e venda de obras). 2) a divulgação da arte brasileira em âmbito internacional; e são justamente estes argumentos que sustentam o repasse direto verbas para a associação brasileira de galerias privadas (ABACT) via Apex-Brasil,⁴ além dos demais apoios.

Creio que devemos ter em mente que o apoio em direção a galerias privadas em função de uma chamada divulgação da “arte brasileira” em âmbito internacional, vai muito além de interesses artísticos ou mesmo de um mercado da arte.

Em 2008, Gilberto Gil, em artigo publicado, justifica fundos públicos para a participação de artistas brasileiros

⁴ Consta no Relatório de Gestão Apex-Brasil 2011, no Anexo III, Instrumento de transferências vigentes, O repasse a Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT), nos valores pactuados: Global: R\$ 1.940.300,00; contrapartida: 640.300,00; com vigência de: 25/04/2011 a 31/12/2012. Instrumento: 08-08/2011.

na Arco-Madrid⁵ de 2008. O convite foi feito pela Fundação Arco, em 2004, e a partir do aceite deste, diversos outros eventos foram organizados em instituições culturais em Madri em ações paralelas a feira.

A presença do Brasil como convidado em destaque no evento celebra a produção visual ao permitir conhecimentos de seus múltiplos valores. Uma tradução cultural para o contexto de Madri daquilo que atualmente é desafio no campo estético brasileiro, mostrando respostas artísticas arejadas que se diferenciam no sistema global. Os curadores, Paulo Sergio Duarte e Moacir dos Anjos, tiveram autonomia para eleger obras e estabelecer parâmetros junto ao MinC, assumindo a responsabilidade de fazer significativo recorte de nossa produção contemporânea. A opção foi inverter o processo seletivo usual em feiras comerciais e estabelecer o foco em artistas, no reconhecimento crítico. Ousaram afirmar o momento vivido no qual o valor cultural abre ao universo econômico possibilidades que ele mesmo não teria condições de impor, criando oportunidades de expansão do mercado. Além da feira, Madri verá em muitas instituições a riqueza da arte que nos afirma como nação contemporânea. (GIL, 2008)⁶

O discurso de Gilberto Gil não se restringe a citação e nos apresenta inúmeras questões e desafios para pensarmos o atual momento histórico-econômico e como a arte participa deste. A arte aparece enquanto ferramenta de produção de riqueza material e imaterial, e como fonte de afirmação de um Estado soberano. Este documento chega muito próximo de algumas intenções e mesmo funções da arte assumidas no segundo império, início da república, na era Vargas e em outros momentos históricos de nossa nação. Ou seja, mesmo que por outras vias, trata-se da afirmação

⁵ A Arco-Madri é uma feira de arte, porém não exclusivamente, pois trabalha com outros segmentos “criativos”, porém, seu foco são as artes visuais, e a produção contemporânea. Participam desta feira galerias comerciais privadas; é considerada uma das feiras mais importantes do circuito internacional. Realizada em Madri, na Espanha e sua direção está sob a tutela da Fundação Arco.

⁶ GIL, Gilberto. *Economia e arte visual contemporânea*. In: *Jornal o Estado de São Paulo*. São Paulo, 11/02/2008.

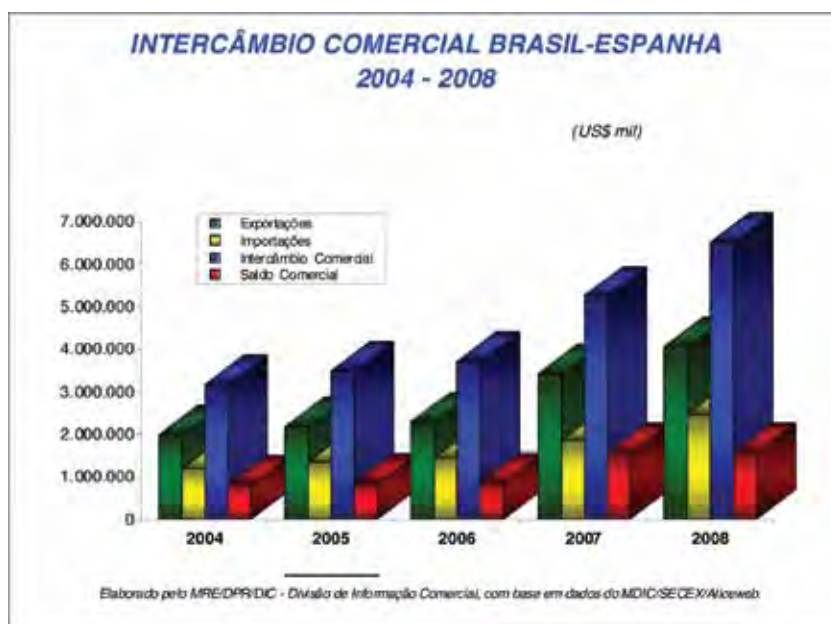
do Estado brasileiro e da construção de uma imagem de país. Claramente existem muitas diferenças entre estes momentos históricos, e suas intenções e imagens de Brasil, mas possuem o mesmo pano de fundo, com intenções e objetivos diferentes, mas estamos discutindo a construção via Estado de sua imagem externa e mesmo interna que possui um importante papel diplomático e econômico via mercado de arte.

Ainda é importante ressaltar que entre 2004 e 2008 as relações comerciais entre Brasil e Espanha acentuaram-se de modo vertiginoso.⁷ Ou seja, a partir do mercado da arte, mas não exclusivamente, a arte desempenha uma função além dos interesses artísticos e culturais. Ela possui uma função econômica, comercial. Que por sua vez está presente em diversas iniciativas, mas que geralmente não são declaradas pelas instâncias públicas e sequer as privadas. Que fique bem claro, que as iniciativas culturais participam do jogo econômico, mas não são, as protagonistas destas relações.

Não podemos esquecer uma situação evidente, as galerias privadas, são empresas privadas, que antes de mais nada, seguem seus próprios interesses, não de um Estado democrático, ou de uma vontade maior com um “bem coletivo”, com o campo artístico e de seus agentes. O “bem coletivo”, é seu próprio bem, de seus poucos colaboradores e de outros interesses que fogem do mundo restrito da arte.

⁷ Fonte: Ministério das Relações Exteriores - Itamaraty - Disponível em: <http://www.itamaraty.gov.br/temas/temas-politicos-e-relacoes-bilaterais/europa/espanha/pdf> acesso em 20/08/2012

O investimento do setor público a galerias privadas favorecem principalmente interesses privados e não públicos. Uma vez que, os mesmos agentes que promovem este setor, estão ligados ao mesmo círculo dominante de nosso país. E é justamente este fator que faz com que tenham força para pressionar o poder público a atender suas reivindicações, que por sua vez, possuem um importante papel nos negócios das inúmeras empresas brasileiras. E são os mesmos agentes deste restrito círculo os maiores beneficiados pela divulgação do Brasil no exterior; e por uma determinada imagem de Estado.



Fonte: Ministério das Relações Exteriores - Itamaraty

Algumas Questões Não Respondidas

Os apontamentos que fiz anteriormente levam a uma série de questionamentos, o primeiro deles: o que é “arte brasileira”? E como estas galerias representam uma chamada arte brasileira? Por outro lado, esta mesma “arte brasileira” possuiria uma especificidade, algo que a identifica frente, ao lado de outros trabalhos, oriundos de outras partes do mundo? Parafraseando Tadeu Chiarelli ela teria um “sotaque”, mas falaria uma linguagem internacional? Imaginamos se ela fosse completamente internacional, não existiria a necessidade do rótulo “arte brasileira”, se não existisse este rótulo por que o Estado brasileiro apoiaria sua divulgação internacional? E como esta cumpriria seu papel de divulgação do Brasil, tanto externamente quanto para uma visão interna de país? Como ergueria seus heróis? Como cumpriria sua função nos negócios internacionais de nosso país e seu papel diplomático? Como venderia uma imagem sofisticada de um país que é capaz de dialogar em uma linguagem a par do velho mundo, e de seus antigos colonizadores?

Quem disse que a arte não tem “função”, além das funções particulares que cada um de nós atribui a ela? Quem disse que o Estado-nação contemporâneo não se interessa pela arte, e não atribui uma função a ela? Quem disse que a chamada arte contemporânea não participa do jogo econômico de cada país? Novamente basta olharmos para quem faz parte dos conselhos das grandes instituições, por exemplo: da Fundação Bienal do Mercosul, Fundação

Bienal de São Paulo, Fundação Iberê Camargo, Instituto Inhotim, entre tantas outras em nosso território e em outros. São os que possuem fortes interesses econômicos, e políticos. Isto me remete a declaração de George Weissman, presidente executivo da Philip Morris: “Sejamos claros sobre uma coisa. Nosso interesse fundamental pelas artes é primeiramente nosso próprio interesse. São os benefícios imediatos e pragmáticos que podem ter um papel nos negócios” (1980).

Considerações Finais

O apoio governamental em direção ao mercado da arte em um sentido amplo é de suma importância para todos os agentes deste e para a população em geral, pois auxilia na acessibilidade a arte e a cultura como um todo. Além de garantir uma maior possibilidade de permanência de atuação no campo da arte para os mais variados atores. A partir das discussões sobre a chamada “economia da cultura” e “economia criativa” a importância econômica da arte para o Estado, cidades e população em geral, passou nos últimos anos a ser considerada pela esfera pública/política brasileira em seus mais variados níveis. No qual o desenvolvimento do que podemos chamar “indústria cultural” passa a adquirir novas facetas em nosso território. Este desenvolvimento traz consigo velhos questionamentos e tensões sobre a arte e a cultura como mercadorias, ou seja, objetos voltados para troca intermediada por dinheiro. E que

inseridas num sistema capitalista como o nosso, visam lucro. Além disto, as tensões entre os interesses públicos e privados e as dimensões “comerciais” e “não comerciais” se evidenciam através das políticas públicas e especificamente as leis de incentivo. Tais leis por sua vez estão aliadas a dependência de “gosto” e “retorno” do setor privado, de apoiar ou não apoiar determinadas iniciativas culturais.

O apoio do Estado à divulgação de uma chamada “arte brasileira” como vimos possui fortes interesses comerciais, diplomáticos e auxiliam na construção de uma determinada imagem de Brasil, ou seja, vai muito além de um empenho cultural ou mesmo de fortalecimento de um mercado de arte em solo nacional. Porém, a justificativa de injeção de fundos públicos diretos a galerias privadas e seus eventos, não pode ser simplesmente justificada pela divulgação de uma “arte brasileira”, e com o objetivo a uma espécie de “bem comum”. Devemos cobrar a explicitação e transparência límpida na utilização destes recursos em direção à arte e seus reais objetivos. Ou seja, tornar público as regras do jogo, para todos poderem saber se gostariam de jogar ou não. Ter claro que este jogo, vem sendo jogado, pelas elites, econômica, política e artística de nosso país. As obras e teorias da arte fazem parte das cartas, e o prêmio dos vencedores visa poder econômico e simbólico, que são as formas elementares de dominação segundo a teoria bourdieusiana. Neste caso estamos por outras vias falando da arte através

das galerias como ferramenta de manutenção de nossas elites.

O que foi compartilhado neste trabalho é uma relação de concorrência e convivência entre os campos e seus agentes, mas não por todos, por um círculo restrito e delimitado que são os responsáveis diretos pela construção de determinadas crenças, e pelo exercício de poderes econômicos, culturais e políticos.

Referências Bibliográficas:

BOURDIEU, Pierre. *A Produção da Crença: contribuição para uma economia de bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: CIA. das Letras, 2010.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: Modernidade e Globalização*. São Paulo: IMESP, 2001.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1989.

GIL, Gilberto. *Economia e arte visual contemporânea*. São Paulo: Jornal o Estado de São Paulo, 11/02/2008.

HAACKE, Hans; BOURDIEU, Pierre. *Livre - Troca: Diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

HEILBRUN, James. GRAY, Charles M. *The economics of art and culture*. New York: Cambridge University Press, 2001. 2ª edição.

HOOG, Michel; HOOG, Emmanuel. *O Mercado da Arte*. Porto, Portugal: Rés editora, 1995.

MOULIN, Raymonde. *O Mercado da Arte: Mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

PINHO, Diva Benevides. *A Arte Como Investimento: a dimensão econômica da pintura*. São Paulo, Nobel: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SMITH, Adam. *Riqueza das Nações*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

WU, CHIN-TAO. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.

Sites Acessados

AGÊNCIA BRASILEIRA DE PROMOÇÃO DE EXPORTAÇÕES E INVESTIMENTO. Disponível em : <<http://www.apexbrasil.com.br/portal/>> Acesso em: 06/02/2012

ART PRICE. Disponível em : < http://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2010_en.pdf > Acesso em: 07/02/2012

ARTRIO FAIR. Disponível em : <<http://www.artriofair.com.br> > Acesso em: 06/02/2012

FOLHA UOL. Disponível em : <<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/974253-feira-de-arte-no-rj-vende-r-120-mi-em-obras.shtml> > acesso em: 06/02/2012.

IBGE. Disponível em : <<http://www.ibge.gov.br/> > Acesso em: 05/02/2012

SP- ARTE. Disponível em : <http://sp-arte.com/web/inicio/?M&2012-SP_ > Acesso em : 01/02/2012

THE MODERN & CONTEMPORARY LATIN AMERICAN ART SHOW . Disponível em : <<http://pintaart.com/newyork/index.php> > Acesso em: 8/02/2012.

O Anacronismo, a Curadoria e a Produção de Arte em Diálogo com as Mídias Digitais

Franciele Filipini dos Santos

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação da
Universidade de Brasília (UnB)

Resumo: A presente proposta deste artigo surge a partir do conceito de anacronismo abordado por Georges Didi-Huberman em seu livro “Devant le temps - Histoire de l’art et anachronisme des images” (2006), a fim de estabelecer possíveis relações com a atividade curatorial contemporânea. Tal abordagem toma como referência o texto “O anacronismo e a curadoria: a impureza é um mito?” de Elisa de Souza Martinez (2010), e busca instaurar algumas considerações a respeito do anacronismo e da curadoria relacionados à produção de arte em diálogo com as mídias digitais. Conexões que serão estabelecidas através da análise da obra “Verbarium” de Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, exposta na 2ª Bienal do Mercosul (1999), na mostra “Arte e Tecnologia - Ciberarte: zonas de interação”.

Palavras-chave: Anacronismo. Curadoria. Mídias Digitais

Abstract: The proposal of this article comes from the concept of anachronism approached by Georges Didi-

Huberman in his book “Devant le temps - Histoire de l’art et anachronisme des images” (2006), in order to establish possible links with the curatorial activity contemporary. This approach takes as reference the text “The anachronism and curation: the impurity is a myth?” Elisa Martinez de Souza (2010), and seeks to introduce some considerations about the anachronism and curated related to the production of art in dialogue with digital media. Connections to be established through the analysis of the work “Verbarium” Christa Sommerer and Laurent Mignonneau, exposed in the 2nd Mercosur Biennial (1999), shows in “Art and Technology - Ciberarte: areas of interaction.”

Keywords: Anachronism. Curator. Digital Media

O anacronismo e a atividade curatorial

Diante de uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente jamais cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem - por mais recente, por mais contemporânea que seja -, o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória. (DIDI-HUBERMAN¹, 2006:2010)

Partindo desse posicionamento de Didi-Huberman, pode-se perceber o quanto o anacronismo se faz presente nos momentos em que nos relacionamos com as imagens de um modo geral. Imagens que devem ser compreendidas nesse contexto de análise, tanto como obras de arte realizadas em suas linguagens ditas mais tradicionais,

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imágenes**. Traducción de O. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

como por exemplo, a pintura, a gravura, a escultura; quanto como as obras artísticas realizadas no diálogo com as novas mídias², como é o caso da produção de *net art*, *software art*, entre outras.

Segundo Christine Mello³ (2008:210) o termo novas mídias é “uma expressão cuja compreensão é mutável, variando de acordo com aquilo que é considerado emergente e aquilo que o deixa de ser (...)”. De acordo com Mello, “Nos anos 1970, trabalhar com novas mídias significava trabalhar com vídeo, xerox, videotexto, entre outros meios; no século XXI trabalhar com novas mídias significa trabalhar, por exemplo, com linguagens digitais e com a biotecnologia.” Aliada a essa definição de Mello, acrescenta-se a definição da expressão novas mídias conforme utilizada por Mark Tribe e Reena Jana (2007:6/7), para referir-se a projetos “que fazem uso das tecnologias emergentes e se preocupam com as possibilidades estéticas, culturais e políticas dessas ferramentas.”

Em cada situação de presença-confronto diante de uma obra, tem-se o estabelecimento de determinadas relações anacrônicas, ou seja, da coexistência de temporalidades heterogêneas que se sobrepõem nesse momento de encontro da imagem [obra] e suas peculiaridades com o público.

Quando somos defrontados com imagens [obras] produzidas em momentos históricos anteriores, confrontamos com o olhar, a percepção e valores

² Na proposta de resumo enviada ao CBHA utilizou-se a terminologia ‘mídias digitais’, contudo, na versão completa do texto, alterou-se para ‘novas mídias’, pois, considera-se até esse momento de pesquisa, a terminologia mais apropriada.

³ MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

pertencentes ao tempo presente, de quem se encontra frente à imagem. A essas situações de confronto, deve ser considerado o contexto expositivo, que estrutura-se a partir de determinados critérios temporariamente pré-estabelecidos nos projetos curatoriais, e que, conforme os recursos expográficos, podem suscitar maior interferência nas leituras e relações de anacronismos. No que se refere à produção contemporânea, e em especial, a produção de arte em diálogo com as novas mídias, as relações anacrônicas se dão de modo distinto, pois, olha-se para as imagens produzidas recentemente, com o olhar e valores de seu tempo, mas busca-se referências e argumentos na história da arte, que sustentem e respaldem as possíveis leituras interpretativas que se apresentam.

De acordo com Huberman (2006), sempre que nos encontrarmos diante de uma imagem [obra], estaremos diante de tempos, ou seja, estaremos diante da necessidade e do desejo do constante diálogo do presente com o passado e vice-versa. Estaremos a cada outro instante de apresentação da obra, diante de uma nova possibilidade de interpretação, na medida em que o tempo não cessa de avançar e agregar questionamentos, propiciando fluidez e flexibilidade em nossos olhares e percepções.

Desse modo, parte-se do pressuposto que, cada obra artística apresenta em comum o que se pode designar de ‘morfogêse anacrônica’, pois é uma condição *sine qua non* da natureza da obra de arte, abarcar a soma de diferentes temporalidades - desde o momento de idealização, concepção, tempo de execução, finalização, até o momento

de sua exibição em exposições. Estas ocasiões serão recorrentes, e a cada novo projeto curatorial, podem propor outras relações, conceitos e compreensões.

As exposições mantêm uma relação direta com as propostas artísticas e, como essas, vinculam-se às transformações sociais em seus aspectos políticos e econômicos. Nesse sentido e por sua própria natureza, as exposições revelam um íntimo diálogo com os princípios projetivos da arquitetura e, assim, participam igualmente das transformações ocorridas no âmbito cultural, de onde surgem como um ponto de tensão entre os desejos e convicções artísticas e os interesses e projeções sociais. (CASTILLO,⁴ 2008:319)

Em relação às situações expositivas, acredita-se a partir da ponderação de Castillo, que as exposições constituem-se como momentos que podem representar o estado da arte, tanto por meio de suas obras, quanto pelo contexto macro que representa - na medida em que os artistas questionam e produzem suas poéticas considerando os aspectos econômicos, políticos, sociais e culturais. Além disso, há que se ressaltar também, a importância das exposições como ocasiões de intenso diálogo e experimentação para o público em geral - especializado ou não.

Diálogo que deve ser pensado pelo curador, profissional que, atualmente no campo da arte, tem a incumbência de selecionar os trabalhos artísticos dentro de um recorte proposto, articular as obras com o espaço da mostra,

⁴ CASTILLO, Sonia Salcedo DeL. **Cenário da arquitetura da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

propiciar um diálogo entre as mesmas, problematizar os conceitos presentes nos trabalhos, responsabilizar-se por supervisionar a montagem da exposição, a manutenção das obras, a elaboração de textos de apresentação e divulgação, a fim de proporcionar maior proximidade obras-público a partir de um ponto de vista previamente estabelecido.

Para Martinez⁵ (2007), o conceito de ponto de vista refere-se ao estabelecimento de um critério coerente, aliado a procedimentos seletivos que proporcionem uma situação expositiva/comunicativa clara, constituindo-se como um lugar a partir do qual é construída a mostra.

Esse “ponto de vista” do curador não significa, de forma alguma, que seja essa a forma mais acertada de ver determinada tendência ou determinado artista, porém simplesmente reflete um enfoque individual, passível de posterior revisão ou confronto. (AMARAL,⁶ 2006:52)

O ponto de vista do curador, segundo Martinez (2010), se constrói com base em uma estrutura do pensamento que se distancia do modo como o historiador realiza seu trabalho, pois, este último recorre e prioriza o critério cronológico linear para estabelecer as narrativas da história da arte, enquanto que o curador desafia a investigação histórica. Desafio que acontece, na medida em que, isolando determinados períodos históricos e parte da produção artística em projetos curatoriais que geralmente

⁵ MARTINEZ, Elisa de Souza. Textos efêmeros, leituras duradouras: a História da Arte como um projeto curatorial. In: **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

⁶ AMARAL, Aracy A. **Textos dos Trópicos de Capricórnio: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil**. 2006.

têm como mote, discutir e ler tais obras a partir de questões colocadas pela contemporaneidade, rechaçam a cronologia e as fontes eucrônicas a elementos que apenas circundam a mostra.

Nesse sentido, após esse breve explanação sobre as relações entre anacronismo, imagens [obras] e curadoria, pontua-se no contexto de produção e exposição da arte contemporânea, a intensificação da sobreposição e convivência de temporalidades heterogêneas, na produção de arte e novas mídias. Essa produção, designada sob tal terminologia, dentre outras também aceitas e utilizadas, como por exemplo: arte e tecnologia, arte digital, arte computacional, arte e mídias digitais, arte cibernética - tem sua presença datada no cenário das artes visuais, no Brasil, a partir de meados do século XX, e desde então se apresenta como um campo de produção artística bastante fecundo e complexo.

No que concerne à produção de arte em diálogo com as novas mídias, há que se somar às possibilidades de anacronismos já mencionadas anteriormente - e que podem ser consideradas como fatores naturais intrínsecos a qualquer obra de arte, bem como à atividade curatorial -, outras temporalidades distintas, possibilitadas pela virtualidade, como são os casos dos tempos de disponibilização, de manutenção e do processo interativo. Temporalidades que nos levam ao tempo de 'existência efetiva' da obra, pois representam os momentos de atualização e experiência da obra por parte do público participante e/ou interator. Sem a presença destes, pode-

se dizer, de acordo com Lévy (1996),⁷ que as obras dessa natureza, existem em apenas em potência, no vir a ser.

Nessa direção, é relevante mencionar que, na produção de arte em diálogo com as novas mídias, geralmente encontramos-nos diante de obras que não estão acabadas e/ou finalizadas, ou seja, nos deparamos com obras que precisam da nossa presença, de um estímulo, de uma ação a ser realizada para que a obra possa completar-se enquanto proposição artística e poética.

Nesse contexto de produção, o diálogo do humano com o sistema maquínico é estabelecido por meio de interfaces, desde as mais comuns, como por exemplo, o *mouse*, o teclado, à ambientes interativos sensíveis, que perceberão a presença do corpo ou alguns de seus aspectos, tais como, temperatura e/ou batimentos cardíacos, transformando esses dados em informações sonoras e/ou visuais, como é o caso de *Verbarium*.

Essa obra foi criada por Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, e desenvolvida pela Fundação CARTIER, em Paris/França. Esteve presente na 2ª Bienal do Mercosul (1999), na Usina do Gasômetro, integrando a Mostra “Arte e Tecnologia - Ciberarte: zonas de interação”,⁸ em que foi disponibilizada *on-line* em terminais de computadores no espaço *in loco* de exposição.

Verbarium consiste em um editor de texto *on-line*, onde o usuário escreve mensagens em que os verbos contidos nelas atuam como se fossem códigos genéticos

⁷ LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

⁸ Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul:** catálogo geral. Porto Alegre: FBAVM, 1999.

de uma forma visual tridimensional. Um algoritmo especialmente desenvolvido para este trabalho transforma os caracteres de texto em imagens, que se modificam de acordo com a interação em tempo real do usuário com o sistema, resultando em novas formas e imagens que não são predeterminadas pelos artistas.

As formas originadas pelos verbos podem ser simples ou complexas, dependendo da mensagem enviada pelo interator, e o conjunto de todas as composições textuais enviadas, resulta em uma forma tridimensional coletiva. O interator além de criar novas imagens, pode ter acesso à mensagem textual que originou as formas disponíveis no banco de dados, basta passar o *mouse* sobre uma das formas da imagem coletiva.

Segundo a experiência resultante do processo interativo com a obra *Verbarium*, acrescenta-se que, este trabalho possui um aspecto poético provocador, que exige simples, mas importantes ações para concretizar-se em sua plenitude. Estímulos verbais/textuais que partiram de contextos individuais integram-se a um contexto maior, o coletivo. Coletividade que se apresenta como co-autora de *Verbarium* junto a Christa Sommerer e Laurent Mignonneau. Pode-se pontuar ainda, a respeito de *Verbarium*, que a obra apresentou infinitas possibilidades de interatividade até seu último momento de disponibilização no Ciberespaço, visto o modo como foi projetada e viabilizada.

No que diz respeito às relações de anacronismos, *Verbarium* chama a atenção para essas relações em seus tempos de disponibilização, de manutenção e do processo

interativo, pois, no caso da exposição em questão, a obra foi disponibilizada no endereço eletrônico <http://www.interface.ufg.ac.at/~christa-laurent/verbarium/>, onde fora mantida desde a abertura da 2ª Bienal do Mercosul, em novembro de 1999, até início do ano de 2008.

Durante esse período de tempo, a obra esteve em processo de criação contínua e simultânea, apresentando-se a cada acesso em uma visualidade diferente, seja em sua estrutura formal, bem como cromática. Tais visualidades refletem inúmeros momentos de interação, isto é, de presenças-confrontos da obra, que pôde ser visualizada e vivenciada por diversos interatores ao mesmo tempo, independente de lugar geográfico.

Estar diante de *Verbarium*, significou estar em frente a breves e simultâneos presentes, que dentro de instantes constituíram-se em recentes passados, configurando a estrutura dinâmica e poética da obra. Poética que tem sua essência calcada em uma série de pequenos, mas constantes anacronismos, visto que, *Verbarium* pôde se fazer presente *ad infinitum* e em sua totalidade, para o número de interatores que desejasse experienciar seu processo interativo.

Diversos presentes coexistiram e a constituíram, diversos olhares e percepções buscaram em suas memórias (verdadeiras ou construídas) e em seu repertório de vivências e argumentos, maior compreensão e aproximação com *Verbarium*, pois como coloca Didi-Huberman, por mais contemporânea que uma imagem [obra] seja, sua apreensão só se tornará possível no

confronto com o passado. Confronto que se dá tanto no que diz respeito às memórias individuais e/ou coletivas, assim como com o conhecimento construído ao longo de nossa existência, como é o caso da história da arte, que nos permite compreender as necessidades e questionamentos que moveram e movem o homem a produzir no campo da arte.

Referências Bibliográficas:

AMARAL, Aracy A. **Textos dos Trópicos de Capricórnio**: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. 2006.

CASTILLO, Sonia Salcedo DeL. **Cenário da arquitetura da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imágenes**. Traducción de O. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul**: catálogo geral. Porto Alegre: FBAVM, 1999.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Textos efêmeros, leituras duradouras: a História da Arte como um projeto curatorial. In: **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

O que é arte contemporâneo: entre Trufas e huitlacotches

Maria Angélica Melendi
EBA, UFMG, CNPq, CBHA

Resumo: Já faz um tempo que o termo arte contemporânea nos assombra como categoria cronológica de espessura singular: a expressão utiliza-se, de modo indiferenciado, para denominar a produção artística que teve início na década de 1960. O espectro dos regimes ditatoriais da América Latina e das revoluções fracassadas ou abortadas nesse período vem impulsando uma série de narrativas curatoriais, críticas ou históricas para as quais ainda é difícil distinguir entre os passados memoráveis e os dados não significativos. A partir desta constatação se procura analisar as diversas abordagens de críticos, curadores e historiadores da arte sobre a categorização do contemporâneo.

Palavras chaves: contemporaneidade/ cronotopo/ retaguarda/ nomadismo/ encriptamento

Resumen: Hace un tiempo que la denominación arte contemporánea nos persigue como una categoría cronológica de densidad específica: el término se usa de modo indiferenciado, para denominar a la producción

artística que tuvo su comienzo en la década de 1960. El fantasma de las dictaduras militares en América Latina y el de las revoluciones fracasadas o abortadas en esos años está impulsando una serie de narrativas curatoriales, críticas e históricas para las cuales es difícil distinguir entre los pasados memorables y los no significativos. A partir de esta premisa se busca analizar las distintas abordajes de críticos, curadores e historiadores del arte sobre la categorización de lo contemporáneo.

Palabras claves: contemporaneidad/ cronotopo/
retaguardia/ nomadismo/ encriptamiento

Gostaríamos de imaginar que, entre as trufas, setas mágicas e huitlacoques dos projetos curatoriais e artísticos [...] o leitor possa encontrar algumas cepas de *penicillium fungus* crescendo sobre o último cadáver da 'história contemporânea' baseada em projetos curatoriais.

Cuahutémoc Medina

Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.

Giorgio Agamben

Já faz um tempo que o termo *arte contemporânea* nos assombra como categoria cronológica de espessura singular: a expressão utiliza-se, de modo indiferenciado, no ocidente histórico, para denominar a produção artística que teve início na década de 1960. O espectro dos regimes

ditatoriais na América Latina, da guerrilha, do terrorismo de estado e das revoluções fracassadas nesse período vem impulsando uma série de narrativas curatoriais, críticas ou históricas para as quais ainda é difícil distinguir entre passados memoráveis e dados não significativos.

A metáfora do *fungo no contemporâneo*, utilizada por Cuauhtémoc Medina no editorial do número 13 da Revista Manifesta, 2012, parece oportuna ante o estado das atuais reflexões sobre a arte da contemporaneidade e aponta para a reativação e recontextualização das décadas de 1960-1970 nas práticas contemporâneas, por meio de noções históricas e artísticas que ficcionalizam, especulam ou protelam a condição atual.

Nem animais nem plantas, os fungos pertencem a um reino separado, onde os processos de reprodução, quase sempre assexuados, som realizados a partir da dispersão e o deslocamento de esporos através do ar.

A trufa é um fungo da espécie *Tuber*, que vive sob a terra, a uma profundidade entre 20 e 40 centímetros, próximo às raízes de carvalhos, álamos, tílias e castanheiras, com as que vive em simbiose. Na *História Natural*, Plínio, o velho, declara que as trufas estão *entre aquelas coisas que nascem mas que não podem ser semeadas*.

Huitlacoche o *cuitlacoche*, como é conhecido no México, o *Ustilago maydis*, é uma espécie de fungo comestível, parasita do milho. O *Ustilago maydis* ataca potencialmente todas as partes da planta, mas acontece com mais frequência nas espigas, que apresentam protuberâncias em forma de guelras de cor cinza pálido. No

México este cogumelo, considerado uma herança culinária das épocas pré-hispânicas, é uma iguaria especial.

Assim, as trufas, alimento precioso desde antes da antiguidade clássica, existente apenas na Europa Ocidental e o *huiltlacoche*, chamado também de ‘trufa mexicana’, consumido somente no México e, paradoxalmente, considerado praga – carvão-do-milho –, no resto da América, estão *entre aquelas coisas que nascem mas que não podem ser semeadas*. A pesar dos avanços das técnicas de reprodução, a frase de Plínio ressoa em nosso imaginário: *cosas que nascem mas que no podem ser semeadas...*

No ar – nas redes – os esporos das estruturas neocoloniais se espalhariam na maioria das regiões pós-coloniais, infestando ou enriquecendo nossa forma de perceber, analisar e viver o momento presente.

Sendo os cogumelos, na tradição ocidental, símbolos da vida regenerada após a decomposição orgânica que segue à morte, a metáfora aproxima-se do conceito de *Nachleben*¹ de Aby Warburg: uma vida *post-mortem* que se propaga ao longo dos tempos e se nutre do corpo morto da história.

Não sabemos se essa ideia estava rondando Medina quando escreveu o editorial, mas, dalguma maneira, o crítico

¹ Giorgio Agamben, explica o significado de *Nachleben*: O termo alemão *Nachleben* não significa propriamente renascimento como foi muitas vezes traduzido, nem sobrevivência. Ele implica a ideia daquela continuidade da herança pagã que, para Warburg, era essencial. A palavra alemã *Nachleben*, como usada por Warburg, coloca difíceis problemas de tradução. Gombrich refere-se a essas dificuldades, na sua biografia intelectual de Warburg, onde propõe a palavra inglesa ‘survival’ usada por Burnett Tylor. Esse sentido é também apontado por Georges Didi Huberman que coloca a palavra *Nachleben* no centro de uma leitura de conjunto da obra de Warburg, traduzindo o termo por «sobrevivente».

aponta para a sobrevivência, sempre problemática, da arte sensorial, experimental, política ou militante dos 60/70 na arte contemporânea. Essa sobrevivência poderia ser entendida como uma vida após a morte, num processo que incorporaria períodos de ocultamento, latência e aparição. Ocultamento e latência como aqueles pelos quais passam os esporos de trufas e huitlacoques até que as condições do solo e a humidade do ar lhes sejam propícias para a aparição.

Como Medina afirma, o contemporâneo não seria um termo que alude ao recente, mas uma narração do espaço/ tempo no qual se estruturam diferentes pontos de vista sobre a cultura. Estaríamos vivendo um momento em que o *relato está paralisado*, como si um efeito medusino nos obrigasse a comparar interminavelmente o atual em relação aos anos 60 e 70 do século passado. *Um número desmesurado de nossas iniciativas e narrativas estão congeladas pela visão de um espectro: o das revoluções derrotadas ou abortadas de 68.*²

Para quem trabalha no campo da arte contemporânea, seja na produção ou na crítica, é evidente que, a partir dos anos 90, tanto artistas como críticos e curadores empenharam-se em recuperar os postulados inconclusos dos anos 60/70. Ao abordar essa aproximação, acudiu-se, à sua inscrição na genealogia das vanguardas históricas, como protocolo para 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.

² MEDINA, Cuauhtémoc In: <http://www.manifestajournal.org/issues/fungus-contemporary-12/09/2012>

Vários trabalhos podem exemplificar o retorno aos 60/70 nas práticas de arte atuais (assim como na teoria crítica e na prática curatorial). Os artistas revisitam as formas dessa época e fazem da história e da arte desse período seu assunto. Grandes exposições, como a *Documenta 10* de Catharine David, 1997, *The Short Century* de Okwui Enwezor, 2001-2002, a *Bienal do Whitney* de 2004, as Bienais de São Paulo de 2006 e 2010, *Neovanguardas*, no Museu de Arte da Pampulha em 2007, entre muitas outras, traçaram diferentes narrativas desses anos. (O ênfase nas exposições nos leva a questionar os parâmetros em que uma história das exposições estaria substituindo a periodização complexa da história da arte das últimas décadas. A perda de sustentação do cânone da história da arte começa por volta de 1960, quando o estudo dos “grandes artistas” começou a ser substituído lentamente pelo estudo das condições que envolviam a prática artística. Dentro da prática curatorial, o cânone parece ocupar uma posição notável sobretudo porque alguns curadores ainda sentem a necessidade de curar fora do cânone. Bruce Altshuler pesquisa a complexa formação de um cânone das exposições, considera que:

[N]o estudo das mostras, as forças sociais, políticas e econômicas que conformam a produção artística e a distribuição agem simultaneamente, exercendo suas diferentes pressões sobre artistas, críticos, colecionadores, marchands, integrantes da instituição e público de arte.³

³ ALTSHULER, Bruce. *Salon to Bienal Exhibitions that Made Art History, 1862-1959*. Londres : Phaidon, 2008. p.11.

É importante, porém, considerar os mecanismos inclusivos e excludentes do cânone e reconsiderar a escritura de uma história do cânone das exposições através de ideias e conceitos além dos eventos em si.

Os 60/70 como o tropo da contemporaneidade – um objeto de uso no presente –, parece ser um consenso geral. James Meyer afirma que esses anos são usados como uma construção, uma figura de efeito, o que apontaria para a saudade que ameaça a atual construção discursiva da época, saudade que é, ao mesmo tempo, monumental e arquivista. A construção monumental demonstraria a importância de um passado glorioso que não foi experimentado, a versão arquivista propor-se-ia salvar e organizar seus despojos.⁴

Na instalação *Parcialmente enterrado*, 1996, Renée Green evoca a Kent State University, in Kent, Ohio, conhecida internacionalmente por os dois eventos importantes que aconteceram no seu campus em 1970. Foi lá que Robert Smithson realizou o *Partially Buried Shed* (*Celeiro Parcialmente enterrado*) jogando, junto com os estudantes, montes de terra sobre um velho depósito de madeira no campus, até que a viga principal se quebrasse. Foi, também, lá que, poucos meses depois, a 5 de maio, quatro estudantes foram assassinados durante uma manifestação contra a guerra.

A primeira parte da peça consiste num grupo de fotografias que Green tomou no campus de Kent State,

⁴ MEYER, James. *The return of the Sixties in Contemporary Art and Criticism*. In: SMITH, Terry et alia *Antinomies in Art and Culture: Modernity, Post-modernity, Contemporaneity*. Durham: Duke University Press, 2008. p. 328.

com o propósito de procurar vestígios dos eventos do 5 de maio e das evidências remanescentes do *Partially Buried Shed*. Ao fracassar nessa tentativa, a artista fotografa outras coisas; montes de lixo, indústrias em decadência, restaurantes rurais, que Smithson teria apreciado. Como acontece, traços do trabalho permanecem nos livros da biblioteca, nas fundações do depósito, mas não há placas comemorativas.

Séries de fotos de jornais e das manifestações de Kent State estão na outra parede, mas não se inclui a famosa fotografia que mostra Mary Ann Vecchio gritando, ajoelhada ante o corpo de Jeffrey Miller, um dos quatro estudantes mortos em Ohio.

A busca de Green pelos restos do barracão enterrado de Smithson, o deslocamento das imagens dos jornais de 1970, ao momento atual, alegoriza a procura por um passado que ainda está vivo, um passado que consegue alcançar o instante presente, apesar do intransponível do intervalo temporal.

Renée Green se pergunta:

Naqueles dias, Allan Kaprow dava aos estudantes notas de dólar para alfinetar nas árvores em Kent State. Nessa época as pessoas se divertiam mais? Cobrindo edifícios com terra, jogando asfalto pelos morros abaixo, fazendo ilhas ou quebrando vidros?⁵

Essas imagens do passado que cintilam nas noites de verão, como *le lucciole* de Passolini, parecem haver desaparecido – substituídas pelas imagens impositivas do espetáculo –, mas sobrevivem ainda nas borboletas

⁵ MEYER, 2008. p. 330. - <http://www.kent.edu/>

e nos vagalumes de Didi-Huberman, na abordagem da contemporaneidade de Agamben.

Giorgio Agamben associa a qualidade de contemporâneo ao intempestivo. Mas lê Nietzsche, através de Barthes *O contemporâneo é o intempestivo*. De acordo com Nietzsche, Agamben situa sua exigência de “atualidade”, sua “contemporaneidade” em relação ao tempo presente numa desconexão e numa dissociação:

Pertence completamente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto nesse sentido inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mas do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.⁶

Essa dissonância não se daria a partir da nostalgia ou da saudade, porque, a pesar de poder negar ou desprezar nosso tempo, estamos irremediavelmente imersos nele. A contemporaneidade *é uma relação única na qual, impregnados do tempo presente, nos afastamos dele para observá-lo; uma relação com o tempo que adere a este através de uma dissociação e de um anacronismo.*⁷

As produções artísticas realizadas entre os últimos anos do século XX e os primeiros anos do XXI, parecem não 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

⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 59.

⁷ AGAMBEN, 2009. p. 58.

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 fortes premissas do modernismo constatamos a impossibilidade de segui-as não só para interrogar as novas obras dos novos tempos e mas, também para criar construções teóricas. Como a produção sempre, ou quase, preceda teoria, instala-se um conflito teórico e lexicográfico, por vezes irresolúvel.

A grande pergunta que envolve a arte contemporânea parece ser comumente respondida pelos atos dos artistas, curadores e instituições que formam o sistema da arte; assim muitas vezes essas respostas estão destinadas a sustentar e manter esse sistema. Os postulados do sistema incorporam tendências que implicam ao mesmo tempo fechamento e abertura do campo arte. Sublinham um ou outro aspecto da prática corrente: novas mídias, imagem digital, cinema imersivo, identidades nacionais, novo internacionalismo, desidentificação, neomodernismo, estética relacional, pós-produção, culturas remix, nomadismo, memorialismo, apropriação.⁸ A lista se estende mais e mais. Os apologistas de cada variável centram seu enfoque a um aspecto significativo da experiência contemporânea, mas tomam o cuidado de negar qualquer clamor de universalidade, sublinhando com alívio que os velhos dias das grandes narrativas acabaram.

Mencionaremos aqui apenas duas dessas narrativas menores.

⁸ Poderíamos citar como exemplo a coleção *Whitechapel: Documents of Contemporary Art*, publicada por MIT Press, cujos volumes cada um sob uma destas categorias, inclui textos críticos, textos literários e escritos de artistas. <http://mitpress.mit.edu/solr/Whitechapel%3A%20Documents%20of%20Contemporary%20Art>

Ações de retaguarda: Peter Halley

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 ideias subversivas que possam desaparecer sob a selva do pensamento e aparecer com outros disfarces; de ideias fantásticas, excêntricas, que pareçam inócuas e por isso sejam admitidas ou ignoradas pelos médios; de ideias duvidosas que não estejam investidas de sua própria verdade e por isso não sejam danificadas quando manipuladas; de ideias niilistas que sejam rapidamente abandonadas por serem depressivas ou negativas.⁹

Essas ideias fantásticas, aparentemente inócuas, duvidosas ou niilistas combateriam as ideias revolucionárias vanguardistas, completamente assimiladas pelo sistema e as subverteriam. Ao se transformar na cultura oficial do estado moderno, a vanguarda tinha deixado o modernismo à deriva, arrastado por sua própria, complicada sobrevivência; a aspiração utópica da modernidade demonstrava seu evidente fracasso.¹⁰ 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

⁹ HALLEY Peter Notes on Abstraction In *Arts Magazine*, New York, Vol. 61, June/Summer 1987. In <http://www.peterhalley.com/> 10/03/2009.

¹⁰ GABLIK, Suzi *The renchantment of art*. Londres: Thames and Hudson, 1992. p.18

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 darte seriam substituídos por *happenings*, ações ou trabalhos *site-specific*. Como sujeitos livres, os artistas desenhariam modelos que depois seriam emulados pela comunidade: agiriam e produziriam 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”.¹¹ Hoje, o mundo prometido por *Strawberry Fields forever* parece não ser uma utopia, mas um lugar de alienação e banalidade.

O radicante: Nicolas Bourriaud

Em 2009, 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 é a alteridade.

¹¹ HALLEY, 1987.

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”¹² – onde os arroubos pela velocidade das máquinas, se transformam em deslumbramento pelas redes virtuais “Hoje a arte explora os limites entre texto e imagem, tempo e espaço, correndo rapidamente entre eles mesmos”.¹³

“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

O território de “*Altermodern*” delineia, no modernismo deslocado do século do século XXI, uma síntese de modernismo e pós-colonialismo na qual o artista se transforma num nômade cultural. Para Bourriaud esse nomadismo pode ser realizado no tempo, no espaço e através dos signos, noções que não são excludentes – nesse ponto vemos uma aproximação às categorias de Foster. É também um espaço heterócrono que

¹² BOURRIAUD, Nicolas. *Altermodern Manifesto*. In: 06/04/2009

<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtml>

¹³ Idem.

¹⁴ Idem.

assume uma visão da história constituída por múltiplas temporalidades.

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 do Ocidente possa ser extraviada.

Bourriaud não subscreve esse projeto, seu lugar de enunciação é o centro e não as periferias, que a duras penas constata existirem, mas, de alguma maneira, abre espaço para pensar de outro lugar a nômade e traumática produção contemporânea.

O trabalho de Paulo Nazareth corresponderia a essa taxonomia. Impossível ignorar seu caráter performático, a justaposição 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.

Mario Perniola acredita que, após o desaparecimento dos valores metafísicos que sustentaram a ascensão da arte como forma cultural fundamental, a cultura ocidental não conseguiu fazer o trabalho de luto. Incapaz de se separar de seu fundamento metafísico, não está conseguindo repensar a *grandeza* da arte em termos adequados ao novo contexto social, político, econômico e religioso.¹⁵

¹⁵ PERNIOLA, Mario. *L'arte e la sua ombra*. Torino: Einaudi, 2000. p.97.

O filósofo toma emprestado de Nicholas Abraham e Maria Torok¹⁶ o conceito de *incorporação*. No trabalho de luto – uma introjeção – o trauma da perda pode ser superado, mantendo a lembrança do passado. Diferente do luto e da melancolia, na *incorporação* ou *introjeção*, se instalaria, dentro do eu, uma entidade psíquica estranha, uma espécie de inconsciente artificial, que preserva como se estivesse morta alguma coisa ainda viva, e secretamente operante,¹⁷ uma tumba, uma cripta.

A cripta é o resto, a ruína entendida não como sobra descartável, mas como bloco de realidade resistente; um lugar incluso no outro, mas não fundido com esse. Algo entre uma centelha e um resplendor; uma utopia realizada, mas silenciada e oculta.

Sendo a ruína uma incorporação críptica, seria impossível exibi-la, pois seu desvelamento instalaria de novo o conflito. Talvez seja essa a situação em que se encontra, para os artistas contemporâneos, a arte dos anos sessenta e setenta: *um tesouro escondido que brilha apenas na escuridão*.¹⁸

A citação de Perniola nos devolve ao começo, às metáforas do mundo natural que outros pensadores usaram: as pequenas luzes: *luciole*, vagalumes, estrelas tão distantes que ainda não vemos, cintilações de um tesouro escondido na obscuridade, um resplendor, a bela e paradoxal frase de Agambem: *Perceber uma luz que, dirigida para nós distancia-se infinitamente de nós. Ser*

¹⁶ ABRAHAM Nicholas e TOROK Maria. *Apud*, PERNIOLA, Mario. *L'arte e la sua ombra*. Torino: Einaudi, 2000. p. 99.

¹⁷ PERNIOLA, 2000. p. 99.

¹⁸ PERNIOLA, 2000. p.101.

pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.

As trufas continuarão escondidas sob a terra da Europa meridional, os huitlacoques permanecerão infestando os milharais de *Nuestra América*, degustados apenas pelos tataranetos dos reis astecas (e por alguns ávidos gourmands), mas, talvez algum esporo se deslocará no vento, nas tramas de um huipil, no solado de um huarache e brotará no ocidente?

E se a arte contemporânea estivesse, como de fato está, grávida de um passado que nunca cessa. Irmã do Anjo da história, a Ninfa da arte, a ninfa de Aby Warburg, quem sabe? corre a contragosto para o futuro, fugindo do passado de catástrofes e escombros que carrega dentro de seu corpo, cai e se levanta, volta a cair sempre cheia de graça e de compaixão.¹⁹

¹⁹ Tomo a ideia da Ninfa da Arte, de DIDI HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna. Saggio sul drapaggio caduto*. Milano: Il Saggiatore, 2004. Nesse ensaio o autor parte das figuras das venus renascentistas e das santas barrocas para traçar um movimento que culminara em artistas como Brassäi, Moholy-Nagy, Alain Fleischer, Atget e Picasso. Os modernos, observando os seres miseráveis das cidade atual, intuirão nesses restos, as últimas encarnações da Ninfa.

* Neste ensaio fragmentário – uma pesquisa em andamento – faço uma montagem de diversos fragmentos de textos já publicados, aos que agrego outros inéditos. A pesquisa sobre a narrativa da contemporaneidade estava latente na minha produção desde vários anos.

Os coletivos e o compartilhamento e difusão da produção artística contemporânea

Maria do Carmo de Freitas Veneroso
Universidade Federal de Minas Gerais,
CNPq

Resumo: O presente estudo tem como objetivo analisar a emergência de grupos de artistas no estado de Minas Gerais, vinculados à gravura em um primeiro momento, e seu desdobramento na atualidade em coletivos de jovens artistas que exploram o múltiplo e a impressão em um campo ampliado, atuando principalmente no espaço urbano e na área de arte & tecnologia.

Palavras-chave: Coletivos, oficinas de gravura, gravura no campo ampliado

Abstract: This study aims to analyze the emergence in the state of Minas Gerais, of groups of artists linked to printmaking, at first, and its unfolding today towards collectives composed by young artists exploring the multiple and the expanded field of printmaking, acting mainly in urban areas and in the field of art & technology.

Keywords: Collectives, printmaking workshops, printmaking in the expanded field

Apresentação

Este trabalho dá sequência à pesquisa *GRAVURA EM MINAS GERAIS*: dos primórdios aos seus desdobramentos e diálogos na contemporaneidade, enfocando a emergência de grupos de artistas no estado de Minas Gerais, vinculados à gravura em um primeiro momento, e seu desdobramento na atualidade em coletivos de jovens artistas que exploram o múltiplo e a impressão em um campo ampliado, atuando principalmente no espaço urbano e na área de arte & tecnologia.

Serão abordados os seguintes ateliês coletivos de gravura surgidos entre 1964 e 1993: *Grupo Oficina*, *Casa Litográfica*, *Atelier Livre de Artes Plásticas* (ALAP), *Oficina Goeldi*, *Casa de Gravura Largo do Ó*, *Atelier Rio Verde* e *Oficina 5*.

Uma das motivações para o surgimento dos ateliês de gravura citados foi a importância que a litografia industrial teve em Minas Gerais até meados do século XX. Esta não é, no entanto, sua única motivação, e interessa-nos analisar como se deram estes agrupamentos de artistas em torno das técnicas de impressão. Atualmente, enquanto muitos gravadores têm optado pelo trabalho em ateliês individuais, nota-se o surgimento de coletivos reunindo jovens artistas, que atuam principalmente no espaço urbano, como o *Poró* e o *Kaza Vazia*, e na área de arte & tecnologia como o *Marginalia*. Estes grupos atuais podem ser vinculados àqueles citados anteriormente, já que também abordam o múltiplo e a impressão, porém, em uma perspectiva

ampliada, e um dos propósitos deste trabalho é discutir estas questões.

Em primeiro lugar torna-se necessário definir o termo “coletivo”, dentro do escopo deste trabalho. Segundo o dicionário Houaiss, coletivo pode ser definido, entre outras coisas, como:

GRAM o que indica um número incerto de indivíduos constituintes de um agrupamento ou coleção qualquer [...] ETIM lat. *collectivus*, a, um, ‘que agrupa, ajunta’; do rad. de *collectum*, supn. de *colligere* ‘reunir, juntar, apanhar’.¹

Assim, fica claro que o termo coletivo abrange agrupamentos, conjuntos e coleções, de uma maneira geral. Porém, na arte atual, “coletivo” passou a ser usado especificamente para definir grupos de artistas independentes, que geralmente atuam fora dos circuitos tradicionais da arte, como o ambiente urbano, laboratórios de arte & tecnologia, e outros espaços não-oficiais. Nota-se, ainda, que a produção artística destes “coletivos” frequentemente é difundida e compartilhada em espaços alternativos, fora do sistema de galerias comerciais e museus. Assim, neste trabalho, “coletivo” será utilizado neste sentido específico, relacionado ao campo das artes. Porém, deve-se ressaltar que mesmo dentro dos coletivos contemporâneos existem certas particularidades. Em alguns deles são desenvolvidas obras nas quais a autoria se dissolve, enquanto em outros cada artista desenvolve e assina sua própria obra, mesmo que o grupo tenha objetivos comuns.

¹ ANTONIO HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*. RJ: Objetiva, 2001. p. 760.

Ao compararmos os dois tipos de agrupamentos, aqueles em torno da gravura, e os “coletivos” atuais, nota-se semelhanças e diferenças entre eles. Enquanto nos “coletivos” atuais muitas vezes não existe a preocupação em preservar a identidade dos seus membros, como se viu, os grupos de gravura citados mantinham a autonomia de cada artista e os trabalhos eram sempre assinados individualmente, mesmo quando realizados em equipe, como os álbuns de gravura. Assim, os grupos de gravura não podem ser considerados “coletivos”, no sentido dado ao termo atualmente, pois só havia um compartilhamento real do espaço físico e no momento de difundir a produção do grupo, já que a produção era autoral.

Os grupos de artistas reunidos em torno da gravura artística em Minas Gerais

Nos anos 1960 surgiram agrupamentos de artistas que se reuniam em torno da gravura, no Brasil e em outros países. Alguns destes grupos tiveram como sede Belo Horizonte e outras cidades do estado de Minas Gerais. Apesar do surgimento e desenvolvimento da gravura artística no estado estar diretamente vinculado ao seu ensino na Escola de Belas Artes da UFMG e na Escola Guignard da UEMG, as primeiras oficinas e *ateliers* coletivos de gravura mencionados surgiram a partir da iniciativa privada de grupos de artistas e gravadores, vindo a se desenvolver fora dos espaços oficiais da

arte. Apesar de efêmeros, eles foram relevantes para a produção gráfica no estado, e para a difusão da gravura.

Em cada um destes *ateliers* de gravura buscou-se uma forma de organização específica, mas deve-se à natureza coletiva deste tipo de trabalho uma motivação lógica para o surgimento de oficinas coletivas para a sua prática, como ocorria nas antigas oficinas de gravura e nas casas litográficas comerciais. Pode-se apontar a existência de um grande número destas casas em MG, algumas em atividade até meados do século XX e cuja principal atividade era a impressão de rótulos e marcas da estamperia litográfica para produtos ligados principalmente à indústria de laticínios. Nestas antigas oficinas de gravura, o trabalho era especializado, com a presença do desenhista, do transportador e do mestre impressor. As oficinas artísticas enfocadas retomam a divisão do trabalho, porém dentro de uma perspectiva contemporânea.

Sem dúvida, estas casas litográficas comerciais podem ser apontadas como uma das origens dos primeiros ateliês coletivos de gravura artística no estado, não só por terem possibilitado a permanência de um saber técnico ligado à atividade litográfica, mas também por terem fornecido prensas e pedras litográficas, fundamentais para a montagem destes ateliês, quando este material se tornou obsoleto para o uso industrial.

A primeira oficina litográfica com fins unicamente artísticos montada em Minas Gerais surgiu por volta de 1961 no Centro Artístico Cultural de São João Del Rey, e

teve como artistas participantes o baiano João Carboggini Quaglia, Geraldo Guimarães de São João Del Rei, Silva Lombardi e os freis holandeses Davi e Tiago. Essa oficina foi montada com remanescentes da *Gráfica Castello* que encerrou suas atividades em 1961 - uma prensa manual *Krauser* e 200 pedras litográficas adquiridas por Quaglia, que havia estudado litografia na Espanha e pretendia dar sequência ao seu trabalho gráfico. De 1962 a 1964 a oficina passou a funcionar na residência do artista em São João Del Rey, cujo trabalho desenvolvido repercutiu nos meios artísticos de tal forma que em 1963, a convite de Lotus Lobo, Quaglia lecionou o primeiro curso de litografia em Belo Horizonte, na Escola Guignard.

Foi dentro deste contexto que o *Grupo Oficina*, especializado em litografia, e de caráter privado, foi criado em 1964 por Lotus Lobo, Eduardo Guimarães, Frei David, Klara Kraiser, Lúcio Weick e Paulo Laender. Trata-se do primeiro grupo de artistas reunidos em torno da gravura artística de que se tem notícia, em Belo Horizonte. O *Grupo*, além do trabalho pessoal dos seus integrantes, promovia encontros para estudos sobre arte, cursos de impressão e exposições esporádicas, tendo contribuído para o surgimento de uma vanguarda artística belorizontina.

Lotus Lobo chegou a ter contato com os artistas litógrafos das casas litográficas comerciais e sem dúvida essa experiência influiu na sua busca pela criação de ateliês onde se pudesse trabalhar coletivamente com a litografia artística. O *Grupo Oficina* permaneceu em

atividade até 1967, quando se desfez, sendo que Lobo daria continuidade ao seu trabalho à frente de outros ateliês coletivos de litografia.

Em 1978, juntamente com Thaís Helt, George Helt e Marina Nazareth, Lobo, cujo trabalho a partir de rótulos da estamperia litográfica já era reconhecido nacionalmente, chamando a atenção para a prática da litografia no nosso estado, fundou a *Casa Litográfica*. Artistas como Aretuza Moura, Carlos Wolney, Maria Carmen Rodrigues Alves, Mirtô Bernardes, Odila Fontes, Paulo Henrique Amaral e Yvone Couto também participaram das atividades ali desenvolvidas. Lá não eram feitas impressões comerciais e os artistas realizavam suas gravuras auxiliados por ajudantes. Eram organizadas oficinas, como a ministrada por Antônio Grosso em 1980, além da promoção de vendas de gravuras. Em 1982 a *Casa Litográfica* encerrou suas atividades e apesar da sua existência efêmera, desempenhou um papel importante no desenvolvimento da litografia em Belo Horizonte, tendo ajudado a disseminar esta linguagem artística na cidade, dando oportunidade a vários artistas de produzirem suas gravuras em um ambiente estimulante.

Entre 1984 e 1991 funcionou a *Casa de Gravura Largo do Ó*, em Tiradentes (MG). Convidada por um pequeno grupo de artistas que morava na cidade, Lotus Lobo transferiu-se para lá com a missão de montar um ateliê de gravura, que fosse um espaço aberto e coletivo para a criação artística. A *Casa* estabeleceu-se como um espaço voltado para o fazer artístico coletivo, reunindo

jovens artistas que se fixaram temporariamente na cidade, além de ter atraído também artistas renomados no cenário das artes plásticas, como Carlos Scliar, Carlos Bracher, Marcos Coelho Benjamim e outros, que utilizaram a litografia em uma oficina muito bem montada e com um acompanhamento técnico de alto nível. Os coordenadores da *Casa, Lotus*, Maria José Boaventura e Fernando Pitta, desenvolveram intensa pesquisa sobre a história da litografia em Minas Gerais, restaurando antigas matrizes e imprimindo cópias de litografias originais para a edição de um catálogo que passou a compor o acervo da oficina. Desta forma, a *Casa de Gravura Largo do Ó* cumpriria outro importante papel na área da gravura, resgatando o valor histórico e artístico da litografia industrial.

Outro *atelier* coletivo que se reuniu em torno da litografia artística em Minas Gerais foi a *Oficina Cinco*. Usando pedras calcárias e uma prensa obtidas na estamperia litográfica desativada *União Industrial*, da cidade de Barra Mansa, Thais Helt fundou em 1988, juntamente com um grupo de quatro artistas, a *Oficina Cinco*. A princípio faziam parte do grupo Thais Guimarães, Carlos Wolney Soares, George Helt, Marina Nazareth e Thais Helt. Posteriormente, George Helt e Carlos Wolney abandonaram o grupo que continuou até 1993 em Belo Horizonte. A partir desta data o grupo remanescente se dissolveu e Thais transferiu-se para cidade de Nova Lima, onde continua a trabalhar com a litografia em seu *atelier* particular, desenvolvendo projetos com a participação de

outros artistas, permitindo dessa forma que eles também usufruam daquela estrutura.

Em julho de 1976 o professor João Quaglia ministrou uma oficina de litografia no 10º Festival de Inverno da UFMG em Ouro Preto, com a participação de um grupo de estudantes de arte, vindos de vários estados do país. Resultou daquele encontro a formação de um grupo de jovens artistas que decidiram criar um *atelier* coletivo para dar sequência às suas pesquisas em litografia. Naquele momento estava sendo desativado a estamparia litográfica *Gráfica Palmira*, em Santos Dumont (MG), de onde foram adquiridas uma prensa e duzentas pedras litográficas, dando início ao *Atelier Rio Verde*.

O grupo era formado por Ivana Andrés, Isaura Pena, Niúra Bellavinha e Maria do Carmo Freitas, sendo que o *Atelier* funcionou em BH de 1977 a 1987. Foram produzidos litografias pelos seus membros, e também pela artista Maria Helena Andrés, que realizou ali uma série de gravuras. O *Atelier Rio Verde*, apesar da sua curta existência, cumpriu um papel na história da litografia em Minas Gerais, por ter gerado uma série de trabalhos, possibilitados por um investimento específico nesta modalidade de gravura.

As oficinas de gravura em metal, xilogravura e tipografia artística em Minas Gerais

Como se sabe, Oswaldo Goeldi foi uma das grandes inspirações para os gravadores, no Brasil. Ele foi o segundo artista de que se tem notícia a ministrar um

curso de xilogravura em Belo Horizonte, em 1959, com a duração de três meses. Sua obra inspirou uma geração de gravadores e artistas visuais que, interessados no seu olhar e na maneira como se expressava, entraram em contato com a gravura, muitos deles passando a praticar este ofício, resultando também em iniciativas como a fundação do *Ateliê Livre de Artes Plásticas* (ALAP) e a *Oficina Goeldi*, em Belo Horizonte.

O ALAP foi criado em 1973 por professores e ex-alunos da Escola Guignard. A idéia do grupo era criar um espaço de ateliê/escola. onde se pudesse “fazer arte de um modo livre”. Essa liberdade prezada pelo grupo correspondia a um modo de trabalho não acadêmico, destituído de entraves burocráticos e que permitisse o aprendizado de várias técnicas, entre elas, a gravura. Para os artistas do ALAP, Goeldi, mais que uma referência, era um modelo, uma espécie de mestre dos gravadores que começavam a se formar ali.

Foi a partir de um encontro no ALAP, em 1978, que Osvaldo Medeiros, o Vadinho, Fernando Tavares, Paulo Giordano e Mário Drumond reuniram-se para criar a *Oficina Goeldi*. A *Oficina* foi fundada em 1980, em BH, “para ser um laboratório gráfico e multidisciplinar de arte brasileira”, cuja proposta era “realizar uma pauta interna de editoração de arte e gravura e apoiar, externamente, as manifestações contemporâneas de outras artes”,² como explica Mario Drumond.

² DRUMOND, Mario. A gravura de Inimá de Paula na Oficina Goeldi. MDEditor: Belo Horizonte, 2000. Registrado na Biblioteca Nacional, protocolo no 004626. Disponível em < <http://marioobras.blogspot.com/>>. Acesso em outubro de 2010.

A *Oficina Goeldi* foi montada com um velho maquinário da seção de gravação e clichéria do jornal Estado de Minas, acrescido de um cavalete tipográfico, com tipos para títulos desenhados e fundidos na Bauhaus.

No evento de inauguração, a *Oficina Goeldi* lançou o *Clube da Gravura de Belo Horizonte*, uma das suas atividades mais importantes e também o filme em curta metragem *Um sorriso, por favor - o mundo gráfico de Goeldi* (20 minutos, 35mm) sobre Oswaldo Goeldi e sua obra, que foi produzido no mesmo ano dentro da própria *Oficina*.

A *Oficina Goeldi* editou trabalhos de vários artistas, criou álbuns, ministrou oficinas, participou de várias exposições e bienais de gravura. Editou peças numeradas e assinadas, recebeu artistas interessados em ampliar seu campo de pesquisa através da linguagem da gravura, ensinando e acompanhando o trabalho desde a gravação até a edição. Além disso, também editou livros em tipografia.

A *Oficina Goeldi*, por ter sido um pólo de ações artísticas nos anos 1980, em BH, teve um papel importante não só no campo da gravura, mas também para a arte como um todo. Para a gravura, a *Oficina* representa um marco muito importante, possibilitando a circulação de peças gráficas e edições de importantes artistas mineiros e possibilitando a artistas de outras áreas a atuação no campo da gravura.

Novos caminhos para os coletivos: intervenção urbana (*Poró, Kaza Vazia*), arte & tecnologia (*Marginalia*)

Embora os “coletivos” de arte possam ser considerados como um fenômeno recente, na maneira como eles se configuram atualmente, pode-se buscar suas origens em iniciativas como o *Cabaret Voltaire*, que envolvia artistas de várias áreas, vinculados ao dadaísmo. Nos anos 1960 surgiram na Europa movimentos de grupo como o *Fluxus*, a *Internacional Situacionista* e outros, vinculados à contracultura e que se organizavam em torno de ideais comuns. Dentre as motivações para o surgimento destes grupos pode-se citar a Guerra do Vietnã e os movimentos estudantis que eclodiram em maio de 1968 na França, que tiveram um grande impacto sobre a arte e a cultura na Europa e nas Américas, levando ao surgimento de um movimento contracultural, questionando os valores estabelecidos. Também no Brasil, pode-se citar a revolução de 1964, que com o estabelecimento da ditadura militar, marcou profundamente a cultura e a arte nacional desde então. Assim, pode-se buscar nesta época efervescente, as bases para o surgimento de uma arte coletiva, atuando politicamente no espaço urbano. Também os grupos ligados ao *graffiti* interferiram ativamente no ambiente das cidades, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, sendo que em várias cidades brasileiras eles ainda se mantêm atuantes. Considero que muitas das

intervenções urbanas atuais vinculam-se ao *graffiti*, podendo ser consideradas como *pós-graffiti*, no modo como utilizam o espaço urbano, a partir de estratégias que remetem também às neovanguardas artísticas do século XX.

Enquanto os grupos ligados à gravura, citados anteriormente, dissolveram-se, dando lugar a *ateliers* individuais, nota-se atualmente a emergência de “coletivos” de artistas que exploram o espaço urbano e as relações entre arte & tecnologia. Eles de alguma forma se relacionam, ou atualizam, os grupos de gravura, por trabalharem muitas vezes com práticas que envolvem o múltiplo e a impressão. São formados por jovens artistas que têm em comum o fato de trabalharem em verdadeiros laboratórios de experimentação artística, extrapolando o *atelier* de arte tradicional.

Dentre os “coletivos” belorizontinos que têm ocupado e interferido em espaços degradados das cidades encontram-se o *Grupo Poro*³ e o *Kaza Vazia - Galeria de arte itinerante*,⁴ ambos atuando fora dos circuitos tradicionais da arte. Fugindo dos clichês, tanto as obras do *Poro* quanto do *Kaza Vazia* são por vezes tão sutis que ameaçam desaparecer na paisagem urbana, chamando a atenção, por outro lado, para a poluição ambiental e visual a que somos submetidos nas grandes cidades.

O *Poro* é composto pelos artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada! *Azulejos de papel* foi um

³ <http://poro.redezero.org>.

⁴ <http://kazavazia.blogspot.com.br>.

projeto realizado pelo coletivo entre 2007 e 2011, com a colaboração de diversas pessoas. A intervenção consistiu em séries de imagens de azulejos impressas em *off-set* sobre papel jornal em tamanho natural (15×15 cm). Os *Azulejos de papel* foram instalados em muros de casas e lotes abandonados, ou casas de amigos, e foram também distribuídos para que outras pessoas fizessem suas próprias instalações.

Kaza Vazia - Galeria de arte itinerante surgiu em dezembro de 2005 em BH, ocupando casas e espaços abandonados, com intervenções artísticas temporárias. O coletivo considera a *Kaza Vazia* como um laboratório em movimento. Em suas ocupações, muitas vezes as obras se diluem na arquitetura e desaparecem, tornando-se difícil enxergá-las, ou diferenciá-las no espaço. Um ponto importante, é o fato de seus membros não serem constantes, tratando-se de um grupo em constante rearranjo. Esta me parece ser uma característica importante, pois as questões que permeiam as ações do coletivo estão continuamente sendo discutidas e a cada edição o projeto se adapta às condições que se apresentam.

Na sua trajetória, ocupou diversos espaços que eram abandonados pouco tempo depois. Seus projetos são sempre ocupações temporárias, incluindo apropriações de casarões abandonados, lojas comerciais, conjuntos habitacionais, ruas, parques, mercados municipais, casarões já ocupados, apartamentos particulares, comunidades ilegais de famílias e arredores de instituições culturais. [...] Constituída por elementos flexíveis, a serem rearranjados a cada ocupação, a *Kaza* é a reunião de pessoas em volta de suas diferenças.⁵

⁵ <http://kazavazia.blogspot.com.br>.

Atuante na área de arte e tecnologia desde 2008, o coletivo *Marginalia Project*⁶ foi criado pelos artistas Pedro Veneroso e André Mintz e conta com a colaboração de Aline X. *Marginalia* desenvolve pesquisa envolvendo diferentes formas de experimentação com o vídeo a partir de tecnologias digitais e de programação. O *Marginalia* já desenvolveu vários trabalhos, com destaque para a instalação interativa *lugaralgum/otherwhere*,⁷ que caracteriza-se pelo seu caráter intermediário, envolvendo imagens em movimento e som. A artista Luisa Horta foi convidada pelo coletivo para este trabalho, cujas imagens que constroem o espaço da instalação foram filmadas em Belo Horizonte e Brumadinho.

Lugaralgum explora situações de velamento e descoberta de imagens. Através da manipulação de uma lanterna, os visitantes são convidados a explorar o interior de uma sala escura e, à medida que iluminam suas paredes, são reveladas imagens em movimento. As imagens retratam espaços nos quais intervenções efêmeras do corpo exploram diferentes formas de construção e apreensão de paisagens naturais e projetadas. Dispostas no espaço instalativo, elas compõem uma ambiência imersiva, mas de visibilidade limitada: apenas se mostram após desveladas. Cabe ao visitante introduzir neste espaço o foco de luz que aos poucos revelará a imagem.⁸

A obra é um desdobramento do protótipo *Marginalia 1.0 Beta*, desenvolvido pelo *Marginalia Project* em 2008, a partir de uma investigação sobre as interfaces entre fotografia, vídeo e computação. Em apenas uma superfície de projeção, o protótipo tinha como objetivo

⁶ <http://marginaliaproject.com>.

⁷ <http://lo.marginaliaproject.com/>

⁸ <http://marginaliaproject.com>

transpor para um contexto interativo a técnica fotográfica *light painting*, incorporando à experiência da imagem de vídeo, o registro do gesto e do tempo, no momento da interação. *Lugaralgum* dá continuidade à pesquisa, através da inserção das imagens em movimento em um ambiente instalativo. Nesta nova obra permanece porém o caráter transitório e experimental proposto pelo trabalho inicial, em todos os seus elementos - imagem, *performance*, instalação, sistema.

Considerações finais

Interessa a este trabalho pensar a atuação destes “coletivos” em um “campo ampliado” da arte, já que com suas produções eles exploram e questionam alguns pontos como autoria, combinação entre diferentes linguagens artísticas, exploração de locais situados fora do circuito artístico tradicional, e principalmente, a ideia de “laboratório” de experimentação artística. Em todos eles nota-se a busca por novas linguagens na arte e de novos modelos para a produção, inserção e difusão da produção artística. Isto pode ser notado também nos grupos de gravura citados anteriormente e esta talvez possa ser considerada uma das características mais positivas dos agrupamentos de artistas.

Ao compararmos os coletivos de intervenção urbana e de arte & tecnologia, outro ponto em comum entre eles é o fato de buscarem formas de atuação não explícitas, fugindo da espetacularização da arte. Enquanto a videoinstalação *lugaralgum* só se torna visível quando o visitante a alimenta

com a luz da lanterna, as intervenções do *Poró* e do *Kaza Vazia* quase se dissolvem, ao se misturarem à própria cidade. Assim, questionam a sociedade do espetáculo, atuando nas margens, nas fissuras da cidade. Propõem “novas” políticas, ou micro-políticas, misturando-se à publicidade, ocupando espaços geralmente destinados à propaganda, subvertendo-os, já que veiculam mensagens que muitas vezes questionam a sociedade de consumo e do espetáculo.

Nota-se que, enquanto a maioria dos grupos ligados à gravura dependiam de recursos financeiros dos próprios participantes, o que os sujeitava a uma existência efêmera, os coletivos atuais têm buscado captar recursos através de leis de incentivo à cultura, e outros editais, que têm dado a eles uma relativa estabilidade.

A discussão sobre os chamados “coletivos” suscita ainda outros questionamentos, porém, esta é uma investigação que se encontra em processo, e interessa-me acompanhar também, se e como estes “coletivos” citados darão continuidade às suas propostas.

Referências Bibliográficas:

CORDEIRO, Zahira Souki. *Roteiro didático de gravura em Minas Gerais*. (IV Salão Nello Nuno - Gravura). Viçosa: Universidade Federal de Viçosa, 1979.

Depoimento de Daisy Turrer concedido em 2009 a Rafael João Leal de Camargos.

DRUMOND, Mario. *A gravura de Inimá de Paula na Oficina Goeldi*. MD Editor: Belo Horizonte, 2000. Registrado na Biblioteca Nacional, protocolo nº 004626. Disponível em < <http://marioobras.blogspot.com/>>. Acesso em outubro de 2010.

Memória da Litografia em Minas Gerais. (Catálogo de exposição com curadoria de Lótus Lobo). Belo Horizonte: Museu Mineiro, abr/jul 1988.

RIBEIRO, Marília Andrés (Org.). *Lotus Lobo - Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. (Coleção Circuito Atelier).

SAMPAIO, Márcio. *25 ANOS de Litografia de Arte em Minas*. Juiz de Fora; Belo Horizonte: Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage: Secretaria do Estado de Cultura: Rede Globo - Minas, jun. 1986.

SOARES, Carlos Wolney. *Estudo sobre a gravura como suporte*. Belo Horizonte, 2000. (Texto inédito).

Um sorriso, por favor - o mundo gráfico de Goeldi (20 minutos, 35mm), curta metragem, direção: José Sette.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A intervenção urbana como "texto" que escreve a cidade. *Revista do Instituto Arte das Américas*, vol.3, p.117-128, jan/jun 2006.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; RIBEIRO, Marília Andrés (org.) *Maria do Carmo Freitas - Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2004. (Coleção Circuito Atelier n.26).

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas (org.). *Thaïs Helt - Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. (Coleção Circuito Atelier n.28).

Documentos eletrônicos:

<http://marginaliaproject.com>.

<http://lo.marginaliaproject.com/>

<http://poro.redezero.org>.

<http://kazavazia.blogspot.com.br>.

A poética política de Paulo Bruscky

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Sempre gostei de trabalhar com vários meios, pela questão de acessibilidade; interessa-me muito que minha obra atinja um público grande e não só um público específico que vai a museus e galerias. Por isso trabalhei com várias mídias e acho que arte é para circular.

Paulo Bruscky

Resumo: No contexto contemporâneo em que a História da Arte dialoga com outras disciplinas, a obra/projeto de Paulo Bruscky é importante para repensar uma nova abordagem artística que leva em conta a contribuição da micropolítica. Esta se apresenta através de ações e intervenções no corpo e na cidade. Palavras-chave: Arte Contemporânea Micropolíticas

Abstract: In the contemporary context in which art history dialogues with other disciplines, the work/project of Paulo Bruscky is important to rethink a new artistic approach which takes into account the contribution of micropolitics. This is presented through actions and interventions in the body and in the city.

Keywords: Art Contemporary Micropolitics

Gente é para brilhar e arte é para circular

Na perspectiva de fazer a obra circular para atingir grandes públicos, experimentando vários meios, suportes

e materiais, Paulo Bruscky emergiu no cenário artístico brasileiro e internacional como uma figura singular.¹ Seu porto seguro é Recife, cidade que ama e onde sempre atuou, desde os anos 1960, realizando *performances*, intervenções urbanas, produções culturais e onde possui um ateliê borgeano: um território com arquivos, documentos, cartas, poemas, livros, revistas, obras de arte e objetos diversos que pertencem à sua coleção. Na verdade, o verdadeiro ateliê, o laboratório de criação do artista, é a sua mente, a sua sensibilidade, o seu corpo.

Paulo Bruscky usa o corpo para comunicar ideias poéticas e políticas, revelando uma poesia em campo expandido, que dialoga com várias expressões artísticas, perpassa sua vida e obra e se manifesta na atitude transgressora, crítica e experimental. Como ele afirma em seu depoimento, “na minha obra está sempre presente a pesquisa, o acaso e a ousadia, o experimentar sempre”.²

Bruscky pertence a uma geração de artistas experimentais que emergiu nos anos 1960 e que usou a arte como uma maneira de se inserir no contexto das transformações que ocorriam na sociedade contemporânea e se manifestavam no campo político, comportamental e cultural.

A postura crítica e investigadora de Bruscky incide sobre várias mídias – os correios, o postal, o xeróx, o mimeógrafo, o vídeo, o livro, os classificados dos jornais –

¹ Esta comunicação teve como ponto de partida o projeto Circuito Atelier da Editora C/Arte, que se desdobrou na publicação de um livro, um *clipping* e uma exposição de Paulo Bruscky.

² Depoimento de Paulo Bruscky in: RIBEIRO, Marília Andrés; DRUMMOND, Marconni. Paulo Bruscky – depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. p. 13. (Coleção Circuito Atelier)

e utiliza vários suportes e materiais – o corpo, a cidade, o carimbo e os objetos que o artista encontra ao acaso e os transforma em obra de arte.

Como pontua a pesquisadora Cristiana Tejo, salientando o experimentalismo conceitual e a inserção de Bruscky no contexto histórico:

Paulo Bruscky costuma repetir que arte é uma forma de ver e não de fazer. Essa afirmação sintetiza o pensamento de toda uma geração de artistas que emerge entre os anos 1960/70. O protagonismo do conceito em detrimento do resultado formal do trabalho artístico significa, também, uma virada da arte ao entorno, à vida, ao mundo.³

Diálogos internacionais: os precursores inventores

Essa atitude também está presente nas propostas dos artistas que Bruscky admira e dialoga: John Cage, Yves Klein, Robert Rauschenberg, Ulises Carrión, Hélio Oiticica, entre outros que atuaram nos anos 1960/70. Esses precursores discutiram questões relacionadas às possibilidades de experimentar a arte num campo ampliado, rompendo as fronteiras que delimitavam as diferentes expressões artísticas convencionais. Inseriram a arte na vida cotidiana e buscaram um diálogo com o público participante. As aulas e os concertos de John Cage no Black Mountain College, em Nova York, tornaram-se paradigmas de uma nova maneira de experimentar o som, através de *performances* e *happenings* multimídias; a pesquisa de Yves Klein com o vazio transcendeu o espaço do cubo branco da galeria e se expandiu pelas ruas de Paris; a postura questionadora

³ TEJO, Cristiana. Paulo Bruscky. Arte em todos os sentidos. Recife: Zoludesign, 2009. p. 9.

de Robert Rehdfeld, integrante do movimento Fluxus na Alemanha Oriental, abriu caminho para intervenções poéticas libertárias na cortina de ferro; os livros de artista criados por Ulises Carrión apresentaram uma “nova arte de fazer livros”, pautada pela desconstrução do livro tradicional; e a atitude questionadora, os projetos ousados e a vida conturbada de Hélio Oiticica, criador da “Tropicália” e dos “Parangolés”, o levaram a experimentar o espaço, o corpo e a relação com as comunidades da periferia de uma forma radical e singular. São esses artistas, transgressores e inventores de uma nova maneira de fazer arte dentro de um campo expandido, aberta à participação do público, que se tornaram exemplares na perspectiva de Paulo Bruscky.

O universo da Micropolítica

Desde os anos 1970, Bruscky participa do movimento Arte Correio, o que lhe possibilitou intercambiar ideias, dialogar com artistas e grupos dos mais distantes lugares do planeta, informar-se dos acontecimentos políticos e fazer diversos projetos/obras para veicular suas ideias poéticas e políticas, potencializando seu objetivo de atingir grandes públicos. Esse fluxo de ideias que se intercambiava numa rede de comunicação artística possibilitava aos artistas transgredir as normas vigentes, contestar as instituições estabelecidas e o autoritarismo dos regimes políticos de esquerda ou de direita.

O encontro da poética e da política, por meio da obra de arte, está presente nas reflexões contemporâneas sobre

a micropolítica, substituindo a noção de política partidária, sindical, revolucionária ou reacionária, pela noção de uma política que leva em conta questões específicas e cotidianas referentes à comunidade, à ecologia, ao gênero, às minorias, aos desejos, afetos e subjetividades. A micropolítica, discutida por Guattari⁴ e herdeira do pensamento de Foucault,⁵ implica no questionamento filosófico do saber e do poder instituído, visando criar estratégias de subjetivação e espaços singulares de configuração de vida e obra. No campo da arte a micropolítica está presente nos projetos artísticos que visam questionar as categorias estéticas, o sistema de arte, o comportamento e as atitudes estabelecidas, através de propostas, intercâmbios, ações e *performances*, visando provocar o espectador ativo.

Dentro desse universo da micropolítica se insere a obra de Bruscky, discutindo problemas específicos, cotidianos, e também questões existenciais e universais, em contraposição às normas institucionais impostas pelo sistema de arte e pela sociedade capitalista globalizada. Nessa perspectiva, Bruscky está sempre inventando objetos, projetos e circuitos poéticos singulares. A atitude transgressora e criativa de Bruscky é a marca de seu trabalho: seja carimbando envelopes de cartas com as palavras “Assim se fax arte”, “Cotidiarte”, “Envelopoema”; seja deixando a marca de seu corpo no mimeógrafo a álcool; realizando pinturas com pneus de carro; inserindo anúncios nos classificados dos jornais, que falam de “poesia

⁴ GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. Micropolítica. Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2008.

⁵ FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. São Paulo: Graal, 2012.

sonora”, de “vervendo”, de “saudade”; desconstruindo o livro tradicional para construir uma nova maneira de fazer livros.

A mesma atitude transgressora e criativa se expande no corpo e nas performances do artista e também nas intervenções que Bruscky realiza nas cidades, no corpo social, seguindo a perspectiva aberta pelos Situacionistas franceses e também pelos artistas do movimento Fluxus, com os quais Bruscky dialogava nos anos 1970. Assim como os Situacionistas, liderados por Debord, mapearam afetivamente a cidade de Paris, transformando-a em um território de liberdade⁶ e, ainda, assim como os artistas Fluxus, liderados por Maciunas, fizeram intervenções poéticas e políticas nas galerias, lofts e ruas das cidades de Nova York, Paris e Dusseldorf,⁷ Bruscky escolheu Recife, a sua cidade natal, como ponto nevrálgico para suas intervenções e performances.

A poética de Recife

O artista nos fala de Recife como uma cidade açucareira, de famílias tradicionais, “mas é Recife, e eu amo a minha cidade! É uma cidade que geograficamente, inclusive, pode ser trabalhada como suporte; ela tem uma geografia fantástica para intervenções urbanas como os rios, as pontes, as praias, os arrecifes”.⁸

⁶ JARAUTA, Francisco; MAUBANT, Jean-Louis. *Microutopias*. Arte&Arquitetura. In: 2ª Bienal de Valencia. La ciudad ideal. Generalitat Valenciana, Valencia, 8 junio-30 septiembre, 2003, p. 286-327.

ESTELLA, Iñaki. Fluxus. San Sebastian: Editorial Nerea, 2012. (Coleccion Arte Hoy)

⁸ Depoimento de Bruscky, *Op. cit.*, p. 17.

Explorando a geografia da cidade, Bruscky realizou em Recife várias ações, *performances*, exposições ao ar livre, festivais internacionais, transformando-a num importante centro urbano de arte contemporânea. Nos anos 1970, realizou as intervenções: “Exponaútica e Expogente” (1970), exposições de pessoas e objetos na Praia de Boa Viagem, e o “Velório da Arte” (1971), uma proposta de arte cemiterial que está sendo resgatada na exposição atual do Instituto Tomie Ohtake em São Paulo.⁹ Em parceria com Daniel Santiago, realizou as exposições: “Arteexpocorponte” (1971) nas pontes Duarte Coelho e Boa Vista; “Com(c)(s)(?)ereto Sensorial” (1972) na Faculdade de Filosofia de Recife; “Artemcágado” (1972), exposição de cágados ornamentados, na Praça da Independência; “O enterro aquático” (1972), em que atirou um ataúde no rio Capibaribe; “Chantecler” (1974), apresentada no baixo meretrício do cais do Porto, e a mostra “Nadaísmo” (1974), na Galeria Nêga Fulô, uma exposição-denúncia, em que havia apenas um banquinho dentro da galeria vazia para o artista expor a sua denúncia contra a ditadura militar, as torturas e mortes dos militantes políticos nas prisões brasileiras.

Arte Correio e a circulação de ideias

Nesse momento de repressão política no Brasil, as ações radicais e metafóricas de Bruscky provocaram a ira dos militares, o que resultou na sua prisão. O artista

⁹ Ver Paulo Bruscky. Banco de Ideias, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 4 de setembro a 28 de outubro de 2012.

lembra que quando estava preso disseram para ele que “a Arte Correio era um movimento comunista internacional”.¹⁰ Naquele momento, a Arte Correio possibilitava intercambiar ideias, incentivar ações libertárias e lutar pela liberdade de expressão dentro dos regimes totalitários de direita ou de esquerda.

A partir dos anos 1980, Bruscky intensifica sua participação no movimento de Arte Correio Internacional. Ele considera esse movimento como precursor das redes comunicacionais que se estabeleceram através da internet, e nessa perspectiva, cunhou o termo “e-mail art”. Nas palavras de Bruscky:

A internet foi uma consequência lógica da Arte Correio, uma questão de multiplicidade, porque a Arte Correio utiliza os correios, e eu não gosto de utilizar o termo Arte Postal, porque o postal é um dos elementos veiculado pelos correios. A Arte Correio abrange o selo, o envelope, tudo o que se veicula, o telegrama, o telex, etc.¹¹

A Arte Correio é um desdobramento da Arte Conceitual que privilegia o conceito, a ideia, a proposta do artista, e nesse caso, propõe veicular a ideia através dos correios. A pesquisadora Paula Braga salienta que a rede torna-se suporte das obras de arte muito antes do advento das redes sociais, dos *chats*, do relacionamento virtual e lembra que artistas como Paulo Bruscky, Helio Oiticica e Cildo Meireles já trabalhavam com a proposta de arte como circulação de ideias políticas dentro de uma rede comunicacional.¹²

¹⁰ Depoimento de Bruscky. *Op. cit.* p. 25.

¹¹ *Ibidem*, p. 14.

¹² BRAGA, Paula. A rede como suporte da obra de arte. In: GERALDO, Sheila Cabo. *Trânsito entre arte e política*. Rio de Janeiro, Quartet/FAPERG, 2012. p. 66-76. A autora analisa os “Newyorkaises” de Oiticica e os “Circuitos Ideológicos” de Cildo Meireles

Nesse universo risomático, as “obras-proposições” de Bruscky constituem um “banco de ideias” importantíssimo para a discussão da Arte Conceitual.

Compartilho com a historiadora Cristina Freire a ênfase conceitual presente na obra de Paulo Bruscky e o pensamento que sublinha a ironia e o lúdico como dispositivos usados pelo artista na configuração de sua poética. Segundo as palavras de Freire:

Bruscky tenta ressuscitar o *homo ludens* adormecido em cada um de nós. Destrona o hegemônico valor econômico e elege, como guia de sua poética, a imaginação e o lúdico aliados à irreverência e ao humor.¹³

Considero a obra de Bruscky exemplar para o conhecimento da arte contemporânea brasileira, ao lado das proposições de Hélio Oiticica, Artur Barrio, Cildo Meireles, Antônio Manoel e Luciano Gusmão, entre outros artistas que emergiram nos anos 1960/70. E, ainda, torna-se uma obra instigante para a discussão das direções e sentidos da história da arte, levando em consideração a expansão do campo artístico e os diálogos interdisciplinares.

como exemplo de obras que usam a rede como agente político.

¹³ FREIRE, Cristina. Paulo Bruscky. Arte, arquivo e utopia. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006. p. 23.



Paulo Bruscky - series Envelopes, 1977, 1995



Paulo Bruscky - Individual no Passacale, Recife, 1981 - Performance postal



Paulo Bruscky - Alto Retrato Paulo Bruscky - Recife, 1981 - Edições Pirata Geração 65

Arquivamento e distribuição em rede como categorias estéticas para além do novo

Paula Braga - pós-doutoranda IA/UNICAMP - FAPESP

A arte do início do século XXI está imersa não só nas águas poluídas do capitalismo tardio, mas também nas ondas da comunicação e na temporalidade estabelecida por novos meios tecnológicos de comunicação, como as redes cibernéticas. Este advento tecnológico produz impacto na nossa maneira de modelar o mundo e fabricar conceitos. Como afirma Anne Cauquelin, “certamente, há modas conceituais. Leva-se uma noção como uma vestimenta que se usa, sai de moda, volta. De repente só se fala de fluxos e redes, a árvore ou a grade são cafonas.”¹ Quais seriam as transformações na arte que essa moda conceitual impinge?

Algumas características da rede -- o espaço horizontalmente infinito, o tempo acelerado, o aqui e agora espesso, a coletividade de solitários -- expandem o campo do sensível, atrelam-se ao corpo instituindo novos modos de relacionamento com o mundo. Essa redefinição do espaço-tempo implica na abertura de um novo entendimento da relação da arte com o campo político. A “resistência” na arte contemporânea é mais comum como aquilo que perdura do que como aquilo que confronta.

Como lembra Deleuze em “O ato de criação”, basta olhar para uma estatueta feita em 3.000 a.C. para saber que arte é algo que resiste, embora nem tudo que resista seja

¹ Anne Cauquelin, “Concept pour un passage”, *Quaderni*. N. 3, Hiver 87/88. pp. 31-40.

arte. Depois da desmaterialização do objeto de arte, fica claro que essa resistência física não é a única forma que a arte tem de perdurar. Hoje, perdura a obra que continua a circular. E a arte contemporânea não só circula na rede como também é uma rede que ecoa a arte passada. Quando a arte contemporânea abole o imperativo do novo como aquilo que é inédito, decreta-se como meio de propagação do que foi feito anteriormente. Será esse um outro novo? A arte contemporânea vive da nostalgia de uma época que resistiu no sentido do enfrentamento, mas resiste apenas como meio, como estrutura para alcançar “um povo que ainda não existe.”

Nesse sentido, ela não é passivamente nostálgica pois não se restringe a celebrar o passado. Ela é propositiva quando olha o passado para dar consequência e circulação a ele, para atravessá-lo para um outro ponto. Daí apropriação em larga escala, e obsessão pelo arquivamento, mesmo quando ocorre fora da rede cibernética, mas sem escapar da rede da arte contemporânea.

Pensando em um espaço-tempo a ser atravessado em direção ao povo que há de vir, propomos olhar para duas produções contemporâneas como estruturas de atravessamento, que tentam sair dos caminhos já demarcados, e andar por espaços lisos. Para Deleuze, o espaço estriado é uma grade que admite apenas movimentos pré-definidos, enquanto que o espaço liso “é o lugar dos fluxos, dos livres movimentos, da turbulência, do devir (não há nada pré-configurado nele).”²

² Regina Schöpke, *Por uma Filosofia da Diferença - Gilles Deleuze: o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004, p. 171.

Na série *Paisagens Street View*, Felipe Cama utiliza tanto imagens do passado quanto ferramentas tecnológicas de mapeamento do planeta, como o GoogleMaps e o Google StreetView. O artista busca nessas ferramentas de mapeamento do mundo os pontos mencionados por pintores de paisagens ao longo da história da arte. Assim, vai encontrando o Monte Saint Victoire de Cezanne, a vista de Delft de Vermeer, a vista da cidade de Toledo de El Greco, o Rio São Francisco de Frans Post. Mostra-nos, então, usando imagens do Google Street View, uma imagem recente desses lugares, desses pontos cartografados pela história da arte, mesclando o registro do passado com o registro do presente. A imagem resultante é cortada por uma grade de linhas finas, que formam pequenos quadrados, como pixels, por cima da imagem em baixa-resolução, que revela a origem digital da imagem usada. Abaixo da imagem, o artista acrescenta o ponto no mapa referente àquela cena, também de acordo com o mapeamento do mundo feito pelo GoogleMaps. Ora, temos aqui a sobreposição de várias grades, de vários espaços estriados: a história da arte, o mapeamento do planeta por uma empresa que hoje é a referência mais forte em indexação de informação, e a grade propriamente dita, que recorta a tela em pequenos quadrados. Como fazer de tantas grades um espaço liso?

Antes de responder, comparemos essa obra com outra produção artística que utiliza mapeamentos do mundo. O artista Fernando Velazquez busca pontos de

intersecção da grade formada pelas linhas de latitude e longitude na obra *Descontinua Paisagem*. A autoria coletiva entra nessa obra em vários níveis: o espectador é convidado a enviar uma mensagem de texto para um certo número de celular. Essa mensagem contém dois números: uma latitude e uma longitude. Um programa de computador procura no site confluence.org fotografias da localidade definida pelo par latitude-longitude escolhido, e monta um filme em tempo real com as imagens que encontra. Por sua vez, o site confluence.org é feito coletivamente. Pessoas de todo o mundo visitam as confluências de latitude e longitude que sejam números inteiros, como por exemplo 12 Sul - 52 Leste. Cada visitante fotografa o local voltando a câmera para os 4 pontos cardeais. As 4 fotografias registrando vistas dos 4 pontos cardeais a partir do par latitude/longitude selecionado ficam armazenadas no confluence.org, junto de um relato da viagem até o lugar. Aqui o espaço estriado foi subvertido por uma profusão de imagens amadoras, que representam a superfície da Terra. Isso não apaga completamente as linhas de demarcação, mas confere ao fotógrafo anônimo a possibilidade de registrar à sua maneira cada ponto da grade, e nela pendurar um relato intimista sobre a viagem que fez até aquele ponto.

A grade então transforma-se em uma rede de desbravadores de pontos específicos da Terra. A obra *Descontinua Paisagem* dá consequência a essa rede de pessoas do mundo todo que participam do confluence.org. Fernando Velazquez oferece aos visitantes de sua

obra a possibilidade de compor um filme usando as imagens de viajantes anônimos.

Temos então aqui duas formas de mapeamento do mundo a partir de imagens de bancos de dados. Enquanto *Descontínua Paisagem* de Velázquez coleta suas imagens em uma rede anônima de geradores de imagens, a obra *Paisagens Street View* de Cama pesquisa imagens do planeta geradas por um comando central, o Google Street View. É importante ressaltar que Felipe Cama também está pesquisando um segundo banco de dados, um museu imaginário, com reproduções de obras de arte de todos os séculos disponíveis na Web, acúmulo construído coletivamente. Nas duas obras, os parâmetros de decisão sobre qual ponto do planeta explorar ficam em uma grade que é respeitada -- latitude/longitude em Velázquez; a grade das paisagens mais famosas da história da pintura em Cama. O alisamento das grades que embasam as duas obras se dá na geração de um terceiro elemento escorregadio e embaçado: os filmes gerados pelo algoritmo de Velazquez ou as imagens em baixa resolução de Cama. Além disso, alisam o espaço ao descontextualizar as obras originais -- chamando aqui de obra tanto o registro fotográfico do amador quanto a pintura de paisagem de Vermeer.

Ao usarem imagens armazenadas na rede, esses artistas estão utilizando documentos gerados por outros ou produzindo uma documentação sobre o estado dos arquivos de registros de paisagens do planeta? Como observado por Boris Groys, a arte contemporânea clama por uma reflexão

sobre a diferença entre trabalho de arte e documentação de arte. Este último não é um registro de um evento artístico nem um projeto para um futuro trabalho de arte. Mas é “a única maneira de fazer referência a uma atividade artística que não poderia ser representada de nenhuma outra forma.”³ O trabalho de arte se refere a algo do mundo como objetos, ou acontecimentos políticos, ou paisagens, etc. A documentação de arte refere-se a arte. Assim, deixa claro que a arte não está sendo apresentada diretamente, mas indicada, apontada pela documentação de arte. A arte não está na sala de exposição, mas em outro lugar. Como exemplos de documentação de arte, Groys cita registros de intervenções na vida cotidiana, processos de análise de dados, criação de situações de vida não usuais, práticas artísticas que tratam da recepção de arte em diferentes culturas, e ações artísticas politicamente engajadas. Poderíamos acrescentar a essa lista o armazenamento e distribuição de imagens na rede, que documentam formas de vida. No caso da documentação de arte, a “arte” é a documentação desses gestos artísticos. Obviamente a mesma palavra, arte, está sendo usada para nomear várias coisas diferentes: um objeto (trabalho de arte), uma forma de inserção no mundo (qualquer das práticas listadas acima), e a referência a essas práticas (a documentação de arte). A arte passa por ciclos semânticos⁴, mas esses não são ciclos que se sucedem linearmente, mas que se sobrepõem no tempo. Vivemos atualmente em um plano

³ Boris Groys, “Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation”. *Art Power*. Cambridge, Londres: MIT Press, 2008, p. 53.

⁴ cf. Gérard Lebrun, “A Mutação da Obra de Arte” em Emmanuel Carneiro Leão et al. *Arte e Filosofia*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1983.

de definição da arte que corta ao menos três ciclos, o da arte como objeto de arte, o da arte como ação artística e o da arte como documentação de arte. Podemos dizer que a arte contemporânea desliza em um plano formado por três pontos não colineares de definição de arte. E as obras de arte contemporânea aproximam-se ou afastam-se das retas que unem esses pontos.

Mesmo usando imagens coletadas numa rede dinâmica, *Paisagens Street View*, de Cama, parece estar mais próxima do trabalho de arte do que da documentação de arte: há um resultado final fixo em forma de objeto; por outro lado, a obra aproxima-se da documentação de arte ao fornecer uma continuação da história para aquelas obras do passado, isto é, ao atualizá-las trazendo-as para o mapeamento do espaço contemporâneo. Assim, a obra adquire uma história contemporânea, um registro de sua “vida” atual. Ela não está mais morta como objeto fixo no passado, continua circulando, e a obra de Cama é a fotografia, o registro dessa vida atual. A obra existe e está viva porque há uma prova documental de sua persistência no tempo. Por outro lado, a obra *Descontínua Paisagem*, de Velázquez, aproxima-se muito mais da documentação de arte, por enfatizar gestos que são indícios de vida como arte, de um esforço de marcar o mundo com registros fotográficos, de um esforço de afirmar sua existência no coletivo, na rede, no tempo perpétuo do arquivo, e pela imagem.

O tempo da arte contemporânea é como o tempo da rede. Na rede há a memória persistente (tudo está lá)

e o incentivo de nós expectantes à produção obsessiva de registros: é preciso sempre avisar a rede de que se está na rede; uma pausa é ouvida como inexistência; assim, registra-se tudo em fotografia ou video, como se fosse preciso gravar o DNA de cada instante como garantia de presente e para recuperação futura da vida.⁵ Na arte contemporânea, similarmente, o registro garante a sobrevida no presente, é a persistência da arte enquanto o outro novo não vem, e faz atravessar o passado até um povo que há de vir.⁶

⁵ cf. Lyotard. *Moralidades Pós-modernas*. Campinas: Papirus, 1996, p. 15. "Agora é preciso arquivar o contemporâneo, não apenas as obras, mas também os modos de vida, as maneiras de preparar o peixe e excitar uma mulher, os pequenos dialetos, as gírias, as flutuações do dolar a médio e longo prazo, os cartazes de 1930."

⁶ Deleuze, O ato de criação, op. cit.

Um relato de pesquisa. ARQUIVO: locus de pesquisa e/ou instrumento de criação?

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago¹

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes
Visuais – IA/Unicamp

Resumo: O interesse pelo conceito de Arquivo que surgiu durante a 27^a. edição da Bienal de São Paulo, em 2006, foi retomado na pesquisa de doutorado: As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76. Pensar sobre o Arquivo é parte fundamental desta pesquisa. Essa reflexão transcendeu a análise do material encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo e fez-nos considerar a formação deste Arquivo, especificamente o que ele guarda (e o que não guarda) e o que ele representa para a nossa pesquisa e para a própria Fundação Bienal. Neste artigo trabalharemos a partir da ideia de reelaboração do Arquivo da Fundação Bienal, a qual dará origem a um novo Arquivo, atrelando a prática da pesquisa à produção: ora intelectual, ora artística.

Palavras-chave: Arquivo. Arte contemporânea. Bienal de São Paulo.

Resumen: El interés en el concepto de archivo que surgió durante el 27 edición de la Bienal de Sao Paulo,

¹ Instituto de Artes – IA/Unicamp, Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, bolsista Fapesp.

em 2006, se reanudou en la investigación doctoral: As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76. Piense en el Archivo como una parte fundamental de la investigación. Esta reflexión ha trascendido el análisis del material encontrado en Archivo Histórico Wanda Svevo y nos hizo considerar la formación de este archivo, específicamente lo que sigue (y lo que no guarda) y lo que representa para nuestra investigación y para el Fundación Bial. En este artículo vamos a trabajar con la idea de reelaboración del Archivo, lo que creará un nuevo archivo, a partir de la vinculación de la práctica investigadora con la producción: a veces intelectual, a veces artística.

Palabras clave: Archive. El arte contemporáneo. Bial de São Paulo.

Breve Histórico do Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS)

Foi à época da celebração do 4º. Centenário da cidade de São Paulo, em 1954, que por iniciativa de Wanda Svevo – então secretária do presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho – fundaram-se os Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bial do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nos moldes do Arquivo Histórico das Artes Contemporâneas da Bial de Veneza, seu objetivo primeiro foi o de organizar a documentação gerada pelos eventos bienais, que incluía:

correspondência com artistas e críticos de arte, fotografias, material de pesquisa na concepção dos eventos, entre outros. Além disso, pensou-se para o Arquivo a função de se constituir num centro de documentação de referência para a pesquisa acerca da produção contemporânea.

Segundo a proposta original, redigida por Wanda Svevo:

inserem-se os Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal de São Paulo na função de estabilizar, em uma coleta contínua de dados, todo o conhecimento vivo da atualidade artística, não só em relação a direta e imediata com a realização das Bienais, mas ainda um corolário à margem desses certames artísticos, na ordem de uma ligação com os acontecimentos paralelos, os museus, as exposições, as iniciativas que ocorreram no mundo das artes, no país e no exterior, e que possam interessar à nossa organização.²

Os Arquivos Históricos foram oficializados em 1955. No ano de 1962, quando a Bienal separou-se do MAM, os Arquivos permaneceram ligados à recém criada Fundação Bienal. E nesse mesmo ano, com a morte de sua fundadora, passaram a ser chamados de Arquivos Históricos Wanda Svevo.

Atualmente, o Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS) abriga em seu acervo: cartazes, catálogos, livros, fotografias, correspondências, publicações que constituem a documentação própria da exposição (Bienal) e dos artistas participantes. Após o término de cada evento, essa documentação segue para o AHWS, tornando-se útil àqueles que dela necessitem.

² Carta-padrão redigida por Wanda Svevo em 1955, destinada a captação de informações para o Arquivo de Arte, traduzida para o inglês, o alemão, o italiano e o francês. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Há ainda, no Arquivo Histórico da Fundação Bienal, uma hemeroteca com recortes de jornais de todas as edições das Bienais Internacionais de São Paulo e pastas de artistas participantes dos eventos Bienais. Nestas pastas encontram-se recortes de jornais, pequenos catálogos e *folders*, fotografias e projetos de obras, fichas de inscrições e currículos desses artistas.

É relevante mencionar que no Arquivo Histórico também há uma biblioteca especialmente criada considerando-se as necessidades das mostras realizadas pela Fundação Bienal. Em seu acervo, adquirido tanto pelos organizadores do evento desde os anos 1950, quanto por meio de doações de artistas que participaram das Bienais, podemos identificar pelo menos três conjuntos importantes: as publicações da Fundação Bienal de São Paulo (catálogos de todos os eventos bienais e outras mostras organizadas pela instituição, a exemplo da representação brasileira na Bienal de Veneza, entre outros); periódicos especializados na crítica de arte e arquitetura; e livros e catálogos de referência sobre artistas e temas tratados nos eventos Bienais de São Paulo.

Além disso, há o Fundo Histórico Ciccillo Matarazzo, onde é guardada a documentação pessoal (documentos textuais e iconográficos) do fundador da instituição.

Notas sobre o A(a)rquivo:

A palavra ‘arquivo’ remete às práticas de coleção e preservação da memória da cultura. As bibliotecas, os museus e os arquivos inventariam documentos e

artefatos que conservam a memória contida nos discursos e nos objetos sociais, científicos, políticos e artísticos das comunidades. Ainda que existente desde a Grécia antiga, o arquivo surge com suas configurações modernas após a Revolução Francesa.

A crença na inteligibilidade do arquivo foi instituída no século XVIII pelo enciclopedismo e se estendeu ao século XIX com a perspectiva historicista das ciências humanas. Já na segunda metade do século XX, Michel Foucault teoriza uma ideia distinta, ao lançar dúvidas sobre as premissas racionalistas que haviam dominado a epistemologia até então.

Um arquivo enquanto instituição foi definido por Antonia Heredia Herrera (2007) como uma unidade de gestão de um conjunto de documentos, responsável por seu armazenamento e preservação. De acordo com a autora, é inquestionável a interdependência entre arquivo e documento. Sem o segundo, o primeiro não pode ser constituído, pois, ainda que um “Archivo como institución se reconoce por su fundación/creación, por su titularidad, por su tipología, por su contenido documental, por sus instalaciones, por sus recursos, por sus servicios”³, é o conteúdo armazenado que acaba por defini-lo. A explicação acima guia muitas das visões clássicas do significado da categoria arquivo e do campo semântico que a rodeia, abreviando-a, por vezes, a uma forma vista, a uma espacialização, a metáfora ou a representação, em detrimento de uma reflexão sobre a sua estrutura.

³ HEREDIA HERRERA, Antonia. ¿Qué es un archivo? Exposición y Conferencias Internacional de Archivos (Excol'07). Bogotá, 23 al 27 de Mayo, 2007, pp. 03.

Para refletirmos sobre essa questão, retomemos a noção de arquivo colocada por Michel Foucault em *Arqueologia do Saber* (2008), texto no qual o filósofo pauta o fundamento do arquivo para além do *status* de documento, na existência do que ele denomina de enunciado. O arquivo, em Foucault, “é o conjunto de discursos efetivamente pronunciados”⁴. Esses discursos, por sua vez, são formados a partir de grupos de enunciados, que não se restringem ao documento ou ao objeto, mas aparecem neles contidos. O aparecimento do enunciado ou sua permanência como elemento de um discurso (e também o próprio discurso), só é determinado pelo arquivo. A este não cabe à preservação, mas sim uma permissão a formação de existências discursivas. Trata-se do espaço (e não necessariamente físico) onde os discursos são efetivamente criados. Em outros termos, é ele que mantém as coisas ditas num campo enunciativo.

Nas palavras de Foucault,

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas (FOUCAULT, 2008: 147).

⁴ CHAGAS, Pedro Dolabela; PEREIRA, Ingrid M. L. Arquivo e Memória: uma análise dos conceitos de arquivo segundo Michel Foucault e Roberto Gonzalez Echevarría. Vitória da Conquista: Fólio – Revista de Letras, v. 3, n. 2, jan./jun. 2011, pp. 323.

Assim, no pensamento de Foucault, o arquivo mantém sua íntima relação com o passado, mas não se limita ao lugar reservado à guarda dos documentos pertencentes à memória coletiva. O arquivo, nesta perspectiva, é antes um espaço de conhecimento, de visibilidade de um determinado saber junto ao qual são desenvolvidos discursos, práticas e mecanismos de organização, de disposição e de autorização desse mesmo saber.⁵

Em *A arqueologia do saber*, Foucault disserta sobre princípios que solidificam a prática arqueológica e, por meio de suas premissas, permite entendermos que o saber também é um espaço político, pois oferece os elementos do discurso que formam uma questão política. Desse modo, só podemos apreender essa condição se nos situarmos numa posição interna à teoria do discurso e aos problemas que ela causou.

Foucault assume que “a arqueologia não está à procura das invenções e permanece insensível ao momento em que, pela primeira vez, alguém esteve certo de uma verdade”. E esta, continua o autor, “não tenta restituir a luz dessas manhãs festivas, o que não quer dizer que se dirija aos fenômenos médios da opinião pública e à palidez do que todo mundo, em certa época, podia repetir”. Pode-se dizer que, abdicando do antigo mal do predecessor, “dos santos fundadores”, na expressão do filósofo, a singularidade de uma prática discursiva abre-se como o seu próprio exercício, ou seja, como “prática que dá conta, na própria obra, não apenas das afirmações mais originais (e

⁵ FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

com as quais ninguém sonhara antes deles), mas das que eles retomaram, até recopiaram, de seus predecessores”⁶.

Pesquisar arquivos é ao mesmo tempo uma tarefa árdua e apaixonante. Semelhante ao trabalho de um arqueólogo, as informações são escavadas como peças pertencentes a uma cultura “de outro tempo”. Depois de encontradas, tanto as informações quanto as peças, precisam ser “higienizadas” e analisadas para que possam servir de paradigmas para a história escrita no nosso tempo.

Para a nossa tese é importante refletir sobre as premissas apresentadas por Foucault a respeito da inteligibilidade do conceito de arquivo ou ainda sobre o preceito da desconstrução do conceito de arquivo, abordado por Derrida. Estes discursos aliados à figura do arquivista como arqueólogo, nos permitem comparar a tarefa do arqueólogo com a do pesquisador ou historiador.

A meu ver, a afirmação de Derrida em seu livro *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001), parece complementar o pensamento anteriormente abordado de Foucault:

*Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade; não há arquivo sem exterior (...) também não há arquivo sem suporte, sem interpretação, sem decodificação do que nele está contido. A pesquisa do arquivo não é uma pesquisa de origem, uma mera escavação, é um trabalho de diálogo entre os indícios. Os arquivistas não são garimpeiros, são arqueólogos.*⁷

Um arquivo pressupõe a existência de inscrições e impressões sobre diversos suportes, bem como seu

⁶ Idem, p. 163.

⁷ DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 22.

armazenamento, sua organização e sua preservação, para que seja consultado posteriormente. Além disso, o ato de seleção deste material também faz parte dessa maneira de arquivar. Em *Mal de Arquivo*, Derrida procura distinguir o arquivo daquilo a que ele foi reduzido: “a experiência da memória e o retorno à origem, o arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação, resumindo: a busca do tempo perdido”.⁸ Esclarece que o trabalho em arquivo não se limita a isso. Entretanto, sofremos de um mal que parece nos atrapalhar no trabalho de interpretação das fontes: a necessidade de registrar tudo, memorizar, monumentalizar e tratar o arquivo como um *locus* sagrado. Segundo Arlette Farge:

Nasce assim o sentimento ingênuo, porém profundo, de romper o véu, de atravessar a opacidade do saber e de chegar, como depois de uma longa viagem incerta, ao essencial dos seres e das coisas. O arquivo age como um desnudamento (...) fragmentos de verdade até então retidos saltam à vista: ofuscantes de nitidez e de credibilidade.⁹

Farge, em seu livro *O Sabor do Arquivo*, descreve o momento em que o pesquisador é tomado pela sensação de crer que a “essência” da informação, ou o fato “verdadeiro” foram encontrados no arquivo:

Aquele que o lê, que o toca ou que o descobre é sempre despertado primeiramente por um efeito de certeza. (...) Como se a prova do que foi o passado estivesse ali, enfim, definitiva e próxima. Como se, ao folhear o arquivo, se tivesse conquistado o privilégio de ‘tocar o real’. Então, por que discursar, fornecer novas palavras para explicar aquilo que simplesmente já repousa sobre as folhas, ou entre elas?¹⁰

⁸ Idem *ibidem*.

⁹ FARGE, Arlette. *O Sabor do Arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009, p.15.

¹⁰ idem, p. 18.

Porém, depois do prazer da descoberta do vestígio, ou do indício, vem a dúvida mesclada à impotência de não saber o que fazer dele. Sabemos que nada seria mais ingênuo do que acreditar que o arquivo seria constituído por uma massa documental fixa e congelada, tendo no registro do passado a sua única referência temporal, ou seja, acreditar que o arquivo seria constituído por documentos patentes, isto é, tudo aquilo que de fato ocorreu de importante no passado estaria arquivado sem “rasuras” e sem “lacunas”, ou seja, sem que estivesse em pauta qualquer “esquecimento”¹¹.

Em nossa pesquisa, as lacunas e as rasuras são tão importantes quanto os documentos que se encontram arquivados. Nesse momento seria pertinente mencionar que estamos lidando com um Arquivo que foi guardado para contar a história (ou histórias) das Bienais de São Paulo.

No documento que prevê a criação do AHWS, destaca-se também a sua função de “local de pesquisa da arte contemporânea”. É apazível aos olhos da Fundação Bienal tornar o AHWS acessível ao público, ou pelo menos ao pesquisador especializado ou interessado em arte, já que dessa maneira é possível difundir a história não apenas das artes visuais, mas da própria instituição desde 1951. Acrescentamos ainda que, na maioria dos casos, o documento impresso é um texto dirigido intencionalmente a alguém. É organizado para ser lido e compreendido por um grande número de pessoas. Como destaca a

¹¹ DERRIDA, Jacques. Op. Cit., pp. 24-26 e pp. 49-54.

historiadora Arlette Farge, [o documento] “busca criar e divulgar um pensamento, modificar um estado de coisas a partir de uma história ou de uma reflexão”.¹²

O Arquivo da Bienal foi coordenado por pessoas com maneiras diversas de pensar a função de um arquivo, e mais especificamente desse Arquivo. Ora o AHWS aparecia como importante local para a pesquisa, ora parecia completamente esquecido. Isso nos faz pensar que tanto a política de guarda e preservação, quanto a política de divulgação dependem dos agentes envolvidos em determinados contextos da história da instituição. E essa história também deve ser pensada interna e externamente a Fundação Bienal. Portanto, há dois “mundos” que serão levados em conta ao escrevermos essa história.

Revisitando o A(a)rquivo: proposta transversal

A vivência da pesquisadora no local é anterior ao início da pesquisa de doutorado, fato que provavelmente influenciou a percepção em relação ao objeto de estudo e a própria função do (A)arquivo. Para nós, esse Arquivo não é apenas um local de pesquisa e guarda de documentos, mas também um lugar que desperta curiosidade e encantamento e inspiração de trabalhos artísticos. O Arquivo funciona como refúgio para o pensamento, representa um local em que podemos trabalhar entre o “verdadeiro” e o “falso” e desvendar novos discursos diariamente. Não se trata de observar o Arquivo apenas

¹² FARGE, Arlette. Op. Cit. P. 13.

como fonte de informação para construção da história, nem de se voltar ao significado de sua origem grega – *arkheion* (ter cuidado, dispor do antigo guardando-o para o futuro), mas sim de percebê-lo com o olhar foucaultiano, “de lei do que pode ser dito; o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.”¹³ Além disso, trabalhar (n)o Arquivo trouxe-nos a percepção de que a cada momento, no presente estabelecido, aquilo que julgamos saber acerca do que somos se interpenetra com aquilo que nos tornamos.

Entretanto, é desafiadora a tarefa de escrevermos um discurso baseado em outros tantos discursos de outrora e, ainda, nos posicionarmos em nosso tempo. Nas palavras de Foucault:

[...] é como se a partir desses conceitos de limiares, mutações, sistemas independentes, séries limitadas - tais como são utilizados de fato pelos historiadores - tivéssemos dificuldade em fazer a teoria, em deduzir as consequências gerais e mesmo em derivar todas as implicações possíveis. É como se tivéssemos medo de pensar o outro no tempo de nosso próprio pensamento.¹⁴

Pensar o AHWS e sua documentação no presente traz-nos à tona histórias vivenciadas ligadas ao nosso trabalho de pesquisadora na Fundação Bienal e a nossa formação de artista visual. Observar e usufruir de nosso ponto de vista e nossa posição no tempo abre-nos um leque de possibilidades. Em *Arquivos da arte moderna*¹⁵ Hal Foster adota o conceito de arquivo de Foucault, em que arquivo é

¹³ Idem, p. 147.

¹⁴ Idem, p.14

¹⁵ FOSTER, Hal. *Arquivos de Arte moderna*. In: Foster, Hal. **Design and crime**. London: Versos, 2002, p. 65-82.

o “sistema que rege o aparecimento dos enunciados”¹⁶. No entanto, de acordo com a artista e historiadora da arte Maria Angélica Melendi, Foster, à diferença de Foucault, “põe os arquivos em relação dialética. Sua intenção é esboçar as mudanças significativas, acontecidas na primeira metade do século XX, nas relações arquivísticas dominantes entre a prática da arte e a história da arte no ocidente”.¹⁷

Hal Foster buscou compreender o arquivo da arte na formação do discurso moderno, que, segundo ele, apresenta três relações arquivais distintas em três momentos históricos diferentes: a primeira no interior da prática artística, a segunda no museu de arte e a terceira na história da arte. A partir de duplas de autores e/ou artistas e/ou historiadores, Foster discorre sobre o que denomina de “dialética do ver” e pretende colocar esses arquivos em perspectiva histórica, dando ênfase às mudanças verificadas de um para o outro. O autor aplica sua ideia em três momentos distintos da história: durante a metade do século XIX, com Baudelaire e Manet; na virada do século XX, com Proust e Valéry; e no período que antecede a Segunda Guerra Mundial, com Panofsky e Benjamin. Foster argumenta que o arquivo moderno defendeu o museu do caos da fragmentação. Segundo ele, esta defesa manteve-se sempre a serviço de uma unidade formal e de uma continuidade histórica ameaçada, mas nunca perdida.

¹⁶ FOUCAULT, op. Cit., p. 147.

¹⁷ MELENDI, Maria Angélica. *A sordidez do Arquivo: Entre pedras soterradas e fotografias esquecidas*. In: Flores, Maria Bernardete Ramos e VILELA, Ana Lucia (org.). **Encantos da Imagem: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte**. Letras Contemporâneas, 2010, p. 98.

A questão chave abordada por Foster, para nós, é que o arquivo supriria os termos do discurso, o que não é algo pequeno, levando-se em consideração que ao estruturar os termos do discurso, o autor também limita o que pode ou não ser pronunciado em determinada época ou lugar. Assim, articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo como ele foi de fato.

Obviamente encontramos-nos em outro tempo, não dialogamos apenas com mecanismos modernos de apresentação da arte, mas as relações arquivais acima mencionadas muitas vezes permanecem. Nossa pesquisa é sobre um conjunto específico de exposições, as Bienais Nacionais, que ocorreram na década de 1970 promovidas pela Fundação Bienal. Esta instituição permaneceu por muito tempo ligada a parâmetros tradicionalmente modernos de exposições de arte. Porém, ao nos posicionando no tempo presente para refletir sobre a dinâmica destas mostras realizadas há cerca de quatro décadas, não poderíamos deixar de citar experiências vivenciadas há pouco tempo na Fundação Bienal, em especial no AHWS.

Por isso, ao avaliarmos o papel desse Arquivo em nossa pesquisa, aventuramo-nos a propor, em diálogo com Foster, uma relação dialética entre um trabalho de pesquisa em história da arte e um trabalho artístico. Ao usufruir de nossa posição no tempo presente, já que acompanhamos a realização do projeto que a artista Mabe Bethônico propôs para a 27ª Bienal de São Paulo, podemos pensar o AHWS como fonte de pesquisa para esta tese de doutorado, bem como tratá-lo como instrumento e *locus* de criação. Mabe

Bethônico concebeu sua obra, ligada ao *Museummuseum*¹⁸, a partir da relação da Fundação Bienal com seu entorno, com sua história e com seu tempo. Elegeu o Arquivo Histórico Wanda Svevo como peça fundamental de sua ação artística, já que percebeu o desejo da própria instituição em torná-lo visível.

A artista trabalha suscitando a memória como material da própria obra, traz o AHWS para o público, desenterra o esquecido e lhe dá novos significados. É claro que estamos falando de uma criação fictícia. Mabe cria um Arquivo fictício construído pela relação entre a história e o presente.

Da mesma maneira, provavelmente, a história que pretendemos escrever traz a tona edições de exposições esquecidas ou renegadas, não através da arte, mas através dos enunciados comumente empregados nos discursos de então. Da mesma forma com que Mabe sinalizou a problemática institucional no contexto da arte contemporânea, pretendemos discuti-la no contexto histórico dos anos 1970. No entanto, estamos lidando com um local que perpassou pela censura militar de nosso país. Ao resgatar as informações, devemos trabalhar com a possibilidade de uma seleção prévia da documentação para ser conservada, o que pode ter destruído o Arquivo antes mesmo de tê-lo produzido.

Entender como a Fundação Bienal se posicionou em meio ao poder político ditatorial da década de 1970, nos fará compreender as escolhas dos júris das Bienais pela

¹⁸ <http://www.museummuseum.art.br/>. O *museummuseum* é um projeto maior da artista. O lançamento do jornal número 1 do *museummuseum* integra a obra da Bienal a outros trabalhos que integram a estrutura do Museu.

diretoria da Fundação, bem como a seleção dos artistas e das obras expostas nas Bienais Nacionais por estes jurados. O contato com os escritos de Foucault nos auxiliou a perceber que seria plausível também buscar relações de poder na pesquisa histórica e na própria constituição do AHWS.

Portanto, construir uma história é apenas uma possibilidade. O nosso discurso na tese em elaboração é baseado na documentação oficial contida no Arquivo Histórico da Fundação Bial. O arqueólogo não pretende projetar-se para fora das regras que ele mesmo descreve, para tentar uma posição neutra. Ele não confere valor explicativo para “as regularidades que descrevem o corpo do discurso sério”¹⁹. Temos consciência de que o AHWS é formado por uma fontes históricas que, especialmente porque são oficiais, podem ter sido previamente selecionadas para serem guardadas.

A relação entre arte e política é sempre um jogo que requer atenção especial. A trama das ações só é percebida pela análise de um conjunto de documentos formado por declarações oficiais, correspondência institucional e privada, fotografias, artigos publicados na imprensa e estudo das obras. Nesse caso, os documentos guardados no AHWS possibilitam diversos discursos que podem fabricar diferentes histórias. De acordo com Dalton Sala, historiador e antigo coordenador do Arquivo, o conteúdo do arquivo:

¹⁹ DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. *Michel Foucault: Uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 102-103.

permite traçar a história da instituição, e, constantemente, esclarecer o desenvolvimento da arte do século XX, inclusive porque a Fundação Bienal de São Paulo, nascida de um ímpeto pessoal de Cicillo Matarazzo que era também plena expressão das necessidades ideológicas de seu tempo, é uma das mais importantes instituições internacionais no terreno das artes plásticas.²⁰

Por outro lado, ao situarmos sociologicamente a história da instituição, somos levados a refletir as escolhas dessa Fundação que desde a sua criação participou da disputa entre as formas totalitárias e democráticas da cultura, e não apenas no campo da cultura, mas também na política.

O Arquivo como instrumento e locus de criação

Atualmente, muitos artistas trabalham com o conceito de arquivo para desenvolver seus trabalhos. Outra tendência é desconstruir a memória, no sentido da anulação daquilo que é arquivado, da edificação do esquecimento, da amnésia coletiva.

Mabe Bethônico toma o Arquivo como *locus* que se fecha sobre o esquecido. Com seu trabalho realizado para a 27ª Bienal de São Paulo busca revelar o local, que é seu próprio objeto, revertendo, pela arte, a sua condição de esquecimento. Ao visitar o AHWS, Mabe fez uma série de ações antes de realizar sua obra. Permaneceu conosco no AHWS durante algumas semanas para entender o seu funcionamento²¹ e decidiu então realizar uma campanha

²⁰ SALA, Dalton. **Revista USP**, São Paulo, n.52, dez/fev, 2001-2002, p. 132.

²¹ Já que no período a autora exercia a função de pesquisadora do Arquivo da Bienal, acompanhou a artista durante toda a produção de seu trabalho, auxiliando-a na busca de informações, apresentando o espaço físico do local, entre outras ações, como anotar as

para o AHWS. Ao entender seu funcionamento, fotografou o local e fez cartazes em prol da visualização do Arquivo perante a instituição (Fundação Bienal) e o público composto por visitantes da 27ª Bienal de São Paulo. Segundo a artista, o maior desafio para esse caso foi transpor essas idéias para o espaço físico.²²

Mabe resolveu a situação criando um espaço retangular formado por cinco paredes brancas onde se podia ver em duas delas as frases “plotadas” das FAQs (*Frequently Asked Questions*) provenientes tanto do AHWS como da própria Fundação Bienal como um todo – recolhidas por alguns dos funcionários da FB durante o mês que antecedeu a montagem de sua obra –, em outra um retângulo de acrílico transparente onde se encontrava desenhada a planta baixa do AHWS por Dalton Maziero²³ e em uma terceira parede estavam os catálogos das Bienais de São Paulo e das Bienais de Veneza em uma grande prateleira branca.

A artista catalogou os arquivos históricos internos da Bienal segundo seus próprios critérios, em um caso apresentando os catálogos das exposições da Bienal de Veneza cronologicamente, encapados de laranja, lado a lado com os da Bienal de São Paulo, encapados de azul escuro (descobre-se que as mudanças sucessivas

perguntas mais frequentes de pesquisadores que procuravam o AHWS.

²² Afirmação da artista durante a constituição do projeto para a Bienal, em conversa informal com a autora, set. 2006.

²³ Na realidade essa planta baixa é desenho de um antigo coordenador do AHWS, deixado para a pesquisadora ao deixar a Fundação Bienal, enumerando e indicando os locais onde se localizavam os diferentes fundos históricos. Quando Maziero saiu da coordenação do AHWS, éramos apenas três funcionários que deveríamos dar conta de inúmeras funções. O objetivo desse “mapa” era auxiliar na busca de documentos.

de tamanho, espessura e formato dos primeiros foram ecoados por ajustes correspondentes nos segundos, num jogo transparente de pega-pega intuitivo comparativo – o conjunto assemelhava-se a um gráfico).



Ambiente expositivo montado na 27ª Bienal. Fonte: www.museumuseu.art.br

E enquanto a exposição estivesse instalada, o público poderia, com a ajuda dos funcionários do Arquivo, visitar rapidamente seu acervo, guiado desde o ambiente montado no segundo andar do pavilhão da Bienal até a saída de emergência do AHWS. Comumente fechada, naquele momento a porta era aberta a cada visita, possibilitando a passagem do público em meio às prateleiras onde está armazenada a documentação histórica proveniente dos eventos realizados na Bienal desde 1951.

A artista declara em entrevista realizada para a 28ª Bienal de São Paulo:

Interesso-me pelo potencial ficcional dos documentos, que desloca sua importância e os recontextualiza. Os projetos são narrativas construídas por meio de imagens e textos criados ou apropriados. Interesso-me pela busca das lacunas, das omissões, às vezes por meio do que está escondido, esquecido, focalizando comentários sobre a instituição, sua relação com o público, por exemplo, como foi o caso da 27ª Bienal de São Paulo.²⁴

A artista inclui esse trabalho em um projeto maior: o *Museumuseum*, um projeto de museu fictício, lançado durante a 27ª Bienal que trabalha em vários âmbitos, tais como a crítica institucional, urbanismo e política. “É um espaço conceito e não tem a pretensão de ter acervo, de ser um espaço físico, ele explora conceitos de museu, usando de uma estrutura museológica para ser um *não-lugar*, para ser um *não-museu*”²⁵, conta a artista.

A obra de Mabe Bethônico pertencia a um conjunto de obras eleito pelo co-curador da 27ª Bienal de São Paulo, Jochen Volz, como “Vida e ficção, realidade e arte”. Volz trabalha a curadoria com base na obra de Marcel Broodthaers, mais especificamente o seu projeto sobre uma instituição de arte conceitual: o *Musée d’Art Moderne, département des aigles*. O trabalho que levou quatro anos para ser desenvolvido, ficou conhecido graças a uma série de manifestações e exposições entre 1968 e 1972. Não tinha acervo permanente e nem localização física, aparecia em etapas no apartamento do artista, em uma instituição clássica, em um estande de feira ou até numa exposição patrocinada por algum importante grupo internacional. Broodthaers assumiu o papel de diretor do museu e instituiu

²⁴ <http://www.28bienalsaopaulo.org.br/participante/mabe-bethonico>

²⁵ <http://www.eba.ufmg.br/acontece/2006/20060602-mabe.html>

a águia como símbolo nobre de uma idéia: a Idéia como Arte, e a águia, portanto, de uma forma um tanto quanto irônica, representa o triunfo da arte conceitual como sendo a mais pura forma de arte.²⁶

Juntamente com outros artistas, Broodthaers foi convidado para apresentar a sua *Section des figures* do *Musée d'Art Moderne, département des aigles* na Documenta 5, em 1970. O artista recusou, mas nessa edição da Documenta de Kassel, iniciou-se uma discussão sobre os museus de artistas sob a abordagem da crítica institucional. No final dos anos 1960 e início dos 1970 a ideia de instituições de arte como modelo falido é abordado por diversos artistas, entre eles Robert Smithson, Ben Vautier, Claes Oldenburg, entre outros, e Harald Szeemann foi o primeiro curador a focar este tema específico em uma exposição: a Documenta 5.

O fato de um artista se apropriar das estruturas de um museu justifica a suposição de que o objeto do seu trabalho é uma autorreflexão crítica sobre museus? Ou, pelo contrário, será que a obra de um artista, que está trabalhando com o tema da coleção, não está falando sobre sistemas de compreensão ao invés de técnicas de colecionamento?

Tanto a obra de Marcel Broodthaers quanto a de Mabe Bethônico podem ter surgido não como conceito, mas sim por causa de uma circunstância da época. Para eles a sua ficção seria sobretudo, como vimos, não apenas um instrumento para entender a realidade, mas também aquilo que ela esconde.

²⁶ KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea* / Art in the age of post-medium condition. London: Thames & Hudson, 2000, p.12.

Os Salões Municipais de Belas Artes e o acervo do Museu de Arte da Pampulha

Rodrigo Vivas. Professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. História da Arte em Belo Horizonte. Salões de Arte. Museu de Arte da Pampulha.

Resumo: O objetivo deste texto é o estudo das pinturas premiadas nos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte no período de 1964 à 1970. Especificamente em Belo Horizonte as obras premiadas na categoria “prêmio de aquisição” passaram a fazer parte do acervo do Museu de Arte da Pampulha. Na década de 1960, os Salões Municipais de Belas Artes abandonam a estrutura regional e passam a contar com a participação de artistas e críticos fundamentalmente do Rio de Janeiro e São Paulo o que possibilitou um debate público sobre os destinos da arte moderna e contemporânea.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Salões de Arte, Museu de Arte da Pampulha

Abstract: The objective of this paper is to study the awarded paintings in the Salons of Municipal Fine Arts in Belo Horizonte from 1964 to 1970. Specifically in Belo Horizonte the winner work of art in the “acquisition prize” became part of the Pampulha Art Museum. In

the 1960s, the Salons of Municipal Fine Arts left the regional structure and start counting on the participation of artists and critics mainly in Rio de Janeiro and Sao Paulo which took to a public debate about the destiny of modern and contemporary art

Keywords: Contemporary art, Salons of Art, Pampulha Art Museum.

Os salões de arte cumpriram uma importante função no processo de divulgação, discussão e formação de público e artistas. Nas palavras de Ângela Ancora da Luz: “A história dos salões se confunde com a história da arte”.¹

Os salões possuíam a capacidade de concentrar “a produção artística de um período, emoldurar valores que se materializam em obras” como também levar os artistas à consagração “com a mesma naturalidade com que condena ao ostracismo artistas renomados”.²

O estudo dos salões de arte é um caminho profícuo e capaz de relacionar os mais variados componentes da produção artística sejam eles: institucionais (o museu, a crítica de arte e o público); os artísticos (as obras artísticas consideradas nos seus aspectos técnicos e estéticos) e sociais (significado das premiações, a valorização dos artistas).

As modificações dos Salões de Belo Horizonte ocorrem de fato a partir da década de 1960 fundamentalmente após

¹ LUZ, Ângela Ancora da. *Uma Breve História dos Salões de Arte*. Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005, p. 19.

² LUZ, Ângela Ancora da. *Uma Breve História dos Salões de Arte*. Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005, p. 19.

a realização do *XV Salão Municipal de Arte* que contou com a participação de artistas reconhecidos nacionalmente fazendo com que se redefiniram os conceitos até então utilizados para caracterizar as artes plásticas da capital mineira.

Mário Pedrosa, José Geraldo Vieira, Clarival do Prado Valladares, José Joaquim Carneiro Mendonça e Maristella Tristão são os jurados participantes do XIX *SMBA*. De forma sintética, pode-se dizer que as principais modificações na estrutura do *SMBA* são o elevado número de artistas cortados, a premiação de jovens artistas em detrimento dos famosos e a publicação do manifesto de Jarbas Juarez contra o estilo mineiro de pintar.

Juarez ganha o primeiro prêmio de pintura com uma obra que destoa do modelo de representações paisagísticas que caracteriza a produção dos artistas de Belo Horizonte mesmo antes e, sobretudo, após Guignard. Escreveu: “Guignard está morto, descubramos nossos próprios caminhos!”.³

O desejo de Jarbas Juarez seria destruir os milhares de quadros e desenhos feitos, à sombra do estilo de Guignard sobre Ouro Preto e a paisagem mineira, julgando “medíocre toda essa produção, que não passa de pura manifestação acadêmica”.⁴

A polêmica do manifesto é potencializada quando surgem rumores de que Pedrosa premiou Juarez após ler o seu manifesto. Tristão nega em um artigo as informações.

³ BENTO, Cortes drásticos no Salão Mineiro, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11/12/1964.

⁴ BENTO, Cortes drásticos no Salão Mineiro, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11/12/1964.

Para Marília Ribeiro,⁵ o gesto de Juarez simbolizaria o início de um movimento neovanguardista em Belo Horizonte. Discorda-se, entretanto, do juízo elaborado por Ribeiro sobre a ruptura proposta por Juarez. Percebe-se na pintura do artista mineiro uma composição ainda tradicional se comparada às modificações existentes no estatuto da *arte contemporânea*. Tal argumentação será desenvolvida no momento da análise da pintura do artista.

Nota-se que, a partir de 1964, é possível perceber os embates entre artistas conservadores da geração Guignard com novos artistas que não necessariamente residem em Belo Horizonte.

Jarbas Juarez: Composição em Preto

Juarez é premiado com a obra *Composição em Preto* (Fig. 1), no SMBA. Mas, se é perceptível o desejo de ruptura no manifesto, o mesmo pode ser estendido à obra do artista?

Composição em Preto é realizada com técnica mista, utilizando papelão, papel higiênico e tinta automotiva. Uma das novidades do artista é romper com o figurativismo das paisagens de Minas Gerais e o uso de materiais não convencionais no campo da pintura.

Especificamente sobre essa pintura, o artista informa que decide mudar os rumos de sua produção em consonância com os acontecimentos da década de 1960. Juarez tem a ideia quando descia a Avenida Antonio Carlos,

⁵ RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*, Belo Horizonte, Anos 60. Belo Horizonte: C/ARTE, 1997.



Figura 1: Jarbas Juarez. *Composição em Preto*. 1964. Óleo, tinta automotiva e colagem sobre tela, 130 x 98 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.

em Belo Horizonte, e chovia muito. Ele teria visto no chão da avenida “uma forma bonita, causada pelo óleo dos carros. Então pensei: vou usar tinta automotiva e ver o que

vai dar. Comecei a experimentar com tinta-óleo, fazendo texturas e colagens com papelão.”⁶ Jarbas passa a utilizar a tinta automotiva, devido a sua característica estética e elabora “colagens usando a tinta e tiras de papel higiênico e papelão”.⁷ O uso do preto e cinza cumpria o objetivo de estabelecer uma conexão com o “luto diante de nossa situação política.”⁸

Se comparada às paisagens mineiras, *Composição em Preto* promove uma mudança. Alguns aspectos de Juarez apresentam-se mais previsíveis, como a divisão da imagem em retângulos e círculos. O artista define, ainda, a obra por campos de experimentação, ou seja: percebe-se, então, um espaço para a pintura gestual e outros campos da composição para o exercício da colagem.

Exposição Vanguarda Brasileira – 1966

A Exposição *Vanguarda Brasileira* é apoiada por Celma Alvim, pelo reitor da Universidade Federal de Minas Gerais, Aluísio Pimenta, e conta com a participação de artistas como Hélio Oiticica, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Ângelo de Aquino, Dileny Campos e Maria do Carmo Secco. Os artistas mostram diversos trabalhos experimentais: Rubens Gerchman apresenta a série *Caixas de Morar*, focalizando elevadores com figuras recortadas no interior; Dileny Campos expôs um políptico, no qual desenvolve uma sequência cinematográfica

⁶ SILVA; RIBEIRO. *Jarbas Juarez*: depoimento, p. 16.

⁷ SILVA; RIBEIRO. *Jarbas Juarez*: depoimento, p. 16.

⁸ *Ibidem*, p. 16.

denominada *O Sorriso*; Maria do Carmo Secco apresenta vários closes simultâneos de *Roberto Carlos, líder da jovem Guarda*; Oiticica envia seus *Bólides*, caixas com materiais elementares da terra (pigmentos coloridos, pedras, carvão), abertas à participação do espectador; Ângelo de Aquino focaliza figuras do super-herói *Batman* e Antônio Dias exhibe relevos pautados pelas recordações de infância de seu Diário Íntimo.

Harry Laus, crítico do *Jornal do Brasil*, que já se mostrava atuante no apoio a iniciativas de vanguarda na cidade de Belo Horizonte, elogia a atitude do reitor Aluísio Pimenta ao aceitar as propostas artísticas de uma arte de vanguarda. Para Laus, a exposição *Vanguarda Brasileira* seria o primeiro momento de quebra do isolamento cultural de Minas.

A exposição *Vanguarda Brasileira* em 1966 é apenas um anúncio das propostas feitas pelos artistas de vanguarda e coordenadas por Frederico Moraes na exposição *Objeto e Participação* e *Do corpo à terra* em 1970. No período de realização da Exposição *Vanguarda Brasileira*, Moraes muda-se para o Rio de Janeiro para dirigir a coluna de arte do *Diário de Notícias*, sendo extinto o *Suplemento Dominical do Estado de Minas*.

O conceito de *vanguarda* transforma-se em uma disputa entre artistas mineiros – com a inauguração do *Salão de Arte Contemporânea* e as propostas do movimento *Objeto e Participação* e *Do corpo à terra*, ocorridos em 1970. No final da década de 1960, o circuito artístico mineiro configura-se em pelo menos duas linhas

de atuação: a primeira, dos artistas e críticos mineiros (Morgan Motta e Márcio Sampaio) que exigem critérios específicos constituídos em Minas para a premiação dos artistas e a segunda, formada por Frederico Moraes que exige um conceito de *vanguarda* universal. Com a retirada de Moraes das decisões dos salões, o crítico passa a propor ações fora da instituição como nas “mostras”: *Vanguarda Brasileira*, *Do corpo à terra* e *Objeto e Participação*. Para os artistas, essas disputas e convenções entre o conceito de *vanguarda* do eixo Rio-São Paulo e Minas Gerais não impedem o diálogo entre eles. Nota-se, por exemplo, que os artistas: José Ronaldo Lima, Diton Araújo, Lótus Lobo, Dileny Campos participam tanto do *Salão de Arte Contemporânea* como das propostas coordenadas por Moraes.

Nesse período, sendo reconhecido como representante da *vanguarda carioca*, Frederico Moraes deixa de ser convidado a participar dos júris dos salões o que o estimula a realizar uma série de proposições artísticas na cidade de Belo Horizonte tais como: *Objeto e participação*, *Vanguarda Brasileira* e *Do Corpo à Terra* que une artistas mineiros e de outros estados.

As “mostras” *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra* ocorrem paralelamente e fazem parte do mesmo projeto coordenado por Frederico Moraes. A primeira é realizada na parte interna do *Palácio das Artes* e *Do Corpo à Terra* ocupa toda a extensão do Parque Municipal. A emergência dessas mostras refere-se a um conjunto de mudanças nas artes plásticas da década de 1960, que

dialoga com questões levantadas anteriormente por Hélio Oiticica e Frederico Moraes. O primeiro, principalmente, por introduzir o conceito de “nova objetividade”, rompendo com definições artísticas tradicionais. Como é demonstrado, Moraes tem um papel importante para Minas Gerais, tendo sido um fundamental articulador das artes plásticas em um circuito ainda incipiente.

As propostas de Oiticica e Moraes podem relacionar-se a exposições como: *Vanguarda Brasileira*, na reitoria da UFMG, em Belo Horizonte e a exposição *Coletiva de Oito Artistas*, na Galeria Atrium, em São Paulo, ambas em agosto de 1966. Ainda nesse ano, são realizadas as palestras *Situação da Vanguarda no Brasil* e *Conceituação da Arte nas Condições Históricas Atuais do Brasil*. Nota-se que um dos principais objetivos destes encontros é redefinir as propostas artísticas que busquem relacionar proposições estéticas, compromisso social e aproximar arte e vida.

Após a exposição *Proposta 66*, é publicado o documento *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda*. Texto este que visa à ampla divulgação nos jornais do Rio de Janeiro e São Paulo. O conteúdo político da exposição *Nova Objetividade Brasileira* pode ser observado em obras como *Caixa N. 5*, em 1966, de Avatar Moraes; *Visão Total*, de Carlos Zilio; e *Pátria Amada*, de Marcelo Nitsche. Essas obras nascem sob o impulso do que Oiticica chama de “necessidade de fundamentar a vontade construtiva no campo político-ético-social”.

Objeto e Participação consiste em uma mostra coletiva, realizada no saguão do *Palácio das Artes*, com trabalhos

de Franz Weissmann, Tereza Simões, José Ronaldo Lima, Humberto Costa Barros, Guilherme Vaz, Carlos Vergara, Ione Saldanha, Odila Ferraz, Cláudio Paiva, George Helt, Orlando Castano, Manoel Serpa, Manfredo de Souzanneto, Teresinha Soares, Yvone Etrusco, Nelson Leirner e Marcelo Nistche.

Para Moraes, o artista deveria ser um guerrilheiro como a resistência dos vietcongs na Guerra do Vietnã que “derrubavam a flexadas (sic) os aviões F-111 (norte americanos)”.⁹ A arte brasileira seria pobre por representar a situação de precariedade, mas por essa razão produziria maior integridade e força. Neste sentido, o corpo é pensando como agenciador de possibilidades, como lugar privilegiado das manifestações, da política, assim como do mercado pelo estado opressor.

Um aspecto importante discutido nas exposições *Objeto e Participação* e *Do corpo à terra* é a quebra de uma proposta expositiva restrita ao museu ou galeria. Se anteriormente é possível pensar a organização de um espaço curatorial, nesse momento, o artista coloca-se apenas como um agenciador de práticas, não podendo controlar as variáveis expositivas como luminosidade, barulho e disposição das obras. No contexto internacional, um exemplo emblemático pode ser encontrado no livro de Lucy Lippard: *Six years. The desmaterialization of the art object (1966-72)*.¹⁰ A autora não propõe analisar as propostas desenvolvidas no período, apenas reúne

⁹ MORAIS, Frederico. Artes plásticas: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 49.

¹⁰ LIPPARD, Lucy L. Six Years: The Desmaterialization of the Art Object. Nova York: Praeger Publishers, 1973.

um conjunto de recortes de jornais, manifestos e outras informações disponíveis sobre os artistas do período.

A Exposição *Do corpo à terra* ocorre na gestão do governador Israel Pinheiro na inauguração do Palácio das Artes. As propostas conceituais são realizadas durante três dias no Parque Municipal e nas ruas da cidade de Belo Horizonte. Dentre elas, destacam-se: a queima de 10 galinhas vivas por Cildo Meirelles que homenageia o sacrifício de Tiradentes; Lótus Lobo lança sementes no *Parque Municipal*; Luis Alphonsus queima um pano com extensão de 30 metros. O artista Eduardo Ângelo rasga jornais velhos e Luciano Gusmão mapeia o Parque Municipal, dividindo-o em áreas livres e de repressão. Bastante conhecidas são as trouxas de sangue lançadas no ribeirão Arrudas por Barrio. Lee Jaffe elabora um projeto na Serra do Curral desenhando uma trilha de açúcar. O programa da “mostra” menciona que a mesma teria a duração de uma semana (cinco dias), tendo seu início no dia 18 de abril de 1970, ocorreria no Palácio das Artes e em toda a extensão do Parque Municipal. Poderia ser incluído qualquer tipo de manifestações ou situação “no campo da arte ecológica (terra, água, ar, grama, etc.), conceitual (puramente mentais: imaginação), participacional, ambiental ou corporal”. (Documento distribuído aos artistas que participaram da mostra: *Objeto e participação* e *Do corpo à terra*). Todas as proposições artísticas deveriam ser realizadas em Belo Horizonte.

O documento alerta que a divulgação seria feita apenas por volantes escritos em “linguagem simples,

que serão lançados nas ruas principais da cidade: no Mineirão, nos cinemas, etc. Não haverá catálogos nem cartazes, TV, rádio e jornal serão mobilizados”. (Documento distribuído aos artistas que participaram da mostra: *Objeto e participação e Do corpo à terra*). O documento é finalizado, mencionando que Frederico Moraes é o único autor intelectual da “mostra” e que, em São Paulo, os contatos com os artistas deveriam ser mantidos com Maria Eugênia Franco.

No que se refere à proposta *Do Corpo à Terra*, Moraes busca um deslocamento do tradicional conceito de paisagem para o de *ambiente* ou *ambientação*. Uma aprofundada compreensão sobre esses conceitos já vinha sendo desenvolvida por Hélio Oiticica nas suas teorizações e proposições artísticas. É necessário mencionar que o artista carioca já estabelecia interlocuções com Moraes desde suas participações em exposições como *Vanguarda Brasileira e Do Corpo à Terra*.

Dileny Campos

A proposta de Dileny Campos é construir registros em *Paisagem e Sub Paisagem* (Fig. 2). O artista instala placas de sinalização na entrada do Palácio das Artes. A primeira apontaria para o espaço da rua, com a palavra “Paisagem”. Uma segunda, fixada junto à primeira, indica uma “Sub Paisagem”, como se fosse possível encontrá-la na parte subterrânea do Palácio das Artes. O “sub” corresponde,



Figura 2: Dileny Campos. Paisagem e Sub Paisagem. 1970. Duas Setas de madeira colocadas sobre calçada do Palácio das Artes.

nesse caso, a um valor secundário. A sensação de estranhamento constrói-se pela legitimidade das placas colocadas no Palácio das Artes ainda em construção, situação em que, normalmente, faz-se necessário orientar ou instruir quem passa pelo local em obras. O estranhamento é, portanto, ampliado pela segunda placa (“Sub Paisagem”), que aponta para um lugar aparentemente inexistente.

A obra de Dileny possibilita discutir as relações entre arte e vida e o desinteresse pelo suporte tradicional. O artista transforma-se em um proponente de práticas ou ações. Apesar de Dileny ter-se valido de uma classificação tipológica tradicional, o conceito de “paisagem” propõe um descolamento que estimula a pensar sobre a noção de prática artística. Existem outras urgências que levam

o artista a trabalhar com a transposição do mundo da arte para o mundo social.

Um outro aspecto importante é a apropriação de uma comunicação visual facilmente reconhecível e utilizada pela instituição que parece tangenciar as noções entre público e privado. O deslocamento do urbano estiliza a proposta de algo privado, não sendo mais o olho e, sim, o corpo o convidado a tomar consciência do lugar que ocupa.

Frederico Moraes

Frederico Moraes faz uma intervenção que não chega a ser tão explícita quanto a de Cildo Meirelles com as galinhas queimadas ou as trouxas de sangue de Artur Barrio. Comparativamente, Moraes estaria mais voltado para as questões conceituais do que para uma arte de denúncia.

Moraes propôs o trabalho Quinze Lições sobre Arte e História da Arte — Homenagens e Equações (Fig. 3), que consiste em apropriações fotográficas, distribuídas por 15 áreas da cidade: 1) arqueologia do urbano: escavar o futuro; 2) arte cinética: “não é o que se move, mas a coincidência da instabilidade do real”; 3) a arte não deixa traços; 4) homenagem a bachelar: “imaginar é sempre maior que viver”. Imagino, logo existo; 5) homenagem a brancusi: coluna infinita; 6) “kitsch” = Resíduo da Arte = Arte — resíduo de “kitsch”; 7) arte total = inespecificidade de tôdas(sic) as artes; 8) homenagem a breton — Desarrumar o cotidiano com a “fabricação e o lançamento em circulação de objetos



Figura 3: Frederico Moraes. Arqueologia do urbano: Escavar o Futuro. Quinze Lições sobre Arte e História da Arte: Homenagem e Equações. Proposta conceitual com foto, letreiro e paisagem urbana, manifestação Do Corpo à Terra. Belo Horizonte, abril de 1970.

aparecidos em sonho”, com “a missão de retificar contínua e vivamente a lei, quer dizer, a ordem; 9) homenagem a duchamp: “O homem sério nada coloca em questão. Por

isso êle (sic) é perigoso. É natural que se faça tirano.” “A inconsequência é a fonte da tolerância”; 10) homenagem a schwitters — estética do lixo e do precário; 11) arte = tensionar o ambiente. Tensionar o ambiente — treinar a percepção. Arte = exercício perceptivos; 12) contra — arte/contra — natureza — Onde a (sic) arte? Onde a (sic) natureza? 13) homenagem a malevitch: “o mundo branco da ausência dos objetos”. 14) homenagem a tiradentes: “Arte = liberdade”: inscrição encontrada na parede do MAM do Rio; 15) homenagem a mondrian: Quando a vida tiver equilíbrio não teremos necessidade de pinturas e esculturas. Tudo será arte. A morte da vida é a vida da arte. Arte = vida.

As *Quinze Lições* iniciam-se com uma citação de Duchamp: “São os espectadores que fazem o quadro” e propõem interação entre o público e obra. Segundo a proposta de Morais

(...) percorra a [“exposição”] a pé. Após ver, bulir e imaginar as obras, pare por alguns instantes em qualquer lugar do parque, ou sente-se, ou deite-se sobre a grama. Respire profundamente. Escute as batidas do coração, tome o pulso, sinta o suor e o cansaço no seu corpo. A obra está pronta. E terminada.¹¹

As *Quinze Lições* derivam das reflexões sobre teoria e sobre história da arte realizadas por Morais. Para este, é fundamental eliminar antigas categorias artísticas. Os limites entre arte e vida, arte e crítica de arte, se antes já são questionados, tornam-se anacrônicos para as exigências contemporâneas. Nesse sentido, Morais realiza ao mesmo

¹¹ Texto datilografado, do arquivo particular de Frederico Morais, *apud* RIBEIRO. *Neovanguardas*. Belo Horizonte — anos 60, p. 175.

tempo intervenções artísticas, organiza a mostra, além de escrever sobre o evento.

Jose Ronaldo Lima

José Ronaldo Lima é outro artista importante por mediar o conceito de vanguarda carioca no contexto mineiro. Forma-se em Sociologia, é editor de livros didáticos e proprietário da Livraria do Estudante. Fica conhecido pela sua produção de desenhos, além das *Caixas Táteis e Olfativas*, que exigiam um diálogo constante entre obra e espectador. Lima é do mesmo modo lembrado por colocar em caixas de madeiras um conjunto de materiais táteis e olfativos como erva-doce, pimenta-do-reino, isopor, bolinha de gude.

As caixas originais são perdidas no Museu da Pampulha e apenas recentemente foram refeitas. As caixas olfativas são nove, pretas, em tamanhos diferentes e separadas, a uma distância de dois metros, uma das outras. Nelas, é possível encontrar essências diferentes como: jasmim, fumo, pimenta-do-reino, coentro, erva-doce, funcho, sassafrás, orégano e violeta. José Ronaldo Lima interessa-se pelo aspecto documental e faz questão de registrar a relação que o público estabelece com sua obra e, posteriormente, incorpora os registros na apresentação das mesmas.

Referências Bibliográficas:

LIPPARD, Lucy L. *Six Years: The Desmaterialization of the Art Object*. Nova York: Praeger Publishers, 1973.

LUZ, Ângela Ancora da *Uma breve história dos salões de arte*. Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*, Belo Horizonte, Anos 60. Belo Horizonte: C/ARTE, 1997.

SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. *Jarbas Juarez: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

Fontes:

BENTO, Cortes drásticos no Salão Mineiro, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11/12/1964.

Texto datilografado, do arquivo particular de Frederico Moraes.

Arte Computacional nos Museus de Arte Contemporânea do Brasil

Silvana Boone - Docente na Universidade de Caxias do Sul, Doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS

Resumo: A proposta deste texto é pensar sobre o lugar da arte computacional nos acervos dos museus de Arte Contemporânea do Brasil partindo do recorte de dois museus que não possuem obras de arte computacional. Constata-se algumas problemáticas sobre o fato de que essas tecnologias ainda não foram sendo assimiladas enquanto arte contemporânea, comparadas com outras linguagens preservadas nos acervos das últimas décadas. Dessa forma, percebe-se que vem sendo criado um isolamento das manifestações mais significativas em arte computacional brasileira e isso pode acarretar a perda irreparável da memória dessa linguagem da arte contemporânea que não está sendo conservada.

Palavras-chave: Arte computacional. Museu. Arte Contemporânea. Tecnologias.

Abstract: The purpose of this text is to think about the place of computational art in the museum collections

of Contemporary Art in Brazil starting from clipping two museums that do not have artwork computing. There has been some issues about the fact that these technologies have yet been assimilated into contemporary art as compared with other languages preserved in the collections of recent decades. Thus, one can see that has been created isolation of the most significant events in Brazilian art computational and this can lead to irreparable loss of memory of the language of contemporary art that is not conserved

Keywords: Computational art. Museum.
Contemporary Art. Technologies.

A arte contemporânea manifesta-se através de diferentes formas e inúmeros recursos criativos, desde as técnicas mais antigas às mais recentes tecnologias e, da mesma forma que em períodos anteriores, uma parte significativa da produção é colecionada e conservada nos museus. O uso do computador promoveu mudanças estéticas e sensoriais no cenário da arte a partir do final do século XX e início do século XXI, e como uma nova linguagem, surge a arte computacional nesse contexto.

Apresenta-se aqui uma parte da pesquisa de doutorado em andamento sobre a ausência da arte computacional nos acervos dos museus de Arte Contemporânea do Brasil e, de imediato, já verifica-se que esses possuem poucas obras de arte computacional

(ou nenhuma), o que pode ser visto como um sintoma de que as tecnologias ainda não foram assimiladas enquanto arte contemporânea, em contraponto com outras linguagens mantidas e armazenadas nos acervos adquiridos nas últimas décadas. Dessa forma, surge o questionamento se não está sendo criado um isolamento das manifestações produzidas com tecnologias computacionais na arte, acarretando uma lacuna dessas manifestações contemporâneas no contexto da arte brasileira que, lamentavelmente, não está sendo conservada.

Ao considerar a arte contemporânea (também) como produção atual ou recente, é necessário destacar que uma das possibilidades de criação se dá com as tecnologias de hoje. Para o levantamento feito junto aos museus, estão sendo consideradas as obras cuja característica principal é ter sua existência garantida a partir dos meios tecnológicos computacionais. Interessa refletir sobre os rumos que a história da arte dará à essa produção que ainda não tem um lugar definido no cenário da arte contemporânea brasileira. De que forma as tecnologias na arte estão sendo colecionadas e conservadas nos museus? Os processos de aquisições acontecem da mesma forma que outras manifestações artísticas contemporâneas? Já no início da investigação constata-se que a maioria dos museus de arte contemporânea não dispõe de um acervo significativo em arte computacional. Esta comunicação pretende apresentar alguns resultados iniciais, situando a pesquisa

na investigação de dois museus de arte contemporânea brasileiros: o Museu de Arte Contemporânea de Niterói - MAC Niterói e o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul - MACRS.

A produção com tecnologias na arte tem seu início ainda na década de 1960, com investigações em torno das possibilidades do que então era chamado de novas tecnologias (ou novas mídias) , mas é a partir dos anos 1990 que as exposições são mais recorrentes, apresentando alguns conceitos destacados por Oliver Grau¹ como realidade virtual, ilusão, imersão, interação, interface, telepresença, que entre outros, estão relacionados às novas tecnologias da arte. Desde então, pode-se dizer que já existe uma consolidação histórica e deveria haver uma motivação para a conservação da produção artístico/tecnológica brasileira, já discutida e incluída em diversas bibliografias. Conforme Belting,

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.²

Porém, surpreende verificar que, ao contrário do que se esperava encontrar nos museus de arte contemporânea, a maioria não contempla essa produção

¹ GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora UNESP/Senac São Paulo, 2007.

² BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodney Nascimento. São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 243.

e talvez as lacunas, que já são evidentes na área, mantêm à margem boa parte da produção tecnológica do Brasil nos últimos cinquenta anos.

Nas últimas décadas, o Brasil teve um número significativo de artistas envolvidos com produções tecnológicas não reconhecidas enquanto arte contemporânea, mas enquanto uma categoria à parte, exibida em mostras específicas de arte e tecnologia, tais quais o FILE – Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas,³ criado em São Paulo desde 2000 e o Emoção Art.ficial,⁴ evento bienal de arte eletrônica promovido pelo Itaú Cultural a partir de 2002. Em 2012, a sexta edição dessa bienal também foi divulgada como a última: a direção do Itaú Cultural percebeu, depois de uma década, que não cabe mais realizar um evento que distancie tal produção do contexto maior que é a arte contemporânea. A arte produzida com tecnologias computacionais ou eletrônicas serão exibidas conjuntamente com os outros projetos da instituição que contemplam as diversas linguagens da arte contemporânea. Tal atitude soa como um alerta para os museus, que ainda não abriram seus acervos para a conservação da produção midiática. Ressalta-se que a pesquisa não analisa as instituições específicas de exibição e conservação de arte produzida com mídias tecnológicas, apenas as que se caracterizam como museu de arte contemporânea. Alguns institutos privados contam com acervos e têm preservado a história das mídias na arte, como é o caso do Itaú

3 http://filefestival.org/site_2007/pagina_conteudo_livre.asp?a1=308&a2=308&id=2

4 <http://www.emocaoartficial.org.br/>

Cultural, presente na pesquisa como a maior referência de acervo, porém, desconsiderado enquanto museu de arte contemporânea. Analisar um acervo específico seria reforçar o pensamento separatista entre as tecnologias e o contexto da arte contemporânea.

Para a pesquisa junto aos acervos dos museus de arte contemporânea foram usadas as informações sobre os acervos disponibilizadas pelos sites, o contato via e-mail e telefone, bem como uma série de entrevistas com os diretores/coordenadores de acervo. Alguns museus brasileiros, ao serem contatados e especificado o assunto foram eliminados de imediato por informarem que não possuem nenhuma obra computacional ou outras tecnologias e por não terem uma visibilidade grande no cenário da arte nacional. São formuladas algumas hipóteses a serem comprovadas enquanto problemáticas: nos museus de arte contemporânea do Brasil, não há um acervo significativo de tecnologias computacionais; os museus nacionais ainda não investem em obras que tem caráter tecnológico por conta da sua manutenção e obsolescência; na aquisição de obras para os acervos, não há prioridade para as tecnologias computacionais; a arte computacional ainda é vista num contexto separado da arte contemporânea, o que muitos teóricos e críticos consideram como guetos. Neste recorte, serão constatadas as referidas ausências a partir do breve relato de investigações feitas em dois museus de arte contemporânea do Brasil: o MAC Niterói e o MACRS.

MAC Niterói

O primeiro museu investigado nesta pesquisa foi o Museu de Arte Contemporânea de Niterói-RJ, existente desde 1996. No conjunto das exposições que ocorreram desde a sua inauguração - mais de cem - pouco mais de uma dezena de exposições incluíram obras com diferentes mídias e tecnologias computacionais. De acordo com Márcia Muller⁵, Chefe da Divisão de Acervo, o MAC Niterói considera como novas mídias na arte as “obras que exploram linguagens não-convencionais da arte”, e nessa lógica, o museu conta no seu acervo apenas com fotografias e vídeos advindos de processos digitais. Levando em conta a política de aquisições para o acervo do museu: alguns critérios são considerados para a escolha das obras adquiridas, tais como “a relevância do artista na cena artística; o potencial do artista (em se tratando de um artista emergente); a importância da obra dentro de certos grupos do acervo”⁶ sendo que as obras em geral, são incorporadas por meio de aquisições via editais financiados publicamente (Funarte, Secretaria Estadual de Cultura, etc.), ou doações, via Coleção Sattamini, ou ainda, solicitadas diretamente junto aos artistas. Constatase que o processo de aquisição do museu privilegiou outras linguagens que não as tecnológicas.

A partir do acesso ao setor de catalogação e biblioteca do museu, percebe-se que nas referências de obras não há o termo arte computacional, mas verificou-se o termo

⁵ Entrevista concedida por e-mail: MULLER, Márcia. **MAC NITERÓI**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <sboone@terra.com.br>. em: 12 abr. 2012.

⁶ Ibidem.

“novas mídias” para apresentar cinco obras no conjunto geral do acervo. Ao investigar essas obras, constatou-se que, na verdade, elas também são questionáveis em relação ao perfil atribuído (três vídeos digitais e duas obras com técnicas mistas). Mesmo que as obras fossem condizentes com a categoria discutida, a quantidade de obras que estariam presentes no acervo seria quase insignificante se comparada às outras obras conservadas pelo museu. Ao ser questionada sobre a referida quantidade ou inexistência das obras computacionais Muller⁷ responde que “a aquisição de obras deste perfil é um fenômeno recente em diversos museus do país(...)” e que “o acervo, atualmente constitui-se principalmente de pinturas, esculturas, objetos e desenhos”.

Uma outra questão que se coloca em relação à inexistência dos acervos é a questão da conservação das obras. Para a Diretora do Acervo do MAC Niterói, é positiva a entrada das tecnologias no museu, porém, “novas tecnologias ficam “obsoletas” rapidamente” e esta ainda é uma realidade que deverá ser discutida e ampliada junto aos museus de arte contemporânea.

MAC RS

O MAC RS, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul tem uma história de vinte anos. Ao longo desse tempo, foram realizadas cerca de cem exposições. Desde a inauguração do museu, em 1992, as exposições privilegiam “uma produção mais formal”, conforme o Diretor do MACRS,

⁷ MULLER, op. cit.

André Venzon⁸. Há poucos registros de obras produzidas com tecnologias computacionais entre as exposições realizadas pelo MACRS, sendo algumas produções em som, vídeo e fotografia digital.

Por sua vez, o acervo do museu não possui nenhuma obra com o caráter computacional. Ao ser questionado sobre a razão para a ausência dessas tecnologias no acervo, Venzon⁹ responde que “a instituição tem várias razões de estrutura”: não há espaço para armazenamento do acervo, condições de adquirir e de conservar as obras e que se tivesse, o museu não dispõe de técnicos especializados neste tipo de acervo. Ainda conforme o diretor, “a tecnologia também é um risco administrativo por que estraga, por que tem que ter alguém para operar no âmbito da exposição, (...) isso é uma preocupação constante”. Da mesma forma, o museu não conta com recursos tecnológicos para manter uma exposição com diferentes tecnologias, bem como enfatiza que seria muito difícil o armazenamento de tais obras em função do espaço físico do museu, ainda sem uma sede própria. E finalizando sua percepção sobre o assunto, o diretor acredita que a produção no Rio Grande do Sul ainda não é expressiva entre os artistas, sendo uma produção relativamente pequena em relação a outras regiões do país.

Questionado sobre as tecnologias no contexto da arte contemporânea, André Venzon acredita que em muitos casos existe um medo em relação às tecnologias, e que o público ainda é muito conservador. Outro motivo também pode ser

⁸ Entrevista realizada com André Venzon, Diretor do MACRS, na sede do Museu junto à Casa de Cultura Mário Quintana, porto Alegre, em 20 de abril de 2012.

⁹ Idem.

a falta de informação, “uma dificuldade digital, existe um analfabetismo digital”¹⁰. Além dos entraves relacionados à estrutura física e financeira dos museus, ele justifica que as instituições são conservadoras e ainda não estão abertas a receber este tipo de arte e complementa: “esses artistas tem um papel muito importante, eles trazem o novo, eles portam a invenção mas vai ter sempre o medo, por que a gente vive numa sociedade conservadora, tradicional”. Assim, o MACRS não possui acervo em arte computacional.

Ao finalizar esta primeira análise, a partir dos dois museus citados, comprova-se (até o momento) as quatro hipóteses iniciais: nos museus de arte contemporânea do Brasil, não há um acervo significativo de tecnologias computacionais; os museus nacionais ainda não investem em obras que tem caráter tecnológico por conta da sua manutenção e obsolescência e não tem previstas políticas de inserção; na aquisição de obras para os acervos, não há prioridade para as tecnologias computacionais, por conta dos entraves mencionados na hipótese anterior e, lamentavelmente, por fim, a arte computacional ainda é vista num contexto separado da arte contemporânea, já que o lugar de excelência para o armazenamento ainda não reconhece a arte computacional junto aos seus pares.

Neste momento, a pesquisa ainda encontra-se em andamento, mas, considerando as políticas institucionais que assemelham-se em muito de um museu para outro, é previsível que o resultado final não seja muito diferente do recorte apresentado aqui. Com a pesquisa finalizada, espera-

¹⁰ Idem.

se um quadro mais abrangente sobre a situação dos acervos de arte computacional nos museus de arte contemporânea do Brasil, bem como poderá ser desenvolvida uma análise mais detalhada sobre o atual contexto.

Referências Bibliográficas:

BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: CosacNaify, 2006.

GRAU, Oliver. Arte virtual: da ilusão à imersão. São Paulo: Editora UNESP/Senac São Paulo, 2007.

MULLER, Márcia. MAC NITERÓI. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <sboone@terra.com.br>. em: 12 abr. 2012.

VENZON, André. Entrevista inédita realizada no MACRS, Porto Alegre, em 20 abr. 2012.

Outro modo de ver as filiações Estéticas da Arte Brasileira

Silvia Miranda Meira - (Livre Docente ECA/USP,
Pesquisadora no MAC-USP, Membro do CBHA)

Resumo: A pesquisa em torno de cartas e documentos delinea questões da atuação de artistas internacionais Max Bill, Marcel Duchamp, e da crítica Leon Degand que na formação da cultura moderna brasileira. A pesquisa sugere equívocos a cerca desta história como: a reputação construída de Max Bill, a atuação do marchand e crítico, Leon Degand e do curador e artista, Marcel Duchamp no Brasil. A renovação no meio artístico relegou as tradições locais a um modelo de provincianismo consagrando-as como não negociáveis, colocando as categorias tradicionais europeias como ferramentas para a prática moderna nacional. A pesquisa busca uma metodologia para res significar o entendimento do discurso sobre a arte moderna brasileira.

Palavra Chave: Colecionismo no Brasil. Questões da estética brasileira. História acervos nacionais.

Abstract: The research around letters and documents outline the performance issues of international artists in Brazil as Max Bill, Marcel Ducham, and critics as Leon Degand who acted in the formation of modern Brazilian

culture. Research suggests some misconceptions about this story as the reputation built by Max Bill, the role of art dealer and critic, Leon Degand and curator and artist Marcel Duchamp. The renewal of the local artistic and folk Brazilian traditions considered Brazilian art provincialiste and accademic putting the European traditional categories, such as tools for artistic practice. The research methodology seeks an understanding and integration method of circulating today in the speech of Brazilian art, some excluded dimensions of modern Brazilian art so as to include interests aspects of Brazilian modern art.

Keywords: Brazilian Modern Art history. Meanings of Brazilian Modern Art, Art History of the XXI Century.

A atuação de artistas e da crítica de arte na formação da cultura moderna brasileira

A reputação construída de Max Bill em São Paulo

As primeiras contribuições para o desenvolvimento da arte brasileira encontram-se sem duvida na implantação do museu de arte de São Paulo, especificamente nas exposições ocorridas em 1950 e 51, de Le Corbusier e Max Bill. A acolhida desses nomes, inaugurando o programa cultural do MASP, instituição paulista recém-criada fez parte das intenções de Pietro Maria Bardi, e de sua mulher a arquiteta Lina Bo Bardi,



Figura 1 - Lina e Bardi desembarcando no aeroporto de Congonhas, São Paulo, em 1947.

de oferecer cultivo aos imigrantes italianos da América do Sul, e fazer circular no novo mundo, sem vícios, um outro campo intelectual,¹ a partir das redes de relações traçadas na Itália, pelo jornalista, crítico e comerciante Pietro Maria Bardi e por sua esposa. (Fig. 1)

Assim o início da internacionalização e proliferação de exposições de artes na capital paulista, iniciativa enraizada no pós-guerra italiano, situa-se na atuação do casal, aliada aos círculos em que conviveram na Europa. Lina ocupou espaços importantes no mundo editorial italiano, seus artigos, além de debates em torno da arquitetura moderna, propunham temas originais como o dilema da crescente expansão do conhecimento artístico em direção à produção de objetos da cultura industrial, especificidades que, aparentemente, estavam fora do interesse e fora do diálogo com a cultura local brasileira; questões essas relacionadas com as pesquisas europeias reformistas das primeiras décadas, ligadas a *cultura della vita*, propagadas pelo grupo da Bauhaus. A editoria da revista Habitat, em São Paulo, colocou essas questões, da relação forma e função, na posição de farol, e de interprete privilegiada.²

A posição de Lina Bo Bardi era muitas vezes ambígua, falando como estrangeira aos brasileiros, e como nativa aos seus amigos europeus. A atuação política de Lina próxima aos círculos do poder oferecia à crítica europeia encantos do seu abraqueiramento. “Lina ficava fascinada com a arquitetura que florescia com liberdade, com a paisagem tropical, com

¹ na seção didática do museu, no ensino das artes gráficas, da arquitetura, da urbanística, na comunicação visual e no desenho industrial.

² Lina por escrito, textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991, organizado por Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p.33.

um país que não tinha ruínas, nem as de guerra e nem as históricas”,³ menciona Marcelo Ferraz. “Lina mergulha no mundo brasileiro para projetar um museu para um povo novo, sem o peso e as amarras do passado”. O ímpeto de atualização de Lina foi integrado à arquitetura diferenciada do edifício do museu, que, sobretudo hoje, identifica na cidade de São Paulo, os laços da tradição.

A exposição de Max Bill, em março e abril de 1951, no MASP, se torna marco dessa filiação, apesar do artigo publicado na imprensa local, no Diário de São Paulo, em 1949, inserir o artista suíço de maneira inadequada numa filiação Futurista. O contexto desenvolvido no Brasil, entre Pietro Maria Bardi e Max Bill, teve como militância o prosseguimento das vanguardas de caráter construtivo, partindo do modelo europeu da Bauhaus, da ideia de uma “Escola Superior de Design” calculada e automatizada pelo repertório tecnológico da boa forma, onde a arte se une a uma visão industrial tendo como respaldo uma política, sócio - educacional dirigida à reconstrução econômica europeia, como menciona a tese de Rodrigo Otávio da Silva Paiva.⁴

Pietro Maria Bardi estabelece outras prioridades sobre as bases daquilo que se denominava local: “o fazer bananas, mulatas, papagaios e tucanos”.⁵ A arte ligada ao avanço tecnológico menciona Pignatari criava um embate ideológico violento à brasilidade, já que a expectativa era que a América Latina revelasse o processo que vivia ligado ao mundo rural e

³ Ferraz, M. *Uma idéia de museu* in: Museu arte hoje, org. Martin Grossmann, São Paulo, Hedra, 2011, p. 124.

⁴ Paiva, R. O. *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed.13 Marz Berlin, 2011, p. 7.

⁵ Pignatari, D. In *Abstracionismo Geométrico e Informal*, a vanguarda brasileira nos anos cinquenta, Funarte, Rio de Janeiro, 1987, p.76.

agrário. A realidade do mundo industrial subvertia quase que predatoriamente a tradição local, aspirando para São Paulo, na época, a posição do Rio de Janeiro de capital cultural.

A aceleração de coleções, museus e bienais de arte no Brasil, tinham como intenção, servir a uma transformação estética, técnico-industrial, e social a um processo de modernização, acoplando ao poder econômico e social das instituições paulistas a divulgação das vanguardas modernas. O Concretismo em São Paulo, segundo Fiaminghi,⁶ significava oposição, por isso alguns críticos preferiram confundi-lo com o Construtivismo, posição cômoda e ou menos informada ou até mesmo safada. Iniciava-se na cidade de São Paulo, um jogo entre o que estava dentro e fora do campo da arte, tornando visível a cumplicidade com esferas empresariais.

A instituição da arte não foi só institucionalizada em organizações como museus, bienais e coleções de arte como também foi assimilada pelos artistas e incorporada ao gosto das pessoas. Modelos conceituais, competências e modos de percepção que nos permitem hoje produzir, escrever e entender a arte, que formam hoje o nosso *habitus*, para Bourdieu, faz parte das competências, disposições e critérios de qualidade que orientaram nossas ações e definiram nosso senso de valor. Além disso, as instituições da arte foram socialmente incorporadas, as instituições da arte tornaram-se mentes para artistas, críticos, curadores e historiadores da arte, e promotoras de um mercado, para galeristas e colecionadores.⁷ (Fig. 2)

⁶ Fiaminghi, H. In *Abstracionismo Geométrico e Informal, a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Funarte, Rio de Janeiro, 1987, p.133.

⁷ Fraser, A. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica* in : *Concinnitas*, Revista do Instituto de artes da UERJ, PP. 179-187.



Figura 2 - Pietro Maria Bardi e estátua de Assis Chateaubriand.

A partir das informações que chegavam do exterior, os artistas brasileiros com dificuldade na definição do caráter nacional, em busca de uma concepção de brasilidade, procuravam formas correspondentes para seus trabalhos criativos na arte europeia, carregada de valores tradicionais. A atitude herdada de um passado colonial encontrava nas referências vindas da Europa o *modus operandi* da tradição, e, critério de expressão de uma reconhecida sensibilidade artística. De maneira decisiva há uma renovação da linguagem visual brasileira, principalmente no meio artístico paulistano e carioca, onde o despertar para ser moderno estava impregnado da ideia de libertação do academicismo e a adesão ao modernismo internacional, modo de não se sentir culturalmente periférico, dilema que atravessava a produção cultural brasileira há décadas.

Bardi queria trazer ao Brasil o centro do debate artístico internacional, sem muito levar adiante as discussões sobre as questões culturais da nação brasileira. Seu interesse era voltado a introduzir o gosto internacional, afirmando ser fundamental à atualização do ambiente artístico paulista. (Fig. 3)

O autêntico e primitivo da cultura visual brasileira, ligado à realidade local e às tradições populares, teria sido relegado, pela pesquisa estética dos anos 50, como provinciano, enaltecendo a ideia de um nacional empobrecido. A condição social brasileira de um país em formação e de um povo a procura de uma identidade cultural permitiu que o contexto das vanguardas europeias



Figura 3: Bardi em meio às obras-primas do MASP

se tornasse modelo para a atualização da consciência criativa nacional.

“A identidade nacional na busca das origens, reivindicava a memória amerindiana e afroamericana, mas ao mesmo tempo precisava se afirmar, o que significava modernizar-se”.⁸ A antropofagia se configura de fato, segundo Maria de Fátima Couto,⁹ “como construção de um modelo cultural próprio”. A experiência cultural brasileira, de apropriação dos códigos europeus, se revelou como uma estratégia de engajamento e inserção cultural do nosso meio.¹⁰

⁸ Cristovão, F. La Semaine de l'art moderne de 1922 sept jours qui ébralèrent la culture, *Le Courier Unesco*, decembre 1986, p.37- 42.

⁹ Couto, M. F. M. *Tupy or not tupy, a antropofagia hoje*, in Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de Historia da Arte, Vitoria, agosto de 2009, p.343.

¹⁰ Cristovão, F. La Semaine de l'art moderne de 1922 sept jours qui ébralèrent la culture,

A partir desse cenário, a questão da constituição de uma identidade tipicamente nacional, com elementos nativos, vai ser relegada à segundo plano, frente a renovação formal. Mario de Andrade em 1942¹¹ menciona que a inexistência de uma liberdade artística era marcante frente aos fatores que cercavam a produção de arte no Brasil.

Por volta de 1945, Max Bill fora nomeado docente em Zurique e intensificava suas primeiras experiências como designer de produtos. Numa carta datada de 30 de junho de 1949, Pietro Maria Bardi procura lembrar Max Bill do encontro que tiveram, na ocasião do primeiro Congresso Nacional para a reconstrução, em 1945, em Milão; e convida-o a participar de exposições em São Paulo, transmitindo com perfeição a ideia de sua personalidade e obra. Bardi menciona ter chegado há pouco no Brasil para organizar o museu paulista, com projetos ambiciosos.¹²

Max Bill era considerado o maior ator da arte concreta europeia, o artista que desenvolveu com habilidade o rigor dos princípios racionais e matemáticos de Theo Van Doesburg, próximo à ideologia de Vantongerloo. A história desta estética não teria se desenvolvido da mesma forma, se não fosse a exposição de Max Bill, uma das primeiras exposições a inaugurar o MASP, e a obra *Unidade Tripartida* do artista ter sido premiada na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, fato que atribuiu reconhecimento ao artista no meio artístico nacional, e adquirida um ano depois pelo

Le Courier Unesco, dezembro 1986, p.37- 42.

¹¹ Andrade, M. O movimento modernista in Aspectos das artes plásticas. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, 3ª Ed, p.251.

¹²

Museu de Arte Moderna de São Paulo colocando-o em evidência em uma coleção nacional, hoje coleção do MAC USP, coleção da qual procede toda a doação do MAM de São Paulo, desde 1963. A escultura *Unidade Tripartida* segundo Paiva,¹³ “possuía os elementos fundamentais da investigação artística de Max Bill (...)”, dedicada a demonstrar “uma estética cognitiva capaz de desenvolver inúmeros modos relacionais entre estruturas da lógica e da ciência, como por exemplo, limitado-ilimitado, interno-externo, determinação-acaso, finito-infinito, ordem-caos, totalidade-singularidade, concreto-abstrato (...).”

A escultura de Bill esteve por muito tempo exposta em espaço aberto na fachada do antigo pavilhão das indústrias, atual pavilhão da Fundação Bienal de São Paulo. A escultura *Unidade Tripartida* é eleita pelos brasileiros como ícone de transformação da cultura nacional, é tomada como expressão de contemporaneidade imbuída de um caráter ideológico desenvolvimentista. Existia grande vontade construtiva no meio artístico brasileiro e Bill torna-se fio condutor dessa ideia.

A obra tocou artistas e sintetizou conhecimentos, apesar de a apresentarem no Brasil com particularidades culturais diferentes, onde a “natureza afetiva da obra de arte” de Mario Pedrosa introduzia um sentido fenomenológico do conceito da boa forma, que se desviava da precisão analítica, estrutural e funcional existente na teoria do design de Bill. Com qualidades originais, os artistas brasileiros desenvolveram de maneira transformada o discurso

¹³ Paiva, Rodrigo Otávio da Silva in *Escultura: Unidade Tripartida*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p.55.

apreendido da voga internacional. Surpreendendo a própria nação, o Neo Concretismo, precisamente o desdobramento das pesquisas concretas no Brasil, a exemplo as obras de Lygia Clark colocaram a arte brasileira na dianteira da vanguarda mundial, com imprevistas soluções de altíssimo nível.¹⁴

Com essa geografia a dimensão histórica do artista tornou-se memorável e foi entendida pelo espectador como uma obra com atributos aquém, o que interferiu ativamente nas condições que a legitimaram enquanto modelo iconográfico.

Os passos foram planejados pela “política cultural controlada por imigrantes bem estabelecidos e empresários da imprensa democrática livre, instaurada em São Paulo, após o Estado Novo”, menciona Paiva¹⁵ em sua tese.

A atuação de Leon Degand no meio artístico paulista

Ambas as instituições MASP e MAM vão ser criadas com capital privado, intencionado a uma política de mecenato concentrada no território da arte moderna semelhante as iniciativas do MOMA, que começaram em 1929, em Nova York. O fim da ditadura de Vargas, no Brasil introduzia uma política liberal em reação as iniciativas modernas e facilitava negociações clandestinas.¹⁶

¹⁴ Morais, F. ‘*Porque a vanguarda brasileira é Carioca*’, in A crise da hora atual, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1975.

¹⁵ Paiva, Rodrigo Otávio da Silva *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p.6.

¹⁶ Paiva, Rodrigo Otávio da Silva *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p.9.

Desde sua nomeação, como diretor artístico e executivo do MAM - São Paulo, em janeiro de 1949,¹⁷ Leon Degand defende exposições em torno da arte abstrata como crítico, fundando negociações particulares em consonância com os interesses da iniciativa de galerias e de salões parisienses. Consta em arquivo,¹⁸ um manuscrito datado de 1948, sobre a pintura moderna lançando a tendência da não figuração (manuscrito elaborado por Leon Dégand) a partir da discussão com o artista Magnelli) enviado para ser apreciado por Francisco Matarazzo com a ideia de colaborar no destino cultural do novo museu, esboçando uma escolha de artistas para a organização da primeira exposição, *Da Arte Figurativa à Arte Abstrata*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, elaborado antes mesmo de sua chegada ao Brasil.

Em entrevista de 23/12/48, Matarazzo menciona não ser prejudicial aos artistas brasileiros a influência, da arte abstrata, mas sim a *última novidade* internacional na organização da programação do museu. A promoção, e defesa da arte abstrata pela crítica vai ter grande importância no meio artístico parisiense e em torno dos grandes centros nesta época.¹⁹ A crítica de arte vai funcionar em consonância com os interesses dos salões de Réalités Nouvelles, de Paris,

¹⁷ Carta de 27 de janeiro de 1949 de Francisco Matarazzo Sobrinho à Leon Degand, p. 4, publicada na seção de documentos da tese *L'art moderne au Brésil aux années 50 et 60*, de Sílvia Miranda Meira defendida em junho de 1993, na Univ. Paris IV – Sorbonne, sob a direção de Serge Lemoine.

¹⁸ Carta de 04 de julho de 1948 de Leon Degand a Francisco Matarazzo Sobrinho, publicado na seção de documentos da tese *L'art moderne au Brésil aux années 50 et 60*, de Sílvia Miranda Meira defendida em junho de 1993, na Univ. Paris IV – Sorbonne, sob a direção de Serge Lemoine, p.13-11,

¹⁹ Labbat, J. La critique de l'art abstrait dans la press periodique française de 1945 à 1950, Maitrise d'histoire de l'art, Univ. Pris IV – Sorbonne, 1991-1992, p.11.

desde 1946, e de algumas galerias, entre elas Denise René e René Drouin. As atividades de Léon Degand de intercâmbio no Brasil possuíam esse mesmo caráter peculiar.

A passagem de Leon Degand deixa controvérsias quanto ao seu posicionamento crítico, devido ao seu talento exacerbado no mercado brasileiro.²⁰ As doutrinas poéticas e retóricas por ele defendidas, as quais, convencionaram seus princípios em direção as artes visuais, chaves para a imitação por artistas brasileiros, e modelo para o decoro por ele promovido, técnicas de pintura por ele apreciadas, as quais construíam o seu discurso, embora não declaradas, buscavam incluir no mercado brasileiro suas prioridades de escolha curatorial, como diretor do Museu de Arte de São Paulo.

A posição de Marcel Duchamp na Fundação do museu de arte moderna de São Paulo

Em julho de 1948, Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Fundação de Arte Moderna escreve para Marcel Duchamp, em Nova York, que ele teria sido escolhido por M. René Drouin, juntamente com Sydney Janis, para se ocupar da escolha de artistas e obras da seção americana, que iriam participar da primeira mostra de arte moderna internacional da Fundação em São Paulo. Matarazzo menciona ainda que Leon Degand seria o responsável pela escolha de artistas da Escola de Paris, enquanto Marcel Duchamp seria responsável pela seção americana a ser

²⁰ Paiva, Rodrigo Otávio da Silva *Max Bill no Brasil*, Verlag, Ed., 13. Marz Berlin, 2011, p.9.

enviada de Nova York.²¹ Por razão do desentendimento com Leon Degand,²² quanto ao financiamento da participação americana, a amostra selecionada por Marcel Duchamp não esteve presente.

Em 1949, um acordo entre o Museu de Arte Moderna de Nova York, representado por Nelson Rockefeller e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, representado por Francisco Matarazzo Sobrinho é firmado de cooperação e assistência mútua no campo dos empreendimentos culturais.²³ O artigo de 16/09/48 no Diário de São Paulo menciona os efeitos que se espera do acordo, “serão sem duvida de decisiva influência (...)” e, “uma verdadeira unidade de propósitos e de ação entre as duas instituições artísticas, reconhecendo a necessidade de entendimento mútuo.” O Museu de arte Moderna de São Paulo se tornaria “o agente distribuidor dos trabalhos de maneira benéfica para o comprador (...)”, o acordo baseado no princípio de reciprocidade avalia também a importância do conhecimento no estrangeiro da arte feita no Brasil.

Marcel Duchamp em entrevista biográfica ao jornalista norte americano Tomkins mencionou “eu me tornei um não-artista (...)” disse Duchamp, “não um anti-artista (...) o anti-artista é como um ateu, ele acredita mas negativamente. Eu não acredito na arte (...) a arte foi um sonho que se tornou desnecessário”.²⁴

²¹ Carta datada de 4 de janeiro de 1949 entre Marcel Duchamp e Léon Degand,

²² Carta datada de 3 de janeiro de 1949 de Francisco Matarazzo Sobrinho para Marcel Duchamp arquivo MAMSP.

²³ Artigo publicada na seção de documentos da tese *L'art moderne au Brésil aux années 50 et 60*, de Sílvia Miranda Meira defendida em junho de 1993, na Univ. Paris IV – Sorbonne, sob a direção de Serge Lemoine, , p.103.

²⁴ Tomkins, C. *Marcel Duchamp : uma biografia*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p.452.

O longo alcance da posição e influência de Duchamp tocava periféricamente a nossa realidade. Numa atitude menos seria em relação à tradição, com humor, ironia e sarcasmo divertia-se no meio artístico nova-yorkino. Em geral falava com desprezo sobre a comercialização da arte, mas se tornava uma presença cada vez mais visível nessa vertente. Fazia parte do júri de exposições, organizava e instalava mostras coletivas, era um elemento respeitado, seus escritos publicados por Michel Sanouillet, saíram em Paris com o título *Marchand du Sel*, trocadilho proposital dizia a crítica.²⁵

A re-significação de alguns aspectos da história da arte brasileira

A institucionalização da arte nos museus no Brasil, com exposições frequentemente atribuídas a artistas de reconhecimento internacional, operou discursivamente separando o que era relevante daquilo que passava despercebido, foi organizadora do direcionamento de nossa produção artística, e, atuou de uma certa maneira como legitimadora de modelos de amarras à tradição internacional, diferente das intenções iniciais. A instituição museológica teria funcionado como um aparato a distribuição da arte no mercado brasileiro.

A apresentação de exposições em São Paulo abastecia a sociedade de repertórios culturais diferentes, superando o dilema social de se espelhar progressista.

²⁵ Idem p.454.

A sociedade burguesa, deixando de lado características peculiares e importantíssimas de nossa cultura, atribuíra pouca importância à expressão de padrões artísticos diversos dos tradicionais, como critério e crítica, o recurso e estratégia dos museus recém-criados, era, não transparecer os problemas econômicos e sociais locais, lacuna que o termo moderno inicialmente vai trazer implícito em si mesmo, ou melhor ponto de vista partidário da trajetória modernista, desconsiderando o que se chamava de provincianismo brasileiro.

A operação de reconceituação de nossas valorizações artísticas e culturais, abandonando o predomínio do mercantil, do simbólico e da representação identitária, como propõe Canclini,²⁶ exige uma redefinição daquilo que entendemos por cultura e arte. O lugar como *diferentes, desconectados e desiguais*, procedimento que pretende aceitação e inclusão daquilo que outrora fora excluído, é uma posição de integração dos diferentes patrimônios brasileiros. Nossa cultura, variada e dinâmica, necessita de um aprofundamento das questões a ela pertinente, além de análises mais cuidadosas dos processos de inserção de critérios artísticos, e de exclusão no meio ambiente nacional.

Trata-se de pensar como o repertório disperso da arte, daquilo que podemos identificar como distinto, mas artístico outrora *des significado* pode contribuir, hoje como memória cultural, superando a diferenciação das operações e traduções da historiografia clássica.

²⁶ Canclini, N. *Diferentes, Desiguais e Desconectados*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2009, p. 51

Menciona Chiarelli na introdução do livro sobre a arte brasileira de Gonzaga-Duque “se, entretanto, indagarmos bem da causa que provoca a impersonalidade em artistas de cuidados estudos e de inteligências assinaladas acharemos como causa fundamental esses austeros princípios da arte, que tanto preocupam aos críticos convencionalistas (...)”.²⁷

A pesquisa de alguns historiadores da arte, para fugir de tais convenções de pertencimento,²⁸ detém-se sistematicamente aos modos peculiares de análise de como se articula a manifestação artística enquanto produto cultural, a partir dos modos peculiares de sua convivência, em sociedades regionais, buscando captar a arte em seus próprios termos, considerando: habilidade técnica, qualidade de forma e design, e conteúdo simbólico, incorporando a localidade, enfrentando o abandono da visão eurocêntrica sob o ponto de vista de memórias distintas.

Para tanto, um outro mapeamento se faz necessário onde a introdução da antropologia²⁹ parece ser um instrumental da possibilidade de ampliação desse tipo de compreensão. Ao abordar a manifestação estética, procura os parâmetros conceituais e físicos que definem a obra de arte, tomando a arte como objeto de análise e reflexão, numa posição de abertura das fronteiras.

²⁷ Chiarelli, T. *A arte brasileira* Gonzaga-Duque, Arte : Ensaios e Documentos, Mercado Letras, p.9-52.

²⁸ Anjos, M. *Longe ou perto demais para saber do que se trata*, Rev. Arte & Ensaio – edição especial, 2007, pp.32-51.

²⁹ Vidal, L. & Silva, A. L. Estudos de antropologia estética, *antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas*, São Paulo, Edusp, FAPESP, Studio Nobel, p. 279.

De timonel a curador: Rafael Squirru y la creación de un Museo de Arte Moderno en Buenos Aires

Talía Bermejo - CONICET, UNTREF, UBA

Abstract: El 11 abril de 1956 se inauguró el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. El director fue el crítico argentino Rafael Squirru. A instancias de este joven activista de la cultura se constituyó por primera vez en el país una institución bajo ese título. Sin embargo, la instalación de una sede propia no se resolvió hasta treinta años después. La intención de este trabajo es analizar las primeras acciones que diseñaron un relato institucional alimentado en la articulación con otras formaciones artísticas, gestores y prácticas. En este sentido, se consideran las relaciones gestadas desde la apertura hasta la inauguración de su primera sede (1960) entre las estrategias institucionales, el patrimonio privado y el mercado de arte (compuesto por las galerías que funcionaron como espacios de exhibición para el museo hasta esa fecha). Sobre la base de estas tres variables, me propongo analizar los puntos de contacto, los intercambios y también los gestos de ruptura llevados a cabo por Squirru al momento de poner en práctica operaciones tan audaces como heterodoxas para llevar adelante su proyecto.

“Le Musée c’est moi”
(Squirru, 1967)

El 11 abril de 1956 se inauguró o, mejor dicho, “zarpó” el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. El director, o capitán en este contexto, fue el crítico argentino Rafael Squirru (Buenos Aires, 1925). A instancias de este joven activista de la cultura se constituyó por primera vez en el país una institución bajo ese título. Sin embargo, la instalación de una sede propia fue una lucha que no se resolvió hasta treinta años después, cuando se instaló en el barrio de San Telmo en 1989. La intención de este trabajo no es reconstruir la historia del museo, sino analizar la trama en la que se realizaron las primeras acciones que diseñaron un relato institucional de múltiples aristas, alimentado en la articulación con otras formaciones artísticas, gestores y prácticas. En este sentido, me interesa poner a consideración las relaciones que se gestaron desde la apertura oficial (1956) hasta la inauguración de su primera sede (1960) entre las estrategias institucionales, el patrimonio privado (las principales colecciones que actuaron como referentes) y el mercado de arte (compuesto por las galerías que funcionaron como espacios de exhibición para el museo hasta esa fecha). Sobre la base de estas tres variables en relación, me propongo analizar los puntos de contacto entre ellas, los intercambios y también los gestos de ruptura llevados a cabo por Squirru al momento de poner en práctica operaciones tan audaces como heterodoxas para llevar adelante su proyecto.

I.

Con algo de improvisación, apuro y escasísimos recursos, el museo se gestó en un período de particular efervescencia para el desarrollo institucional del país. Eran los meses posteriores al golpe de estado que derrocó el gobierno de Juan Domingo Perón, un período de aceleración histórica que fue percibido por la intelectualidad local como inaugural: era el momento de recuperar el tiempo perdido durante el supuesto oscurantismo peronista y era necesario hacerlo rápido y con eficacia. La creación de nuevas instituciones, o la re-activación de otras, formó parte de los proyectos alentados por gestores, artistas y críticos que habían tenido un desempeño marginal en el campo de la cultura o bien habían sido desplazados de sus puestos de trabajo durante el peronismo. Un caso muy conocido en este aspecto es el del crítico Jorge Romero Brest quien, después del golpe, fue designado primero interventor (1955) y luego director (1958) del Museo Nacional de Bellas Artes y, en 1963, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. (Giunta, 2001: 85/127; Giunta & Malosetti Costa, 2005)

El decreto de fundación del Museo de Arte Moderno (MAM) es elocuente respecto del contexto en el que se decidió su creación y da cuenta del tono beligerante que caracterizó aquella urgencia:

(...) ha habido pocos momentos tan oportunos como el presente para llenar los vacíos de nuestra organización cultural, que devastada por la dictadura, debe recuperarse cuanto antes, como uno de los fines perseguidos por la Revolución Libertadora; que precisamente uno de los

aspectos más agudos de la crisis que afecta esta hora es el relativo a los valores culturales, cuya restauración se impone por imperiosa necesidad; que en las principales capitales del mundo existen organismos similares al que se crea mediante el presente decreto, y ellos despiertan el vivo interés del público, que tiene ocasión de conocer, por su intermedio, las últimas manifestaciones del arte; que por otra parte, conviene prever las ventajas de un instituto cuya actividad no se circunscriba a una determinada rama del arte, sino que, atendiendo a la íntima compenetración que existe entre todas ellas, procure la concurrencia de las obras producidas en todos los sectores de la actividad artística. (Decreto de la Creación, 1956: 1/2)

Sin embargo, sabemos que las proclamas de la autodenominada Revolución Libertadora a favor de la cultura se mantuvieron más en el orden de los discursos que en el de la implementación práctica de los recursos necesarios para materializar los proyectos que se gestaban y, entre ellos, el del MAM. El decreto fundacional preveía la instalación en el futuro Teatro General San Martín entonces en construcción, por lo que la flamante institución debió dar inicio a sus actividades en condiciones muy poco propicias, más allá del voluntarismo oficial y las gestiones particulares. Rafael Squirru no se dejó amedrentar por este escenario. Tenía varias de las herramientas necesarias para llevar a cabo el proyecto, por lo menos en términos de capital simbólico, vínculos e imaginación. Pintor y crítico de arte, para entonces era un observador agudo de la escena contemporánea. En los años siguientes a la fundación del MAM, desplegaría su producción crítica a través de los numerosos catálogos que prologó como director, colaboraciones en revistas culturales y ensayos sobre arte; también publicaría sus escritos poéticos en simultáneo con la práctica crítica y la gestión cultural. A la vez, la presencia en los medios, sumada a una intensa actividad como conferencista, lo convertían en un

personaje muy activo, catalizador de numerosas actividades culturales y un agente articulador entre artistas, críticos e instituciones.

De cara frente al nuevo museo, sin sede, sin patrimonio y prácticamente sin presupuesto – todo lo que le valió el apelativo de “Museo Fantasma” –, Squirru motorizó varias estrategias en simultáneo. (Squirru & Parpagnoli, 1967) Por un lado, apeló a los contactos que, eventualmente, lo ayudarían en la promoción y también contribuirían a sedimentar su presencia en el campo internacional, en particular, al apoyo del entonces Secretario General de la Unión Panamericana, José Gómez Sicre. La correspondencia entre ambos muestra el interés de Gómez Sicre en el proyecto: antes de viajar a Buenos Aires (lo que concreta en 1959) escribió a Squirru manifestando su deseo de conversar sobre el museo, pidió catálogos, folletos y el listado de todas las exposiciones realizadas para incluirlas en su boletín. (Gómez Sicre, 1959) Más tarde, esta presencia sería visible a través de las publicaciones del museo, así como también en inauguraciones y conferencias. Promoción y auspicio internacional brindaron algunas de las bases de legitimidad sobre las que se apoyaría el desarrollo posterior de la institución. En este sentido actuaron las muestras internacionales realizadas durante los años sesenta en sociedad con galerías privadas o entidades que trabajaban en pos de la apertura del mercado local tanto como a favor de la inserción de los artistas argentinos en el exterior.

Pero antes de estar en condiciones de concretar esos objetivos, Squirru puso en marcha inusuales mecanismos

de difusión alentados tanto por la peculiar coyuntura en la que inició sus actividades, como por la intención de motorizar el proyecto de manera eficaz y provocativa a fin de lograr publicidad y el interés del público. (Rabossi, 2005) A falta de sede, la primera acción consistió en montar una exposición itinerante a bordo de un barco, con la que se dio por inaugurado el museo; luego, entre fines de 1960 y principios de 1961, organizó una muestra que viajó por diferentes ciudades en un camión que trasladaba una selección de obras de artistas argentinos; también improvisó montajes fugaces en la vía pública y charlas en plazas de Buenos Aires. Esas propuestas, entre otras, fueron las que sostuvieron la presencia del “museo fantasma” a través de una línea de acción muy poco ortodoxa que marcó la gestión de Squirru (1956-1963) y contribuyó a imprimirle el sello de una empresa heroica.

La muestra inaugural, que llevó el título de *Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos*, transcurrió del 28 de septiembre de 1956 al 11 de marzo de 1957 a bordo del buque Yapeyú.¹ Partió de Buenos Aires y recorrió veintidós puertos: Montevideo, Santos, Río de Janeiro, Ciudad del Cabo, Durban, Cochín, Colombo, Singapur, Jakarta, Melbourne, Shanghai, Yokohama, Osaka o Kobe, Honolulu, San Francisco, Los Ángeles, Panamá, La Habana, Nueva Orleans, La Guaira, Port of Spain, Río de Janeiro y, nuevamente, Montevideo para cerrar el periplo en el puerto de Buenos Aires. (desplegable

¹ Si bien el desplegable de la exposición consigna el 21 de febrero de 1957 como último día del itinerario, el trabajo realizado por Agustina Bazterrica ha podido extender esa fecha hasta el 11 marzo. (Bazterrica, 2011: 16)

de la Primera exposición flotante, 1956; Bazterrica, 2012: 13/44) Era un museo trashumante con una exhibición de arte argentino que buscaba mostrar en el exterior la producción contemporánea tanto como gestionar nuevos sponsors. Esta primera versión, como muchas de las que le siguieron, no tuvo perfil patrimonial, ya que las obras estaban a la venta.

Allí se reunieron, de proa a popa, los principales representantes del llamado arte moderno. Si bien el título anunciaba cincuenta expositores, fueron cincuenta y tres los seleccionados dentro de un repertorio de artistas consagrados como era el caso de Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Antonio Berni, Norah Borges, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Juan Carlos Castagnino, Eugenio Daneri, Raquel Forner, Jorge Larco, Enrique PolICASTRO, Leopoldo Presas, Juan del Prete, Raúl Soldi, Lino Spilimbergo, Demetrio Urruchúa y otros. Pero también se incluyeron artistas situados en el espacio del arte nuevo y joven, representantes de las diferentes poéticas que emergían en ese momento, como Carlos Alonso, Julián Althabe, Julio Barragán, Luis Barragán, Martha Boto, Clorindo Testa, Carlos Torrallardona, Luis Centurión, Gregorio Vardanega, entre otros.² El primer grupo, artistas entre cuarenta y sesenta años de edad que en las décadas de 1920 y 1930 habían representado las diferentes vertientes

² La nómina se completaba con Aquiles Badi, Fray Guillermo Butler, Oscar Capristo, Sergio de Castro, Santiago Cogorno, Ignacio Colombres, Minerva Daltoe, Ernesto Farina, Pedro Domínguez Neira, Vicente Forte, Leo Gambartes, Mario Grandi, Roberto Rossi, Raúl Russo, , Ideal Sánchez, Luis Seoane, Jorge Krasnopolksy, Krasno, Alejandro Laonel, Primaldo Mónaco, Manuel Moraña, Leopoldo Novoa, Rafael Oneto, Orlando Pierri, Leopoldo Novoa, Rafael Oneto, Orlando Pierri, Lepoldo Torres Agüero, Leonor Vasena, Iván Vasileff y Bruno Venier.

del arte nuevo a través de la reelaboración de los lenguajes vanguardistas, ahora poblaba galerías, salas de exposición, libros de arte, colecciones privadas y, prácticamente todos, estaban representados el acervo de algún museo público. En suma, esta selección respondía a los cánones que definían el gusto de un sector amplio y por entonces consolidado entre los consumidores de arte, es decir, sintonizaba con las normativas estéticas vigentes que articulaban tanto la pintura que se comercializaba como aquella consagrada por las instancias de legitimación institucional. (Bermejo, 2011: 330/362) El segundo grupo, artistas jóvenes en su mayoría, enfrentados a las modalidades más tradicionales del hacer artístico, buscaba por diferentes medios insertarse en los circuitos de distribución y comercialización artística. La presencia de estos últimos exponía la intención de incorporar el cambio y la renovación en el espacio del museo. Eran artistas que estaban siendo recibidos por algunas de las galerías locales y que si bien no tenían todavía un lugar relevante en el coleccionismo privado, estaban adquiriendo cierto protagonismo entre los compradores que comenzaban a orientar sus decisiones hacia las poéticas emergentes.

Respecto de lo que Squirru entendía por arte moderno, sólo quedaba afuera el arco de producciones ligadas a las temáticas costumbristas y el paisaje convencional. Y, anticipando las lecturas que tradicionalmente pesaban sobre las producciones locales, la presentación (editada en castellano y en inglés) advertía:

Muchos considerarán al ropaje del mayor número de los pintores argentinos derivado de una u otra escuela europea; algunos sonreirán

ante el hecho obvio de la paternidad de Picasso, de Klee o de Mondrian, buscarán afanosamente el toque folklórico y se sentirán defraudados ante la ausencia casi total de gauchos de amplio sombrero o bellas señoritas o indios pintorescos. (Squirru, 1956)

Frente a esa posibilidad, Squirru incitaba a ver y descubrir aquello que aun parecía no haberse dicho sobre la pintura argentina: “(...) por lo tanto observador, míranos dos veces en los ojos antes de juzgar nuestro espíritu huidizo, misterioso hasta para nosotros mismos.” (Squirru, 1956)

II.

El carácter inclusivo de esta primera muestra se articulaba con otra de las estrategias que el joven director implementó durante su gestión (y que en parte se continuó en los años siguientes), pensada para ocupar todos los espacios posibles de exhibición. Durante sus primeras temporadas en tierra firme – especialmente a partir de 1959, cuando se registra el movimiento más intenso de actividades – esto se tradujo en alianzas con galerías privadas, formaciones e instituciones artísticas con el objeto de montar exhibiciones con el auspicio del MAM. Se trataba de una operación tentacular que buscaba apropiarse de los circuitos instituidos para sostener una presencia activa hasta tanto el nuevo museo tuviera su propia sede. De esta forma, trabajó en sociedad con galerías privadas entre las que estuvieron Velázquez, Peuser, Rubbers, Van Riel, Witcomb, Galería H, Lirolay y la Casa Harrod's; también se

llevaron a cabo acciones conjuntas con otras instituciones como el Museo de Bellas Artes Eduardo Sívori, por ejemplo, y muestras en espacios como el taller de Raúl Lozza, la Asociación Estímulo de Bellas Artes o la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), entre otros sitios.

Algunas de estas acciones curatoriales apuntaron, centralmente, al eje de los artistas consagrados y otras buscaron incorporar nuevas tendencias, como fue el caso de la *Exposición de Escultura Contemporánea al aire libre*, realizada en noviembre 1959 en la SAAP. El catálogo fue prologado por el crítico Cayetano Córdoba Iturburu y reunió piezas de Martín Blasko, Noemi Gerstein, Gyula Kosice, Aurelio Macchi y Aldo Paparella dentro de un grupo de veintiocho artistas que, en su mayoría, exploraban nuevas vías de expresión en el campo de la escultura. (desplegable de Exposición de escultura contemporánea, 1959) Otros montajes quedarían en el imaginario local como mojones capitales en el desarrollo de las vanguardias durante la década del sesenta. Por ejemplo, el Museo Sivori fue el escenario de la muestra *Movimiento informalista*, montada en 1959 con las obras de Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Jorge Roiger, Towas y Luis Alberto Wells. Ambos museos, uno de local y el otro como auspiciante, abrían las puertas a las corrientes internacionalistas que atravesaban las producciones locales en los años posteriores al golpe de 1955. Esta operación se enrolaba con la receptividad institucional a los movimientos de renovación mientras ocupaba las salas con obras en abierta provocación a

las nociones tradicionales del buen gusto y la belleza, a la legitimidad de los materiales nobles y del mismo hacer artístico. Sin embargo, poco después los gestos más rupturistas serían absorbidos y neutralizados conforme la ola informalista invadía los circuitos comerciales.

Al año siguiente, el museo auspició otra línea de producción, la abstracción geométrica, con las obras de Eduardo Mac Entyre y Miguel Ángel Vidal en la Galería Peuser bajo el título *Arte Generativo*. El término había sido acuñado por Ignacio Pirovano, (Pirovano, 1970) coleccionista y reconocido promotor de los movimientos concretos y los desarrollos posteriores en el campo de la abstracción. Ambos artistas ingresarían en la colección que, a comienzos de la década de 1950, Pirovano reorientó hacia la vanguardia y que en 1983, a través de una donación póstuma, pasaría a engrosar el patrimonio del MAM. (Bermejo, 2008) Esta muestra representa un punto álgido en la intervención de un coleccionismo de nuevo cuño que se manifiesta operativo en la línea de las políticas curatoriales del museo.

En efecto, los dos casos, la muestra informalista y la de arte generativo, ponían en escena una nueva situación para la vanguardia: por un lado, el ingreso a los circuitos comerciales, entre los que pueden contabilizarse algunas de las galerías más tradicionales de Buenos Aires (como Witcomb o Van Riel) y otras abiertas recientemente con el propósito de ofrecer un espacio al arte joven (por ejemplo Rubbers, Lirolay o Galería H); por otro lado, se evidencia una mayor disponibilidad por parte de un pequeño sector

de compradores hacia propuestas rupturistas en lo que podemos identificar como un momento clave para el coleccionismo emergente proclive a cambiar las directrices que habían dominado su territorio; por último, estos evidencian el vínculo de la vanguardia con una institución que está buscando por todos los medios promover el arte moderno, aun fuera del espacio museístico y sin contar con una política de adquisiciones posible. Gracias a la agilidad y a los contactos de Squirru, el MAM lograba situarse en un lugar protagónico y activar estos movimientos.

III.

En septiembre de 1960, a cuatro años de la apertura, Squirru concretó, finalmente, el sueño de una sede propia en el Teatro General San Martín. Para entonces contabilizaba más de cincuenta exhibiciones, ciclos de conciertos y conferencias organizadas y auspiciadas por el MAM en Buenos Aires y fuera del país. Con toda la pompa y espectacularidad de un gran evento oficial, el museo inauguró las salas que lo albergarían hasta 1983 con la *Primera exposición internacional de arte moderno*. Auspiciada por la Dirección Nacional de Cultura y la Comisión Nacional Ejecutiva del Sesquicentenario, esta muestra se sumaba a los festejos por el Sesquicentenario de la Revolución de Mayo y lo hacía con un montaje que, además de exhibir una selección de propuestas de vanguardia junto con firmas consagradas de la plástica nacional, logró reunir artistas como Jackson Pollock, Antoni

Tàpies, Le Corbusier, Lygia Clark, Cándido Portinari, entre otros representantes notorios de la escena internacional.

De esta forma, el MAM se integraba a un proyecto mayor, estimulado desde los organismos oficiales, que involucraba varias instituciones locales cuyas principales estrategias de acción (exposiciones, premios, becas y bienales se inscriben en esta línea) eran diseñadas con la intención de situar al país en el espacio del arte internacional. (Giunta, 2001: 129/161) Con esta idea en mente, Squirru gestionó la colaboración de un grupo de países invitados –Brasil, Chile, Uruguay, India, Estado Unidos, Inglaterra, Francia, España, Polonia, Grecia, Bolivia, Holanda, Italia y Suiza– articulando algunas de las redes con las que ya había trabajado y buscando consolidar el perfil internacionalista delineado en muestras previas.

Esa política de contactos, la irradiación en múltiples sedes temporarias y la proyección internacional de sus acciones llevó a que el MAM desarrollara un lugar desafiante dentro del llamado circuito institucional modernizador, aquella zona del campo en la que se movieron las producciones de vanguardia y que, desde los años cincuenta, estuvo compuesta por el Instituto de Arte Moderno creado por Marcelo De Ridder, la Asociación Ver y Estimar y, durante la década de 1960, el Instituto Torcuato Di Tella. (Longoni & Mestman, 2000: 33) A estos espacios se sumaron las galerías comerciales que apostaron a nuevas firmas, entre ellas las que tuvieron el auspicio del MAM y otras, como Bonino, por ejemplo que, sin vincularse directamente al museo, sostuvieron un perfil cercano

respecto del interés por lo nuevo y la intención de trascender las fronteras nacionales. Aun después de inaugurar las salas en el teatro, la gestión de Squirru mantuvo la práctica del auspicio y las operaciones en sociedad con galerías privadas. De esta forma, no perdía su presencia en el mercado de arte, aunque los resultados efectivos de esa intervención, en términos de promoción comercial y consolidación de valores para las obras contemporáneas, es un asunto que aun no ha sido estudiado en profundidad.

IV.

De acuerdo al plan de acción que diseñó Squirru desde el momento en que se decretó la apertura del museo, la combinación de lo nuevo con estéticas consagradas activó un funcionamiento lo suficientemente versátil y dinámico como para sostener una presencia activa durante lo que podrían llamarse sus años heroicos. Al mismo tiempo que se movía dentro de los parámetros de lo instituido (a través de muestras con firmas consagradas), no sólo era receptivo a los eventos que conmocionaban el campo cultural, sino que también buscaba de manera ostensible ocupar un puesto en este escenario. Esta disposición favoreció su intervención en los procesos de legitimación y consagración del arte nuevo, articulando la esfera comercial con la institucional; en simultáneo se vinculaba con un público más conservador en sus elecciones estéticas. Podemos identificar estas cualidades con las del mercado contemporáneo que, de acuerdo a las reflexiones de Ticio

Escobar, busca “diversificar el consumo y responder a la demanda acotada de públicos más exigentes, pero también extraer ‘novedades’ de la invención y la imaginación vanguardísticas, para usufructuar su actitud vigilante de búsqueda y su capacidad de olfatear los cambios de tiempo” (Escobar, 2004: 136).

Durante los primeros años de actividad, la idea de un museo efímero, en el sentido que lo propone Francis Haskell, es decir, un museo itinerante constituido a partir de exposiciones temporarias, (Haskell, 2002: 17/24) parece haber dominado el imaginario y tal vez sea la idea más adecuada para describir su existencia a lo largo de la gestión de Squirru. En todo caso, nos permite reconstruir parte de esa compleja trama sobre la que se apoyó la institución y nos alienta a leer nuevamente aquella expresión “le Musée c’est moi”, que el director solía esgrimir frente a la pregunta ¿dónde está el museo? (Squirru & Parpagnoli, 1967) y que ayudó a diseñar una imagen de lo que parecía haber sido la gesta de un cruzado por el arte moderno.

Referências Bibliográficas:

BAZTERRICA, Agustina

2012 “Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La Historia: Construcción de un universo cultural sintético”, en Museo de Arte Moderno. Patrimonio, Buenos Aires, 2012, pp.13-44.

BERMEJO, Talía

2008 Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960). Procesos de construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

2011 “El arte argentino entre pasiones privadas y marchands d’art. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960”, en AA.VV., Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina, Buenos Aires, Archivos del CAIA 4, Eduntref, pp. 330-362.

DECRETO de la creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

1956 (11 de abril). Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, carpeta resumen de actividades 1957-1980, folios 1 y 2.

Desplegable de Exposición de escultura contemporánea al aire libre.

1959 (noviembre). Auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. [Carpeta Actividades 1959, folio 6]

ESCOBAR, Ticio

2004 El arte fuera de sí, Asunción, CAV/Museo del Barro-Fondec.

GIUNTA, Andrea

2001 Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta, Buenos Aires, Paidós.

GIUNTA, Andrea & MALOSETTI COSTA, Laura (comp.)

2005 Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar, Buenos Aires, Paidós.

GÓMEZ SICRE, José

1959 (15 de mayo) Carta enviada a Rafael Squirru. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre 300, folio 59.

HASKELL, Francis

[2000] 2002 El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas, Barcelona, Crítica.

HERRERA, María José (dir.)

2009 Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

LONGONI, Ana & MESTMAN, Mariano

2000 Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

PIROVANO, Ignacio et al.

1970 "Arte generativo", Buenos Aires, Galería Bonino, 11 de septiembre al 3 de octubre de 1970, s. p.

RABOSI, Cecilia

2003-2005 "La creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Un fantasma como estrategia de modernización", en La pregunta por el límite. I y II Simposio de Arte Argentino & pensamiento crítico, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte.

SQUIRRU, Rafael

1960 Anuario 1960 Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. [Carpeta Actividades 1960^a, folio 9]

1956 Desplegable de la Primera Exposición Flotante, Barco Yapeyú, septiembre. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

[Carpeta Actividades 1957 300, folio 2].

1960 Primera exposición internacional de arte moderno, Museo de Arte moderno de Buenos Aires, septiembre.

SQUIRRU, Rafael & PARPAGNOLI, Hugo

1967 MAM: 10 años, 1956-1967, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno.

Contracomunicação e Contracultura na Arte dos anos 70 no Brasil

Virgínia Gil Araujo

Universidade Federal de São Paulo

Resumo: O estudo da arte dos anos 70 no Brasil revela a importância que os jovens artistas concederam ao experimentalismo fotográfico e problematiza a fotografia documental em suas proposições. A constante presença do auto-retrato ficcional nas fotografias encenadas de Antonio Manuel pode ser compreendida face à repressão à liberdade de expressão.

Palavras-chave: Antonio Manuel; Arte Fotográfica; Mitos de Origem; Poesia Visual; Objeto de Memória.

Abstract: The study of the art of the 70s in Brazil reveals the importance that young artists grant to the experimentalism photographic and discusses documentary photography in his propositions. The constant presence of the fictional self-portrait photographs staged in Antonio Manuel can be understood against the repression of freedom of expression.

Keywords: Antonio Manuel; Photographic Art, Myths of Origin, Visual Poetry; Object Memory.

Ao pesquisar o artista luso-brasileiro Antonio Manuel e a imagem fotográfica do corpo, para a minha tese de doutoramento¹ destacou-se a poética visual em que fotografia e texto compõem um conjunto de trabalhos realizados entre os anos de 1967 e 1977 predominantemente fotográficos. Complementando este estudo, pretendo aprofundar a análise dos trabalhos realizados nos anos 70 ao evidenciar a relação entre os retratos do artista encenando “*The Cock of the Golden Eggs*” (1972) ou “O Galo dos Ovos de Ouro” (1973) para seus auto-retratos fotográficos em série e a sua total desapareição na paisagem desértica que lhe servia de cenário no último trabalho desta série - a poesia visual “Onde estão todos?” (1979). Ao iniciar a abordagem deste tema, proponho um deslocamento do contexto histórico contracultural dos anos 60, por assim dizer, em que o sentido da arte, suas formas de recepção e exibição, em relação à arte sofisticada mudam radicalmente, para as circunstâncias históricas de sua absorção nos anos 70, momento em que há uma crise das comunicações com o acirramento da censura no Brasil. Neste processo, questiono como as expectativas em relação à arte se dirigiram para a fotografia como arte contemporânea.

No texto de Décio Pignatari que acompanhava os retratos de *The Cock of the Gold Eggs* (1972) como foto-idéia de Antonio Manuel, mas realizados pelo fotógrafo Sebatião Barbosa, para participarem da exposição censurada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1973 - que,

¹ ARAUJO, Virgínia Gil. *UMA PARADA – Antonio Manuel e a imagem fotográfica do corpo. Brasil 1967-1977*. Tese de Doutorado em História, Teoria e Crítica de Arte. Pós-Graduação em Artes. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.

por esta razão, se transformou no “Jornal Exposição de 0 às 24 horas nas bancas”, como suplemento dominical de O Jornal,- o poeta parece apontar para a crise do homem no mundo como uma crise da comunicação ao interpretar as fotografias que concentram sua reflexão sobre “O Galo dos Ovos de Ouro”. O galo que freqüentemente aparecia como símbolo dos festivais da canção televisionados durante os anos rebeldes não poderia mais apresentar a voz de uma juventude considerada a aurora da civilização.

Pignatari viu nele o homem-signo, um homem biologicamente alterado pelo progresso linear, que devia ser repensado sob pena de transformar-nos todos em andróides, reforçando, portanto, para além da ficção no retrato fotográfico a idéia de contracomunicação como chave do contexto contracultural que encontra-se na Teoria da Guerrilha Artística amplamente explicada pelo autor como algo que configurava-se como metavanguarda, na medida em que toma consciência de si mesma como processo experimental e contra o sistema como anti-artística.²

Estes retratos encenados compõem uma série de trabalhos do artista desde o seu primeiro jornal até o filme “Semi-Ótica” realizado em 1975, em que *The Cock* forma a imagem-mental no início do filme para ver desfilar diante de si as imagens extremas dos corpos assassinados denunciando, por fim, a presença do esquadrão da morte na favela. Nelas, novamente propõe o seu próprio retrato como obra, no qual aparece semi-nu dentro de um ninho,

² PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

para construir uma idéia de impotência, da impossibilidade de comunicação e, assim, manifestar a crise do homem. Nos desdobramentos desta foto-idéia encontramos a fotografia expandida em outros formatos como aqueles identificados ao jornal e ao objeto poético na proposta de uma “leitura aos pedaços”.

As seis fotografias de *The Cock* (O Galo) formam uma tira que, ao ser montada no espaço físico de exposição, ultrapassa a parede em direção ao piso abolindo uma visão tradicional na exposição das obras em linha horizontal. A estratégia para a montagem é vetorial, pois dobra a tira fotográfica e, nesse processo, acaba por ativar o espaço. A fusão dos planos estabelece uma visão gráfica hierárquica do artista, na qual a última imagem, colada ao chão, enterra o horizonte poético deixando entrever seu profundo distanciamento dos homens. O enquadramento de cada uma delas é mutante, - aproxima e distancia o índice icônico rompendo com uma visão estática dos planos ao exigir uma maior mobilidade da retina. Ao centralizar a imagem icônica, a lente do fotógrafo conduz a percebê-lo em seqüências dentro do plano geral da imagem, imerso num espaço desértico. Por fim, enfeixa o artista em primeiro plano revelando sua identidade difusa, em cumplicidade à transfiguração tragicômica da legenda. A princípio, parece pertencer a aquele universo dos gibis, dos HQs, que dialoga com a Vanguarda Surrealista, ao embaralhar nosso inato senso de forma e desassociá-lo da realidade visível, assim como do Udigrúdi - uma avacalhação do *Underground* americano inventada no Brasil. O deslocamento do olhar,

entretanto, reajusta permanentemente o foco no artista até podermos enxergá-lo no plano médio daquela imagem em que posa resignado defronte aos nossos pés. Porém, sua aparente presença, obtida pela imagem-espaco, é capaz de lhe conferir uma singularidade naquela área desértica e de silêncio incomum. A idéia de superação de Antonio Manuel revela que ele não entende a impotência como uma inferioridade em que estaria com relação ao pensamento como linguagem, mas, antes, que se serve dela para acreditar na alteridade.

The Cock of the Golden Eggs surge também como objeto poético, uma outra “urna quente” do artista mas como invólucro transparente, onde sua imagem dentro do ninho/Éden se repete inúmeras vezes a proteger os ovos que ali estão. Esta série fotográfica pode ser compreendida em associação direta com a proposta da experiência limite “O Corpo é a Obra” no Museu, conforme o crítico de arte Frederico Moraes.³ O episódio sobre o confronto entre o artista e o Museu que resultaria na sua rejeição pela instituição encontraria argumentos na prática determinada do livre arbítrio, naquilo que Mário Pedrosa como facilitador das novas vanguardas perceberia sempre como criativo e serviu para sua defesa incondicional como “ato experimental da liberdade”.⁴ A exposição de sua

³ “Depois de exibir o corpo em ritual fulminante no MAM, Antonio Manuel, com desvelo, vela seu corpo (velar, manter-se alerta, vigiar) protegendo-o no mesmo ninho/Éden. Ao espectador a iniciativa de mais uma vez exibir o corpo do artista, em cerimônia que se repete ad-infinitum. A vida n vezes velada e re-velada(CORPOBRA,1973)”. Arquivo do MAM-RJ. MORAIS, Frederico. *Antonio Manuel: velar, desvelar, re-velar*. O Globo, Rio de Janeiro: 14/1/1976.

⁴ Mário Pedrosa em conversa gravada por Antonio Manuel publicada no jornal “Exposição de 0 às 24 horas”. O Jornal, Caderno de Cultura, 15/7/1973, p.2

nudez desautorizada recebeu uma punição noticiada no dia 24 de maio pelo Correio da Manhã, depois de uma campanha de difamação promovida nos jornais durante uma semana, pela Comissão Nacional de Belas Artes.⁵ A Comissão encaminhou uma carta ao Ministério da Cultura, dirigido por Jarbas Passarinho, solicitando a proibição da participação dele em todas as exposições e salões em instituições públicas municipais, estaduais, e federais, durante dois anos. O artista, portanto, retira-se dos museus sem, porém, renunciar à criação. Em 1970, ocorreram suas primeiras experiências com cinema no curta-metragem em 16mm *"By Antonio"* e, neste mesmo ano, iniciaria o documentário *"Dalva, Meu Amor"*, junto com Lygia Pape, com fragmentos de antigos filmes em que a cantora figurou,⁶ bem como o vídeo-tape *"New Life"*. A partir do início dos anos 70, ainda trabalharia junto com Lygia Pape, o que daria maior vazão às suas idéias para cinema, pois Lygia já havia realizado as vinhetas da Cinemateca do MAM-RJ e filmes experimentais.

Em 1973, o jornal-exposição, com tiragem de 60 mil exemplares, mostra com detalhes todo o seu projeto para o espaço expositivo, reúne textos sobre as seis propostas apresentadas à equipe do Museu. Na capa, seu próprio retrato em *The Cock* ocupa, em grande formato, quase toda página junto ao texto em que a resposta do artista aos acontecimentos era a sabedoria trágica do galo. Lygia Pape veio a reforçar esta idéia na página seguinte

⁵ *Pintor que fica nu não recebe punição do MAM*. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 19/5/70. Ver também: Nota sobre a decisão do MEC. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 24/5/1970.

⁶ JORNAL DO BRASIL, Coluna "Do Cinema". Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1970, s/p.

salientando que o galo velho do norte põe ovos, com esse depoimento impulsiona mais uma defesa do artista luso-brasileiro. De outro modo, acaba por manifestar a alteridade nos auto-retratos fotográficos das novas vanguardas dos anos 70 que desconstroem os mitos de origem. O galo ovíparo pode ser encontrado na literatura latino-americana como “Galo Celestial” no Livro dos Seres Imaginários de Jorge Luís Borges, bem como nos motivos edênicos do descobrimento e colonização do Brasil analisados pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso*.⁷

Em continuidade ao que propõe a partir desta tentativa de inserção no Museu, na segunda página do jornal-exposição podemos encontrar a entrevista integralmente transcrita com o título “Quem É Quem”, concedida por Mário Pedrosa, Hugo Denizart e Alex Varela, gravada logo após a abertura do polêmico XIX Salão de Arte Moderna em maio de 70. As fotografias de sua nudez encontram-se no centro da página. Nelas podemos constatar os sinais de censura na imprensa – o sexo do artista aparece velado, ao ser apagado da foto resta uma tarja branca em alto contraste. À margem esquerda, um texto intitulado “A leitura quente de paixão e de morte” de Lygia Pape, que o assina sob pseudônimo “Janaína”,⁸ pois a artista fora presa e torturada neste mesmo ano e sofreria com as restrições. Abaixo, na mesma página, a exposição “Área

⁷ A idéia do “galo ovíparo” do Éden e sua sabedoria trágica consta também no imaginário social. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp.296-309.

⁸ Conforme esclarecimento de Antonio Manuel à autora em 19/01/2006.

de Silêncio - 1973” em planta-baixa para ocupação da sala de exposição do Museu.

O jornal-exposição, além de apresentar as seis propostas com fotos dos trabalhos, ainda publicaria mais quatro textos. A relação entre texto e fotografia evidenciam que a arte estava em crise para Antonio Manuel. A agressividade e paixão de seus textos como menciona Lygia Pape demonstram que sentia-se encorajado pelas idéias de Oswald de Andrade e Flávio de Carvalho, suas principais referências sempre presentes através de Hélio Oiticica que vibrava com os textos reunidos de Décio Pignatari, como “Marco Zero de Andrade” e “Teoria da Guerrilha Artística”, ambos do livro Contracomunicação.

A quinta proposta é o Éden, um mapa da América Latina coberto de lama, ápice do imaginário grotesco que acaba por reforçar a dimensão alegórica dos trabalhos de Antonio Manuel em analogia com *The Cock of the Golden Eggs* que, por fim, é a sexta proposta de trabalho dentro da página do jornal-exposição. Neste sentido, a fotografia da primeira página se diferencia daquela na última página, em que encontramos o enunciado “*The Cock*” substituído por “*O Galo*”, retirando a ambivalência da expressão inglesa, na qual a palavra “*the cock*” pode ser traduzida como “o falo”, para conotar impotência. O galo como expressão da língua portuguesa é um signo de comunicação, denota prontidão ao anunciar o dia. O sentido implícito, de impossibilidade do diálogo, remete à fantasmática do corpo em Antonio Manuel - criador que se estranha como criatura de si ao perceber o dia nascido sem que, antes,

amanhecesse dentro dele. Mas, há ambigüidade nesta visão de si, pois o enunciado remete ao “galo dos ovos de ouro”, isto é, há uma potência enrustida na linguagem. O que parece então poder diferenciar o retrato fotográfico em “O Galo”, não é a sua motivação geral, a representação de si mesmo; é antes a forma como a fotografia, pelo seu caráter imediato e pseudo transparente vem acentuar a vertigem do espelho, não sendo mais do que o reflexo da vertigem da introspecção e da auto-observação do indivíduo.

Os retratos ainda podem ser encontrados na coleção de Gilberto Chateaubrind pertencente ao MAM-RJ, dentro do objeto intitulado “The Cock of the Gold Eggs – Homenagem ao poeta Torquato Neto” (1973), em que temos que lidar com o duplo eixo memória-esquecimento pois, ao contrário dos objetos anteriormente citados, pode ser apontado o grotesco não calcado no riso, mas no sentimento incômodo da tragédia. Este objeto de memória raramente faz parte das exposições dos trabalhos do artista. Aparentemente, tornou-se problemática sua absorção devido a condição efêmera da materialidade fotográfica, podendo ser percebida no desbotamento considerável das cores, nos fungos que cobrem em parte àquelas imagens. O objeto de memória é composto por quatro imagens fotográficas da série emolduradas em cruz, no qual homenageia o poeta com um texto impresso no centro das fotografias, onde encontramos a frase: “O amor é imperdoável”. Talvez, um código de desconstrução da propaganda do regime “Brasil, ame-o ou deixe-o”, que

deixaria seqüelas do afeto ao país nos anos 70, pois a idéia do “nacional” para Torquato gerava desconfiança e já lhe parecia caquética desde o final dos anos 60. Lembraria, assim, da semana anterior ao decreto do AI-5, quando Hélio e Torquato embarcariam para Londres, na tarde de 3 de dezembro de 1968, antes do navio zarpar, as últimas palavras de Torquato: “Vou embora porque alguma coisa vai explodir por aqui, algo vai acontecer”.⁹ Enquanto desdobramento desta série, relaciona-se ao sentimento de impotência diante da morte, e do choque com o ato intransponível daquele amigo que suicidou-se, quando ninguém suspeitava,- exatamente no dia, em que completou 28 anos (9/11/1972).

Antonio Manuel em *“The Cock of the Golden Eggs”* parece sempre se referir ao pensamento de que Artaud seria o precursor, ao invocar “verdadeiras situações psíquicas entre as quais o pensamento encurralado procura uma saída sutil”. O choque produzido pela morte do poeta, cujo drama resultaria da memória do amigo que não poderia mais olhar, lhe remontaria uma ruptura do vínculo entre o homem e o mundo. Torquato ao romper com o mundo, se tornaria um vidente surpreendido por algo insuportável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento. O encontro com o impensável que não pode nem ser dito. Entre os dois, seu pensamento sofreria uma estranha petrificação, que é como que sua impotência de funcionar, de ser, como que ser despossuído de si mesmo e do mundo. O mundo para ele tornou-se tão insuportável

⁹ VAZ, Toninho. *Pra mim chega - A biografia de Torquato*. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p.125.

que ele não pode mais pensar um mundo, nem pensar em si próprio. O insuportável não é mais uma injustiça, mas o estado permanente de uma banalização cotidiana, enxergada melhor e mais longe na mesma medida em que não pode reagir, isto é, criar.

Ao homenagear o amigo elege a arte que parece caber inteiramente no vitalismo de Nietzsche: “em que somos ainda devotos”. Nele, a paixão revolucionária, que lhe toma conta desde a sua primeira mostra em 67, não o deixou de inspirar seu signo de fé, pois percebia um vínculo que se rompeu - o mundo não sincronizado com o sujeito de Torquato. Para Antonio Manuel, reencontrar o mundo supõe retornar a quem dos códigos. É apenas, simplesmente, crer no corpo. Restituir o discurso ao corpo, e, para tanto, restituir as palavras ao corpo, à carne; atingir o corpo antes dos discursos. Artaud não dizia outra coisa: crer na carne; “sou um homem que perdeu a vida e que procura por todos os meios fazer com que ela retome o seu lugar”.

A arte como vida seria a razão especial da crença do artista - o corpo como uma semente, grão que faz explodir o calçamento em que a semente se conservou, e que, ao romper o solo, atesta a vida; mas o artista percebe que o corpo como conhecimento verdadeiro é obscuro, neste mundo tal como é. Ao homenagear o amigo, propõe uma arte como ética para crer nesse mundo e, como Artaud, precisa acreditar na arte como vida; seria acreditar no impossível vínculo do homem com o mundo, que não deixa de ser uma saída.

Por sua vez, a atitude contracultural colocou um dilema sobre a sua absorção pelo Museu, conforme o curador Luiz Camilo Osorio.¹⁰ Diante do problema podemos indagar se a arte fotográfica, quando trata da relação entre arte e morte desconstrói os ufanismos, o mito do Progresso. A afirmação da vida na arte participativa é suficientemente multiforme para incluir nela a morte? Mas a contribuição da arte fotográfica está na inserção do debate sobre a adequação do estudo da fotografia como intensa tragédia vivida em maior grau em todo gesto artístico, e em menor grau nesse surpreendente ato fotográfico da vida corrente. Aqui a questão que se coloca diz respeito a capacidade da fotografia modificar as instituições e ao que podemos esperar dela. Como a tendência fotográfica dessa atitude radical colocaria em xeque o silêncio sobre a nossa sociedade dos poetas mortos? A poesia visual “Onde estão todos?” obtida pela fotografia das dunas brancas, a paisagem como tônica da vida condenada à desapareição, parece tirar do esquecimento a morte de muitos artistas, entre eles Ivan Serpa, Flávio de Carvalho, Luís Otávio Pimentel, Hélio Oiticica e Raymundo Colares durante a última ditadura militar no Brasil. O excesso de mortes junto ao aspecto cruel e encenatório dos suicídios significam a fragmentação de um universo policiado e ordenado, onde os excessos surgem como uma acentuação das situações vividas por aqueles que foram silenciados.

¹⁰ OSORIO, Luiz Camilo. *Heranças da atitude contracultural: dilemas da inserção no museu*. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de./NAVES, Santuza Cambraia. *Por que não?: rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

Referências Bibliográficas:

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de./NAVES, Santuza Cambraia. *Por que não?: rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

ARAUJO, Virgínia Gil. *UMA PARADA – Antonio Manuel e a imagem fotográfica do corpo. Brasil 1967-1977*. Tese de Doutorado em História, Teoria e Crítica de Arte. Pós-Graduação em Artes. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.

BORGES, Jorge Luís. *O Livro dos Seres Imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

VAZ, Toninho. *Pra mim chega - A biografia de Torquato*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

ARTE DO SÉCULO XIX, NOVAS LEITURAS

A “Primeira Missa” de Victor Meirelles e mais três pinturas no Salão de Paris em 1861

Ana Maria Tavares Cavalcanti - Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Victor Meirelles (1832-1903) era pensionista na Europa quando expôs o quadro *Première messe célébrée au Brésil* no Salon des Champs-Élysées de 1861. A presença da Primeira Missa na exposição parisiense nos estimula a investigar se e como o meio artístico francês marcou essa obra paradigmática para a arte brasileira. Algumas perguntas se colocam: Que pinturas do Salão mereceram destaque nas críticas publicadas em Paris? O que os franceses de meados do século XIX esperavam da arte e dos artistas? Em que aspectos a pintura de Victor Meirelles atendia às expectativas do meio artístico francês? Em busca de respostas a essas questões veremos três dos quadros mais citados nas resenhas sobre o Salão - *L'Attente*, de Jean-François Millet; *Phryné devant le tribunal*, de Jean-Léon Gérôme; e *Bernard Palissy*, de Jean Hégésippe Vetter - assim como as críticas que receberam.

Palavras-chave: Salão de Paris de 1861. Crítica de arte. Pintura histórica. Victor Meirelles.

Résumé: Victor Meirelles (1832-1903) était pensionnaire de l'Etat Brésilien en Europe quand il exposa la Première messe célébrée au Brésil au Salon des Champs-Élysées en 1861. La présence de la Première messe parmi les oeuvres du Salon nous encourage à chercher de quelle façon le milieu artistique français a marqué cette peinture paradigmatique pour l'art brésilien. Ainsi, quelques questions se posent: Quelles peintures ont été mises en évidence par la critique parisienne? Qu'est-ce que les Français attendaient des artistes? Sous quels aspects la peinture de Victor Meirelles répondait-elle aux attentes du milieu artistique français? En quête des réponses, nous verrons trois des tableaux les plus cités en 1861 - L'Attente, de Jean-François Millet, Phryné devant le tribunal, de Jean-Léon Gérôme, et Bernard Palissy, de Jean Hégésippe Vetter – ainsi que les critiques qu'ils ont reçu.

Mots-clés: Le Salon de Paris de 1861. Critique d'art. Peinture d'histoire. Victor Meirelles.

No século XIX, a formação dos artistas brasileiros se iniciava na Academia Imperial das Belas Artes e se completava com um estágio na Europa. Se a todos era recomendada a visita à Itália, berço do Renascimento, quando se tratava da arte contemporânea, a França era a referência. Uma das atividades que se esperava dos artistas em Paris era a participação nos Salões de belas

artes. Para aprofundar o estudo sobre a experiência artística dos brasileiros na Europa, é proveitoso conhecer esses eventos que agitavam a sociedade parisiense.

Os catálogos das exposições da segunda metade do século XIX registram o aumento do número de artistas no *Salon* a cada ano. A essa afluência de artistas correspondia a presença de visitantes prontos a opinar sobre as polêmicas divulgadas pela crítica. Estudar as relações do público francês com a arte dos Salões nos ajuda a compreender o mundo artístico com o qual os brasileiros aprendiam a lidar. Teriam os debates em voga marcado sua produção? Acreditamos que sim. Ao frequentar os ateliês dos mestres e apresentar suas obras nos Salões, também eles participavam da vida artística da cidade. Os que eram pensionistas e tinham obrigações junto à Academia no Rio deviam atender a uma dupla demanda. Se por um lado procuravam corresponder às expectativas do público carioca, pois após serem realizadas em Paris suas obras eram enviadas ao Brasil onde eram expostas; por outro, respondiam à diversidade de expressões artísticas e à crítica francesas.

Para verificar essa hipótese, vejamos a participação de Victor Meirelles de Lima (1832-1903) no *Salon des Champs-Élysées* de 1861 onde apresentou a *Primeira Missa no Brasil*, quadro que se tornaria sua obra mais conhecida e um marco da arte brasileira.

Com essa tela, o pintor dava provas da maturidade alcançada após oito anos de estudos na Europa. Em 1853 ele partira do Brasil depois de ter vencido o concurso

para o Prêmio de Viagem no ano anterior. Passara quatro anos na Itália e ao final de 1856 seguira para Paris onde permaneceu até 1861. O fecho de ouro de seu périplo europeu foi a apresentação da *Primeira missa* no *Salon*.

A importância que era dada à participação no Salão parisiense ficou documentada no livreto oficial da Exposição Geral de Belas Artes de 1860, quando o estudo para a tela foi exposto no Rio de Janeiro. Ali consta a seguinte explicação: “esboceto original do quadro, ultimamente acabado pelo senhor Vítor, em Paris, e que tem de ser apresentado na Exposição geral das Belas Artes daquela capital, em maio de 1861.”¹

É significativa a expressão “tem de ser apresentado”. Àquela altura, Meirelles não tinha como saber se *A Primeira missa* seria aceita pelo júri francês, já que as inscrições para o *Salon des Champs-Élysées* ainda não estavam abertas, só começariam em 20 de março de 1861,² ou seja, três meses depois do vernissage da Exposição de 1860 no Rio.³ O brasileiro ainda não estava inscrito no certame e já havia uma determinação sobre a necessidade de expor sua obra no Salão oficial em Paris.

O projeto foi bem sucedido. O quadro foi exposto sob

¹ ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES. Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro e da Exposição de 1860 apud LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. Período Monárquico, Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Pinakothek, p. 135.

² MINISTÈRE D'ÉTAT – DIRECTION GÉNÉRALE DES MUSÉES IMPÉRIAUX. **Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture** des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1861. Paris: Charles de Mourgues Frères, 1861, p. XXI.

³ Consta na Ata da Sessão da Congregação da Academia Imperial de 23 de novembro de 1860, que a Exposição seria aberta em dezembro daquele ano. O documento está disponível na página do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ em <http://docvirt.com/MuseuDJJoaoVI/>

o número 2183 conforme consta no catálogo que traz um pequeno parágrafo explicativo: “Na sexta-feira 1º de maio de 1500, Frei Henrique celebrou a missa na presença dos selvagens que pareceram prestar à cerimônia a mais viva atenção, e todos se levantaram no momento do evangelho.”⁴

A descrição destaca a tranquilidade dos índios que acompanharam a missa imitando os portugueses. No mesmo sentido Victor Meirelles inseriu, no ano seguinte, uma nota no catálogo da Exposição Geral de 1862 no Rio, quando a tela finalizada foi apresentada ao público nacional. Aqui o artista se alongava em detalhes, descrevendo a sequência de acontecimentos que antecederam a missa, e ao final concluía:

Refere ainda Vaz de Caminha que os selvagens (tribo Tupiniquim), correram em grande número ao lugar da solenidade, e ali mostraram dar grande atenção à cerimônia sagrada, fazendo-se notar entre eles um velho, que parecia compreender e explicar aos outros a santidade daquele ato.⁵

Mais uma vez se enfatiza a ideia de que os índios acompanharam a missa tranquilamente. Diferente é a descrição do quadro que se encontra numa publicação francesa de 1861:

Cena interessante, cujos personagens principais são os índios. **Suas fisionomias exprimem o espanto, a emoção** que lhes causa o espetáculo imponente do qual são testemunhas.⁶

⁴ MINISTÈRE D'ÉTAT, op. cit., p.263, tradução nossa. Segue o texto original em francês: “Le vendredi 1^{er} mai 1500, le P. Henrique célèbre la messe en présence des sauvages qui semblèrent prêter à la cérémonie l'attention la plus vive et se levèrent tous au moment de l'évangile.”

⁵ ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES apud LEVY, op. cit., p.147.

⁶ **Notices explicatives, historiques, biographiques sur les principaux ouvrages**

De fato, mesmo tendo pintado o velho índio que explica aos demais o que se passa, Meirelles acrescentou outros nativos que se mostram receosos. (Figura 1)



Figura 1 - Victor Meirelles de Lima (1832-1903). *A Primeira Missa no Brasil*, 1860 óleo s/tela - 268 x 356 cm. MNBA – Rio de Janeiro

Comenta-se que a “primeira missa” foi escolhida como tema desse quadro por representar o encontro harmonioso entre índios e portugueses. Contudo, olhando com atenção, vemos que ali já se apresentam conflitos latentes. Parece que o pintor declara algo por escrito e diz outra coisa na tela.

de peinture et de sculpture exposés au Palais des Champs-Élysées, Année 1861. Paris, Plon, 1861, p.54 apud COLI. Primeira missa e invenção da descoberta. In: ADAUTO (Org.). *A Descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.121, tradução nossa, grifo nosso. Texto original em francês: *Scène intéressante, dont les principaux personnages sont des Indiens. Leur traits expriment l'étonnement, l'émotion, que leur cause le spectacle imposant dont ils sont les témoins.*

Provavelmente, no entanto, o próprio não concordaria com essa interpretação. É o que se depreende de um relato feito por Félix Ferreira, autor do primeiro livro de história da arte no Brasil (1885):

Acabava o Sr. Victor de dar os últimos toques na *Primeira missa no Brasil*, a pedra angular do edifício de sua glória e ainda hoje a obra capital das suas produções, quando, visitando o seu ateliê, Gonçalves de Magalhães,⁷ depois de contemplar por longo tempo o inspirado quadro, disse ao artista: 'como foi o senhor feliz em simbolizar a curiosidade dos selvagens nesse grupo de crianças que precede os adultos', e apontava para o troço de indígenas que se aglomerava em uma das extremidades da tela; o pintor sorriu e se calou. Não havia sido, porém, tal a sua intenção, mas sim interromper com esses corpos menores a monotonia das pernas nuas dos maiores, que não podia, sem transgressão da verdade, nem vesti-las nem variá-las na cor.⁸

De acordo com Félix Ferreira, as preocupações que guiaram Victor Meirelles eram de ordem formal. As figuras das crianças serviriam unicamente para dar variedade à composição. Porém, se o que interessava ao artista era simplesmente evitar a repetição, por que dar expressões de medo às figuras? Não por acaso, certamente. Contemplando a tela no museu, os espectadores atuais podem observar os gestos de cada personagem e tirar suas próprias conclusões.

Após essas considerações sobre o quadro, voltemos ao Salão de 1861. Vejamos como se deu a exposição realizada de 1º de maio a 1º de julho no *Palais des Champs-Élysées*.⁹ A primeira observação a ser feita

⁷ Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) – Poeta brasileiro, um dos pioneiros do Romantismo no Brasil.

⁸ FERREIRA, Félix. **Belas artes, estudos e apreciações**. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 162. [A primeira edição da obra de Félix Ferreira é de 1885].

⁹ O prédio foi construído em 1855 para a Exposição Universal, quando recebeu o

é quanto ao número de pinturas apresentadas: ao todo 3146!¹⁰ Quantidade espantosa, sobretudo se comparada às Exposições Gerais do Rio de Janeiro. A de 1860, por exemplo, de acordo com dados levantados por Carlos Roberto Maciel Levy, teria um total de 224 itens, incluídas aí pinturas, esculturas, moedas, e outros...¹¹

A segunda observação se refere à diversidade das pinturas convivendo lado a lado nas paredes do Palácio dos Champs-Élysées. Sobre essa diversidade, é interessante mencionar o comentário de Théophile Gautier (1811-1872) em seu *Abécédaire du Salon de 1861*. O crítico, após comentar que em Salões de décadas anteriores eram acirradas as disputas entre clássicos e românticos, afirma que nos últimos anos:

A própria arte se modificou profundamente: não há mais antíteses violentas, nem adversários furiosos, nem doutrinas excludentes, nem rivalidades de escola. Os deuses verdadeiros ou falsos já não possuem seguidores fiéis: **cada qual é seu deus e sacerdote**.¹²

Ou seja, cada artista defendendo sua proposta, o cenário se fragmentava em individualidades que não se aglutinavam em grupos coesos. E Gautier continua: “A classificação, mesmo por gêneros, já não é possível. A maior parte dos quadros escapam às antigas categorias

nome de *Palais de l'Industrie*. Em seguida passou a abrigar o Salão anual e ficou conhecido como *Palais des Champs-Élysées*. Ao final do século foi demolido para dar lugar ao *Grand Palais* e ao *Petit Palais* por ocasião da Exposição Universal de 1900. As datas de abertura e encerramento do Salão se encontram no catálogo oficial. Vide MINISTÈRE D'ÉTAT, op. cit., p. XIX.

¹⁰ O número total de pinturas expostas se encontra no catálogo do Salon de 1861 já citado. MINISTÈRE D'ÉTAT, op. cit., p. 386.

¹¹ LEVY, op. cit., p.125-135.

¹² GAUTIER, Théophile. **Abécédaire du Salon de 1861**. Paris: E. Dentu, 1861, p.8, tradução nossa, grifo nosso.

tão cômodas: história, gênero, paisagem; quase nenhum aí se encaixa rigorosamente.”¹³

Como é pertinente essa observação! Sempre nos pareceu difícil distinguir tais categorias! Descobrimos que essa dificuldade já era apontada pelo crítico no século XIX que, por fim, conclui: “Diversidade infinita sem grande originalidade, tal nos parece ser o caráter do Salão de 1861”.¹⁴

Talvez por conta dessa diversidade, os organizadores do Salão daquele ano inovaram no método para dispor os quadros em exposição. Usaram nas salas a ordem alfabética habitualmente usada no catálogo. É ainda Gautier quem comenta:

Além disso, a classificação das telas foi feita, esse ano, por ordem alfabética. Os quadros se seguem nas paredes da exposição como no livreto: começando na letra A até a letra Z. Coisa surpreendente, a aproximação que é resultado do acaso da letra se iguala à colocação refletida e discutida. Não há muitos disparates. Demorados testes não teriam sido mais bem sucedidos e ninguém pode se queixar.¹⁵

A novidade do uso da ordem alfabética na montagem foi bem recebida. Sua neutralidade garantia igualdade de condições para a localização dos trabalhos.

Quanto à diversidade de estilos, a convivência de obras tão diferentes entre si parece refletir a consciência da diversidade histórica, ou seja, a percepção de que os hábitos sociais e estruturas de pensamento variaram no correr dos séculos. Esse sentimento ganhava força

¹³ Ibid., p.9.

¹⁴ Ibid., p.9.

¹⁵ Ibid., p.9-10.

no século XIX e cada vez mais as diferenças entre as manifestações artísticas que se sucederam no tempo eram notadas. Classificavam-se as tendências e simultaneamente valorizavam-se todas elas. A arte do presente não eliminava o valor da arte do passado que permanecia acessível e admirada nos museus, nos livros ou no mercado de arte. É o que comenta o crítico Albert de La Fizelière (1819-1878) em seu *Salon en miniature*, em 1861:

Não se trata, em matéria de arte, de ultrapassar, nos séculos XIX ou XX, as obras de arte do dezesseis, ou os esplendores da antiguidade. Não creio que isso seja possível, já que a natureza, eterna, não é mais bela hoje que ontem. A única perfeição à qual devemos aspirar é a de formular em produções refinadas, se pudermos, até o ideal, as **relações que existem entre a poesia imutável e o estado presente dos costumes, das ideias, das necessidades e da filosofia**, levando em conta, bem entendido, as diferenças de organização que fazem dos homens de um mesmo tempo seres suscetíveis de se emocionar e se impressionar com expressões artísticas as mais opostas.

É assim que Fídias ou Praxíteles, Rafael, Ticiano, Corregio ou Michelangelo, que Prudhon, Ingres ou Delacroix, podem e devem simultaneamente despertar a admiração dos homens e glorificar em si o gênio das artes.

As escolas classificam as épocas sem dividi-las, ou ao menos deveria ser assim; pois as escolas não são feitas para fazer prevalecer um princípio sobre o outro, mas para desenvolver, segundo suas regras respectivas, o princípio absoluto do belo aplicado **à sua maneira particular de sentir e à sua faculdade especial de expressar**.¹⁶

Fizelière, que além de crítico era historiador, expõe muito bem o entendimento de que cada época teria uma “maneira particular de sentir”, sendo que todas essas maneiras seriam válidas. O exemplo do ecletismo arquitetônico pode ajudar na compreensão

¹⁶ FIZELIÈRE, Albert de la. **A-Z ou Le Salon en Miniature**. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1861, p.5, tradução nossa, grifo nosso.

desse processo. Assim como para os arquitetos ecléticos atuantes em meados do século XIX todos os estilos do passado estavam disponíveis para serem usados e reinventados, também os amadores de arte percebiam o patrimônio artístico acumulado nos séculos anteriores em sua diversidade, e já não estabeleciam uma escala valorativa de certos estilos em detrimento de outros. Logo, os artistas se viam estimulados a buscar nos diversos estilos conhecidos, a expressão mais adequada a seu temperamento ou ao tema de seu trabalho.

De todo modo, a variedade atordoante e a imensa quantidade de obras expostas dificultavam a tarefa dos críticos. Era impossível falar de todos os quadros. Alguns artistas e trabalhos acabaram sendo privilegiados e receberam mais atenção, fosse para o bem ou para o mal.

A partir de uma primeira leitura de críticas escritas em 1861, selecionamos três pinturas históricas diversas umas das outras que foram muito citadas em jornais e revistas: *A Espera (L'Attente)*, na qual Jean-François Millet (1814-1875) apresenta uma cena bíblica do livro de Tobias; *Frineia diante do Tribunal (Phryné devant le tribunal)*, uma cena da história da Grécia antiga pintada por Jean-Léon Gérôme (1824-1904); e *Bernard Palissy*, de Jean Hégésippe Vetter (1820-1900) que retrata um episódio da vida de Palissy, importante ceramista francês do século XVI. (Figura 2)

Quanto aos temas dos quadros, são os mais diversos. Também muito diferentes entre si são as



Figura 2: Jean-François Millet (1814-1875). *A Espera (L'Attente)* 1860, óleo s/tela, 83.82 x 121.74 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

“maneiras” de cada pintor, embora todos apresentem uma narrativa histórica. Vejamos alguns trechos das críticas, começando pelo quadro de Millet. Escrevendo sobre o Salão de 1861, Théophile Gautier comenta que o pintor dividia as opiniões, suscitando admiradores e detratores apaixonados. Não havia unanimidade no julgamento de sua pintura e o próprio Gautier faz críticas a seu estilo que considera fantasioso:

À força de exagerar sua maneira, o Sr. Millet [...] chega de fato aos limites do impossível. Alguns fanáticos admiram [...], sob pretexto de realismo, essas fantasias monstruosas, tão distantes da verdade quanto os cremes chantili [...] de Boucher [...]. Sob pretexto de estilo, o Sr. Millet dá a seus personagens a estupidez morna e selvagem dos ídolos indus. Seus gestos sonolentos se imobilizam, seus olhos já não vêem, [...]. Sem dúvida, há uma certa grandeza nessas silhuetas, livres de todo detalhe e preenchidas com tons monocromáticos; mas ele paga por isso um preço alto demais.¹⁷

¹⁷ GAUTIER, op. cit., p.283-284.

Gautier ressalta o quanto há de artifício na pintura de Millet, opondo-se aos que o defendiam por considerá-lo um realista. Entre esses últimos podemos citar Albert de la Fizelière que escreveu:

Em *A Espera*, tema tirado da história de Tobias, a idade e fadigas se notam na atitude da velha mãe, enquanto a cegueira do pai se traduz de modo tocante nos mínimos detalhes de sua pose.

Essa pintura suscita recriminações e críticas. Millet é censurado por escolher tipos vulgares e feios.

Isso é um erro: só os tipos degradados são vulgares e feios; o espetáculo da natureza forte e corajosa eleva a alma e prepara boas emoções.¹⁸

Assim, Fizelière defendia a escolha de Millet em pintar tipos simples, e acusava de equivocados os que teriam recriminado a preferência do pintor. Outro crítico que argumenta em favor da escolha de Millet é Théophile Thoré (1807-1869) que, sob o pseudônimo de William Bürger, escreveu em 1861:

Já que as classes alta e média da sociedade se banalizaram, oferecendo apenas traços uniformes e monótonos, é muito natural que a arte vá procurar alhures imagens novas, enérgicas, vivazes, originais. Onde estariam a variedade, a cor, o caráter, senão nos tipos rudes ou ingênuos que menos se distanciaram da natureza e ainda não se tornaram brutos na fricção com uma sociedade complicada? [...]

A selvageria é boa, e os personagens menos civilizados podem ter beleza.¹⁹

Essas palavras de Thoré nos levam de volta à *Primeira Missa* de Victor Meirelles e nos perguntamos - o quadro do brasileiro se adequava à premissa do crítico francês?

¹⁸ FIZELIÈRE, op. cit., p.39.

¹⁹ BÜRGER, W. *Salons de W. Bürger 1861 à 1868* avec une préface par T. Thoré. Paris: Librairie de V^e Jules Renouard, 1870, p.33, tradução nossa.

Vemos que o interesse do pintor se voltava para as figuras dos índios, pois enfatiza sobremaneira suas expressões. Os personagens europeus, embora ocupem a área central da tela, apresentam atitudes previsíveis, sem a originalidade dos indígenas. O tema de seu quadro, portanto, o atrativo do olhar, Meirelles o encontrou na representação das reações dos índios.



Figura 3 - Jean-Léon Gérôme (1824–1904). *Frineia diante do Tribunal* (*Phryné devant le Tribunal*), 1861, óleo s/tela, 80 x 128 cm. Hamburger Kunsthalle, Alemanha.

Passemos agora às críticas feitas à *Frineia*, um dos seis quadros que Gérôme apresentou no Salão de 1861. Théophile Gautier a menciona como um dos destaques da exposição, por deixar uma marca significativa na arte contemporânea.²⁰ Outro crítico, Théophile Thoré, também lhe confere lugar de destaque e relata que os visitantes se aglomeravam magnetizados em frente das telas de

²⁰ GAUTIER, op. cit., p. 13-14.

Gérôme.²¹ E embora com ácidas críticas ao pintor, parece se emocionar com o quadro:

A escolha de tal assunto é prova segura de um espírito muito inventivo e muito hábil, e nos surpreende que os pintores não tenham despedido com mais frequência Frineia diante do areópago do público. O tema da Frineia é inteiramente adequado à pintura, primeiro e sobretudo graças a essa Vênus que se revela, e depois devido às expressões que a aparição súbita de uma beleza perfeita deve produzir numa assembleia de gregos refinados. Infelizmente, o Sr. Gérôme não tem nem o sentimento da beleza, nem o sentimento da humanidade, nem mesmo o instinto da civilização grega, que ele deturpa miseravelmente.²²

Gérôme encontrara o tema de seu quadro na antiguidade clássica. Historiadores gregos e romanos escreveram sobre Frineia, cortesã que vivera por volta de 400 a.C. Contam que, acusada de corromper a moral das famílias, fora levada a julgamento. Ao final do processo, percebendo que nenhum de seus argumentos alcançara o objetivo, o advogado arrancou o véu que a encobria expondo seu corpo nu. Esse último recurso surtiu efeito. Comovidos com sua beleza, os atenienses absolveram Frineia de qualquer culpa. Gérôme escolheu esse momento para fixar em sua tela. Deu destaque à figura da mulher rodeada pelos olhares dos velhos juízes, cada qual com sua expressão particular. A reprodução das reações variadas dos personagens ora foi objeto admiração, ora de reprovação. Diz Thoré a esse respeito:

Dessa sublime alegoria antiga, o Sr. Gérôme fez uma pequena caricatura, onde uma dúzia de "velhos estúpidos" assumem fisionomias aparvalhadas e lúbricas quando a deusa aparece sem véu. Isso é absolutamente contrário aos costumes da Grécia, o país da arte por excelência, onde a beleza [...] tudo venceia.²³

²¹ BÜRGER, op. cit., p. 12.

²² Ibid., p. 15.

²³ Ibid., p. 16.

Comparando a tela de Gérôme à caricatura e criticando a representação lúbrica dos respeitáveis juízes gregos, Thoré desqualifica o trabalho do pintor. Com seu argumento concorda Gautier, que diz:

O Sr. Gérôme encontrou nessa cena, perfeita para o prazer dos pintores, o assunto de uma tela notável por suas qualidades e seus defeitos, e diante da qual ninguém fica indiferente.

[...] procurou tornar picantes por suas expressões de luxúria esses graves personagens sentados uns ao lado dos outros.²⁴

E no entanto, apesar de condenar o que seria uma degradação inapropriada, Gautier continua:

Tendo feito essa crítica e admitido o triste partido escolhido pelo artista, só podemos louvar a extraordinária fineza da mímica, a variedade infinita de nuances na tradução do mesmo efeito diferenciado pela idade, o temperamento e o caráter de cada juiz.²⁵

Seu texto é ambíguo. Censura a malícia das escolhas de Gérôme, mas elogia sua proeza em representar a diversidade de expressões dos personagens. Já Albert de la Fizelière, que elogiara Millet, foi extremamente severo com Gérôme:

Muito saber, muita inteligência, e falta de gosto para conter no limite delicado uma invencível propensão à libertinagem artística. O autor da Frineia [...] esquece que a nudez só é decente quando está, por assim dizer, vestida de esplendor. Essa Frineia de pernas tortas e magra, cujos quadris espremidos ainda trazem o estigma do espartilho, assim como as coxas mostram as marcas das ligas, não passa de uma desavergonhada.²⁶

²⁴ GAUTIER, op. cit., p. 177-180.

²⁵ Ibid., p.179-180.

²⁶ FIZELIÈRE, op. cit., p.30.

Os comentários mostram Gérôme como um exemplo da situação apresentada no início de sua resenha sobre o *Salon* de 1861:

Um dos veteranos da crítica, dos mais autorizados por seus longos e sérios estudos, o Sr. Delécluse, notava ontem, no *Journal des Débats*, de forma profunda e judiciosa: “Enquanto as artes tem por objeto, dizia ele, exprimir as crenças religiosas e apoiar-se nas grandes instituições sociais, os artistas célebres que tem autoridade sobre o público formam e dirigem seu gosto; mas à medida em que a arte, abandonando sucessivamente as alturas onde nasceu, desce para a realidade e cai nas vulgaridades da vida, a maior parte do público impõe cada vez mais seu gosto, até o momento em que o amador, disposto a pagar suas fantasias a preço de ouro, desvia completamente o artista de sua verdadeira vocação, e muda o objetivo da arte.”²⁷

Recorrendo à autoridade do pintor e crítico Étienne-Jean Delécluse (1781-1863), Fizelière acusa parte dos artistas de se renderem ao gosto do público, degradando a arte. Théophile Thoré estava de acordo com esse pensamento, pois escreveu em tom de queixa que a nova diretriz dos artistas – ‘é necessário que um quadro divirta e agrade’ – substituíra a antiga – ‘é necessário que um quadro instrua e moralize’.²⁸ A vontade de agradar ao público, Thoré a identifica e reprova em Gérôme:

Esse quadro da Frineia se assemelha a um pequeno teatro de marionetes em papelão colorido. É impossível ver aí figuras vivas, ou figuras de tamanho natural! A Frineia dá a impressão de um pequeno *biscuit* de Sèvres, que se tem entre as mãos. Ah! Não é indecente, e as damas do palácio ao qual essa obra de arte se destina não terão porque ruborizar.²⁹

²⁷ Ibid., p.4.

²⁸ BÜRGER, op. cit., p. 31.

²⁹ Ibid., p.16-17.

Nos comentários sobre a *Frineia*, identificamos questões que também se encontram na *Primeira Missa* de Victor Meirelles. As observações sobre as variadas expressões dos atenienses diante da beleza nos remetem às diferentes atitudes dos índios na primeira missa. Também nos lembramos do comentário de Félix Ferreira sobre o esforço de Victor Meirelles em evitar a monotonia na composição. Aqui nos parece que o pintor brasileiro segue uma prática tradicional da pintura de história de origem renascentista e que ainda vigorava no século XIX francês. Trata-se de um princípio recomendado por Leon Battista Alberti em seu tratado *Da pintura* (1435): “é agradável a pintura em que os corpos e suas poses sejam bem diferenciados. [...]. desejo que em toda história [...] haja um esforço para que não se repitam gestos e poses.”³⁰

Gérôme e Victor Meirelles parecem obedecer a essa recomendação. Porém, enquanto o francês é acusado de fazer uma pintura que apenas distrai e agrada, o brasileiro mantém a diretriz da missão pedagógica da arte.

O terceiro quadro a analisar é o *Bernard Palissy*, de Vetter. O personagem que dá título à pintura viveu no século XVI e foi um ceramista francês dedicado à investigação dos segredos da esmaltação branca. O próprio Palissy escreveu sobre sua luta para dominar a técnica, as experiências quase sempre frustradas, o sacrifício do patrimônio pessoal e a incompreensão de sua família no livro *L'Art de terre*.³¹ No século XIX, esse artesão de espírito científico foi valorizado como um gênio

³⁰ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 121.

³¹ Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k619347>

solitário. Théophile Gautier faz elogios ao quadro e o descreve:

Numa sala dilapidada como uma granja, sem nenhuma tapeçaria além das teias de aranha, Bernard Palissy, [...] pingando de suor, caiu sentado num banquinho em frente ao forno [...]. Ele une as mãos desesperadamente, e no entanto o brilho da convicção ainda ilumina seu rosto devastado. O fracasso material o esmaga; mas essa voz íntima, sustento dos inventores, lhe diz que sua ideia é boa.³²

O crítico se entusiasma com o heroísmo de Palissy e admira o quadro de Vetter que “foi adquirido com a loteria da qual ele forma um dos mais belos lotes”,³³ informa. Mas sua opinião não era unânime. Fizelière escreve em tom irônico:

Esse Jean [Hégésippe Vetter] certamente não partiu como chegou. Ele chegou com um medíocre *Bernard Palissy*, ele partiu, dizem, com 25000 francos. Bem que se diz que os viveres estão fora de preço.³⁴

A loteria mencionada pelos críticos só foi realizada duas vezes, a primeira no Salão de 1859, a segunda em 1861.³⁵ A proposta era auxiliar os artistas na venda de seus trabalhos. Uma comissão formada por colecionadores de arte se encarregava de escolher as obras que comporiam os lotes a serem sorteados. Mas a iniciativa não foi aprovada, pois desvirtuava o caráter do Salão, transformado-o num empreendimento comercial.³⁶

³² GAUTIER. op. cit., p. 179-180.

³³ Ibid., p.354.

³⁴ FIZELIÈRE, op. cit., p.46.

³⁵ GRANGER, Catherine. *L'Empereur et les arts*, la liste civile de Napoléon III. École de Chartres, 2005, p. 173.

³⁶ DELABORDE, Henri. *Le salon de 1861*. In : *Revue des Deux Mones*, T. 33, 1861, p.872. http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Salon_de_1861

É curioso pensar que esse quadro que foi escolhido pela comissão da loteria e recebeu elogios de críticos como Gautier, foi logo em seguida esquecido. Em minha busca, não encontrei nenhuma imagem disponível da pintura, apenas fotografias de uma cópia em cerâmica.³⁷ Como diferem o gosto e as escolhas com o passar do tempo...

Por nos dar acesso às questões que circulavam entre críticos, artistas e público, cada quadro aqui analisado é importante para a pesquisa. As próprias obras e as críticas que receberam nos ajudam a pensar na pintura de Victor Meirelles a partir dessas questões. Por fim, nos fazem perceber um aspecto que aproxima os trabalhos de Gérôme, Vetter e Meirelles. Em suas pinturas, os três representam as reações dos espectadores em face de uma cena que atrai os olhares. Espelham assim o mundo da arte do qual fizeram parte, no qual a presença do público nas grandes exposições ganhava cada vez maior importância.

³⁷ O painel mural em cerâmica, medindo 185 x 308 cm, se encontra hoje no Musée d'art et d'histoire de Toul. Vide HACHET, Michel. **Une pièce exceptionnelle de la faïencerie de Toul**: Bernard Palissy dans son atelier. In: Etudes Toulaises, n.80, art. 2, 1996. Disponível em <http://www.etudes-toulaises.com/articles/80/art2.pdf>

As esquecidas produções pictórica e crítica de Virgílio Maurício

Ana Paula Nascimento

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA)

Resumo: A arte brasileira na passagem do século XIX para o XX muitas vezes ficou ofuscada e os artistas daquele período também, como Virgílio Maurício (1892-1937), porquanto seu nome inexistia na maior parte da bibliografia especializada. Este artigo pretende ressaltar pequena parcela de seus quadros e os seus escritos publicados nos livros: *Algumas figuras* (1918), *Outras figuras* (1925) e *O trapézio da vida* (1929).
Palavras-chave: Virgílio Maurício. Pintura. Crítica de arte.

Abstract: Brazilian art in the late nineteenth to the twentieth century often became blurred as well as the artists of that period, as Virgílio Maurício (1892-1937), as his name does not exist in most of the specialized bibliography. This article intends to highlight a small portion of his paintings and his writings in *Algumas figuras* [Some Figures] (1918), *Outras figuras* [Other Figures] (1925), and *O trapézio da vida* [The Trapeze of Life] (1929).

Keywords: Virgílio Maurício. Painting. Art Criticism.

Virgílio Mauricio est un peintre dans tout la force du terme; mais c'est aussi un écrivain sensible qui a su voir l'Art de toutes les patries pour offrir, en un bouquet de pensées à la sienne. (J. Valmy-Baysse in MAURÍCIO, 1925, s.p.)¹

Uma parcela da produção artística nacional realizada entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX permaneceu praticamente obscurecida durante grande parte do século passado. Entre os artistas que podemos enquadrar nesse segmento situa-se Virgílio Maurício da Rocha, que além da produção artística, teve obliterada toda a sua criação literária ligada à crítica de arte.

A biografia de Virgílio Maurício é pouco conhecida, e os dados localizados são imprecisos. A bibliografia brasileira fez quase completo silêncio em torno de seu nome.² Sabe-se que nasceu em 4 de abril de 1892, na cidade de Lagoa da Canoa,³ Alagoas, filho de Antônio Maurício da Rocha e de Maria José de Mello Rocha. Iniciou carreira artística com o pintor também alagoano Rosalvo Ribeiro (1865-1915) quando tinha cerca de 15 anos (ROCHA, 1990, p. 12), a quem muito admirou por toda a vida, em especial pelos ensinamentos relacionados às normas do desenho. Depois do período de aprendizado no país e, segundo a família,⁴

¹ “Virgílio Maurício é um pintor em todos os sentidos do termo; mas é, igualmente, um escritor sensível, capaz de ver a Arte em todas as terras, para oferecer uma série de pensamento à sua [pátria].” T. A.

² Dos dicionários sobre artistas brasileiros mais conhecidos, o único que possui um verbete sobre Virgílio Maurício é: TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. p.528-529.

³ Cidade próxima de Arapiraca, a aproximadamente 140 km de Maceió.

⁴ Material coletado no dossiê do artista existente na Biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em meio a esses documentos, há um parecer assinado por Pedro Antonio de Oliveira Ribeiro Neto afirmando que o pintor vendeu muitos quadros em São Paulo durante a década de 1920, dado que ainda não pôde ser verificado.



Figura 1 - Fotografia de Virgílio Maurício publicada em *Outras figuras*, editado no Rio de Janeiro, em 1925. Coleção particular, São Paulo

de expor diversas vezes no Brasil,⁵ viaja em setembro de 1912 para Paris a fim de prosseguir estudos,⁶ sem que se saiba se frequentou algum ateliê particular ou escola. São dessa fase as obras que se tornaram conhecidas do pintor: *Après le rêve* [Depois do sonho], 3ª medalha no *Salon de la Société Nationale des Artistes Français*, 1913, primeiro ano em que expõe na França, e *L'heure du goûter* [A hora da merenda], que participa do mesmo *Salon* no ano seguinte, recebendo críticas positivas e tem a imagem reproduzida no livro *Le nu au Salon*, de Georges Normandy, publicado em 1914. Outras obras de sua autoria, daquele período, são *Oriental* [Oriental] e uma série de pastéis e pequenas pinturas também centradas na temática do nu.

No retorno ao Brasil, Virgílio Maurício realiza uma exposição em Recife com obras de sua autoria e de seus alunos,⁷ no salão nobre do Teatro Santa Isabel, por volta

⁵ Até este momento da pesquisa, foram localizadas as seguintes informações a respeito de exposições na fase anterior à ida para a Europa: 17ª Exposição Geral de Belas Artes de 1910, na qual participa com duas pinturas: *Anunciação* e *Estudo de cabeça de velho* (LEVY, 2003. p. 308); Primeira Exposição Geral de Belas Artes, Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo, em 1911-2 (NASCIMENTO, 2009. p. 395); uma mostra em março de 1911, inaugurada pelo então governador de Alagoas, Euclides Malta, em março de 1911 (GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, 28 de março de 1911, p. 2), outra em Belo Horizonte, com cerca de 50 obras, por volta de abril de 1912 (O PINTOR Virgílio Maurício. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1912, p. 4) e, por fim, uma exposição em Belém do Pará possivelmente em junho de 1912. Nessa cidade, consegue vender muitos quadros como *Assalto ao comboio*, *Avenida Beira Mar* (Rio), *Ponta do Peba*, *Notre Dame*, *Velha árvore*, *Um trecho do rio das Velhas*, *Reflexo*, *Le rêve d'après Detaille*, *Pedra da Moreninha* (Paquetá), *Medieval*, *No pasto*, *Marinha*, *Santa Rita* (Alagoas), *Parque Belo Horizonte*, *Negro com chapéu*, *Calma da tarde*, *Quinta da Boa Vista* e *Icarai*. (VIRGÍLIO Maurício. *A lanceta*, Recife, 12 jul. 1912 – dossiê Virgílio Maurício – Biblioteca Walter Wey/ Pesp).

⁶ Segundo matéria publicada no jornal *Correio Paulistano*, Virgílio Maurício embarcou de Recife para a Europa em 8 de setembro de 1912. In: O PINTOR Virgílio Maurício. *Correio Paulistano*, São Paulo, 6 set. 1912, p. 4.

⁷ Virgílio Maurício frisa diversas vezes em suas publicações que teve alunos em várias das localidades por onde passou. Em artigo publicado em *Algumas figuras*, "Os meus alunos", Virgílio Maurício enumera os alunos que teve em Recife e em Paris, salientando do segundo grupo Fédora do Rego Monteiro (1889 -1975) (MAURÍCIO, 1918, p. 103-104).

de 1916. Na ocasião, surge na imprensa a denúncia de que o principal quadro da mostra, *L'heure du goûter*, não era de sua autoria. A boataria espalhou-se, com partidários do artista e contrários. Em meio ao ambiente tumultuado, o pintor tentou organizar uma recepção para seus admiradores, mas o evento foi proibido porque um delegado de polícia achou que o uso da expressão *après-midi* poderia ter um significado duvidoso. Com a negativa do encontro, lançou-se um desafio: que o artista produzisse obra semelhante à tela realizada na França; segundo algumas notícias, pintou então *Après le bal* [Depois do baile].⁸ Outros autores afirmam que tal escândalo se deu no Rio de Janeiro, naquele mesmo ano, pois corria o comentário de que aquelas obras haviam sido encomendadas em Paris a hábeis pintores, e Maurício, jovem abastado, apenas as assinava. Foi então desafiado pelo também pintor Guttman Bicho (1888-1955) a executar uma pintura em público, o que poria um ponto final na discussão. Indignado, Virgílio Maurício recusou a proposta, que no seu entender equivaleria a uma humilhação. A resposta negativa apenas reforçou em seus desafetos a convicção de que as telas que sempre trazia no retorno de suas viagens a Paris não eram de sua autoria (TEIXEIRA LEITE, 1988, p. 528).

Pelos jornais consultados até o momento, são muitas as notícias – especialmente entre 1916 e 1926 –, sobre o fato de Virgílio Maurício não ter executado as pinturas que apresentava. Em 1917 envolve-se em uma querela

⁸ QUADRO famoso de Virgílio Maurício fica no Museu do Estado. *Diário de Pernambuco*, 12 dez. 1974. (Dossiê Virgílio Maurício – Biblioteca Walter Wey/ Pesp).

com o pintor Antonio Parreiras (1860-1937) em Recife e, no mesmo ano, é expulso do Círculo de Belas Artes de Pernambuco.⁹ Em meio a este ambiente hostil, recebeu apoio de pintores e críticos franceses que saíram em sua defesa, os mesmos sobre os quais se debruçaria em seus artigos e publicações, hoje praticamente esquecidos, o que acontece também com sua atuação como jornalista, comentador do cotidiano e crítico de arte.

Virgílio Maurício viajou diversas vezes à Europa e residiu em muitas cidades brasileiras, como em Recife, no Rio de Janeiro, em São Paulo e, por fim, em Belo Horizonte, onde faleceu em 13 de dezembro de 1937, ano em que organizara e participara da exposição do *Grupo Almeida Júnior*,¹⁰ em São Paulo. Ainda na Pauliceia, participou do 1º Salão Paulista de Belas Artes, em 1934, com um pastel denominado *Recolhimento*.¹¹

Fez, como era costume na época, vários álbuns de autógrafos e comentários, com registros de vários pintores franceses famosos naquele período, além das

⁹ Até o momento, foram consultados quatro periódicos, dois de São Paulo (*O Estado de S. Paulo* e *Correio Paulistano*) e dois do Rio de Janeiro (*O Imparcial* e *Gazeta de Notícias*). A maioria das notícias difamatórias foi localizada em *O Estado de S. Paulo*, que reproduz trechos de matérias de periódicos de Recife.

¹⁰ O Grupo Almeida Júnior foi uma iniciativa de Virgílio Maurício em 1935 – um primeiro Grupo com esta denominação fora criado em 1928 por Torquato Bassi (1880-1967) – e tinha como objetivos: realizar exposições temporárias anuais com obras dos membros da entidade, promover conferências artísticas e ainda perpetuar a memória de Almeida Júnior. Foram feitas no mínimo duas exposições em 1936 e outra no ano seguinte (TARASANTCHI, 2002, p. 62-63). Alguns dos membros fundadores são: Samuel Ribeiro (1882-1952) – presidente de honra –, Lucy Citti Ferreira (1911-2008), Anita Malfatti (1889-1964), Georgina de Albuquerque (1885-1962), José Wasth Rodrigues (1891-1957), Pádua Dutra (1905-1939), Túlio Mugnaini (1895-1975), Alfredo Volpi (1896-1988), Orlando Tarquinio (1894-1970), Gino Bruno (1899-1977), Francisco Leopoldo e Silva (1879-1948), Ottone Zorlini (1891-1967), João Batista Ferri (1896-1978) e Humberto Cozzo (1900-1981). GRUPO Almeida Júnior. *Correio Paulistano*, 13 de junho de 1935, p. 2.

¹¹ Destaque-se que no catálogo, no qual seu nome está fora de ordem, aparece como endereço do artista a rua Libero Badaró, 26 (1º SALÃO..., 1934, p. 78).

assinaturas de políticos brasileiros, como Rui Barbosa (1849-1923); esse material, em grande medida, o auxiliou para a realização de parte dos artigos que escreveu, posteriormente reunidos em livros. Ao lado da pintura, formou-se em medicina, em 1926, e atuou como jornalista, tendo em São Paulo fundado e mantido o jornal *O Mensário de arte*, entre 1935 e 1936. Escreveu ainda sobre medicina, os problemas femininos e uma viagem que realiza para Portugal por volta de 1933.

Pintor de gênero, de figuras e de paisagens, destacam-se entre as suas pinturas os nus femininos, alguns deles expostos em salões franceses, conforme supracitado. São escassas as informações dessas obras e os paradeiros também são desconhecidos. Cópia xerográfica de artigo publicado na *Notre Gazette* (sem data)¹² reproduz algumas dessas obras: *Dans les rêves* [Nos sonhos] (pastel exposto no Salon de Beaux-Arts de Nice), *Nu* (pastel exposto no Salon de la Société Nationale des Artistes Français, de 1913), *Orientale* e o premiado *Après le rêve*. Exceto *Orientale*, os outros apresentam suas modelos deitadas em camas forradas de sedas e panejamentos à direita, com predomínio das linhas horizontais. Nas duas primeiras obras, as modelos encontram-se de costas, assim como em *Orientale* e apenas em *Après le rêve* a modelo está em posição frontal, olhando para o observador. Outro artigo que faz parte dessa mesma documentação apresenta uma composição sacra.¹³

¹² Pertencente à Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹³ PEINTRES et sculpteurs de la femme: Virgilio Maurício. *Notre Gazette*, 1914. (Dossiê

***Après le rêve* e *L'heure du goûter* na Pinacoteca do Estado de São Paulo**

A documentação das obras em museus pode ser muito diversificada. No caso das duas obras de Virgílio Maurício que fazem parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, os documentos na pasta referente ao artista propiciaram a elucidação de algumas informações. *Après le rêve* e *L'heure du goûter* foram doadas ao Museu entre 1974 e 1975, em nome da família do Prof. Miguel Maurício da Rocha.¹⁴ Naquele período, a família já sabia que a obra do artista havia caído no esquecimento e talvez a doação tivesse como principal objetivo tornar a obra de Virgílio Maurício reconhecida e ele um artista memorável, como se pode depreender de trecho de correspondência encaminhada à Pinacoteca:

[...] Para os da família, isto representa muito, dada a promoção artística que poderá advir à obra artística de Virgílio Maurício, bastante desconhecida da geração atual. [...] De certa maneira, isto significa também cultivar a memória do artista.¹⁵

Na mesma época, foram doadas ao Museu do Estado de Pernambuco outras duas pinturas, *Oriental* e *Après le bal*. Em carta enviada por Maria Cecília Maurício da Rocha (1903-2001) ao então diretor do Pinacoteca, Alfredo Gomes, subentende-se que as quatro obras seriam doadas ao

Virgílio Maurício - Biblioteca Pinacoteca do Estado de São Paulo)

¹⁴ O matemático Miguel Maurício da Rocha (1901-1970) era irmão de Virgílio Maurício. Possivelmente, com o seu falecimento, a viúva, Maria Cecília Maurício da Rocha, e os filhos resolveram doar algumas obras para museus.

¹⁵ Carta de Maria Cecília Maurício da Rocha para Alfredo Gomes datada de 18 de agosto de 1975. Arquivo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

museu paulista, mas, após pressão de colegas de geração que ainda viviam em Recife – onde o artista residira, tivera alunos e expusera –, a família optou pela presença de trabalhos do artista também no museu pernambucano. Tal estratégia possibilitaria o conhecimento do pintor em diferentes contextos.

Après le rêve traz uma jovem de tez clara com longos cabelos castanhos deitada sobre um tecido com variações das cores coral e amarelo. A retratada apoia parcialmente a cabeça em uma almofada em variados tons de verde que contrastam com o carmim do fundo e realçam o tom nacarado da pele, sendo todo o corpo fortemente delineado por desenho. Matéria publicada no *Mensário de Arte* (sem data, entre 1935 e 1936) apresenta o desenho e a pintura de *Après le rêve* lado a lado. No desenho, a inclinação da cabeça é muito mais acentuada e a posição das pernas também é um pouco diversa da pintura, assim como os planejamentos de fundo.



Figura 2 - Virgílio Maurício. *Après le rêve*, 1912, óleo sobre tela, 105 x 200 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/ Brasil. Doação sra. Miguel Maurício da Rocha e filhos, 1975. Crédito fotográfico: Isabella Matheus, 2010

L'heure du goûter apresenta uma série de características orientalizantes – comuns nos salões franceses daquele período – como os diversos tipos de padronagens presentes no papel de parede, nas almofadas, tapetes e tecidos. Cinco mulheres nuas, que formam uma espécie de círculo com o grande medalhão ao fundo na parede, se deliciam em uma espécie de banquete: as quatro de tez branca na parte frontal são servidas por uma mulata que traz uma grande cesta com frutas. A pincelada é bem solta, e a luz é dirigida para o centro da composição e para os quatro corpos alvos; prevalecem os ocres, os vermelhos, e o negro ao lado dos pontos de luz formados pelas mulheres.



Figura 3 - Virgílio Maurício. *L'heure du goûter*, 1914, óleo sobre tela, 236 x 334 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/ Brasil. Doação sra. Miguel Maurício da Rocha e filhos, 1975. Crédito fotográfico: Isabella Matheus, 2011.

Virgílio Maurício como crítico de arte e do cotidiano

Talvez a maior contribuição de Virgílio Maurício tenha se dado em sua crítica de arte, realizada em periódicos e, depois, parcialmente compilada em publicações¹⁶ como *Algumas figuras* (1918), *Outras figuras* (1925) e *O trapézio da vida* (1929). Nos três livros, ainda que contenham diferenças até de enfoque em relação a alguns assuntos, o autor mostra-se sensível e aberto à análise de artistas, desde os consagrados até os então iniciantes. Procura sempre ressaltar qualidades e criticar aspectos do trabalho e não personalidades, tentando demonstrar que a principal característica dos textos deveria ser a melhoria do panorama artístico no país. Tem como seu principal modelo de crítico nacional Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), e afirma que, após o falecimento deste, nenhum outro escritor tinha condições intelectuais e sensíveis de lhe ocupar o posto.

Os três livros, cada um com 27 artigos, trazem uma série de passagens autobiográficas, como lembranças da Cidade Luz, os contatos com os grandes mestres que dominavam os salões de Belas Artes naquele período, as visitas, as premiações e os cartões e bilhetes que recebera de personalidades ilustres, que tanto o auxiliaram na elaboração de seus artigos. Sobre vários artistas escreve mais de um artigo: Auguste Rodin (1840-1917), Henri Martin (1860-1943), François Flameng (1856-1923), Paul Landowski (1875-1961), Edgard Maxence (1871-1954), Aleijadinho (1738-1814), Paul Chabas (1869-1937) e

¹⁶ Uma grande parte da história da arte brasileira ainda se encontra dispersa em jornais e revistas, em diferentes períodos.

Eugène Carrière (1849-1906), entre outros. Também cita diversas vezes Baptista da Costa (1865-1926), Antonio Parreiras, Arthur Thimoteo da Costa (1882-1923) e Navarro da Costa (1883-1931).

Para Virgílio Maurício, o desenho mostra-se como o principal ponto ao qual um artista deve se dedicar, pois a partir dele toda a obra será construída; considera, como os grandes mestres acadêmicos, a utilização das cores secundária. Ainda que distante das vanguardas artísticas, abre-se para manifestações do Simbolismo, do Art Nouveau e do Impressionismo. Crê que os artistas devem buscar a inovação, um estilo próprio, pois do contrário passam a ser meros copistas, dos outros ou de si mesmos, transformando-se em acadêmicos, na acepção negativa do termo. O nu, talvez por ser o gênero que o destacou em Paris, é várias vezes mencionado, assim como a paisagem,¹⁷ e afirma que o Brasil não tivera, até aquele momento, um artista que de fato se destacasse nessa categoria, ainda que escreva sobre Castagneto (1851-1900), Baptista da Costa, Antonio Parreiras e Pedro Bruno (1888-1949), entre outros. Na escultura nacional, merecem comentários Mestre Valentim (1745-1813), Aleijadinho e Rodolpho Bernardelli (1852-1931).

Ilumina os professores da Academia Imperial de Belas Artes, como Pedro Américo (1843-1905) e Victor Meirelles (1832-1903), artistas que foram vivamente criticados a partir da Proclamação da República. Enaltece

¹⁷ Segundo a família do artista, Virgílio Maurício executou uma série de paisagens, estando a maioria delas desaparecidas. Depoimento de Regina Maurício da Rocha à autora em setembro de 2012.

o trabalho e a atividade docente de Rosalvo Ribeiro, seu mestre no Brasil, com quem sempre compartilhou a tese de ser o desenho o organizador de todo o trabalho artístico. Também destaca a produção de Telles Júnior (1851-1914) e Manuel Lopes Rodrigues (1860-1917), procurando sempre apontar qualidades em artistas que trabalhavam fora do eixo Rio-São Paulo, singularidades, destacando em todos os artigos a importância da criatividade aliada ao conhecimento técnico.

É dos primeiros a dar importância às esculturas de Aleijadinho, de quem conhece a obra durante viagem às cidades históricas de Minas Gerais, possivelmente no começo da década de 1910, antes de ir para o Velho Continente. Também prevê em Henrique Cavalleiro (1892-1975) uma carreira promissora, como a de seu principal mestre, Eliseu Visconti (1866-1944). Elenca seus alunos de ambos os sexos e destaca o trabalho de muitas mulheres – mesmo que às vezes as denomine como “amadoras”.

Como outros artistas do período, Virgílio Maurício procurou estabelecer uma série de contatos com o meio artístico francês; aproximou-se dos que habitualmente expunham nos salões oficiais, não por desconhecimento dos movimentos de vanguarda, mas por opção, como se pode observar na leitura dos três volumes. Dos artistas franceses – e também de alguns brasileiros – cria breves biografias: explicita as trajetórias artísticas, as premiações nos salões e a ascensão no sistema artístico das Academias, notadamente a parisiense. Vários textos são escritos quando do falecimento dos pintores, como no caso

de Emilio Cardoso Ayres (1890-1916), Rodin e Zeferino da Costa (1840-1916).

Em relação a artistas de São Paulo, a maior ênfase recai sobre José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), apontado como o único pintor brasileiro de valor na especialidade da pintura interiorana e de costumes. Destaca São Paulo como um estado promissor em relação às artes visuais, pois, com o crescimento e seu enriquecimento, seria possível uma nova configuração artística. Analisa ainda outras personalidades como o prefeito José Pires do Rio (1880-1950), os melhoramentos na cidade, as atividades da Cúria Metropolitana e o descaso em que se encontra a Pinacoteca por volta de 1929.

O ambiente artístico do Rio de Janeiro e as Exposições Gerais de Belas Artes são vistos como cheios de intrigas e nível rebaixado de conhecimento, considerados por ele, *grosso modo*, de péssima qualidade, com muitos talentos desperdiçados e exibição de inúmeras pinturas de má qualidade, mesmo dos artistas estrangeiros que passam pelo país. Visita exposições e as comenta. Reiteradamente critica as fofocas e as maledicências do ambiente artístico nacional. Não raro desmistifica ídolos e tem sempre a capacidade de perceber a boa pintura – dispõe de mecanismos para prever o futuro de uma personalidade com base em uma boa estreia.

Independentemente de sua produção pictórica e de serem aceitas ou não as suas posições críticas diante da arte, o completo mutismo em relação a todos os seus trabalhos, sejam suas pinturas ou escritos, fez que Virgílio

Maurício passasse a não existir para a arte brasileira. É fato que seus modelos, tanto artísticos como os de análise das obras, estavam fortemente atrelados ao sistema artístico oficial francês do período. Tal escolha não foi apenas dele, mas de muitos outros artistas brasileiros que, bem ou mal, têm ao menos alguns dados sobre vida e obra minimamente sistematizados. Seus mentores passaram largos períodos em reservas técnicas em toda a Europa, tachados de acadêmicos e retrógrados, mas paulatinamente, a partir dos anos 1970 – época em que a família doa as obras para os museus brasileiros –, voltaram a ser exibidos e não foram completamente apagados. Virgílio Maurício, talvez por mostrar claramente suas posições, e por tentar, na medida do possível, exercer uma crítica idônea, foi praticamente esquecido, assim como suas publicações e as poucas obras a que se tem acesso nos museus.

Na atualidade, longe do calor das discussões, será possível reavaliar essa produção, ainda que de maneira parcial em razão das poucas informações localizadas. Cada vez mais são necessárias pesquisas sobre esses artistas que estão no limbo e nunca foram compreendidos, nem por seus contemporâneos nem pelas gerações posteriores.

Bibliografia bibliográficas:

1º SALÃO Paulista de Belas Artes. São Paulo: L. Andreotti & Cia., 1934, p. 78.

A PINACOTECA do Estado. São Paulo: Safra, 1994, p. 148-9.

ARAUJO, Marcelo Mattos; NASCIMENTO, Ana Paula Nascimento & BARROS, Regina Teixeira de. 100 Anos da Pinacoteca: a formação de um acervo. São Paulo: Pesp/Fiesp, 2005, p. 124.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Republicano – Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933. Rio de Janeiro: ArteData, 2003, p. 308. (publicação digital)

LOURENÇO, Maria Cecília França. Pinacoteca do Estado: catálogo geral de obras. São Paulo: SEC/MinC/Imesp/Dema/Pesp, 1988, p. 102.

MAURÍCIO, Virgílio. 13 meses em Portugal. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1934.

_____. Algumas figuras. Rio de Janeiro: Typ. e Lith. Pimenta de Mello & C., 1918.

_____. Da mulher: proporções – beleza – deformação – hygiene, mulher e moda – sports – a mulher, o nu e a moral. Rio de Janeiro: Paulo, Pongetti & Cia., 1926.

_____. O trapézio da vida. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1929.

_____. Outras figuras. Rio de Janeiro: Papelaria Vênus, 1925.

_____. Ouvindo a sciencia – o problema hospitalar: o ensino médico – casos clínicos. Rio de Janeiro: Empreza Graphica Editora, 1926.

NASCIMENTO, Ana Paula. Espaços e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895-1929). Tese (Doutorado) - FAU-USP. São Paulo, 2009, 2v.

_____. O nu além das academias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011, p. 20-21, 25, 27, 62, 64-65.

_____. Virgílio Maurício, Após de rêve. In: AAVV. Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011, p. 88-89.

NORMANDY, Georges. Le nu au Salon. 1914. Paris: Albert Méricant, 1914, p. 19.

O MUSEU do Estado de Pernambuco. São Paulo: Safra, 2003.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. Pintores paisagistas: São Paulo. 1890 a 1920. São Paulo: Edusp/ Imesp, 2002, p. 62-63.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. Realismo burguês ou arte pompier. In: AAVV. Um olhar crítico sobre o acervo do século XIX: reflexões iconográficas – memória. São Paulo: Pesp, 1994, p. 67-96.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p. 528-9.

Dossiê do artista – Biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Notas sobre o acervo de pintura portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes/RJ

Arthur Valle (Departamento de Artes - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro)

Resumo: Em 1890, uma ampla reforma efetivou-se na Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro: a instituição foi então renomeada como Escola Nacional de Belas Artes e teve sua orientação pedagógica e seu quadro de professores significativamente renovados. A partir da chamada “Reforma de 1890”, os responsáveis pela Escola implementaram, entre outras ações, um esforço visando à ampliação e renovação das coleções de obras de arte da instituição. Nesse sentido, destaca-se o conjunto de aquisições de pintura portuguesa de fins do século XIX e início do XX: em médio prazo, a Escola passou a contar com obras de artistas como Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, Souza Pinto ou José Malhoa. No presente artigo, eu gostaria de apresentar o processo de constituição desse acervo de pintura portuguesa da Escola, bem como levantar algumas hipóteses a respeito das razões por trás de tal processo.

Palavras-chave: Pintura portuguesa de fins do século XIX e início do XX. Escola Nacional de Belas Artes-Rio de Janeiro. Ensino artístico no Brasil.

Abstract: In 1890, a wide-ranging reform was effected in the Rio de Janeiro's Academy of Fine Arts: the institution was then renamed as National School of Fine Arts, and its pedagogical orientation and faculty have been renovated. From the so-called "1890 Reform", those, who were responsible for the School, implemented, among other actions, an effort aiming at the expansion and renovation of the institution art collections. In this sense, a set of acquisitions related to Portuguese painting from the end of the 19th century and early 20th century was particularly successful: in a medium term, the ENBA was counting on important works of artists such as Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, Souza Pinto or José Malhoa. In this article, I would like to present the constitution process of the School's Portuguese painting collection and to raise some hypotheses about the reasons behind this process.

Keywords: Portuguese paintings from the late 19th century and early 20th century; National School of Fine Arts - Rio de Janeiro; Artistic Education in Brazil.

Em boa parte da historiografia brasileira de arte, a imediata conjuntura pós-colonial foi encarada como sinônimo de uma ruptura com a matriz cultural portuguesa. Indício disso é que a maioria das obras de síntese sobre a

história da arte no Brasil¹ literalmente inicia um novo capítulo com as consequências da instalação no Rio de Janeiro, em 1808, da Corte Portuguesa - muito especificamente, com a chegada, em março de 1816, da colônia de artistas e artífices alcunhada “Missão Artística Francesa”. Embora necessite ser matizada, tal periodização é, em certa medida, justificada: de fato, é após a chegada de franceses como Joachim Lebreton, Jean-Baptiste Debret ou A.-H.-V. Grandjean de Montigny, que amadurece, no Brasil, a ideia da instalação de um ensino formal de artes, que se concretizará com a inauguração, em 1826, da Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro.

Além da promoção de um sistema de ensino e de modelos artísticos significativamente diversos dos que predominavam até então no Brasil, os franceses também deram o seu contributo à história dos museus no país. Com a intenção de vendê-las ao governo português, Lebreton trouxe consigo cerca de 50 obras de arte, entre originais e cópias, que, somadas a peças da coleção do então regente Dom João VI, formaram o núcleo inicial das coleções da Academia.² Este núcleo foi enriquecido com importantes incorporações ao longo do século XIX e início do século XX, vindo a constituir, por longo tempo, a mais importante pinacoteca do Brasil.

¹ Uma lista não-exaustiva incluiria: Os Componentes do Século XIX. In: BARDI, P. M. *História da arte brasileira*: pintura, escultura, arquitetura, outras artes. 2a. Edição. São Paulo: Melhoramentos, 1976, p. 136 sg.; Século XIX A Missão Artística Francesa. In: *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, v. 1, p. 442 sg; PEREIRA, Sonia Gomes. A arte no Brasil no século XIX e início do XX. In: OLIVEIRA, Myrian A. R. de. *História da arte no Brasil*: textos de síntese. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p. 59 sg.

² SALA, Dalton. “As Origens Históricas do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro”. In: *Acervo Museu Nacional de Belas Artes - Collection Museum of Fine Arts*. São Paulo: Banco Santos, 2002, p.20.

A vocação pública e o potencial educativo das coleções da Academia, bem como as suas supostas limitações - no que tangia à quantidade de obras e à autenticidade das mesmas -, foram temas recorrentes nos escritos dos críticos de arte do Rio de Janeiro, especialmente nas décadas finais do Oitocentos. Esforços no sentido de sanar as insuficiências então acusadas foram empreendidos ainda no período imperial, como deixa entrever, por exemplo, um relatório que, em março de 1889, o então diretor da Academia, Ernesto Gomes Moreira Maia, apresentou ao Ministério do Império:

ali se encontra indicado que a pinacoteca da instituição contava com 550 obras, de diversas “escolas” europeias, convenientemente instaladas.³

Mas foi sobretudo após a proclamação da República no Brasil, em fins de 1889, que políticas de abertura à sociedade e de ampliação das coleções da instituição ganharam uma caráter mais sistemático. Com efeito, cerca de um ano após o golpe militar que depôs o último imperador brasileiro, Dom Pedro II, foi efetivada, pelo Decreto N. 983, de 8 de novembro de 1890, uma ampla reforma na Academia do Rio de Janeiro. A instituição foi então renomeada como Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), e foram renovados, de maneira significativa, a sua orientação pedagógica e o seu quadro de professores.⁴ A partir da chamada “Reforma de

³ RELATÓRIO DO ANO DE 1888 APRESENTADO À ASSEMBLÉIA GERAL LEGISLATIVA NA 4ª SESSÃO DA 20ª LEGISLATURA EM MAIO DE 1889. Rio de Janeiro, Anexo C, p.2. Transcrição com grafia atualizada disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios_ministeriais/rltr_mntr_1888anexo.htm> Acesso 1. mai. 2012.

⁴ Uma discussão aprofundada da “Reforma de 1890” pode ser encontrada em: DAZZI, Camila. “*Por em prática e Reforma da antiga Academia*”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. (Tese de Doutorado) PPGAV/UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

1890”, os responsáveis pela Escola, tendo à frente artistas-administradores como Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoêdo, implementaram, entre outras ações, esforços visando abrir ao público e renovar as coleções de obras de arte que a instituição herdara. Já em 1891, a publicação de um *Catalogo dos Quadros Expostos na Escola Nacional de Bellas Artes*⁵ evidenciava que a pinacoteca da instituição adquirira o caráter de mostra pública, afastando-se decisivamente do domínio privado do ensino, no qual se mantivera durante boa parte do Império.

Com relação à ampliação das coleções da ENBA, alguns dos mais bem sucedidos resultados teriam sido alcançados por aquilo que a pesquisadora Zuzana Paternostro definiu como “uma política visando ao preenchimento das lacunas referentes à coleção de pintura portuguesa, no que tange aos mestres em plena atividade naquele tempo”.⁶ Em médio prazo, a Escola passou a contar com obras de pintores que eram - e, em grande medida, ainda são - dos mais destacados no panorama da arte portuguesa de fins do Oitocentos e início do Novecentos, como Antonio Carvalho da Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, José Júlio de Souza Pinto, José Vital Branco Malhoa, entre outros.

Juntamente com grande parte das demais coleções da ENBA, as pinturas portuguesas aqui referidas foram transferidas, em 1937, para o então fundado Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA). No

⁵ *Catalogo dos Quadros Expostos na Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891.

⁶ PATERNOSTRO, Zuzana. “A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes: O Início da Coleção”. In: *O Grupo do Leão e o Naturalismo português*. (Catálogo de exposição) São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996, p.24.

contexto dessa última instituição, o acervo foi analisado por pesquisadoras como Ecyla Castanheira Brandão⁷ e a citada Paternostro,⁸ e informações adicionais podem ser obtidas em obras monográficas sobre os artistas portugueses que compunham a Pinacoteca da Escola. Com base nessa bibliografia, em registros atuais do MNBA e, sobretudo, em documentos de época, é possível precisar, na maioria dos casos, quando e sob que circunstâncias as pinturas portuguesas foram incorporadas às coleções da ENBA.

A primeira aquisição de uma pintura portuguesa “moderna”⁹ teria se dado em 1894, quando da realização, nesse mesmo ano, da primeira Exposição Geral organizada pela ENBA. Tratava-se de *Le rendez-vous*, de Souza Pinto, artista que, no certame, recebeu a 2ª medalha de ouro. O português fora convidado a participar da exposição, como revela uma carta da legação brasileira em Paris, de 2 de agosto de 1894, ao então vice-diretor da ENBA, Rodolpho Amoêdo.¹⁰ Sabemos, ainda, que *Le rendez-vous* figurou no *Salon da Société des artistes français* de 1894, tendo merecido, inclusive, uma reprodução em catálogo ilustrado do *Salon*. Considerando o convite ao artista e o relativo prestígio da obra em Paris, é presumível que, antes mesmo de chegar ao Rio, já houvesse um interesse em sua aquisição para compor a Pinacoteca da ENBA. Uma

⁷ *Pintura Portuguesa*: Acervo do MNBA. 2. Ed. rev. e aum. Apres. Alcídio Mafrá de Souza. Texto de Ecyla Castanheira Brandão. Rio de Janeiro, 1990; Paternostro, op. cit., p. 23-25.

⁸ PATERNOSTRO, op. cit., p. 23-25.

⁹ Na literatura artística da 1ª República brasileira, o termo “moderno” se define, sobretudo, em oposição à “antigo”, e designa os artistas ainda em atividade ou recentemente falecidos. Cf., por exemplo, o uso do termo no *Catálogo da Exposição Geral de Bellas-Artes*. Rio de Janeiro: Typographia de J. Villeneuve & C., 1890.

¹⁰ *Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ*. Notação 6129 - Correspondências Recebidas 1894, p. 93.

indicação expressa para tanto, feita por uma comissão de professores da Escola, consta em relatório do Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, datado de abril de 1895.¹¹

Alguns anos depois, em 1902, um informe de Rodolpho Bernardelli, então diretor da ENBA, reproduzido em relatório do Ministro da Justiça e Negócios Interiores, apresentava uma lista de 11 quadros, comprados junto ao “Sr. Guilherme da Rosa, representante de artistas portugueses”.¹² Eram estes: *A Luva Branca*, *A Locandeira*, *Madona e Soldado*, de Columbano Bordallo, *Azinhaga em Benfica*, de José Velloso Salgado; *Um Homem do Mar*, de Ernesto Augusto Ferreira Condeixa; *Os Amores do Moleiro*, de Carlos Reis; *A Saída do Rebanho*, de Manoel Henrique Pinto; *A Sesta*, *A Corar a Roupa* e *Gozando os Rendimentos*, de José Malhoa. Todas essas pinturas figuraram na *Exposição de Arte Portuguesa*, organizada por Rosa nas dependências do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em julho de 1902, mostra que contava também com peças de arte aplicada e projetos arquitetônicos, e que teve uma grande repercussão no meio artístico do Rio.

Uma importante obra de Malhoa, a segunda versão de *Cócegas*, de 1904, foi comprada após uma grande mostra individual que o artista realizou no Gabinete Português de

¹¹ *Relatorio apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. Antonio Gonçalves Ferreira Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1895*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895, Anexo P, p. 13 (A grafia desta e de todas as outras citações de época foi atualizada).

¹² *Relatorio apresentado ao Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. J. J. Seabra Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores em abril de 1903...* Op. cit, p.225. Essa lista apresenta, a partir da sua quinta linha, um erro na correspondência entre os títulos das obras e os nomes de seus respectivos autores.

Leitura do Rio de Janeiro. Resenhas sobre a Exposição Geral de 1906, que abriu suas portas dois meses após o encerramento da importante individual de Malhoa, indicam que *Cócegas* teria sido, já então, adquirida pelo Governo brasileiro.¹³ Todavia, Nuno Saldanha, em pesquisa recentemente publicada, apresentou evidências de que a compra teria, na verdade, se arrastado por longos meses, se concluindo em inícios de 1907.¹⁴

Em 1909, segundo Paternostro, a ENBA teria adquirido uma primeira obra de Silva Porto, *Na Cisterna*, “exposta em 1891 na 1ª Exposição do Grêmio Artístico de Lisboa, com o título O Poço velho (Odivelas)”.¹⁵ Essa afirmação é em parte corroborada por um documento datilografado, pertencente ao Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, que apresenta “uma seleção dos quadros e mais objetos de arte, adquiridos pela verba de ‘Aquisição de obras de arte’”, e que assinala a compra, em 1909, pelo valor de 1:500\$000, de um quadro a óleo (não nomeado) de Silva Porto.¹⁶ Esse mesmo documento, além de confirmar a aquisição de *Le rendez-vous*, em 1894, pelo valor de 3:000\$000, acusa as compras de um segundo quadro a óleo (não nomeado) de Souza Pinto, em 1912, pelo valor de 2:000\$000, bem como de uma obra de João Vaz, intitulada *Entardecer*, em 1913, pelo valor de 1:100\$000.¹⁷

¹³ Cf., por exemplo: “NOTAS DE ARTE”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1 set. 1906, p. 3; “A EXPOSIÇÃO”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 set. 1906, p.5; AMADOR, Bueno. “BELAS-ARTES. O SALÃO DE 1906”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 set. 1906, p.3

¹⁴ SALDANHA, Nuno. *José Malhoa*. Tradição e Modernidade. Scribe, 2010, p.327.

¹⁵ *O Grupo do Leão e o Naturalismo português*, op. cit, p. 38.

¹⁶ *Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ*. Notação 5107, p. 2.

¹⁷ Idem, p. 3.

A aquisição da maioria das obras até aqui elencadas é confirmada no *Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura* da ENBA, editado em 1923,¹⁸ no qual são enumeradas nada menos do que 16 pinturas portuguesas. Além de 13 já referidas, são citadas 3 novas obras portuguesas: *Assembléia, flores* (aquarela, n. 253), de Helena Roque Gameiro; *Praia de Adraga* (aquarela, n. 254), de Alfredo Roque Gameiro; e *Sob a verdura* (n. 507), de Souza Pinto - obra não datada, talvez o quadro a óleo referido no documento do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ, citado no parágrafo anterior.

Até o momento, me detive sobretudo nas aquisições de obras de arte portuguesas feitas durante a administração de Rodolpo Bernardelli, entre 1890 a 1915, e que possuem algum indício de comprovação documental. Existem, todavia, outras obras, cujas proveniências são ainda obscuras, como dois esboços para painéis de azulejo (*Um acordo* e *O rompimento*), de autoria de Rafael Bordallo Pinheiro, que segundo Paternostro, “foram doados à Pinacoteca da Escola pelo colecionador Cunha Porto em 1902”.¹⁹ Além disso, embora escasseiem os documentos a esse respeito, o interesse pela produção dos artistas portugueses “modernos” parece ter continuado na administração do sucessor de Bernardelli, João Baptista da Costa, que foi diretor da Escola entre 1915 e 1926. Uma foto datada de 1920, que mostra parte da Pinacoteca da

¹⁸ ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES - CATALOGO GERAL DAS GALERIAS DE PINTURA E DE ESCULPTURA. Rio de janeiro: Empr. Ind. Editora “O Norte”, 1923

¹⁹ PATERNOSTRO, op. cit., p. 24. O colecionador referido é, provavelmente, Joaquim Augusto da Cunha Porto, comerciante e escritor nascido na cidade do Porto, em 1827, e falecido no Rio de Janeiro, em 1884.

instituição e na qual Baptista da Costa aparece em frente às *Cócegas de Malhoa*,²⁰ parece reveladora da importância emblemática que o acervo português então possuía, no contexto mais amplo das coleções da Escola.

Acréscimos a esse acervo também continuariam a ser feitos. É bastante provável, por exemplo, que as acima referidas aquarelas de Alfredo e Helena Roque Gameiro tenham sido incorporadas às coleções da ENBA em 1920, por ocasião de uma exposição que ambos fizeram no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.²¹ Sabe-se, além disso, que, em 1926, a Escola recebeu, como doação, parte da coleção de arte de Luís Fernandes,²² na qual a presença de obras de artistas portugueses de fins do século XIX e início do XX era das mais representativas. Além de novos quadros de Columbano e Malhoa e de uma série de pequenas “manchas” de Silva Porto, a doação Luís Fernandes conteria, um retrato de Adolfo Cesar de Medeiros Grenó.²³

Por seu caráter fragmentário, os dados acima elencados demandam o aprofundamento das pesquisas. Não obstante, creio ser possível afirmar que, embora o processo de constituição do acervo de pintura portuguesa

²⁰ MATTOS, Adalberto. “Uma Visita à Escola de Bellas Artes”. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, nov. 1920, n/p.

²¹ Cf. por exemplo, “VIDAARTISTICA. Inaugura-se amanhã a Exposição Roque Gameiro no Gabinete Português de Leitura”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 ago. 1920, p. 3; MATTOS, Adalberto. “Mostra de Arte”. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 2. out. 1920, n/p.

²² Luis Fernandes nasceu na Bahia, Brasil, em 1859, e faleceu em Paris, em 1922. Foi colecionador de objetos de arte, principalmente de porcelanas raras, e presidente do Grupo dos Amigos do Museu de Arte Antiga de Lisboa. Cf. Verbete FERNANDES (Luís). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, volume XI, p.108.

²³ Dados disponíveis no Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes - SIMBA.

da ENBA tenha sido marcado por contingências e pela confluência de mecanismos de aquisição heterogêneos, ele é revelador da manutenção de um interesse genuíno pela arte portuguesa “moderna”, por parte dos responsáveis pela Escola, nas décadas iniciais da República brasileira. Gostaria de encerrar apresentando três razões que parecem estar por trás desse interesse.

Uma primeira razão relacionar-se-ia com o fato de que, já na passagem para a década de 1880, portugueses e agentes brasileiros fundamentais na implementação da “Reforma de 1890” estabeleceram, na Europa, laços de sociabilidade estreitos.²⁴ Isso teria possibilitado que jovens artistas brasileiros, em seus estágios finais de formação no Velho Mundo, tomassem conhecimento direto da produção lusitana coeva. Uma segunda razão diz respeito à intensa circulação de artistas portugueses pelo Rio de Janeiro, a partir dos anos finais do Império. Esse fenômeno, motivado especialmente pelo crescimento do mecenato local,²⁵ teria

²⁴ A esse respeito, Luciano Migliaccio lembra, por exemplo, que o “diálogo luso-brasileiro tomaria nova força em Paris, onde, na década de 1870-1880, José Julio de Sousa Pinto, Marques de Oliveira, Henrique Pousão frequentavam o ateliê de Cabanel e de Yvon nos mesmos anos que os brasileiros José Ferraz de Almeida Junior e Rodolfo Amoedo. Uma verdadeira colônia artística luso-brasileira iria se reunir em Paris na residência do paulista Eduardo Prado, amigo de Eça de Queiroz e de Ramalho Ortigão.” (MIGLIACCIO, Luciano. “Malhoa e o Brasil”. In: *José Malhoa*. ARTing Editores, 2008, n/p). Além disso, a partir de 1882, em Roma, Henrique Pousão teria estreitado laços de amizade com dois outros brasileiros fundamentais para a “Reforma de 1890”, os irmãos Rodolpho e Henrique Bernardelli. (SILVEIRA, Carlos. “Liberto da Academia e perseguindo a luz: o percurso fulgurante de Henrique Pousão”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/pousao_cs.htm>. Acesso em: 1 mar. 2012).

²⁵ Esse crescimento do mecenato coincide com um aumento no fluxo migratório português para o Brasil: no ápice desse fluxo, entre 1901 e 1930, uma média superior a 25 mil imigrantes portugueses aportava no Brasil por ano, como deixam entrever dados fornecidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (*PRESENÇA portuguesa: de colonizadores a imigrantes*. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/brasil500/portugueses.html>> Acesso em: 1 mar. 2012.). Esses imigrantes aqui chegavam por razões diversas, e, até a Primeira Guerra Mundial, o destino final da maioria era justamente o Rio de Janeiro.

tornado acessível, na cidade, um montante significativo de pinturas portuguesas de qualidade.

Uma terceira razão diria respeito à relativa consonância entre a estética das obras portuguesas adquiridas e as orientações pedagógicas implantadas na ENBA pós-“Reforma de 1890”. A aquisição de pinturas portuguesas visaria, nesse sentido, à promoção de modelos que, ao menos nos anos posteriores à reforma, eram julgados pertinentes para o desenvolvimento da arte brasileira. Uma análise, ainda que não exaustiva, das peças portuguesas adquiridas permite verificar que o principal desses modelos foi a tendência que, na historiografia lusitana de arte, se convencionou chamar “Naturalismo”, que teria se afirmado durante o quartel final do século XIX.²⁶ Parece-me significativo que a absoluta maioria dos artistas portugueses cujas obras foram adquiridas pela ENBA tenham participado, nos anos 1880, das *Exposições de Quadros Modernos* - renomeadas, a partir de 1885, *Exposições de Arte Moderna* -, promovidas pelo *Grupo do Leão*.

Existiriam alguns pontos de convergência entre a estética e intenções reconhecíveis na fortuna crítica dos chamados “naturalistas” portugueses e as orientações pedagógicas que passaram a vigorar na ENBA após a “Reforma de 1890”. Embora não possa, dentro dos presentes

²⁶ FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX*. 3ª edição. Vol. 2. Lisboa: Bertrand Editora, 1990; SILVA, Raquel Henriques da. *Silva Porto e a pintura naturalista*. LAPA, Pedro; SILVEIRA, Maria de Aires (Org.) *Arte Portuguesa do Século XIX: 1850-1910*. Vol. 1. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado/Leya, 2010, p. LI-LXIII; PORFÍRIO, José Luis; Barreiros, Maria Helena. *Da Expressão Romântica à Estética Naturalista*. In: RODRIGUES, Dalila (coord.). *Arte Portuguesa*. Da Pré-História ao século XX. FUBU Editores, SA, 2009, v. 15, p.49-79.

limites, aprofundar a discussão desses pontos, gostaria de, ao menos, indicar dois deles, que se deixam entrever, por exemplo, relatório de Rodolpho Bernardelli ao Ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, em maio de 1891:

(1) a exigência de um compromisso moral com uma expressão da “Verdade” da Natureza, vista e sentida através de temperamento individual do artista; (2) a exigência complementar de uma negação de quaisquer preconceitos estéticos de “beleza” ou convenções “acadêmicas”, tanto na escolha de temas, quanto de tratamento pictórico.²⁷

Em boa medida, as obras dos “naturalistas” portugueses parecem afinadas com essa orientação estética, propugnada pelo então diretor da ENBA. Especialmente por sua suposta capacidade de capturar o “característico” dos aspectos naturais e dos costumes humanos, tal orientação parecia apta a atender demandas reiteradamente colocadas no meio artístico carioca, às voltas com a questão da constituição de identidades visuais regionais e nacionais, cuja solução usualmente resvalava no registro de paisagens locais e de modos de vida rurais.

À guisa de conclusão: os tópicos que apresentei parecem sustentar a hipótese de que, na constituição do acervo de pintura portuguesa da ENBA, interveio, para além das contingências, um desígnio deliberado. Embora a comprovação de tal hipótese demande o ulterior aprofundamento das pesquisas, desde já parece possível afirmar que a constituição desse acervo é um

²⁷ ANEXO H. In: *RELATÓRIO DO DIRETOR DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES. In: RELATÓRIO APRESENTADO AO PRESIDENTE DA REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL PELO DR. JOÃO BARBALHO UCHÔA CAVALCANTI MINISTRO DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DA INSTRUÇÃO PÚBLICA, CORREIO E TELÉGRAFOS EM MAIO DE 1891*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/documentos/rm%201891.htm>> Acesso em: 1 mar. 2012.

objeto privilegiado para a compreensão não só dos intercâmbios culturais estabelecidos entre Brasil e Portugal, a partir do período republicano, como também, de modo mais amplo, para uma tomada de consciência das maneiras pelas quais os modelos estéticos europeus foram, na época, recalibrados pelos valores do campo artístico do Rio de Janeiro.

A Produção dos Professores e Alunos da Escola Nacional de Belas Artes na Exposição de Chicago de 1893

Camila Dazzi - Professor adjunto do Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro – Campus Nova Friburgo

Resumo: Em 1890 tem início à reforma da antiga Academia das Belas Artes, através da aprovação os Estatutos da Escola Nacional das Belas Artes, e da nomeação de Rodolpho Bernardelli o primeiro diretor da instituição. Os anos que se seguiram foram os de concretização das melhorias que vinham desde há muito tempo sendo exigidas da Academia, dentre elas uma maior modernização da produção artística ligada à instituição. Acreditamos que um dos modos encontrados por Rodolpho Bernardelli para afirmar a modernidade da Escola foi através da presença de obras de professores e alunos da instituição na Exposição de Chicago de 1893. A seleção das obras enviadas para Chicago dependeu, em grande medida, das escolhas pessoais de Rodolpho Bernardelli, em possível acordo com os professores da Escola: Rodolpho Amoêdo, Henrique Bernardelli, Modesto Brocos, Pedro Weingärtner e Belmiro de Almeida.

Palavras-chave: Exposição Universal de Chicago de 1893, Escola Nacional de Belas Artes, Arte brasileira do século XIX, Modernidade.

Abstract: In 1890 begins the reform of the old Academy of Fine Arts, through the approval of the Statutes of the National School of Fine Arts, and the appointment of Rodolpho Bernardelli as the first director of the institution. The years that followed were the implementation of the improvements that had been required of the old Academy, among them a major modernization of the artistic production of the institution. We believe that one of the modes found by Rodolpho Bernardelli to affirm the modernity of the School was through the presence of works by teachers and students of the institution in the Chicago Exposition of 1893. The selection of works sent to Chicago depended to a large extent on the personal choices of Rodolpho Bernardelli, in possible agreement with the teachers of the School: Rodolpho Amoêdo, Henrique Bernardelli, Modesto Brocos, Pedro Weingärtner and Belmiro de Almeida.

Keywords: World's Chicago Exposition of 1893, National School of Fine Arts, Brazilian Art of 19th Century, Modernity.

No decorrer da década de 1880, a Academia Imperial de Belas Artes foi alvo de avaliações desfavoráveis por parte de críticos de arte e de alguns de seus professores, alunos e diretores. Depois de muitos debates ao longo de 1890, sobre o modo como a Reforma deveria ser conduzida, o então ministro da Instrução Pública, Benjamin Constant, aprovou os Estatutos da Escola Nacional das Belas Artes,

em 8 de novembro daquele ano.¹ Ainda em novembro de 1890, Rodolpho Bernardelli foi nomeado o primeiro diretor da Escola.² Os anos que se seguiram à sua nomeação foram os de implementação dos Estatutos de 1890³ e de concretização das melhorias que vinham desde há muito tempo sendo exigidas.

Uma dessas melhorias dizia respeito a criação de uma instituição de ensino artístico no Brasil que se mostrasse em pé de igualdade com suas congêneres europeias e americanas. Acreditamos que um dos modos encontrados por Rodolpho Bernardelli para afirmar a modernidade da Escola foi através da presença maciça de obras de professores e alunos da instituição na Exposição de Chicago de 1893. (Fig. 1)

A Exposição de Chicago havia sido pensada para celebrar o quatrocentésimo aniversário da descoberta da América por Cristóvão Colombo. Tão logo o Congresso Nacional americano decretou o empreendimento, por ato de 25 de abril de 1890, foram feitos convites a várias nações para que tomassem parte nas solenidades festivas que teriam início ainda em 1892. Naqueles anos finais do século XIX, o Brasil tinha ótimas relações com os Estados

¹ O presente texto é parte do subcapítulo 'A Escola de Belas Artes e as Exposições' da tese: DAZZI, Camila. **"Por em prática e Reforma da antiga Academia"**: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em História da Arte. Orientada pela Profa. Dra. Sonia Gomes Pereira) - PPGAV/UFRJ.

² O escultor foi nomeado por decreto de 14 de novembro de 1890. Informação fornecida pelo próprio Rodolpho Bernardelli no seu relatório de 1891. . BERNARDELLI, Rodolpho. Anexo H. **Relatório Apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. João Barbalho Uchôa Cavalcanti, Ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, em maio de 1891**, p. 13. Disponível em: <<http://www.crl.edu/brazil>>.

³ Estatutos referentes ao decreto n. 938, de 8 de novembro de 1890. Instituição da Escola Nacional de Belas Artes e do Conselho Superior de Belas Artes.



Figura 1 – Pavilhão do Brasil na World's Columbian Exposition, Chicago, 1893. Fonte: LAIRD; LEE. **The Vanishing City**: a photographic encyclopedia of the World's Columbian exposition. Chicago: Laird & Lee, Publishers, 1893, p.167.

Unidos, e a comissão brasileira esteve presente em todas as diferentes celebrações e solenidades que antecederam a inauguração da mostra universal.⁴

A importância da participação brasileira na Exposição Colombiana foi muito bem justificada no relatório ministerial de 1893, apresentado pelo então ministro de Estado dos Negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, dr. Bibiano Sérgio Manoel da Foutoura Castelltat:

⁴ Informações disponíveis no site do Projeto "The World's Columbian Exposition of 1893", criado e desenvolvido pela Illinois State Library. Disponível em: <<http://columbus.gl.iit.edu>>.

O Governo dos Estados Unidos do Brazil [...] de bom grado aceitou o convite do Governo dos Estados Unidos da América do Norte, concorrendo com todas as forças de sua nascente vitalidade áquelle *certamen do progresso e da civilização*, fazendo-se ahi representar, com as principaes industrias e productos do seu solo, e em boa hora, exhibindo com geraes publicas demonstrações de apreço, os seus recursos naturaes, o gráo de sua cultura em todos os ramos de conhecimento humanos, e os *progressos realizados pelos brasileiros, em tão curtos annos de sua nacionalidade* [grifos nossos].⁵ [...] mas tambem para demonstrar [...] *o progresso do Brazil em todos os ramos da actividade humana*; o que, sem duvida nenhuma, *nos permite nutrir a mais justa e esperançosa confiança nos futuros destinos da patria* [grifos nossos].⁶

A Exposição Universal Colombiana de Chicago era sinônimo de progresso e de civilização em um momento em que o Brasil, com todas as suas forças, se pretendia modernizar e civilizar. Modernidade que incluía os avanços brasileiros nas artes. Nesse sentido, grande parte das obras que figuraram em Chicago integrava as galerias da Escola Nacional de Belas Artes ou pertencia aos seus alunos e professores, principais expositores brasileiros no certame internacional.

O governo brasileiro, através de um aviso do Ministério da Agricultura, entrou em contato, em outubro de 1892, com Rodolpho Bernardelli e pediu que ele, juntamente com outros membros da Escola, desse início à escolha das obras que deveriam figurar na Exposição de Chicago.⁷

No aviso foi solicitada colaboração para que o Brasil se fizesse representar na Exposição Colombiana, no

⁵ CASTELLAT, Bibiano Sérgio Manoel da Foutoura. **Relatório do Ministro de Estado dos Negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas ao Vice-Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, em 1893**. p. 31. Disponível em: <<http://www.crl.edu/brazil>>.

⁶ Ibidem, p. 33.

⁷ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Livro de correspondências referente a 6 out. 1892. p. 41A e B.

que dizia respeito ao seu desenvolvimento “intelectual, especialmente às produções científicas, litterareas e artísticas”, “desde os tempos coloniais” até aquele momento. Especificamente sobre a Escola Nacional de Belas Artes, assim se manifestava o aviso:

Escolha das principaes telas de Pedro Américo, Meirelles, Aurélio, Amoedo, Parreiras, Agostinho da Motta, e das nossas principaes obras de escultura desde o tempo de Luiz de Vasconcellos [Vice-rei] até às bellas produções de Bernardelli [grifos nossos].⁸

Verificamos que o pedido do Ministério da Agricultura, principal responsável pela presença do Brasil em Chicago, foi apenas parcialmente obedecido, uma vez que a seleção das obras enviadas para os Estados Unidos dependeu muito mais de escolhas pessoais de Rodolpho Bernardelli - em possível acordo com os professores da Escola a ele mais chegados, Rodolpho Amoêdo (professor de pintura), Henrique Bernardelli (professor de pintura), Modesto Brocos (professor de modelo vivo), Pedro Weingärtner (professor de desenho figurado), Belmiro de Almeida (professor de desenho figurado) -, do que das escolhas do governo.

Não poderia ser de outro modo, pois o Ministério da Agricultura havia solicitado a presença “das melhores obras” de alguns artistas que, mesmo merecendo algum respeito, estavam longe, na concepção de Bernardelli e dos demais professores da instituição, de representar os avanços da arte nacional.

⁸ Arquivo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Livro de correspondências referente a 6 out. 1892. p. 41A e B.

Devemos recordar que, sobretudo Pedro Américo e Victor Meirelles tinham sido exonerados de seus cargos como professores quando da transformação da Academia em Escola. Foram artistas bastante criticados em 1890, ano no qual se formulava a Reforma da Academia, e encarnavam o “academismo”⁹ que os idealizadores da Reforma¹⁰ acreditavam combater.

Majoritariamente, as obras levadas para Chicago ou faziam parte do acervo da Escola Nacional de Belas Artes, ou pertenciam aos próprios artistas. Algumas poucas pertenciam ao Estado. Essa dinâmica pode ser verificada no *Catalogue of the Brazilian Section at the World's Columbian Exposition*, do qual reproduzimos a listagem das obras pertencentes ao Departamento K - Bellas Artes.¹¹

Averiguamos que Rodolpho Bernardelli, como responsável pelo Departamento de Belas Artes da Seção Brasileira, fez uma escolha bastante pessoal das obras expostas, privilegiando a si mesmo e aos professores e alunos da Escola, ainda que seja possível identificarmos alguma interferência por parte do governo. Entre as poucas esculturas expostas em Chicago, ao todo seis, cinco eram de Rodolpho Bernardelli. Compreendemos, desse

⁹ O termo *academismo*, e não *academicismo*, é utilizado em alguns escritos de finais do século XIX, como no Relatório Ministerial de Rodolpho Bernardelli sobre Reforma da Academia, redigido em 1891: BERNARDELLI, Rodolpho. Anexo H. **Relatório Apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. João Barbalho Uchôa Cavalcanti, Ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, em maio de 1891**, p.14-18.

¹⁰ Poderíamos mencionar os nomes de todos os artistas que se posicionaram à favor da Reforma da Academia, mas dois nomes se destacam: Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoêdo.

¹¹ Commission at the World's Columbian Exposition. **Catalogue of the Brazilian section at the World's Columbian Exposition**. Chicago: E. J. Campbell Printer, 1893. p. 86. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/cataloguebrazil00expogooq>>.

modo, que o pedido do Ministério da Agricultura, para que estivessem presentes na exposição universal esculturas “desde o tempo de Luiz de Vasconcellos [Vice-Rei] até às bellas producções de Bernardelli”, só foi seguida à risca na sua última parte.

Também pintores da geração anterior foram muito pouco privilegiados, como mencionado anteriormente. Somente Pedro Américo, Victor Meirelles e Agostinho José da Motta - aqueles incluídos na solicitação do Ministério da Agricultura - figuraram na exposição, com um número irrisório de telas.

Segundo o *Catalogue of the Brazilian section at the World's Columbian Exposition*, de Pedro Américo foi exposta a *Proclamação da Independência do Brasil*, de Victor Meirelles foi exposta a *Primeira Missa no Brasil* e de Agostinho da Motta foram expostas as telas *Frutas do Brasil* e *Cabeça de homem velho*. As três últimas obras pertencentes, segundo consta no catálogo, à Galeria Nacional das Bellas Artes, Rio de Janeiro.

Contrariando as expectativas de uma mostra internacional, na qual o Brasil deveria ser representado por seus mais notórios artistas, vários alunos da Escola, - ou seja, artistas ainda em formação -, tiveram obras expostas, entre eles, Eliseu Visconti, Fiuza Guimarães, João Baptista da Costa e Rafael Frederico. Participaram, em sua quase totalidade, com pinturas de paisagem.

Das obras de alunos, nenhuma fazia parte do acervo da Escola, pertencendo, muito provavelmente, aos seus autores. Tal dedução é possível com base no *Catalogue*

of the Brazilian section, o qual apontava a que coleção particular ou pública as obras pertenciam, caso fizessem parte de alguma. Nenhuma coleção foi indicada em relação às obras dos alunos.

Todos os professores da Escola vinculados ao curso especial de pintura tiveram obras suas na mostra universal: Henrique Bernardelli, Amoêdo, Belmiro, Brocos e Weingärtner; muitas delas pertenciam à pinacoteca da Escola e várias outras eram de suas coleções particulares. Até mesmo um *Estudo de cabeça*, de Belmiro de Almeida, pertencente à coleção particular de Rodolpho Bernardelli integrou a exposição.¹²

No que se refere à temática das obras, ainda que majoritariamente as pinturas tivessem relação direta com a natureza, com os tipos brasileiros ou com a história do Brasil, muitas outras fugiam desse contexto. Tal dado indica que a escolha das obras, em parte, teve como propósito divulgar a natureza e os grandes momentos da história nacional, o que se pretendia alcançar com telas como *Primeira Missa no Brasil* de Victor Meirelles; *Proclamação da Independência do Brasil* de Pedro Américo; *Retrato do General Deodoro da Fonseca* de Henrique Bernardelli.¹³

¹² Catalogue of the Brazilian section, op. cit.

¹³ É possível que se trate de uma versão da tela conhecida atualmente pelo nome *Proclamação da República*. Pelos dados localizados sobre a Exposição de 1893, havia uma tela intitulada *Retrato do General Deodoro da Fonseca* no pavilhão brasileiro. No entanto, descobrimos uma imagem do interior do Palácio das Artes na qual é possível identificarmos uma tela muito similar à *Proclamação da República*. É possível a existência de duas versões da tela *Proclamação da República*, uma exposta no pavilhão brasileiro e outra no Palácio das Artes. Outra explicação é a de que, simplesmente, o 'Retrato do General Deodoro da Fonseca' não é a tela *Proclamação da República*. Ou seja, haveria duas telas pintadas por Henrique representando Deodoro. No entanto, o Catálogo da Seção Brasileira na World's Columbian Exposition só menciona um retrato de Deodoro da Fonseca pintado por Henrique Bernardelli, pertencente à Secretaria da Guerra, como sabemos ter pertencido a tela *Proclamação da República*.

Por outro lado, a escolha das obras também se deveu à vontade daqueles que conceberam a “Secção de Bellas Artes”, ou seja, mostrar os avanços da arte nacional, algo que se pretendia conseguir com a exposição de telas como *Desdêmona*, de Rodolpho Amoêdo; *Volta ao Trabalho*, de Henrique Bernardelli; e *Caipiras Nagaceando*, de Almeida Jr.. Tais telas, ou não possuíam relação direta com a constituição de uma história ou de um imaginário nacional ou inovavam a pintura de história tradicional. Mas todas as obras citadas, sem exceção, pertenciam à pinacoteca da Escola.

A nossa hipótese, levantada com base na análise de documentos e catálogos, é que o propósito dos idealizadores da seção de belas artes em 1893 era mostrar os “avanços” na arte, a sua modernidade e, igualmente, características peculiares do Brasil, ou seja, o que nos identificava como nação.

Com a seleção das obras para a Exposição de Chicago, Rodolpho Bernardelli parece ter alcançado esses objetivos. Alguns artistas brasileiros conseguiram, mesmo, comentários razoavelmente elogiosos, como os dirigidos à tela *Engenho de Mandioca*, de Modesto Brocos.

O *Professor Brocos* [grifo nosso] é um dos mais industriais e versáteis destes pintores, tendo contribuído com retratos, paisagens e figuras, ainda que a partir do exame de nossa ilustração de seu “Mandioca” seja difícil conceber que o pintor desta excelente composição, com sua demonstração de juízo artístico e pleno treinamento acadêmico, pudesse ter se ocupado alguma vez com outros métodos. Nesta sucessão de admiráveis estudos tomados ao natural, estes trabalhadores empoeirados estão ocupados em raspar a raiz desta planta com o propósito de extrair a fécula nela contida, sendo a tapioca um de seus produtos.¹⁴

¹⁴ WALTON, Willian. Art and Architecture. v. II. Brazil and Mexico. **Art and**

Também foram comentadas a escultura *Jesus Cristo e a Adúltera* de Rodolpho Bernardelli, telas de Pedro Weingärtner, como *Kerb* e *Fios Emaranhados* e a *Mater* de Henrique Bernardelli, tendo sido publicada ainda uma imagem de *Messalina*. O que não deixa de ser um número significativo de obras citadas, elogiadas e reproduzidas.

Na Exposição de Chicago de 1893, as obras de artistas brasileiros não foram expostas de modo unificado. Parte das obras de pintura, aquarela, guache, desenhos e esculturas que seguiram para Chicago foi exibida no pavilhão brasileiro - *the brazilian government building*. Outra parte permaneceu na seção de belas artes da referida exposição, que funcionava em um prédio especialmente destinado para esse fim, o *Palace of Fine Arts*, o qual contava com departamentos de belas artes de diferentes países, sobretudo europeus e americanos. (Fig. 2)

Este breve relato sobre o pavilhão brasileiro, publicado na *Shepp's World's Fair*, uma das ilustrações oficiais da Exposição de Chicago, lança luz sobre algumas das obras expostas no pavilhão brasileiro:

Depois da Alemanha foi a Republica do Brazil 'o paiz que mais despendeu como seu formoso pavilhão, verdadeira joia de architectura [...]. *Das paredes dos salões pendem grandes quadros e finissimas pinturas a oleo, que denotam notavel merito, dos artistas brasileiros.* Causam a mais agradável impressão os quadros:

Architecture. Philadelphia: G. Barrie, 1893, p. 93-96. Disponível em: <<http://columbus.gliit.edu/artarch/00254007.html>>. No original: "Professor Brocos is one of the most industrious and versatile of these painters, his contributions including portraits, landscapes and figures, though from an inspection of our illustration of his "Manioc" it would be difficult to conceive that the painter of this excellent composition, with its demonstration of artistic judgment and sound academical training ever occupied himself with other methods. These dusky workers, a succession of admirable studies from life, are occupied in scraping the stems of this plant for the purpose of extracting the faecula contained in them, tapioca being one of its products".



Figura 2 – Ilustração da tala *Mater*, de Henrique Bernardelli, publicada no **Art and Architecture**, (detalhe da página 93). Fonte: WALTON, Willian. *Brazil and Mexico*. **Art and Architecture**. Philadelphia, G. Barrie, 1893, p.93.

a Independencia do Brazil; a Primeira Missa; o Panorama da Cidade do Rio de Janeiro [grifo nosso], com seu magnífico mappa de perfil ao lado; enfim, por toda parte fica-se verdadeiramente encantado. Por quatro escadas de ferro em espiral, nos quatro angulos do palacio, ascende-se no telhado, onde se goza a magnifica vista da - White City - com seus sonhos dourados (grifo do autor), como dizem os americanos.¹⁵

Outra ilustração oficial da *World's Columbian Exposition*, o chamado *The Book of The Fair*, nos oferece mais pistas sobre as obras selecionadas pela comissão brasileira para figurarem no pavilhão brasileiro:

Além da coleção brasileira no palácio de Belas Artes há uma de igual mérito no *edifício do governo, incluindo a famosa pintura de Pedro*

¹⁵ A transcrição e a tradução do artigo se encontram no Relatório Ministerial de 1893, apresentado pelo então Ministro de Estado dos Negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas, dr. Bibiano Sérgio Manoel da Fontoura Castellan. O artigo menciona que o projeto do pavilhão brasileiro era de autoria do tenente-coronel dr. F. M. de Souza Aguiar.

Américo da “*Proclamação da Independência Brasileira*” pelo imperador em 1822. “*Tiradentes*,” de Aurelio de Figueiredo, representa a execução do proto-mártir do Brasil. Antonio Parreiras tem três telas, uma das quais é o “*Panorama da Cidade de Niterói*”. Insley Pacheco tem uma série de *vistas de paisagem*, a maioria das quais dos arredores do Rio de Janeiro, cujo porto é o mais pitoresco no mundo. Entre os retratos há um do *General Deodoro* por Henrique Bernardelli,¹⁶ e de Girardet há um *medalhão de Benjamin Constant*, líder da revolução pela qual Dom Pedro foi deposto [grifos nossos].¹⁷

Juntem-se as obras mencionadas as infundáveis paisagens de Insley Pacheco, um montante de 24 pinturas a óleo e 9 aquarelas, como nos deixa saber o *Revised Catalogue, Department of Fine Arts, with Index of Exhibitors*,¹⁸ que revela todas as obras brasileiras que foram expostas e as suas localizações.

O conjunto de pinturas reunidas no pavilhão brasileiro mostrava a necessidade da recente República do Brasil de constituir uma identidade e uma história novas para a nação. É compreensível, tendo como base esta hipótese, a presença do *Tiradentes* de Aurélio de Figueiredo, como da *Marabá* de Amoêdo,¹⁹ terem sido expostas no Pavilhão Brasileiro. A mesma explicação pode ser atribuída à presença de talas como *Jesus Cristo em Cafarnaum* de

¹⁶ Ver nota 19 b.

¹⁷ Informações retiradas de BANCROFT, op. cit. No original: “In addition to the Brazilian collection in the palace of Fine Arts there is one of equal merit in the government building, including Pedro Americo’s famous painting of the ‘Proclamation of Brazilian Independence’ by the emperor in 1822. ‘Tiradentes’, by Aurelio de Figueudo, represents the execution of this proto-martyr of Brazil. Antonio Parreiras has three canvases, one of which is a ‘Panorama of the City of Nictheroy’. Insley Pacheco has a number of landscape views, most of them from the neighborhood of Rio Janeiro, whose harbor is the most picturesque in the world. Among portraits is one of General Deodoro by Henrique Bernardelli, and by Girardet is a medallion of Benjamin Constant, leader of the revolution by which Dom Pedro was deposed”

¹⁸ *Revised Catalogue, Department of Fine Arts, with Index of Exhibitors*. Chicago: Conkey, 1893.

¹⁹ Devemos recordar que na literatura a Marabá é a representação da mestiça brasileira, fruto da miscigenação racial entre índios e brancos.

Amoedo, que reforçavam a imagem do Brasil como um país católico.

Muitas telas que não estavam diretamente relacionadas a esse “projeto” foram exibidas no Palácio das Belas Artes. Também as ilustrações oficiais da Exposição de Chicago nos oferecem maiores informações sobre o que foi mostrado, ou melhor, sobre o que, entre todas as obras brasileiras, mais atenção chamou dos comentaristas no *Palace of Fine Arts*:

Uma bela *cena de paisagem de Boaventura* está em exibição nas galerias brasileiras, onde há também telas de *Fiuza*, *Visconti* e *Brocos*, este com numerosos temas que vão da retratística às *vistas marinhas*. No gênero da *natureza-morta* há estudos feitos por *Frederico Raphael* [sic] [grifos nossos].²⁰

De fato, grande parte das obras de professores e alunos da Escola Nacional de Belas Artes, selecionadas por Rodolpho Bernardelli, provavelmente, estavam no Palácio das Belas Artes. É possível mesmo conhecer a disposição de algumas obras brasileiras, unindo as informações oferecidas pelo *Revised Catalogue, Department of Fine Arts, with Index of Exhibitors* e fotografias do *Art Palace*.

Para o nosso contentamento, o mui fotografado departamento de belas artes da França ficava no piso inferior àquele onde se localizavam as obras brasileiras.²¹

²⁰ Informações retiradas de BANCROFT, op. cit. No original: “A beautiful landscape scene by Boaventura is displayed in the Brazilian galleries, where also are canvases by Fiuza, Visconti, and Brocos, the last with numerous subjects ranging from the portraiture to marine views. From the fertile brush of Henrique Bernardelli are also many paintings, one of the best of which represents a mother suckling her babe. In still life there are studies by Frederico Raphael”.

²¹ A informação é confirmada pelo livro **Plans and diagrams of all exhibit buildings in the World's Columbian exposition**. Chicago: W. B. Conkey company, 1893.

De modo que fotografias do departamento francês exibem, sem pretender, o departamento brasileiro. Nas fotos tiradas da sala onde as esculturas francesas ficavam, identificamos, no piso superior, telas como *Amuada* [- que, no entanto, não consta no Catálogo da Seção Brasileira, o que pode indicar que a tela teve seu nome modificado -], *A narração de Filectas*, *Messalina*, *Tarantella*, *Volta do trabalho*, entre outras. E mesmo obras que não deveriam estar ali, como o *Retrato do General Deodoro* de Henrique Bernardelli. (Fig. 3)



Figura 3 – Imagem do departamento de arte francesa no Palácio das Belas Artes, apresentando na parte superior, um detalhe do departamento de arte brasileira. Fonte: BANCROFT, Hubert Howe. Chapter the Twenty-Fifth: Foreign Exhibits. **The Book of The Fair**. Chicago, San Francisco: The Bancroft Company, 1893, p. 697.

Acreditamos que a participação do Brasil na Exposição Universal Colombiana de Chicago, para além de apreender como o país se apresentava, naquele momento, aos “olhos

das nações civilizadas”, nos permite compreender um projeto bastante particular de Rodolpho Bernardelli: o de mostrar ao mundo os avanços das belas artes brasileiras e, mais do que isso, a contribuição positiva da Escola Nacional de Belas Artes nesse avanço. Esse projeto, que incluía destacar obras de cunho moderno, de alunos e professores da instituição, tinha como objetivo consolidar a Escola Nacional de Belas Artes no panorama internacional como a mais significativa escola de arte da América do Sul.

Referências bibliográficas:

BANCROFT, Hubert Howe. Chapter the Twenty-Fifth: Foreign Exhibits. The Book of The Fair. Chicago, San Francisco: The Bancroft Company, 1893.

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 4 p. 211-61, jan./dez. 1996.

BERNARDELLI, Rodolpho. Anexo H. Relatório Apresentado ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. João Barbalho Uchôa Cavalcanti, Ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, em maio de 1891.

BERNARDELLI, Rodolpho. Anexo P. Relatório do Ministro da Justiça e Negócios Interiores Apresentado ao Vice-Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, em abril de 1895.

CASTELLAT, Bibiano Sérgio Manoel da Foutoura. Relatório do Ministro de Estado dos Negócios da Indústria, Viação e Obras Públicas ao Vice-Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, em 1893.

Catalogue Général Officiel de l'Exposition Universelle Internationale a Paris. Tome Premier. Groupe I. Lille: Imprimerie L. Banel, 1889. (Palais du Champ de Mars, Galerie des Beaux-Arts, Classe 1).

Catalogue of the Brazilian section at the World's Columbian Exposition. Chicago: E. J. Campbell Printer, 1893.

DAZZI, Camila. “Por em prática e Reforma da antiga Academia”: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em História da Arte) - PPGAV/UFRJ.

HANDY, Moses P. Plans and diagrams of all exhibit buildings in the World's Columbian exposition. Chicago: W. B. Conkey company, 1893.

LAIRD; LEE. The Vanishing City: a photographic encyclopedia of the World's Columbian exposition. Chicago: Laird & Lee, Publishers, 1893.

RAND, McNally. Sketch book illustrating and describing the principal buildings, with their locations, dimensions, cost, etc., and indexed bird's-eye view of the grounds. Chicago: Rand, McNally & Co., 1892.

RAND, McNally. The Columbian exposition album. World's Columbian exposition, Chicago, 1893. Chicago: Rand, McNally & Co., 1893.

Revised Catalogue - Department of Fine Arts, with Index of Exhibitors. Chicago: Conkey, 1893.

SHEPP, James W.; SHEPP, Daniel B. Shepp's World's Fair Photographed. Chicago: Globe Bible Publishing Co., 1893.

THE DREAM CITY: a portfolio of photographic views of the World's Columbian Exposition.

St. Louis: N. D. Thompson Co., 1893-1894

WALTON, Willian. Art and Architecture. v. II. Brazil and Mexico. Art and Architecture. Philadelphia, G. Barrie, 1893.

Imaginando o Início: a chegada de Cabral pelos pincéis de Oscar Pereira da Silva

Carlos Rogerio Lima Junior¹

Resumo: Com a proximidade dos festejos dos 400 anos do Brasil, celebrado em 1900, uma série de telas representando a chegada dos colonizadores portugueses em 1500 foram produzidas por artistas brasileiros. “O primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral”, de Oscar Pereira da Silva (1867- 1939) está entre elas. O objetivo deste artigo é discutir as intenções do artista em ver a sua obra adquirida pelo Governo do Estado de São Paulo, e posteriormente, ser exposta no recém-criado Museu Paulista; como também, analisar a obra em seu interior, traçando um diálogo desta com outras faturas, dentro de uma determinada tradição da história da arte de obras que tem por tema as grandes navegações dos séculos XV e XVI, produzidas em Portugal, em fins do século XIX.

Palavras – chave: Oscar Pereira da Silva; IV Centenário do Brasil; Pintura de História; Museu Paulista

Abstract: With the proximity of the celebrations of 400 years of Brazil, signed in 1900, a series of paintings

¹ Mestrando pelo programa de pós-graduação em “Culturas e Identidades Brasileiras” do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Agradeço às profas. Ana Paula Cavalcanti Simioni (orientadora), Ana Paula Nascimento e Mirian Seraphim pelas contribuições para a escrita deste texto.

depicting the arrival of Portuguese settlers in 1500 were produced by Brazilian artists. “The first landing of Pedro Álvares Cabral”, by Oscar Pereira da Silva (1867 - 1939) is among them. The objective of this paper is to discuss not only the intentions of the artist to see their work purchased by the State Government of São Paulo, and later be exposed in the newly created Museu Paulista, but also analyze the work inside, drawing a dialogue of this with other screens, within a certain tradition of art history works whose theme is the great explorations of the fifteenth and sixteenth centuries, produced in Portugal in the late nineteenth century.

Keywords: Oscar Pereira da Silva; fourth centenary of Brazil; Painting History; Museu Paulista

No dia 27 de agosto de 1902 o diretor do Museu Paulista Herman Von Ihering recebia uma carta do Secretário do Interior Sr. Pedro Bueno notificando a mais nova aquisição para a Instituição do Ipiranga: tratava-se da tela *O primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral*² do pintor Oscar Pereira da Silva³ (1867-1939).

² A tela recebeu diversos títulos ao longo do tempo: “Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro em 1500”; “Descoberta do Brasil”; “Descobrimento do Brasil”. No entanto, a partir de algumas fontes que serão analisadas a seguir, notamos que o título original da obra é *O primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral*.

³ *Carta de Bento Bueno ao Diretor do Museu Paulista*, de 27 de julho de 1902. Pasta 77. Setor de Documentação Textual e Iconográfica do Museu Paulista. Fundo Museu Paulista.

Esta obra, datada de 1900,⁴ foi produzida possivelmente no calor dos festejos do IV Centenário do Brasil, cuja agenda de celebrações reservou um espaço para o concurso⁵ que escolheria a melhor obra que representasse a chegada dos colonizadores portugueses há 400 anos atrás. Não sabemos ao certo se Oscar Pereira da Silva participou do concurso que teve como vencedor Aurélio de Figueiredo e Melo com “Descobrimento do Brasil”.⁶

O objetivo deste artigo é discutir, ainda que dê um modo preliminar, a produção desta tela de Pereira da Silva, o que nos possibilita acompanhar o esforço e as intenções do artista em vê-la adquirida pelo Governo do Estado de São Paulo; como também, compreender a obra em seu interior, traçando um diálogo desta com outras telas, dentro de uma determinada tradição da história da arte de obras que tem por tema as grandes navegações dos séculos XV e XVI, produzidas em Portugal, em fins do século XIX.

O transito da obra: da compra ao Museu

Apesar de a tela ter sido adquirida pelo Governo do Estado de São Paulo em 1902, podemos acompanhar as ações de Oscar Pereira da Silva desde inícios do ano de 1900,⁷ contatando as autoridades sobre o seu desejo

⁴ Existem dois estudos preparatórios elaborados para esta tela localizados até o momento estudado, um deles datado de 1899, pertencente à coleção particular (SP), e outro no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro (MHN), apenas assinado pelo artista, sem datação.

⁵ Cf. **ASSOCIAÇÃO do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil**. Livro do Centenário : 1500 – 1900. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900. Vol. 4.

⁶ Os jornais do Rio de Janeiro, já destacavam a premiação do artista e exposição da tela. Cf. *O Paiz*, 07 de maio de 1900, p. 8.

⁷ *Petição do pintor Oscar Pereira da Silva*, propondo a venda do quadro histórico

de venda da obra *O primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral*.

A primeira petição localizada até o momento foi enviada pelo pintor à Câmara dos Deputados em 30 de abril de 1900, no qual oferece a tela pelo valor de 12 contos de réis. Pereira da Silva não obteve sucesso, de acordo com o parecer do deputado Eugênio Egas, de 26 de julho de 1900,⁸ pois embora “não desconheça o valor artístico do referido”, a Comissão de Fazenda e Contas se opôs a aquisição da obra, entre outras razões, ao fato do preço estar muito elevado.⁹

Em segunda investida, no ano de 1901, Oscar Pereira da Silva reduziu o preço da obra para 8 contos de réis “ou por aquella que se combinar”.¹⁰ Novamente, o pedido foi negado, desta vez não se fez menção ao preço, mas foi sugerido que:

[...] o requerente faça a sua proposta directamente ao governo, que, se julgar dever adquirir – Primeiro desembarque – solicitará o necessário crédito, em occasião opportuna.¹¹

denominado – O Primeiro Desembarque de Pedro Álvares Cabral enviada à Câmara dos Deputados de São Paulo em 30 de abril de 1900. Documentos da Secretaria do Interior. Arquivo do Estado de São Paulo (AESP). Agradeço a pesquisadora Michelle Scapol Monteiro por ter me informado sobre a existência desta documentação.

⁸ *Camara dos Deputados do Estado de São Paulo – Comissão de Fazenda e Contas*. Parecer Nº 50, de 26 de julho de 1900. Assinado por Eugênio Egas e J.A. Rubido Junior. Documentos da Secretaria do Interior. (AESP)

⁹ Idem, Ibidem.

¹⁰ *Petição do pintor Oscar Pereira da Silva*, propondo novamente a venda, ao Estado, do seu quadro histórico “O Primeiro Desembarque de Pedro Álvares Cabral” enviada à Câmara dos Deputados de São Paulo em 04 de abril de 1901. Documentos da Secretaria do Interior. (AESP)

¹¹ *Camara dos Deputados do Estado de São Paulo – Comissão de Fazenda e Contas*. Parecer Nº 11, de 18 de abril de 1901. Assinado por Eugênio Egas e Pádua Sales. Documentos da Secretaria do Interior. (AESP)

A tela seria finalmente adquirida pelo Estado em 1902, sendo a iniciativa bastante elogiada pela crítica publicada em jornais da época.¹²

As petições escritas de próprio punho por Pereira da Silva ao Congresso fornecem duas informações que valem ser observadas com cautela. A primeira seria em relação ao título da obra - *O primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral* – aquele originalmente escolhido pelo artista. A segunda, bastante instigante, se refere ao local que Pereira da Silva desejaria ver o seu quadro exposto, pois, segundo o artista “[...] considerando que pela importância histórica do facto que o mesmo relembra, fica bem que elle figure entre os que existem no *Museu do Estado*”.¹³

Pereira da Silva transferiu-se para São Paulo em 1896, poucos anos depois de retornar de seus estudos na capital francesa, cuja estadia fora concedida pela sua premiação no conturbado concurso de “Prêmio de Viagem de 1887”, conferido pela Academia Imperial de Belas Artes.¹⁴ Podemos

¹² Com o Ofício da Secretária do Interior enviada ao Museu Paulista de 27 de agosto de 1902 (Pasta 77 – Setor de Documentação Textual e Iconográfica do Museu Paulista, Fundo MP) seguiram vários recortes de jornais: *O Estado de S. Paulo*, 03 de maio de 1900 com uma grande representação da tela em primeira página; “Oscar P. da Silva” - *O Commercio de S. Paulo* de 28 de junho de 1902 (mencionando a exposição da tela na Casa Aguiar); “Descoberta do Brazil” - *Diario Popular*, 26 de junho de 1902; “Artes e Artistas” - *O Estado de S. Paulo*, 26 de junho de 1902; “Bellas-Artes” – *Correio Paulistano*, 27 de junho de 1902.

¹³ *Petição do pintor Oscar Pereira da Silva... 1900* (folha 1, grifos meus). Na documentação do Museu Paulista, algumas correspondências de inícios do século XX faziam menção ao Museu Paulista como Museu do Estado. Na petição de 1901 o artista faz a mesma menção ao Museu como um local propício para ser alocada a tela, como também à “Galeria de Bellas Artes”.

¹⁴ NASCIMENTO, Ana Maria T. Cavalcanti. **Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da Silva e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887**. Anais do Comitê Brasileiro de História da Arte. São Paulo, 2006. Cf. também FORMICO, Marcela Regina. Oscar Pereira da Silva, o ultimo pensionista do Império. In: **A “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil**. (Dissertação). IFCH – UNICAMP (Orientação: Profa. Dra. Cláudia Valladão de Mattos). Campinas, 2012, p. 31 - 42. Sobre a vida e obra de

ter por hipótese que o desejo do artista em ver a sua obra exposta em um logradouro público da capital paulista – neste caso o recém-criado Museu Paulista – poderia conferir prestígio à sua carreira artística na cidade em que há pouco tempo havia se estabelecido.

Como observou Caleb Alves em seu estudo sobre o pintor Benedito Calixto (1853-1927), um dos únicos estabelecimentos disponíveis, até o final do século XIX, para abrigar uma obra de grandes dimensões em São Paulo, era o Museu Paulista,¹⁵ instituição pública criada em 1893, que em seu regulamento de julho de 1894 determinava-se que haveria “lugar para o quadro de Pedro Américo e para outros de assunto de história e costumes pátrios”¹⁶ Neste sentido, o quadro de Oscar Pereira da Silva, “referente ao acontecimento de maior importância para a história pátria”¹⁷ - o desembarque de Cabral - estava em consonância com as diretrizes do Museu.

Em 1905, a tela seria transferida para a galeria de pintura que seria estabelecida no Lyceu de Artes e Offícios da Capital”,¹⁸ a futura Pinacoteca do Estado de São Paulo. Somente em 1929, na direção de Afonso

Pereira da Silva, Cf. TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Cia das Artes, 2005

¹⁵ ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano**. Bauru: Edusc, 2003, p. 250.

¹⁶ Regulamento do Museu Paulista, conforme decreto n. 249, de 26. 07. 1894, assinado por Bernadino de Campos, presidente do Estado de São Paulo. Apud. OLIVEIRA, Cecília Helena de. Nos bastidores da cena. In: MATTOS, Cláudia Valladão de. & _____. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999 b, p, 68.

¹⁷ Petição do pintor... op. cit., 1901, p. 3

¹⁸ *Carta enviada ao Museu Paulista pela Secretaria dos Negócios do Interior e da Justiça – Diretoria do Interior*, de 09 de dezembro de 1905. Setor de Documentação Textual e Iconográfica do Museu Paulista. Fundo Museu Paulista. Pasta 83.

d' Escragnolle Taunay, o quadro retornaria ao Museu Paulista, local que permanece ainda hoje.¹⁹

“Chegar é preciso”: a representação do desembarque de Cabral por Oscar Pereira da Silva e os vínculos com a História da Arte

Como bem destaca Jorge Coli, a descoberta do Brasil foi uma invenção do século XIX, e como *ato fundador*, instaurou uma continuidade necessária. Deste modo, a Carta do escrivão Pero Vaz de Caminha escrita ao logo da viagem de Cabral em 1500 foi de fundamental importância na construção deste “imaginário investido pela fabricação de um mito nacionalista” e serviu de inspiração para literatos, como José de Alencar, em *Iracema*, assim como para a composição da célebre tela *Primeira Missa* (1860), do pintor Vitor Meirelles.²⁰

A Carta de Caminha serviu, possivelmente, também, como fonte textual para Oscar Pereira da Silva no momento de compor o quadro *O primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral*. Para a produção de uma pintura de temática histórica era de grande importância na época que os artistas se baseassem em fontes históricas.²¹ Podemos entender as intenções do artista em garantir

¹⁹ O retorno da tela para o Museu Paulista está indicado no “*Ofício nº 159*, do Secretário do Interior para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 03. 04. 1929. Documentação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

²⁰ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?**. São Paulo: Senac, 2005, p. 23.

²¹ Oseas Singh, por exmplo, demonstrou como José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899) pesquisou em vários textos historiográficos antes de compor a tela *Partida da Monção* (1897). SINGH JR. Oséas. **Partida da Monção**: tema histórico em Almeida Júnior. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Campinas: IFCH/ Unicamp, 2004.

maior verossimilhança à representação pautando-se no relato de Caminha, como naquelas passagens referentes aos índios à beira da praia portando arcos e etc., no entanto, o mesmo adequou a narrativa do escrivão de Cabral à sua composição fazendo algumas “alterações”, já que importava ao pintor de história, além da preocupação em representar as “faces essenciais do fato”, como destacou Pedro Américo em seu opúsculo de 1888, à “impressão estética que deverá produzir no espectador a sua obra”²² Neste sentido, Pereira da Silva preferiu em não seguir as descrições de Caminha sobre os índios já que segundo o escrivão:

Muitos deles ou quase a maior parte dos que andavam ali traziam aqueles *bicos de osso nos beiços furados* e *nos buracos uns espelhos de pau*, que pareciam espelhos de borracha; outros traziam três daqueles bicos [...] um no meio e os dois nos extremidades. Ai andavam outros, *quartejados de cores* [...] *metade deles da sua própria cor*, e *metade de tintura preta*, a modos de azulada; e outros quartejados de escaques [quadrados como tabuleiro de xadrez].²³

Os índios representados à beira da praia em *O primeiro desembarque* são índios genéricos.²⁴ Ainda sobre os indígenas é possível estabelecer uma relação com um dos índios da tela *A Primeira Missa*, de Vitor

²² MELLO, Pedro Américo de Figueiredo e. “O brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil” (1888), apud. OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & MATTOS, Cláudia Valladão de. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp/ Museu Paulista, 1999. p. 19

²³ **Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil**. (texto integral). São Paulo: Editora Martin Claret, 2007. P. 99. Grifos meus.

²⁴ De acordo com Maraliz Christo, a arte brasileira do século XIX apresentou o índio de um modo genérico, “anulado de sua individualidade para abrigar uma força poética, destinada a libertar nossa imaginação para o drama vivido no passado”. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. “Representação oitocentista dos índios no Brasil”. In: PARANHOS, Kátia (et all.) **História e Imagem**: textos visuais e práticas de leituras. Minas Gerais: FAPEMIG/ Mercado das Letras, 2011.

Meirelles com um de Pereira da Silva, já que a pose de ambos é bastante semelhante.

Apesar da composição de Pereira da Silva dialogar com o modo solene de representar os primeiros momentos inaugurais da nação brasileira, presente, por exemplo, na já citada, *Primeira Missa*, de Vitor Meirelles (1832-1903), ou então, *Elevação da Cruz*, de Pedro Peres (1841-1923), o momento religioso não foi o escolhido por Pereira da Silva ao elaborar a sua obra, e sim, a chegada dos colonizadores, aquilo que Eduardo Morettin entende como “a “presença do poder, visto na ação dos representantes do Estado português na conquista material do território”.²⁵

A Coleção Fadel, do Rio de Janeiro, possui em seu acervo o estudo intitulado “*Descobrimento do Brasil*”, sem data, de Oscar Pereira da Silva; obra totalmente diversa de *O primeiro desembarque de Pedro Álvares Cabral*. Na representação, dois índios ao longe observam meio que escondidos atrás da vegetação à chegada de um grupo de homens e à ação de outros que se prepararam para erguer uma cruz, possivelmente uma citação da tela *Elevação da Cruz*, de Pedro Peres. Já os dois índios, podemos ter por hipótese que Oscar Pereira da Silva os utilizou posteriormente (caso este estudo preparatório seja anterior a 1899) na composição de *O Primeiro desembarque...* para retratar aqueles dois que estão próximos a Cabral.

²⁵ MORETTIN, Eduardo Victorio. **Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil**: uma análise de seu percurso e do filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000. p. 153.

A edição da *Revista Ilustrada* de 1890,²⁶ para a comemoração dos 390 do Descobrimento do Brasil, publicou uma imagem muito semelhante a este estudo de Pereira da Silva, onde também índios observam a movimentação de homens próximos à praia. Um dos dois índios está abaixado enquanto o outro quase em pé.

Ainda permanecem algumas indagações sobre esta tela presente no acervo da coleção Fadel: qual seria a intenção de Oscar Pereira da Silva com esta obra? Seria um estudo para uma obra que celebraria os 390 anos do Brasil?; ou, um dos primeiros esboços para a tela *O primeiro desembarque*? Questionamentos que almejamos solucionar no decorrer da pesquisa.

Podemos ainda inserir a representação de Oscar Pereira da Silva sobre a chegada dos colonizadores com a produção artística portuguesa de fins do século XIX que se reportaram às navegações e, sobretudo, as “descobertas” marítimas dos séculos XV e XVI.

Com a aproximação das celebrações dos 300 anos de aniversário da morte de Camões, em 1880,²⁷ o artista Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) produziu *Partida de Vasco da Gama para a Índia*, idealizada para uma grande composição nunca concretizada.²⁸ Como observou Maria de Aires Silveira, nos anos e décadas seguintes, outros artistas

²⁶ Elisabete Leal fez uma discussão sobre as correlações desta imagem publicada na *Revista Ilustrada* de 3 de maio de 1890 com as Celebrações dos 390 do “Descobrimento” em seu artigo **O calendário Republicano e a Festa Cívica do Descobrimento em 1890**: versões de história e militância positivista, Esta charge Ângelo Agostini publicada na *Revista Ilustrada* em 1890. *Revista História*, São Paulo, v. 25, n. 2, 2006.

²⁷ SILVEIRA, Maria de Aires. *A Pintura de História (1850 – 1895)*. In: LAPA, Pedro (et all.) **Arte Portuguesa do Século XIX**. Museu do Chiado. Catálogo da Coleção. Vol. 1 (1850-1910). Lisboa, 2000. P. cv.

²⁸ Idem, *ibidem*.

iriam recorrer ao esquema de representação estabelecido por Lupi, já que a pequena embarcação à beira do porto, com os membros da tripulação inserida e a figura de um soldado portando armadura será uma constante nas demais composições, como àquelas apresentadas no concurso de Pintura de História promovido pela Câmara Municipal de Lisboa em 1886, que teve por vitorioso José Malhoa (1855-1933) com *Partida de Vasco da Gama para a Índia*. Muito semelhante à composição de Lupi, Malhoa também retratou o navegador português de perfil acenando para o Rei que está em terra firme acompanhado de seu séquito.²⁹ Ainda para o mesmo concurso, Alfredo Roque Gameiro (1864-1935), apresentou a composição (de mesmo título de Malhoa) e estruturou-a de modo semelhante à tela de Lupi, mas, assim como Malhoa, o artista inseriu o oficial vestido de armadura atrás de Vasco da Gama segurando uma bandeira dentro da pequena embarcação.

O oficial de armadura em posição bastante ativa na tela de Pereira da Silva está dentro da embarcação com o capacete emplumado, assim como nas telas de Malhoa e Gameiro, no entanto, este se apoia em uma espada e não segura uma bandeira ou estandarte ao modo da representação dos dois artistas portugueses citados acima, e se aproxima da postura corporal (sobretudo pela posição das pernas) do oficial da tela de Miguel Angelo Lupi, que guarda a figura do Rei.

Para finalizar, podemos arriscar ainda outra comparação. Roque Gameiro elaborou uma ilustração em

²⁹ SALDANHA, Nuno. **José Malhoa**: tradição e modernidade. Lisboa: Scribe, 2010.

1900 sobre a chegada de Cabral ao Brasil. A semelhança no modo de estruturação das duas imagens é notável: os indígenas estão no lado esquerdo da composição, próximo à vegetação, observando a chegada de um grupo de homens que acabaram de desembarcar e que caminham em direção aos índios. Entretanto, o desenho de Gameiro e a tela de Pereira da Silva guardam algumas divergências, sobretudo em relação à representação dos nativos. Enquanto o pintor brasileiro preocupou-se em conferir agitação destes a beira da praia, Gameiro retrata os índios apenas observando aqueles que chegam; seus corpos são ainda mais idealizados, de tonalidade bastante escura, e estão nus, ao contrário dos índios de Pereira da Silva, que portam a cinta de penas ao redor da cintura. Tanto os índios do pintor brasileiro quanto os de Gameiro portam arcos, e dois deles ainda têm a postura corporal bastante parecida. Ainda é preciso rastrear se o desenho de Gameiro circulou de algum modo no Brasil, ou se o contrário, se o quadro de Pereira da Silva serviu de inspiração a Roque Gameiro.

Para concluir, Oscar Pereira da Silva contribuiu, a partir de seus pincéis, para fixar em imagens eventos da história nacional, como o desembarque de Cabral e de sua tripulação em 1500. Um diálogo profícuo entre História e Arte permeia tal produção que recorria à “verossimilhança”, mas também às “regras da ciência do belo”³⁰ no momento

³⁰ Estou parafraseando aqui o pintor Pedro Américo em seu opúsculo sobre a tela *Independência ou Morte!* onde o artista faz esclarecedores comentários sobre a Pintura de história. MELLO, Pedro Américo de Figueiredo e. “O brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil” (1888), apud. OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & MATTOIS, Cláudia Valladão de. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp/ Museu Paulista, 1999.

de se retratar os episódios históricos; esta obra nos faz pensar, como bem lembra Ulpiano Bezerra de Meneses em seu artigo sobre as pinturas de história pertencentes ao Museu Paulista, às necessidades simbólicas vividas pelo artista e sua sociedade, aos tempos em que foi produzida e consumida; é deste modo, fonte preciosa de informação para reconstituir o *imaginário* da sua época.³¹

Referências bibliográficas:

ALVES, Caleb Faria. Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano. Bauru: Edusc, 2003, p. 250.

ASSOCIAÇÃO do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil. Livro do Centenário : 1500 – 1900. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900. Vol. 4.

Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil. (texto integral). São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. "Representação oitocentista dos índios no Brasil". In: PARANHOS, Kátia (et all.) História e Imagem: textos visuais e práticas de leituras. Minas Gerais: FAPEMIG/ Mercado das Letras, 2011.

COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX?. São Paulo: Senac, 2005.

SINGH JR. Oséas. Partida da Monção: tema histórico em Almeida Júnior. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Campinas: IFCH/ Unicamp, 2004.

FORMICO, Marcela Regina. Oscar Pereira da Silva, o ultimo pensionista do Império. In: A "Escrava Romana" de Oscar Pereira da Silva: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil. (Dissertação). IFCH – UNICAMP (Orientação: Profa. Dra. Cláudia Valladão de Mattos). Campinas, 2012, p. 31 - 42.

LEAL, Elisabete. O calendário Republicano e a Festa Cívica do Descobrimento em 1890: versões de história e militância positivista. Revista História, São Paulo, v. 25, n. 2, 2006.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Pintura histórica: documento histórico? In: Como explorar um museu histórico? São Paulo: Museu Paulista da USP, 1994.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000.

NASCIMENTO, Ana Maria T. Cavalcanti. Belmiro de Almeida, Oscar Pereira da Silva e o polêmico concurso para Prêmio de Viagem de 1887. Anais do Comitê Brasileiro de História da Arte. São Paulo, 2006.

³¹ MENESES, Ulpiano Bezerra de. Pintura histórica: documento histórico? In: **Como explorar um museu histórico?** São Paulo: Museu Paulista da USP, 1994. P. 24

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & MATTOS, Cláudia Valladão de. O Brado do Ipiranga. São Paulo: Edusp/ Museu Paulista, 1999.

SALDANHA, Nuno. José Malhoa: tradição e modernidade. Lisboa: Scribe, 2010.

SILVEIRA, Maria de Aires. A Pintura de História (1850 – 1895). In: LAPA, Pedro (et all.) Arte Portuguesa do Século XIX. Museu do Chiado. Catálogo da Coleção. Vol. 1 (1850-1910). Lisboa, 2000.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. Oscar Pereira da Siva. São Paulo: Cia das Artes, 2005

Locatelli e Fahrion e os murais do Instituto Artes da UFRGS: Tradição e Modernidade¹

Cíntia Neves Bohmgahren²

Resumo: O 1º. Salão Pan-Americano de Arte e o 1º. Congresso de Artes foram realizados em 1958, em comemoração ao Cinquentenário do atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Estes eventos foram admitidos como aceitação da coexistência entre tradição e modernidade no RS. Especialmente para a ocasião, os artistas professores Aldo Locatelli (1915-1962) e João Fahrion (1898-1970), alguns dos principais colaboradores para a modernização do circuito artístico sulino, pintaram murais nas paredes do antigo Salão de Festas, onde se dariam os encontros. A leitura iconográfica dos murais de autoria dos artistas professores no IA e na Reitoria da UFRGS, tem como objetivo verificar a afinidade formal e ideológica com tais idéias.

¹ O presente artigo corresponde a uma pequena parte do estudo que vem sendo desenvolvido pela autora, desde agosto de 2011, para pesquisa de Mestrado em História, Teoria & Crítica, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAVI-UFRGS), sob a orientação da Profª. Drª. Ana Maria Albani de Carvalho (PPGAVI-UFRGS). A respectiva dissertação - provisoriamente intitulada *Os murais dos artistas professores nos prédios da UFRGS e o processo de legitimação do Instituto de Artes pela Universidade* - tem previsão de defesa para o segundo semestre do ano de 2013.

² (Mestranda em História, Teoria & Crítica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PPGAVI-UFRGS | Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES)

Palavras-chave: Aldo Locatelli. João Fahrion. Pinturas Murais. Instituto de Artes. UFRGS.

Abstract: The 1º. Salão Pan-Americano de Arte and the 1º. Congresso Brasileiro de Arte were held in 1958, in celebration to the fiftieth anniversary of the Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). These events were owned as the approval of the coexistence between Tradition and Modernity in the RS. Specially to the occasion, the professor artists Aldo Locatelli (1915-1962) and João Fahrion (1898-1970), some of the main leaders to the southerner artistic circuit modernization, they painted some murals on the walls of the ancient assembly room. The iconographic interpretation of the professor artists murals intends to examine the formal and ideological affinities with those thoughts.

Keywords: Aldo Locatelli. João Fahrion. Mural Paintings. Instituto de Artes. UFRGS.

Os murais de artistas professores do antigo Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA-RS) - atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS) - são bastante representativos da modernização do Instituto, bem como da própria UFRGS. Propõe-se aqui a leitura iconográfica e estilística dos murais presentes no IA e na Reitoria da UFRGS, de autoria de

Aldo Locatelli (1915-1962) e de João Fahrion (1898-1970), que tanto contribuíram para a assimilação da visualidade e das práticas modernas no Sistema de Artes Plásticas do RS e no IBA.³ A comparativa verifica a afinidade estilística e ideológica destas pinturas ao discurso de união entre tradição e modernidade, defendidas por estes membros do corpo docente do antigo Curso de Artes Plásticas (CAP) do IBA-RS, de forte tradição academicista, até aquele momento. Os murais são:

(1) No Oitavo Andar do Instituto de Artes da UFRGS: (1.1.) Sem título (1945), de João Fahrion, cerâmica policromada, 1,30 x 1,97 m, no Bar;

(1. 2.) Sem título (1958), de João Fahrion, pintura sobre reboco, 2,91 x 6,60 m, na atual Sala 84;



Figura 1 - Sem título (1958), de João Fahrion (1898-1970), mural em pintura sobre reboco, 2,91 x 6,60 m, na atual Sala 84, no oitavo andar do IA-UFRGS. Fonte: Acervo IA-UFRGS *on line*.

RAMOS, Paula Viviane. *Artistas ilustradores: a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*. Porto Alegre: PPGAV/Instituto de Artes/UFRGS, 2007 (tese de doutorado inédita).

(1.3.) *As Artes* (1958), de Aldo Locatelli, pintura sobre reboco, 2,91x 9,95 m, na atual Sala 83;



Figura 2 - *As Artes* (1958), Aldo Locatelli (1915-1962), pintura sobre reboco, 2,91x 9,95 m, na atual Sala 83 do oitavo andar do IA-UFRGS. Fonte: Acervo IA-UFRGS *on line*.

(2) Na Reitoria da UFRGS:

(2.1.) *As Profissões* (1958), de Aldo Locatelli, óleo sobre tela, 3,62x 7,94 m, na Sala do Conselho Universitário (CONSUN);



Figura 3 - *As Profissões* (1958), Aldo Locatelli (1915-1962), óleo sobre tela, 3,62x 7,94 m, na Sala do Conselho Universitário, na Reitoria da UFRGS. Fonte: BRAMBATTI, 2008. P. 134.

(2.2.) Sem título 1, [sem data], de João Fahrion, pintura sobre reboco, 3,61x 6,67 m, na Sala Fahrion;

(2.3.) Sem título 2, [sem data], de João Fahrion, pintura sobre reboco, 3,61x 5,91 m, na Sala Fahrion.

Ao todo, são 6 (seis) murais estudados aqui. Na verdade, estes pertencem a um conjunto maior de obras do gênero, de autoria de outros dois artistas também professores do mesmo instituto, a saber, Ado Malagoli (1906-1994), Fernando Corona (1895-1979) e Alice Soares (1917-2005). Todos estes trabalhos estão inseridos em um determinado contexto institucional. Não obstante, o presente artigo concentra-se no estudo dos murais de Locatelli e de Fahrion para o Cinquentenário do então IBA-RS e para duas salas no Prédio da Reitoria da UFRGS, em 1958.

Aldo Locatelli pintor italiano teve sua formação na terra natal, com forte referência no Renascimento. Veio para o Brasil com cerca de 30 anos, já contratado para executar os murais da Catedral da cidade de Pelotas, no interior do RS. Desde então, muito elogiado pela crítica local, surgiram outras propostas para murais de temáticas sacras e também civis, em outras partes do Estado gaúcho e também do país, por exemplo, em São Paulo. Em paralelo, iniciou uma carreira acadêmica, ainda na recém criada Escola de Belas Artes de Pelotas (1949). Ingressou no IBA-RS no início da década de 50, para ministrar a Disciplina de Arte Decorativa, na qual incentivou os estudantes à prática do muralismo, como forma de difusão cultural para o grande público e a liberdade nas técnicas e linguagens expressivas.

João Fahrion, artista porto-alegrense, de origem germânica, teve sua formação iniciada, na capital gaúcha, na escola técnica direcionada para artes e ofícios aplicados à Arquitetura. No início da década de 1920, recebeu bolsa do governo do Estado, para aprimoramento de sua formação artística na Europa. Em função disto, passou pela Alemanha e pela Holanda, tendo estudado na Academia de Belas Artes de Berlim. No retorno ao Brasil, em 1922, recebeu uma série de premiações em salões regionais e nacionais. Em seguida, começou a trabalhar como ilustrador de livros e revistas de cunho cultural, na Editora Globo, em Porto Alegre. Ingressou no IBA, em 1937, como professor de Pintura e Desenho de Modelo Vivo. Lá permaneceu até o final de sua vida. No ano seguinte a seu ingresso no IBA, em 1938, criou a Associação Francisco Lisboa (AFL), em conjunto com outros colegas artistas ilustradores. A AFL tinha assumidas intenções de reação à hegemonia do IBA, quanto à produção, formação e legitimação, no circuito artístico local. Fahrion destacou-se também como pintor de retratos femininos, senhoras da sociedade local e personagens cotidianas, como bailarinas e outras circenses. Sua trajetória é marcada pela forte orientação expressionista e *Déco*.

O papel dos artistas professores no processo de modernização no campo artístico sulino confere grande importância a suas obras de alcance público. Locatelli e Fahrion participaram ativamente na organização dos eventos do Cinquentenário do IBA-RS, nos quais questões surgidas do embate entre tradição e modernidade foram amplamente

debatidas. Estas foram o mote do 1º. Congresso Brasileiro de Arte e também observadas nas obras expostas no Salão Pan-Americano. Além da execução de seus murais no Salão de Festas do oitavo andar, dedicada aos eventos do Cinquentenário do IBA, ambos os professores integraram a comissão de seleção de trabalhos inscritos.⁴ Deste modo, o significado dos murais dos prédios da UFRGS está diretamente ligado à história do IBA-RS e de sua relação com a Universidade, desde as origens das instituições.

O atual Instituto de Artes da UFRGS (IA-UFRGS) foi fundado em 1908, como uma entidade privada, denominada Instituto Livre de Belas Artes (ILBA), que funcionava apenas com um Conservatório de Música. Dois anos mais tarde, com a criação do Curso de Pintura, é que foi propriamente fundada a Escola de Artes do ILBA-RS. A EA ficou sob a direção de seu único professor, o pintor paisagista Libindo Ferrás (1877-1951), quem, conforme a pesquisadora Neiva Bohns, “estrutura o sistema de ensino baseado nos cânones estéticos e princípios morais”, já que o método de aprendizado correspondia a exercícios de “cópias de reproduções e de obras dos mestres europeus, evitando assim o estudo do modelo vivo”.⁵ Em 1936, o Instituto foi anexado à recém surgida Universidade de Porto Alegre ou, pela sigla, UPA (1934). Com isto, o instituto deixou de ser “livre”, isto é, privado, e passou a ser mantido pelo Estado

⁴ INSTITUTO DE ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. *1º. Salão Pan-Americano de Arte*. Comemorativo ao Cinquentenário do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1958. Catálogo de exposição.

⁵ BOHNS, Neiva M.F. *Década de 50: sopram novos ares*. In: GOMES, Paulo R. (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensu, 2007, p. 52.

e a ser denominado Instituto de Belas Artes (IBA). A Escola de Artes, por sua vez, deu lugar ao Curso de Artes Plásticas (CAP), tendo continuado a pertencer ao IBA. A partir de então, o Instituto passou por um período de alternância de vinculação e independência da Universidade, até 1962, quando foi definitivamente incorporado pela já federalizada Universidade do RS (1950). Anos mais tarde, com a reforma universitária de 1970, é que o antigo IBA passou à atual denominação de Instituto de Artes da UFRGS.

Neste novo período que se iniciava não apenas com a anexação à UPA, mas também com a nova gestão de Tasso Corrêa (1901-1977) na Diretoria, ocorreram significativas modificações na estrutura do ensino de artes dentro da Academia. Foram admitidos novos professores, de uma geração que, devido a suas origens, trouxeram uma significativa bagagem assimilada das vanguardas européias. Foi nessa leva que chegaram Corona e Locatelli, entre outros.

O prédio próprio do IBA-RS, na Rua Senhor dos Passos, no Centro de Porto Alegre, cujo projeto é do arquiteto e artista professor Fernando Corona, foi construído em 1943, com os recursos da comunidade do instituto. O 8º. Andar era dedicado ao convívio social, já que comportava o Centro Acadêmico, o Bar e o Salão de Festas. O antigo Salão de Festas era um amplo ambiente, com cerca de 200 m², e integrado ao Bar. Porém, este foi desativado,⁶ em meados da década de 1960 e o espaço, então, compartimentado em salas de aula para o Curso de Música. Deste modo, os

⁶ PIETA, Marilene Burtet. *A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra-Luzatto, 1995.

murais foram enclausurados individualmente, em ambientes muito pequenos em relação a sua escala e, cuja circulação é restrita. Na atual configuração do espaço do oitavo andar, não se consegue o devido distanciamento para uma apreciação completa das imagens das obras.

Em outro prédio, estão *As Profissões*, de Locatelli e os outros dois murais de Fahrion, também produzidos na época do Cinquentenário do IBA-RS. No Campus Centro, o Complexo da Reitoria (1957) é composto pelo edifício de escritórios - com as Pró-Reitorias (como as de Pesquisa e de Extensão), Biblioteca Central, Salões de Eventos e a Sala do Conselho Universitário - e pelo volume menor, onde funciona o Salão de Atos. A Sala João Fahrion, utilizada para atividades culturais, fica no segundo pavimento. O Complexo foi feito para abrigar estas funções específicas, das quais, a Reitoria desde a fundação da antiga UPA em 1934, até meados dos anos 50, disputava espaço com a Faculdade de Direito (1900), em seu o antigo prédio (1910). Conforme consta do Relatório de Reitorado,⁷ o Complexo da Reitoria da UFRGS, cuja construção foi concluída em 1957, foi uma das importantes obras articuladas pelo Prof. Elyseu Paglioli (1898-1985), durante seu Reitorado (1952-1964).

O mural *As Profissões*, também datado de 1958, é um óleo sobre tela, assentado na Sala do CONSUN. A pintura apresenta retratos de personalidades da história da UFRGS e alegorias às profissões. Os murais de Fahrion,

⁷ UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. *Relatório: Reitorado do Prof. Elyseu Paglioli 13 de agosto de 1952 a 13 de abril de 1964*. Porto Alegre: Gráfica da Universidade do Rio Grande do Sul, [1964?].

na sala homônima, são cenas de caráter social, retratando figuras femininas e de indígenas em suas lidas cotidianas, ao ar livre, em formas geometrizadas.

No final dos anos 1950, época do cinquentenário do então IBA-RS, a cena cultural gaúcha estava caracterizada pelo embate entre os adeptos das vertentes modernistas e os que valorizavam questões da tradição. Outras organizações de artistas, que se articularam com vistas a diversos meios de produção e de formação, almejavam seu reconhecimento no campo artístico local. Exemplo destes foram os Clubes de Gravura, de Porto Alegre e de Bagé, no interior do Rio Grande do Sul. Para a pesquisadora Neiva Bohns, a ação destes “restabeleceu certa ordem plástico visual, que ameaçara ruir no namoro, esboçado por alguns, com a abstração. Acabou por reforçar e defender a necessidade da representação não propensa a ambigüidades interpretativas, feita para ser compreendidas por todos”.⁸

Os artistas Carlos Scliar (1920-2001) e Vasco Prado (1914-1998) haviam passado uma temporada em Paris, onde conheceram o artista mexicano Leopoldo Méndez (1902-1969). Méndez era líder do *Taller de Gráfica Popular* (TGP), por ele fundado em 1937, em sua terra natal. Scliar e Prado retornaram ao Brasil, em 1949, motivados por esta tônica política, a da arte como instrumento de mudanças sociais, alinhada com o Realismo Socialista. Juntos, criaram o Clube de Gravura na capital gaúcha, ao qual aderiram outros artistas, como Danúbio Gonçalves (1925) - que havia

⁸ Ibidem. p.104.

convivido com Scliar no Rio de Janeiro. Danúbio Gonçalves e seus colegas do pré-existente Grupo de Bagé (1944) - composto também por Glênio Bianchetti (1928), Glauco Rodrigues (1929-2004) e mais alguns - passaram a produzir, no viés ideológico e estético do TGP. Produziram “tomando os trabalhadores como assunto central de representação, [...] cenas de seu universo cotidiano, que, em certos casos, [...] agudizam a rudeza da vida dos trabalhadores rurais, com linhas firmemente traçadas e contrastes vigorosos de formas.”⁹ Sobre a questão da representação, naquele contexto, Bohns conclui que “a figuração é mantida, dado o reconhecimento da importância da comunicação direta e eficaz com o público”.¹⁰

Na expectativa de um melhor entendimento das questões envolvidas no embate entre modernidade e tradição, bem como na profissionalização na grande área da cultura, o IBA propôs um espaço para debates, na forma do 1º. Congresso Brasileiro de Arte e do 1º. Salão Pan-Americano de Arte. Os eventos que aconteceram simultaneamente, de 22 a 30 de abril de 1958, permitiram a reunião de artistas e intelectuais de várias partes do Brasil e de outros países das Américas. Expuseram seus trabalhos, bem como seus pensamentos redigidos em teses, para debate dos problemas nas áreas de Artes Plásticas, Música, Literatura, Teatro, Arquitetura e Urbanismo. Entre os participantes, estiveram presentes - e concorrendo à premiação honorífica do Salão - vários membros integrantes daquelas outras organizações de

⁹ Ibidem

¹⁰ Ibidem

artistas, inclusive Scliar, Glauco Rodrigues, entre outros. De outros estados brasileiros, vieram Quirino Campofiorito (1902-1993) e Edson Motta (1910-1981) representando a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA-RJ), Pietro Maria Bardi (1900-1999) pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) e Sérgio Milliet (1898-1966), como Presidente da Seção Brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), entre outros tantos representantes de instituições culturais e escolas de artes.¹¹

Em âmbito regional, o Congresso e o Salão trouxeram grandes mudanças, tanto para o IBA quanto para a produção e o circuito de artes plásticas no RS. Sobre a situação, nos anos 50, a pesquisadora Maria Lúcia Kern conclui que:

Observa-se que as práticas artísticas são muito diversificadas, que se peculiarizam por apresentar ao mesmo tempo diferentes poéticas da arte moderna, enfatizando ora as tradições regionais/nacionais, com o fim de marcar a diferença em relação às artes dos grandes centros, ora o cosmopolitismo internacional. Nem todos os artistas produzem obras autônomas, mas se percebe que há um contingente dominante daqueles que estão imbuídos em pesquisas formais e técnicas, e na busca de novas soluções.

O modernismo no RS significa a atualização das artes plásticas, mas não a ruptura com o passado, pois certos traços da memória são preservados, exercendo assim uma espécie de controle do processo de renovação.¹²

Neste momento, os artistas professores admitidos na gestão de Tasso Corrêa, entre 1936 e 1958,

¹¹ INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. Boletim Informativo do 1º. Congresso Brasileiro de Arte. Porto Alegre, RS, 1958. n. 1, 2 e 3. p. 40.

¹² KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da Arte Modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo R. (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensu, 2007. pp.50-75.

trouxeram importantes contribuições para a atualização e, principalmente, a liberdade de produção no circuito local. Locatelli, muralista ítalo-brasileiro, cuja trajetória é marcada pela referência no Renascimento, apresenta em seus murais executados para prédios da Universidade (UFRGS) uma liberdade formal e compositiva, com elementos do Cubismo. Seu discurso, por sua vez, remete ao ideário do Realismo Socialista. Fahrion, que atuava profissionalmente como ilustrador de periódicos de cunho cultural, com grande circulação na sociedade gaúcha, difundia a visualidade moderna de acentuados traços expressionista e *art déco*. Analisando-se os murais dos prédios da UFRGS, estas características podem ser observadas nas obras em questão.

O mural cerâmico de João Fahrion, localizado no *Bar*, sendo datado de 1945, é o mais antigo do conjunto de obras do Oitavo Andar do IBA-RS. Este apresenta quatro moças ao ar livre, à beira de uma fonte, em uma cena tipicamente urbana. Ao fundo, atrás das personagens, há uma estrutura em pórtico e, em último plano, no topo de uma colina, uma igreja com duas torres. As moças são robustas, têm a pele morena e lábios carnudos. Em vestes coloridas e esvoaçantes, com mantos e véus, elas carregam cestas com frutas e jarros com água, de certo, tirada da fonte. Suas vestes lisas coloridas, simplesmente sobrepostas aos corpos, lembram as escravas cuja mão de obra era o que mantinha as atividades domésticas. A composição é estruturada em perspectiva, apesar da pouca profundidade da cena. As figuras, de formas simplificadas e de contorno

bem marcado, têm a volumetria dada pelo preenchimento dos planos com sutis variações de tons. Apesar da leveza e alegria da paisagem colorida, as moças têm o semblante austero. A caracterização da cena apresentada por Fahrion no Bar do Oitavo andar do IBA remete ao cotidiano do período colonial brasileiro, ressaltando a presença da mulher mestiça, indivíduo autenticamente brasileiro, e suas aptidões para o trabalho. Fahrion retratou a mulher brasileira e seu trabalho, habitualmente não reconhecidos.

O mural da sala 81, diferente estética e tecnicamente do mural das “moças na fonte”. Para lá, Fahrion executa a pintura da Sala 81, diretamente na parede, sobre o reboco. A obra consiste numa composição de figuras femininas individualizadas, vestindo túnicas e véus, em posturas e gestos diferentes. No plano de fundo, há uma figura masculina, de traços fisionômicos indiáticos. No primeiro plano, uma mulher ajoelhando-se, reverencia outra que, por sua vez, retribui empunhando-lhe a mão sobre a cabeça. Novamente o artista apresenta figuras femininas, porém, esguias e em tons claros, em uma ambientação onírica, em um único plano. É uma visualidade cuja tendência *déco*, se aproxima de suas ilustrações para a Editora Globo. Tal inspiração vinda de sua formação na Alemanha do entre-guerras, é também alimentada no ambiente dos artistas ilustradores da *Globo*.

Na mesma linha, seguem seus murais sem título para a Reitoria, na sala “batizada” com o seu nome. A Sala João Fahrion, no segundo pavimento, compartilha com o Salão Social as atividades sociais promovidas

pela Universidade em meados da década de 1950. Estes também retratam figuras femininas, o tema recorrente do artista.

Os indígenas com cavalos, alguns estão montados “em pêlo” e munidos lanças, arcos e flechas, outros apenas guiam os animais. Também tratam da identidade cultural gaúcha, ao retratar o indígena e a mulher com atributos que se referem ao trabalho cotidiano. Considerando-se que as figuras femininas estão separadas das cenas com os indígenas e os animais, dispostos em dois planos de parede. Há também a separação visual da estrutura das imagens pela localização dos pilares, elementos estruturais do prédio. Todas as personagens aparecem ao ar livre, a executar tarefas cotidianas de subsistência, características no modo de vida gaúcho dos tempos anteriores à modernização e à urbanização.

Aldo Locatelli é que tem um discurso institucional mais explícito, já que as duas obras, *As Artes* e *As Profissões*, respectivamente para o Cinquentenário do IBA e para a Reitoria, retratam personagens reais da cena local, agentes tanto do sistema de artes quanto do sistema acadêmico do Rio Grande do Sul. Com certeza, há uma carga ideológica em ambos os murais que o artista professor executou em 1958, pois nestes, o pintor situou artistas, diretores, reitores e governantes em cenas compostas com elementos simbólicos ligados ao tema das instituições.

Na medida em que se colocam os elementos simbólicos, a representação vai se tornando estilizada. No mural *As Profissões*, composto por figuras humanas,

algumas são retratos de personalidades institucionais e outras são alegóricas. Observa-se o destaque dado à figura de André da Rocha - quem foi o primeiro Reitor da história Universidade no RS - que além de ter posição de central da composição, tem um detalhado tratamento em sua imagem, na representação fiel a sua fisionomia real, caracterizado pela toga e o barrete¹³ e sentado na Cátedra, em postura reflexiva com a cabeça apoiada na mão direita e o livro no colo. Acima dele são retratados outros importantes membros da academia, solenemente trajados. Um deles é Sarmento Leite, o Diretor da Faculdade de Medicina, contemporâneo de André da Rocha. À esquerda do observador, em pé, é o próprio Locatelli que se insere na cena institucional acadêmica. Na base do conjunto, a figura feminina com véu sobre a cabeça e o busto despido, segura um jarro, representando a sabedoria e a inspiração para as artes e os trabalhos de paz.¹⁴

Na ala esquerda da composição, estão as alegorias da Medicina (fundada em 1908), da sua originária Faculdade de Farmácia (f.1896), e da Agronomia e Veterinária (f.1899). São caracterizadas pelas vestes e pelos utensílios próprios às respectivas atividades profissionais. É o conjunto das Ciências Biológicas e da Saúde. À direita, na extremidade inferior, estão as Artes (1898), sinalizadas pela figura feminina sentada no chão, com um pincel na mão, a contemplar a totalidade da

¹³ BRAMBATTI, Luiz Ernesto. *Locatelli no Brasil*. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2008.p.134.

¹⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.p.395.

cena. A seus pés, estão um violoncelo, uma escultura e um capitel, elementos representam os cursos do IBA: a Música e as Artes Plásticas, pelas disciplinas de Escultura e Pintura. Junto com as Artes e acima destas, estão as *Ciências Humanas*, representadas pelas alegorias do Direito (1900) e da Arquitetura (f. 1950). O Direito aparece com a alegoria da Justiça, dada pela imagem da deusa grega Têmis. Encimando o conjunto, está a Engenharia, com estruturas e edifícios altos e homens a trabalhar, sinalizando a importância concedida ao conhecimento dado pelas engenharias, como a Geometria e a Química. Acima de todas as alegorias, “A figura do Saber delinea-se sobre todas as especializações [...] na forma de uma figura alada”.¹⁵

Estes signos representam a *modernização*, almejada naquele momento, para a adequação entre o ambiente universitário e seu papel neste processo, pela via da *produção de conhecimento*. Em *As Profissões*, na Reitoria, Locatelli representa a coexistência das ciências exatas com as humanas e com as Artes, por meio da Universidade, amparada infra-estruturar político-econômica determinadas pela próspera urbanização industrialização. A cena parece adequada para o espaço físico da Sala do Conselho Universitário, onde se reúnem diretores de todos os cursos com o Reitor, para discutir questões próprias e o bem comum.

As Artes, cujo caráter alegórico dá destaque ao Curso de Artes Plásticas - composto pelo Desenho, a Pintura e a Escultura - no centro da composição, com médio detalhamento

¹⁵ BRAMBATTI, Luiz Ernesto. *Locatelli no Brasil*. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2008.p.134.

figurativo e com cores intensas — perdendo apenas para a aparência quase escultórica das efígies. Isto corresponde à ênfase conferida ao CAP pela própria administração do IBA. Na extremidade lateral esquerda da composição, está representado o amparo político-administrativo da estrutura autônoma do IBA-RS e do sistema de artes local, com as efígies dos administradores do Instituto, Tasso e Ernani Corrêa e Fahrion, membros do Conselho Técnico Administrativo do Instituto (CTA). Na extremidade oposta, estão as efígies de Olinto de Oliveira (1866-1956) e Barbosa Gonçalves (1851-1933) que viabilizaram a constituição do IBA, na vigência de seu governo estadual (1908-1913). Ao fundo, com uma ambientação urbana, Locatelli faz referência à condição desta como estrutura sócio-econômica determinante para o desenvolvimento de um sistema de artes.

Das discussões dos eventos do Cinquentenário do IBA-RS, em 1958, é admitida publicamente a coexistência entre a tradição academicista e a maior possibilidade de recursos expressivos permitida pelo modernismo.¹⁶ Com a comparação dos seis murais dos artistas professores Locatelli e Fahrion no Oitavo Andar do Prédio do IA-UFRGS e na Reitoria, percebe-se algumas destas questões.

Nota-se o que é constatado pela professora Kern como uma *modernização moderada*¹⁷ na obra de Locatelli e mais acentuada na de Fahrion. Ambos mantêm a figuração e a narrativa, próprios da representação naturalista, tão

¹⁶ PIETA, Marilene Burtet. *A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra-Luzatto, 1995.

¹⁷ KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da Arte Modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo R. (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007.pp.50-75.

cara à tradição academicista. Por outro lado, a composição planar, a estilização das figuras e os variados recursos expressivos, evidenciados nas respectivas camadas pictóricas, caracterizam a assimilação das experiências das vanguardas artísticas. A identidade cultural local é preservada pela temática, com a presença do indígena missioneiro a praticar ações que traduzem seus costumes. Em espaços de convívio social, onde o ambiente é informal e festivo, como no Salão de Festas, os artistas não hesitam em aplicar visualidade moderna. Para os espaços que abrigam atividades solenes, como na Sala do Conselho Universitário, a estética modernizada é mais contida, privilegiando a narrativa da composição e, portanto, a rápida e clara leitura do discurso por ali veiculado.

Referências Bibliográficas:

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARTISTAS professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: obras do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes. Porto Alegre: UFRGS, 2002. 126 p. : il. Catálogo de exposição.
- BOHNS, Neiva M.F. Década de 50: sopram novos ares. In: GOMES, Paulo R. (org.). Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica. Porto Alegre: Lathu Senu, 2007. pp.96-115.
- BRAMBATTI, Luiz Ernesto. Locatelli no Brasil. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2008.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 18ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CHIARELLI, Tadeu. Arte internacional brasileira. 2ª. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.
- FABRIS, Annateresa. Cândido Portinari. São Paulo: EDUSP, c1996.
- INSTITUTO DE ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. 1º. Salão Pan-Americano de Arte. Comemorativo ao Cinquentenário do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1958. Catálogo de exposição.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da Arte Modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo R. (org.). Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica. Porto Alegre: Lathu Senu, 2007. pp.50-75

LOCATELLI, Aldo Daniele. Mural: análise, considerações, método e pensamentos. Tese de concurso para provimento efetivo da cadeira de Composição Decorativa dos cursos de Pintura e Escultura do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. O Correio do Povo. Caderno de Sábado. 22 jul. 1972. pp. 8-12.

PIETA, Marilene Burtet. A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Sagra-Luzatto, 1995.

RAMOS, Paula Viviane. Artistas ilustradores: a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração. Porto Alegre: PPGAV/Instituto de Artes/UFRGS, 2007 (Tese de Doutorado inédita).

SIMON, Círio. Origens do Instituto de Artes da UFRGS etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2002. 561 f. (Tese de Doutorado inédita).

UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Relatório: Reitorado do Prof. Elyseu Paglioli. 13 de agosto de 1952 a 13 de abril de 1964. Porto Alegre: Gráfica da Universidade do Rio Grande do Sul, [1964?].

Web:

Acervo do Instituto de Artes da UFRGS [base de dados na internet]. Porto Alegre, RS: Departamento de Artes Visuais UFRGS. [acesso em: 2012 nov30]. Locatelli, Aldo. Imagens de Aldo Locatelli. As Artes. Disponível em <<http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/xccgal/displayimage.php?pid=646&album=search&cat=0&pos=2>>

Acervo do Instituto de Artes da UFRGS [base de dados na internet]. Porto Alegre, RS: Departamento de Artes Visuais UFRGS. [acesso em: 2012 nov30]. Fahrion, João. Imagens de João Fahrion. Disponível em <<http://www6.ufrgs.br/acervoartes/modules/xccgal/displayimage.php?pid=645&album=search&cat=0&pos=12>>

A decoração do século XIX no Rio de Janeiro. Propondo questões.

Cybele Vidal Neto Fernandes
Escola de Belas Artes/UFRJ.

Resumo. A presente comunicação trata das questões referentes às encomendas feitas pelas Ordens Terceiras da cidade do Rio de Janeiro no século XIX, voltadas para a adequação dos seus edifícios às novas necessidades da cidade, sede da corte no Brasil. Foram realizadas obras de ampliação e decoração, nas quais se observam trabalhos de artistas bem formados, reconhecidos e premiados por suas atuações. Ao avaliar as soluções encontradas nesses edifícios, torna-se necessário considerar as razões da persistência da talha como técnica ornamental, ao longo do século XIX na corte. Assim sendo, fez-se um paralelo entre a cidade do Rio de Janeiro e a cidade do Porto, local de onde saíram vários artistas atuantes no período no Brasil, considerando-se o contexto histórico e os rumos da arte da talha naquela cidade, com o objetivo de entender melhor a questão no Brasil.

Palavras-chave: Ornamento. Talha religiosa. Ordens Terceiras. Rio de Janeiro. Século XIX.

Abstract: This communication deals with issues relating to orders made by the Third Orders of the city

of Rio de Janeiro in the nineteenth century, focused on the adequacy of their buildings to the new needs of the city, the seat of the court in Brazil. Were carried expansion and decoration, which are observed in works by artists well-trained, recognized and rewarded for their performances. When evaluating the solutions found in these buildings, it is necessary to consider the reasons for the persistence of ornamental carving technique as along the nineteenth century at the court. Thus, it was a parallel between the city of Rio de Janeiro and Porto, where he went several local artists working in the period in Brazil, considering the historical context and the direction of the art of carving in that city, with the order to better understand the issue in Brazil.

Keywords: Ornament. Talha religious. Third Orders. Rio de Janeiro. Nineteenth century.

Os estudos sobre a arte do século XIX no Rio de Janeiro têm avançado bastante em relação ao papel do ensino e produção da Academia Imperial das Belas Artes, às transformações civis e urbanísticas, ao desenvolvimento da crítica de arte; no entanto, precisam avançar igualmente em direção a arte produzida para as igrejas e capelas de ordens terceiras da cidade, que inegavelmente possuem um importante acervo artístico produzido no período. Nesse sentido, pretendo abordar um determinado aspecto desse acervo, que se refere ao desenvolvimento do ornamento através da talha religiosa nas igrejas da cidade. Para tanto,

a reflexão considera o contexto sócio político e cultural; o papel do IHGB e o projeto de construção da nação; o papel da Academia Imperial das Belas Artes e do ensino acadêmico, sob a influência da escola francesa. Reflete sobre o desenvolvimento do gosto através da produção da AIBA, das diversas coleções particulares expostas por ocasião das Exposições Gerais; analisa a crítica produzida por artistas e intelectuais nos jornais e revistas da época.¹

Nesse panorama, importa ainda considerar outras fontes, como: as obras importadas da Europa por famílias abastadas, os livros e tratados existentes nos livreiros e bibliotecas da cidade, o pensamento que permeava os círculos de eruditos, a burguesia de comerciantes, que formavam uma classe em franco desenvolvimento, cuja posição social se sustentava em grandes fortunas resultantes de atividades comerciais bem organizadas. Essas famílias se associavam às irmandades terceiras que, a partir do século XVIII, se tornaram cada vez mais importantes como associações leigas, as quais ofereciam aos seus membros vários privilégios e facilidades de ascensão social. Foi para atender ao gosto dessa classe exigente e orgulhosa, que vários artistas assinaram contratos de trabalho com essas irmandades. Nesse ponto, chamo a atenção para

¹ Há inúmeras teses, dissertações, publicações que se dedicam ao ensino artístico, à arte produzida pela academia e por artistas independentes, ao desenvolvimento do gosto, a crítica de arte do século XIX. Poucos se detiveram nos estudos da arte sob a encomenda das ordens terceiras e ao papel da burguesia comercial que desde o século XVIII se fazia muito presente na encomenda de obras, dentre outras iniciativas. Ver, entre outras: FERNANDES, Cybele V. N. *A talha religiosa da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro através de seu artista maior Antônio de Pádua e Castro*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, Dissertação de Mestrado, 1991. GAVIÃO, Luiz G. *Relações complexas. Pintores fluminenses e seus encomendantes, 1763-1821*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, Tese de Doutorado, 2010.

a estreita relação entre vários fatores que considero da maior importância na produção da obra de arte: o papel do encomendante, suas relações com o artista, o contexto sócio-político-cultural, a obra final.

Essa produção artística se deu na complexidade do século XIX brasileiro, quando ocorreu a mudança de condição política do Brasil, que passou de colônia a sede do governo português; quando foi declarada sua independência de Portugal; instalado o Primeiro e Segundo Reinados; libertados os escravos; instalado o sistema republicano como nova forma de governo. O resultado desses acontecimentos foi a soberania do Estado sobre a Igreja, o fortalecimento da Maçonaria, o desenvolvimento do nacionalismo, com inspiração romântica de cunho indianista, mais para a segunda metade do século. No entanto, importa avaliar a reação do país frente a acontecimentos ocorridos na Europa e que aqui repercutiam, e as suas influências sobre a arte do período, também caracterizadas pela complexidade e ambiguidade que permeavam o direcionamento dos assuntos nacionais.

Nesse contexto a burguesia, formada por comerciantes portugueses enriquecidos, teve um papel muito importante na promoção das artes. Muitas famílias se fixaram no país; outras retornaram a Portugal levando grandes fortunas: eram os *brasileiros* ou novos ricos, chegados do Brasil. Essas famílias se estabeleciam geralmente nas cidades do norte do país, onde a cidade do Porto era o centro político e econômico. Desde longa data, muitas famílias haviam partido para o Brasil, e esse movimento migratório

não diminuiu; pelo contrário, tornou-se muito forte após a chegada da família real. Nesse sentido, há registros de inúmeros artistas e artífices portugueses chegados à cidade, atraídos pela oferta de emprego ou chamados, para diversas frentes de trabalho, por serem profissionais experientes.² No Rio de Janeiro, o clima de competição entre as irmandades - cujos cofres abastados permitiam que realizassem mais obras que o próprio governo no período - foi um dos fatores que impulsionou fortemente a encomenda de obras, em projetos de arquitetura e decoração, para os quais foram contratados os melhores artistas da cidade.³

Sobre a ornamentação

Entendendo que os conceitos referentes ao espaço devem preceder o estudo da talha, tecemos algumas considerações. Suponhamos uma caixa arquitetônica vazia, resultante da elevação de paredes que limitam o

² Sobre a imigração de famílias para o Brasil ver os projetos desenvolvidos pelo CEPES (cepese@cepese.pt) referentes à imigração no mundo português e, em especial, sobre a atuação dos artistas e artífices portugueses no Brasil ver: *Grupo de Investigação Arte e Patrimônio Cultural do Norte de Portugal*, coordenado pela professora Natalia Marinho Ferreira-Alves, no âmbito do qual há várias publicações referentes à atuação dos artistas e artífices portugueses que vieram para o Brasil, desde o século XVI ao XIX. É importante considerar o movimento de ir e vir no contexto do mundo português, fator de grande importância que não pode ser negligenciado no século XIX.

³ As atividades de construção, reforma, ampliação, decoração das igrejas e irmandades respondiam ao aumento da população na corte, a nova importância da cidade, a competição entre as irmandades, a política iluminista de higienização da cidade, que possibilitou a drenagem e o aproveitamento de terrenos antes impróprios para a ocupação. Muitos artistas locais e estrangeiros respondiam aos chamados para apresentação de projetos de obras de grande porte a serem realizadas (exemplo: o italiano Bragaldi ganhou o concurso para as obras da Igreja de São Francisco de Paula; por ter viajado para Buenos Ayres, foi chamado o segundo colocado no concurso, Antônio de Pádua e Castro para assumir as obras). O projeto ganhador foi muito alterado por Pádua e Castro, que comprovou vários problemas não considerados no projeto de Bragaldi.

espaço; consideremos que, se essa caixa é o edifício da igreja, haverá nesse interior retábulos, azulejos, pinturas, imaginária, o que transforma completamente o primitivo espaço.⁴ Desse modo, a ideia de espaço propõe inúmeras considerações mas, o que nos interessa destacar, são as formas derivadas da intervenção do artista, que são percebidas em função da sua intervenção no espaço interior, nesse caso específico, as talhas douradas que revestem altares, muros, forros, tribunas e púlpitos. Por outro lado, sendo a talha uma arte ornamental, importa pensar no papel da decoração ao longo da História dos estilos.

O emprego do ornamento⁵ sempre foi uma questão discutida na História: enquanto Vitruvius dizia que a beleza dos edifícios é dependente apenas do correto emprego das regras da arquitetura, Isidoro de Sevilha iria tratar de maneira típica as artes figurativas em seu *Libri Etymologiarum*, que constitui uma enciclopédia muitas vezes repetida até o século XIII, por Vicente de Beauvais. A sua obra, no entanto, limitou-se a considerar os adornos de estuque em relevo e as pinturas parietais observado nos edifícios religiosos. O livro de San Isidro igualmente voltou sua atenção para as relações entre a caixa construída e os adornos dos tetos dourados, representações em mosaicos resultantes de preciosas incrustações de mármore, ou as

⁴ Sobre os conceitos de espaço ver: TAVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto, 2006. Ver também COELHO NETTO, J. Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

⁵ Sobre ornamento ver CAMPOS, Jorge L.de. *Sobre Riegl, Panofsky e Cassirer: a intencionalidade histórica da representação espacial*. São Paulo/Fortaleza: Revista de Cultura, julho de 2002

pinturas sobre os muros. Por outro lado, já há muito São Bernardo havia advertido que o luxo excessivo das igrejas, o ouro e os adornos escultóricos e fantasiosos, eram condenáveis. No Renascimento, quando Vasari⁶ escreveu sobre a vida dos arquitetos, pintores, escultores do seu tempo, abordou também as técnicas de decoração ao se referir, por exemplo, à decoração em grotescos realizada no Vaticano, por Rafael e seus discípulos. Primeiramente incompreendida e condenada, em suas diferentes formas de expressão, foi depois eleita pelos arquitetos e decoradores italianos; posteriormente essa forma de decoração nunca mais seria esquecida pelos artistas, italianos ou europeus.

No século XVIII, houve grande interesse pelo tema da ornamentação e Willian Hogarth, em sua obra **Análise da beleza**, 1753,⁷ chegou a algumas posições: concluiu que a linha curva é mais apropriada à ornamentação que a reta, sendo a linha serpenteada, presente no Rococó, a linha da graça e da elegância. A ornamentação, presente ao longo da história dos estilos, chegou também ao Neoclassicismo. Uma grande contribuição foi dada por Alois Riegl, que escreveu sobre o assunto, em 1893, em seu livro *Stilfragen: grundlegungen zu einer geschichte der ornamentik* (*Questões de estilo: fundamentos para uma história do ornamento*) estudo que abrange da arte do Egito

⁶ VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Introduzione di Maurizio Marini. Roma: Newton Compton Editori, 1991 / 2007.

⁷ HOGARTH, W. *The analysiss of the beauty* written with a view of fixing the fluctuating. Ideas of taste. Londres: Variety, 1753 (análise da beleza). Entre as inúmeras ilustrações que orientam a lógica do seu raciocínio, o autor incluiu em sua obra duas gravuras da sua própria autoria que conduzem o raciocínio do leitor enquanto discorre sobre a sua teoria da beleza.

à arte árabe. Os contemporâneos de Riegl reconheciam que a prática ornamental resultara do ensino nas oficinas, pelos mestres aos discípulos a cada geração, dentro das diferentes culturas, mas não aceitavam a ideia de uma história do ornamento. Sempre difícil de ser entendida, é aceito que a arte do ornamento está, como as demais formas de expressão, submetida a leis e regras estilísticas, que foram se modificando, o que afetou consequentemente o emprego da ornamentação. A identificação desses dados é importante para o perfeito conhecimento da arte da talha, uma das formas de decoração mais significativas na Europa, na península Ibérica, em especial em Portugal.

Entendendo as soluções para a talha do período

Na cidade do Porto, no final do século XVIII, surgiram na talha os primeiros sinais de mudança de gosto e de resistência ao estilo de tendência classicizante, já introduzido na cidade pela arquitetura de gosto paladiano, eleita pela colônia inglesa ali sediada. A fonte mais segura para os artistas da talha vinha, certamente, da obra dos irmãos Adam, os mestres mais importantes da arte decorativa na Inglaterra, além das gravuras de ornatos e publicações inglesas, francesas, italianas, alemães, de ampla circulação no período em Portugal e nos livreiros do Porto. Por outro lado, é preciso também ressaltar a participação de artistas italianos em obras na cidade, como Luiz Chiari e Vicente Mazzoneschi, que introduziram o gosto pelos ornatos de sabor clássico renascentista, em

duas obras de grande importância: o Teatro São João e Capela da Ordem Terceira de São Francisco.⁸

Como na cidade do Porto, no Rio de Janeiro inúmeras capelas de Ordem Terceiras foram totalmente construídas ou reformadas, a exemplo da Capela do Santíssimo Sacramento, de São Francisco de Paula, de Nossa Senhora do Carmo, das capelas erguidas no interior do novo Hospital da Santa Casa de Misericórdia (inspirado no Hospital Santo Antônio do Porto) e do Hospício D. Pedro II. Entre 1840 e 1880 esteve ativa uma das mais importantes oficinas da cidade, chefiada pelo artista Antônio de Pádua e Castro. Esse artista não era autodidata ou um curioso, mas um homem de formação sólida, professor na Academia Imperial das Belas Artes, matemático, desenhista, arquiteto, entalhador e decorador. Em cerca de quarenta anos, foi o grande responsável por projetos de reforma, ampliação e decoração em dezesseis igrejas no centro histórico do Rio de Janeiro.⁹

Pádua e Castro teve sua obra reconhecida pela intelectualidade da época e pela Academia, e participou de muitos projetos importantes, como a construção do novo Hospital da Santa Casa de Misericórdia, traçado pelo arquiteto vindo do Porto, Domingos Monteiro, que

⁸ O Real Teatro de São João foi construído por ordem de Francisco de Almada e Mendonça em 1794, com risco do arquiteto e cenógrafo do Teatro de São Carlos de Lisboa, Vicente Mazoneschi. Sofreu um grande incêndio em 1908 e foi totalmente reconstruído em 1920, por Marques da Silva. A igreja da Ordem Terceira de São Francisco do Porto exerceu enorme influência na difusão do gosto neoclássico na cidade e no norte de Portugal.

Sobre a atuação de Pádua e Castro na cidade do Rio de Janeiro, como artista independente ou como membro e professor da Academia Imperial das Belas Artes ver: FERNANDES, Cybele V. N. Os caminhos da arte. *O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes- 1850 / 1890*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, IFCS/ UFRJ, 2001.

trabalhou com vários artistas, a maioria de origem ou formação portuguesa (Salão de Honra do Hospital e Capela do Santíssimo Sacramento, esta totalmente de inspiração neoclássica de influência inglesa dos decoradores irmãos Adam). Vivendo um momento de ambiguidades, o artista encontrou uma solução para as igrejas em que trabalhou: deu às fachadas uma feição clássica, condizente com o estilo dominante na cidade, e aos interiores uma decoração de raiz setecentista ambientada ao Neoclassicismo, ou já totalmente neoclássica, na fase final.

A sua obra se torna muito importante quando se percebe as dificuldades do artista em conciliar o gosto ainda setecentista (ao trabalhar nas igrejas em que tinha que completar ou restaurar a decoração existente) com o gosto da época, também ainda difícil de definir, embora fosse clara a tendência a sobriedade, equilíbrio, ordem. Como arquiteto e entalhador, era profundamente conhecedor das leis do espaço; por isso estruturou os interiores com o objetivo de adequar corretamente a decoração às regras clássicas e, ao mesmo tempo, corrigir erros imperdoáveis das estruturas, como muitas vezes levou ao conhecimento das mesas definidoras através de observações em vários contratos de obras. Assim, de modo geral, elevou os pés direitos das igrejas, arcos cruzeiros, pilastras e colunas, ou as marcou com aberturas em arquivoltas, deu ênfase aos púlpitos; sustentou os coros com potentes mísulas; abriu quatro portas sob tribunas nas esquinas das naves; aprofundou as capelas-mores e abriu novos pares de tribunas; elevou os presbitérios; utilizou colunas colossais

como estruturas nos retábulos, abriu claraboias sobre os altares-mores, retomou o modelo de altar em baldaquino.

Sua talha recebia fino acabamento, com pintura clara, policromia, e revestimento em ouro. Essas características demonstram perfeito conhecimento do vocabulário clássico e a busca de monumentalidade, ordem, ritmo, clareza na distribuição dos elementos formais. Em documento de próprio punho, datado de 1865, para apresentar como plano de aulas, o artista declarava:

“ ...Quanto à ornamentação arquitetônica, julgo que esse artigo me impõe obrigação de ensinar não só as formas e as belezas do contornos, mas também as proporções, assim como a escola em que o aluno estuda, para reconhecer a diferença que há entre a escola grega e a romana e a que está em moda, que é a Renascença... Procurarei desempenhar esse dever fazendo estudar ... à vista de modelos de estampas_e também da minha própria composição ... ” .¹⁰

Pode-se perceber na sua obra a influência dos Adam (Capela do Sacramento do Hospital da Misericórdia) da escola italiana (baldaquino, ordenação em arcadas e altares da igreja do Sacramento) da escola francesa (Terceiros do Carmo e muitos outros exemplos).

Podemos, resumidamente, dizer que a talha do Rio de Janeiro, como a do Porto, resultou de dificuldades que se assemelhavam: 1 - Eram duas cidades voltadas para a busca da modernidade, cada uma por sua motivação, seja o Porto a segunda cidade do país ou a capital das províncias do norte, ou o Rio de Janeiro a capital do império português depois brasileiro; 2 - Em ambas, é patente a força do mecenato exercido, no interior das ordens terceiras, pela

¹⁰ Conferir: Pasta do artista. Acervo do Museu D. João VI-EBA-UFRJ.

burguesia enriquecida e desejosa de melhorias na cidade e de prestígio por suas doações. 3- Nas duas cidades, o Neoclassicismo manifestou-se de forma semelhante: no Porto mais pela via da arquitetura inglesa de Palládio, e das experiências de Lisboa; no Rio de Janeiro, embora cedendo evidentemente à escola francesa, através da AIBA, foi sensível a influência renascentista italiana. Esse fator, comum, nas duas cidades, pode ser explicado no Porto por via direta dos artistas e do material em circulação e, no Rio de Janeiro, pela expressão dos artistas portugueses, dentre outras vias; 4- Nas duas cidades, a crítica de arte caminhou lentamente ao longo do século XIX, mas se fez por parte de artistas e intelectuais; 5- A arte revelou-se também nos cemitérios inaugurados nas duas cidades, cedendo à estética neoclássica (da arte grega à romana e renascentista) e romântica, mais acentuada ao final do período. Nessa arte cemiterial, o vocabulário formal decorativo é adequado a cada uma dessas tendências artísticas; 6- Finalmente, em ambas as cidades, observa-se que o avanço do Neoclassicismo na arte da talha esteve dependente de fatores mais ou menos comuns, como a aceitação do novo estilo, a compreensão das normas e regras clássicas para a sua perfeita aplicação, e mais do que tudo isso, da eleição do estilo pelos encomendantes, elo de importância fundamental na relação encomendante X artista X obra de arte. Sendo a arte da talha, por suas características próprias, uma arte de tendência anticlássica, revelou a princípio uma certa resistência ao novo gosto, de tendência clássica. Apesar da fase inicial, de concessão

feita à estética rococó, da qual retirou as primeiras fórmulas de conciliação, chegou ao triunfo em meados do século XIX estabelecendo, com a arquitetura neoclássica, o equilíbrio, a sobriedade, a elegância, a monumentalidade como expressão de uma época.

Referências Bibliográficas:

- ADAM, Robert. Classical architecture. A complete handbook. London: Penguim Group, 1990.
- ARGAN, G. C. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes S. A. 1992.
- BAUMER, Franklin. O pensamento europeu moderno. Lisboa: Edições 70 Ltda, 1977, 2 V.
- CARVALHO, Ayres de . Os três arquitetos da Ajuda. Do rocaille ao neoclascissismo. Manoel Caetano de Souza (1742-1802) José da Costa e Silva (1747 – 1819) Francisco Xavier Fabri (1761 – 1817). Lisboa:, s/ed, 1979.
- CASTRO, Maria J.B.F.S. V. Retábulos neoclássicos do Porto. Uma proposta tipológica. Porto: Universidade do Porto, Tese de Doutoramento, Or. FERREIRA-ALVES, Natalia M. Universidade do Porto, 1996.
- CHAUNU, Pierre. A civilização da Europa das Luzes .Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- FERREIRA-ALVES, J. Jaime. O Porto na época dos Almadas. Porto: Tese de Doutoramento, Centro de História da Universidade do Porto, 1988, 2 V.
- FERREIRA-ALVES, Natalia Marinho. A escola de talha portuense e a sua influência no norte de Portugal.. Lisboa: Edições Inapa, 2001.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. A arte da talha no Porto na época moderna. Artistas e clientele. Materiais e técnicas. Porto: Câmara Municipal do Porto. Documentos e Memórias para a História do Porto. XLVII, 1989, 2 V.
- FOCILLON, Henri. Vida das formas .Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- FRANÇA, J. Augusto. A arte em Portugal no século XIX. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, 2 V.
- FRANÇA, J. Augusto. O Pombalismo e o Romantismo. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- GOMES, Paulo Varela. A cultura arquitetônica e artística em Portugal no século XVIII. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.
- HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982, 2 V, V2, cap. 2, PP 685 – 730.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar. Coleção de memórias relativa às vidas dos pintores, escultores, architectos e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidos e ordenados. Lisboa; imp. De Victorino Rodrigues da Silva, 1823.
- LIMA, Maria L.G.R.A talha neoclássica bracarense. Tese de Doutoramento, Or. FERREIRA-ALVES, Natalia M , Universidade do Porto, 2000, 2 V.

PALLADIO, Andrea. Os quatro livros de arquitetura. São Paulo: Huicitec, 2009.

QUEIROZ, Francisco. Cemitérios do Porto. Porto: Direção Municipal de Ambiente e serviços da Câmara do Porto, Divisão Municipal de Higiene Pública, 2000.

RIEGL Alois. El Culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen. Madrid: Visor Distribuciones S A, 1987.

SMITH, Robert. A talha em Portugal. Lisboa: Editorial Estampa, 1962.

SCHAPIRO, Meyer. Style, Artiste et société. Paris: Éditions Gallimard, 1982.

TAVORA, Fernando. Da organização do espaço. Porto: Publicações FAUP, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2006,

VASARI, Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti. Roma: Newton Compton Editori s.r.l. 1991 / 2007.

VASCONCELOS, Flório. Os estuques do Porto. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1997.

VENTIURI, Lionello. História de La crítica de arte. Barcelona: Editorial Gilli S.A. 1979.

VERCELONE, Frederico. A estética do século XIX. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

Igreja de Santo Antônio ou Igreja Velha de Canudos: uma joia da arquitetura religiosa vernacular do século XIX atribuída a Antônio Conselheiro

Jadilson Pimentel dos Santos

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da
Bahia

Resumo: Em Belo Monte existiam duas igrejas erguidas pelo Conselheiro e seu povo. Localizadas no centro do arraial, essas igrejas marcavam o espaço da cidade mais sagrado. Foi nesses templos que se concentrou a resistência conselheirista nos últimos dias de combate, quando, enfim, despencou o campanário da Igreja Velha. Extinto o último foco de resistência da cidadela, as igrejas apresentavam-se furadas de balas, de tiros de canhão e com raras paredes em pé. A primeira obra arquitetônica de porte, no arraial do Belo Monte, foi a Igreja de Santo Antônio. Edificaram-na para substituir a antiga capelinha já em ruínas que fora feita por gente da Torre de Garcia D'Ávila. Ficou conhecida como Igreja Velha, contrastando com a Igreja Nova, denominada de Igreja do Bom Jesus. A história desse templo é deveras conhecida, pois, quando o penitente por ali passou, prometeu ao negociante de couro, Antônio da Mota, de quem foi hóspede, que voltaria para levantar uma capela, pois a existente era minúscula. Sua promessa foi cumprida; e com o fim da construção veio o beato a

se fixar, em 1893, nesse torrão sertanejo, às margens do Rio Vaza-Barris. O próprio Bom Jesus Conselheiro confessou sobre a construção de tão bela obra, sendo inclusive registrada em seu livro de sermões que chegou aos nossos dias. As construções religiosas do Belo Monte, embora não existam mais, ficaram registradas no imaginário popular através do contar e recontar de suas memórias pelos seus descendentes. Os poetas populares do sertão informam sobre vários aspectos da cultura canudense. Falam das obras erigidas em Canudos pelo peregrino, dentre elas a Igreja de Santo Antônio que se tornou a edificação mais evoluída da nação conselheirista; suplantando até mesmo as de outras regiões.

Palavras-chave: Arquitetura Religiosa; Arte e Cultura Popular; Antônio Conselheiro.

Abstract: In Belo Monte there were two churches built by the Advisor and its people. Located in the center of the camp, these churches marked the holiest city space. It was in these temples which focused conselheirista resistance in recent days of combat, when finally dropped the steeple of the Old Church. Extinguished the last pocket of resistance of the citadel, churches presented themselves pierced with bullets, cannon shots and with few walls standing. The first architectural work of businesses, the camp of the Belo Monte was the Church of St. Anthony. Built-in to

replace the old chapel in ruins that had been made by people of the Tower of Garcia D'Ávila. It became known as the Old Church, contrasting with the New Church, called the Church of Bom Jesus. The history of this temple is indeed known, because when the penitent passed through there, the dealer promised Leather, Antonio da Mota, who was the guest, he would return to raise a chapel, for existing was tiny. Her promise was fulfilled, and with the end of construction Blessed came to settle in 1893, this lump backcountry, the River Vaza-Barris. The Bom Jesus himself confessed Advisor about building such a beautiful work, including being recorded in his book of sermons that reached our days. The religious buildings of Belo Monte, although there are no more, were recorded in the popular imagination through the telling and retelling their memories of their descendants. Poets popular backcountry report on various aspects of culture canudense. They speak of the works erected in Straws by pilgrim, among them the Church of St. Anthony which became the most developed nation building conselheirista, surpassing even those of other regions.

Keywords: Religious Architecture, Art and Popular Culture, Councillor Anthony.

O BELO MONTE

Como um oásis encravado no deserto, Belo Monte ficou conhecida como a “Cidade Santa” sertaneja, a “Jerusalém” dos mestiços, negros, índios e muitos camponeses espoliados pelo sistema. As virtudes de Canudos chamavam um número relativamente grande de pessoas de todo o sertão nordestino. Dizia-se em toda a região que no Belo Monte o “céu desceu” e que existiam “rios de leite e barrancas de cuscuz”. O arraial crescia num ritmo frenético. Continuamente chegavam grupos de pessoas de todas as partes. A Igreja Velha, cujo orago era Santo Antônio, logo se tornou pequena para a multidão, que à noite, se reunia pra cantar as ladainhas e ouvir as pregações de Conselheiro.

Na última década do oitocentos, foi iniciada a construção da Igreja Nova ou do Bom Jesus. As doações para as obras vinham de vários pontos do Estado, arrecadadas em missões executadas por homens da confiança do Conselheiro, como José Beatinho, Pedrão, José Venâncio e Manoel Ciriaco. A praça das igrejas era o centro espiritual e político da comunidade e era circundada por inúmeros becos estreitos e entrelaçados, compostos de casas de taipa, que eram construídas de forma desordenada e em grandes mutirões.

Depois de a comunidade ter se estabelecido em Belo Monte, a partir de 1893, o Conselheiro e seu séquito sofreram inúmeras perseguições. Muitas foram as expedições enviadas pelo governo para exterminar

Canudos. Vencendo mais de três incursões militares, o arraial só viria, de fato, ao extermínio total, na quarta investida, sem, no entanto, se render.

Uma das justificativas para o início dessas expedições foi irrelevante. Antônio Conselheiro precisava de madeira para a Igreja do Bom Jesus em construção e a encomendou em Juazeiro. O pagamento foi antecipado, mas, no prazo estabelecido, a madeira não foi entregue. Espalhou-se o boato de que a cidade seria invadida pelos conselheiristas. O juiz local, Arlindo Leone, tinha antigas divergências com o beato e resolveu estimular o pânico na cidade. Grande parte dos moradores resolveu atravessar o Rio São Francisco, refugiando-se em Petrolina. Criado o clima propício, o juiz solicitou tropas policiais e foi atendido pelo governador Luís Viana.

A guerra total de Canudos durou cerca de um ano. Muitos dos jornais do país enviaram correspondentes ao cenário da luta e as notícias não conseguiam explicar tanta dificuldade e demora de um Exército bem equipado em destruir um reduto sertanejo. As perdas militares eram extraordinárias, e a impaciência e o cansaço tomavam conta de todos.

O que sobrou do arraial foi um amontoado de escombros e corpos carbonizados impregnando os ares do sertão de um cheiro indescritivelmente podre. Os urubus formavam nuvens negras, naquelas paragens, e nem assim davam conta de devorar os milhares de corpos que secavam ao sol.

IGREJA DE SANTO ANTÔNIO, A VELHA

Segundo Fontes (2006), o frei Evangelista do Monte Marciano e o padre Vicente Sabino, testemunharam o trabalho dos conselheiristas na construção do templo do Bom Jesus, na praça das igrejas. Sendo assim, Canudos possuía, em 1896, quando foi deflagrada a guerra, um pequeno santuário e as Igrejas de Santo Antônio e do Bom Jesus, esta última, não concluída.

Referindo-se ao santuário, Calasans (1997, p.141), diz que embora os pesquisadores não façam referência a uma terceira capela, ela de fato existia e fora levantada antes da chegada dos seguidores de Antônio Vicente. Ainda de acordo o autor, essa construção era muito pequena e por isso mesmo o Conselheiro, quando por ali apareceu, comprometeu-se com alguns habitantes a erguer uma casa de orações bem maior cumprindo a promessa posteriormente.

Todavia, a capela primitiva não foi destruída e ganhou a denominação de Santuário, com seu antigo altar e um grande número de imagens católicas. Ao lado do Santuário havia um pequeno quarto onde ficou morando o santo profeta. Foi ai também, onde ele morreu e foi enterrado pelos fiéis, envolvido numa esteira de palha da costa, com seu camisolão azul, seu crucifixo, e suas alpercatas de couro.

A primeira obra arquitetônica de porte, no arraial do Belo Monte, foi a Igreja de Santo Antônio (Figura 01 e 02). Edificaram-na para substituir a antiga capelinha já

em ruínas que fora feita por gente da Torre de Garcia D'Ávila.



Figura 1 - Fachada da Igreja de Santo Antônio do Belo Monte, Flávio de Barros. Fonte - Arquivo Histórico da República - RJ, 1987.



Figura 2 - Reconstituição da Igreja de Santo Antônio do Belo Monte a partir da obra de Flávio de Barros. Fonte - Everton Silva, 2011.

Na fala de Calasans (1997, p. 70), a história desse templo é, deveras, conhecida. Segundo suas informações, quando o penitente por ali passou, assegurou ao negociante de couro, Antônio da Mota, de quem foi hóspede, que voltaria para levantar uma capela, pois a existente era minúscula. Sua promessa foi cumprida; e com o fim da construção veio o beato a se fixar, em 1893, nesse torrão sertanejo, às margens do Rio Vaza-Barris.

Pelo que se pode apurar, sua construção deve ter se iniciado pelos ocasos da década de 1880 e sua inauguração é datada pelos especialistas como sendo do ano de 1893, havendo, porém, controvérsias quanto a data de sua conclusão.

Segundo uma carta existente nos arquivos do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia datada de 10 de março de 1893, Antônio Conselheiro orientava o beato Paulo José da Rosa sobre como proceder em seus trabalhos, no concernente à construção da Igreja Velha. É sabido que Conselheiro só chegou com sua comitiva, fixando moradia em Canudos, nos primeiros dias de junho. A pequena igreja que estava sob a responsabilidade de José Beatinho, encontrava-se terminada, porém não sagrada, fato que só se efetivaria no mês de agosto.

Calasans (1997, p. 70) admite que a benção do templo, tenha, provavelmente, se dado pelo Vigário do Cumbe, padre Vicente Sabino dos Santos, e que a festa de sagração foi um grande acontecimento com muitos batizados, casamentos e pronunciamento por parte de Antônio Conselheiro.

Quanto ao seu construtor, não se tem nenhuma dúvida. O próprio Bom Jesus Conselheiro confessou sobre a construção de tão bela obra, sendo inclusive registrada em seu livro de sermões, o qual chegou aos nossos dias. No volume cujo título é *Tempestades que se Levantam no Coração de Maria por ocasião do Mistério da Anunciação*, mais especificamente na terceira parte, lê-se o seguinte:

Sobre o recebimento da chave da Igreja de Santo Antônio, Padroeiro de Belo Monte.

Seria sem dúvida uma consideração mui mal entendida, se eu me conservasse em silêncio com relação ao assunto que a faz objeto de tanto júbilo no dia de hoje, como indigno encarregado da construção da igreja de Santo Antônio, padroeiro deste lugar, cuja obra se acha feita em virtude do poderoso auxílio do Bom Jesus, se no ato de receber a chave da igreja do seu servo eu deixasse de publicar as maravilhas de tão belíssima pessoa. [...] Foi o Bom Jesus (nutro a mais íntima satisfação de declarar-vos) que tocou e moveu os corações dos fiéis para me prestarem as suas esmolas e os seus braços a fim de levar a efeito a obra de seu servo. [...] Impossível seria, eu fazer a Igreja de Santo Antônio se o Bom Jesus deixasse de prestar-me o seu poderoso auxílio. Aqueles, porém, que concorreram com as suas esmolas e com os seus braços, podem estar certos que o Bom Jesus os recompensará generosamente; eles devem ficar plenamente satisfeitos por terem concorrido para a construção da igreja do servo do Senhor, na doce esperança de um dia serem participantes da sua glória, à vista do seu testemunho que demonstra o zelo religioso que tanto os caracteriza. O dia de hoje, fiéis, nos vem comemorar tão belo acontecimento para nossa religião santa, quando se trata de realização de um templo tão útil, tão aceitável e agradável a Deus. [...] Vejam, fiéis, se não é de grande utilidade e agradável aos divinos olhos do nosso Bom Deus a construção dos templos. À vista destas verdades quem deixará de concorrer para a construção dos templos? Quem ainda se nutrirá da tibieza e indiferentismo para fim tão útil e importante, que se bem considerasse a criatura os merecimentos que em vida mesmo alcança de Deus, certamente não deixaria de concorrer com suas esmolas e com os seus braços para a construção de tão belas obras. (Maciel apud NOGUEIRA, 1974, p. 170-173)

Um correspondente do Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, Manuel Benício (1997), enviado a Canudos

por ocasião da Guerra, a descreve de maneira simpática quando diz que “a igreja velha, a seu modo elegantezinha e de bom aspecto, contrasta sua deslumbrante alvura com o avermelhado das habitações”.

As construções religiosas do Belo Monte, embora não existam mais, ficaram registradas no imaginário popular através do contar e recontar de suas memórias pelos seus descendentes. A poesia de Sara (1963) informa sobre vários aspectos da cultura canudense. Fala, das obras erigidas em Canudos pelo peregrino, dentre elas a Igreja de Santo Antônio, a Igreja Velha.

A edificação religiosa dedicada a Antônio tornou-se, todavia, a mais evoluída da nação conselheirista; suplantando até mesmo as de outras regiões. No meio das construções simples e terrosas de Canudos ela se destacava luminosa, tendo a sua frente o elegante cruzeiro; e a contemplar o grandioso e monumental templo do Bom Jesus. Conforme o depoimento de alguns correspondentes de jornais, já a encontraram, em julho de 1897, nos momentos finais da guerra, castigada pelo bombardeio intenso.

O fundo ruíra totalmente, a parte lateral direita estava desabando... a cruz voara como um tiro e o capitel da cúpula da torre também sumira. A única torre, de aspecto singelo, mas fortíssima construção, estava ainda erecta... o sino lá estava pendurado. (Soares apud UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA, 2002, p. 113).

Ainda segundo o mesmo autor, essa torre foi derrubada por tiros de canhão, juntamente com o sino e o próprio sineiro, e, mais tarde, no fim do conflito, como a outra igreja, foi inteiramente dinamitada.

Com área aproximada de 110 m² contava, a Igreja Velha, com uma nave central irregular e capela-mor, constituindo corpos laterais assimétricos, não propriamente corredores, bem como um anexo ao fundo, sugerindo tratar-se de uma sacristia que comunicava-se à nave através de uma porta no pátio lateral.

Apresentando uma fachada com três portadas ecimadas por três janelas, esse templo lembra a estrutura delicada de outra igreja erigida anteriormente pelo beato: Igreja do Senhor do Bonfim de Chorrochó. Pode-se até afirmar que as duas adotaram o mesmo partido tipológico, existindo poucas diferenças entre ambas.

O que chama atenção é o fato de que, por estarem situadas no alto sertão, elas apresentam uma ornamentação mais rebuscada; levando-nos à seguinte dedução: quanto mais próximas do litoral, mais neoclássica é a feição dessas obras, e quanto mais distantes do mar, e mais próximas do Rio São Francisco, ou em direção a Pernambuco, mais influenciada pelo barroco será a sua linguagem arquitetônica.

O frontispício de Santo Antônio de Canudos apresentava-se em dois planos com decoração em volutas contendo curvas e contracurvas deveras graciosas, as quais nos remetem ao *décor* Barroco/Rococó. No coroamento do frontão, erguia-se uma cruz em madeira que dialogava com a do cruzeiro à frente do templo.

Estiveram presentes na construção desse edifício variados artífices, dentre eles Manuel Faustino e Manuel Gonçalves, os quais fizeram com que a obra se tornasse a mais elaborada e bem acabada das erigidas até então.

Sobre os artesãos do Belo Monte, Galvão (2001, p.51, 52) declara que entre os muitos que labutaram na arquitetura pia do Conselheiro, o nome mais importante que a história reteve é o do Manuel Faustino, mestre-de-obras que, por delegação do líder, presidiu os trabalhos tanto na igreja do arraial do Bom Jesus de Crisópolis, incluindo o cruzeiro que lhe fica defronte e que assistiu à pregação do Conselheiro, como da Igreja Velha em Canudos.

Como o templo de Santo Antônio foi dinamitado e não ficaram registros visuais sobre o interior do mesmo, não temos como discorrer sobre sua decoração interior. Pelos relatos feitos deduzimos que se assemelhasse, um pouco, com a decoração do templo de Crisópolis (Figura 03), pois conforme o depoimento de alguns sobreviventes, as flores em talha que o mestre Faustino aí produziu, eram uma das



Figura 3 - Coroamento do retábulo-mor da Igreja do Bom Jesus de Crisópolis.
Autoria: Manuel Faustino, século XIX. Fonte - Jadilson Pimentel dos Santos, 2009.

marcas preferidas do Conselheiro e estavam presentes em outros templos.

A Igreja Velha de Canudos, projetada em pedra, cal e tijolos, contou ainda com a utilização de pedras de calcário trabalhadas (cantarias) e apliques diversos. Dois imponentes coruchéus ladeavam a sua frontaria e frisos à moda grega eram ricamente trabalhados com meandros ondulados. Também estavam presentes símbolos como: monogramas, brasões, quiçá em homenagem ao império, e uma cartela com a data do término da obra, detalhe recorrente nas obras conselhiristas.

No lado esquerdo, elevava-se uma compacta e graciosa torre-campanário, donde soavam as melodias do sino atraindo os fiéis para os momentos das preces. Contrapondo o pensamento e visão equivocada de Cunha (2002), que afirmava que a edificação de Santo Antônio era frágil, pequena e de aspecto modestíssimo, podemos constatar que tais ideias não se confirmam. Pelo contrário, erguida e talhada naqueles confins do sertão, levando em consideração as adversidades, pode-se concluir que esse templo configurava-se como um milagre da arquitetura dos sertanejos.

Referências Bibliográficas:

BENÍCIO, Manoel. O rei dos jagunços: crônica histórica e de costumes sertanejos sobre os acontecimentos de Canudos. [Edição fac-similar do Jornal do Comércio, 1899]. Brasília, Senado Federal, 1997.

CALASANS, José. Antônio Conselheiro, construtor de igrejas e cemitérios. In: Cartografia de Canudos. Salvador, Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia/Conselho Estadual de Cultura, 1997.

CUNHA, Euclides da. Os Sertões. São Paulo: Editora Martim Claret, 2002.

FONTES, Oleone Coelho. O treme-terra: Moreira César, a República e Canudos. Prtrópolis: Vozes, 1996.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Walnice Nogueira. O Império de Belo Monte: Vida e Morte de Canudos. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

MACIEL, Antônio Vicente Mendes. Tempestades que se Levantam no Coração de Maria por Ocasão do Mistério da Anunciação - Sobre o Recebimento da Chave da Igreja de Santo Antonio, Padroeiro do Bello Monte. In: Antônio Conselheiro e Canudos. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

SARA, Jota. História da Guerra de Canudos. Euclides da Cunha: s/ed., 1963.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA. Centro de Estudos Euclides da Cunha. Arqueologia e reconstituição monumental do Parque Estadual de Canudos. Salvador: UNEB, 2002.

Antônio Parreiras: o papel do regional na construção do imaginário na República.

Lúcia Klück Stumpf

Estudante de mestrado do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

Resumo: Antônio Parreiras, pintor fluminense que atuou no limiar dos séculos XIX/XX, apesar de ter se consagrado como paisagista, possui uma obra bastante diversificada, na qual se exercitou em vários gêneros tradicionalmente valorizados pelo campo acadêmico, como os nus, as paisagens e, notadamente, as obras de cunho histórico sobretudo a partir da proclamação da República.

Nesta comunicação analisaremos a tela “Proclamação da República Piratini”, de 1914, abordando aspectos da construção da identidade regional a partir de discursos pictóricos que acreditamos serem centrais para a constituição de um imaginário republicano nos primeiros anos do século XX.

Palavras-chave: Antônio Parreiras. República Piratini. Mecenato público. Identidade regional. Imaginário republicano.

Abstract: Antônio Parreiras, a Rio de Janeiro painter who worked at the threshold of the nineteenth / twentieth centuries, although a consecrated

landscaper, had a diversified production exercising in different academic fields such as nude, landscaping and historical themes, specially after the Republic proclamation. In this communication we will analyze the “Proclamação da República Piratini” canvas, from 1914, addressing aspects of the construction of regional identity from pictorial discourses that we believe are central to the creation of an imaginary Republican in the early years of the twentieth century

Keywords: Antônio Parreiras. Piratini's Republic. Public patronage. Regional identity. Imaginary republican.

Antônio Parreiras: o papel do regional na construção do imaginário na República.

Antônio Parreiras, pintor fluminense que atuou no limiar dos séculos XIX/XX, apesar de ter se consagrado como paisagista, possui uma obra bastante diversificada, na qual se exercitou em vários gêneros tradicionalmente valorizados pelo campo acadêmico, como os nus, as paisagens e, notadamente, as obras de cunho histórico sobretudo a partir da proclamação da República.

O pintor, que inicia sua trajetória artística no ano de 1886, quando ingressa na Academia Imperial de Belas Artes como discípulo de George Grimm, dedica-se às pinturas históricas entre os anos de 1900, quando recebe a

encomenda do Superior Tribunal Federal para a execução das telas “A Chegada”, “A Partida” e “Suplicio de Tiradentes”, até os idos da década de 1920. Neste período pinta cerca de 30 telas de cunho histórico, a maioria delas por encomenda de governos dos recém instituídos estados federativos, que tornam o autor de “Sertanejas” um dos mais requisitados pintores de telas históricas da Primeira República.

Para a realização destas obras Parreiras passa a manter ateliês em Niterói, sua terra natal, e em Paris, cidade na qual afirma dispor de melhores condições para a feitura desse tipo de trabalho. Nesse período, os retornos ao Brasil são ditados pelas exigências de entregas de encomendas e obtenção de novos contratos que lhe financiem novas temporadas no exterior.

É dessa forma que ele pinta “Conquista do Amazonas” em 1907 para o Governo do Estado do Pará; “Arariboia”, em 1909, para a Prefeitura de Niterói; “Morte de Estácio de Sá”, em 1911, para a Prefeitura Federal do Rio de Janeiro; “Fundação de São Paulo” e “Instituição da Câmara Municipal”, ambos de 1913, para a Prefeitura de São Paulo; “Proclamação da República Piratini”, “Retrato de Bento Gonçalves” e “Prisão de Tiradentes”, em 1914, para o Governo do Estado do Rio Grande do Sul; “Frei Miguelinho”, em 1917, para o Governo do Rio Grande do Norte; “José Pelegrino”, no mesmo ano, para o Governo da Paraíba, e “Morte de Paes Leme” de 1920, adquirido pela Prefeitura de São Paulo.

Tais quadros encerram um primeiro ciclo de pinturas históricas executadas por Parreiras. Todos eles são pintados

em Paris e realizados por encomenda de poderes públicos locais em busca de afirmação de um discurso regional.

Uma segunda leva de quadros retratando cenas históricas seria pintada a partir de 1922. Estas telas, agora executadas no Brasil, para onde Parreiras volta em definitivo no ano do centenário da Independência, seriam em sua maioria realizadas por livre iniciativa do pintor e, depois de acabadas, oferecidas aos poderes públicos. Sem compradores, muitas delas acabariam ficando no ateliê do artista.

Acreditamos que Parreiras tenha percebido nas demandas simbólicas de afirmação regionais geradas pela República uma oportunidade de trabalho auspiciosa. Tais obras, geralmente de grande dimensão, poderiam trazer recompensas suficientes para financiar suas permanências na Europa. Mas também é plausível supor que Parreiras reconhecesse nas obras históricas um sentido maior, que se expressa tanto no projeto de levar a cabo uma grande exposição no Brasil e na França com seus quadros históricos no centenário da Independência do país, que ocorreria em 1922¹, quanto na perspectiva de transformar suas pinturas

¹ O desejo de realizar esta exposição, que não chegaria a ser realizado, aparece em diferentes documentos. Citamos aqui um trecho de carta escrita ao pintor por Coelho Neto: "Depois do grande Américo e do malogrado Firmino Monteiro, de Zeferino e de H. Bernardelli a pintura histórica não teve quem por Ella se interessasse e os themas grandiosos todos ahi jazem à espera de quem os anime tirando-os dos livros e da tradição para a tele ou para o mármore ou o bronze, pondo-os, assim, diante do povo, para que elle os conheça e estime. **Sei que pretendes compor uma série d quadros históricos para a grande exposição que se realizará (?) em 1922**, estudando nelles a vida do nosso povo desde os obscuros dias coloniaes ate a hora clara em que vivemos, com arranques de iniciativas quye vão transformando a nossa pátria e levantando-a ao nível em que já deveria estar que é o das grandes nações. Tal empresa exige tempo e esforço hercúleo e para a realizares é mister que te não falte a serenidade que só o conforto dá." [Destaque nosso] **Arquivo Museu Antônio Parreiras Documento IP 50087**

históricas em uma narrativa a ser publicada². Pensamos que tenha sido motivado por essa intenção que Parreiras seguiu pintando esse tipo de tela mesmo quando as encomendas estaduais escasseassem, conforme ocorreu a partir da década de 1920.

Sobre as pinturas históricas faz-se importante notar que Parreiras estabelece uma relação participativa frente ao mecenato estatal, estimulando uma demanda de mercado até então inexistente. São inúmeros os registros que demonstram que o pintor, depois de estudar a história local e selecionar o momento digno de ser retratado, tomava a iniciativa de propor ao poder público a execução dos quadros. Pode-se afirmar que ele, por meio das obras históricas, realizava uma arte que, no limite, seria produtora da própria realidade que ensinava representar. Com isso, quer-se dizer que o artista, com suas telas, estava criando uma memória coletiva para os Estados encomendantes.

Nesta comunicação analisaremos a tela “Proclamação da República Piratini”, de 1914, abordando aspectos da construção da identidade regional a partir de discursos pictóricos que acreditamos serem centrais para a constituição de um imaginário republicano nos primeiros anos do século XX.

A tela, que hoje se encontra locada na sala do Comandante do 4º Batalhão de Polícia Montada do Rio Grande do Sul, mede 4 x 6 metros.

² Referimos-nos à sugestão feita ao pintor pelo historiador Rocha Pombo de que este fizesse um compêndio de suas obras históricas no formato de um livro que contasse a história do Brasil em figuras. Cf. PARREIRAS, Antônio. (1999), p. 253.

O quadro que vemos nessa fotografia (Figura 1) precisa ser analisado com ressalvas uma vez que é resultado de um restauro infeliz realizado na década de 1980 que lhe tirou grande parte do valor artístico, descaracterizando a obra do autor.³



Figura 1 - Proclamação da República Piratini, 1914

O General Netto, personagem central do quadro, monta um cavalo branco de crinas ao vento que é representado em escorço, voltado ao observador. O próprio general não encara a audiência. Está de perfil passando em revista a tropa enfileirada que saúda a república recém-proclamada. A figura que primeiro chama a atenção de quem vê a tela é o soldado posicionado em primeiro plano à direita do quadro. Sua vestimenta vermelha, seu cavalo branco, como o do General Netto, e seu gesto forte de erguer a espada formando um angulo reto em relação

³ O restauro, citado em um artigo publicado na *Revista do IHGRGS*, n. 134, Porto Alegre, 1999, p. 195, é também confirmado pelo comandante do Batalhão, atual proprietário do quadro.

à montaria o destacam do restante do grupo. É nele que encontramos os elementos característicos do gaúcho, como a pilcha e o armamento. Além desta figura e de Netto, apenas outros seis soldados se distinguem no que mais ao fundo se transforma em uma massa composta de vultos sobre cavalos sugeridos.

Como paisagista, Parreiras demonstra segurança na feitura do céu, que é representado no alvorecer do dia – nascente como a República proclamada – e do terreno, que representa um pequeno declive no canto inferior – fazendo referência ao arroio Jaguarão, em cuja margem se passou o feito patriótico –, o que não nos deixa esquecer a opção compositiva semelhante feita por Pedro Américo no quadro do Ipiranga.

Sabemos que Parreiras visitava as localidades que retrataria em suas telas históricas para representá-las da forma mais fiel possível, conforme aprendera em suas lições de paisagista *d'apress nature*. Acreditamos que tenha sido motivado por isso que o pintor fez a opção de deixar o canto esquerdo do quadro livre de personagens permitindo dessa forma uma visão em perspectiva do largo horizonte plano que tipifica o pampa gaúcho.

Diferente do primeiro estudo para a obra, que será analisado mais a frente, nesta composição final os cavalos carecem de movimento, estando todos parados com as patas fincadas ao solo. A cena desenrola-se em planos próximos ao espectador, permitindo que os grupamentos que compõem os planos mais fundos do quadro sejam apenas sugeridos.

Esta ausência de movimento pode responder à destinação da pintura, realizada para a decoração do Palácio de Governo. Espaços como esse não eram pensados para a melhor colocação da obra, mas sim para atender às demandas de funcionalidade da sede do poder local. Os quadros expostos nesses ambientes deveriam ainda ser de fácil apreensão ao espectador, transmitindo de maneira objetiva aquilo que estavam retratando.

Esta tela foi encomendada a Antônio Parreiras no dia 4 de janeiro de 1912, data em que o pintor assina um contrato com o governo do Rio Grande do Sul segundo o qual fica obrigado a entregar ao estado dois quadros: uma tela de 400 x 600 cm que deve representar a “República do Piratini”, governo rebelde que se constitui no Sul do país, entre os anos de 1836 e 1845, como resultado da Revolução Farroupilha; e um retrato do líder desta mesma insurreição, General Bento Gonçalves. Pelos dois quadros, o pintor recebeu a quantia de 28 contos de réis.

Não encontramos o registro do contrato celebrado entre as partes, que é citado no livro “Palácios do Governo do Rio Grande do Sul” de autoria de Fernando Corona⁴ e também em um artigo do jornal gaúcho Correio do Povo de 5 de janeiro de 1912, um dia após a assinatura do contrato.

Sem ter acesso à íntegra do documento, não podemos assegurar a margem de autonomia do pintor na opção do momento escolhido para retratar a saga Farroupilha. Sabemos pelas anotações de Parreiras que o quadro representa:

⁴ CORONA, Fernando. (1973).

O momento em que é proclamada a República de Piratini, nos campos de Seival à beira do riacho Jaguarão. No centro, erguendo o bonet, o General Antônio Netto proclama a República. Acompanha-o Pedro Soares. À direita do observador, mantendo em linha a tropa, Manoel Lucas de Oliveira.⁵

Em 15 de março de 1915, cerca de três anos após a encomenda ser celebrada, Parreiras entrega ao governo do Rio Grande do Sul a obra “Proclamação da República Piratini”.

Passaremos à análise formal da tela, através da qual pretendemos demonstrar a presença do discurso regional como constituinte de uma identidade republicana que marca, ao nosso ver, a primeira fase das obras históricas de Antônio Parreiras.

Inicialmente nos debruçaremos sobre o *esquisse* que hoje constitui o acervo do Museu Antonio Parreiras (Figura 2).



Figura 2 - Estudo para Proclamação da República Piratini, 1912

⁵ SALGUEIRO, Valéria. (2000) p. 109.

Tal trabalho em óleo sobre madeira possui dimensões pequenas, 24,2x45,8 cm. Examinando-o é possível identificar um diálogo entre a tela “Proclamação da República Piratini”, de Antônio Parreiras, e a tela “Batalha de Friedland”, 1875, de Ernest Messonier conforme se demonstrará a seguir.

Observando o *esquisse* de Parreiras, notamos que a figura central que aparece no centro da composição montada sobre um cavalo a galope e cercada por duas fileiras de soldados é uma citação ao personagem que se destaca no primeiro plano da tela de Meissonier.

A disposição da tropa na tela francesa, com a presença de um cavalo branco em plano mais próximo ao espectador no canto direito do quadro, que remete o olhar do espectador ao cavalo branco de Napoleão mais ao fundo, se repete no quadro do pintor fluminense.

A figura que na tela da “Batalha de Friedland” representa Napoleão sobre o cavalo branco, no canto superior esquerdo da tela, é retomada, sem maior destaque neste primeiro estudo de Parreiras, como mais um soldado que saúda o feito com o quepe em mãos, assim como Napoleão. Distinção importante nota-se, porém, na posição corporal deste cavalo branco, que, no *esquisse* de Parreiras, encontra-se com a cabeça abaixada.

Os elementos que comporão a tela de Parreiras já estão todos representados no *esquisse*. Mas, até a formatação final do quadro, o pintor operará algumas alterações importantes de serem notadas.

Vemos que a composição presente no *esquisse* é bastante alterada até que se chegue à que será aplicada

ao quadro final. Aqui, o General Netto terá seu cavalo, antes marrom, substituído por um branco e o gestual guerreiro permutado pelo quepe erguido, a exemplo do que faz o Napoleão de Moureaux, de Meissonier, ou mesmo o Marechal Deodoro de Bernardelli.

Avançaremos nossa análise a partir da tela final para demonstrar aquilo que entendemos como um argumento presente em quase a totalidade das telas de cunho histórico pintadas por Parreiras entre os anos de 1905 e 1920: a constituição de um imaginário republicano a partir do entrelaçamento de elementos regionais e a história da nação.

Em carta enviada pelo pintor ao Presidente do Estado do Rio Grande do Sul, Borges de Medeiros, encomendante do quadro, Parreiras faz uma ressalva através da qual demonstra preocupação na busca da verossimilhança:

Notareis o senhor a falta da bandeira. O motivo da supressão de tão importante símbolo foi haver encontrado documentos onde se afirma de modo positivo só se haver arrumado a bandeira a 6 de novembro de 1836, dois meses depois de haver Netto proclamado a república.⁶

Não encontramos registros que nos permitam aferir quando Borges de Medeiros teria tido contato com uma versão do quadro em que constasse a bandeira do Rio Grande do Sul, mas imaginamos tratar-se do *esquisse* de 1912 que é a única versão que conhecemos de estudos do quadro em que consta a bandeira tricolor representada.

É baseado na busca da veracidade histórica que o autor de “Proclamação da República Rio-Grandense”

⁶ Correspondência, 8 abril de 1914. IHGRGS, Doc. n. 12116.

afirma sacrificar o efeito compositivo que teria o uso da bandeira tricolor, elemento de destaque no primeiro estudo ao quadro.

Ao analisarmos outras representações pictóricas da Revolução Farroupilha notamos que a bandeira da recém-instituída república é recurso simbólico largamente utilizado por artistas de períodos anteriores e posteriores a Parreiras. Para não nos estender citamos a título de exemplo a obra de Guilherme Litran, “Carga de Cavalaria”, de 1893, na qual a bandeira é utilizada como recurso alegórico, e a pintura “Rio Grande de pé pelo Brasil”, de Helio Seelinger, datada de 1925.

A bandeira da república Piratini é um símbolo de grande significação política como fica claro, quer pelo seu recorrente uso nas representações plásticas, quer por trechos da historiografia, como este retirado de um livro escrito em 1934:

Quanto à bandeira tricolor, verde-amerela-encarnada, que trazia como elmo o dístico da Liberdade, Igualdade, Humanidade, era uma manifestação de seu ideal republicano, oriundo da revolução francesa, que depois de ter posto abaixo o primado opressor da aristocracia arrogava a si o direito exclusivo de mandar, dispor da coletividade, estabelece os Direitos dos homens, dos cidadãos. [...] A bandeira farroupilha é a mais brasileira de todas as bandeiras estaduais.⁷

Se Parreiras é capaz de sacrificar um elemento estético e simbólico importante como a bandeira do estado pela busca da verdade histórica, o pintor não faz o mesmo na representação do tipo gaúcho. Apesar de argumentar largo estudo de detalhes e apetrechos dos soldados, Parreiras

⁷ CALLAGE, Fernando. (1934).

representa todos os combatentes portando espadas em punho, quando se sabe que na Revolução Farroupilha a cavalaria utilizava principalmente a lança como arma.

Esse tipo de armamento é elemento de distinção do tipo gaúcho, entendido como o habitante dos pampas da região do rio da Prata, e não apenas do soldado farrapo. Sua representação remonta aos pintores viajantes e pode também ser encontrada nas representações do gaúcho feita em outros países, como Argentina e Uruguai.

Johan Moritz Rugendas, pintor alemão que viajou o Brasil ao longo do século XVIII registrando paisagens, tipos e costumes da colônia, também visitou a região que hoje compõe o território argentino. Em 1848 pinta a tela “El rapto”, que dará início a uma tradição pictórica argentina de representação do índio habitante dos pampas.

Em 1845 o pintor Carlos Morel, também da Argentina, pinta o soldado gaúcho armado de sua lança em “Carga de caballería”, em tela que buscava “evocar a los valientes gaúchos unitários de Chascomús y tantos otros heroicos combates”.⁸

Alguns anos mais tarde Angel Della Valle produziria aquele que seria um dos mais emblemáticos quadros históricos argentinos, retomando a representação do “El rapto”, de Rugendas, “La vuelta del málon”, pintado em 1892. Nesta tela o gaúcho aparece representado como o indígena selvagem e tem novamente na lança a arma que lhe permitiu saquear uma igreja, cujos despojos são ostentados pelo líder do bando, e sequestrar uma jovem

⁸ CARRIL, Bonifácio. (1978) p. 240.

branca, símbolo da vingança que os índios impunham ao colonizador espanhol por este tê-los tirado sua terra.⁹

No Brasil, além das já citadas representações da Revolução Farroupilha, citamos a aquarela pintada por Jean-Baptiste Debret, em 1822, e a tela “Os revolucionários”, de Pedro Weingartner, que se refere à Revolução Federalista ocorrida no Rio Grande do Sul entre os anos de 1893 e 1895 para demonstrar o recorrente uso da lança como elemento distintivo do gaúcho.

Esta resumida apresentação da iconografia do gaúcho foi feita com a finalidade de demonstrar que não acreditamos que tenha sido ingênua a opção do pintor quando retrata os personagens da Revolução Farroupilha armados com espadas. Levantamos a hipótese de que, assim como a supressão da bandeira, isso tenha se dado como forma de responder a demandas políticas do momento histórico, conforme argumentaremos.

Há na historiografia gaúcha contemporânea à realização do quadro de Parreiras a preocupação em rejeitar uma leitura da Revolução Farroupilha como um levante separatista. A revolta liberal, nascida do descontentamento com as políticas centralizadoras do Império, é afirmada como um movimento republicano e anti-escravista que culminou com a separação do Rio Grande do Sul das demais províncias do país sem que esse tenha sido o objetivo político de seus dirigentes.

Parece-nos claro que a defesa do caráter republicano e nacionalista da Revolução Farroupilha, em detrimento

⁹ Cf. COSTA, Laura Malloseti. (2001).

ao seu resultado separatista, fazia-se especialmente importante neste momento de afirmação da República recém constituída. Ou seja, uma visão da Revolução Farroupilha não como um ato de exaltação regional, mas como precursora da República brasileira.

Segundo Arthur Valle:

O projeto republicano de “releitura” da História do Brasil e de culto das virtudes e valores nacionais acabaria por ser reproduzido na esfera mais restrita dos Governos Estaduais, tendo o advento da República contribuído para uma maior valorização dos personagens e acontecimentos regionais carregados de importância simbólica.¹⁰

Este fenômeno propicia a emergência de memórias das revoltas ocorridas no período imperial, até então suprimidas das representações pictóricas.

As telas históricas pintadas nos anos iniciais da República, portanto, possuem um sentido distinto em relação àquelas fomentadas pelo sistema acadêmico durante o período Imperial. Se as telas oitocentistas foram destinadas à constituição de ícones fundadores da nacionalidade e pensadas para serem expostas a grandes públicos, as pinturas realizadas no período republicano se restringiram ao interior de palácios de governo, adquirindo uma função essencialmente decorativa e enaltecendo feitos regionais.

A este argumento serviriam as opções pictóricas feitas por Parreiras. A supressão da lança, armamento típico e distintivo do gaúcho conforme já demonstramos, e sua substituição pela espada, instrumento bélico hegemônico no período retratado. A supressão da bandeira tricolor, e,

¹⁰ VALLE, Arthur. Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007.

até mesmo, a aproximação da figura de Netto com a do Marechal Deodoro de Bernardelli.

Estas escolhas facilitam a identidade do feito farroupilha com a história da nação, retirando dele o caráter essencialmente regional. Pois se o objetivo dos estados federados ao encomendar esse tipo de obra era afirmar seu papel no processo que culminou com a Proclamação da República, e por isso a opção em retratar as revoltas e feitos locais, era preciso acima de tudo fazer de tais acontecimentos elementos constitutivos da história da nação.

Livros que relatam a história da Revolução Farroupilha afirmam que no ato representado por Parreiras o General Netto teria lido a seguinte proclamação:

Em todos os ângulos da Província não soa outro eco que o de **independência, república, liberdade ou morte**. (...) Nós que compomos a 1ª Brigada do Exército Liberal devemos ser os primeiros a proclamar, como proclamamos, a Independência desta província, a qual fica desligada das demais do Império e forma um estado livre e independente, com o título de República Rio-Grandense.¹¹ (Grifo nosso)

Nota-se a aproximação do discurso que teria sido proferido por Netto com a célebre frase de Dom Pedro I. Acreditamos que a opção pela representação deste momento específico do feito gaúcho dá-se como forma de retirar a revolta gaúcha do escopo da história local e filiar a ela o feito de 1889.

Sabemos que as identidades são construções sociais e é historicamente conhecido o valor dado pelos gaúchos aos elementos de distinção que acompanham a população

¹¹ FAGUNDES, Morivalde Calvet. (1989). p. 154

dos pampas. Dessa forma, a opção por uma representação que contraria a história na busca de uma aproximação imagética comum à nação em formação é uma tomada de posição importante que não pode ser desconsiderada em uma análise desse tipo e que faz da iconografia desse período produtora da própria história.

Referências Bibliográficas:

- CALLAGE, Fernando. A revolução dos farrapos. São Paulo: Record, 1934.
- CARRIL, Bonifácio. El gaucho a través de la iconografía. Buenos Aires: Emebê, 1978.
- CORONA, Fernando. Palácios de Governo do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Sulinas, 1973.
- COSTA, Laura Malloseti. Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- FAGUNDES, Morivalde Calvet. História da Revolução Farroupilha. Caxias do Sul: Educ, 1989. P. 154
- PARREIRAS A. História de um Pintor Contada por Ele Mesmo. Niterói: Niterói Livros, 1999.
- SALGUEIRO, Valéria. Antônio Parreiras. Notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista. Niterói: Ed. UFF, 2000.

Pintura histórica nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes.

Maraliz de Castro Vieira Christo - (UFJF-CBHA)

Resumo: As Exposições Gerais promovidas pela Academia Imperial de Belas Artes foram palco privilegiado para a pintura de temas ligados à História do Brasil. Se faz necessário conhecer essa produção, estabelecendo-se que temas foram abordados, quando, como e por que.

Palavras-chave: Pintura histórica. Exposições Gerais de Belas Artes. História do Brasil.

Abstract: The General Exhibitions sponsored by the Imperial Academy of Fine Arts were a prominent stage for painting on themes related to the history of Brazil. Thus, a knowledge of these works is essential, establishing what themes were covered, when, how, and why.

Keywords: Historical Painting, General Exhibition of Fine Art, History of Brazil.

A presente comunicação visa apresentar projeto de pesquisa em andamento sobre a pintura de temas da história brasileira nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes (EGBA).

Já há algum tempo, estudamos a representação de temas relativos à História do Brasil, através da análise de alguns quadros paradigmáticos, como os de Pedro Américo e Victor Meirelles. Entretanto, a ausência de uma visão de conjunto sobre a produção brasileira, relativa ao gênero da pintura histórica, sempre nos inquietou. Agora, formulamos projeto de pesquisa visando identificar o maior número possível de obras produzidas durante o período imperial. Como forma de operacionalizar a pesquisa, optamos por conhecê-las inicialmente no âmbito das Exposições Gerais de Belas Artes, locus privilegiado do discurso oficial em torno da construção da memória nacional. Ao participarem das EGBA as obras ganham maior visibilidade, sendo possível se ter um pouco mais de informações sobre elas.

A partir de duas fontes, a sistematização dos catálogos das exposições publicada por Carlos Roberto Maciel Levy,¹ para o período monárquico, e o estudo realizado sobre as elas pelo Prof. Donato Melo Jr.,² levantamos as pinturas de temas ligados à História do Brasil nas 26 exposições gerais realizadas entre 1840 e 1884.

¹ Levy, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico*. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1990.

² MELLO JÚNIOR, Donato. "As exposições gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º Reinado". *Revista do IHGB - Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*- Comissão de História Artística. Rio de Janeiro: IHGB, 1984, p. 203-352.

Pesquisa quantitativa

O primeiro problema enfrentado pela pesquisa foi a definição do corpus documental. Se o objetivo era estudar temas concernentes à História do Brasil, como selecionar as obras? O que parecia óbvio tornou-se complexo a partir da própria dificuldade em se caracterizar a pintura histórica na segunda metade do século XIX. Assim nos perguntávamos: a pesquisa deveria incorporar os retratos históricos? As paisagens históricas? Os temas literários, como os indianistas? Ambicionando entender que visões da História do Brasil perpassavam as obras apresentadas nas EGBA, optamos por ampliar a linha demarcatória entre os gêneros, guiando-nos pela própria História do Brasil em construção ao longo do século XIX. Cabe ressaltar, portanto, certa arbitrariedade na seleção das obras e reconhecer que outras poderiam ter sido as escolhas.

É igualmente importante deixar claro que, pelo fato de buscarmos compreender como os temas foram representados, valorizaram-se tanto as grandes obras, quanto os pequenos esboços expostos, ou mesmo obras esteticamente menos expressivas. Entretanto, estamos cientes da diferente forma de circulação e recepção dessas obras. (Veja tabela na próxima página)

Uma vez definidos os critérios, levantamos para o período 65 obras. Procuramos analisá-las a princípio quantitativamente, percebendo a recorrência de temas e, em contra partida, o esquecimento de outros, como se pode observar no quadro em anexo. Também aqui se

PERÍODO	TEMA	SUB.TEMA	n. de obras	
Passado português	Navegações		12	12
Colônia	Indianismo		7	24
	Descobrimento		4	
	Repressão	Conjuração Mineira	4	
		Inquisição	1	
		X ociosidade	2	
	Expulsão dos holandeses		3	
	Sertanejo-Bandeirante		1	
	Jesuítas		1	
Império	Guerras	Guerra do Paraguai (1864-1870)	15	29
		Guerra do Prata (1851-1852)	1	
	Atos solenes	Pedro I	2	
		Pedro II	2	
		Princesa Isabel	3	
	Naufrágios		3	
	Escravidão	Abolição gradual	2	
	Revolta Praieira (1848-1850)		1	
			Total	65

enfrentou o problema inicial de se estabelecer categorias que permitissem agrupar as obras identificadas.

A partir deste tratamento quantitativo, algumas conclusões se tornaram evidentes.

Ao contrário dos outros países da América Latina, a pintura histórica brasileira privilegia o período colonial,

destacando positivamente as grandes navegações e a descoberta do Brasil, a ação catequética dos jesuítas e o amor trágico das índias pelos brancos, a expansão para o interior e a expulsão dos holandeses.³

Apesar de muitas terem sido as revoltas do período colonial, várias duramente reprimidas, elas não foram apresentadas nas Exposições Gerais de Belas Artes, excetuando-se poucos trabalhos sobre a Conjuração Mineira.⁴ Também, no final do século, outro tema tabu aparece: a repressão à ociosidade. Embora representando episódios relativos ao período colonial, a repressão à ociosidade é tema caro a uma sociedade que está gradativamente abolindo a escravidão.⁵

³ **Descobrimento:** *Desembarque em Porto Seguro de Dom Pedro Álvares Cabral e plantação da cruz pelos selvagens (esboço)*, Rafael Mendes de Carvalho (EGBA 1842); *Pedro Álvares Cabral, descobridor do Brasil*, Louis Auguste Moreau (EGBA 1843); *A primeira missa no Brasil*, Victor Meirelles de Lima (EGBA 1862); *Elevação da cruz*, Pedro José Pinto Peres (EGBA 1879). **Expulsão dos holandeses:** *Magnanimidade de Vieira*, José Correa de Lima (EGBA 1841); *Dona Maria de Souza em Pernambuco*, José Correa de Lima (EGBA 1848); *Primeira batalha de Guararapes*, Victor Meirelles de Lima (EGBA 1879). **Indianismo:** *Paraguassú e Diogo Álvares Correa*, Jules Le Chevreil (1862); *Moema*, Victor Meirelles de Lima (1866); *Exéquias de Camorim* [Canto I da Confederação dos Tamoios], Antônio Firmino Monteiro (EGBA 1879); *Ceci no banho*, romance de José de Alencar; Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo (EGBA 1884); *Iracema*, José Maria de Medeiros (EGBA 1884); *Marabá*, Rodolfo Amoedo (EGBA 1884); *O último Tamoio*, Rodolfo Amoedo (EGBA 1884). **Jesuítas:** *Nóbrega e seus companheiros*, Manoel Joaquim de Melo Corte Real (EGBA 1843). **Sertanejo-bandeirante.** *Descoberta das águas termais de Piratininga*, Felix Émile Taunay (EGBA 1841). CHRISTO, Maraliz de C. V., *A América portuguesa representada nas Exposições Gerais de Belas Artes oitocentistas*. Comunicação apresentada no III Colóquio de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX – Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal, em 31 de Agosto de 2012.

⁴ *Tomás Antônio Gonzaga*, João Maximiano Mafra (EGBA 1843); *Resposta de Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes)*, ao Desembargador Rocha, no ato da comutação de pena aos seus companheiros, depois da missa/ Esboço, Leopoldino Joaquim Teixeira de Faria (EGBA 1876); *Alvarenga Peixoto no desterro*, Antônio Firmino Monteiro (EGBA 1884); *O tiradente/ estudo de cabeça*, Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo (EGBA 1884).

⁵ *Um cárcere: cena do quinto ato da tragédia* Antônio José; Joaquim Lopes de Barros Cabral (1860); *O Capitão João Homem*, Antônio Firmino Monteiro (EGBA 1884); *O Vidigal*, Antônio Firmino Monteiro (EGBA 1884).

Praticamente metade das obras produzidas sobre o período imperial representou temas ligados à Guerra do Paraguai⁶. Dentre os países envolvidos na tríplice aliança (Argentina, Brasil e Uruguai), o estado imperial brasileiro foi o único a fazer altos investimentos na constituição da memória de seus feitos. O conflito possibilitou aos pintores a realização de grandes obras, atualizando um gênero em desuso: a pintura de batalhas. Entretanto, mesmo em relação às encomendas oficiais, é possível perceber, em alguns momentos, posição crítica dos artistas frente à própria guerra, como na *Batalha de Avaí*, de Pedro Americo, que enfatiza o caos do combate em detrimento dos grandes personagens.⁷

Os conflitos envolvendo Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai são antigos, passando pela Guerra Cisplatina, de 1825 a 1828, e pela Guerra do Prata, de 1851 a 1852. Antes da eclosão da Guerra do Paraguai, a ação de

⁶ **Guerra Paraguai:** *Passeio dos Voluntários da Pátria pelas ruas do Rio de Janeiro depois da primeira reunião no teatro Lirico/ Esboço*, Antônio Araújo de Souza Lobo (EGBA 1865); *Ataque à praça de Paissandu pelo Capitão Peixoto no dia 6 de dezembro de 1864/Esboço*, Arsênio Cintra da Silva (EGBA 1865); *Tomada do forte de Itapirú pelas tropas brasileiras: campanha do Paraguai*, Antônio Araújo de Souza Lobo (EGBA 1868); *Bombardeamento do forte de Itapirú pelo encouraçado Tamandaré*, Antônio Araújo de Souza Lobo (EGBA 1870); *Passagem do Humaitá por uma divisão da esquadra brasileira na noite de 19 de fevereiro de 1868*, Edoardo de Martino (EGBA 1870); *Batalha de Campo Grande: sobre um esboço a lápis de Angelo Agostini/ miniatura em esmalte*, Manoel Joaquim Valentim (1872); *Batalha de Campo Grande*, Pedro Américo de Figueiredo e Melo (EGBA 1872); *Batalha de Caraguatá no Paraguai a 6 de Setembro de 1869*, Ulrich Steffen (EGBA 1872); *Combate Naval do Riachuelo*, Victor Meirelles de Lima (EGBA 1872); *Passagem de Humaitá*, Victor Meirelles de Lima (EGBA 1876); *Campanha do Paraguai: Tomada da Ponte de Itororó pelo Intrépido Duque de Caxias, auxiliado pelos valentes generais Argolo e Gurjão, e pelo Coronel Fernandes Machado/Esboço*, Leopoldino Joaquim Teixeira de Faria (EGBA 1876); *Campanha do Paraguai: passagem do Passo da Pátria da Pátria pelo General Osório, Marquês do Herval/ Esboço*, Pedro Américo de Figueiredo e Melo (EGBA 1876); *Episódio da Guerra do Paraguai*, N. Panini (EGBA 1879); *A batalha de Avaí*, Pedro Américo de Figueiredo e Melo (EGBA 1879); *Um episódio da retirada da Laguna*, Antônio Firmino Monteiro (EGBA 1884);

⁷ COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora SENAC, 2005.

Caxias na Guerra do Prata foi festejada pelo quadro de Joaquim Lopes de Barros Cabral.⁸

As representações de atos solenes, tais como Independência, juramentos, falas do trono e casamentos, envolvendo D. Pedro I, D. Pedro II e a Princesa Isabel,⁹ estiveram presentes nas Exposições Gerais, ao lado de inúmeros retratos de membros da família imperial, principalmente de D. Pedro II.

Se a presença de quadros alusivos à família imperial constitui fato esperado em uma sociedade de corte, referências à escravidão e a heróis populares, mesmo raras, surpreendem. A escravidão será lembrada indiretamente, privilegiando-se o processo de sua gradual extinção, através das leis abolicionistas.¹⁰ Quanto aos heróis populares, estes surgem relacionados aos naufrágios constantes à época.¹¹

Ainda quanto ao período imperial, encontramos como tema o esboço de Leopoldino de Faria sobre a morte

⁸ Joaquim Lopes de Barros Cabral, *Passagem do Exército Brasileiro no Rio Negro: frente do Estado Oriental*, 1852. (Pertencente ao Duque de Caxias, oferecido pelo autor)

⁹ **Atos solenes:** *Declaração da Independência*, François René Moreau (EGBA 1844); *Sua Majestade Dom Pedro I na Abertura da Assembléia Geral Legislativa em 1826*, Pedro Américo de Figueiredo e Melo (EGBA 1872). *Ato de coroação de Sua Majestade o Imperador* [D. Pedro II], François René Moreau (1842); *Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II falando ao povo na tarde do dia 5 de Janeiro de 1864/ Esboço*, Victor Meirelles de Lima (EGBA 1865). *O juramento de Sua Alteza a Princesa Imperial no Senado*, Frederico Tironi (EGBA 1862); *Ato Solene do feliz consórcio de Sua Alteza Imperial Dona Isabel com Sua Alteza Real o Conde d'EU/ Esboço*, Victor Meirelles de Lima (EGBA 1865); *Juramento de Sua Alteza a Princesa Imperial como Regente do Império, na sessão extraordinária da Assembléia Geral no Paço do Senado, no dia 22 de maio de 1871*, Victor Meirelles de Lima (1875).

¹⁰ **Escravidão - abolição gradual:** *Navio negreiro fugindo de um navio de guerra brasileiro*, Émile Rouéde (EGBA 1884); *A lei de 28 de Setembro de 1871/ Esboço* [lei do ventre livre], Estevão Roberto da Silva (EGBA 1884).

¹¹ **Naufrágios:** *Cena do naufrágio do vapor Pernambuco*, Joaquim Lopes de Barros Cabral (EGBA 1860); *Retrato do mestre de sumaca*, Manuel Correa dos Santos, August Müller (EGBA 1841); *Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana*, José Correa de Lima (1859).

do Desembargador Joaquim Nunes Machado, um dos líderes da Revolta Praieira (1848-1850).

2. Pesquisa qualitativa

O tratamento quantitativo permitiu identificar que temas foram privilegiados ou negligenciados na construção visual da história brasileira no âmbito das EGBA, restando agora o tratamento mais qualitativo na análise das obras, a começar por sua própria localização e reprodução fotográfica. Tarefa difícil, pois quase um terço das obras encontra-se desaparecido.

Interessa-nos o processo de **produção, circulação e recepção dos temas representados**. Clara está a disparidade das informações. Sobre os principais quadros, como a *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, e a *Batalha de Avaí*, de Pedro Americo, existe considerável fortuna crítica, entretanto, sobre a maioria das obras e seus autores pouco sabemos.

Paralelamente ao levantamento das obras nos catálogos das EGBA, iniciou-se a pesquisa nos periódicos, localizando e digitalizando artigos referentes às EGBA. Artigos esses que permitem não somente perceber a recepção das obras pela crítica, mas também a obtenção de outros dados, tais como os objetivos das obras expostas ou sua propriedade. Além da recepção das obras nos periódicos, interessa-nos a posição da AIBA sobre elas, o que se espera perceber pela análise dos documentos da Academia pertencentes ao Museu D. João VI.

Ao privilegiarmos os temas das obras, duas questões se impõem de imediato: qual o interesse da época sobre os temas e quais as visões em pauta sobre os mesmos? Nesse aspecto, é necessário identificar as fontes de informação disponíveis aos pintores e quais foram as suas escolhas interpretativas. O trabalho do pintor ao dar materialidade ao fato histórico, como diria Pedro Americo,¹² requer pesquisa próxima à efetivada pelos historiadores. Muitos se apoiaram na nascente historiografia desenvolvida no interior do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. É comum encontrar-se nos catálogos textos explicativos das pinturas históricas expostas, algumas vezes, acompanhados da indicação da fonte historiográfica. Faremos nesse projeto uma relação entre o texto e a imagem, assim como entre ambos e a historiografia disponível na época sobre o tema; o que demandará grande controle sobre a produção historiográfica produzida ao longo do século XIX.

A título de exemplo, lembremo-nos que um dos temas destacados na construção da nacionalidade brasileira, a expulsão dos holandeses, apareceu nas EGBA dos anos de 1841, 1848 e 1879. As duas representações da década de 1840, “Magnanimidade de Vieira” e “D. Maria de Souza em Pernambuco”, realizadas pelo pintor José Corrêa de Lima (1814 - 1857), valorizavam o altruísmo português, com base em publicações do séc. XVII,¹³ Diferente da

¹² FIGUEIREDO, Dr. Pedro Americo de. *O Brado do Ypiranga*. Proclamação da Independência do Brasil. Algumas palavras acerca do facto historico e do quadro que o commemora. Florença: Typografia da arte della stampa, 1888.

¹³ Ver Comunicação apresentada no *III Seminário Museu D. João VI*, em 10 de maio de 2012: CHRISTO, Maraliz, *Representações da expulsão dos holandeses nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes: duas obras de José Corrêa de Lima*.

proposta apresentada por Victor Meirelles, da década de 1870, pautada na integração das três raças, em muito devedora da obra de Varnhagen, *História das lutas com os holandeses no Brasil*,¹⁴ que relativiza o papel do português João Fernandes Vieira.

É necessário ter-se preocupação constante com a contextualização dos temas. Abordar a expulsão dos holandeses na década de 1840, momento de implantação do segundo reinado, significou, por intermédio das obras de José Corrêa de Lima, afirmar não só o valor dos portugueses na expulsão dos holandeses, mas igualmente o poder da dinastia Bragança, cujo início se deu com o fim da União Ibérica e Restauração da Independência portuguesa, levando a aclamação de D. João, duque de Bragança, rei de Portugal a 1º de dezembro de 1640. Fato a partir do qual se inicia a expulsão dos holandeses do nordeste brasileiro. É provável que o mordomo da casa imperial, Paulo Barbosa, tenha recomendado a representação de temas que reforçassem a ideia de submissão ao poder português, a exemplo da sugestão dada por ele a Zeferino Ferrez (1797-1851) de realizar um baixo relevo sobre o gesto de fidelidade de Amador Bueno, recusando-se, em 1641, a ser proclamado rei de São Paulo e declarando-se súdito de Portugal.¹⁵ Na década de 1870, outras eram as preocupações. Durante a Guerra do Paraguai, a expulsão dos holandeses fora o exemplo de uma vitória do passado a inspirar o presente, momento de formação do povo

¹⁴ VANHAGEN, Francisco Adolfo de. *História das lutas com os holandeses no Brasil*. 2ª ed., São Paulo: Cultura, 1945 (1ª ed. 1871)

¹⁵ Zeferino Ferrez, *Heroica fidelidade de Amador Bueno da Ribeira: cena inspirada na história colonial de São Paulo, 1641*. Obra destruída.

brasileiro, pela união das três raças, e igualmente do exercito brasileiro.

Considerada por muito tempo o mais importante gênero da pintura, a representação de temas históricos contribuiu significativamente para a invenção das nacionalidades.¹⁶ Nesse aspecto, a identificação das encomendas públicas é extremamente relevante. Em muito se fala da ajuda de D. Pedro II aos artistas, principalmente com o “bolsinho do imperador”, entretanto, fora o trabalho de Guilherme Auler, de 1956, pouco se fez na identificação do mecenato estatal.¹⁷ Não sabemos o que era a coleção privada de D. Pedro II, em parte exibida nas EGBA. Algumas obras foram enviadas à Europa, em seu exílio, e outras se perderam nos leilões promovidos após a proclamação da República. O levantamento das obras que teriam pertencido ao Imperador implica em leitura sistemática de fontes volumosas e dispersas, a exemplo da documentação da Mordomia da Casa Imperial, principalmente os livros de receita e despesas, assim como o de contas da Imperial Casa.¹⁸

¹⁶ Tema já suficientemente claro, ver como exemplo: VEJO, Tomas Perez. "La pintura de historia y la invención de las naciones". **LOCUS**: revista de história. Juiz de Fora: NHR e EDUFJF, v.5 n°1, jul.1999. p.139-159, (8).

¹⁷ AULER, Guilherme. *Os bolsistas do Imperador*. Petrópolis, Tribuna de Petrópolis, 1956. Como bibliografia inicial conhecemos apenas: *Dom Pedro II e a cultura*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1977 (onde muitos documentos foram publicados); LACOMBE, Américo L. Jacobina. *O mordomo do imperador*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1994 (onde cartas de D. Pedro II ao mordomo Paulo Barbosa foram publicadas), SANTOS, Francisco Marques dos. "O leilão do Paço de São Cristóvão". *Anuário do Museu Imperial*, Petrópolis, v.1, p.151-316, 1940. Existe também o artigo abaixo, que, entretanto, pouco acrescenta à questão enfocada. BISCARDI, Afrânio. ROCHA, Frederico Almeida. O Mecenato Artístico de D. Pedro II e o Projeto Imperial. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/mecenato_dpedito.htm>

¹⁸ No Museu Imperial de Petrópolis encontram-se 81 códices da Casa Imperial, mas essa não é toda a documentação necessária à pesquisa.

Ainda sobre as encomendas públicas, interessante estudar por que certas obras permaneceram em esboço, a exemplo da tela de Victor Meirelles sobre a questão Christie,¹⁹ ou sobre o casamento da Princesa Isabel e o Conde D'Eu.²⁰

A partir da análise das 65 telas referentes à história brasileira, presentes nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes, procurar-se-á perceber não somente a construção de um discurso oficial, mas também pinturas que a ele escapam. Esse é um ponto fundamental em nosso método de trabalho. Não consideramos essa produção de forma homogênea, tampouco atrelada mecanicamente ao poder estatal, embora seja da natureza da pintura de história sua vinculação ao poder que a financia, compra e expõe. Buscaremos enfatizar exatamente as obras que interrogaram o discurso oficial, mesmo que sutilmente.

Vejamos alguns exemplos.

O cadáver de Aimberê, chefe de uma das mais extraordinárias lutas de resistência indígena, A confederação dos Tamoios, causa silenciosa estranheza na tela de Rodolpho Amoêdo, embora amparado pelo padre Anchieta.²¹ A inquisição será lembrada no trabalho de Joaquim Lopes de Barros Cabral, baseado na cena do quinto ato da tragédia *Antônio José, o Judeu*, de Gonçalves de Magalhães. Apesar de o artista deter-se mais no

¹⁹ *Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II falando ao povo na tarde do dia 5 de Janeiro de 1864/ Esboço*, Victor Meirelles de Lima (EGBA 1865)

²⁰ *Ato Solene do feliz consórcio de Sua Alteza Imperial Dona Isabel com Sua Alteza Real o Conde d'EU/ Esboço*, Victor Meirelles de Lima (EGBA 1865)

²¹ Rodolpho Amoêdo, *O último Tamoio*, 1883, óleo sobre tela, 180 x 261 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

cenário, pouco revelando o drama em curso,²² o tema por si só surpreende. A Conjuração Mineira será representada, principalmente após 1870 com o manifesto republicano. O exemplo mais radical será a tela de Leopoldino de Farias, onde Tiradentes responde firmemente seus algozes.²³ O cotidiano violento das cidades coloniais será fixado por Antônio Firmino Monteiro, na exposição de 1884, ao representar o temido chefe de polícia do Rio de Janeiro no período de D. João VI, o Major Miguel Nunes Vidigal (-1843), reprimindo trovadores andarilhos, ou o vice-rei Conde da Cunha obrigando subordinados a trabalhar.²⁴ A escravidão será abordada tão somente em telas que festejam as leis abolicionistas, entretanto os naufrágios ensejaram a oportunidade de se perpetuar em quadros a imagem de heróis populares, como o negro Marinheiro Simão, de José Corrêa de Lima.²⁵

O tema mais inesperado foi encontrado em pequeno esboço apresentado por Leopoldino de Faria, na última EGBA do período imperial: *Auto de vistoria feito no cadáver do Desembargador Joaquim Nunes Machado: projeto de quadro para ser feito em tamanho natural*. O Desembargador

²² Joaquim Lopes de Barros Cabral, *Um cárcere: cena do quinto ato da tragédia Antônio José*, 1860. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

²³ Leopoldino Joaquim Teixeira de Faria. *Resposta de Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes) ao Desembargador Rocha, no ato da comutação de pena aos seus companheiros, depois da missa*. 1876. Óleo s/tela, Ouro Preto.

²⁴ Antônio Firmino Monteiro, *O Vidigal*, 1884; e *O Capitão João Homem*, 1884 (*Catalogo Illustrado da Exposição Artística na Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, organizado por L. de Wilde, com os desenhos originaes dos próprios artistas expositores*. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia a vapor, Lombaerts & Comp., 1884).

²⁵ José Correia Lima. *Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana*, c. 1853. Óleo sobre tela, 93 x 72,6 cm, MNBA. Sobre o quadro ver importante artigo: CARDOSO, Rafael. "José Correia Lima (1814-1857), Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana". In: ____ *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro-São Paulo: Ed. Record, 2008, p. 45-53.

Joaquim Nunes Machado foi um dos líderes da Revolta Praieira (1848-1850) ocorrida em Pernambuco no início do segundo reinado. Mesmo sendo o último movimento rebelde no processo de construção do Império, cuja repressão tornou-se marco fundamental no projeto político centralizador, sua exposição em 1884 denota a fragilidade em que se encontrava o império às vésperas de seu ocaso. Infelizmente só conhecemos o quadro graças a uma charge de Angelo Agostini, na *Revista Illustrada*.

Importante lembrar que Leopoldino de Faria apresentara em 1876, quadro onde Tiradentes aparece altivo, interpelando a autoridade colonial. Ao representar dois conhecidos desafidores do poder constituído em suas épocas, Tiradentes e Nunes Machado, dois péssimos exemplos, sob a ótica conservadora, Leopoldino inova. O que chama a atenção sobre esse artista pouco conhecido e a necessidade de melhor estudá-lo.

Outro artista cuja obra merece análise mais detalhada é Antônio Firmino Monteiro, artista negro e de humilde origem que apresentou novos temas e questões na última exposição do Império realizada em 1884. Em *Camões em seu leito de morte* o artista buscava a *verdade histórica* dos documentos, representando Camões dignamente, contrapondo-se à romantização da morte do poeta, tradicionalmente representado em miséria e abandono. Esse interesse pela *verdade histórica* pautara a produção de Firmino Monteiro, afastando-o dos discursos grandiloquentes. Recordemo-nos outras obras expostas pelo artista em 1884. *Alvarenga Peixoto no desterro* é

apenas um velho sentado cabisbaixo sobre uma pedra, sem nenhuma força moral ou convicção no devir. *Um episódio da retirada da Laguna* nos mostra a face mais triste da guerra, esquivando-se Monteiro dos grandes personagens para se fixar na luta pela sobrevivência de uma mulher anônima. Em *O Vidigal* e *O Capitão João Homem* o pintor mostra a repressão cotidiana contra a ociosidade, transitando entre a pintura histórica e a pintura de gênero, saindo da história oficial e adotando o anedotário bem humorado. As obras expostas deixam transparecer seu espírito crítico, por vezes melancólico, quanto à História do Brasil, onde as vítimas tornaram-se protagonistas.²⁶

Em síntese, o projeto objetiva realizar pesquisa quantitativa e qualitativa sobre a pintura de histórica apresentada nas Exposições Gerais de Belas Artes, entre 1840 e 1884, respondendo à seguinte questão: que temas da História do Brasil foram abordados, quando, como e por que?

Referências bibliográficas:

AULER, Guilherme. Os bolsistas do Imperador. Petrópolis, Tribuna de Petrópolis, 1956.

CARDOSO, Rafael. "José Correia Lima (1814-1857), Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana". In: ____ A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930). Rio de Janeiro-São Paulo: Ed. Record, 2008, p. 45-53.

Catalogo Ilustrado da Exposição Artística na Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, organizado por L. de Wilde, com os desenhos originaes dos próprios artistas expositores. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia a vapor, Lombaerts & Comp., 1884

CHRISTO, Maraliz de C. V., Representações da expulsão dos holandeses nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes: duas obras de José Corrêa de

²⁶ CHRISTO, Maraliz de C.V. *A História do Brasil apresentada por Antônio Firmino Monteiro na Exposição Geral Da Academia De Belas Artes de 1884*. Comunicação apresentada no II Colóquio de História da Arte e da Cultura, promovido pela UFJF, em outubro de 2012.

Lima. Comunicação apresentada no III Seminário Museu D. João VI, em 10 de maio de 2012.

CHRISTO, Maraliz de C. V., A América portuguesa representada nas Exposições Gerais de Belas Artes oitocentistas. Comunicação apresentada no III Colóquio de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX – Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal, em 31 de Agosto de 2012.

CHRISTO, Maraliz de C.V., A História do Brasil apresentada por Antônio Firmino Monteiro na Exposição Geral da Academia de Belas Artes de 1884. Comunicação apresentada no II Colóquio de História da Arte e da Cultura, promovido pela UFJF, em outubro de 2012.

COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX? São Paulo: Editora SENAC, 2005.

Dom Pedro II e a cultura. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1977.

FIGUEIREDO, Dr. Pedro Americo de. O Brado do Ypiranga. Proclamação da Independência do Brasil. Algumas palavras acerca do facto historico e do quadro que o commemora. Florença: Typografia da arte della stampa, 1888.

LACOMBE, Américo L. Jacobina. O mordomo do imperador. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1994.

Levy, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

MELLO JÚNIOR, Donato. "As exposições gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º Reinado". Revista do IHGB - Anais do Congresso de História do Segundo Reinado- Comissão de História Artística. Rio de Janeiro: IHGB, 1984, p. 203-352.

SANTOS, Francisco Marques dos. "O leilão do Paço de São Cristóvão". Anuário do Museu Imperial, Petrópolis, v.1, p.151-316, 1940.

VANHAGEN, Francisco Adolfo de. História das lutas com os holandeses no Brasil.^{2ª} ed., São Paulo: Cultura, 1945 (1ª ed. 1871)

VEJO, Tomas Perez. "La pintura de historia y la invención de las naciones". LOCUS: revista de história. Juiz de Fora: NHR e EDUFJF, v.5 nº1, jul.1999. p.139-159, (8).

Oscar Pereira da Silva, o Último Pensionista do Império.

Marcela Regina Formico

Mestre em Artes Visuais (Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP)¹

Resumo: O artigo retrata as questões que giram em torno do prêmio de viagem de 1887 e o pensionato do Oscar Pereira da Silva. A partir da documentação encontrada nos arquivos do Museu D. João VI e do Arquivo Nacional iremos discutir sobre as polêmicas que marcaram o pensionato (1890-1895) desde sua anulação durante o Império, a qual foi revogada na República, até o envio do artista de sua “grande machina”, o quadro “Sansão e Dalila” (1893). Os eventos vivenciados na trajetória de Oscar Pereira da Silva como estudante demonstram claramente como as discussões artísticas do período se misturam com os jogos políticos presente nos primeiros anos da República.

Palavras-chave: Arte Acadêmica. Academia de Belas Artes. Monarquia-República. Oscar Pereira da Silva.

¹ O artigo é baseado nas pesquisas realizadas durante a elaboração da dissertação de mestrado *A “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil*, cujos trabalhos concretizados receberam auxílio da agência de fomento: Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Abstract: The article deals with issues about the award for travel to Italy or France, as a Brazilian scholarship for art students, in the year of 1887 and also about his winner Oscar Pereira da Silva. By the documentation from the archives of D. João VI Museum and National Archives we will discuss the controversy surrounding this scholarship (1890-1895) since its annulment by the Empire that were revoked during the Republic, until the sending of the “grande machina”, the canvas “Sansão e Dalila” (1893) by the artist. The events of the Oscar Pereira da Silva’s trajectory as a student, clearly shows how the artistic discussions from the period mingle with the political games from the first years of the Republic.

Keywords: Brazilian Academic Art. Fine Arts Academy. Monarchy-Republic. Oscar Pereira da Silva.

“...do estudo acadêmico (quero dizer, modelo vivo de cuja prática todos que se seguem a carreira artística é de grande utilidade não só para os movimentos, e composições e também para a execução dos grandes quadros em geral ...”.²

Oscar Pereira da Silva

A epigrafe acima, se trata de um trecho retirado da carta escrita em 1919 pelo pintor Oscar Pereira da Silva, onde saúda o progresso artístico de seu jovem amigo e

² Trecho de carta escrita por Oscar Pereira da Silva ao seu amigo e colega João Dutra (São Paulo, 28 de março de 1919). Fonte: TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes, 2006

colega de profissão, João Dutra. A concepção do termo “estudo acadêmico” para Oscar Pereira da Silva condiz com os valores em voga na extinta Academia Imperial de Belas Artes, uma arte principalmente figurativa a serviço do Governo Imperial, em favor da construção de um imaginário patriótico através de quadros históricos, conhecidos por seu caráter monumental. Uma arte munida de funções cívico-moralizantes e nacionalistas, o que no caso do Brasil se agrega a construção de ideais civilizatórios e de autoafirmação.

No entanto é importante ressaltar que esse momento de passagem do final da década de 80 e todos os anos 90, período referente ao prêmio de viagem conquistado por Oscar Pereira da Silva (exatamente o ano de 1887), se trata de um tempo transitório, seja por convenções políticas com o advento da República e a criação da Escola Nacional de Belas Artes que vem a substituir a AIBA, como também, uma transição de concepções no processo de aprendizagem artística. Segundo Camila Dazzi,³ o corpo docente se encontrava dividido entre um ensino baseado nas convenções estéticas do Neoclassicismo, exatamente todo o teor ideológico da AIBA desde sua criação, em oposição a uma visão mais livre do processo de aprendizagem, a busca por um ensino intuitivo, onde fica a critério do aluno considerar o que é ou o que não é belo, desenvolvendo uma noção individual de estética, consequentemente artística. Postura então defendida pela

³ DAZZI, Camila. "A 'Reforma da Academia' no Relatório do Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Rodolpho Bernardelli, ao Ministro da Instrução Pública (1891)". In: 19&20, Rio de Janeiro, v. nº 3, jul.2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rb_relatorio_1891.htm>. Acesso em: 17 abr. 2012.

dupla de docentes de Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amôedo.

O intuito do presente artigo não é abordar questões referentes ao prêmio de viagem de 1887, a muito trabalhados pela pesquisadora Ana Cavalcanti,⁴ contudo, o modo como esse concurso dividiu o corpo docente em duas facções, é a característica crucial a ser ressaltada para nossa argumentação, pois identifica de forma categórica a sua cisão que em 1890 culminará na Reforma da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Durante o Prêmio de Primeira Ordem de 1887, a Academia forneceu um parecer favorável a Pereira da Silva, enquanto que Belmiro de Almeida teve apenas como defensores a seu favor os professores Zeferino da Costa e Rodolpho Bernardelli, os quais posteriormente receberam o apoio da opinião publica expressa pela imprensa carioca.

Na imprensa da época encontramos indícios de que a Academia já era reconhecida como obsoleta, uma instituição que necessita de renovação, alterações em seu sistema de ensino, assim como também no seu método de avaliação para as premiações. Desconsiderando eventuais comentários sobre a pintura de Oscar Pereira da Silva, o carro forte da crítica incidia diretamente na capacidade da comissão julgadora. A *Revista Illustrada* foi incisiva, a começar pela charge publicada em sua edição nº 471, onde os professores da Academia são retratados como um grupo de burros ao avaliar as telas

⁴ CAVALCANTI, Ana "A Pintura Histórica em dois concursos da AIBA – 1865 E 1887". In: MALTA, Marize (org.) *O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010.

dos concorrentes. A charge isenta dessa representação pejorativa as figuras de Bernardelli e Zeferino da Costa, segue os seguintes dizeres:

A Illustrada congregação da Academia de Bellas-Artes, reunida para julgar os trabalhos do concurso de viagem à Europa, escolheu um dos peores quadros, contra os votos abalisados dos distintos professores Rodolpho Bernardelli e Zeferino da Costa.

Estes, lastimando ver a arte sacrificada por esses ... pharizeus, retiravam-se protestando.⁵

Como se não bastasse a infame imagem dos distintos professores da Academia como burros, a legenda faz alusão à temática religiosa escolhida para o premio de viagem, retirada de uma passagem do Novo Testamento da Bíblia, ao equiparar os professores à posição dos grandes algozes de Cristo, os fariseus. Enquanto os dois únicos professores isentos desta lastimável representação observa em um canto o grupo de asnos com uma postura equivalente a uma mistura de indiferença e reprovação. (Figura 1)

Podemos observar através da imprensa que a questão chave da polêmica é a capacidade de avaliação da comissão julgadora formada entre os professores Bethencourt da Silva (professor de arquitetura); João Maximiano Mafra (professor de desenho de ornatos); José Maria de Madeiros (professor de desenho figurado); ou seja, nenhum dos docentes era encarregado da cadeira de pintura de história, gênero por excelência a ser avaliado no concurso, cujo professor especialista se

⁵ "Bellas-Artes". *Revista Illustrada*. RJ. Ano XII, nº 471, 1887.



Figura 1 - "Charge". Revista Ilustrada. RJ. Ano XII, nº471, 1887

encontra na figura de Zeferino da Costa, encarregado dessa disciplina por vários anos.

Dessa forma, é perceptível que a polêmica que gira em torno do prêmio de viagem de 1887, a respeito da oficialidade do posto de Oscar Pereira da Silva como vencedor, trata-se de um sintoma categórico da futura reforma de 1890 que afastará o corpo docente que se mostrou favorável ao pintor em questão.

No ano seguinte ao concurso o governo Imperial anulou o resultado. No entanto, exatamente em 1890, no primeiro ano republicano, o decreto foi anulado e o jovem artista conseguiu gozar de sua viagem de aprimoramento em novembro daquele mesmo ano. Particularmente, as questões abordadas a respeito das implicações do prêmio

de viagem de 1887 não mais fazem parte do âmbito artístico e sim do político, característico de um período de transição, um jogo de poder entre o velho Império e a nova República.

Concretamente a decisão do novo regime de governo não ocorreu gratuitamente, o pintor, Oscar Pereira da Silva, não mediu esforços para que seu prêmio fosse reconsiderado. A documentação encontrada no Museu D. João VI e no Arquivo Nacional confirmam tal empenho, constando ofícios do próprio artista endereçados ao Ministro do Estado da Instrução, Correio e Telégrafos em 16 de maio de 1890, no qual ratifica a validade do concurso nos Estatutos de 1855 e frisa que a impossibilidade de sua viagem na época ocorreu por determinação na ex-Princesa Regente, em predileção de outro que não o suplicante do presente ofício. Oscar Pereira da Silva pede que se faça justiça e lhe concedam o direito que lhe foi postergado.⁶

É interessante analisar o modo como o artista constituiu seu apelo. Oscar Pereira da Silva resolve escrever diretamente ao Governo Federal lançando de uma sagaz estratégia, opor dois poderes, novo poder Republicano contra o defasado e derrocado poder Imperial. O artista suplicante reconhece seus direitos de acordo com os Estatutos vigentes da Academia e ainda aconselha ao Ministro consultar o Diretor desta Instituição para dar seu veredito final.

⁶ “Ofício de Oscar Pereira da Silva” (16/05/1890) In: Requerimentos sobre assuntos referentes a Belas Artes de M á Z (Dossiê Oscar Pereira da Silva). Fundo (92). Série Educação (Ofícios e Atas). (código IE 7). Arquivo Nacional

Em ofício de 5 de junho de 1890, o então diretor, Ernesto Gomes Moreira Maia, expõe a opinião do corpo docente sobre a referida questão. Ao elencar que o concurso de 1887: *“levantou elle agitada e ruidosa questão de mui funestas e deploráveis consequências para a Academia de Belas Artes”*.⁷ Complementando que para o corpo docente o assunto já é fato consumado, e a melhor medida a ser tomada é a realização o quanto antes de um novo concurso *“para que não se agravem ainda mais as penosas consequências desse mesmo fato, que tanto tem entorpecido a Academia em suas condições de vitalidade e movimento”*.⁸ No final do ofício, o diretor deixa a encargo do Ministro Benjamin Constant Botelho de Magalhães da decisão final.

A posição do Governo Federal em favor do direito do pensionista Oscar Pereira da Silva demonstra como a estratégia do pintor foi deveras eficaz, pois após consultar o Ministro da Fazenda, Rui Barbosa, que alega a existência da verba exigida pelo pensionato, resulta por não encontrar empecilhos para que esse direito não seja concedido ao jovem artista.

Por fim, no ofício que ratifica a decisão favorável de 9 de outubro de 1890, o discurso de justificativa para o parecer destaca categoricamente a evidência do jogo de poder inserido na resolução final:

Tendo o citado aviso de 6 de março de 1888 (*anulação*) ido de encontro, não só a todas as informações oficiais, como também

⁷ “Ofício ENBA” (05/06/1890). In: Pasta do artista - Oscar Pereira da Silva (Avulsos). Acervo Arquivístico do Museu D. João VI

⁸ *Idem. Ibidem.*

a consulta do extinto Conselho do Estado, parece-nos não ter sido assaz ponderado o fundamento com que foi privado o suplicante do premio, a que fez juz pelas provas a que submeteu; não me parecendo que a circunstancia do tempo decorrido não deverá prejudicar o seu direito (*ilegivel*) eis como penso.⁹

A anulação de 1888 foi um decreto do governo Imperial enquanto que a República que começava a engatinhar, com ainda nem 1 ano de vida, ela precisava tomar decisões que ratificassem seu, ainda frágil, poder. A oportunidade de conceder o pensionato de Oscar Pereira Silva foi uma das medidas que lhe permitiu essa serventia. Anular uma decisão Imperial é fortalecer a Proclamação da República realizada por Marechal Deodoro da Fonseca em 1889.

O momento escolhido pelo pintor para realizar sua suplica de revisão da anulação foi perfeito. Não só usou como subterfúgio o frágil poder republicano, como também antecedeu a reforma dos Estatutos da Academia de Belas Artes, os quais ocorreram em novembro de 1890, mês este, em que já se encontra consolidada a partida de Oscar Pereira da Silva para Paris. Possivelmente, caso a reforma fosse realizada antes, o artista não teria mais argumentos validos, pois mesmo com a vigência do novo Estatuto, seu pensionato segue a regulamentação ainda de 1865. Uma verdadeira jogada de mestre!

Conforme mencionado no parágrafo anterior, o regulamento que rege o pensionato de Oscar Pereira da Silva é ainda o vigente no período Imperial. Dessa forma, suas obrigações como pensionista (categoria pintores),

⁹ "Despacho do Ministro" (09/10/1890). In: *Op. Cit.* Arquivo Nacional.

seguem segundo o Art. 5º, o qual rege as seguintes instruções: enviar no 1º ano: 8 academias, uma cópia de painel que lhe for designada pela Academia do Rio de Janeiro e uma cabeça de expressão; 2º ano: 12 academias, uma composição ou bosquejo (esboço) de um assunto tirado da história nacional ou religiosa, e cópia do mestre que lhe for indicado pela Academia; 3º ano: uma composição demais de 3 figuras em tela nº 50 ou 60, uma cabeça de expressão e um tronco de tamanho natural; no 4º e 5º anos: uma cópia de painel de mestre de primeira ordem com preferência a que lhes for indicado pela Academia e um quadro histórico de sua composição cujas figuras serão de tamanho natural.

Durante a pesquisa foi realizado um levantamento das obras realizadas por Oscar Pereira da Silva durante o período de seu pensionato (1890-1895) sendo identificadas 19 no total, lembrando que tal número não esgota a possibilidade de serem encontrados outros quadros referentes a esse mesmo período. As obras se encontram espalhadas em Instituições como: Museu Nacional de Belas Artes (RJ), Museu D. João VI (RJ). Pinacoteca do Estado de São Paulo; além das Coleções Particulares. O conjunto pictórico é formado por 4 academias; 3 retratos; 2 paisagens; 1 academia historiada; 5 pinturas de gênero; 3 cópias e 1 esboço de composição original de pintura histórica. Exatamente neste esboço, denominado “Sansão e Dalila” (1893), que o texto irá se ater até o final do presente artigo.

No regulamento de 4 de novembro de 1865 o Art. 9º estabelece que o pensionista que antes de acabar o

seu tempo quisesse empreender alguns desses trabalhos denominados de “grande machina”. Deve enviar à Academia um bosquejo (esboço) dele, bem acabado e explicado para que esta julgue se convém a sua execução, fatura esta, que nunca excederá mais de dois anos compreendidos no tempo, a qual tem direito à pensão. Esta graça só será concedida a pintores e escultores. (Figura 2)



Figura 2 - Oscar Pereira da Silva. “Sansão e Dalila”, 1893. Óleo sobre tela, 59x71,8 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes

Conforme mencionado anteriormente, o quadro “Sansão e Dalila” trata-se de um esboço, e como durante a pesquisa não foram encontrados indícios da existência da versão em grande porte realizada por Oscar Pereira da Silva, a questão de sua inexistência deve ser melhor

investigada nos parágrafos que se seguem. O esboço atualmente faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.

No entanto, a questão da “grande machina” de “Sansão de Dalila” apresenta uma variada gama documental composta por ofícios trocados entre o pensionista, o Governo Brasileiro e a Escola Nacional de Belas Artes no período de 4 anos, exatamente dezembro de 1893 (o envio do esboço diretamente de Paris) até setembro de 1896 (data do último ofício referente à verba para a confecção do trabalho de grande porte). Esta questão é sumariamente importante, pois retoma a polêmica do prêmio de viagem de 1887.

Segundo o Art. 9º antes da realização da “grande machina” o esboço deve passar por um julgamento. Esse é o ponto crucial onde retornamos a questão do prêmio de Primeira Ordem. Sabemos que a polêmica vivenciada em 1887 dividiu a opinião pública entre dois concorrentes: Oscar Pereira da Silva e Belmiro de Almeida. O primeiro conquistou seu lugar como pensionista graças aos dirigentes da República, enquanto que o segundo foi enviado para a Europa graças auxílio de amigos como Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoêdo, professores da então Academia.

Em 1894, ano em que o esboço é avaliado pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), a comissão julgadora é formada pelos seguintes professores: Modesto Brocos y Gomes (desenho figurado), Augusto Girardet (gravura) e Belmiro de Almeida (desenho de modelo vivo). Portanto,

os dois jovens artistas que em 1887 ocupavam a posição de candidatos opositores, agora se encontra entre eles uma hierarquia, a qual favorece a colocação de Belmiro, como aquele quem irá avaliar o trabalho de Oscar Pereira da Silva. Em 31 de maio de 1894 a comissão apresenta o seguinte parecer:

(...) declarando que esse pensionista como nos anos anteriores não tem feito sensíveis progressos; que a composição “Sansão e Dalila” – não exprime o assunto com clareza, não deixando, contudo de ter qualidades de desenho e de execução, não podendo, finalmente, em virtude do art. 2 do regulamento sobre os prêmios de viagem, ser prorrogado o prazo de cinco anos concedido aquele pensionista, equiparado pelo Governo aos da actual Escola.¹⁰

O parecer negativo de “Sansão e Dalila” não foi aceito pelo Ministro Rui Barbosa que escreveu uma minuciosa análise do excerto acima em defesa de Oscar Pereira da Silva. O ministro reconhece que tal parecer atua de má vontade para com o trabalho a ser avaliado, pois conforme destacado por Rui Barbosa um dos membros da comissão é o próprio artista que concorreu contra Pereira da Silva no concurso de 1887. Além de elencar os pontos cujo parecer foge das funções que lhe são incumbidas, como por exemplo: o fato do jovem artista não apresentar sensíveis progressos, ou mesmo, mencionar que o pensionista não está apto para ter o seu prazo prorrogado de acordo com o Art. 2º do regulamento sobre os prêmios de viagem. Jurisdição esta que, no entanto, não recai sobre Oscar Pereira da Silva, cujo pensionato ainda segue as instruções dos Estatutos de 1865.

¹⁰ “Despacho do Ministro” (26/06/1894). In: *Op. Cit.*. Arquivo Nacional.

O ministro ainda defende “Sansão e Dalila” na elaboração da composição da temática religiosa abordada pelo artista, refutando o parecer que expõe o quadro como uma obra que não exprime o assunto com clareza. Nas palavras de Rui Barbosa salvam o esboço com o seguinte discurso:

“Basta que o espectador tenha a mais leve cultura intelectual e as mais ligeiras noções, já não diremos de história, mas da religião dos nossos pais, para que à mediocridade de seu espírito pouco elevado acuda imediatamente a ideia de Sansão e Dalila.

Não é preciso ter ilustração, não é necessário ser erudito, basta não ser mentecapto, e o quadro trás à imaginação de qualquer um com a rapidez do relâmpago, o assumpto bíblico conhecido universalmente em toda christandade”.¹¹

No entanto de pouco adiantou a defesa do Senhor Ministro, ou mesmo as cartas do Ministro em Paris, Gabriel de Piza e do mestre do pintor na França, Jean-Léon Gérôme, defendendo os grandes progressos positivos e comprovando o bom comportamento de Oscar Pereira da Silva como aluno da École des Beaux Arts.

Nas palavras do Ministro, Gabriel Piza, a defesa em favor da prorrogação do prazo do pensionato de Oscar Pereira da Silva é categórica, colocando sua própria figura como “prova viva” do desenvolvimento da arte do jovem artista:

“Pelo seu talento e aplicação, de que tem enviado ao Governo as mais brilhantes provas, bem como por sua boa conducta, da qual com satisfação dou testemunho, é o Snr. Oscar Pereira da Silva, digno de animação.”¹²

¹¹ “Ofício Rui Barbosa em resposta ao “Despacho do Ministro” (26/06/1894). In: *Op. Cit.*. Arquivo Nacional.

¹² “Ofício destinado ao Ministro de Estado da Justiça e Negócios de Interior, Sr. Dr.

É possível que o ofício tenha sido enviada conjuntamente com a carta endereçada ao Governo Federal escrita pelo próprio pensionista requerendo a prorrogação de seu pensionato com a finalidade de concluir sua “grande machina”. Anexo a esta carta encontra-se um atestado escrito, por seu mestre, Jean-Léon Gérôme, como professor membro do Instituto, a fim de constituir uma argumentação de forte embasamento, pois as palavras do ministro brasileiro se cristalizam quando as mesmas são proferidas pelo professor da École des Beaux Arts, das quais podem ser destacadas: “*Je suis très satisfait de ses études et de ses progrès et j’ai plaisir a lui donner le present certificat ...*”.¹³ No entanto, uma defesa habilmente constituída por interlocutores privilegiados não foi o suficiente para retirar a pintura “Sansão e Dalila” da posição diminuta de mero esboço.

Mesmo com o pedido indeferido de prolongar a estadia em Paris, Oscar Pereira da Silva buscou já em solo brasileiro conquistar através do mecenato do governo a quantia de 8.436 francos para a confecção de sua “grande machina”. O último documento identificado a respeito dessa questão data de 25 de setembro de 1896, representa uma redenção para a arte de Pereira da Silva, pois segundo a Contabilidade do Governo Federal, auxílio financeiro só não foi concedido por falta de recursos e não por deméritos artísticos do pensionista.

Antonio Gonçalves Ferreira, escrito pelo Ministro residente em Paris, Gabriel de Piza” (04/12/1894). In: *Op. Cit.*. Arquivo Nacional.

¹³ Tradução: “Estou muito satisfeito com seus estudos e seu progresso e tive o prazer de dar-lhe o presente certificado...” Fonte: Série: 6129 - correspondências recebidas pelo ENBA 1894. Museu D. João VI, Rio de Janeiro.

O último pensionista do Império, como podemos observar, sofreu durante os anos de sua formação como artista com diversas situações controversas que envolveram uma série de resoluções diplomáticas envolvendo o Governo Brasileiro vigente. O período de seu pensionato não marca somente a transição do gosto artístico da época e das forças vigentes que as definiam dentro da Instituição da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, mas também envolve um embate político entre dois regimes diferentes, a Monarquia e a República. Oscar Pereira da Silva apesar de sofrer reveses devidos à quantidade demasiada de modificações que estavam ocorrendo na sociedade da época, o jovem artista soube também aproveitar desses conflitos para conquistar resultados ao seu favor. Assim a arte fica em segundo plano para dar lugar a uma série de jogos de poder seja dentro da Academia quanto no campo da política brasileira.

Referências bibliográficas:

"Bellas-Artes". Revista Illustrada. RJ. Ano XII, nº471, 1887.

CAVALCANTI, Ana "A Pintura Histórica em dois concursos da AIBA – 1865 E 1887". In: MALTA, Marize (org.) O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010.

DAZZI, Camila. "A 'Reforma da Academia' no Relatório do Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Rodolpho Bernardelli, ao Ministro da Instrução Pública (1891)". In: 19&20, Rio de Janeiro, v. nº3, jul.2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rb_relatorio_1891.htm>. Acesso em 17 abr. 2012.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. Oscar Pereira da Silva. São Paulo: Empresa das Artes, 2006

Acervos consultados:

Arquivo Nacional

Acervo Arquivístico do Museu D. João VI

“Considerações acerca da Exposição do Liceu de Artes e Ofícios realizada em 1882”.

Maria Antonia Couto da Silva - IFCH/UNICAMP¹

Resumo: O texto aborda a Exposição Geral de Belas Artes realizada pelo Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro, em 1882. Participaram da exposição, entre eles, os pintores Victor Meirelles, Angelo Agostini, Augusto Rodrigues Duarte, José Maria de Medeiros e Georg Grimm. Na seção de pintura, foram expostas 408 obras, sendo 286 pinturas a óleo, além de trabalhos em desenho, gravura, guache, esculturas e fotografias. O evento obteve bastante repercussão na imprensa devido principalmente às obras de Grimm apresentadas na ocasião.

Palavras-chave: Exposições de arte – Brasil – Século XIX. Pintura – Brasil – Século XIX

Résumé: Le texte aborde l'Exposition générale des Beaux-Arts réalisé par l'École des Arts et Métiers à Rio de Janeiro en 1882. De nombreux peintres ont participé à l'exposition, parmi eux Victor Meirelles, Angelo Agostini, Augusto Duarte Rodrigues, José Maria de Medeiros et Georg Grimm. Dans l'atelier de peinture, 408 œuvres ont été exposées, dont

¹ Pós-doutoranda em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH-UNICAMP. Bolsista da Fapesp.

286 peintures à l'huile, ainsi que œuvres de dessin, de gravure, gouache, photographies et sculptures. L'événement a assez attiré l'attention de la presse, surtout à cause des oeuvres du peintre Georg Grimm présentées à l'occasion.

Mots-clés: Expositions d'art - Brésil - XIXe siècle.
Peinture - Brésil - XIXe siècle

Na década de 1880 ocorreu uma renovação na pintura no Brasil, destacada pela crítica de arte da época. Alguns críticos que perceberam essas mudanças foram Félix Ferreira, na publicação “Belas Artes”, de 1885, e Gonzaga Duque em “A Arte Brasileira”, de 1888. Como nota Luciano Migliaccio, desde o fim da década de 1870 as exposições da Academia de Belas Artes passaram a ter grande destaque na imprensa. A polêmica ocorrida em 1879, devida à comparação entre os quadros de Pedro Américo e Vitor Meirelles, envolveu a imprensa e motivou abordagens críticas divulgadas nos principais periódicos. Desde a década de 1880 as pinturas de paisagem e também as de gênero passaram a ter maior destaque, com a atuação dos pintores ligados ao Grupo Grimm e também com a presença de artistas recém chegados de estágios europeus como os irmãos Bernardelli e Belmiro de Almeida.

A Sociedade Propagadora das Belas Artes, criada em 1856, foi idealizada pelo arquiteto Francisco Joaquim Bittencourt da Silva (1831-1911). Como nota Alba Bielinski:

No discurso pronunciado nessa ocasião, após evidenciar o deplorável estado de abatimento em que jaziam as artes no Brasil, o atraso da indústria, a falta de embasamento técnico dos artífices e a carência de mão de obra qualificada, Béthencourt da Silva evidenciou as vantagens da criação da Sociedade Propagadora das Belas Artes para fundar e manter um estabelecimento de educação popular – o Liceu de Artes e Ofícios – ‘em que artesões, operários e mais concidadãos estudem em lições noturnas o desenho elementar, geométrico, industrial, artístico e arquitetônico, os princípios das ciências aplicadas às artes livres’, isto é, às artes industriais ou decorativas.²

Para Bielinski, a criação da instituição:

Foi considerada uma utopia, especialmente por pretender, através da educação popular, ensinar o desenho técnico em um curso para os ofícios mecânicos, também chamados de artes menores ou artes e ofícios, para o incremento da futura arte industrial nacional.³

A primeira sede da escola da SPBA funcionou no consistório (ou congregação) de uma igreja – a Matriz do Santíssimo Sacramento, na avenida Passos, onde foram iniciadas as aulas em março de 1858. Em 1859, a sede foi transferida para o consistório e sacristia da igreja de São Joaquim, que estava desativada, onde permaneceu por dezenove anos. Em 1869, Béthencourt da Silva foi proclamado diretor do Liceu, fato destacado, no dia seguinte, pelo *Jornal do Comércio*.

Na opinião de Bielinski, a nova diretoria intensificou, tendo em vista o aprimoramento da arte industrial, o ensino do desenho: elementar, geométrico, de figura, de sombras e perspectivas, projetivo e de máquinas, com um novo currículo e método convenientemente orientados pelo pintor Victor Meirelles.

² BIELINSKI, 2009, pp. 79-93.

³ Ibidem, p. 108.

O Liceu possuía, em 1869, 823 alunos matriculados; e em 1870 o total elevou-se a 1.012. Em 1878, a sede do Liceu mudou-se para o antigo prédio da Secretaria de Estado dos Negócios do Império, na rua da Guarda Velha, 3, no largo da Carioca, por determinação da regente princesa Isabel. Como nota Bielinski, na década de 1880 o Liceu havia se tornado o mais importante estabelecimento de ensino técnico-profissional no Brasil, e instituição sem rival na América Latina.

A primeira exposição, realizada com trabalhos de alunos ocorreu em janeiro de 1859. A SPBA continuou a realizar anualmente esses eventos e, embora não se possa precisar a data, os professores também passaram a participar com certa regularidade dos eventos. Porém a mostra que realmente obteve repercussão no cenário artístico brasileiro foi inaugurada em 1882, nas salas do Liceu. A SPBA realizou às suas expensas uma Exposição Geral, semelhante àquelas ocorridas na Academia de Belas Artes. Na seção de pintura, foram expostas 408 obras, sendo 286 pinturas a óleo, além de trabalhos em desenho, gravura, guache, esculturas e fotografias, e projetos de arquitetura.

A exposição de 1882 contou, entre outros, com a participação de Victor Meirelles, Angelo Agostini, Antônio Alves do Valle, Souza Lobo, Augusto Off, Augusto Petit, Augusto Rodrigues Duarte, Belmiro de Almeida, Décio Villares, José Maria de Medeiros, e Pedro Peres.

O evento obteve bastante repercussão e a SPBA tornou-se a primeira instituição particular que, no século

XIX, organizou com sucesso uma mostra geral de Belas Artes fora dos recintos da Academia, mas em consonância aos propósitos daquela instituição. Como nota Migliaccio:

Apesar das críticas contidas no discurso de abertura, o Liceu fundado por Bittencourt da Silva não era um projeto antagônico à Academia. Muitos dos acadêmicos lecionavam gratuitamente nas salas do Liceu. Os equipamentos que lá se encontravam não raro serviam de apoio aos alunos da Academia, que deles não dispunham. Certamente, o Liceu lançou a tempo as premissas para o aparecimento de uma indústria artística; todavia, isso não foi suficiente para o desenvolvimento significativo dessas atividades. Faltavam o tecido dos ateliês e a tradição artesanal, que poderiam ter substituído a falta de iniciativas industriais.⁴

Além das obras expostas pelos professores do Liceu, artistas já consagrados, a primeira mostra realizada em 1882 apresentou pintores que estavam começando a se destacar no cenário artístico do período, como Georg Grimm.

Gostaria de destacar que a maior parte dos estudiosos de arte do período considera a Exposição da Academia de Belas Artes de 1884 como um marco, na medida em que apresentou os trabalhos de Grimm e dos artistas ligados a ele, associados à renovação da pintura de paisagem no país. Essa mostra, entretanto, foi antecedida pela do Liceu de Artes e Ofícios, onde Grimm já havia exposto e na qual muitas questões e críticas já haviam sido colocadas.

Por ocasião da exposição de 1882 Rui Barbosa realizou um discurso intitulado "*o desenho e a arte industrial*", no qual argumentou acerca da importância do ensino artístico realizado pelo Liceu. No campo da crítica

⁴ MIGLIACCIO, 2000, p. 108.

de arte, devido ao sucesso de público da exposição de 1879, a discussão sobre a arte figurativa saiu, portanto, do círculo da Academia. Nesses mesmos anos, abriam-se também os espaços da Glace Elegante e da Galeria De Wilde, onde iriam expor os pintores Grimm, Facchinetti e Parreiras entre outros artistas fora dos círculos oficiais.

A Repercussão na Imprensa

Entre os vários periódicos consultados, gostaria de destacar a *Gazeta de Notícias* e a *Revista Ilustrada* pela importância que conferiram à exposição do Liceu. A *Gazeta de Notícias*, em especial, sempre acompanhou com interesse as atividades da instituição e dedicou cinco longos artigos ao evento. Em artigo de 22 de março de 1882 o articulista comentou, principalmente, sobre uma fotografia de José Ferreira Guimarães que reproduzia o quadro *Batalha de Riachuelo*, de Victor Meirelles:

Há, entretanto, na grande exposição um objeto violentamente significativo. E foi nele que particularizou-se (sic) a nossa primeira atenção.

Uma simples fotografia.

Encaixada numa emolduração de veludo, distingue-se ao centro da sala principal da exposição uma almofada de esmalte. Quem teve a felicidade de gozar, há alguns anos, a vista do maior monumento talvez que contava a pintura do Brasil, reconhece logo aquela miniatura.

É a batalha naval do Riachuelo.

Lá se vê ao centro o formidável *Amazonas* crivado de balas recuando solenemente ao contra choque da embarcação paraguaia que ele acaba de meter a pique. Lá está o venerando Barroso descobrindo-se entusiasmadamente em presença do anjo da vitória; a marinagem brasileira apertando-se-lhe aos pés no amplexo instintivo do heroísmo.

Naquele pequenino quadro torce-se e detorce-se o dragão da guerra cavalgado pela bravura dos nossos soldados...

Supondes que aquilo é a fotografia de um triunfo? Enganai-vos.

Aquilo é o testemunho de uma vergonha.

A batalha de Riachuelo estava inscrita nos anais da guerra e nos fastos da pintura. Na história, eternizada entre os dois ramos de uma gloriosa coroa de louros, por uma inapagável recordação; na pintura, entronizada sobre as belezas incalculáveis de uma tela-monumento. O gênio de Victor Meirelles colheira no cemitério do passado os últimos ecos do grande feito; apanhara da profundidade épica do seu repouso os cadáveres de muitos heróis, e pelas margens do Paraná muitos gemidos que fugiam e gritos de intrepidez... Tudo isso ressuscitou em uma composição vasta, sublime...

Como que se sentia, ao ver o quadro, os ímpetos de perdoar a guerra que consegue de tal modo inspirar um artista!...

Em dia nefasto, a incúria de um empregado de alfândega volta-se contra o nobre monumento e despedaça-o aos coices. Deixou-se a *Batalha Naval de Riachuelo* apodrecer às umidades da alfândega, exatamente quando acabava de ser entusiasticamente festejada nos Estados Unidos!

Isto é mais do que uma vergonha: passa de torpeza.

E é isto que vem lembrar a fotografia em esmalte que tanto prende a curiosidade dos visitantes da exposição.

Aquela miniatura não se apresenta ali como um eco das nossas glórias militares: rompe desabridamente através das alegrias da festa como uma nota desafinada de tristeza e, no mesmo templo em que rende culto às artes, vocifera protestos em nome do belo.⁵

Como nota Maria Inez Turazzi, o quadro havia sido muito danificado ao voltar da Exposição Universal de Filadélfia em 1876. Entre 1882 e 1883, Victor Meirelles realizou em Paris uma réplica da obra, o que provavelmente aguçou curiosidade em torno da reprodução exibida por Ferreira Guimarães e destacou a sua importância "enquanto documento único, realizado por meios fotomecânicos, da obra original".⁶

Outro artigo interessante foi publicado pela *Gazeta de Notícias* em 4 de abril do mesmo ano. Redigido como uma carta ao Sr. Demerval, foi assinado por Ladislau Netto.⁷ O

⁵ *Gazeta de Notícias*, 22 de março de 1882, p.2. Seção: Belas Artes. "Exposição do Liceu I", não assinado.

⁶ TURAZZI, 1995, pp. 114-115.

⁷ Ladislau de Souza Mello Netto (1838-1894) foi um cientista, pesquisador de botânica

autor destacou paisagens de Grimm e Insley Pacheco e tratou principalmente da importância da aquarela:

A aquarela de efeito, como lhe poderíamos chamar e como está hoje mais em voga, tem na sua própria natureza a necessidade imprescindível e fatal de ser pronta, decisiva e largamente feita, sem cuidado ou preocupação sequer dos contornos exteriores, tendo-se por fto unicamente os grandes efeitos de cor e de claro-escuro, os quais logra o artista obter por meio de manchas lançadas e estendidas com vigor e sentimento, e por assim dizer de uma só vez no papel.

É portanto, a meu ver, o mais espinhoso e o mais ingrato dos gêneros de pintura até hoje conhecidos pois, requerendo imensa prática no trabalho que lhe é peculiar, ainda necessita dos mais sólidos conhecimentos do desenho e do claro-escuro.

E para lhe dar idéia das dificuldades que oferece esta sorte de trabalho, basta dizer-lhe que ele representa na pintura o que é na eloquência o improviso: ambos arrebatados e brilhantes, verdadeiros e formosos, como se o pensamento de um só jato os concebesse e de um só jato os moldasse em bronze – feitura dos gênios ou das mais violentas paixões humanas; tão cintilantes de luz e de realidade que, fascinando-nos os sentidos, mal nos deixam livre a razão para que lhe possamos medir as formas indecisas.⁸

Outro artigo, não assinado, publicado no mesmo jornal no mês de abril, comentou ainda de maneira especial as diversas paisagens de Grimm apresentadas no Liceu:

O artista com umas tintas que são só suas, apresenta os mais arrebatadores efeitos de mar, de arestas agudas de penedias, pinta uns céus originais profundos e transparentes. A Palestina é o seu grande teatro. Jerusalém, Beirute, Jafa, o Líbano estão repetidamente fotografados nos seus painéis.

A Grécia, com todas as pomposas recordações da sua grandeza abismada nos séculos, a Turquia com os seus minaretes e a sua atmosfera povoada de sonolências de odaliska, a Espanha, a Itália, a África, todos os panoramas que deram recreio aos olhares do pintor foram-se-lhe acumulando na palheta e dispersando-se pelas telas....⁹

e diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro. O destinatário da carta provavelmente era Demerval da Fonseca, jornalista responsável pela coluna “Crônica da Semana”, da *Gazeta de Notícias*.

⁸ LADISLAU NETTO, “Exposição de Belas Artes no Liceu de Artes e Ofícios, 2ª carta ao Dr. Dermeval. *Gazeta de Notícias*, terça-feira, 04 de abril de 1882, p. 2.

⁹ A Exposição do Liceu IV, 3ª. Sala, não assinado. *Gazeta de Notícias*, 19 de abril de 1882, p. 1.

Conforme ressaltai anteriormente, além dos articulistas da *Gazeta de Notícias*, Angelo Agostini, editor da *Revista Ilustrada*, também conferiu destaque à mostra do Liceu. Como nota Rosangela Silva, Agostini chamou a atenção para a importância dos eventos artísticos ocorridos fora da instituição oficial – a Academia Imperial de Belas Artes, “como se fora dali a expressão artística pudesse ser mais livre, ou pelo menos, ser analisada mais sob aspectos estéticos e menos sob aspectos políticos.”¹⁰ A mostra do Liceu foi comentada em quatro artigos intitulados “Exposição de Belas Artes”.

Como aponta ainda Rosangela Silva, um dado relevante nesse conjunto de críticas é que “os comentários eram direcionados quase que exclusivamente para as obras, quando em críticas anteriores ou mesmo posteriores, é possível perceber comentários negativos à instituição oficial de ensino na corte”.¹¹



Figura 1 – Angelo Agostini. “Exposição do Liceu em 1882”. Rio de Janeiro, Revista Ilustrada, n. 291, 19 de março de 1882, p. 4-5 (detalhe).

¹⁰ SILVA, Rosangela, 2011, p. 464.

¹¹ Ibidem, p. 467.

No último artigo, publicado na *Revista Ilustrada*, número 295, o articulista criticou o governo imperial pela falta de investimento no ensino do desenho, atividade considerada a base para o desenvolvimento da arte. Na opinião da autora, esse conjunto de artigos apresentou características particulares, se comparados aos textos realizados por ocasião das exposições de 1879 e de 1884, nos quais o peso político foi maior.¹²

Félix Ferreira, ao tratar dessa exposição em seu livro: “Belas Artes” comentou sobre as dificuldades financeiras e a falta de oficinas e de pessoal que o Liceu de Artes e Ofícios enfrentava.¹³ Em um texto sobre a exposição de 1884, ele retomou o comentário sobre a importância da xilografia e da fotografia, consideradas importantes auxiliares das belas-artes, que poderiam ser utilizadas como vulgarizadoras, como uma maneira de ampliar a circulação das imagens.¹⁴ Destacou os desenhos e litografias expostos e também as fotografias de Albert Henschel e Ferreira Guimarães.

O crítico Gonzaga Duque também comentou no livro “A Arte Brasileira” sobre a importância da mostra de 1882 para a projeção da obra de Grimm:

Duas coisas que, no Rio de Janeiro, ninguém conseguiu fazer e Jorge Grimm alcançou realizá-las: reunir em exposição cento e cinco quadros e fundar escola! Foi na exposição de 82 promovida

¹² Revista Ilustrada, n.295, 1882, p.3 e 6, citada em SILVA, Rosangela de Jesus. “O espaço representativo de uma instituição: a exposição de 1882 no Liceu de Artes e Ofícios”. Atas do VII Encontro de História da Arte da UNICAMP, Campinas, 2011. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Rosangela%20de%20Jesus%20Silva.pdf> - Acesso: 15/05/2012.

¹³ FERREIRA, Félix. *Bellas-Artes. Estudos e apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes, 1885.

¹⁴ SILVA, Rosangela de Jesus. “Angelo Agostini, Felix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada: contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX”. Campinas, Revista de História da Arte e Arqueologia, n.10, jul-dez 2008, p. 43-71.

pela Sociedade Propagadora das Belas Artes, que nos apareceu o paisagista alemão. Em uma das salas do Liceu de Artes e Ofícios, reuniu e suspendeu aos muros uma notável bagagem artística. Ali expôs ele tudo quanto possuía em trabalhos.

Essa grande exposição valeu ao artista uma certa admiração e, mais que certa admiração, nomeada. Bem a merecia ele.¹⁵

Gonzaga Duque provavelmente retomou, em seu livro, as discussões e os debates sobre as exposições presentes na imprensa da época, dialogando com outros críticos e amadores das artes.

Gostaria de lembrar que neste breve comentário sobre a mostra realizada pela Sociedade Propagadora de Belas Artes não foi possível abordar questões artísticas mais específicas, que serão retomadas posteriormente em minha pesquisa. Procurei ressaltar, ainda que de maneira abreviada, as questões centrais apontadas pela crítica, destacando a importância do evento expositivo, ainda pouco estudado, para a compreensão do cenário artístico no Brasil do século XIX. Além de destacar a importância da fotografia, da litografia e da aquarela, os articulistas enfatizaram também importantes mudanças em relação à pintura de paisagem, referentes ao uso da cor e também a uma abordagem realista da paisagem nacional, antecipando questões que seriam retomadas durante a exposição da Academia de Belas Artes realizada em 1884.

Referências bibliográficas:

BIELINSKI, Alba C. "O 'senhor do desenho' no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro". In: VICTOR MEIRELLES, novas leituras. Org.: Maria Inez Turazzi. Florianópolis: Museu Victor Meirelles; São Paulo: Studio Nobel, 2009.

¹⁵ DUQUE-ESTRADA, 1995, pp. 193-194.

DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. A arte brasileira. [1888]. Introdução Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

FERREIRA, Félix. Bellas-Artes. Estudos e apreciações. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes, 1885.

MIGLIACCIO, Luciano. "O século XIX". In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, São Paulo. Arte do século XIX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

SILVA, Rosangela de Jesus. "Angelo Agostini, Felix Ferreira e Gonzaga Duque Estrada: contribuições da crítica de arte brasileira no século XIX". Campinas, Revista de História da Arte e Arqueologia, n.10, jul-dez 2008, p. 43-71.

SILVA, Rosangela de Jesus. "O espaço representativo de uma instituição: a exposição de 1882 no Liceu de Artes e Ofícios". Atas do VII Encontro de História da Arte da UNICAMP, Campinas, 2011. Disponível em:

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Rosangela%20de%20Jesus%20Silva.pdf>

Acesso: 15/05/2012. (meio eletrônico).

TURAZZI, Maria Inez. Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

A crítica de arte de Ramalho Ortigão e a pintura oitocentista portuguesa

Maria do Carmo Couto da Silva

Pós-Doutoranda em História da Arte pela FAU/USP;

Bolsista da FAPESP.

Resumo: O escritor português José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915) nos deixou muitos textos sobre arte, como aqueles reunidos no livro *A arte portuguesa*, objeto de nosso estudo. Figura de especial importância para a compreensão da crítica de arte portuguesa do século XIX, seus textos são fundamentais para o estudo das relações artísticas entre Portugal e Brasil.

Palavras-chave: Pintura Portuguesa – século XIX
- José Duarte Ramalho Ortigão – Crítica de arte portuguesa

Résumé: L'écrivain portugais José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915) nous a laissé nombreux écrits sur l'art, comme ceux qui nous pouvons retrouver groupés dans le livre *L'art portugais*, objet de notre étude. Étant une grande personnalité, d'une particulière importance, il nous a permis de mieux comprendre l'art portugais du XIXe siècle, ses textes sont essentiels pour l'étude des relations artistiques entre le Portugal et le Brésil.

Mots-clés: Peinture Portugais - XIXe siècle - José Duarte Ramalho Ortigão - Critique de l'art portugais

O escritor português José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915) deixou em seu legado muitos escritos sobre a arte, como aqueles reunidos no livro *A arte portuguesa*, de que trataremos em nossa comunicação.

Figura de especial importância para a compreensão do cenário oitocentista de seu país, seus textos favorecem a análise das relações artísticas entre Portugal e Brasil no século XIX.

A crítica de arte escrita por Ramalho Ortigão a respeito de algumas obras de arte do pintor português José Malhoa, de 1906, que seriam expostas nesse mesmo ano em mostra no Rio de Janeiro, nos permite repensar a importância deste artista no cenário português e brasileiro do período, como destaca Luciano Migliaccio (c.2008, n.p.). Ramalho Ortigão foi um dos primeiros a comentar a obra de Malhoa no Brasil, em texto publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1880. Para Ortigão, a obra de Malhoa “*seria um traslado fiel da vida rural, lembrando a epopeia de Constantin Meunier consagrada à glorificação do trabalho industrial na Bélgica*”. (id.Ibid.)

Ramalho Ortigão foi um intelectual bem conhecido no Brasil e desde o final da década de 1870, redigiu a coluna *Cartas Portuguesas*, publicada pela *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro durante décadas. Em suas

colaborações para o jornal brasileiro o autor tratou de assuntos variados como política, artes plásticas, literatura e história de Portugal. Como nota João Carlos Zan (2009, p.108), podemos pensar que os escritos de Ramalho Ortigão influenciariam toda uma nova geração de escritores brasileiros como Luiz Murat, Pardal Mallet e Olavo Bilac, autores que também escreveram sobre questões da arte brasileira.

O escritor sobressaia-se por sua aparência e foi descrito por Eça de Queiroz em texto publicado na *Gazeta de Notícias* como um dândi: “*Eu conheci-o antes das Farpas, já tinha então as qualidades eminentes de corpo e de coração: era forte, era são, era bom, era alegre; mas dos cabellos aos bicos dos sapatos, era, em cada polegada, um litterato, mais – era um janota. O chapéu Panama era exato.*”(QUEIROZ, 1878, p.1). Em outro comentário, ele apresenta o seu caráter: “*tem vivido com honra e trabalhado com valor*” e nos fala que ele “*não é bacharel e tem saúde*” (Id. *ibid.*).

Em nossa comunicação procuraremos analisar a visão particular acerca do campo artístico do final do século XIX e começo do XX presente nos escritos de Ramalho Ortigão. É preciso lembrar que ele abordou com frequência a produção de pintores portugueses ligados ao Grupo do Leão. Destacamos ainda que várias obras destes artistas portugueses, no começo do século XX, passaram a compor a Galeria da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, hoje Museu Nacional de Belas Artes.

Uma primeira aproximação aos escritos de Ramalho Ortigão

Em nosso mestrado encontramos uma crítica de arte de Ramalho Ortigão publicada em um artigo da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 27 de novembro de 1878, assinado pelo crítico português Ramalho Ortigão (SILVA, 2005, p.35), uma das principais figuras ligadas ao realismo em seu país. Ele abordava a seção italiana da Exposição Universal de 1878, em Paris e destaca entre os trabalhos apresentados o grupo escultórico *Edoardo Jenner experimenta em seu filho a inoculação da vacina* (1873), pelo qual o escultor italiano Giulio Monteverde¹ tornou-se muito conhecido. (Figura 1)

A obra tem por tema o cientista que sacrifica o próprio filho, em nome da Ciência. Ligava-se dessa forma às ideias do Positivismo, no culto à ciência e ao progresso. Para o crítico a arte para se renovar deveria voltar-se ao povo e assim tornar-se liberta dos rígidos modelos acadêmicos:

A Italia é de todos os paizes modernos aquella em que a arte é mais particularmente guiada e protegida pelo Estado. A exposição de arte italiana encerra esta importante ainda que um pouco triste lição: que os governos são absolutamente impotentes para determinarem directamente em uma sociedade a revivescencia do sentimento artístico. A arte obedece ás leis geraes da natureza. É um producto social, que tem a sua phase de desenvolviment, o seu período de virilidade, a sua velhice, a sua decadencia e o seu termo. **Só impulso geral de um**

¹ Giulio Monteverde nasceu em Bistagno, estudou e trabalhou com o escultor Santo Varni em Gênova. Em 1865, recebeu um pensionato de aperfeiçoamento em Roma e rapidamente fez carreira na cidade, tornando-se conselheiro comunal em 1880 e senador do Reino nove anos depois. Recebeu durante a sua vida inúmeros títulos, como o de *Commendatore della Corona d'Italia*, da *Ordine di Francesco Giuseppe d'Austria* e do *Kedivè d'Egitto*, *Ufficiale della Legion d'onore*, *Cavaliere dell'ordine civile de Savoia*, foi sócio de quase todas as associações artísticas da Itália, membro correspondente do Instituto de França e da Real Academia de Belas Artes da Bélgica, entre outros.



Figura 1 - Giulio Monteverde. *Edoardo Jenner experimenta em seu filho a inoculação da vacina*, 1873, gesso, 135 x 103 x 92 cm, Genova, Galleria d'Arte Moderna.

povo tem o poder de suscitar um renascimento esthetico. É o povo portanto que os artistas devem interrogar para descobrir o novo caminho que são chamados a percorrer, a intervenção acadêmica e dogmática não fará senão affastá-los cada vez mais do seu destino progressivo.²

Para tanto, é preciso que o artista apresente uma nova postura, buscando originalidade de concepção e de estilo. Segundo Ortigão, *Jenner*, de Monteverde é uma “*excepção luminosa e brilhante (...) um pobre cirurgião d’aldeia, sentado n’uma cadeira, com a lanceta em punho, as pernas cruzadas, um pé sobre o outro, experimenta a*

² ORTIGÃO, Ramalho. Notas de Viagem: as nações artistas. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 4, n.328, p.1, 27 nov. 1878. Grifo nosso.

vacina que acaba de descobrir inoculando-a no braço de seu filho.” (Id. ibid.).

Para o mesmo autor, a atitude da criança nua colocada sobre os joelhos do pai e debruçada sobre o seu braço esquerdo é cheia de naturalidade e graça. A ação do cientista, de uma simplicidade grandiosa, exprime admiravelmente a concentração de seu espírito, a convicção de sua inteligência, a decisão de sua vontade. Para ele, o mais tocante na obra é o clima de intimidade doméstica que apresenta e, sobretudo o tema, que tem um amplo sentido social:

Entre tantas estatuas de reis, de príncipes, de papas, de guerreiros, é summanamente consolador o encontrarmos defronte da admirável imagem do descobridor da vaccina a ocasião de nos inclinarmos reverentemente e reconhecidamente aos pés de um homem útil, que nunca teve no mundo nem um altar, nem um throno e que todavia dominou um dos maiores flagellos da natureza, em vez de dominar o homem, espingardeando-o ou corrompendo-o.³

A arte portuguesa

O livro *Arte Portuguesa* (primeira edição de 1896), reeditado pela Livraria Clássica Editora, em 1943 (2 volumes) e em 1947 (3º volume) nos dá uma boa aproximação ao pensamento sobre arte de Ramalho Ortigão.

Um texto referencial para isso é “*Uma polémica – O concurso de pintura na Academia das Belas Artes*”, em que o autor comenta os trabalhos de três jovens pintores: Arthur Loureiro, Columbano Bordalo Pinheiro e Ernesto Condeixa.

³ Id. ibid.

Para o autor a melhor obra é a de Loureiro, um quadro que tem como tema uma paisagem ao sol. O motivo para o elogio é a ausência em sua obra de um defeito capital das pinturas portuguesas apresentadas na exposição de Paris: que “*não têm a cor do sítio, falta-lhes o carácter nacional*” (ORTIGÃO, 1947, p.12). O crítico nota que Loureiro em sua pintura, criou uma:

atmosfera absolutamente nítida, sem poeira e sem névoa, sob o azul intenso do céu de outono em Lisboa, um verdadeiro banho de azul. Nada mais raro nos quadros que nos habituamos a ver! (...) No outono, depois de limpa a atmosfera pelas primeiras chuvas, a luz de Lisboa é efectivamente azul, do azul mais intenso.⁴

O autor comenta que nos quadros dos outros dois autores não há diferenças formais entre uma paisagem na Extremadura portuguesa ou do norte da França. Por exemplo, no quadro de Columbano o autor comenta que o artista utilizou um efeito de tinta: “*o primeiro plano do seu quadro é um lodaçal oleoso (...) as árvores baças, desbotadas, um pouco delidas, parece terem passado por uma primeira fervura destinada a reduzi-las a esperregado.*” (ORTIGÃO, 1947, p.10) Mas, o ponto principal, a nosso ver, é o registro dos tipos humanos regionais, de forma que ainda sobre o mesmo quadro comenta o crítico:

sobre a papa que, à minha vista, constitui o primeiro plano de seu quadro, está deitado um rapaz que é em toda a composição o que mais me aflige, porque ele é louro como um grão de milho, de pernas e pés nus, tem a pele branca de um saxônio, e está vestido como um pequeno pescador napolitano. A presença de um tal indivíduo em Lisboa, em plena real tapada da Ajuda, enche de confusão toda a

⁴ ORTIGÃO, Ramalho. Arte Portuguesa: crítica e polémica. Lisboa: Livraria Clássica, 1947. v.3, p.13.

etnologia de que eu posso dispor para explicar esse fenômeno. Em Portugal o povo do termo de Lisboa não dá semelhante produto.⁵

No quadro de Loureiro o registro é mais fiel para o crítico: a figura feminina deitada sobre o terreno, no primeiro plano, *“não é uma convenção, não é um acessório, é um complemento da paisagem”* (ORTIGÃO, 1947, p.15). O pintor teria representado uma moça do povo, *“uma operária, uma cefeira que descansa, deitada de bruços, com os cotovelos no chão, as faces apoiadas nas duas mãos, olhando para o espectador. É a figura autêntica da plebe dos campos, estúpida, pacífica, mansa e feia.”*(Id. Ibid., p.15-16)

É neste mesmo sentido que o artista irá fazer o elogio às paisagens portuguesas de Silva Porto: *“há essa profunda luz extraordinariamente brilhante, de uma palpação intensa, que envolve tão caracteristicamente as margens do Tejo, banhando de um esplendor radiante as colinas que o cercam.”* (ORTIGÃO, 1947, p.43). Além disso, é por meio da vegetação representada pelo artista que se sente a atmosfera local:

o cheiro do torrão. É bem aquela a região dos pomares com as suas árvores pequenas, roliças, bem aparadas, as pereiras e o pecegueiros na encosta abrigados do vento norte, os limoeiros em trepadeira acholchetados ao muro. É bem aquela a região das hortas ajardinadas, com os talhões de couve e os caniçados de feijão, debruados de roseiras, de dalias e de moitas de alfasema, sobre as quais adejam os zumbidos das abelhas e as esfusiadas turtuosas das borboletas cor de palha.⁶

⁵ Id. Ibid., p.10-11.

⁶ RAMALHO Ortigão. *Arte Portuguesa*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1947, p.43.



Figura 2 - SILVA PORTO, António. *Na Cisterna*, c.1881, óleo s/ papel, 42,5 x 56,5 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Ramalho Ortigão prevê muito sucesso para o artista quando ele tiver viajado e conhecido Portugal e anotado as variações e diferenças regionais: “*ele terá dado a paisagem portuguesa as notas proeminentes e terá lançado as bases da renascença na pintura nacional*”⁷.

Malhoa é também merecedor da atenção do crítico, desde seus tempos de jovem artista, e destaca-se como um artista que trabalha com habilidade a luz. É nestes parâmetros que ele descreve *A parreira*:

Debaixo de um parreiral, onde a cepa braceja ainda com pouca folha na verdura tenra da primeira seiva e através do sol em grandes manchas intensas orladas pelo recorte das folhas, corre a água num velho tanque de pedra musgosa; uma mulher agachada estende a corar

⁷ Ibidem, p.44.

na erva os ensaboados de linho branco e de chita azul e vermelha, enquanto que ao fundo, uma verdura densa e escura de pomar exalta no efeito do primeiro plano a faixa de ar quente, a doce polvilhação do Sol descoberto e quase a prumo num dia límpido e calmo.⁸

Para o autor, o artista possui uma fatura rápida e frescor de impressão, que dá ao espectador uma impressão de saudade “*porque não há ninguém que numa certa primavera de sua vida não tenha passado por sorrindo por um sítio parecido com aquele.*”⁹

O breve comentário sobre a crítica aqui apresentada nos permite perceber alguns pressupostos do pensamento de Ramalho Ortigão acerca da modernidade na pintura portuguesa do final do século XIX e especialmente sua importância para a compreensão da geração de artistas que desponta nesse período em Portugal. Os pontos que o crítico destaca em seus escritos, como a exigência de uma observação fiel da paisagem e dos hábitos da população local, de grande cunho regionalista, a nosso ver, é o começo de um processo que encontrará fortuna nas décadas posteriores. É importante ressaltar que a publicação constante de textos de Ortigão na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, provavelmente influenciou muito a nossa crítica de arte e também a produção de artistas brasileiros que lhe foram contemporâneos.

Referências bibliográficas:

MIGLIACCIO, Luciano. Malhoa e o Brasil. [S.l., s.n.], c.2008.

⁸ Id. Ibid., p.90.

⁹ Id. Ibid., p.90.

QUEIROZ, Eça de. Ramalho Ortigão (Carta a Joaquim de Araujo). *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1878, p 2.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. A obra *Cristo e a mulher adúltera* e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli. Campinas, 2005. 271p. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

ZAN, João Carlos. *Ramalho Ortigão e o Brasil*. São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

A participação de Visconti em mostras internacionais

Mirian N. Seraphim

Docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia de Mato Grosso

Resumo: Eliseu Visconti sempre fez questão de expor sua obra, submetendo-a ao julgamento da crítica e apreciação do público, tanto nacional quanto estrangeiro, nos mais diversos eventos coletivos, desde a época de sua formação e até quando já consagrado. Sua concorrência em exposições internacionais foi repleta de êxito desde o início, tendo alcançado várias medalhas, especialmente nas grandes feiras como a de Chicago, em 1893; a de Paris, em 1900; e a de Saint Louis, em 1904. Ainda teve uma pintura adquirida numa exposição em Santiago do Chile, em 1910, além de procurar sempre exibir sua produção de arte aplicada à indústria, em consonância com a recente tendência para a diminuição da distância entre esta e as belas artes.

Palavras-chave: Eliseu Visconti. Pintura brasileira. Arte aplicada. Exposições internacionais. Medalhas.

Abstract: Eliseu Visconti always made a point to exhibit his art submitting it to the appreciation of critics and public both Brazilian and international. From his

academic years to his laureate times he participated in the most diverse events, and he had a very accomplished career, receiving many medals for his work as those from the World Fairs of Chicago (1893), Paris (1900) and Saint Louis (1904), and also selling one painting in an exposition in Santiago, Chile (1910). He also tried to always exhibit his applied arts production, following a trend to shorten the distance between the arts applied to industry and the fine arts.

Keywords: Eliseu Visconti. Brazilian painting. Applied art. International Exposition. Medals.

Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944) foi um artista extremamente operoso em todos os sentidos. Trabalhou ininterruptamente na sua arte, experimentou diversas técnicas, faturas e gêneros da pintura, e ainda criou projetos para a indústria. Além disso, fez questão de mostrar sua produção constantemente, em certames desde os mais grandiosos e famosos aos mais reduzidos e despretensiosos, tanto no Brasil como no exterior. Sua participação em grandes feiras e outros eventos internacionais começou quando era ainda estudante, antes mesmo do seu estágio em Paris.

World's Columbian Exposition, 1893

Provavelmente antes de embarcar para seu aperfeiçoamento na Europa, Visconti, selecionou suas

obras que a delegação brasileira enviaria a Chicago, EUA, para figurarem na World's Columbian Exposition. Esta feira foi organizada para comemorar o quarto centenário da descoberta da América por Cristóvão Colombo, em 1492, e teve sua duração de 1º de maio a 31 de outubro de 1893.

Uma publicação do Institute for Latino Studies revela os resultados de uma pesquisa sobre a exibição da arte latino-americana na região central dos EUA, e seu primeiro capítulo trata de duas das exposições mundiais das quais Visconti participou. Segundo essa publicação, em 1893, os organizadores da feira fizeram convites oficiais aos governos de muitos países, para participarem e um número sem precedentes de nações latino-americanas – entre elas Brasil, Colômbia, Costa Rica, Equador, Guatemala, México, Nicarágua, e Venezuela – aceitou o convite para exibir seus produtos em pavilhões nacionais, desenhados em arquitetura clássica de estilo greco-romano, elementos que simbolizavam o ideal das novas repúblicas.¹

O Palácio de Belas Artes, a mais ambiciosa instalação de arte americana até a data, apresentou quase 1.200 pinturas e esculturas contemporâneas, criadas desde 1876. Foram enviados, às academias nacionais e artistas nacionalmente reconhecidos e estabelecidos de diferentes países, convites para a utilização dos espaços da seção de arte internacional do Palácio de Belas Artes, mantendo altos padrões estéticos comuns às exposições universais da época. Essas obras seriam julgadas por um

¹ HERRERA, Olga U. *Toward the preservation of a Heritage: Latin American and Latino Art in the Midwestern United States*. Notre Dame: Institute for Latino Studies/ University of Notre Dame, 2008, p. 7.

júri internacional encarregado de conferir medalhas de ouro, prata e bronze. As obras exibidas em outros palácios ou pavilhões nacionais não seriam consideradas para a conferência de medalhas.

Várias academias foram convidadas a enviar delegações chefiadas por seus diretores, incluindo a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), do Rio de Janeiro, que enviou Rodolfo Bernardelli como Comissário de Belas Artes. O Brasil foi o único país da América Latina que exibiu suas obras tanto no Palácio de Belas Artes quanto no Pavilhão Nacional, enquanto Venezuela e Costa Rica apresentaram seus artistas em outros prédios e o México foi representado por um maior número de artistas no Pavilhão de Belas Artes e uma pintora no Prédio das Mulheres. No total, o Brasil apresentou 23 artistas, com 87 pinturas, 6 esculturas, e 7 entalhes:²

A Selection of Latin American Artists at the World's Columbian Exposition, 1893*	
Brazil Palace of Fine Arts Alcove 140–142	Belmiro de Almeida, J. P. de Almeida Jr., Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli, Rodolpho Bernardelli, Caron H. Boaventura, M. Brocos, Baptista Castagneto, J. Baptista da Costa, J. Zeferino da Costa, Nicolan Facchinetti, Aurelio de Figueredo, Raphael Frederico, A. Girardet, José Fiuza Guimaraes, Firmino Monteiro, Agostinho da Motta, Eliseu d'Angelo Visconti, Pedro Weingartner.
Brazil National Pavilion	Belmiro de Almeida, Pedro Américo, Adolpho Amoedo, J. Zeferino da Costa, Aurelio de Figueredo, Victor Meirelles, Antônio Parreiras, Pedro Peres.

* Parte brasileira do quadro geral de artistas latino-americanos. Idem, p. 9.

² Idem, p. 8 e 9.

Visconti apresentou paisagens de cunho bem brasileiro, realizadas sob o impacto das discussões que precederam a reforma da Academia de Belas Artes, e as orientações dos jovens professores, tanto na experiência do *Atelier Livre*, em 1890, quanto depois, na recém-criada ENBA. No catálogo da exposição de Chicago, as oito pinturas de Visconti estão registradas apenas com a designação genérica de paisagem [*Landscape*], exibidas duas no nicho 142 e seis no nicho 141.³

Entre elas estava pelo menos uma das várias *Lavadeiras* que Visconti realizou em 1891, aquela que foi apontada pelo catálogo da sua Exposição Retrospectiva de 1949, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), como tendo merecido uma medalha de prata, na Exposição de Chicago, em 1892. O erro desta data é certo que foi causado pela lembrança da comemoração do 400º aniversário da chegada de Colombo à América. Porém, no certificado de premiação que Visconti recebeu, conservado pela família, o texto é claro ao informar que uma medalha por mérito especial foi outorgada pelo conjunto das oito paisagens, no ano de 1893.

Destas pinturas, é bem provável que sete foram apresentadas também na Primeira Exposição Geral de Belas Artes (EGBA), no ano seguinte, ao lado das obras que Visconti mandou de Paris, sendo que duas apenas receberam títulos específicos: *Lavadeiras* e *Bananeiras*. Entre aquelas intituladas apenas *Paisagem* no catálogo

³ WORLS'S Columbian Exposition. *Revised Catalogue*. Department of Fine Arts, with index of exhibitors. Chicago: Conkey, 1893, p. 181-182. Documento apresentado durante o XXXII Colóquio do CBHA, na Sessão Temática "Arte do século XIX: novas leituras", por Camila Dazzi.

da EGBA de 1894, estão possivelmente, *Mamoneiras* (1890), *Dia de sol (Andaraí Grande)* e com certeza, *Uma rua da favela*, pois foi descrita em uma resenha sobre a exposição⁴.

Exposition Universelle Internationale, 1900

Tendo terminado seu período de estágio subvencionado pelo governo brasileiro por meio da ENBA, Visconti se demorou ainda em Paris, a fim de participar da grande feira internacional que ocorreria naquela cidade. A Exposition Universelle Internationale foi inaugurada em 14 de abril de 1900, e recebeu quase o dobro dos visitantes da exposição de Chicago. Celebração do progresso tecnológico e cultural, seus pavilhões edificadas numa gigantesca área em torno da Torre Eiffel apresentaram ao mundo a novidade da luz elétrica.

Apenas três pintores brasileiros tiveram a honra de se apresentar ali: Pedro Américo (1843-1905), Pedro Weingärtner (1853-1929) e Visconti. No catálogo da Exposition Décennale des Beaux-Arts, que fazia parte da Exposição Universal de 1900, o nome dos três brasileiros aparece numa lista colocada à parte e por último,⁵ da Section Internationale, sem especificação da nacionalidade dos artistas. É interessante notar que, países como o México – apresentando três pinturas – e Nicarágua – apenas uma – tiveram seus nomes destacados em listas à parte, inseridas

⁴ *A Notícia*. Rio de Janeiro, 7/8 out. 1894.

⁵ *Catalogue Officiel Illustré de L'Exposition Décennale des Beaux-Arts – 1889-1900*. Paris: Ludovic Baschet, 1900, p. 332.

na ordem alfabética dos países estrangeiros, sendo que o Brasil, somando seus três artistas participantes, apresentava quatro pinturas.

Isso talvez seja devido ao fato de que os pintores brasileiros inscreveram suas obras de forma independente, uma vez que se encontravam na Europa, e que o Brasil não participou de forma oficial desta exposição, como havia ocorrido em Chicago. Mas somente Visconti, o mais moço dos três, foi premiado. E com obras substancialmente diferentes daquelas oito paisagens destacadas na exposição americana. Ele expôs *Mélancolie* [*Gioventù*] e *Les Oréades* (1899), na Section Internationale, no Grand Palais des Champs-Élysées. (Figura 1)

Ainda em 1900, uma coleção em dez volumes foi publicada na Philadelphia sobre a arte exposta na grande feira de Paris: *Chefs-d'Oeuvres of the Exposition Universelle*. Segundo o volume VI, denominado "Italy, Spain, Portugal, Central and South America", Weingartner, o mais conhecido nos Estados Unidos dentre os artistas brasileiros presentes, havia feito em Chicago uma exposição muito mais importante do que atual em Paris, e Pedro Américo enviara uma grande tela, muito no estilo francês oficial, *Honneur et Patrie*.⁶ Bem mais entusiasmado é o comentário do autor sobre a participação do mais jovem:

Muito diferentes, e carregando convincente testemunho da eficácia das escolas de arte nacionais, são as duas pequenas telas exibidas por Eliseu Visconti, nascido no Rio de Janeiro, e treinado apenas na Escola de Belas Artes daquela capital, embora ele agora viva em Paris: seus *Oreades* e *Melancolie* têm um sabor curioso, delicado,

⁶ WALTON, W.; SAGLIO, A. & CHAMPIER, V. *Chefs-d'Oeuvres of the Exposition Universelle*. Vol. VI. Philadelphia: George Barrie & Son, 1900, p. 81.

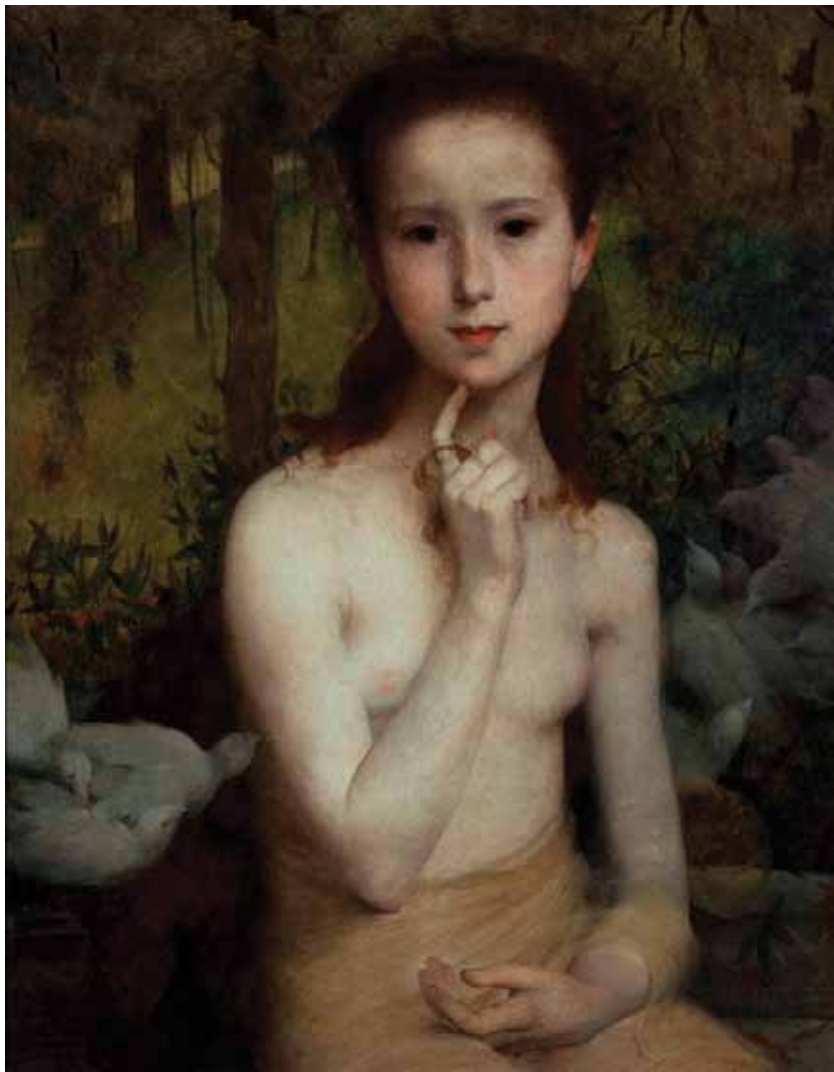


Figura 1 - ELISEU VISCONTI. *Gioventù* (1898) o.s.t.; 65cm x 49cm; Rio de Janeiro, MNBA. Foto: Photo Síntese Fotografia, 2011.

e artístico que os faria notáveis em quaisquer galerias nacionais. Sua mística e jovem garota de pele cor de oliva, sentada em um bosque sombreado e observada pelas aves brancas curiosas, está pendurada à direita de uma porta em uma das galerias mais baixas, e detém os passos mesmo do mais apressado visitante, se ele tiver qualquer estima

pelas coisas que fazem valer à pena parar. O júri concedeu a este pintor a medalha de prata.⁷

É fato que o autor ignorava os cursos frequentados por Visconti em Paris, quando o julga treinado apenas na escola do Rio, e também a tela *Oréadas* (182,2 x 108 cm) não poderia ser considerada pequena, mas é muito interessante o seu testemunho sobre o impacto que *Gioventù* causava nos visitantes da exposição, mesmo não sendo exibida em lugar de destaque. Além disso, a pintura foi também reproduzida ao final desse capítulo, “The Art of the Central and South American States” [p. 92].

Quando apresentadas no Brasil, na individual que Visconti organizou na ENBA, em maio de 1901, para mostrar sua produção do período de aperfeiçoamento na Europa (1893-1900), essas duas pinturas foram as mais comentadas e apreciadas, por sua qualidade, sensibilidade e afinação com a estética chamada aqui Arte Nova. Mas Visconti apresentou ainda, nessa sua exposição individual, o fruto de outro aprendizado, diverso do que ele tivera no Rio de Janeiro: o curso de arte decorativa de Eugène Grasset, na École Guérin, que ele frequentou de 1894 a 1898.

No catálogo dessa exposição de 1901, Visconti listou 28 projetos na Seção “Arte Decorativa Aplicada às Indústrias Artísticas – Cours de Mr. Grasset”, dos quais quatro estão ressaltados com a informação “Figurou na Exposição Universal”: *Tenture imprimée*; *Primavera*

⁷ Idem, p. 81-82. (tradução livre)

(prato em cerâmica); *Le tre vergini* e *A Música* (vitral).⁸ A exibição desses trabalhos nas duas exposições revela a concordância de Visconti com a tendência, que começava a se manifestar no meio artístico, favorável à não distinção entre belas-artes e artes decorativas.

A medalha recebida, uma das 299 de prata distribuídas na classe 7 (Pinturas e desenhos), do grupo II (Obras de arte), foi sempre a mais divulgada nas biografias do pintor, embora não tenha sido a maior premiação que Visconti obteve numa exposição internacional. Isso provavelmente ocorreu, porque esta foi a maior e mais espetacular exposição universal realizada. Visconti trouxe dessa experiência que corroborou seu aperfeiçoamento na Europa, além da medalha, ao menos mais uma lembrança: um pequeno quadrinho pintado sobre madeira, o *Pavilhão da Itália na Exposição Universal de Paris* (1900).

Louisiana Purchase Exposition, 1904

Quatro anos mais tarde, em Saint Louis, EUA, outra mostra internacional, apesar de não ter alcançado a mesma notoriedade que a de Paris, a Louisiana Purchase Exposition se estendeu de 30 de abril a 1º de dezembro de 1904. Organizada para comemorar o centenário da compra de 23% do território atual dos EUA, em 1803, que na época pertencia à França, foi adiada para permitir a plena participação de todos os estados norte-americanos e dos países estrangeiros. Assim como Chicago, em 1893,

⁸ O catálogo da individual de 1901 não informa em qual seção da Exposição Universal teriam sido expostas essas obras.

a cidade de Saint Louis, Missouri, aspirou ao cargo de anfitriã da maior exposição já realizada em solo americano. Mais uma vez, as nações latino-americanas tiveram uma significativa participação com pavilhões nacionais, representando Brasil, Argentina, Guatemala, México, Nicarágua e Cuba, o último expondo como nação autônoma pela primeira vez desde que se tornou independente dos EUA, em 1902.⁹

Também a presença da arte latino-americana nessa exposição foi relevante, pois um número maior de países – Argentina, Brasil, Cuba, México e Peru – participaram nas seções do Palácio de Belas Artes, com um total de 446 obras de arte.¹⁰ As delegações nacionais foram escolhidas pelos diretores das academias de belas artes, mas desta vez, o Comissário de Belas Artes do Brasil seria J. Américo dos Santos, segundo o *Official Catalogue of Exhibitors*.¹¹ Provavelmente, trata-se de Carlos Américo dos Santos, que na época já era famoso como editor de belas artes para o maior jornal brasileiro.¹² Na lista dos artistas brasileiros participantes, incluída no quadro geral dos latino-americanos, na publicação do Institute for Latino Studies, o nome de Visconti aparece duas vezes: com seu prenome apenas abreviado, e com a forma francesa, Elysée, como se fossem dois artistas:

⁹ HERRERA, Olga U. Opus cit., p. 11.

¹⁰ Sendo o balanço total por nações: Brasil 198; Argentina 116; Cuba 86; México 42; Peru

4. Idem, p. 12.

¹¹ Idem, p. 12.

¹² Coluna “Notas de Arte” do *Jornal do Commercio*. É também o editor brasileiro de belas artes para a revista *The Studio*, nos anos 1900, e em LLOYD, Reginald. *Twentieth Century Impressions of Brazil: Its history, people, commerce, industries and resources*. London: Lloyds Greater Britain, 1913.

Selection of Latin American Artists at the St. Louis Louisiana Purchase Exposition, 1904*	
Brazil	Bento Barbosa, Modesto Brocos, B. Calixto, A. Delpino, V. Dubugras, H. Esteves, Mariano del Favero & Bros., A. Figueiredo, Dr. A. G. Figueiredo, Raphael Frederico, A. G. Girardet, M. Mee, A. Musi, Insley Pacheco, E. Papf, A. C. Rangel, L. Ribeiro, Fernando Schlatter, Oscar P. da Silva, F. A. Steckel, Elysée Visconti, E. Visconti, Henry Walder, Pedro Weingartner, Amadeu Zani

O impacto do Movimento de Artes e Ofícios, que estava em plena atividade desde os anos 1870, na Inglaterra e nos EUA, ajudou a abolir a distinção entre belas artes e artes aplicadas, que incorporavam artes decorativas e artefatos. Uma nova categoria – de “Original objects of art workmanship” – apareceu na exposição, na qual trabalhos em vidro, argila (incluindo potes e porcelana), couro, metal, madeira (outros além de esculturas), têxteis e encadernação foram expostos em galerias designadas, adjacentes àquelas que apresentavam pinturas, esculturas, desenhos, e artes gráficas.¹³

Os maiores reconhecimentos e honras da exposição vieram na forma de medalhas e prêmios, apenas para as obras instaladas no Palácio de Belas Artes. Na nova categoria multiforme “Original Objects of Art Workmanship”, Elisée Visconti, do Brasil, foi o único latino-americano a receber uma medalha, embora essa indicação não apareça no quadro de medalhas e recompensas, na célula correspondente ao Brasil, mas apenas no texto da mesma página, na publicação do Institute for Latino Studies.¹⁴

* Parte brasileira do quadro geral. HERRERA, Olga U. Opus cit., p. 13.

¹³ Idem, p. 11 e 12.

¹⁴ Idem, p. 12 e 13.

Medals and Awards by Country*	
Brazil	A. G. Girardet (gold medal in sculpture), E. Visconti (gold medal in painting), Amadeu Zani (gold medal in sculpture), A. Figueiredo (silver medal in painting), Oscar P. da Silva (silver medal in painting), Pedro Weingartner (silver medal in painting), Modesto Brocos (bronze medal in painting, bronze medal in etchings and engravings), A. Delpino (bronze medal in painting), Insley Pacheco (bronze medal in painting)

Note-se que, no quadro de medalhas conquistadas pelo Brasil aparece a forma abreviada de seu prenome, e no texto que indica aquela medalha na categoria especial, a forma francesa. (Figura 2)

Na verdade, as recompensas de Visconti nesta exposição sempre foram informadas, nos textos brasileiros sobre ele, com dados muito desconstruídos. Mas, a família Visconti guarda uma medalha dourada acondicionada em estojo vermelho, com as inscrições da data e local da exposição de Saint Louis, cunhadas nas duas faces, assim como os dois certificados desta exposição: o da medalha de ouro, citando a pintura que a mereceu – *Recompensa de São Sebastião* –, e o de uma medalha de bronze, por trabalhos em aquarela, no qual também aparece seu prenome abreviado. Como o texto deste certificado não cita o grupo ao qual essas aquarelas pertenciam, pensou-se por algum tempo que Visconti tivesse recebido três medalhas nesta exposição: a de ouro pela pintura a óleo, a de bronze por aquarelas e uma terceira, sem especificação, na nova categoria “Original Objects of Art Workmanship”, indicada na publicação do Institute for Latino Studies.

* Parte brasileira do quadro geral. Idem, p. 13.



Figura 2 - ELISEU VISCONTI. *Recompensa de São Sebastião* (1898) o.s.t.; 218,8cm x 133,9cm; Rio de Janeiro, MNBA. Foto: Photo Síntese Fotografia, 2011.

Também uma citação equivocada contribuiu para que se acreditasse nessa hipótese. Em 1905, foi publicada uma grande coleção sobre a exposição de Saint Louis, em dez volumes: *Louisiana and the fair: An exhibition of the world its people and their achievements*. O volume VII foi totalmente dedicado à arte, separando um capítulo para cada uma das principais nações representadas na feira por seus trabalhos artísticos. O capítulo “Japanese artists and Art in other countries”, resume as participações menores, e dedica um parágrafo especial ao Brasil, comentando seu desenvolvimento no comércio e educação. Relata a presença de 23 dos melhores artistas brasileiros, com 128 pinturas a óleo e a aquarela, e ressalta que em conjunto receberam sete medalhas: três de bronze, três de prata e uma de ouro, sendo esta a única da qual é citado o nome do pintor – E. Visconti.¹⁵

Embora o texto não cite a medalha de bronze que Visconti conquistou por seus projetos em aquarela, comenta duas de suas pinturas a óleo:

Dos dez óleos e aquarelas apresentados por Elysee Visconti do Rio de Janeiro, dois receberam maior atenção: “São Sebastião” e “A Convalescente”. Aquele é mais convencional e decorativo e um pouco sugestivo do antigo mestre, com um pouco da arte nova, mas no todo, exceto por uma falha perspectiva, a pintura é agradável. Uma composição muito melhor é a sua “A Convalescente”, que merece classificação entre as obras de mestres modernos.¹⁶ (Figura 3)

Nota-se a preferência que o autor devota à pintura *A convalescente*, discordando da decisão do júri que

¹⁵ BUEL, J. W. (Editor) *Louisiana and the fair: An exhibition of the world its people and their achievements*. Vol. VII. Saint Louis: World's Progress, 1905, p. 2688-2689.

¹⁶ Idem, p. 2689. (tradução livre).



Figura 3 - ELISEU VISCONTI. *A Convalescente* (c.1896) o.s.t.; 90cm x 58cm; Coleção Particular, RJ. Foto: Photo Síntese Fotografia, 2011.

concedeu a medalha de ouro ao *São Sebastião*. E isso fica evidente, não só por sua afirmação categórica e pela descrição detalhada que faz a seguir de *A convalescente*, mas também porque a pintura está reproduzida à página 2693, junto a outra reprodução, em menores proporções, da pintura *Descascando goiabas*, de Modesto Brocos (1852-1936), que também é comentada no parágrafo seguinte. De todo o capítulo, somente as obras dos dois brasileiros foram reproduzidas, apesar de vários países comentados e espaço substancialmente maior dado ao Japão.

No início do parágrafo que dedica a Visconti, este autor comete um equívoco, pois, na verdade, dentre os dez trabalhos que o brasileiro expôs no grupo principal, não havia aquarelas. O catálogo *Brazil at the Louisiana Purchase Exposition* elucida a questão.¹⁷ Bastante detalhado, este traz as listas de todos os produtos brasileiros exibidos na feira, separados por seus grupos específicos. No capítulo dedicado ao Departamento de Belas Artes constam os grupos de 9 a 14. Visconti está presente no primeiro – “Paintings and Drawings”, em suas duas subdivisões: “Oil Paintings”, com as obras *Bust of Man*, *A Convalescent*, *Mystic Dream*, *Pedro Alvares Cabral* e *S. Sebastião*; e “Pastels and Other Work”, com trabalhos designados crayon drawing: *Nude Woman*, *Bust of Woman*, *Woman in Repose*, *Figures of Children* e *Bust of Woman*. No Grupo 14 – “Original

¹⁷ SOUZA Aguiar, F. M. (org.) *Brazil at the Louisiana Purchase Exposition*. St. Louis: Saml. F. Myerson, 1904. Documento apresentado durante o XXXII Colóquio do CBHA, na Sessão Temática “Arte do século XIX: novas leituras”, por Ricardo Giannetti.

Objects of Art Workmanship”, somente Visconti tem seus trabalhos listados: 26 na subdivisão “Water colors”, e onze em “Ceramics”, sendo que nenhum deles traz título específico, mas apenas indicativos do objeto ao qual o projeto se destina, no caso das aquarelas, e no caso das cerâmicas, relacionando cinco vasos, cinco jarros e um prato. Se na seção 9, que incluía aquarelas, Visconti não expôs nenhuma, mas apenas cinco óleos e cinco desenhos a crayon, fica evidente que as aquarelas às quais o certificado de medalha de bronze se refere são aquelas 26 expostas na nova seção especial incluída no Departamento de Belas Artes.

Nesta grande feira, portanto, Visconti superou seu feito anterior, na Universal de Paris, em 1900, quando ganhou uma medalha de prata. Em St. Louis ele conquistou duas medalhas: uma de ouro e uma de bronze, esta última com sabor especial, por coloca-lo numa posição de vanguarda, com sua numerosa participação na nova categoria multiforme.

Exposición Internacional de Bellas Artes, 1910

Além dessas grandes feiras, Visconti participou ainda de algumas exposições unicamente de arte, mas também internacionais. Uma delas resultou na aquisição de uma pintura para o Museo Nacional de Bellas Artes, de Santiago do Chile.

A inauguração do atual prédio desse museu estava programada para 18 de setembro de 1910, segundo o

catálogo da Exposición Internacional de Bellas Artes, sua primeira mostra, que seria aberta no dia seguinte. Essa data foi escolhida porque o museu foi fundado oficialmente em 18 de setembro de 1880, e originalmente chamado “Museo Nacional de Pinturas”. Quando em 1887 o governo do Chile adquiriu um edifício conhecido como “o Parthenon”, que tinha sido construído para hospedar anualmente exposições de arte, o museu se mudou para lá e seu nome para “Museo de Bellas Artes”. Em 1901, o governo decidiu criar um edifício para abrigar o Museu e a Escola de Belas Artes, esse que foi concluído somente em 1910. Atrasos no seu acabamento e na liberação da alfândega, para as obras de arte que vinham do exterior, adiaram sua inauguração para o dia 21 de setembro, juntamente com a exposição internacional.

As páginas do catálogo desta exposição registram a participação de quinze artistas brasileiros.¹⁸ Dentre eles, Visconti é o melhor representado, pois, além de três pinturas a óleo – *Maternidade* (1906), *Sonho místico* (1897) e *Retrato de Nicolina Vaz de Assis* (1905) – apresenta ainda 14 trabalhos na categoria “Arte Decorativo”, incluindo projetos para tecido, vitral, marchetaria, esmalte, desenhos para o pano de boca, e peças de cerâmica. Uma lista das obras compradas pelo governo do Chile, para o museu que se inaugurava, mostra que o quadro *Sonho místico* foi o único brasileiro adquirido na ocasião, pela

¹⁸ Além de Visconti, Carlos de Agostini; Rodolpho Amoedo; Sylvio Bevilacqua; Modesto Brocos; Carlos e Rodolpho Chambelland; João Baptista da Costa; Alberto Delpino; José Fiuza Guimarães; Aurélio de Figueiredo; Francisco Manna; Carlos Osvald; Pedro Pérez; José Correa Lima. EXPOSICIÓN Internacinal de Bellas Artes. *Catálogo Oficial Ilustrado*. Santiago do Chile: Barcelona, 1910, p. 48-49.

quantia de 4.500 francos. E um documento do Consulado Geral do Chile no Brasil informa que Visconti recebeu esta quantia apenas em 15 de maio do ano seguinte.¹⁹

Outras exposições

Nos diversos escritos sobre Visconti é possível encontrar indícios de outras exposições internacionais das quais ele teria participado. Em alguns casos, são muito poucas as informações localizadas que podem corroborar tais indícios.

De acordo com apontamentos do próprio Visconti, durante seu estágio na Europa, a pintura *A convalescente* participou de mais dois salões, além da sua primeira exibição em Paris. No catálogo de sua exposição individual em 1901, na ENBA, sob o n. 5, o registro dessa obra indica: “Salon de Paris de 1895 e de Munich 1896.” Dentre os guardados do pintor, conservados pela família, foi encontrada uma foto antiga desta pintura com a seguinte inscrição no verso: “Salão de la Secession – Vienna, 1897”. Até o momento não foi possível confirmar nenhuma dessas informações, mas como a inscrição na foto deve ser mais recente que o catálogo e, portanto, mais distante dos fatos ocorridos, a informação deste último deve ser mais confiável. Além disso, em 1896, o colega de Visconti na ENBA, José Fiuza Guimarães (1868-1949), estava em seu primeiro ano de estágio em Munique, e poderia ter sido intermediário nessa participação de Visconti no salão daquela cidade.

¹⁹ Documentos dos arquivos do MNBA de Santiago do Chile.

Em outubro de 1935, Visconti participa ainda da International Exhibition of Painting, no Carnegie Institute, Pittsburgh, USA, com a pintura *Minha filha Yvonne*, um retrato realizado em 1929 ou antes,²⁰ mas datado de 1933, provavelmente para possibilitar sua inclusão nesta mostra. Uma foto do recinto da exposição em que aparecem o quadro de Visconti e a pintura *Café*, de Portinari (1903-1962), foi reproduzida em *Candido Portinari – o lavrador de quadros*, publicado em 2003, pelo Projeto Portinari.

Visconti ainda foi membro de uma comissão formada para selecionar as obras que seriam expostas no *Stand de Arte* do Pavilhão do Brasil, na Exposição do Mundo Português.²¹ Esta exposição, realizada em Lisboa e inaugurada em 23 de Junho de 1940, destinou-se a comemorar simultaneamente as centenárias datas da Fundação do Estado Português, em 1140 e da Restauração da Independência, em 1640. Além dos costumeiros pavilhões temáticos, a Exposição do Mundo Português incluía também um Pavilhão do Brasil, único país estrangeiro convidado. Uma foto do nicho central, à direita da entrada do *Stand de Arte* do Pavilhão do Brasil, mostra em destaque o quadro *A Providência guia Cabral*, de Visconti, que foi exposto com o título *Cabral*.²²

Esta pintura já tinha, então, mais de 40 anos de existência, criada quando Visconti gozava o seu prêmio de

²⁰ Segundo sua reprodução em *O Paiz*, Rio de Janeiro, 11 ago 1929, p. 5.

²¹ Carta convite a Eliseu Visconti, para fazer parte do júri encarregado de selecionar as obras para a mostra "Arte Contemporânea Brasileira", na Exposição do Mundo Português, Rio de Janeiro, 30 mar 1940. Fundo E. Visconti, MNBA.

²² Reproduzida como Figura 44, em LEHMKUHL, Luciene. *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português*. Uberlândia: EDUFU, 2011, Fig. 44, p. 128.

Viagem à Europa, e foi incluída na exposição sem constar da relação de obras escolhidas pelos jurados. Ela foi, dentre as expostas no Stand de Arte, a única pintura que retratou, ainda que de forma simbólica, o primeiro passo colonizador de Portugal no Brasil. Além disso, possui as qualidades de excelência que podiam atestar “o potencial civilizacional da sociedade brasileira, sua capacidade de produzir artistas da mais fina sensibilidade e da maior virtuosidade”,²³ contribuindo assim, para que a exposição de arte contemporânea brasileira montada no Pavilhão do Brasil alcançasse seu objetivo.

Portanto, desde seus 26 anos de idade e até já ter alcançado os 74, Visconti participou ativamente dos mais diversos eventos internacionais, conquistando sempre o reconhecimento da alta qualidade de sua arte, afinada com tendências inovadoras no seu contexto de criação, e que não envelhece nunca.

²³ LEHMKUHL, Luciene. A apresentação de uma imagem do Brasil na Exposição do Mundo Português. In: *Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História*. ANPUH-SP/UNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004. Cd-Rom.

Artistas de Minas Gerais na Exposição Universal de Saint Louis de 1904

Ricardo Giannetti

Resumo: O presente estudo tem por objetivo comentar a participação de artistas de Minas Gerais na Exposição Universal de Saint Louis, EUA, realizada no período de 30 de abril a 1º de dezembro de 1904. Destacam-se os nomes dos pintores Alberto Delpino, Honório Esteves e Frederico Steckel. Ao lado destes, deve-se incluir a importante mostra do fotógrafo Francisco Soucasaux, no Departamento de Artes Liberais. Em seu propósito, a Comissão de Representação mineira alcança reunir significativo número de obras de arte, com a intenção determinada de divulgar, no âmbito internacional, aspectos e qualidades regionais do Estado e, em especial, mostrar sua moderna capital Belo Horizonte.

Palavras-chave: Exposição Universal de 1904. Saint Louis. Artistas de Minas Gerais.

Abstract: This study aims to discuss the participation of artists from Minas Gerais in the Universal Exhibition in Saint Louis, USA, held from April 30 to December 1, 1904. Noteworthy are the names of painters Alberto Delpino, Honório Esteves e Frederico Steckel. Besides

these artists, it is also important to call attention to the significant display of photographs by Francisco Soucasaux, in the Department of Liberal Arts. Minas Gerais Representation Commission achieves its purpose to gather a significant number of works of art, with the clear goals of disseminating, internationally, regional aspects and qualities of the Brazilian state, and, in special, of showing its modern capital, Belo Horizonte.

Keywords: Universal Exhibition 1904. Saint Louis. Artists from Minas Gerais.

Introdução

A Exposição Universal de Saint Louis, Missouri, EUA, realizada no período de 30 de abril a 1º de dezembro de 1904, foi concebida como marco comemorativo do centenário da aquisição à França do território da Louisiana, tornando-se então conhecida como *Louisiana Purchase Exposition St. Louis*. Assim como ocorrera por ocasião da Exposição Universal Colombiana de Chicago de 1893, o Brasil esteve presente no evento internacional, centralizando suas ações em pavilhão próprio, sendo o projeto arquitetônico do edifício de autoria do coronel Francisco Marcelino de Souza Aguiar, presidente da Comissão brasileira.

A Comissão de Representação de Minas Gerais, ainda na fase inicial das suas atividades, considerou

prudente estimular a participação do Estado somente naqueles setores nos quais pudesse almejar melhor posição no certame. Desta forma, concentrou suas atenções nos departamentos de Agricultura, Minas e Metalurgia, Artes Liberais, Belas Artes, Manufaturados e Florestas. Para integrar o Departamento de Belas Artes, a Comissão contou com obras selecionadas de três pintores: Alberto Delpino (1864-1942), Honório Esteves (1860-1933) e Frederico Steckel (1834-1921). Ao lado destes, deve-se incluir a significativa mostra do fotógrafo Francisco Soucasaux (1856-1904), no Departamento de Artes Liberais.

A Comissão mineira foi presidida por Antonio Augusto de Lima e integrada por Nelson de Senna, Francisco Soucasaux, Joaquim Francisco de Paula, Prado Lopes e Gomes Lima, dentre outros. Os trabalhos foram centralizados em Belo Horizonte, onde a equipe desempenhou tarefas preliminares de estabelecer diretrizes de participação, convidar expositores, receber peças vindas de outras regiões, avaliar e classificar produtos a serem incluídos na mostra internacional.

Os Propósitos da Comissão de Representação de Minas Gerais

Diante da oportunidade rara, direcionou a Comissão de Minas Gerais esforços no sentido de divulgar no cenário internacional a moderna capital Belo Horizonte, inaugurada em 1897.¹ No conjunto de metas que estabelecera,

¹ A Prefeitura de Belo Horizonte recebeu Medalha de Bronze no Departamento de Economia e Sociedade.

parte relevante passou a merecer o material fotográfico de Francisco Soucasaux, acumulado ao longo dos anos precedentes. Contando com imagens escolhidas, dispostas em oito grandes quadros, formou uma sequência documental abrangendo desde os primeiros registros do antigo arraial, em 1894, até aspectos da metrópole nos dias correntes. O trabalho *Fotografias de predios publicos e particulares; ruas e parques de Belo Horizonte e Vistas do arraial velho*, integrou o Grupo 27 do Departamento de Artes Liberais – Engenharia de Arquitetura. A perfeição da apresentação foi devidamente considerada pelo júri, tornando-se Soucasaux vencedor da Medalha de Ouro. No concorrido Grupo 16 do Departamento de Artes Liberais – Fotografia, Soucasaux participou com um conjunto intitulado *Fotografias mostrando efeitos de luz e paisagens*, uma abordagem técnica.² Também apresentou trabalhos no Departamento de Eletricidade e no Departamento de Minas e Metalurgia, recebendo medalhas, respectivamente, de Ouro e de Bronze.

Empenhados em dar corpo ao programa concebido pela Comissão, viram-se engajados na Exposição de Saint Louis os artistas Alberto Delpino, Honorio Esteves e Frederico Steckel, principais representantes da pintura moderna em Minas Gerais. Se, de um lado, as imagens fotográficas exibidas por Soucasaux estavam voltadas basicamente para a propaganda de Belo Horizonte, a produção apresentada pelos pintores privilegiou, de forma

² Neste mesmo Grupo 16, concorreram, entre outros, os consagrados fotógrafos Marc Ferrez (Medalha de Ouro), Insley Pacheco (Medalha de Ouro) e Valerio Vieira, com a célebre fotomontagem *Os 30 Valerios* (Medalha de Prata).

notável, a paisagem, a história regional, os costumes, o trabalho, as tradições rurais mineiras e aspectos de cidades como Ouro Preto, Barbacena e Lagoa Santa.

Em março de 1904, ao término das etapas de seleção e de classificação do material a ser enviado para Saint Louis, foi apresentado por Augusto de Lima, presidente da Comissão de Representação de Minas Gerais, ao presidente do Estado Francisco Antonio de Salles, relatório detalhado sobre a atuação do grupo de trabalho. No documento, Lima menciona as diferentes seções nas quais concorreria o Estado e dedica algumas palavras aos respectivos expositores mineiros. Sobre os artistas que integravam o Departamento de Artes Liberais e o Departamento de Belas Artes, transmite francamente seu pensamento, para constatar a importância de cada uma das participações:

O Estado de Minas, apresentando, pela primeira vez, ao mundo civilizado a sua Capital, não receia, na originalidade deste enorme cometimento, concorrência com qualquer outro país. É uma cidade de 7 annos, attestando o arrojo e o trabalho colossal de uma geração, que soube levar a cabo numa realidade brilhante.

O ostensor dessa obra monumental é o benemerito e illustre artista, sr. Francisco Soucasaux, a quem v. exc., em hora bem inspirada, confiou parte nos trabalhos da commissão.

Em 8 quadros de grandes proporções e de luxuosas molduras, verão os visitantes da Exposição, com datas authenticas, a curta mas intensissima historia figurada deste torrão da terra mineira, ha sete annos um arraial de aspecto decadente e tosco, e logo uma grande cidade levantada com todos os elementos e formas da belleza e do conforto.

A perfeição do trabalho photographico, assim como o arranjo esthetico que lhe foi dado, o indicam naturalmente para o departamento B, em que foi collocado, como um formoso portico para a exposição de Minas Geraes.

Seguem-se no mesmo departamento, primando em outro genero de arte, grande numero de quadros originaes dos illustres pintores Frederico Steckel, Honorio Esteves e Alberto Delpino, nos quaes não se admirará sómente o engenho dos seus auctores, mas tambem a magnificencia, o pictoresco e por vezes a originalidade incomparavel

dos nossos sitios e paragens, bem como os costumes e as tradições de nossa gente.

Do primeiro expõe o sr. dr. G. Chalmers, superintendente da *St John del Rey Mining Comp. Limited*, panorama do Morro Velho, a mais antiga das minerações de ouro, actualmente em actividade. Do segundo, além de paisagens de logares historicos que perpetuam factos culminantes da nossa nacionalidade, ha um excellent retrato do dr. G. Lund, o immortal paleontologista, que teve em Minas a patria da sua saude, tendo vindo para aqui moço enfermo e finando-se em serena e longa velhice, que lhe permittiu decifrar grandes segredos do nosso sub-solo.

Do terceiro, ao lado de quadros de genero de feliz inspiração e primorosa feitura, figuram evocações historicas e representações da nossa cultura mental, symbolizadas em homens eminentes. Dos vivos, apparecem em télas Manoel Joaquim de Macedo, o genio musical e Santos Dumont, cuja casa natal em João Ayres é admiravelmente reproduzida.³

Pela primeira vez, o Estado de Minas experimentava reunir obras de arte com o objetivo determinado de divulgar suas qualidades regionais, frente a uma mostra internacional. Além da unidade temática, deve-se ressaltar o número expressivo de quadros enviados pelos artistas mineiros. Somando-se as participações de Honório (46 quadros), Delpino (18 quadros) e Steckel (3 quadros), tem-se o resultado de 67 obras, de um total de 143 concernentes ao Grupos 9 (Pinturas e Desenhos) do Departamento brasileiro. Esta presença merece ser comentada por se destacar inteiramente da realidade vivenciada naquele momento em Minas Gerais, encontrando-se o poder público ausente de setores fundamentais da cultura e da educação artística, sem condições estruturais favoráveis, ou mesmo sem motivação, para lançar as bases do reclamado museu e da escola de Belas Artes na capital emergente. Na época em curso, os três pintores exerciam atividades

³ LIMA, Antonio Augusto de. Relatório. *Minas Geraes*. Bello Horizonte, 3 mar. 1904, p. 5.

profissionais paralelas, por meio das quais, em resumo, obtinham a sobrevivência. Delpino e Honório, na área do ensino de Desenho em escolas e ginásios, respectivamente em Barbacena e em Ouro Preto; Steckel, nos setores da decoração e do comércio de material artístico, em Belo Horizonte.

Em publicações oficiais da Exposição consta o nome do pintor Luiz Ribeiro como artista representante de Minas Gerais.⁴ Não há, porém, nas muitas matérias que trataram da organização da exposição, ainda em Belo Horizonte, referência à participação desse artista como expositor vinculado ao Estado.

Uma Coleção Mineiriana

Para a Exposição de Saint Louis, Alberto Delpino selecionou 18 quadros - 14 pinturas a óleo e 4 desenhos -, sendo sua obra reconhecida com a Medalha de Bronze.⁵ Dedicou a maioria dos trabalhos à interpretação de aspectos da história e da cultura de Minas. Assim podem ser agrupados, segundo os temas:⁶

a) Paisagem mineira; 8 quadros:

[nº 5] *Chuva na serra*; [nº 6] *Brilho de sol na floresta*;

⁴ SOUZA AGUIAR, Francisco Marcelino de (Org.). *Brazil at the Louisiana Purchase Exposition St. Louis, 1904*. Saint Louis: Commission Louisiana Purchase Exposition, 1904, p. 92; SKIFF, Frederick J. V. (Org.). *Official Catalogue of Exhibitors Universal Exposition St. Louis, U.S.A., 1904*. Revised edition. St. Louis: The Official Catalogue Company (INC.), 1904, p. 117.

⁵ Mesma premiação recebida pelos pintores Modesto Brocos e Insley Pacheco.

⁶ Fica mantida entre colchetes a numeração dos trabalhos, constante nos dois catálogos mencionados. Em ambas as edições, em língua inglesa, os títulos das obras são apresentados de maneira bastante descritiva, o que procuramos conservar na presente versão em português, para que fique demonstrado como foram exibidas no âmbito da exposição.

[nº 9] *Paisagem de Barbacena*; [nº 11] *Cruz das Almas, casa rural em Barbacena*; [nº 12] *Lagoa Santa*; [nº 14] *Anoitecer na fazenda*; [nº 18] *Panorama da cidade de Marianna, Minas Geraes*; [nº 112] *Pico do Itacolomy*.

b) Assuntos históricos regionais; 2 quadros:

[nº 8] *Berço da Inconfidência*; [nº 16] *Casa onde nasceu Santos Dumont*.

c) Os costumes, a cultura e o trabalho; 4 quadros:

[nº 7] *O bateador de ouro*; [nº 10] *O ordenhador em trajes de Minas*; [nº 17] *O lenhador em trajes de Minas*; [nº 110] *Um condutor de carro-de-boi*.

d) Retratos, pintura de gênero, marinha; 4 quadros:

[nº 13] *O artista jovem*; [nº 15] *Cena marítima*; [nº 109] *Mãe acariciando a criança*; [nº 111] *Retrato do maestro Joaquim de Macedo*.

Encerrada a exposição em dezembro de 1904, os trabalhos de Delpino, ao retornarem a Belo Horizonte, foram armazenados e conservados por certo tempo nas dependências da Secretaria do Interior, sob a guarda de Augusto de Lima. Em março de 1906, Noronha Guarany, Mario de Lima e Augusto Franco, amigos e admiradores do pintor, tomaram a iniciativa de organizar uma exposição em sua homenagem, inteiramente composta pelos quadros de Saint Louis. O evento, realizado numa tarde de domingo, aconteceu no salão nobre do Grande Hotel. Todo o material

deveria seguir, finalmente, no dia seguinte, para Barbacena. Dos quadros expostos, mereceram destaque na imprensa:⁷ *Lagoa Santa*, *Vivenda de Augusto Avelino*, *Panorama de Marianna*, *Longes (Barbacena)*, *Casa em que nasceu Santos Dumont*, *Berço da Inconfidência*, *Chuva na serra*, *Leiteiro*, *Faiscadora*, *Carícias*, *Sol na floresta* e *Candieiro*. Por ocasião deste reconhecimento público, o Estado fez a aquisição do quadro *Berço da Inconfidência* e o dr. Antonio Carlos adquiriu *Longes (arredores de Barbacena)*.⁸ Nos dias de hoje, depara-se com enorme dificuldade de se localizar boa parte da produção de Delpino. Há um levantamento feito por Martins de Andrade, em 1948, listando prováveis locais onde algumas de suas telas poderiam ser então encontradas. Dentre os trabalhos que estiveram em Saint Louis, Andrade indica ter sido adquirido pelo escritor e historiador de arte Laudelino Freire o quadro *Chuva na serra*.⁹

Honorio Esteves figurou em Saint Louis apresentando 36 pinturas a óleo e 10 desenhos a lápis e pastéis.¹⁰ Do conjunto, percebe-se significativo número de obras

⁷ Retomam as obras seus respectivos títulos originais, os quais, em certos casos, divergem inteiramente daqueles utilizados na versão em língua inglesa que os identificou no contexto da feira internacional.

⁸ Exposição de quadros. *Minas Geraes*, Bello Horizonte, 19 mar. 1906, p.3.

⁹ ANDRADE, Martins de. Vida e Obra de um Pintor (A. A. Delpino), *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte, vol. III, 1948, p. 200-207. Ainda, segundo o autor, outro quadro de Delpino, *Volta da Colheita*, integrou a coleção Laudelino Freire.

¹⁰ Há algumas divergências entre as duas publicações que fornecem informações sobre os expositores e suas obras. Em Souza Aguiar (1904, p. 92), a relação dos Grupos 9 a 14, de responsabilidade do Comissário José Americo dos Santos, omite um quadro de H. Esteves, *Casa do Major Goulart em B. Horizonte*, quadro este que aparece sob o nº 113a, no catálogo publicado por Skiff (1904, p. 118). Lado outro, Skiff não inclui o quadro nº 22, *Lagoa Santa, Minas Geraes*, que figura na relação de José Americo. Os dois catálogos omitem a descrição do item nº 41, de H. Esteves, fazendo constar na descrição do quadro nº 40 título que sugere dois diferentes temas. Persiste a dúvida sobre este item.

direcionadas ao estudo da paisagem, tendo como motivo, em especial, a região de Ouro Preto e o arraial de Belo Horizonte, além daquelas que tratam de assuntos da história, da cultura e dos costumes regionais. Nota-se a seguinte organização temática:

a) Paisagem mineira; 10 quadros:

[nº 20] *Vista do rio das Velhas junto à Estação de Sabará*; [nº 21] *Crepusculo em Honório Bicalho*; [nº 22] *Lagoa Santa, Minas Geraes*; [nº 26] *Fenda acima da cachoeira do Tombadouro*; [nº 32] *Escritorio da Companhia Belga de Mineração de manganês*; [nº 36] *Arraial de Lagoa Santa*; [nº 38] *Sumidouro de Lagoa Santa*; [nº 40] *Casa e terras da Companhia Aurífera de Honório Bicalho, Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil*; [nº 48] *Alto da Canga, entre Inficionado e Morro da Água Quente*; [nº 115a] *Uma casa velha de Fazenda*.

b) Paisagem de Ouro Preto, 5 quadros:

[nº 29] *Amanhecer em Ouro Preto*; [nº 30] *Jazida de argila para tinta*; [nº 43] *Ladeira de São José em Ouro Preto*; [nº 51] *Chafariz da rua da Casa dos Contos e do Lyceu de Artes e Offícios*; [nº 52] *Miniatura da cidade de Ouro Preto, mostrando a Igreja de Nossa Senhora do Rosário*.

c) Referências históricas regionais, 4 quadros:

[nº 35] *Antigo Palácio do Governo do Estado de Minas Geraes*; [nº 37] *Casa de dr. Lund em Lagoa Santa*; [nº 45] *Vista parcial da Grande Ponte de Sabará sobre o rio das*

Velhas (construída pelo engenheiro Santos Dumont, pai do Grande Aeronauta); [nº 47] Casa onde os Revolucionários de Minas se reuniam em 1790.

d) Os costumes, a cultura e o trabalho, 7 quadros:

[nº 19] Cabeça de cavalo (Raça brasileira); [nº 25] Minerando manganês; [nº 27] Lenhadores brasileiros; [nº 28] Minerando manganês; [nº 39] Colhendo uvas em Minas Geraes; [nº 46] Fogão a lenha; [nº 116] Procissão de São José.

e) Aspectos do arraial de Bello Horizonte, 6 quadros:

[nº 44] Amanhecer em Bello Horizonte; [nº 49] Panorama de Bello Horizonte – antigo Curral d'El-Rey, antes da construção da cidade actual; [nº 50] Vista de Bello Horizonte mostrando a famosa serra da Piedade, a rua Sabará e a igreja Matriz; [nº 53a] Igreja Matriz de Bello Horizonte; [nº 113] Uma vivenda na Villa Bressane; [113a] Casa do major Goulart em B. Horizonte; [115] Antiga casa de Bello Horizonte.

f) Paisagem do Rio de Janeiro, 1 quadro:

[nº 42] Trecho do Parque da Boa Vista. Residência do ultimo Imperador D. Pedro II.

g) Retratos, 4 quadros:

[nº 53b] Cabeça de homem; [nº 117a] Presidente Floriano; [nº 117b] Victor Emmanuel; [nº 117c] Dr. Peter Wilhelm Lund.

h) Pinturas de gênero, naturezas mortas; 8 quadros:

[nº 23] *“Aqui estou”*; [nº 24] *A convalescente*; [nº 31] *A negra ebria*; [nº 33] *Galinhas no terreiro*; [nº 34] *Galinhas no terreiro*; [nº 53] *Uma fantasia infantil*; [nº 114] *O sono do inocente*; [nº 117] *Flores*.



Figura 1 - HONORIO ESTEVES (1860-1933): *Vista de Bello Horizonte mostrando a famosa serra da Piedade, a rua Sabará e a igreja Matriz*, 1894. Óleo sobre tela, 38,5 x 53 cm. Belo Horizonte, Acervo Museu Histórico Abílio Barreto. Fonte: MHAB.

Há nesse conjunto obras datadas da década anterior e outras mais recentes, dos anos 1900. Assim, destacam-se as três telas pintadas entre janeiro e fevereiro de 1894 - hoje pertencentes ao acervo do Museu Histórico Abílio Barreto -, retratando o arraial de Belo Horizonte, sendo elas: *Panorama de Bello Horizonte – Antigo Curral d’El-Rey, antes da construção da cidade actual*, óleo sobre tela, 39 x 56 cm; *Vista de Bello Horizonte mostrando a famosa serra*

da Piedade, a rua Sabará e a igreja Matriz, óleo sobre tela. 38,5 x 53 cm (Figura 1); *Igreja Matriz de Bello Horizonte*, óleo sobre tela, 39 x 55 cm. São trabalhos que tiveram como principal motivação fazer o registro fiel da paisagem e do casario colonial do antigo arraial fadado a desaparecer em breve tempo para ceder terreno às obras de construção da nova capital, conforme determinação legal de 17 de dezembro de 1893.

Desta mesma época, datado de 1895, o óleo sobre tela *Chafariz da rua da Casa dos Contos e do Lyceu de Artes e Officios* apresenta estudo do conhecido monumento artístico de Ouro Preto. O trabalho *Dr. Peter Wilhelm Lund*, de 1903, pastel sobre papel, 58,6 x 42,4 cm (Figura 2), por retratar uma personalidade da mais alta notoriedade no meio científico mundial, insere-se, com inteira adequação, no propósito da representação de valores culturais. Os quadros *Lagoa Santa, Minas Geraes; Arraial de Lagoa Santa; Casa de dr. Lund em Lagoa Santa e Sumidouro de Lagoa Santa*, complementam essa abordagem.¹¹

Além da participação na seção de Belas Artes, merece destaque a presença de Honório Esteves no Departamento de Educação. A despeito da decisão preliminar da Comissão mineira de não concorrer nesse setor, o professor ouro-pretano apresentou a inscrição do seu invento *Dispositivos para ensinar a ler - Alfabeto Chromatico*. Com sucesso, reconhecido com a Medalha de Bronze, o material integrou o Grupo 8 do Departamento de Educação – Formas

¹¹ Peter Wilhelm Lund (1801-1880), cientista dinamarquês; a partir de 1835 passou a viver e trabalhar na região de Lagoa Santa, Minas Gerais, onde realizou importantes pesquisas de fósseis e estudos botânicos.



Figura 2 - HONORIO ESTEVES (1860-1933): *Dr. Peter Wilhelm Lund*, 1903. ' Pastel sobre papel, 58,6 x 42,4 cm. Belo Horizonte, Acervo Museu Mineiro. Fonte: Museu Mineiro

Especiais de Educação; Livros de texto, Mobiliário Escolar e Equipamentos Escolares. A invenção, com patente

concedida a Honório Esteves em 1896, estava baseada no método intuitivo de ensino e era destinada a estimular as crianças a ler e contar em breve tempo.

Frederico Steckel, artista remanescente da época da Comissão Construtora da Nova Capital, tornara-se o principal incentivador de eventos culturais na cidade, promovendo, em sua casa comercial, periódicas reuniões de *clubs* sociais, palestras, concertos e exposições de arte. Com o mesmo pensamento dos demais pintores, apresentou os óleos: [nº 88] *Uma pedreira*; [nº 89] *Panorama da Mina de Morro Velho* e [nº 89a] *Uma casa suburbana*. O quadro *Uma pedreira* representa um flagrante do trabalho de extração e transporte de blocos de granito, na região do arraial de Belo Horizonte, material este empregado na construção da nova cidade. A obra *Panorama de Morro Velho* pertencia ao empreendedor britânico George Chalmers, superintendente da *St. John del Rey Mining Comp. Limited*, empresa mineradora sediada em Vila Nova de Lima. Desta tela iconográfica conserva-se hoje no acervo do Centro de Memória da Mineradora de Morro Velho, em Nova Lima, uma cópia de autor assinada por Dino Contardo, sendo, de resto, ignorada a localização da peça original.

Ainda uma derradeira participação de representantes de Minas Gerais encontra-se no Grupo 13 - Coleções Cédidas: [nº 131i] *Madonna. Very old*. Cedida pelo dr. Augusto Mario, Minas Gerais. A nota lacônica permite apenas supor tratar-se de uma imagem religiosa, originária do acervo artístico mineiro do período colonial.

A Arte Brasileira em Saint Louis

A Exposição de Saint Louis teve sua organização estruturada em Departamentos, sendo estes grandes módulos subdivididos em Grupos, e estes, em Classes. O Departamento de Belas Artes abrangeu os Grupos 9 a 14, sendo eles: Grupo 9. Pinturas e Desenhos (Classe 27 - Pinturas a óleo, Classe 28 - Pastéis e outros meios); Grupo 10. Gravuras e Litografias (Classe 29); Grupo 11. Escultura (Classes 30 a 33); Grupo 12. Arquitetura (Classes 34 a 37); Grupo 13. Coleções Ceadas; Grupo 14. Objetos Originais de Arte Aplicada (Classes 38 a 45).

A publicação *Official Catalogue of Exhibitors Universal Exposition St. Louis, U.S.A., 1904* inclui, com detalhes, a planta baixa do edifício *Palace of Fine Arts*, onde se vê demonstrada a disposição física das galerias de cada país participante. O Brasil contou com as galerias números 100 e 101, do Pavilhão Oeste do prédio. A visualização dos espaços destinados ao Departamento brasileiro, em relação às grandes galerias ocupadas por países como França, Alemanha e Itália, oferece boa noção do elevado prestígio que, no âmbito internacional, alcançavam os artistas dos mencionados países europeus. As dimensões das salas do Brasil são equivalentes àsquelas de países como Rússia, Bulgária, Portugal, Hungria, México e Argentina.

Para exemplificar a importância que então se consagrava a essa modalidade de mostra internacional, será bastante citar alguns nomes de artistas cujas obras integraram os departamentos de Belas Artes de

seus respectivos países: Tony Robert-Fleury, Puvis de Chavannes, Detaille, Pissaro, Seignac, Renoir, Alfred Sisley e Rodin; Giovanni Fattori; Antonio Carneiro e Columbano Bordalo Pinheiro; para citar alguns. A seção Coleções Cedidas abrigou marcantes exemplos de artistas influentes na história da arte universal: Rembrandt, Franz Hals, Rousseau, Constable, Turner, Corot e Gainsborough.

O Departamento de Belas Artes brasileiro, apresentado pelo Comissário José Americo dos Santos, contou com a participação de 25 expositores: Bento Barbosa, Modesto Brocos, Benedicto Calixto, Alberto Delpino, Honorio Esteves, Raphael Frederico, Aurelio Figueiredo, A. G. Figueiredo, Mina Mee, Insley Pacheco, Ernst Papf, Luiz Ribeiro, Oscar Pereira da Silva, Frederico Steckel, Elyseu Visconti, Henry Walder, Pedro Weingärtner, Fernando Schlatter. Martino del & Bros. Favero, Augusto Giorgio Girardet, A. O. F. Rangel, Amadeu Zani, V. Dubugras; coleção dr. Augusto Mario; coleção Ferreira Penna de Azevedo. (Figura 3)

O volume *Brazil at the Louisiana Purchase Exposition St. Louis, 1904*, apresenta resenha completa, elaborada no mês de novembro, computando já as premiações alcançadas por todos os Departamentos e expositores brasileiros. Especificamente no interesse deste trabalho, o quadro de medalhas do Departamento de Belas Artes segue transcrito: Grupo 9. Pinturas e Desenhos: Medalha de Ouro - Elyseu Visconti; Medalha de Prata - Aurelio de Figueiredo, Oscar Pereira da Silva e P. Weingärtner; Medalha de Bronze - Modesto Brocos, Alberto Delpino e Insley Pacheco. Grupo 10. Gravuras e Litografias: Medalha de Bronze - Modesto



Figura 3 - Departamento de Belas Artes brasileiro, Comissário José Americo dos Santos. Fonte: *Brazil at the Louisiana Purchase Exposition St. Louis, 1904*, p. 90. Com destaque, identifica-se, no ambiente da primeira sala, a tela *Tempora mutantur*, de Weingärtner. Na galeria posterior, percebe-se *Recompensa de S. Sebastião*, de Visconti.

Brocos. Grupo 11. Escultura: Medalha de Ouro - Augusto Giorgio Girardet; Medalha de Bronze - Amadeu Zani. Grupo 14. Peças Originais de Arte Aplicada: Medalha de Bronze - Elyseu Visconti.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Martins de. Vida e Obra de um Pintor (A. A. Delpino), Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais. Belo Horizonte, vol. III, 1948, p. 200-207.

Exposição de quadros. Minas Geraes, Bello Horizonte, 19 mar. 1906, p.3.

LIMA, Antonio Augusto de. Relatório. Minas Geraes. Bello Horizonte, 3 mar. 1904, p. 5.

SOUZA AGUIAR, Francisco Marcelino de (Org.). Brazil at the Louisiana Purchase Exposition St. Louis, 1904. Saint Louis: Commission Louisiana Purchase Exposition, 1904. Disponível em: <<http://archive.org/details/brazilatlouisian00loui>>.

SKIFF, Frederick J. V. (Org.). Official Catalogue of Exhibitors Universal Exposition St. Louis, U.S.A., 1904. Revised edition. St. Louis: The Official Catalogue Company (INC.), 1904. Disponível em: <<http://archive.org/details/officialcatalogu00loui>>.

Entre o índio romântico e o índio natural: as obras indianistas do pintor Rodolfo Amoedo

Richard Santiago Costa – Mestrando em História da Arte
do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP

Resumo: Rodolfo Amoedo, pintor de talento consagrado, insere-se em um processo de renovação iconográfica do indianismo acadêmico na década final do Império brasileiro (1880). Em Paris, por ocasião de seu pensionato acadêmico pela Academia Imperial de Belas Artes, realiza três pinturas tendo o índio como protagonista: Marabá, O último Tamoio e A morte de Atala. Assim, o presente artigo discute as maneiras com as quais o pintor dialogou não só com a produção plástica de seus companheiros, mas também com a literatura romântica anterior que era a base primordial para grande parte da produção artística da Academia, ao mesmo tempo em que procura identificar as novas inclinações do artista, distanciando-se, por vezes, dos preceitos do indianismo romântico clássico e aproximando-se da literatura menos idealizada e crua de Bernardo Guimarães, autor romântico de claras tendências naturalistas.

Palavras-chave: Indianismo. Idealização. Bernardo Guimarães. Romantismo. Naturalismo.

Abstract: Rodolfo Amoedo, a painter of consecrated talent, inserts himself in a iconographic process of academic indianism renovation in the end of the Brazilian empire decade (1880). In Paris, due to his academic pension through the Imperial Academy of Fine Arts, he had consummated three paintings as the Indian as your protagonist: Maraba, The Last Tamoio and The Atala's Death. Therefore, this article discusses about the ways as the painter had dialogued not only with the plastic productions of his co-workers, but also in accordance with the previous romantic literature which was the main base for great part of the Academy's artistic production, while seeks to identify the new artist's inclination, getting himself away, sometimes, from the the precepts of the classical romantic indianism and approaching himself of the Bernardo Guimaraes' less and raw idealized literature, romantic author of evident naturalistic tendencies.

Keywords: Indianism. Idealization. Bernardo Guimaraes. Romanticism. Naturalism.

O pintor Rodolfo Amoedo, grande expoente da arte brasileira na segunda metade do século XIX e no começo do século XX, situa-se em um período de transição dos temas e dos parâmetros da arte acadêmica brasileira. Desde sua formação, em 1816 com a chegada da Missão Francesa, até os últimos suspiros da monarquia brasileira,

a Academia Imperial de Belas Artes esteve intimamente ligada aos projetos políticos e culturais da corte, sendo uma espécie de responsável pelo caráter visual do que se planejava no gabinete do imperador ou nas sessões do IHGB: da cenografia utilizada em recepções para arquiduquesas ou em cerimônias de coroação, passando pela confecção de retratos solenes de membros da Família Real ou dos agregados da corte imperial, os artistas da AIBA eram os responsáveis por idealizar e dar uma forma bem definida aos pressupostos e anseios do Estado brasileiro. Tudo passava pela criação de uma espécie de imaginário coletivo que desse conta de uma unidade visual aos símbolos primordiais do império, traduzindo por meio das tintas e do gesso os heróis e heroínas da jovem nação brasileira.

Não constitui novidade que o símbolo máximo de nossa nação estivera assentado sobre a figura do indígena brasileiro durante o longo reinado de D. Pedro II. Contudo, o início da gestação do que veio a ser chamado de indianismo romântico entre nós não se dá apenas na década de 1840, com a subida de D. Pedro ao trono: a revista *Niterói*, de vida curta e apenas dois volumes, fora publicada em 1836 em solo francês por jovens literatos brasileiros, alguns nomes primordiais do romantismo que começava a se desenvolver entre nós: Domingos de Magalhães, Manuel de Araujo Porto Alegre e Francisco de Sales Torres Homem. Entre seus anseios, o desejo de difundir entre nós os preceitos para uma literatura genuinamente brasileira, que não se voltasse contra o exemplo europeu, mas que

fosse capaz de dar a si mesma uma cara brasileira e a cor local tipicamente nacional.

Posteriormente, a revista *Guanabara* prosseguiria a missão de propagar um romantismo essencialmente brasileiro, por assim dizer, tendo como um de seus principais colaboradores o poeta Gonçalves Dias. Parte da *intelligentsia* romântica do período não se limitaria a atuar unicamente no âmbito literário: com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1838, alguns desses homens das letras são englobados pelo novo órgão, cujas funções principais estavam intimamente ligadas à fixação de nosso território e à escrita e discussão de nossa história. A atuação do monarca no IHGB traduz a importância capital do instituto para os rumos da política imperial, principalmente no que dizia respeito à elaboração de nossa história, à criação de nosso passado heróico e ao resgate do protagonista primeiro deste passado: o indígena brasileiro. Fixar as bases da nacionalidade e da identidade brasileira correspondia a um pressuposto primordial na política do imperador, a pedra de toque de praticamente todo o Segundo Reinado. Nada mais fortuito do que aliar a figura indígena aos ideais de nobreza e heroísmo tipicamente românticos ao mesmo tempo em que a ligação do gentio com a terra brasileira reforçava os laços do povo com a nação recém independente.

Desse modo, as artes e a literatura responderiam ao chamado da nação e teriam a incumbência de narrar o passado mítico e histórico de nossos indígenas. Retomando epopeias indígenas consagradas do século

XVIII, como as fundamentais *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão e *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, a nova geração de autores indianistas românticos empreenderia suas novas histórias, talvez nem tão novas assim. Gonçalves de Magalhães abraçaria tal empreitada como a um sacerdócio: *A Confederação dos Tamoios*, de 1856, tinha ares de projeto nacional, apoio direto do imperador e ampla ansiedade do público e da crítica por seus versos. Narrava, por meio de uma história em grande parte verídica, a trajetória do índio Aimberê em versos épicos contra os desmandos dos colonizadores portugueses. No campo da poesia, Gonçalves Dias exaltaria o indígena massacrado pela colonização, elencaria as qualidades nobres do gentio e faria o canto triste dos apartados da civilização, personificados, primordialmente, pela mestiça do poema homônimo *Marabá*. José de Alencar, já na década de 1850, consagrar-se-ia como o grande prosador de nosso indianismo. Do folhetim de sucesso *O Guarani* (1857), passando pelo clássico *Iracema* (1865), Alencar lançaria mão de tal temática até meados dos anos de 1870, quando publica *Ubirajara* (1874). Em comum, todos esses romances retratam a bravura e a cordialidade de índios nobres, habitantes de nossas matas e litorais, artífices de nossa miscigenação e pais de nosso povo. Alencar, com efeito, propagandeava em suas linhas um grande elogio à mistura de raças, um conagraçamento de etnias que formariam as bases da nação brasileira. Com exceção de *Ubirajara*, seus demais romances indianistas têm como protagonistas os amores atribulados e quase impossíveis

de índios e brancos, pólos, a princípio, opostos de um intrincado jogo social que se perpetuava em nosso solo. A Moema de Durão permanecia a heroína trágica preferida de nossos literatos, o exemplo do amor que se realiza mais no plano ideal do que no concreto. O destino trágico de Iracema dá continuidade à linhagem de Moema, e bem poderíamos acreditar que Marabá seguisse os mesmos passos dessas mulheres sacrificadas pelas mãos da história colonial brasileira.

E como não existe cultura feita por setores isolados e particulares, as artes visuais também se utilizariam dos caminhos abertos pela literatura indianista e mostrariam por meio de suas grandes composições as cenas de nossa história romanceada, por assim dizer. Victor Meirelles teria a primazia de estabelecer um perpétuo e fortuito jogo de simbologias e códigos visuais que rapidamente seriam identificados com o indianismo que seria praticado pelos artistas da academia. Sua *Primeira Missa no Brasil* (1860) e *Moema* (1866), por exemplo, são os pilares de uma retórica até então inédita entre nós, a primeira tentativa bem sucedida, poderíamos dizer, de dar concretude aos heróis e heroínas que possuíam, até então, apenas uma vida literária, corpos e rostos múltiplos, frutos da imaginação de leitores espalhados pelo país. Meirelles estabelece, desse modo, uma arquitetura visual para o momento de fundação do pacto entre índios e brancos, no caso da *Primeira Missa*. As letras de Caminha ganham forma, e todos podem, pela primeira vez, “presenciar” esse evento fundador de nossa história, a primeira aliança da nação brasileira. Moema, em

contrapartida, exemplificava os momentos imediatamente posteriores desse pacto, os frutos do contato delicado e muitas vezes fatal entre os indivíduos formadores da raça brasileira. A superioridade branca, ao encontrar-se com a nobre pureza dos índios, engendrava uma cadeia de amores impossíveis e de decepções. Moema presentificava a porção humana do índio nobre quase desprovido de paixões que se pretendia na política indigenista imperial ou nos escritos dos intelectuais do IHGB. A morte seria uma espécie de destino trágico do qual Moema não poderia escapar, e talvez a inevitabilidade de seu porvir fosse a própria inevitabilidade da falência e do insucesso da política indigenista, fato constatável já naquela época. Meirelles, assim, trazia a heroína típica e idealizada para o centro do indianismo acadêmico, consagrando-se por longo tempo como modelo a ser seguido e diversas vezes retomado pelos artistas da instituição.

Todavia, somente nas décadas de 1870 e 1880 é que a temática indianista ganharia mais exemplares por meio dos artistas da AIBA. Das manifestações neste campo, em comum temos a onipresença da matriz literária, o ponto de partida para tais composições. Analisando as principais obras do período, percebemos que as fontes literárias básicas continuam sendo, fundamentalmente, as obras: *Caramuru*, *O Uruguai*, *Atala* (do francês François-René Chateaubriand, romance imprescindível para o desenvolvimento do indianismo romântico brasileiro), e *Iracema*. Augusto Rodrigues Duarte pinta *As exéquias de Atala* em 1878, sua obra mais consagrada. Mesmo tema

seria retomado por Amoedo anos mais tarde, quando pinta *A morte de Atala*, em 1883. No cerne de ambas as pinturas, os recursos compositivos pouco se alteram: o cenário sombrio da caverna onde Atala sucumbe às paixões românticas, deixa-se morrer por um amor não concretizado apelando para o suicídio tipicamente romântico. Ao redor de seu corpo extremamente alvo, situam-se René e Chactas, o objeto de seu amor. Se o romance de Chateaubriand fornece o mote para ambas as obras, a pintura de Girodet, de mesma temática, pintada em 1808, *O enterro de Atala*, fornece os parâmetros visuais. O pintor constrói uma heroína marmórea, um ponto focal reluzente na tela que causa contraste com a pele ligeiramente amorenada de um Chactas um tanto grego. Duarte e Amoedo permaneceriam representando a Atala alva, idealizada, em contraste com a pele morena de Chactas, que com os pintores da AIBA ganha toques de cor local.

José Maria de Medeiros, professor da academia, realiza duas obras indianistas baseadas na literatura nacional: *Lindóia*, em 1882 e *Iracema*, em 1884. Com aquela, Medeiros retrata o momento em que a heroína, homônima, constatada a morte de seu amante, o índio Cacambo, e vendo-se obrigada a casar-se com Baldetta, o antagonista branco de seu amado, tenta dar cabo de sua vida via suicídio ao ser picada por uma víbora. Já esta retrata o instante em que Iracema, melancólica, encontra os sinais deixados por Martim na praia, sinais de desesperança que aumentam o sofrimento da personagem cujo destino não poderia ser outro senão a morte pela tristeza. Medeiros parece pintar a

mesma Índia em ambas as telas, as características físicas comprovam isso, a despeito das ressalvas de Gonzaga Duque sobre as incorreções de *Iracema* e a figura da heroína, segundo ele “roliça e inútil”¹. Contudo, ainda estamos diante de figuras índias ideais, haja vista o corpo escultórico de Lindóia. O pintor permaneceria no campo seguro do tópos trágico do indianismo: o amor irrealizável gera dor e morte, não existe saída: mesmo entre iguais, caso de Lindóia, o nobre sentimento que une homem e mulher não consegue escapar da premência dos conflitos políticos e culturais da sociedade em que vivem.

Amoedo proporia, com suas obras, um olhar diferente para a temática indianista. Sua *Marabá*, de 1882, desde o princípio gera dúvidas: por que o artista se afastara tanto de sua matriz literária, o poema de Dias, e fizera uma mestiça tão inusitada quanto branca? (Figura 1) Estaria Amoedo fazendo uma crítica às políticas indigenistas que em nada resguardavam aos índios? Em pior situação encontravam-se os mestiços, nem índios e nem brancos. *Marabá* é o canto triste dos apartados da civilização, a impossibilidade de aceitação em uma ordem estratificada e baseada na cor da pele. Se branca, não passaria pelos percalços da discriminação; se Índia, ainda poderia iludir-se com a tutela do Estado e suas políticas em benefício dos indígenas, obtendo a acolhida dos seus. Contudo, Amoedo

¹ DUQUE, Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1995, p. 206. Interessante notar que o parecer final da Academia Imperial de Belas Artes sobre a referida pintura é completamente distinto, assinalado “como um dos melhores da atual exposição [Exposição Geral de Belas Artes de 1884], não tanto pela protagonista do drama, mas principalmente pelo teatro em que se passa aquela cena que com tanto talento descreve José de Alencar. É uma paisagem pintada por mão de mestre (...)” Atas da Academia Imperial de Belas Artes, 18/12/1884, p. 9.



Figura 1 - Rodolfo Amoedo. Marabá, 1882. Óleo sobre tela, 120 x 170cm. MNBA, RJ.
Foto: Richard Santiago Costa.

parece zombar de tais pressupostos: sua mestiça é um tipo contemporâneo, uma modelo das aulas de nu, uma mulher que se situa no limiar de sua própria significação. Afinal, Marabá é ou não a mestiça dos versos de Dias? O estudo para a referida tela abre um amplo espectro de questões e indagações. (Figura 2) Neste, Marabá nos olha diretamente, num jogo de revelações e ocultações. Se, por um lado, o olhar direto e perscrutador nos dá acesso aos meandros da alma da mestiça, por outro, o braço esquerdo que oculta sua boca e a franja que encobre parte de seus olhos intensificam os mistérios dessa mulher desafiadora. Se comparada à versão oficial, a Marabá do estudo é um retrato intensamente psicologizado de um tipo adverso de indígena que se sobrepunha às índias ideais da cultura brasileira.



Figura 2 - Rodolfo Amoedo. Estudo para Marabá, 1882. Óleo sobre tela, 65,5 x 88,4cm. MNBA, RJ. Foto: Richard Santiago Costa].

Seu ar de *femme fatale* parece ecoar os pressupostos das mulheres ferinas e ameaçadoras da escola simbolista.

No entanto, nossa literatura encontrara os meios para retratar o indígena decaído dos nobres sentimentos dos românticos de primeira ordem. Em conto, de 1872, intitulado *Jupira*, Bernardo Guimarães subverte o arquétipo gonçálviano da Marabá trágica e melancólica. A protagonista homônima, mestiça de mãe índia e pai branco, desbrava os campos do sudoeste mineiro com sua beleza devastadora e indomável. Jupira não é uma mestiça passiva e vitimizada do contexto social: ela é uma mulher forte e resoluta, capaz de assassinar friamente os homens que atravessam sua vida amorosa. Se a protagonista do poeta Dias resvala no prado lamentosa e abandonada, a de Guimarães toma as rédeas

de seu destino e paga o preço por seus atos desgovernados: seduz de acordo com seus próprios interesses, leva seus admiradores e amantes a atos criminosos, trama a morte de seu grande amor, o jovem branco Carlito que a renegara. Guimarães traça o retrato de uma anti-heroína, uma cabocla faceira que põe fim aos lamentos da exemplar Marabá dos versos de Dias. No rastro desse novo entendimento da entidade indígena, Amoedo empresta seus pincéis e dá suas versões a ambos os corolários. Na versão oficial, e com relação a isso não ficamos surpresos, uma vez que para a oficialidade artística e política do Segundo Reinado existiam apenas as Marabás românticas, disponíveis e prontas a se prestarem à toda sorte de simbologias artificiais e idealizadas, o pintor nos oferece a mestiça de carnes fartas e pele nacarada, cabelos anelados e lágrimas nos olhos. Distancia-se de algumas das indicações de Dias a respeito das características físicas da mestiça: delito que o pintor cometeria novamente em *O último Tamoio*. Entretanto, em seu estudo, de tanta intensidade e beleza quanto a versão oficial, Amoedo retrata um tipo pícaro e esfíngico de mestiça. Bem poderíamos admitir que a mulher misteriosa em questão é a cabocla Jupira de Guimarães, tramando, arquitetando planos de vingança, contaminada pelo ciúmes.

Amoedo não estava apenas reformulando de maneira solitária um gênero de pintura caro ao academicismo brasileiro: Rodolfo Bernardelli, escultor festejado, apresentara com sucesso *Faceira* para o público brasileiro. A lascívia desta índia escultórica é um sinal evidente de que estamos lidando com uma renovação iconográfica em voga nesses

anos de 1880. *Faceira* também é aparentada da cabocla Jupira, talvez sua própria personificação. Gonzaga Duque a descreve como Guimarães descreve sua mestiça ardilosa:

(...) O escultor pretendeu apresentar um tipo de cabocla, cujo meneio do corpo, natural e gracioso, cuja expressão fisionômica maliciosa e loureira, concretizassem a concepção explicando o título. (...) Vestiu a sua figura com adornos selvagens; (...) e depois animou-a com o espírito de uma rapariga libertina, quero dizer, movimentou-a com tal garridice de gestos que de forma alguma podem acudir à voluptuosidade de uma índia².

Comparem com a descrição da cabocla Jupira por Guimarães:

Se com os trajes selváticos Jupira, por seu garbo e gentileza, fazia lembrar uma Moema ou uma Lindóia, vestida à maneira de gente civilizada era uma rapariga sedutora, capaz de alvoroçar o coração e inflamar o sangue de um anacoreta. (...) Os lábios rubros, carnosos e úmidos, eram como dois favos túrgidos de mel da mais inefável voluptuosidade (...) ³

Fica evidente que o crítico brasileiro, em oposição ao escritor, possui a concepção idealizada e romântica da índia brasileira. Segundo ele, uma índia não pode ter volúpia, precisa ser impoluta, uma entidade pura e não corrompida. No seu corpo de “carnes moles e flácidas”, cansadas por “noites febris do deboche”, há a “palidez da perversidade”, e seu tronco empinado “faz lembrar mulheres experientes em seduições e que estudam ao espelho atitudes provocadoras”. Ou seja: *Faceira* é, nesta visão, muito provavelmente, uma cortesã. Logo, um maniqueísmo se

² *Ibidem.*, p. 252.

³ GUIMARÃES, Bernardo. *Jupira*. Versão digital produzida pela Associação de Acervos Literários em apoio ao CELLB/UFOP, pp. 8-9. Disponível em: <peessoal.educacional.com.br/UserData/Construtor/4229/.../jupira.doc> Acesso em 16/10/2012.

estabelece nesta interpretação: há dois caminhos possíveis para a representação da Índia brasileira: a idealização romântica que desemboca nos tipos marmóreos e suaves, ou a naturalização destes novos tempos, e em seu bojo, todo um arcabouço de vicissitudes mundanas e eróticas.

Mesmo tom desafiador encontramos em seu *O último Tamoio*, de 1883. (Figura 3) O tema indianista está ali presente, a grande composição, o apuro costumeiro na anatomia e na observação arguta de um artista promissor, talentoso. Mas, mais uma vez, o pintor parece se distanciar da autoridade do texto, pinta um Anchieta que não é jesuíta como consagra a história e os versos de Magalhães, mas sim um monge capuchinho. Outro “delito” cometido pelo artista que não passou incólume aos críticos: onde está o corpo de Iguassu, a amada de Aimberê que morre afogada



Figura 3 - Rodolfo Amoedo. O último Tamoio, 1883. Óleo sobre tela, 180,3 x 260cm. MNBA, RJ. Foto: Richard Santiago Costa]

com ele e também é devolvida à praia? O tamoio de Amoedo é um dos únicos exemplares de nossa pintura que retrata o herói masculino, que se permite escapar da comodidade temática das heroínas românticas. Poderíamos dizer que Aimberê, pelas semelhanças de tema e composição, é a versão masculina da *Moema* de Meirelles revisitada anos mais tarde. Mas seu indígena, ao contrário daquela, não sucumbe à idealização e se mostra extremamente humano: com a cor sombria dos defuntos, inchado, rosto feio. O Anchieta capuchinho que lhe toma nos braços parece afagar a derrota de toda uma nação. Na década final do império brasileiro, quando os pilares da monarquia encontram-se avariados, é perceptível que um de seus pontos de apoio fundamentais, as políticas indigenistas, encontram-se falidas e fracassadas. A dizimação e o extermínio seguem sua marcha irrefreável. Como entender uma nação que dá cabo de seus próprios símbolos e emblemas? Como responder, por meio da arte, à ferocidade da realidade triste dos indígenas brasileiros?

A percepção desse quadro desolador não coube unicamente a artistas como Amoedo. Mais uma vez fazemos apelo a Bernardo Guimarães que empreendera uma espécie de indianismo literário muito particular e provocador. Seus índios ganham uma humanidade quase extremada, são acometidos pelas paixões e humores dos quais eram poupados pelo primeiro indianismo. Seu índio Afonso (do romance homônimo, de 1873), por exemplo, sucumbe à sanha da vingança cruel e sanguinária ao vingar a violação de sua irmã por um caboclo. O anti-

herói branco Gonçalo, de *O ermitão de Muquém* (escrito em 1858, publicado em 1869), encontra no seio da tribo xavante a redenção para um passado de crimes e o amor da bela índia Guaraciaba, a prometida do valente Inimá. Este personifica o desejo pela vingança, o sentimento de traição que se apodera da mente e comanda atos de crueldade. Inimá, em certos momentos da narrativa, toma o lugar dos vilões brancos do indianismo típico e se torna o antagonista de Gonçalo. Por fim, nada mais humano e visceral do que as descrições das benesses promovidas pelo miraculoso *Elixir do Pajé* (1875), poema erótico de Guimarães que exalta os poderes afrodisíacos da poção do pajé, descrevendo com riqueza de detalhes pornográficos as maravilhas permitidas ao membro masculino por meio de tal poção. Enfim, Guimarães dá humanidade ao índio, rebaixa-o da esfera ideal construída por Dias, Magalhães e Alencar e coloca-o na esfera do natural, trazendo-o para a vida cotidiana, infundindo-lhe instintos e prazeres quase animais. Do mesmo modo, Amoedo atualiza a temática no âmbito da pintura acadêmica. Vacila entre as seduições de um indígena mitificado e ideal e as possibilidades modernas e atuais do mestiço errante pelas vias do império.

O que queremos evidenciar aqui é o papel renovador de Amoedo e seu diálogo fortuito com a literatura produzida na contramão do indianismo clássico. Não estamos afirmando que o pintor tenha se baseado declaradamente em nenhuma obra específica de Bernardo Guimarães. Não existem documentos que confirmem ou refutem tal premissa. Contudo, podemos sim fazer um exercício de

relações e associações muito plausível naquele momento. Devemos nos perguntar quais as intenções de Amoedo ao realizar três pinturas de temática indianista na última década do império brasileiro. Compromissos acadêmicos, respeito aos pressupostos do indianismo praticado pela AIBA e expectativas do projeto nacionalista de D. Pedro II são explicações consagradas e corretas. Todavia, um olhar atento para as referidas pinturas provocam dúvidas e estremecem essas certezas. Amoedo distancia-se deliberadamente não só das matrizes literárias de suas pinturas como também da produção anterior e contemporânea de seus colegas de *métier*. Existe uma dificuldade em aceitar a *Marabá* e *O último Tamoio* como exemplares do indianismo acadêmico preconizado pela academia: passada a Exposição Geral de Belas Artes de 1884, mostra na qual figuraram ambas as pinturas, é revelador o fato de nenhuma delas ter sido sequer mencionada para qualquer tipo de premiação, enquanto pinturas situadas dentro dos padrões estritos do indianismo foram premiadas e adquiridas pelo império como *Iracema*, de José Maria de Medeiros e *Exéquias de Atalá*, de Augusto Rodrigues Duarte. Desse modo, soam familiares as posições de Bernardo Guimarães no interior do indianismo romântico literário e de Rodolfo Amoedo no indianismo acadêmico: ambos distanciam-se dos arquétipos dados, problematizam a representação do indígena brasileiro e as tornam contemporâneas. Das representações extratemporais de Alencar, Dias, Magalhães, Meirelles e Medeiros, fica apenas o lugar privilegiado do símbolo dentro da cultura brasileira do

período, persistente até a última década do império. Mas figuras como Guimarães, Amoedo e Rodolfo Bernardelli remodelam a figura arquetípica do indígena brasileiro: partem do escopo romântico produzido em profusão e consagrado por décadas para uma nova experiência imagética. O herói vê seu poder questionado: está morto, inchado, quase grotesco. Seu corpo inerte nada pode, nem mesmo simbolizar uma nação que se quer progressista e forte. Similarmente, as heroínas das florestas estão decaídas: são mulheres coquetes, misteriosas, sedutoras, pouco afeitas aos arroubos das paixões desinteressadas e sublimes. São Marabás e Jupiras que seduzem homens como sereias e harpias, não são os modelos ideais prontos a satisfazer os anseios do inconsciente masculino pela índia meiga e fragilizada. Amoedo insere-se nesse momento final de renovação incompreendida, último suspiro de um projeto que mobilizou, durante décadas, a *intelligentsia* brasileira.

Referências bibliográficas:

CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

COLI, Jorge. O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. Como estudar a arte brasileira do século XIX? São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

DUQUE, Gonzaga. A Arte Brasileira. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

GIBSON, Michael. Simbolismo. Koln: Taschen, 1999.

GUIMARÃES, Bernardo. Quatro Romances. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944.

MACHADO, Ubiratan. A vida literária no Brasil durante o romantismo. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

MIGLIACCIO, Luciano. O Século XIX. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000.

SCHWARCZ, Lilia M. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TREECE, David. Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.

Os Exercícios das Cópias dos Nossos Artistas na Europa: o que Viam e o que Escolhiam

Sonia Gomes Pereira (EBA – UFRJ/CBHA)

Resumo: Esse trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre os exercícios de cópias pintadas, pertencentes ao acervo do Museu D. João VI – executadas na Europa e enviadas para a Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro durante o período do pensionato destes alunos, após ganharem o Prêmio de Viagem. Nessa comunicação, discuto a questão das viagens de estudos à Europa, tentando entender o que elas proporcionavam aos jovens artistas durante o século XIX, enquanto repertório visual. Dada a impossibilidade de tratar aqui de todo o trajeto usual nessas viagens, faço o recorte de algumas das mais importantes coleções romanas: Colonna, Barberini e Doria Pamphili.

Palavras-chave: Viagem de estudos; coleções; Roma.

Abstract: This paper is part of a major research about the painted copies kept by the Museu D. João VI, which were realized by the Brazilian artists after the Travel Prize at the Fine Arts Academy in Rio de

Janeiro. It focuses on the study travels in Europe, in order to understand the visual repertory available to the young students during the 19th century. As it would be impossible to examine the whole usual itinerary, I concentrate my analysis on some of the most important Roman collections: Colonna, Barberini and Doria Pamphili.

Key Words: Study travels; collections; Rome.

Há algum tempo venho trabalhando com a questão do exercício das cópias no processo de aprendizado artístico do século XIX e o início do XX.¹ De um lado, tenho tentado identificar as cópias pintadas do acervo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ.² Por outro lado, venho discutindo seu papel e suas características, enfatizando a preferência pelos pintores coloristas, a importância do conhecimento da tradição pictórica e as oportunidades oferecidas pelas viagens de estudos.

Nessa comunicação, vou-me concentrar nesse último item - as viagens de estudos –, analisando o repertório visual oferecido pelas principais coleções nas cidades visitadas, não apenas aos nossos pensionistas, mas aos artistas em

¹ Principais publicações sobre esse tema estão indicadas nas referências bibliográficas.

² A identificação das cópias do Museu D. João VI foi feita, em parte, pelo próprio inventário do Museu (www.museu.eba.ufrj.br). Algumas alunas de graduação da EBA/UFRJ, bolsistas PIBIC e PIBIAC, contribuíram na continuação desse trabalho de identificação, consultando os *sites* oficiais das instituições européias. São elas: Viviane Viana de Souza (agosto/dezembro 2010), Gabriela Dezidério (agosto 2010/julho), Letícia Carneiro e Thayane Paiva e Silva (agosto 2011/julho 2012, Flora Pereira Flor e Antonio Mendes (a partir de agosto/2012).

geral. Ao fazer essa análise, estou tratando as viagens de estudos de forma genérica, como possibilidades que se apresentavam aos artistas na época – uma fonte muito útil para refletir sobre a diferença entre a teoria acadêmica, o gosto dos colecionadores e a prática artística.

Em estudos anteriores, pude identificar as coleções que mais serviram de referência aos jovens artistas: em Roma, a Academia de São Lucas, a Galeria Borghese, os palácios Colonna, Barberini e Doria Pamphili, além da Pinacoteca do Vaticano; em Florença, a Galeria dei Uffizzi; em Veneza, a *Accademia*; e finalmente em Paris, os museus do Louvre e Luxemburgo, assim como a *École des Beaux-Arts*.³

Em trabalhos recentes, analisei as coleções da Academia de São Lucas, da Galeria Borghese, dos Uffizzi e da *Accademia* de Veneza.⁴ Aqui, nessa comunicação, vou-me concentrar em outras coleções: Colonna, Barberini e Doria Pamphili.

PALÁCIO COLONNA EM ROMA

O Palácio Colonna começou a ser construído no século XIV, mas somente no século XVII tomou a sua forma atual, sendo então realizada a galeria, com 76 metros de comprimento, para abrigar as coleções da família, iniciada pelo Cardeal Girolamo Colonna.

³ Tradição e Cópias – o caso do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes/UFRJ. *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Brasília: CBHA/UNICAMP, 2012. p. 323-336.

⁴ O que os olhos vêem nas viagens de estudos: o caso de artistas brasileiros na Itália. *Anais do 21º Encontro da ANPAP*. Rio de Janeiro: ANPAP/UERJ, 2012. p. 1504-1517.

Como em outras galerias do mesmo período, a sua decoração segue o padrão de preencher todos os espaços, tanto vertical como horizontalmente, em torno de temas. No caso dos Colonna, o *leitmotiv* é a glorificação da vitória de Marcantonio II Colonna em Lepanto em 1571.

Mesmo que tenha havido algumas mudanças, devidas à venda de algumas obras para ajudar o papado na indenização do Tratado de Tolentino em 1798, a coleção continua com o seu arranjo original.

O colecionismo dos Colonna voltou-se para esculturas antigas e, sobretudo, pinturas dos séculos XV ao XVII, especialmente artistas italianos, mas também estrangeiros.⁵

Podemos destacar vários artistas italianos, Do século XV, Cosimo Tura e Pinturicchio. Do XVI, Tintoretto (*Narciso numa fonte e Retrato de Onofrio Panvinio*), Veronese (*Retrato de Nobre*),⁶ Bronzino (*Venus com Cupido e um Sátiro*) e Annibale Carracci (*Comedor de Feijões*). Do XVII, Guido Reni (*São Francisco e Dois Anjos*), Francesco Albani (*O Rapto de Europa*), Guercino (*Moisés com as Tábuas da Lei*), Salvator Rosa (*São João Batista numa Gruta e São João Batista pregando numa paisagem*).

Desse grupo de obras italianas, é preciso chamar atenção para a diversidade de linguagens artísticas, que posteriormente serão classificadas em estilos diferentes, como maneirismo (Tintoretto, Bronzino) ou barroco (Salvator Rosa); ou, então, para o contraste entre uma

⁵ GUIDI (2007) p.81-83.

⁶ É a esse quadro que se refere a cópia do Museu D. João VI: Eliseu Visconti, *Nobre Veneziano*, óleo sobre tela, 122 x 94 cm, s/d (MDJVI 3043).

pintura considerada como típica da escola bolonhesa, de conciliação entre as diversas correntes do XVI e XVII (Guido Reni, Guercino) e o surpreendente realismo de Annibale Carracci em *Comedor de Feijões*. (Figura 1)

Outro ponto importante a ser enfatizado na coleção dos Colonna é a presença significativa de artistas estrangeiros. De um lado, os chamados “primitivos”, tais como Bernard van Orley (*Sete Alegrias da Virgem* e *Sete Dores da Virgem*), assim como *Tentações de Santo Antônio*, de um seguidor de Jerônimo Bosch; ou mesmo *Caçadores num Caminho da Montanha*, atribuído a Josse de Momper e Jan Brueghel o Velho. Por outro lado, os paisagistas.



Figura 1- Annibale Carracci, *Comedor de Feijões*, Palácio Colonna, Roma.

Aliás, é notória, na coleção, a grande preferência pela pintura de paisagem: originalmente, havia 66 obras desse gênero, hoje são 30 – das quais 12 de Gaspard Dughet – um dos artistas favoritos do Cardeal Girolamo Colonna. Gaspard Dughet (1615-1675) era francês, cunhado e discípulo de Poussin e dedicou-se à pintura de paisagem, especialmente dos arredores de Roma.⁷

PALÁCIO BARBERINI EM ROMA

Atualmente, o Palácio Barberini é sede da Galeria Nacional de Arte, reunindo um acervo de diferentes procedências, onde se encontra, entre outros, o *Retrato do Papa Clemente IX* de Baciccio.⁸

No entanto, essa disposição é recente, pois o palácio foi adquirido pelo estado para abrigar o museu nacional em 1949 e a coleção original dos Barberini já tinha sofrido grandes perdas, até ser definitivamente dispersada em 1934, como veremos mais adiante.

Os artistas em viagem de estudos na Itália durante o século XIX e mesmo início do XX podem ter visto o palácio ainda com boa parte de suas obras, pois, como outras coleções privadas, era aberto à visita do público. Vamos, então, tentar entender como se constituía o colecionismo dos Colonna.

⁷ Não há no MDJVI cópias realizadas por Agostinho José da Mota – o único pensionista do tempo do Império, especializado em pintura de paisagem –, mas seria interessante investigar a relação dessa coleção de paisagens com a experiência italiana de Mota.

⁸ Giovanni Battista Gaulli, conhecido como Baciccio, fez vários retratos do Papa Clemente IX. Há no Museu D. João VI uma cópia de um desses retratos: *Retrato de Papa, s/a*, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, s/d. (MDJVI 3087)

O prédio foi construído no início do século XVII, logo depois da eleição de Maffeo Barberini como papa em 1623, com o nome de Urbano VIII. Aproveitando a estrutura de um palácio pré-existente, Carlo Maderno fez o projeto e, após a sua morte em 1629, foi continuado por Bernini, com algumas intervenções de Borromini. Além da atuação desses arquitetos notáveis, sua arquitetura ainda apresenta uma feição muito importante: estabeleceu um novo padrão de tipo de palácio romano: em vez de pátio central, como era tradicional, foi adotado o partido com duas alas projetadas de cada lado do bloco central. Dessa maneira, unia as funções do *palazzo* – a residência urbana de representação – e as características da *villa* suburbana, com vastos jardins e com longas e abertas perspectivas. A presença de Bernini e de Borromini acentuou a novidade arquitetônica do palácio, afrouxando a estrita conformidade a um sistema modular em favor de uma maior liberdade da expressão individual – como, por exemplo, o grande salão central, que corresponde a dois andares do prédio, o salão oval, a *loggia* envidraçada entre as duas alas ou a escada em espiral. Também Pietro da Cortona aí trabalhou, no projeto do teatro, localizado em uma das alas. Todo esse extraordinário complexo arquitetônico foi muito prejudicado pelas alterações causadas, de um lado, pela decadência da família e, por outro lado, pelas intervenções urbanas com a modernização de Roma no século XX.

O conteúdo do palácio era tão importante quanto seu edifício. Para salvaguardar a integridade da coleção da família, o Papa Urbano VIII colocou-a sob a proteção de

um *fidecommesso* - ato legal que proibia a sua dispersão. No entanto, do século XVII em diante, a decadência da família Barberini foi irreversível. Depois de várias perdas ao longo dos séculos XVIII e XIX, foi finalmente dispersada em 1934: atualmente pouco das obras originais permanece no palácio.⁹

Como já foi dito antes, tendo sido o prédio adquirido pelo estado em 1949, foi destinado a ser a Galeria Nacional de Arte – instituição fundada desde 1895, mas até então sem um prédio próprio. Assim, o que hoje se encontra nesse museu é o conjunto formado por obras de diferentes coleções e lugares – Barberini, Torlonia, Sciarra, Chigi, entre outros. A exposição conta com 1445 pinturas e 2067 objetos decorativos, organizados cronologicamente – isto é, exatamente o oposto da expografia das coleções

⁹ É interessante apresentar o detalhamento de sua dispersão como exemplo dos problemas enfrentados por essas coleções. Há quatro momentos críticos nesse processo. Em 1728, a família estava próxima da extinção, quando o último membro da família uniu-se à família Colonna - Cornelia Costanza, então com 12 anos, ficou noiva de Giulio Cesare Colonna di Sciarra, herdeiro da família Colonna. Essa aliança assegurou a continuidade do nome Barberini e a união dos *fidecommessi* das duas casas. No início do século XIX, o litígio entre os seus descendentes - que deviam herdar os legados dos Colonna e dos Barberini - levou à divisão das coleções entre os dois ramos da família, segundo os termos de um acordo legal feito em Paris em 1811. Um inventário de meados do século XIX dá uma descrição detalhada das obras no Palácio Barberini depois da divisão. No final do XX, os dois ramos das coleções sofrem perdas. A venda da coleção Sciarra dispersou as obras que não tinham permanecido no Palácio Barberini. Do outro lado, em 1871, com o casamento das duas herdeiras Barberini com membros da família Corsini, houve mais divisão da coleção: três oitavos da metade remanescente da coleção passaram para o palácio florentino dos Corsini. Mesmo muito diminuída, a parte desse imenso patrimônio que permaneceu em Roma ainda era notável. A dispersão definitiva da coleção ocorreu somente em 1934. Até essa data, constituía umas das mais importantes coleções romanas protegidas pelo estado, ficando aberta ao público como um museu privado, como as galerias Doria Pamphili e Colonna ainda hoje. No entanto, atendendo a uma demanda das famílias Barberini e Corsini, um decreto real de 1934 permitiu a quebra do *fidecommesso*. A coleção foi dividida em três partes. A primeira passou para o estado; o segundo lote das obras ficou em total disponibilização da família, com liberdade para vender e exportar para outros países; e um terceiro grupo de pinturas permaneceu em posse da família, sujeita às leis regulares que regem os objetos de interesse histórico e artístico - 112 obras que foram adquiridas pelo estado em 1952.

históricas típicas de Roma. Ao contrário, esse novo conceito era mais próximo ao modelo dos grandes museus nacionais de outros países.¹⁰

Assim, o problema é tentar nos aproximarmos do que seria a coleção do palácio Barberini no século XIX e início do XX – ou, pelo menos, destacar no acervo que ali está atualmente o que pertencia à coleção original e, portanto, poderia ter sido visto por um visitante na época.

Em primeiro lugar, é preciso citar as pinturas decorativas do próprio palácio, destacando Andrea Sacchi, que pintou *A Divina Sabedoria* (1629-33), e Pietro da Cortona, que decorou o saguão central com o *Triunfo da Divina Providência* – obra excepcional da decoração ilusionística (1633-39).

Das pinturas de cavalete, eis algumas obras que podemos ter certeza de que pertenciam à coleção Barberini: *Natividade com Santos Lourenço e André* de Antonio Aquili, conhecido como Antonio Romano; *A Sagrada Família* de Andrea del Sarto; (Figura 2) a famosa *Fornarina* de Rafael; *Madonna com o Menino Jesus e São João Batista* de Domenico Beccafumi; *Anjo Dormindo* de Guido Reni; *Retrato de Beatriz Cenci* atribuído a Guido Reni; *Venus Tocando Harpa (Alegoria à Música)* de Giovanni Lanfranco; *Santa Madalena* atribuído a Simon Vouet; *Alegoria à Paz* de um irmão anônimo de Cavalier Muti; *São Jerônimo* de Lionello Spada; *São Jerônimo* de Trophime Bigot; *Massacre dos Filhos de Níobe* e *Caçada de Diana* de Andrea Camassei.

¹⁰ GUIDI (2007) p. 49-57; ONORI, VRODET (2009).



Figura 2 – Andrea del Sarto, *Sagrada Família*, Palácio Barberini, Roma.

Nesse pequeno conjunto, pode-se observar a predominância de obras dos séculos XV e sobretudo XVI, especialmente italianas - com destaque para a *Fornarina* de Rafael – ao lado de algumas obras francesas. Embora

aqui prevaleça o tom retórico da grande pintura de raiz renascentista, sabemos que, entre as pinturas que foram vendidas ao exterior, havia obras de um carácter diferente. *A Morte de Germanicus* de Poussin - agora no Instituto Minneapolis de Artes –, embora mantenha o tom retórico, procura ater-se às fontes clássicas de forma mais restrita. *Santa Catarina de Alexandria* de Caravaggio - agora no Museu Thyssen de Madrid – apresenta a cena com grande expressividade, mas mais naturalista. A coleção, portanto, tinha um aspecto bastante diversificado.

É interessante indicar que o teatro - que havia sido construído por Pietro da Cortona numa das alas do Palácio Barberini e acabou sendo demolido em 1926 - funcionou, no século XIX, como ateliê de Berthel Thorwaldsen. Por esse motivo, deve ter sido visitado, não apenas por alunos e ajudantes, mas também interessados no escultor – que gozou de muita fama ainda em vida.

PALÁCIO DORIA PAMPHILI EM ROMA

A construção desse palácio se desenvolve desde o início do XVI até a segunda metade do XVII. Inicialmente residência do cardeal Fazio Santoro, passou em seguida aos Della Rovere e, em 1601, ao cardeal Pietro Aldobrandini, sobrinho do Papa Clemente VIII.

Olímpia Aldobrandini – viúva de Paolo Borghese – torna-se herdeira em 1638 e leva o palácio como dote em seu segundo casamento, em 1647, com Camilo Pamphili, sobrinho do Inocente X, que se tornou Papa em 1644. Com

esse casamento, juntaram-se dois patrimônios de perfis diferentes.

A coleção formada por Camilo Pamphili contém, sobretudo, pinturas e estátuas de artistas da época. Os inventários mostram nomes de pintores vivos italianos e também estrangeiros (Claude Lorrain, Jan de Momper, Gaspard Dughet), que Camilo comprava diretamente dos artistas ou de intermediários.¹¹ As ligações com o mercado de arte trouxeram excelentes resultados: o primeiro inventário já se refere a um quadro de Caravaggio: *Repouso da Santa Família durante Fuga no Egito*; é ainda nessa época que entra na coleção o *Retrato de Inocente X* de Velásquez, realizado entre 1649 e 1650. Foi igualmente na metade do século XVII, em 1651, que remonta a instituição do *fidecommesso*, pela qual Inocente X liga de maneira indissolúvel o patrimônio à instituição ao direito do primogênito na sucessão.

Já a coleção formada por Pietro Aldobrandini, herdada por Olímpia, tinha a particularidade de ser constituída por quadros da Renascença, provenientes da coleção da Casa d'Este e transportadas para Roma em 1598 para serem conservadas principalmente na Villa de Montemagnanapoli. Numerosos quadros da Renascença, como a *Salomé com a Cabeça de São João Batista* de Tiziano,¹² (Figura 3) a

¹¹ Entre os intermediários, distingue-se Niccolò Simonelli, antiquário e *marchand*. É interessante observar, nas relações de Camilo, que há várias querelas entre o colecionador, o *marchand* e os artistas, cuja base repousa na diferente maneira de considerar o papel deste último. Camilo considerava o artista como fazendo parte da família: era remunerado modestamente, fazia desde a restauração de quadros até a grande decoração e não o considerava como um pintor independente, capaz de estabelecer o valor de sua obra.

¹² Esta obra é a referência para uma cópia do Museu D. João VI: Francisco Antônio Nery, *Salomé com a cabeça de São João Batista*, óleo sobre tela, s/d, 91,3 x 70,0 cm (MDVI 109).



Figura 3 – Tiziano, *Salomé com a Cabeça de São João Batista*, Palácio Doria Pamphili, Roma.

Natividade de Parmegiano, o *Duplo Retrato* de Rafael, a *Didon* de Dosso Dossi, além de Mazzolino e Garofalo. Assim, a união com os Aldobrandini traz para a coleção a maioria dos quadros antigos e de procedência geográfica

diferente: Veneza, Ferrara, Flandres do século XVI (donde vêem quadros de Patinir e sua escola). Entre outros legados importantes da coleção Aldobrandini, convém assinalar obras do começo do XVII, como a série de óculos com a *História da Virgem* de Aníbal Carracci e de sua escola - encomendados por Pietro Aldobrandini, antes de 1604, para a decoração da capela do palácio, mas que foi rapidamente desmembrada.

Os descendentes ampliaram a coleção, sobretudo adquirindo outros gêneros, como a pintura de paisagem. No século XVIII, fez-se a modernização em todo o prédio, empreendida entre 1731 e 1734, fechando a *loggia* superior do pátio, para obter a Galeria atual – um espaço expressamente destinado à exposição de obras de arte. A partir de 1760, a família Pamphili une-se aos Doria.¹³

Há um manuscrito de 1767, conservado no Arquivo Doria, que descreve de maneira exaustiva e minuciosa as pinturas expostas nos salões de representação e nas alas

¹³ Aqui, novamente, vale a pena detalhar um pouco mais o desdobramento do colecionismo da família Os filhos do casal – Giovanni e Benedetto – ampliam a coleção. Giovanni organiza a primeira concentração das coleções no palácio citadino, fazendo transportar obras que, no inventário de 1666 de Camilo, ainda figuravam no Palácio da Piazza Navova e na Villa de Belrespiro. Benedetto revela-se um comprador de outros gêneros: desde os inventários de 1725 e 1730 e os guias sucessivos do Palácio, verifica-se a presença de naturezas-mortas, paisagens, cenas de caça. Os filhos de Benedetto – Girolamo e Camilo – continuam o colecionismo. As paisagens constituem o traço do legado de Girolamo à coleção. Seu irmão - Camilo Pamphili Aldobrandini - desempenhou um papel decisivo no aspecto atual da Galeria. Fez a modernização em todo o prédio, empreendida entre 1731 e 1734, tomando a decisão de fechar a *loggia* superior do pátio, para obter a Galeria atual – um espaço expressamente destinado à exposição de obras de arte. As três grandes alas abrigavam os quadros da coleção, enquanto a ala voltada para a Via del Corso era a Galeria dos Espelhos. As abóbadas das novas peças são decoradas: na Galeria dos Espelhos, Aureliano Milani pinta a *fresco* as *Histórias de Hércules*, as *Alegorias das Artes Liberais* e as *Alegorias dos Quatro Continentes*. Com a morte de Girolamo Pamphili em 1760 sem herdeiros, abre-se a luta pela herança – que acaba sendo vencida, em 1763, pela família Doria de Gênova: surge, assim, o ramo Doria Pamphili. Giovanni Andrea IV retoma a decoração das peças de representação (de 1766 a 1769) e a reorganização da coleção.

do quadrilátero. A lista de obras expostas é acompanhada por um pequeno plano de cada peça, descrevendo exatamente a parede. A cada quadro é dado um número, com título e atribuição. Deve ser mais um projeto do que um catálogo detalhado, pois nele consta uma obra que não tinha sido terminada. Mas esse plano é a base segunda a qual as salas adquirem nos anos sucessivos seu aspecto definitivo, fundado na tendência à simetria e à criação de séries e de pares, que caracterizavam as decorações há quase um século. Os quadros cobrem inteiramente as paredes e são unidos essencialmente sobre a base de seu formato, seguindo critérios de simetria e afinidades tipológicas e estilísticas – um exemplo típico da foram peculiar de organização e expografia das coleções dessa época.

As variações sucessivas na organização da coleção devem-se ao príncipe Filippo Andrea V, já no século XIX, que adquiriu pinturas primitivas, entre as quais a *Deposição* de Hans Memling. Na verdade, é a ele que remontam os primeiros verdadeiros catálogos da Galeria, impressos para os visitantes a partir de 1855.¹⁴

Tomada como conjunto, a coleção apresenta a mesma diversidade de linguagens plásticas apontada nos palácios anteriores. Predominam as obras italianas, de períodos diversos. Vamos destacar aqui alguns exemplos. Do chamado Alto Renascimento, temos Rafael (*Duplo Retrato*) e Tiziano (a já citada *Salomé com a Cabeça do Batista*). Do século XVI, encontramos artistas

¹⁴ GUIDI (2007) p. 76-80; GALERIA DORIA PAMPHILI (1997).

hoje identificados como maneiristas, tais como Tintoretto (*Retrato de um Jovem Cavalheiro*) ou Vasari (*Deposição*); há, também, obras ligadas à Escola de Bolonha – em geral, tida como a tentativa de conciliação das diversas correntes artísticas italianas, como Aníbal Carracci (*Paisagem com a Fuga no Egito, Madalena Penitente*) e Ludovico Carracci (*São Sebastião e Madona com a Criança, Santa Catarina e São Bernardo*). Do final do XVI e do XVII, diversas modalidades da pintura hoje chamada barroca: Domenichino (*Susana e os Velhos*), Guercino (*Herminia e Trancredo, Retorno do Filho Pródigo; Martírio de Santa Inês; São João Batista no Deserto*), Guido Reni (*Madona adorando o Menino Jesus*) - ao lado do naturalismo de Caravaggio (*Repouso da Santa Família durante Fuga no Egito e Madalena Penitente*).

Há, ainda, na coleção Doria Pamphili, artistas estrangeiros, como os flamengos Quentin Matsys (*Os Usuários, Os Hipócritas, Velhos Rezando*), Pieter Bruegel o Velho (*Batalha no Porto de Nápoles, Virgem com a Criança e Animais, Paraíso Terrestre, Paisagem com a Criação do Homem, Paisagem com as Tentações de Santo Antônio, Paisagem com Visão de São João em Patmos*) e Hans Memling (*Virgem Dolorosa diante de Cristo Morto*). Aparecem, também, alguns artistas franceses do século XVII, muito ligados à paisagem: Claude Lorrain (*Paisagem com Figuras Dançantes*, também conhecida como *Casamento de Isaac e Rebeca*, e *Vista de Delfos com Procissão* - ambas realizadas entre 1646 e 1647 para Camillo Pamphilj -, *Paisagem com Diana, Paisagem com*

Apolo e Mercúrio, Paisagem com Repouso durante a Fuga para o Egito) e Gaspard Dughet, cunhado e discípulo de Nicolas Poussin (*Paisagem com Plantas Aquáticas e Rochas; Paisagem com Ciprestes e Figuras; Paisagem com Cascata*). E a presença não muito comum de um espanhol Velázquez (*Retrato de Inocente X* – obra muito elogiada nos inventários antigos e, posteriormente, posta em destaque numa sala do palácio).

Assim, tendo feita essa aproximação a três das grandes coleções romanas – Colonna, Barberini e Doria Pamphili - é possível observar a persistência de algumas características, que são muito importantes para a nossa compreensão de como era entendido, no século XIX, o passado artístico recente e que certamente moldaram a experiência visual dos jovens artistas em viagem de estudos à Itália.

Em primeiro lugar, o acervo disponível era bem mais amplo do que se acredita normalmente como sendo o repertório acadêmico. Tinha-se acesso a obras que percorrem desde o século XIII até o XIX, de diversas regiões da Itália, com vertentes artísticas diferenciadas, assim como de artistas estrangeiros.

Em segundo lugar, transitava-se entre diversos estilos, que, mais tarde, a História da Arte vai opor radicalmente, como o renascimento, o maneirismo, o barroco, o rococó. As coleções e seus mentores não pensavam em estilos temporais, e sim individuais, e as exposições eram organizadas não em termos cronológicos ou geográficos, mas sim temáticos ou tipológicos.

E, em terceiro lugar, era possível examinar artistas na época dissidentes, como Caravaggio, que os teóricos acadêmicos condenavam, como é o caso de Pietro Bellori, mas que o gosto dos colecionadores acolheu e prestigiou.

Estas viagens, portanto, tiveram um papel essencial na formação destes artistas, sobretudo na construção de suas linguagens pessoais, muito além do que o universo acadêmico preconizava.

Referências Bibliográficas:

GALERIA DORIA PAMPHILI. Guide succinct de La Galerie Doria Pamphilj. Roma: 1997.

GUIDI, Benedetta Cestelli. Museums of Rome. Roma: Scala & Ats, 2007.

ONORI, Lorenza Mochi; VRODET, Rossela. Guide to the National Gallery of Ancient art – Palazzo Barberini. Roma: Ministero per I Beni e le Attività Culturali, 2009.

PEREIRA, Sonia Gomes. O que os olhos vêem nas viagens de estudos: o caso de artistas brasileiros na Itália. Anais do 21º Encontro da ANPAP. Rio de Janeiro: ANPAP/UERJ, 2012. p. 1504-1517.

_____. Tradição e Cópias – o caso do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes/UFRJ. Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Brasília: CBHA/UNICAMP, 2012. p. 323-336.

_____. Academia e tradição artística. In CAMPOS, Marcelo et alli, org. História da arte: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011, p. 244-253.

_____. A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia

Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: Valle, Arthur; Dazzi, Camila. (Org.). Oitocentos - Arte Brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, v. 2, p. 617-638.

_____. Victor Meirelles e a Academia Imperial de Belas Artes. In: Museu Victor Meirelles. (Org.). Victor Meirelles: Novas Leituras. 1 ed. São Paulo: Nobel, 2009, v. 1, p. 46-63.

_____. História, arte e estilo no século XIX. Concinnitas (Rio de Janeiro), v. 1, p. 128-141, 2006.

_____. Repensando alguns conceitos do ensino acadêmico: desenho, composição, tipologia e tradição clássica. In: Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2005, Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004.

_____. Desenho, composição e tradição clássica. Arte e Ensaios, Rio de Janeiro, v. 10, p. 10-20, 2003.

Tendências, tabus e transgressões: As academias na Academia Imperial de Belas Artes

Stephanie Dahn Batista

Universidade Federal do Paraná

A representação do corpo considerou-se desde Leon Battista Alberti¹ como elemento narrativo unificador na obra artística e assumiu lugar central no sistema acadêmico das artes. É a partir dos preceitos clássicos da pintura que se estabelece uma narrativa na qual a figura humana adquire toda a importância retórica. A figura humana narra, sobretudo na pintura histórica neoclássica, as ações virtuosas das personagens, capazes de sublimar o espírito na busca da “bela alma” ligada ao ideal da Antiguidade greco-romana. Essa figura, no centro das atenções das composições artísticas, expõe o corpo como objeto artístico, exige um domínio sério e coloca ao seu criador vários desafios, ou problemas artísticos. Captar o corpo dessa forma específica, isto é, artisticamente, significa conhecê-lo por dentro e por fora na base científica das proporções, a sua anatomia e até fisiologia. Para tanto, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) no Rio de Janeiro ofereceu durante o século XIX para os seus discípulos um ensino especializado sobre essa forma particular e fundamental: o estudo da figura humana. Esse estudo da figura humana se entrelaça com os discursos científicos sobre o corpo, como o da medicina, da anatomia e da higiene.

¹ ALBERTI, Leon Battista. *De pintura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989. (De pictura, 1436).

Tal fabricação imagética do corpo artístico se deu no espaço interno institucional da AIBA, lugar oficial da produção, circulação e consagração da obra de arte brasileira. O triângulo do ensino acadêmico oitocentista – figura humana como alicerce da pintura clássica, o desenho como método racional e moral bem como a ciência do conhecimento anatômico – codifica e legitima o corpo masculino como elemento de valores universais. Para tanto o corpo é um objeto artístico e histórico que recebe suas inscrições discursivas de classe, raça e gênero inculcando valores, normas e códigos da nação brasileira para compor a história.

Esta comunicação tem como objetivo discutir as representações do corpo, especificamente os desenhos do estudo de modelo vivo na Academia Imperial de Belas Artes na segunda metade do século XIX. Quais são os corpos que podem ser mostrados? Quais são os corpos que circulam dentro da AIBA? Este estudo analisa os desenhos dos nus nos museus Dom João VI e Museu Nacional de Belas Artes no período de 1860 a 1890 e suas inscrições normativas diante do discurso institucional ao lado dos tratados anatômicos na AIBA. Apesar do rigor acadêmico, certos desenhos escapam da moralidade e revelam tabus e transgressões.

Os Estatutos da instituição (1820, 1831, 1855)² lançam a base conceitual sobre o lugar e o procedimento dos estudos

² FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte: o ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes - 1850-1890*. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - UFRJ, Rio de Janeiro, 2001. SÁ, Ivan Coelho de. *Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia do ensino do desenho e da figura humana*. Tese (Doutorado em História e Teoria de Arte–Estudos da História e Crítica da Arte) - Escola de Belas Artes - UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

da figura humana bem como os tratados anatômicos aos quais os professores e alunos tinham acesso na biblioteca da AIBA. Esse olhar para o conhecimento anatômico nos parece fundamental, uma vez que as doutrinas das ciências naturais, quer dizer a anatomia, as proporções e a fisiologia das paixões, tinham grande peso na formação do aluno-artista.

Logo no primeiro Estatuto da ainda chamada Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, primeira nomeação da Academia, em 12 de Outubro 1820, criou-se a disciplina da “Aula do Nu”, sendo considerada a disciplina mais importante ao lado de Desenho, matriz clássica de toda a concepção artística ocidental. Mediante um longo processo que poderia levar até seis anos, o aluno era conduzido por várias etapas de aprendizagem da técnica do desenho até enfrentar o corpo concreto. Antes de se iniciar na pintura, o aluno passava pelo aprendizado só do desenho, iniciando com exercícios do desenho linear, cópias de estampas de artistas consagrados e desenhos sobre a forma da figura humana. Posterior a essa aprendizagem estudava as esculturas de gesso, captando uma figura tridimensional e só no estágio final o aluno ficava diante do modelo vivo executando as *academias*. Ferramenta principal para a apropriação artística do conhecimento da anatomia, proporções e fisiologia do modelo ideal, é a linha que desenha o corpo. A estética da linha, por sua vez, marca a estilística do neoclassicismo, cumpre as máximas da razão, da moral e do universal atribuídos a esse elemento formal nos discursos teóricos de arte. Deste modo, lembramos que

a linha é considerada por seu valor racional como elemento masculino na arte em oposição à cor. É a linha mesma que contorna a fronteira do corpo limite importante no discurso da constituição do corpo moderno durante do século XIX.³ Contudo, a figura humana ganha destaque no currículo acadêmico emoldurada como objeto a ser estudado com um embasamento científico nas leis da perspectiva e das proporções, bem como no conhecimento anatômico para representar um corpo pretensamente verdadeiro e objetivo.

O Estatuto de 1855 da AIBA atribua uma grande importância ao estudo da figura humana através do modelo vivo “em todas as variedades da espécie humana” (Estatuto 1855, Título V, seção 1), implementando um discurso institucional no que diz respeito ao belo, à moral e ao nacional. É o estudo da figura humana que garante a qualidade da pintura histórica. Entre tanto, a AIBA confrontou-se com o problema da falta dos modelos ou modelos inaptos para uma figura idealizada. Como o ser modelo era uma atividade mal vista no rígido moralismo da época, apenas pessoas marginalizadas estavam disponíveis. Os modelos, dessa maneira, tinham os traços extremamente fortes devido ao trabalho manual, ou magros em decorrência da desnutrição. O modelo servia como ponto de referência a partir do qual se abstraíam formas idealizadas. Amostras de Francisco Antônio Neri e de Pedro Américo na ocasião do Concurso de Desenho, 1865 (Arquivo do Museu Dom João VI) possibilitam uma comparação e confirmam as diferenças nos resultados

³ FEND, Mechthild. Bodily and pictorial surfaces: Skin in French art and medicine. *Art History*, v.28, n.3, p.311-339, Jun 2005.

devido ao esforço, à prática e à interpretação de cada aluno, no que diz respeito à idealização das formas e aos traços fisionômicos do modelo. Manuel Araújo Porto-alegre até sugeriu de usar escravos desde que os indivíduos são dotados de formas artísticas. Constitui-se a tendência de que o estudo da figura humana elabora um corpo masculino idealizado e branco tanto no estilo neoclássico quanto no movimento romântico. O corpo do negro e o corpo mestiço que é celebrado na literatura indianista, são silenciados no discurso visual sobre a figura humana dentro da instituição da AIBA. Para tanto pode se dizer que de um lado existem na pintura canônica os nus que materializam todo imaginário literário enunciando vários corpos erotizados num gênero anedótico histórico. São corpos múltiplos, os corpos dos outros como o da mulher, do índio e do caipira, e cada um tem seu lugar num olhar etnográfico e hierarquizado forjando um conjunto identitário do nacional brasileiro. Tais discursos inscritos encontram-se nas pinturas *Carioca* (1882) de Pedro Américo, *Moema* (1866) de Vitor Mereilles, *O Último Tamoio* (1883) e *Marabá* (1882) de Rodolfo Amoedo ou do *Derrubador brasileiro* (1879) de Almeida Junior.

De outro lado, os desenhos das aulas de modelo vivo entre 1860 e 1890 não lembram este imaginário, elegendo o corpo idealizado branco como padrão, por exemplo, as *academias masculinas* de Antonio Araújo de Souza (1860) e José Maria Medeiros (1878). Paralelamente ao discurso institucional ao culto da beleza e civilidade os discursos científicos da anatomia amparam este objeto

artístico que precisa ser explicado cientificamente. A disciplina chamada a partir de 1837 “Anatomia e Fisiologia das Paixões”, seu desdobramento no Estatuto de 1855, o “Epítome”⁴ publicado pelo Diretor Felix Emil Taunay em 1837 e os demais materiais didáticos como tratados de anatomia e pranchas anatômicas presentes na biblioteca da AIBA formam o repertório científico de osteologia, miologia e fisiologia. O compêndio de Taunay se tornou a consulta teórica principal para a disciplina de anatomia durante todo segundo Reinado e permanece até no período da Primeira República. No “Epítome” Taunay traduz textos de autores franceses, especificamente de Roger de Piles (1635-1709), Charles Lebrun, Mellin e as divisões nas estátuas clássicas segundo Audran, como a o do Laocoon, Hercules de Farnese, Pyrasme, Apolo e Vênus de Médici⁵. Com isso, Taunay funda uma base teórica do conhecimento científico sobre o corpo humano aplicado na AIBA. Ele entende a imagem do corpo como um “edifício cujas partes principais são os ossos como sustentação; e ofício de carpintaria numa casa” (TAUNAY, 1837, s.n.). Estudar essa “casa” corporal sob a perspectiva artística, objetivo de Taunay, significa conhecer a base, seu complemento e sua superfície. Para captar a beleza do corpo conforme o bom gosto, a beleza da natureza e

⁴ Nome completo: Epítome de Anatomia relativa as Bellas Artes seguido de hum compendio de Physiologia das Paixões e de algumas Considerações geraes sobre as Proporções com as Divisões do Corpo Humano; aos alunos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro.

⁵ “Abrégé d'anatomie accomodé aux arts de peinture et de sculpture. Ouvrage très utile, et très nécessaire à tous ceux qui font profession du dessein” de Roger de Piles (1635-1709), a “Fisiologia das paixões” (1727) de Charles Lebrun, considerações gerais sobre as proporções de Mellin.

as proporções da Antiguidade, a anatomia evita figuras mesquinhas. A anatomia significa a garantia do belo clássico, como é objetivo dos professores na Academia, buscando o equilíbrio entre o interior e exterior da forma corpórea. Os desenhos analisados no Museu Dom João VI trazem essa visão equilibrada entre aparência externa e massa corporal interna.

No Epítome de Taunay, não se buscou a variedade do corpo humano, mas atender à fórmula única, perfeita e “naturalizada” no corpo clássico da antiguidade, sendo uma prática discursiva que, segundo Butler⁶, fixa a materialidade corporal. Nesta naturalização do clássico se inscreve o belo *genereficado*. O corpo sob a marca de gênero é exclusivamente masculino, o padrão e valor universal do belo ancorado aquém da referência cultural e temporal. A corporalidade masculina se constituiu num ideal de virilidade e civilidade atemporal que se torna padrão estético. Criou-se um imaginário particular do corpo nesse espaço institucional que tendeu a uma idealização e construiu um corpo emblemático. A marca da raça é velada e distorcida mesmo com modelos vivos como os negros e mestiços. Entretanto, nesse corpo esquematizado e hegemônico é possível constatar tendências diversas, tabus e até transgressão. A perspectiva neoclássica, como alicerce de toda a atuação do ensino artístico na Academia Imperial, desde a Missão Francesa, projeta um corpo masculino, naturalizado pelas disciplinas científicas e elimina o corpo diferente. A tendência romântica, por sua

⁶ BUTLER, Judith. *Bodies that matters: on the discursive limits of “sex”*. New York: Routledge, 1993.

vez, expressa-se nas *academias historiadas* e pintadas nas concepções clássicas da linha e da postura com um *pathos* mais dramático, nervoso ou expansivo como podemos observar em *Caim amaldiçoado* (1851) de Maximiano Mafrá e, *Sacrifício de Abel* (1878) de Rodolfo Amoedo. O sujeito masculino, por sua vez, claramente circunscrito, remete ao heróico ou até ao sofrimento, mas sem abrir mão do sublime no discurso sobre o corpo masculino hegemônico. Nesse sentido, a tendência neoclássica e a romântica seguem o mesmo ponto de vista, porque atendem à figura masculina no seu sentido clássico: contorno nítido, branco e idealizado. É com a tendência do realismo que a variedade do modelo aumenta, desde meninos até idosos, magros e gordos num ambiente representado de um atelier real. São os desenhos de Rodolfo Amoedo feitos em Pàris que trazem este novo registro. Um detalhe interessante a notar aqui, é que se perdeu totalmente nos seus desenhos, o traço heróico e idealizado em prol de uma masculinidade marcada por um gesto de força ou um momento reflexivo, até mesmo introspectivo, sem um ar glorioso. O homem idoso que aparece no desenho *Nu masculino sentado* (1881) de Rodolfo Amoedo é marcado fisicamente pela velhice. O traço naturalista de Amoedo não esconde os sinais da idade num corpo sem retoques ou embelezamento. É o corpo autêntico e descontraído no cotidiano com um verismo anatômico. É na tendência realista nas *academias* dos artistas brasileiros, como mostramos em Amoedo, entre outros, que se abre, primeiramente,

outro olhar sobre o corpo masculino com um verismo anatômico. Brooks lembra que o corpo foi projetado no campo visual no século XIX, num momento em que o olhar se tornou instrumento principal para examinar, comparar e o classificar. O olhar clínico (Foucault) paralelamente a outros discursos pseudocientíficos contribuiu para que o corpo oitocentista fosse “predominante um corpo examinado”⁷ tanto na literatura como nas artes plásticas. É especificamente na guinada realista e naturalista que o corpo ganha um novo peso no campo visual na convicção de que conhecer o corpo significa vê-lo, e representá-lo significa descrevê-lo.

Um tabu desta moldura bastante rígida que contorna os estudos nas aulas do modelo vivo na AIBA é a presença do corpo negro que só aparecerá na segunda década do século XX, com uma exceção de João Batista de Costa, *Nu masculino de pé* (1890). É possível localizar ainda, na AIBA, um outro tabu como nas Academias européias também. É o do estudo a partir do modelo vivo feminino que durante todo século XIX não foi permitido. Com isso, os estudos de corpos femininos só foram executados diante de estátuas de gesso ou a partir de cópias de estampas e gravuras. Um modelo vivo feminino em sala de aula no século XIX significaria a presença efetiva de uma mulher num circuito estritamente masculino. A instituição oficial de arte – e ensino de arte - era um lugar apenas para homens, valores, crenças e conceitos comuns ao universo artístico masculinizado de então. Tanto os artistas quanto

⁷ BROOKS, Peter. *Body Work: Object of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1993. p. 221.

os modelos eram homens preocupados com a produção artística em prol de um certo ideal da cultura nacional amplificando os valores da virtude e da civilidade, com forte apelo à masculinidade. Especialmente na era imperial, os valores patrióticos se vincularam incomensuravelmente com o universo masculino e fomentavam a masculinização da cultura.

Os desenhos encontrados nos acervos do Museu Dom João VI e do MNBA provam que toda a preocupação centrada nas proporções, na anatomia e na idealização não evitam transgressão, num sentido erótico. O desenho de Antonio Araújo de Souza Lobo, *Nu masculino* (1860), apesar de altamente idealizado, carrega uma atmosfera erótica de uma virilidade conquistadora, gloriosa e sedutora. A expressão do rosto do jovem desenhado por Rodolfo Amoedo, *Nu masculino* (1880), tem um ar sonhador e melancólico. Dessa maneira, Amoedo apresenta um jovem homem num momento sentimental que evoca um aspecto erótico. Já de modo diferente, o nu de João Zeferino da Costa (1880), representa uma situação mais delicada: o jovem apoiado num bastão, num forte movimento de contraponto que lembra a posição do *David* de Donatello - é gracioso e efeminado. Seu olhar para baixo, pensativo, evoca uma atmosfera reservada e fragilizada que mostra uma outra faceta de masculinidade diferente da definida pelo cânone da AIBA oitocentista.

São os exemplos encontrados que indicam transgressões mais nítidas na concepção do nu masculino, ocorridas no próprio estabelecimento acadêmico – o que

pode sugerir uma certa licença dos próprios professores. Apesar de todo sistema rigoroso vinculado aos valores universais da masculinidade com suas facetas morais e viris, existem corpos em algumas *academias* que se esquivam da linha canônica, parecem “flagrantes de erotização”⁸ na Academia Imperial e formulam percepções e expressões subjetivas e mais complexas.

⁸ MESQUITA, Ivo (curadoria). *O desejo na academia*. São Paulo. Pinacoteca do Estado, 1992. p. 16.

A quebra da planaridade: uma possibilidade moderna na pintura de Almeida Junior.

Tânia Maria Crivilin

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Esta comunicação tem como objetivo identificar na obra O garoto (1882), de Almeida Junior um possível diálogo com questões pertinentes à pintura moderna, a saber, a quebra da planaridade. Para tanto, utiliza revisão bibliográfica, levantamento de documentos, bem como os estudos de Michel Fried sobre o lugar do espectador e do pesquisador Jorge Coli em seus estudos a propósito da pintura de Almeida Junior. Assim, identificou-se que Almeida Junior nos proporciona a sensação de rompimento da superfície pictórica ou o rompimento do plano, permitindo-nos assim, refletir questões sobre a ocupação do espaço real pela pintura e também a libertação da bidimensionalidade da tela.

Palavras chave: Pintura do século XIX. Almeida Junior. Quebra da planaridade.

Abstract: This communication aims to identify at the work O garoto (1882), de Almeida Junior a possible dialogue with issues relevant to modern painting, namely the breaking of planarity. Therefore, using literature review, survey documents, as well as

studies of Michel Fried about the role of spectator and researcher Jorge Coli in their studies concerning the painting of Almeida Junior. Thus, we found that Almeida Junior gives us a sense of the pictorial surface rupture or tear of the plan, allowing us to reflect on the issues occupying real space for painting and also the release of the two-dimensionality of the screen.

Keywords: Painting of the nineteenth century. Almeida Junior. Breaking planarity.

O uso da composição balizada pela geometria é a característica mais constante na obra de Almeida Junior. Estas estruturas não se impõem sobre o sentido geral da imagem, elas dão força visual aos personagens e lhes conferem uma evidência icônica. Coli¹ ratifica tal característica em seu estudo sobre a tela *Caipira picando fumo*, 1893, que segundo o autor é comum às obras do pintor, onde se encontra somente nesta o suporte para o que é visível dentro da representação, mas como consequência sugere a ampliação do espaço no primeiro plano que avança para o espectador.

No livro *A arte brasileira em 25 quadros*, de Rafael Cardoso, o autor discute sobre como um ponto de vista escolhido por um pintor pode ser provocador para promover a entrada do espectador no espaço da representação.² Sob esse ângulo Cardoso observa que no quadro O

¹ COLI, J. *Como estudar a brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005, p. 101.

² CARDOSO. *A arte brasileira em 25 quadros [1790 – 1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 118.

importuno, 1898, Almeida Junior repete uma estrutura espacial muito empregada na história da pintura. O autor se refere à inversão do ponto de vista que na referida tela, *O importuno*, conduz o espectador para dentro da obra e para um espaço aparentemente interditado ou proibido, pois o leva para um cenário de uma determinada intimidade alheia. “Esta narrativa, bastante convencional, é bem ao gosto da época. O ponto de vista escolhido para representar a cena, coloca o espectador no interior do ateliê, junto à modelo, numa posição à qual jamais teria acesso na vida real”.³ Infere ainda que a composição do quadro direcione o olhar do espectador para se situar no espaço pictórico construído atrás da moça (parcialmente despida) e, de tal maneira, provoca a percepção de que o *importuno* talvez devesse prender a respiração para que a moça não perceba sua presença e naturalmente se assuste.⁴ Sem dúvida, a visualidade dessa situação, que é diretamente articulada com a geometria, provoca um alargamento do espaço pictórico e solicita a entrada do espectador/*voyeur* no campo ambiental da obra.

Michael Fried,⁵ em *O lugar do espectador*, traça uma nova relação paradoxal entre obra de arte e espectador elaborados a partir dos estudos feitos pelo filósofo, escritor e enciclopedista francês, Denis Diderot (1713-1784). Fried, que denominou suas reflexões de “ensimesmamento e teatralidade”, faz uma relação sobre a consciência dos personagens que; ou poderiam estar se exibindo, devido

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ FRIED, M. **Absorption and Theatricality**: Painting and Beholder in the Age of the Diderot. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

ao caráter de suas ações, ou de estarem entregues às suas ações e estados mentais. Se o artista assim o fizesse proporcionaria um afastamento dos personagens em relação ao espectador.

Deste modo, seja pelas estruturas geométricas aliadas à inversão do ponto de vista, ou ainda pelas concepções diderotianas que distinguem a relação da obra com o espectador pode-se observar, como consequência, um alargamento da pintura para o espaço exterior na pintura de Almeida Junior, ou seja, cria-se um diálogo com a abertura da obra na sua possibilidade moderna de lidar com a planaridade.

Assim, na década de 1880, Almeida Junior pinta, em Paris, a curiosa tela *O garoto*, 1882, (80 x 56 cm), que foi exposta na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, quando de sua volta. Em 1886, já no Brasil, o mesmo tema se repete *O garoto*, 1886, sendo esta segunda tela, de menor tamanho (30 x 26 cm), apresentando uma particularidade: traz a assinatura do lado esquerdo da tela seguida da referência da data por inteiro - 5-10-86 -. Habitualmente, Almeida Junior colocava somente sua assinatura seguida do ano da elaboração da tela. Sendo assim, o fato se torna intrigante, e estimula a pensarmos: qual seria o motivo particular do registro daquela data?

Em *O garoto* a composição apresenta um jovem que rasga a superfície da tela na qual está representado, criando um estranhamento e uma situação de surpresa para o espectador. A representação do rompimento do suporte, melhor dizendo do plano da tela cria a impressão

de que o personagem (o garoto) está ocupando um espaço físico que ultrapassa o plano da tela, aquele onde poderia estar o espectador, e não o que está representado.

Alguns pesquisadores se detiveram em investigar sobre esta curiosa tela, Lourenço no artigo *Traquinices e contrastes*,⁶ observa o interesse do pintor ituano pela temática infantil, presente também em outras telas. A autora nos chama a atenção para o registro de uma cena impulsiva, característica de um garoto, que também foi usada pelo pintor como um pretexto para aludir a “[...] um tema da época: afinal o que é a pintura? O maior predicado estaria na fiel transcrição da natureza? A tela real que apresenta não está rompida, ao contrário da pintada”.⁷ Cherem, no artigo *Aparência e Aparição, o jogo de transtornos num retrato de Almeida Junior*,⁸ apresenta dentre outras, questões sobre como devemos “[...] pensar a obra de arte para além do ato de colher evidências e seguir pegadas destinadas apenas a compreender um contexto?”.⁹ É possível que para tanto devêssemos refletir sobre a própria atitude de Almeida Junior, que ao produzir a referida tela, a partir de princípios construtivos simples, criou o inusitado.

Em verdade, esta obra possui a qualidade de nos remeter tanto para um tempo anterior, quando nosso olhar

⁶ LOURENÇO, M. C. F. **Almeida Junior**: um criador de imaginários. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007, p. 69.

⁷ Ibid.

⁸ CHEREM, R. M. **Aparência e aparição, um jogo de transtorno num retrato de Almeida Junior**. Anpap. 18º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26 de 2009 – Salvador, Bahia. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/rosangela_miranda_cherem.pdf>. Acesso em: 23/09/2009.

⁹ Ibid.

era iludido pelo *trompe l'oeil* presente no peristilo das casas e vilas romanas, confundindo o código da visualidade, como também para um tempo posterior, onde procede ao discurso da materialidade, da subjetividade e do lugar do espectador.

Assim, ao transitarmos pelo caminho do *trompe l'oeil*, encontraremos o conceito de mimese. O termo mimese foi traduzido para língua portuguesa no final do século XIX, com o sentido de imitação. A tradução parte dos preceitos de Platão, segundo os quais, o artista ao dar forma à matéria, imita o mundo das ideias. Nesse sentido, podemos dizer que o realismo enquanto tendência estética traz consigo a tradição mimética, uma vez que busca com a verossimilhança tratar a representação dos fatos e das coisas.

Em se tratando de representações pictóricas que tomam a realidade como programa estético, vale ainda, buscar uma passagem na pintura grega antiga, uma vez que já nos apropriamos de conceitos de Platão, onde Zeuxis e Parrasios dão uma demonstração de domínio da técnica do claro-escuro, e criam uma passagem que se tornou exemplo de mimese, no que tange a pintura. Assim,

O enciclopedista romano Plínio, em sua História Natural, descreve um concurso de pintura que ocorrera na Grécia Antiga, contando a respeito de Zeuxis, um pintor extremamente habilidoso que havia produzido uma pintura de uvas tão reais que pássaros as haviam tentado bicar. Seu adversário, Parrásio, por sua vez, apresentara sua obra a Zeuxis, que ao ver a pintura do adversário coberta, tentara remover o véu com suas mãos, até dar-se conta de que o véu em si era a pintura de Parrásio, sendo-lhe então concedido o título de melhor pintor.¹⁰

¹⁰ CHEREM, R.M. & MENEZES, P. **Permanência e deriva: o cais de Martinho de Haro.** Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica – Artes Plásticas - UDESC. Disponível

A atitude de Parrásio, ocorrida no século V a. C., reporta-nos a ação de Almeida Junior ao pintar *O garoto*, 1882, ou seja, uma armadilha para o espectador. Não fosse a moldura que envolve o quadro, e que norteia o espectador de *O garoto*, poder-se-ia criar através da obra de Almeida Junior o sentido de “[...] que a pintura não é o lugar da representação, mas o local da produção de engano”.¹¹

O mesmo se pode dizer do *trompe l’oeil* de Veronese, na Villa Barbaro, situada em Maser, Província de Treviso, Itália, denominado *Garota na porta de entrada*, 1561. O domínio da representação da perspectiva, aliado à virtuosidade pictórica do claro escuro, cria para o espectador sensação de estar diante do objeto real, o mesmo que se passou com Zeuxis ao tentar tirar o véu sobre a pintura de Parrásio.

Em *O garoto*, não se trata de uma pintura que causa a impressão de não ser uma pintura e sim o real, como o caso do *trompe l’oeil*, mesmo porque o tratamento pictórico dedicado a ela revela imprecisões em algumas áreas, como a representação dos dentes, apesar de registrar um sorriso franco e verdadeiro, e também na retratação do tecido da camisa e da gravata. Em contrapartida, a sombra das mãos apoiada no chassi da tela, exposto pelo rompimento da lona, e o fundo escuro de onde emerge o garoto, impulsionam-no para fora da tela de tal maneira, que configura nesta atitude todo o vigor do quadro. Deste

em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/permanenciaederiva.pdf>. Acesso em: 16/09/2010.

¹¹ Ibid.

modo, na pintura, *o garoto* revela ter a força necessária para romper a superfície da tela, e está seguro disto, pois olha e sorri abertamente para quem o observa.

Devemos considerar ainda o contraste que essa tela traz consigo quando comparada às produções contemporâneas a ela. Mesmo estando em um tempo onde a fotografia revelava novas possibilidades pictóricas, a pintura em geral, especialmente no Brasil, tratava de temas históricos, religiosos, retratos da burguesia, ou seja, temas acadêmicos. Nesse sentido, pode-se dizer que *O garoto* é depositário de um ato de desconstrução do convencionalismo acadêmico e da tradição pictórica da época. E mesmo passados dez anos da sua primeira elaboração, foi reproduzida com propriedade técnica pelas mãos de Pedro Alexandrino,¹² discípulo de Almeida Junior.

Buscando ainda outras reflexões, quando nos atentamos para questões sobre materialidade, subjetividade e o lugar do espectador, de imediato somos surpreendidos pelo rompimento da tela através do suposto rasgo, onde nos é dado ver o que existe por trás daquele suporte. Deparamo-nos com a permissão de atravessar a matéria pictórica a partir de uma travessura do garoto conduzida pelas mãos do pintor.

Almeida Junior nos proporciona sensação semelhante com a tela *Depois do baile*, 1886. Trata-se da representação de uma jovem retratada com roupas íntimas, em um

¹² Pedro Alexandrino Borges (1856 - 1942) pintor paulista, conhecido pela qualidade técnica de suas naturezas mortas, foi discípulo de Almeida Junior com que iniciou seus estudos, sua tela *O garoto*, 1892 OST, 79 x 63 cm, se encontra hoje na Pinacoteca do Estado de São Paulo (LOURENÇO, 2007, p. 247).

ambiente feminino marcado pela sensualidade inscrita na tonalidade da pintura, e reafirmada pelos acessórios que compõem a mesa, como espelho, esponja de pó-de-arroz, frascos de perfume, colares, luvas e flores. Porém, uma coisa nos chamou a atenção, no canto superior esquerdo da tela, há uma espécie de moldura, com cor amadeirada, que desce perpendicular a mesa. Esta aparenta ter uma fissura, ou um ponto descascado, onde tem um objeto, em forma de um losango. Esta suposta moldura, de cor clara contrasta com o fundo escuro. A maneira como foi pintado o losango, com a ponta mais clara, nos dá a nítida sensação de que este se projeta para fora da superfície do quadro, atravessando a tela pela fissura, mesmo estando no plano de fundo da representação. De novo, Almeida Junior nos proporciona o rompimento da superfície pictórica ou a quebra da planaridade, nos permitindo assim, voltar a questões primeiras desta comunicação: ocupação do espaço real pela pintura e também a libertação da bidimensionalidade da tela.

Para finalizar, devemos pontuar ainda que nas telas *O garoto*, de 1882 (80 x 56 cm) e *O garoto* de 1886 (30 x 26 cm), as medidas não são mensuradas pelos centímetros que as compõem, mas pela dimensão que elas tomam quando se projetam diante do espectador, que são potencializadas pelos recursos pictóricos. Nesse sentido, elas se agigantam, invadem nosso espaço visual e físico, e nos diminui à medida que confronta a nossa mera condição de espectador diante das manipulações da pintura.

Referências Bibliográficas:

AMARAL, LOURENÇO. Almeida Junior: um artista revisitado. São Paulo: Safra Projeto Cultural, 2000.

CARDOSO. A arte brasileira em 25 quadros [1790 – 1930]. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CHEREM, R. M. Aparência e aparição, um jogo de transtorno num retrato de Almeida Junior. Anpap. 18º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26 de 2009 – Salvador, Bahia. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/rosangela_miranda_cherem.pdf>. Acesso em: 23/09/2009.

_____, R.M. & MENEZES, P. Permanência e deriva: o cais de Martinho de Haro. Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica – Artes Plásticas - UDESC. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/permanenciaederiva.pdf>. Acesso em: 16/09/2010.

COLI, J. Como estudar a brasileira do século XIX? São Paulo: Senac, 2005.

FRIED, M. Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of the Diderot. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LOURENÇO, M. C. F. Almeida Junior: um criador de imaginários. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007.

_____. Revendo Almeida Junior. Dissertação de mestrado para Escola de Comunicação e Arte – ECA. Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 1980.

**DO PICTÓRICO AO DIGITAL: A PAISAGEM
REPRESENTADA, CAPTURADA E IMAGINADA**

Claes Oldenburg, Michael Heizer e Nelson Félix: vazios em paisagens

Adelaine Evaristo da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Na transição dos anos 60 para os 70, no contexto de ampliação das possibilidades de atuação das práticas poéticas, diversos artistas passaram a trabalhar com métodos extrativos para a realização de suas obras. Suas intervenções ocorreram em locais variados e têm em comum o fato de terem interferido nos locais em que se instalaram de tal maneira que a distinção entre o espaço da obra acabava por se confundir com o todo circundante. No final dos anos 90, Nelson Félix retomou tais procedimentos extrativos para executar Lajes, intervenção em um moinho abandonado no centro de São Paulo. O texto busca avaliar a realização de uma intervenção similar àquelas produzidas pelas neovanguardas em um contexto distanciado tanto espacial quanto cronologicamente, no intuito de trazer à tona alguns dados referentes à recepção e ao processo de institucionalização daquelas práticas artísticas que visavam a interferência em locais exteriores ao seu próprio meio.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Corte. Extração. Vazio.

Abstract: In the transition from 60s to the 70s, in the context of expansion of possibilities of action of poetic practices, many artists began working with extractive methods for carrying out their works. His interventions took place at various sites, from the most remote to those more tied to the urban fabric. Such proposals have in common the fact that they interfered in the places where they settled in such a way that the distinction between the space of the work would eventually become confused with the whole surrounding. In the late '90s, Nelson Felix returned to perform such procedures extractives for conducting Lajes, an intervention at an abandoned mill in São Paulo. The text seeks to evaluate the realization of an intervention similar to those produced by neovanguards in a context distant both spatially and chronologically, in order to bring out some data regarding the reception and the process of institutionalization of those artistic practices that targeted the interference in locations external to their own environment.

Keywords: Contemporary art. Cut. Extraction. Void.

Durante a passagem dos anos 60 para os 70 tornou-se cada vez mais frequente o desenvolvimento de produções artísticas que, dialogando com os espaços nos quais se inseriam, efetuaram interferências em paisagens variadas, dando a elas novas significações ao mesmo tempo em que

produziram aberturas nos espaços institucionais da arte. Tais proposições, inseridas no contexto de desconstrução da autonomia da obra, eram baseadas na criação de vínculos com os lugares que as continham e se davam através de intervenções diretas sobre as estruturas desses locais.

Alguns artistas presentes nesse contexto produziram trabalhos que embora tenham afetado significativamente os espaços que os abrigavam, não o fizeram por meio da adição de elementos: a realização de suas proposições se deu através de um percurso diferente daquele estabelecido pelos paradigmas da escultura clássica e moderna – que visavam a construção e a disposição de objetos no espaço sem, no entanto, permitir qualquer entrelaçamento entre as obras e o ambiente circundante. As experiências desses artistas fundaram-se em procedimentos extrativos, como o corte e a escavação, e foram constituídos a partir da instauração de vazios nos locais em que se estabeleceram.

Entre esses trabalhos, alguns foram realizadas em paisagens distantes dos grandes centros, como o *Double negative*, de Michael Heizer, que em 1969 fez dois cortes de escala monumental no deserto de Mojave; há também trabalhos realizados em espaços mais atrelados ao tecido urbano, como *Placid civic monument*, ação de Claes Oldenburg realizada em 1967 em Nova Iorque; ou ainda a intervenção *Lajes*, executada por Nelson Félix em um moinho abandonado no centro de São Paulo. As três experiências foram elaboradas a partir de uma inversão da lógica tradicional da escultura, em que a disposição de

volumes no espaço se fazia determinante para o processo de instauração da obra, bem como para sua recepção. Nas proposições citadas o volume, existindo em negativo, passa a ser uma função do espaço que abriga a experiência artística. São procedimentos poéticos fundados na instauração de vazios em estruturas de espaços diversos, interferências que tornam imprecisos os limites entre as intervenções e os locais onde elas se infiltram.

Em outubro de 1967, vinculado à exposição *Sculpture in environment*, patrocinada pela Administração de Assuntos Culturais de Nova Iorque, Claes Oldenburg realizou uma ação que consistiu na retirada de aproximadamente 3m³ do solo de uma região do Central Park localizada atrás do Metropolitan Museum of Art, que abrigava a exposição. No mesmo dia, o volume de terra retirado foi reinserido no local, o que fez com que o artista passasse a chamar seu trabalho de “monumento invisível”. De fato, a proposta de Oldenburg não poderia ser experimentada exclusivamente por meios visuais: o fato de o artista ter doado a obra à cidade de Nova Iorque, assim como seu título – *Placid civic monument* – fazem do trabalho um pólo de questões acerca das esculturas públicas convencionais, dos marcos comemorativos e homenagens monumentais que se erguem nas grandes metrópoles. Para levar a cabo sua proposta, Oldenburg contratou um grupo de coveiros. Além do título e do modo escolhido para sua elaboração, a forma física de seu monumento – misto de túmulo e trincheira – trazia implicações políticas evidentes em um contexto de protestos políticos e convulsões sociais decorrentes,

entre outros fatores, da guerra do Vietnã então em curso. O próprio Oldenburg chegou a descrever seu trabalho como um “ME – Monumento Enterro”, uma “introdução assustadora a um ano de sepultamentos”.¹ (Figura 1)



Figura 1 - Claes Oldenburg. *Placid civic monument*. 1967.

Por outro lado, o trabalho também revela uma relação com o modo de produção das vanguardas e neovanguardas artísticas: sua forma cúbica o associa a uma visualidade minimalista; sua localização, atrás do museu, o aproxima de questões levantadas pela Arte Conceitual, revelando sua relação de interdependência com o aparato institucional, ainda que estivesse localizado fora de seu perímetro físico; o material e o método utilizados vinculam a experiência às práticas da *Land Art*, em voga a partir daquele momento;

¹ BM – Burial Monument”, tradução minha. Ver LOVATT, Anna. *Earth*. Disponível em: <http://www.henry-moore.org/docs/anna_lovatt__earth_0.pdf>. Acesso em 20 nov. 2012. p. 6.

o caráter performático e a efemeridade da ação fazem pensar nos *Happenings* do início do século XX.² Assim, o monumento invisível de Oldenburg, em sua curta duração, transferiu a atenção da materialidade do trabalho para a especificidade do lugar em que se localizava e para os campos discursivos da instituição artística que o possibilitou.

No mesmo ano em que Oldenburg realizou seu “Monumento enterro” Barnett Newman fundiu a mais conhecida de suas esculturas: *Broken obelisk*, uma estrutura de aço que desvirtua a forma monumental originada no Egito antigo. A imagem, porém, é de fundamental importância para a cultura norte-americana já que na capital do país se ergue o mais alto obelisco do mundo, com 169m de altura – o monumento, construído no século XIX, é um memorial a George Washington por sua atuação na luta pela independência do país. Ao fazer uma releitura crítica de um dos mais conhecidos símbolos da república americana, a escultura de Newman pode ser vista sob a mesma ótica que o trabalho de Oldenburg: o da transfiguração, por meio da arte, de símbolos erigidos pelo poder no intuito de criar e de fazer permanecer, ao longo do tempo, determinados discursos históricos, políticos e ideológicos. Com sua estrutura cindida, equilibrando-se num incerto contato entre as extremidades invertidas, o *Obelisco partido* – tanto quanto o *Monumento plácido cívico* – aponta para o ambiente de intensas reivindicações sociais nos Estados Unidos da década de 60. A desconstrução da

² SMITH, Katherine. The public positions of Claes Oldenburg's objects in the 1960s. *Public Art Dialogue*, vol. 1, n° 1, mar. 2011, p. 25-52.

própria noção de monumento³ por meio da arte, em especial no caso de Newman, artista oriundo do Expressionismo abstrato, além de revelar o caráter político dos trabalhos em questão, mostra o interesse crescente a partir dos anos 60 de uma maior elasticidade nos limites entre as práticas poéticas e os fatos do mundo.

Dois anos após a ação de Oldenburg no Central Park, outro artista se valeria de procedimentos extrativos para criar sua obra, numa escala muitas vezes maior. Em 69, Michael Heizer estabeleceria duas enormes fendas sobre a estrutura geológica de um deserto. Também em sua produção, um método extrativo serviu como meio para a criação de algo que poderíamos chamar de anti-escultura. Visando, porém, uma análise mais abrangente, podemos partir da noção de *campo ampliado*,⁴ pensada em 1979 por Rosalind Krauss, para abordar tanto o trabalho de Oldenburg quanto uma intervenção direta na paisagem como *Double negative*, realizada dez anos antes da publicação do artigo seminal da crítica norte-americana. Este trabalho foi constituído a partir da retirada de grandes massas de terra no deserto americano de Mojave, em Nevada, e teve

³ Jacques Le Goff entende o monumento como algo capaz de evocar o passado, perpetuando sua recordação. Segundo o autor, desde a antiguidade romana os monumentos passaram a se materializar de duas maneiras: obras comemorativas arquitetônicas ou escultóricas e monumentos funerários. A escolha dos fatos que irão sobreviver ao passar do tempo, segundo o autor, é efetuada tanto pelas “forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade” quanto pelos historiadores. Ver: LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 1. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

⁴ Conceito utilizado por Rosalind Krauss para analisar a produção escultórica dos anos 60, por meio do qual a autora afirma a ampliação do campo da escultura a partir da afirmação de que, naquele momento, a definição dessa linguagem se encontraria suspensa em meio a ideias como paisagem, não-paisagem, arquitetura e não arquitetura. Ver KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XV, n° 17, 2008. p. 128-37.

como resultado o estabelecimento de duas fendas, dois enormes espaços vazios inseridos na estrutura geológica. Além de problematizar a noção da obra de arte enquanto produto mercadológico, o trabalho de Heizer – ainda que posteriormente tenha sido institucionalizado por meio das imagens técnicas – solicita do espectador que vá além de uma fruição estritamente visual, determinando que a vivência plena da obra somente se dê através do caminhar no interior dos cortes gigantescos efetuados sobre a terra. (Figura 2)

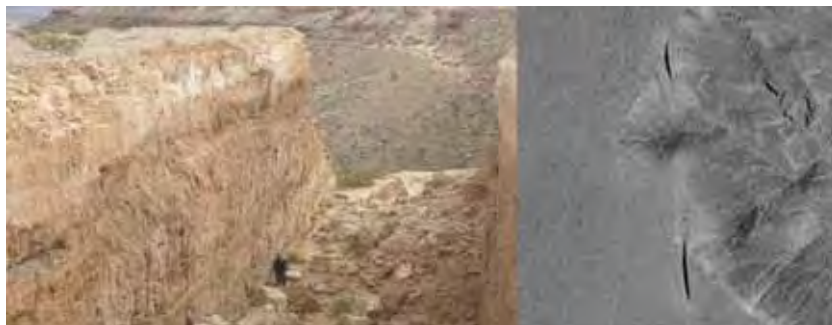


Figura 2 - Michael Heizer. *Double negative*. 1969.

Na década de 70, Gordon Matta-Clark, efetuou uma transferência dos procedimentos utilizados pelos artistas da *Land art* para o espaço urbano. Realizando cortes sobre edifícios – muitos localizados em regiões pobres e prestes a serem demolidos – o artista extraía partes de suas estruturas e modificava seus espaços, colocando em questão a lógica Arquitetura, os métodos do mercado imobiliário e o processo de ocupação das metrópoles. *Splitting*, a primeira de suas intervenções cortantes, foi produzida no ano de 74 em uma casa abandonada no Estado americano de

Nova Jersey. Com o auxílio de colaboradores, o artista fez uma incisão vertical sobre as paredes da construção que, associada ao deslocamento de sua fundação, cindiu a casa ao meio, inserindo um “rasgo de luz”⁵ em seu interior. A efemeridade de suas intervenções e seu caráter de *site-specific*, levaram Matta-Clark a desdobrar seus trabalhos, seja transportando partes recortadas das construções para o interior dos espaços expositivos, seja por meio da utilização dos registros das ações em suportes como o vídeo, o cinema e a fotografia.

A partir dessa última linguagem, o artista produziu montagens nas quais justapôs fragmentos de registros de suas atividades. Tais séries de imagens, ainda que se originem a partir dos registros de suas ações, sustentam-se enquanto trabalhos independentes na medida em que constituem uma espacialidade diversa daquela presente nos edifícios recortados, ampliam os sentidos da intervenção realizada e exigem uma postura diferente para sua recepção.

Em paralelo a essas intervenções ocorridas na transição dos anos 60 para os 70, gostaria de me ater ao processo de criação da intervenção *Lajes*, de Nelson Félix, realizada no evento Arte/Cidade, em São Paulo. Efetuando um corte sobre parte do piso entre dois andares de um moinho desativado, o artista retomou o gesto de Matta-Clark, elaborado décadas antes, no intuito de questionar os processos de criação e os métodos de ocupação

⁵ WISNIK, Guilherme. Arquitetura arruinada: exposição de Gordon Matta-Clark. *Revista Novos Estudos*, ed. 87, jul. 2010. Disponível em: <http://novosestudos.tempsite.ws/acervo/acervo_artigo.asp?idMateria=1398>. Acesso em 14 ago. 2011. p. 195.

e esvaziamento de paisagens metropolitanas. Agindo sobre uma estrutura arquitetônica arruinada pelo tempo, abandonada pelo Estado e ocupada pela população carente, o artista ativou o gatilho para a discussão de problemas que ainda hoje, depois de desfeito o trabalho, reverberam nos espaços das grandes cidades brasileiras.

O Arte/Cidade, projeto de intervenção urbana com curadoria de Nelson Brissac Peixoto, teve quatro edições realizadas em São Paulo de 1994 a 2002. A iniciativa teve início na Secretaria de Cultura da cidade, passando em 1996 a ser gerida pelo Grupo de Intervenção Urbana, criado no mesmo ano. Nos quase 200 trabalhos produzidos no âmbito do projeto, apresentaram-se vários artistas e linguagens, como artes plásticas, música e cinema que ocorreram em espaços abandonados ou em ruínas. O trabalho de Nelson Félix foi realizado na terceira edição do evento, em 1997, nas ruínas do Moinho Central. O edifício localizado entre os bairros dos Campos Elíseos, Bom Retiro e Barra Funda foi parcialmente demolido no governo de Gilberto Kassab, após um incêndio que provocou a remoção das diversas famílias que viviam há aproximadamente 30 anos na chamada Favela do Moinho.

A edição de 1997 do Arte/Cidade concentrava-se em um trecho de linhas ferroviárias – locais habitados pela memória do desenvolvimento fabril de São Paulo. O público deveria se deslocar, em um trem reservado para o evento, entre os espaços em que estavam localizadas as intervenções. Em paralelo a esse deslocamento do público por espaços normalmente desvinculados do

circuito comercial da arte, o curador pretendia chamar atenção para a história do desenvolvimento urbano da cidade, situada ao longo de suas ferrovias. Tratava-se, para ele, de utilizar o percurso como um fio condutor da organização e da história do espaço urbano, algo como uma viagem no tempo em que este se materializasse nas formas espaciais, nas coisas e nos lugares.⁶ Assim, as obras realizadas durante o evento foram pensadas a partir de sua relação com a situação física dos locais em que estavam inseridas, levando em conta sua instalação no espaço arquitetônico, sua escala em relação ao corpo da cidade, bem como as histórias desses espaços, que acabam por esbarrar na história do desenvolvimento do próprio país.

Lajes, o trabalho de Nelson Félix, foi executado a partir do corte de três segmentos do piso de um dos andares do edifício do Moinho Central. Os fragmentos ocupavam uma área total de 5 por 21 metros e foram sustentados cada um por um cabo de aço, de modo a ficarem suspensos a poucos centímetros do pavimento inferior. Embora não tenha sido a primeira intenção do artista, por um atraso no cronograma de realização da intervenção, as lajes foram descidas durante a abertura da mostra,⁷ conferindo ao trabalho o mesmo caráter de happening presente na ação realizada por Oldenburg nos anos 60.

⁶ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Senac São Paulo, 2002. p. 103.

⁷ ROIFFE, Ana Gabriela Dickstein. *Criação em atos, criação em sentidos: o projeto Arte/Cidade e seus conceitos em tensão*. 150 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006. p. 112.

Os cortes efetuados por Félix trouxeram à tona toda a estrutura da construção e, como nas incisões efetuados por Matta-Clark, a interferência sobre o moinho estabeleceu outros pontos de vista, outra percepção de seu interior e também de seu entorno. Instalando dentro do edifício uma perturbação em sua lógica arquitetônica, o artista brasileiro possibilitou uma nova experiência daquele espaço. Embora Félix tenha realizado cálculos, testes e previsões, embora tenha trabalhando junto a engenheiros para garantir a segurança e a aplicabilidade de sua ação, resta em seu trabalho a sensação de insegurança e a iminência constante de uma total desestruturação do todo que o abriga. A arquitetura em ruínas, exposta por meio dos rasgos do artista, passa a revelar em sua materialidade a real possibilidade de seu desabamento. (Figura 3)

É um caso em que a obra confunde-se com a própria construção que a abriga, indo muito além dos cabos de



Figura 3 - Nelson Félix. *Lajes*. 1997.

aço que sustentam as lajes a poucos centímetros do chão – únicos elementos exteriores ao espaço adicionados pelo artista. A partir do vazio instaurado por Félix nas ruínas do moinho, a partir da instabilidade provocada pela fragmentação de sua estrutura, o edifício tornado obra se abre para abrigar questões relativas à maneira como as cidades se constituem, ao modo como alguns espaços podem ser modificados ao longo dos anos, tornando-se inúteis ou sendo apropriados para usos diversos daqueles para os quais se originaram. O corpo daquela construção acumulou em si, ao longo do tempo em que esteve erguido, a história de uma cidade alargada pelos imperativos do progresso e, posteriormente, da segregação social. O vazio deixado pela demolição do moinho no início de 2012, ao mesmo tempo em que revela o eco de uma intervenção artística realizada em espaço não convencional, – agora relegada a registros em texto e imagem, documentos da recente história da arte brasileira – traz à tona a questão da especulação imobiliária, da problemática política habitacional das metrópoles do país que, em São Paulo e diversas outras localidades, se configura a partir das remoções compulsórias de famílias que, aproveitando-se de espaços arruinados pela negligência do Estado, constroem nesses locais suas vidas. Desse modo, mesmo não mais existindo materialmente, o trabalho de Nelson Félix continua a reverberar questões atuais e urgentes, relativas ao modo de gerenciamento e à história das grandes metrópoles, ao mesmo tempo em que se insere no contexto daquelas práticas artísticas que tiveram por

objetivo a interferência em lugares exteriores ao seu próprio meio, efetuando rasgos, cortes, espaços abertos no tecido da arte, para que nele pudesse caber uma parcela da realidade.

Referências Bibliográficas:

FERREIRA, Glória; SALZSTEIN, Sonia; BRISSAC, Nelson. Nelson Félix. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

Heizer, M. (2006). Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). Escritos de artistas: anos 60/70 Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 275-88.

JONES, Jonathan. Newman's Broken Obelisk: the end of a political dream. Disponível em: < <http://www.guardian.co.uk>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: Arte & Ensaios, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XV, nº 17, 2008. p. 128-37.

LARA-BARRANCO, Francisco. Arte conceptual: renuncia hacia el objeto. Disponível em: < <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/748209.pdf>>. Acesso em: 07 mar. 2012.

LOVATT, Anna. Earth. Disponível em: < http://www.henry-moore.org/docs/anna_lovatt__earth_0.pdf>. Acesso em 20 nov. 2012.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Intervenções urbanas: Arte/Cidade. São Paulo: Senac São Paulo, 2002.

ROIFFE, Ana Gabriela Dickstein. Criação em atos, criação em sentidos: o projeto Arte/Cidade e seus conceitos em tensão. 150 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

SMITH, Katherine. The public positions of Claes Oldenburg's objects in the 1960s. Public Art Dialogue, vol. 1, nº 1, mar. 2011, p. 25-52.

TREIB, Marc. The presence of absence: places by extraction. Disponível em: < <http://escholarship.org/uc/item/0b70v8hp>>. Acesso em: 07 mar. 2012.

WISNIK, Guilherme. Arquitetura arruinada: exposição de Gordon Matta-Clark. In: Revista Novos Estudos, Ed. 87, jul. 2010. Disponível em: < http://novosestudos.tempsite.ws/acervo/acervo_artigo.asp?idMateria=1398>. Acesso em 14 ago. 2011.

Retratos da terra, paisagens do mar:

Uma leitura da Série do Rocio de Alfredo Andersen

Amélia Siegel Corrêa – Diretora do Atelier de Artes e Coordenadora do Setor de Documentação e Pesquisa do Museu Alfredo Andersen (Curitiba-PR), Doutora/USP.

Resumo: Este texto tem como objetivo pensar uma parcela da produção paisagística do pintor norueguês radicado no Paraná, Alfredo Andersen (1860-1935) – pai da pintura paranaense - e entender seus significados plásticos e sociais. Podemos pensa-la, grosso modo, a partir de dois recortes: os temas canônicos locais, especialmente os pinheirais, que tinham um formato mais convencional e que encontravam um lugar certo no gosto local. Já na segunda sequência de imagens, vemos como o conhecimento do paisagismo brasileiro atua nos seus esquemas e nos modos de conceber suas telas, através da iconografia do litoral com as cenas do Porto de Paranaguá e as Séries do do Rocio, pinturas que mostram seus experimentos com a luz e as experiências visuais de um nórdico no Sul do Brasil.

Palavras-chave: Alfredo Andersen. Paisagem. Marinha. Rocio.

Abstract: This text intends to understand some of the landscapes painted by the norwegian artist who

settled in the state of Paraná, Alfredo Andersen (1860-1935) and understand some of its plastic and social meanings. We can divide his landscape production in two parts: first the local themes of the region, specially the pine tree forests, which were more conventional and had a special place at the local taste. In the second sequence of images, we see how Andersen was aware of what was happening in the main centers of Brazilian landscape art production, and how it influenced him on the production of his seascapes, specially in the scenes of the Paranaguá Port and in the Rocio Series. These paintings show his experimentations with light and the visual experiences of a Nordic painter in the south of Brazil.

Keywords: Alfredo Andersen. Landscape. Seascape. Rocio.

Este texto tem como objetivo refletir sobre uma parcela da produção paisagística do pintor norueguês radicado no Paraná no final do século XIX, Alfredo Andersen (1860-1935) – conhecido como *pai da pintura paranaense*. Trata-se de um recorte do quarto capítulo da minha tese de doutorado intitulada “Alfredo Andersen: retratos e paisagens de um norueguês caboblo”, defendida na USP em fevereiro de 2012.¹

¹ Todas as imagens mencionadas neste texto podem ser visualizadas no Volume II da tese, disponível para download no endereço: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28062012-170937/pt-br.php>

Nascido em Kristiansand, no sul da Noruega, o pintor teve sua formação artística realizada em ateliês particulares em seu país e na Academia de Belas Artes de Copenhagen, na Dinamarca. Andersen visitou o Brasil pela primeira vez em 1892 e no ano seguinte acaba se fixando em Paranaguá, onde viveu por quase uma década. No começo do século XX o pintor muda-se para Curitiba onde cria uma escola de artes e se consolida como o principal artista local.

Com pouca projeção no cenário nacional, Andersen é lembrado no campo da história da arte brasileira por sua obra paisagística, particularmente pela representação da topografia paranaense. A valoração estética e simbólica da geografia local foi um dos elementos que o aproximou dos mentores do movimento regionalista conhecido como *paranista*, que elegeram o tema canônico dos pinheirais sua tópica por excelência. A preferência pela paisagem no regionalismo paranaense, com figuras humanas com pouca importância na composição ou então ausentes, podem ser, *grosso modo*, vinculadas ao modelo de pintura de paisagem praticado no Brasil na virada do XIX para o XX.

O pinheiro foi um tema explorado pela maioria dos pintores do estado, espécie de logotipo regional. Essas paisagens canonizadas constituem verdadeiros retratos do Paraná, adquiridas tanto para figurarem em acervos oficiais quanto para enfeitar as salas da burguesia em ascensão. O engajamento de Andersen na produção dessa iconografia, que encontrava um lugar certo no

gosto local é inquestionável. Pintou dezenas de telas com pinheiros, com enfoques e enquadramentos diversos, ora com pinceladas mais soltas, sob a luz do luar, vistos à distância etc. Realizadas para atender à clientela local, esses *retatos da terra* – assim como aqueles das elites – foram os principais responsáveis pelo seu encaixe no meio que o acolheu. (Figura 1)

Mas será que esses foram os temas preferidos e mais pintados por Andersen? Um dado quantitativo coloca em xeque essa idéia: das 195 telas do pintor catalogadas² como paisagens, 33 trazem pinheiros, nem sempre como tema central. O que indica que talvez não fossem seu tema predileto, como nas leituras correntes que viam nessas imagens uma expressão do amor de Andersen pelo Paraná. A construção da idéia de *pai da pintura paranaense* pelo regionalismo local impunha esse argumento, dando menos importância para uma parcela importante da sua produção paisagística.

Aqui entram as *paisagens do mar*. Foi Andersen quem deu início à exploração pictórica do litoral de uma forma sistemática, e soube aproveitar o seu potencial paisagístico de forma mais livre e solta do que nas paisagens do planalto. Também, em várias telas ele buscou privilegiar os efeitos atmosféricos da luz sobre a água, como nas famosas telas das *noites de verão* norueguesas.³ Esse olhar foi transplantado e encontrou

² BALLÃO, W.; BASSLER, R.; GRAÇA, R. (Orgs.) **Alfredo Andersen**: pinturas. Curitiba: Sociedade dos Amigos de Alfredo Andersen, 2010.

³ VARNADOE, Kirk. **Northern light**: Nordic art at the turn of the century. New Haven and London: Yale University Press, 1988.



Figura 1 - ANDERSEN, Alfredo. Pinheiros. s/ data. 37 x 29cm.

na costa brasileira um objeto ideal, nas vistas do Porto e do Rocio de Paranaguá. Em todas elas, o tratamento da luz e a inserção de elementos humanos na paisagem são elementos-chave para a sua compreensão.

O Rocio de Paranaguá foi provavelmente o tema mais explorado por Andersen no litoral, e sua representação foi mudando com o passar dos anos até chegar a uma síntese figurativa que ultrapassou a representação da geografia local. O local foi alvo de muitas representações literárias, articuladas por parte de literatos nascidos na cidade, que, saudosos e ansiosos por ver Paranaguá progredir, se engajaram para influenciar o destino da cidade. É interessante ver como essas representações dialogam, e a sintonia que se deu, no mais das vezes, entre imagem e texto.

Das paisagens pintadas nos anos iniciais da sua estada em Paranaguá, chamam atenção três telas muito semelhantes do Rocio. Nestas imagens, todas de 1896, o mar ocupa um pedaço pequeno do lado direito da composição, e a ênfase recai sobre a paisagem que abriga a igreja e as canoas estacionadas sobre a terra. A diferença que salta aos olhos entre as três imagens são a luz e o colorido. Se tomarmos o crescimento do tamanho das telas como ordem, a primeira tem tons mais sóbrios e o céu esta bastante nublado, prenunciando chuva. A segunda tem cores mais quentes, as nuvens sumiram, o verde da grama ganhou luz, e da segunda para a terceira, novos ajustes na tonalidade e nas pinceladas: as cores estão melhor equacionadas – nem tão sóbrias, nem claras demais –, o gramado ganhou um colorido impressionista, o céu está quase limpo e bem ao fundo a Serra do Mar traz maior profundidade para a cena, que em termos compositivos é essencialmente a mesma das outras duas.

Embora não seja possível atribuir *stricto sensu* a essas imagens o conceito de série elaborado por House⁴ – obras realizadas ao mesmo tempo, com procedimentos técnicos semelhantes, desde que intencionadas pelo artista e exibidas em conjunto –, elas mostram que o artista voltou ao mesmo tema como forma de refinar a sua observação dos efeitos naturais. Podemos, contudo, tomar o conceito de série num sentido mais amplo: tratamento de um motivo único, repetido pelo artista em diversas ocasiões, cujas motivações poderiam ser tanto de ordem técnica como de ordem subjetiva. Com o passar dos anos, a variável mercado também passa a fazer parte das motivações das séries do Rocio, pois elas começam a se vincular ao saudosismo dos intelectuais paranaguas vivendo longe de sua terra natal.

Mas, por mais que as demandas do mercado tenham impulsionado a produção de telas do Rocio, o que é significativo são os avanços rumo a faturas mais subjetivas e marcadas pela luminosidade. Embora Andersen não rompa com a questão da semelhança com o real, a luz e as variações de cores da paisagem são o objeto, o motivo um ponto de partida.

Numa outra série de três imagens intituladas de *Rocio*, a incidência da luz e seus reflexos são novamente centrais para sua leitura. O esquema compositivo é essencialmente o mesmo: uma cabocla dentro de uma canoa e um homem de chapéu voltado para ela. Alternam-se, contudo, o tipo de pincelada, as cores, a luminosidade e o registro

⁴ HOUSE, J. **Monet: nature into art**. New Haven and London: Yale University Press, 1986. p.193.

de detalhes. Na primeira o sol se dissolve na atmosfera nublada, mas reflete seu amarelo na água, e minguados raios vermelhos sobre as nuvens se espalham pelo céu. Mal se pode diferenciar onde o mar e as montanhas ao fundo se juntam. A segunda tela já tem mais evidentes as cores de um entardecer, que o pintor compõe com gradações do azul, assim como a terceira que enfatiza o reflexo amarelo no mar para sugerir o momento do dia. A ênfase nos contrastes de luminosidade do fim do dia, que aparece de forma difusa, por entre as nuvens, com o delicado reflexo na água lembra a poética do entardecer destacada por Belluzzo ao tratar dos pintores viajantes, que se valiam desses momentos especiais de luz para explorar a natureza local.⁵

Mas, para além de serem aprazíveis paisagens, essas telas encotravam um terreno social fértil no contexto em que foram produzidas quando, no início do século XX, uma forte nostalgia tomava conta dos discursos da cidade, valorizando um idílico litoral que foi o berço de boa parcela das elites paranaenses. Ora alterando o ponto de vista, ora a forma de pintar, as imagens do Rocio têm em comum um aspecto plácido, de imanência, como se a passagem dos anos não tivesse afetado a calma e a tranquilidade do local e, nesse sentido, contribui para a conformação da nostalgia do discurso.

O Rocio tinha um lugar privilegiado no imaginário da cidade. Conhecido como “poético arrebalde parnaguense”,⁶

⁵ BELLUZZO, Ana M. **O Brasil dos viajantes**. 3.ed. RJ: Objetiva/Metalivros, 2000.

⁶ VAN ERVEN, Herbert Munhoz. **Rossio**: a fantasia e a realidade em torno de uma imagem miraculosa. Curitiba: Edição do Autor, 1946.

é um bairro onde originalmente pescadores viviam de forma bastante simples, localizado na periferia de Paranaguá, defronte a sua baía. O poder público, quando presente, se fazia sentir na cobrança de impostos, sem garantir condições mínimas de salubridade e segurança. A esses fatores somavam-se a dependência de marés, o que contribuía para o alto índice de mortalidade dos homens da comunidade, vulneráveis aos perigos do mar e do mau tempo. Todos esses fatores explicam a forte relação que essas comunidades tinham com o sobrenatural e com o divino, e ajudam a entender o fato do Rocio ser considerado “sagrado” por ter sido palco das duas lendas do aparecimento da Virgem do Rocio, hoje padroeira do Estado do Paraná.

Numa região colonizada por portugueses e erguida sobre os preceitos católicos, esse ponto da cidade passou a ter uma importância central na organização das crenças e no imaginário local. A devoção iniciada no subúrbio parnanguara expandiu-se para todas as classes sociais, incluindo os intelectuais, que dedicaram muita tinta ao tema, e com isso “formou-se, esparsamente, uma verdadeira literatura ao redor dos dados ocorridos no Rossio”.⁷ Representações que estavam presentes também na imprensa curitibana, afinal vários intelectuais sediados na capital tinham suas origens no litoral como na capa da Revista *Prata da Casa* de nov./dez. de 1929 que dizia: “Rocio! Rocio!! Rocio de Paranaguá!!! Conheceis o Rocio? O arrebalde mais lindo, mais poético de todo o litoral”.⁸

⁷ Id., *ibidem*, p. 29

⁸ FESTA DO ROCIO. *Prata da Casa - Revista Paranista*, v.3, n.32/33, p.2, nov./dez. 1929.

Objeto dos poetas locais, os primeiros versos sobre o Rocio eram voltados para o seu caráter sacro e religioso; já aqueles do século XX devem ser lidos pelo viés da glorificação de um suposto passado “áureo” e dos “bons tempos” ali vividos. Isso porque, além do peso simbólico dos referentes *sagrados* do local, ele foi também um lugar de lazer e passeio para aqueles que viviam na cidade. *Vida Tranquila* (1922) que tem bem ao fundo, em destaque, a torre do Santuário do Rocio, traz à tona essa iconografia de um modo de vida tradicional, também presente em *Rocio* (s/ data), onde à sombra de uma grande árvore, duas mulheres sentadas realizam um trabalho manual, e outra carrega um cesto sobre a cabeça que, assim como *Rocio com Canoas* (s/ data), compõe singelos retratos do cotidiano dos pescadores e suas famílias.

As telas de Andersen eram utilizadas pelas revistas para ilustrar o saudosismo e uma suposta ingenuidade dos tempos que não voltam, como em “*Preparando a Cambirra – salga do pescado, na ilha do Mél – Paranaguá*”, que tem como tema central as personagens populares, não como figuras exóticas e tampouco românticas, mas em atividades do seu cotidiano. Os primeiros anos de Andersen no Brasil foram no Porto d’Água em Paranaguá, um bairro pobre nas imediações do porto, onde teve a oportunidade de conviver com os personagens que habitam tantas das suas telas, envolvimento que culmina com seu casamento com uma cabocla. Assim, além de se prestar à apreensão da luz tropical, a recorrência de representações do Rocio de Paranaguá permitiu a ele apreender a simplicidade e o

modo de vida dos caiçaras do litoral, como vemos na tela *Limpando Sardinhas*. (Figura 2)



Imagem 2 - ANDERSEN, Alfredo. *Limpando Sardinhas* [Barra do Sul/Paranaguá]. 1921. 34 x 49 cm. Acervo Clube Curitibano.

O último grupo de imagens é o que traz algumas experimentações estéticas inspiradas e sintetizadas nas canoas que, embora já presentes em quase todas as telas mencionadas, ganham vida própria e passam a ocupar a posição de protagonista das composições. Nessas pinturas, embora o título indique o lugar retratado, não há nada que caracterize, de fato, que seja o Rocio de Paranaguá. Essa característica a-geográfica de cenas marítimas protagonizadas por canoas é um ponto em comum com muitas obras de Giambattista Castagneto, o mais famoso marinhista brasileiro da virada do XIX para o XX, adepto das representações de uma vida simples no litoral, motivos

prosaicos, como o ambiente de pescadores e, especialmente, barcos e botes sob a areia. O artista desfrutava de fama considerável na virada do século e, segundo Chiarelli, sua obra exerceu em seus contemporâneos um espantoso interesse, mesmo antes da sua precoce morte em 1900.⁹

Façamos uma comparação: *Marinha com barco*, de 1885 de Castagneto e *Rocio*, de 1924. Ambas tem o céu e o mar quase monocromáticos, Andersen com o pincel rosado e Castagneto com a palheta acastanhada, sem indicações que possibilitassem identificar o local onde foram realizadas. São sutis as diferenças compositivas: na primeira o reflexo na água e uma sutil linha azulada faz a divisão entre eles, enquanto na segunda essa separação é ainda mais tênue, feita apenas por um leve sombreado. Essa poética das canoas aparecem também em *Rocio* que novamente se aproxima das composições de Castagneto, embora este ressalte com frequência a materialidade da tinta, como em *Bote a seco na praia*. Já a tela *Paisagem com canoa na Margem* de 1922, tinha no título original a palavra “melancolia”, que fornece uma chave de leitura para a obra. A linha do horizonte cinde a tela em duas metades: o céu com nuvens baixas por onde o amarelo do sol insiste em se fazer presente, até se tornar rosa e lilás. O reflexo na água é igualmente simétrico e o barco, à margem, é o protagonista da cena. A calma e a estabilidade da cena se confundem com uma experiência de tristeza e serenidade. (Figura 3)

⁹ CHIARELLI, Tadeu. **Benedito Calixto**: um pesquisador que pinta. In: CALIXTO, B; SOUZA, M. (Coord.). **Benedito Calixto**: um pintor à beira-mar. Santos, SP: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002. p.15.



Figura 3 - ANDERSEN, Alfredo. *Paisagem com canoa na margem*. 1922. 66 x 89 cm. Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Em 1930, outras duas telas também intituladas *Rocio* são mais experimentais e rompem com o aspecto mais tradicional das paisagens que realizava, já prenunciado na tela de 1922. O desenho parece ter sido abolido, dando lugar a uma orquestração de cores mais livres, que resultaram em faturas mais subjetivas e modernas. Desvinculadas de uma fidelidade ao real, elas respondem às impressões e às sensações que a paisagem despertava. Essas telas inabitadas trazem um tipo de experiência diferente das anteriores, que eram mais fiéis ao que se via e com personagens em cena.

O Rocio foi um terreno pictórico fértil para Andersen também por sua localização à beira de uma bela baía, com características que permitiam ao pintor explorar

as experiências do amanhecer e do entardecer para o emprego da luz. Nesse sentido, verifica-se uma fusão entre a linguagem artística e literária, pois ambas procuram demonstrar em seu discurso a poética do lugar.

Para finalizar, pode-se dizer que com os *retratos da terra* Andersen presta um serviço iconográfico fundamental para as elites que se aburguesavam e que optam por uma tradição pictórica ligada ao Império, reflexo tanto da modernização conservadora que se dava no estado, mas também das dificuldades em assumir o caráter miscigenado da sua população. Reproduzidas à exaustão, essas imagens ganharam certificado da *paranidade* por parte das classes dominantes e dos círculos oficiais, em busca de um ponto de origem para a tradição local.

Do outro lado temos as *paisagens do mar*, em especial as telas do *Rocio*, que ao mesmo tempo em que permitiram ao pintor inovar esteticamente nas composições e nas faturas, também iam ao encontro da melancolia dos discursos dos intelectuais parnanguaras que viviam longe da sua cidade natal. Esse grupo de imagens do litoral traz também ora vestígios, ora evidências concretas de um olhar sensível e atento aos caiçaras e seus modos de vida simples, mas principalmente da experiência social deste pintor (que casa-se com uma cabocla, com quem teve quatro filhos). Mais do que paisagens, essas experimentações da luz são formas de apreender as experiências visuais de um nórdico no Sul do Brasil. Ao mesmo tempo, percebe-se que do contato com a produção nacional e da apropriação seletiva que fez dela

Andersen criou sua solução própria, uma leitura singular da paisagem e dos seus habitantes que, do ponto de vista da geografia artística, ajuda a configurar uma perspectiva polivalente da produção nacional, comprovando que a periferia nem sempre é uma mera sombra que realça a luz da metrópole.¹⁰

Referências Bibliográficas:

- BALLÃO, W.; BASSLER, R.; GRAÇA, R. (Orgs.) Alfredo Andersen: pinturas. Curitiba: Sociedade dos Amigos de Alfredo Andersen, 2010.
- BELLUZZO, Ana M. O Brasil dos viajantes, 3. ed. RJ: Objetiva/Metalivros, 2000.
- CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo. História da arte italiana. In: GINZBURG, Carlo. A micro-história e outros ensaios. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- CHIARELLI, Tadeu. Benedito Calixto: um pesquisador que pinta. In: CALIXTO, B; SOUZA, M. (Coord.). Benedito Calixto: um pintor à beira-mar. Santos, SP: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002.
- CORRÊA, Amélia S. Alfredo Andersen (1860-1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo. Tese de doutorado em Sociologia. USP, 2012.
- FESTA DO ROCIO. Prata da Casa - Revista Paranista, v.3, n.32/33, p. 2, nov./dez. 1929.
- HOUSE, J. Monet: nature into art. New Haven and London: Yale University Press, 1986.
- VAN ERVEN, Herbert Munhoz. Rossio: a fantasia e a realidade em torno de uma imagem miraculosa. Curitiba: Edição do Autor, 1946.
- VARNADOE, Kirk. Northern light: Nordic art at the turn of the century. New Haven and London: Yale University Press, 1988.

¹⁰ O modelo de análise da relação entre centro e a periferia foi elaborado a partir de um estudo de caso por Carlo Ginzburg e Enrico Castelnuevo em *História da arte italiana*, incluído na coletânea *A micro-história e outros ensaios*.

A paisagem fictícia como imagem recorrente na obra de Leda Catunda

Andréa V. Diogo Garcia¹ - Unesp

Resumo: O artigo discute os aspectos que determinam o caráter de paisagem ficcional enquanto imagem recorrente na pintura de Leda Catunda, abordando a ampliação dos limites sobre a compreensão do que vem a ser paisagem, sua incessante recriação e reorganização espacial. A discussão busca ainda conceituar o que é imagem e em que âmbito a mesma é entendida como imagem recorrente. Para isto, quatro pinturas: Todo Pessoal - 2006, Mundo Macio - 2009, Duas árvores com céu vermelho - 2009, e Paisagem com onça - 2009, são usadas por representar a visão pessoal da artista sobre paisagem e fundamentar a reflexão.

Palavras-chave: Imagem recorrente. Pintura.
Paisagem fictícia

Resumen: El artículo analiza los aspectos que determinan el carácter del paisaje ficcional mientras imagen recurrente en la pintura de Leda Catunda, abordar la expansión de las fronteras en la comprensión

¹ Mestranda bolsista Capes pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Unesp, na linha de Abordagens Teóricas, Históricas Culturais da Arte, sob orientação profº Dr. Omar Khouri.

de lo que viene a ser el paisaje, su recreación incesante y reorganización espacial. El debate pretende incluso conceptualizar lo que es imagen y en qué medida se entiende como una imagen recurrente. Para esto, cuatro pinturas: Todo el Mundo - 2006, Mundo Suave - 2009, Dos árboles con cielo rojo - 2009 y el Paisaje con onza - 2009, se utilizan para representar la visión personal del artista sobre la reflexión del paisaje y apoyo.

Palabras clave: Imagen recurrente. Pintura. Paisaje ficcional

De um modo geral, a arte se caracteriza pela busca de identidades, busca esta, que jamais foi indiferente à pintura, tenha sido ela sutil ou extremada.

No desenrolar da historicidade da pintura no ultimo século, a representação paisagística esteve em estado de dormência frente ao Abstracionismo e ao conceitualismo das décadas de 60 e 70, em detrimento de seu caráter figurativo e narrativo.

Pensar na pintura e na representação da paisagem, no panorama nacional, a partir de 1960, e principalmente nos dias atuais, exige do expectador o deslocamento do seu lugar cômodo de mero observador contemplativo para agente reflexivo, indagador. Desde então, somos chamados a pensar e repensar o papel e o lugar da arte, bem como, da própria pintura enquanto linguagem expressiva a cada dia, a cada olhar.

A partir desta breve trajetória, iremos nos ater ao âmbito da contemporaneidade, que certamente traz mais perguntas que respostas, bem como, inquietações por vezes expressa ruidosamente em sua materialidade, ou por tantas outras intrinsecamente silenciosas. A obra contemporânea como um todo – assim como a pintura, presentifica em sua realidade construída, a mutabilidade, a dinâmica e as aflições compartilhando suas particularidades.

É ao se falar em mutabilidade, aflições e compartilhamentos que se pode situar a singular produção de Leda Catunda, conhecida por transitar livremente entre o figurativo e o abstrato desde a década de 80.

A representação da paisagem, na obra da artista, perpassa pela complexidade do conceito do próprio termo, visto sob uma ótica contemporânea. Fruto da diversidade de olhares, os limites e os contornos deste conceito ampliaram-se, passando a englobar a paisagem urbana em sua incessante recriação e reorganização espacial, bem como o seu agente transformador: o homem.

Desde a década de 80 e quase cronologicamente, Leda Catunda tem criado paisagens fictícias, utilizando-se de imagens apropriadas, oriundas, algumas vezes, de estamparias, sendo outras, de imagens fotográficas selecionadas e impressas digitalmente. Paisagens, ora vedadas parcialmente, ora ressaltadas ou destacadas que expõem uma visão particular frente ao entendimento, e ainda, a representação pictórica paisagística, em uma fatura que confronta tanto o fazer, quanto a representação tradicional.

Sua ideia representativa de paisagem pode ser observada em *Lago* (1984), *Lago Japonês* (1986), *Praia das Cigarras* (2001), *Todo pessoal* (2006), *Mundo Macio* (2007), *Duas árvores com céu vermelho* (2009), *Paisagem com onça* (2009); entre outras.

Em entrevista a Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, em 2009, por ocasião de sua mostra retrospectiva, a artista afirmou, ao falar de sua trajetória que “(...) no meio de tanta arte conceitual e novas tecnologias, pintar era uma coisa subversiva”.² Este comentário ilustra como a linguagem da pintura, de um modo geral, esteve em dormência frente ao Abstracionismo e ao Conceitualismo das décadas de 60 e 70, não obstante ela jamais tenha estado “morta”, uma vez que artistas como Luiz Áquila, Tomie Ohtake, Siron Franco, Sergio Fingeram, Iberê Camargo, Carlos Vergara e muitos outros, continuaram trabalhando, independente dos movimentos citados a cima. Se o fazer pictórico tornou-se ato de subversão, na opinião de Leda Catunda, o que se diria de agregar a este ato o elemento paisagístico?!

Para circundar a discussão que seguirá, será feito um recorte de quatro obras dentre as citadas anteriormente. São elas: *Todo pessoal* (2006), *Mundo Macio* (2009), *Duas árvores com céu vermelho* (2009) e *Paisagem com onça* (2009).

Apesar de até aqui ter sido traçado em linhas gerais a questão do lugar e do status da representação da paisagem até a contemporaneidade, o que se objetiva discutir neste

² MESQUITA, Ivo. et al. Leda Catunda: 1983-2008. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

artigo é o fato de a paisagem fictícia, configurada na produção de Leda Catunda, assumir um caráter de imagem recorrente. Para tanto, fazem-se necessárias algumas diretrizes de conceituação sobre imagem recorrente.

Primeiramente, a ideia conceitual de Imagem deve ser entendida aqui como a presença conjunta de características, elementos e figuras que compõem ou são percebidas na apreensão de um todo. Em uma visão circundada pelo senso comum, poderia se acreditar que uma imagem recorrente seria aquela que meramente repetisse uma, ou um grupo de figuras previamente conhecidas, ou ainda, que repetisse a si mesma na íntegra. Tal crença restringiria, tanto a discussão que cada obra carrega em si, quanto a poética dos artistas, conferindo-lhes o papel de meros copistas de si mesmos. No entanto, a discussão é mais ampla quando o âmbito é a questão da recorrência. A partir daí, a imagem recorrente – sob um ponto de vista particular de pesquisa, é pontuada como aquela que, em sua potência expressiva, apresenta determinadas figuras que não sofrem nenhum tipo de alteração, e é apresentada em diferentes obras e momentos, independentemente de ordem cronológica, sob novas leituras e figurações integrando um todo. Por esse viés, conclui-se que o conjunto de elementos aos quais somam-se figuras reapresentadas é que conferem o status da recorrência a imagem da obra.

A respectiva conceituação de imagem recorrente parece contrapor-se ao conteúdo imagético das obras, já que apenas em duas delas – *Todo pessoal* e *Paisagem com onça*, encontra-se presente a mesma figura de

coqueiro. Mas, como já dito anteriormente, a discussão sobre a recorrência busca uma amplitude para além de uma primeira impressão.

No caso da obra da artista, é preciso compreender que quando se fala em imagem recorrente, a terminologia não se aplica a uma única ou mais figuras tomadas em repetição, mas sim, a um todo de elementos visuais, cuja significância abrange o conceito pessoal da artista de paisagem e resultam em uma representação ficcional. Catunda particulariza seu conceito ao afirmar, para Lilian Toni, em outro momento: “Interessa-me a paisagem que você constrói, não a paisagem que você recebe da natureza”,³ (2009, p. 33).

Em meio a seu fazer planejado, controlado em um minucioso processo de criação, que lança mão do desenho, da aquarela e da colagem – segundo a própria artista, em uma escala intimista, novas paisagens são configuradas, não plenamente naturais, tão pouco realistas, mas imaginadas.

Não por buscar a representação da realidade visual, mas sim por identificar-se com o ritmo cotidiano fragmentado, quase inumano, a imagem vista sede lugar à imagem imaginada em uma iconografia “caótica”, como em *Todo pessoal* (2006), cuja parte superior corteja o lúdico ao insinuar ao nosso olhar a ideia de montanhas numa longínqua linha do horizonte. Os recortes arredondados de retratos de pessoas sobrepostas em um fundo, com estamparia de matas de coqueiros, integram formas orgânicas que se

³ ibid.

mostram escorridas e escapadas em meio a uma trama que dá corporeidade a uma paisagem onírica. A estamparia de fundo, ainda que submetida a veladura, parece remeter-nos a dicotomia entre a natureza ideal e o urbano real. (Figura 1)



Figura 1 - *Todo Pessoal* - 2006

Por outro lado, em *Duas árvores com céu vermelho* (2009), a figura emblemática da árvore como símbolo da natureza traz em si, ao mesmo tempo, outras representações paisagísticas de lugares, jardins e pessoas no papel de pseudo folhas, que atuam como uma metalinguagem visual de paisagem. (Figura 2)

Em *Mundo Macio* (2007), por sua vez, o lugar ideal, onírico, está apresentado nos recortes de formatos orgânicos que trazem imagens de parques, cachoeira, flores, praias,



Figura 2 - Duas árvores com céu vermelho - 2009 (detalhe)

caminhos e campos. Cada uma das paisagens, fragmento do todo é emoldurada por tecido laranja que também as conecta umas às outras. O espaço entre cada recorte insere-se na obra agregando o valor de elemento contrastante, atuando ainda como moldura visual das imagens centrais, e ao fazê-lo, quase pode sugestionar-nos pela ideia de caminhos de múltiplas direções. Todo o conjunto da obra parece remeter à reafirmação do caráter contemplativo e acenar-nos, ainda, com o desejo de pertencimento. (Figura 3)

Já em *Paisagem com onça* (2009) prevalece, em centenas de recortes de tecidos, a imagem de plantas, flores, céus, onças e ainda a presença de figuras humanas de estilo claramente *Pop*. O trabalho nos bombardeia visualmente pela sua multiplicidade figurativa; entretanto, o faz de forma ordeira, confrontando-nos com o desafio de agir pausada e vagarosamente, de desacelerar para absorver a paisagem difusa, como um todo.

Retomando o que foi dito, o todo dos elementos visuais que respectivamente dão conta do conceito pessoal

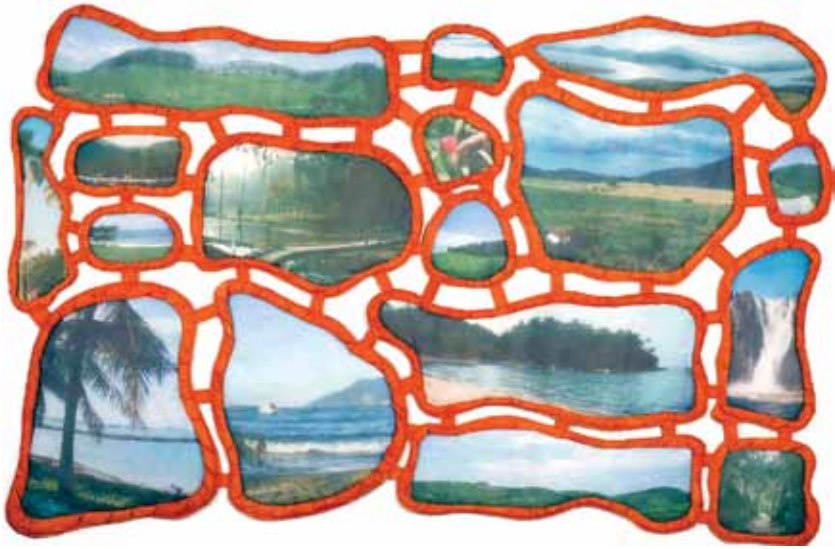


Figura 3 - *Mundo Macio* - 2007

e da visão da artista sobre paisagem, atribui o caráter recorrente às imagens que constituem a particularidade de serem paisagens ficticiais. Por ser ficcional e apresentar-se em uma constância recriada sob novos olhares ao longo da trajetória de Leda, em inesgotáveis representações, é que se pode compreender a paisagem fictícia como uma imagem recorrente.

Atualmente, já é possível notar tímidas e breve referências às questões do que é a recorrência – seja ela de imagem, figura ou tema, tanto por parte dos artistas como por parte de críticos de arte. O que antes estava subentendido, agora aponta para novos caminhos de pesquisa e inquietações.

A aceitação da recorrência no âmbito da pintura contemporânea brasileira, de modo geral, se faz necessária à medida que a mesma reflete a liberdade extrema que

o artista alcançou no seu fazer poético, questionando o estatuto do novo como atributo exclusivo da obra que apresenta uma visualidade inédita.

Diferentemente das demais linguagens artísticas contemporâneas, que parecem trazer em si uma tal abertura que precisam ser lidas como uma ideia, uma ação, um processo, uma experiência, a pintura de Leda Catunda, ainda que instigadora e desafiante, possui um inegável limite espacial que lhe atribui um aspecto de acabada sem ser excludente, deixando graus de abertura que promovem o deslocamento do expectador de seu papel tradicional de mero contemplador passivo, para o novo papel de fruidor/ leitor ativo frente a uma paisagem outra.

Referências Bibliográficas:

BACHELARD, Gaston (1989). *A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CATUNDA, Leda. *Poética da Maciez: Pinturas e objetos*. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes, ECA - USP, 118p. São Paulo, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

MESQUITA, Ivo. et al. *Leda Catunda: 1983-2008*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

NICULITCHEFF, Sérgio. *Vocabulário Iconográfico: o processo de construção do discurso plástico*. Dissertação de mestrado pela Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes da Unesp, 175p. São Paulo, 2004.

O Abajur de Cildo Meireles e a paisagem contemporânea

Carla Hermann (Doutoranda - UERJ - PPGArtes)

Jacqueline Siano (Professora - EAV - Parque Lage)

Resumo: Propomos uma análise da obra Abajur, de Cildo Meireles, a partir das suas relações com os panoramas do século XIX e problematizando a paisagem na obra contemporânea. Enquanto o panorama quer convencer o sujeito da visão panorâmica e fazê-lo se sentir pertencente àquilo que a vista abarca, esta obra contemporânea não deseja esconder a força motriz do seu movimento, revelando que a ideia de progresso se constrói sobre o suor e do sacrifício humano. Com isso nos colocamos perante às questões sobre as quais a paisagem opera nos dias de hoje, do questionamento do olhar, do posicionamento do observador e da responsabilidade de sua visão sobre o mundo.

Palavras-chave: Cildo Meireles. Paisagem. Panorama.

Abstract: This paper proposes an analysis of Cildo Meireles Abajur, as from its relationship with the panoramas of the nineteenth century and in order to question the role of landscape in the contemporary artwork. While the panorama wants to convince the subject with an overall sight and make him feel like he belongs to what he sees, this contemporary work does not want to hide the driving forces of its movement,

and it reveals us that the idea of progress is built on the sweat and human sacrifice. Therefore it puts us questions such as how the landscape operates today and the need of questioning the look and the positioning of the observer and the responsibility of his vision of the world.

Keyword: Cildo Meireles. Landscape. Panorama.

*'Stamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dois é o céu? Qual o oceano?...*

*'Stamos em pleno mar... abrindo as velas
Ao quente arfar das virações marinhas,
Veleiro brigue corre à flor dos mares
Como roçam na vaga as andorinhas.¹*

Ao longe, uma paisagem marítima. Tanto mar, tanto mar! Uma caravela navega suave em plácido mar de almirante. Céu límpido com algumas gaivotas que indicam a proximidade de terra e de novos saberes. O vento a favor embala aventuras rumo ao exótico que se esconde atrás do horizonte. A embarcação singra, talvez, *por mares nunca dantes navegados*. Diante de tal visão os corpos se

¹ ALVES, Castro. *Tragédia no mar* 1ª. In: O Navio Negreiro <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000074.pdf> Acesso em 12 de maio de 2012

permitem capturar por um lampejo de contemplação. Os olhos buscam uma miragem, um momento de beleza e conforto. Tomados pelo cansaço de percorrer as galerias da 29ª Bienal de Arte de São Paulo, a visão da bela imagem impulsiona uma nova experiência.

Ao chegar ao topo da escada – um tanto íngreme e precária que conduz a uma plataforma circular que introduz o visitante no espaço instalativo, e que persiste em afirmá-lo a cada degrau galgado como participante da obra –, tal visitante descobre-se frente a frente com uma peça em escala monumental, espécie de luminária giratória gigante que remete aos antigos panoramas – misto de inovação tecnológica e virtuosismo pictórico que se manteve operante nos fins do século XIX como uma atração notável voltada para o entretenimento. Nesses dispositivos, efeitos de luz e som, assim como alguns objetos arranjados no piso próximo à tela, estimulavam a sensação de realidade dada pela cena que completava o espetáculo. Os temas variavam desde representações de batalhas, paisagens urbanas e naturais a cenas bíblicas. Rotundas de grandes proporções foram construídas para abrigar esses outros espaços e que receberam vários nomes; *diorama*, *cosmorama*, *moving panorama*, *mareorama* – o que aliás, mais se aproxima de nosso caso – proporcionando uma experiência imersiva e uma nova relação entre espectador e as imagens representadas. No *mareorama* exibido na Exposição Universal de Paris (1900), um navio cenográfico representava os transatlânticos da época que circunavegavam os oceanos. Artistas contratados

representavam a rotina das ações comuns às atividades marítimas. Oculto sob a plataforma, um sistema hidráulico complexo operava movimentos similares ao das ondas. No ar, pairava o aroma de algas difundido por potentes ventiladores enquanto a iluminação simulava o passar das horas.²

A escala monumental trazia também a função de não permitir a visualização do mecanismo operacional, assim como a base e o topo da tela, o que influenciava também o modo de experimentar o próprio espaço, além de seduzir o público com sua presença grandiosa. Nos panoramas operava a mesma lógica da monumentalidade, com paisagens de até 16 m de altura colocadas na parede sem janelas de uma sala fechada circular e giratória, formando uma vista de 360° a ser vista do centro da sala. (Figura 1)³

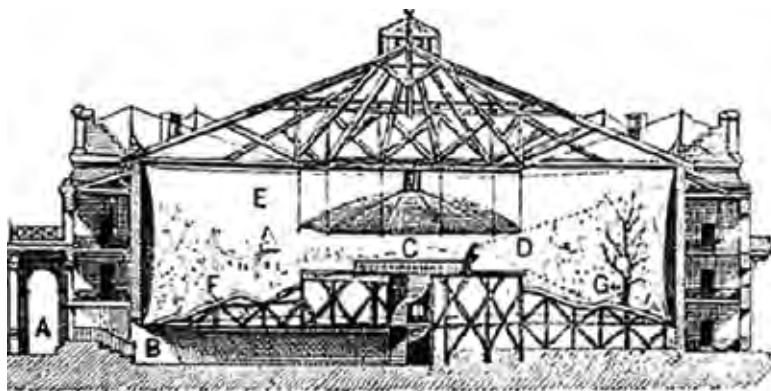


Figura 1 - Panorama Robert Baker. Estudo para um panorama de Robert Barker, 1787

² Disponível em <http://andreparente.net/figurasnapaisagem/#/panoramas/> - Acesso em 23 de maio de 2012.

³ Idem.

Desde o início do século XIX os panoramas estiveram presentes nas capitais europeias, espalhando uma noção de relação com a pintura de paisagem que era por si só a constituição da sensibilidade moderna. Para entender a função destas construções, capazes de instaurar certa dúvida da existência do sujeito na contemplação, ao mesmo tempo em que eram capazes de criar uma experiência total (aspecto de experiência completa que certamente é evocado em *Abajur* – voltaremos a esse ponto depois), vamos recorrer a um dos mais famosos panoramas da paisagem carioca. Referimo-nos ao *Panorama do Rio de Janeiro* de Felix-Émilie Taunay, realizado em 1822, e composto por uma sequência de oito aquarelas medindo cada uma 51 cm x 39 cm. (Figura 2) Sabe-se que uma grande ampliação desta obra foi feita por Frédéric Guillaume Ronmy e exibida em Paris, no ano de 1824, em uma rotunda já destruída na *Passage des Panoramas*. Devido ao sucesso da mostra parisiense, inúmeras tiragens desta vista do Rio de Janeiro foram gravadas, e por isso encontramos hoje este panorama em alguns arquivos e coleções particulares,⁴ por vezes com pequenas diferenças em relação ao desenho original, pertencente à coleção privada dos herdeiros de *Synphorien Meunié*, arquiteto aluno de Grandjean de Montigny, e integrante pouco conhecido da Missão Artística Francesa de 1826.⁵

⁴ Aqui trabalhamos com o exemplar da Fundação Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, onde a atribuição de autoria é, inclusive, dada ao realizador na França, Ronmy. Disponível para visualização em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon408452.jpg

⁵ PEREIRA, Margareth da Silva. Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. V.2, pp. 169-195. Jan./Dez. 1994. P. 174.



Figura 2- Panorama do Rio de Janeiro. *Panorama do Rio de Janeiro* de Felix-Émilie Taunay, realizado em 1822. Fundação Biblioteca Nacional.

Em se tratando de uma paisagem do século XIX, a noção de cidade se confunde com a sua própria natureza, que se torna bastante presente. Daí a definição das montanhas e escarpas, a iluminação que confunde construções e a colina na parte esquerda do panorama. A imagem de uma cidade desconhecida, mas que deveria se reportar ao velho continente, não apenas como um lugar de características peculiares, como também um lugar no qual cabia uma mirada moderna. Mirada esta, percebida através da identificação dos elementos naturais da fauna e da flora, dispostos de maneira quase documental, dentro de um sistema embalado pelo ideal cientificista, o que reforça o caráter científico como registro de um instante histórico recém-ocorrido à época: a figura de D. Pedro I, já proclamado imperador, acompanhado por uma comitiva.

A construção perspectiva parece trazer o espectador do fundo da baía gradualmente até o centro urbano – denso e povoado. A cidade e a natureza, tornadas em unidade,



servem como receptáculo da única ação da extensa cena, a do imperador da jovem nação há pouco independente. A ideia de uma unidade – tanto no desenho quanto na apresentação do panorama – procura engendrar uma realidade da cidade do Rio de Janeiro que hoje nos parece dada como um fato histórico apreendido pelo artista, mas capaz de convencer o sujeito observador.

Formalmente isso se traduz numa configuração que deforma a realidade geográfica em prol da necessidade de se construir uma obra linear, como se fosse capaz de capturar a visão de 360 graus obtida a partir do morro do Castelo. Planificar o esférico, um movimento cartográfico de representação do espaço, já era sabidamente impossível no século XIX. Também a transposição da realidade não era o principal objetivo dessas obras produzidas pelos viajantes. Cabe a nós, passados quase 200 anos da sua realização, perceber a agenda por trás dos registros, e capturar a relação entre o homem e a natureza que anima as representações.

As pinturas de paisagem tradicionais ora evocam lugares cativantes – destacando o aspecto pitoresco das representações instituído pela escola italiana ou aquela do sublime romântico – ora um lado descritivo advindo da escola holandesa que tem por base a cartografia e as vistas topográficas. Para Svetlana Alpers, não havia uma distinção nítida entre arte pictórica e a maneira elaborada das representações cartográficas “numa época em que os mapas eram considerados um tipo de pintura, e em que as pinturas desafiavam os textos como uma maneira fundamental de compreender o mundo, a distinção não era nítida”.⁶ O gosto pelos mapas se fez para além de fonte de transmissão de conhecimento através do registro de áreas específicas de interesse – fosse comercial, científico, militar ou de gestão de bens naturais –, e que combinava ainda os levantamentos topográficos e desenhos elaborados, não havendo uma distinção clara entre cartógrafos e artistas na arte holandesa do século XVII. Voltados para a expansão de seus domínios econômicos, os holandeses se aventuraram por países tão distantes quanto o Brasil, onde fundaram a Nova Holanda, governada por Mauricio de Nassau.

As imagens produzidas pelos artistas Frans Post e Albert Eckhout tinham por função o registro da flora e da fauna, assim como dos costumes e vistas topográficas da região, a fim de despertar o interesse de investidores europeus no então vasto e admirável domínio holandês

⁶ ALPERS, Svetlana. O Impulso Cartográfico na Arte Holandesa. In: A Arte de Descrever: A arte Holandesa no Século XVII. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, pp.241-317.

no Brasil, que se estendia entre a província de Alagoas a do Maranhão.⁷

Alpers defende a expertise da arte holandesa no que tange a uma descrição minuciosa sem precedentes, e que influenciou a imagética brasileira.

A equipe sem precedentes de observadores ou descritores (se assim podemos chamá-los) que o príncipe de Mauricio reuniu incluía homens peritos em história natural e em cartografia, e também em desenho e pintura. [...] Eles reuniram um registro pictórico único da terra brasileira, seus habitantes, sua flora e suas coisas exóticas. Albert Eckhout produziu as primeiras pinturas de nativos brasileiros em tamanho natural.

Todo um repertório descritivo passa a compor a escola de pintura de gênero holandesa fundamentado nos registros topográficos, nas amplas vistas panorâmicas dos campos e nos perfis das cidades que se elevam como recortes – onde constava além das vistas das cidades, uma excelente qualidade formal e elevado domínio de distintos meios gráficos de representação que passam a impulsionar a vontade de viajar nos artistas e a influenciar os modos de ver a paisagem e de representá-la.

Essas pinturas de paisagem aproximam o observador daquilo que vê. O artista passa então a sair do ateliê, para registrar o mais realisticamente possível o que de fato existia no ambiente natural ou urbano, tornando-se um desbravador; um viajante. É dentro deste contexto que surgem as pinturas de paisagem e as vistas topográficas das cidades. Alpers assinala ainda que a

⁷ Além dos artistas citados também integraram a missão maurícia o geógrafo Johannes de Laet e o cartógrafo e astrônomo Georg Macgraf.

escola holandesa se fundamenta nas imagens cartográficas desde Van Goyen, Ruisdael e Koninck, que produziram visões panorâmicas em suas pinturas “com frequência consideradas como a mais importante contribuição feita pelos pintores holandeses para a imagem da paisagem”.⁸

Diferentemente do referido panorama e de tantos outros de sua época, onde nos parece “que com aquelas telas fixamos o olhar em tudo que nos envolve, apenas aprendemos a revestir o visível da noção de espetáculo sem conseguir interrogar [...] sobre a própria operação que cada um realiza”,⁹ o *Abajur* de Cildo Meireles jamais desejou esconder a força motriz de seu movimento. Ele usa como interface uma construção cultural aparentemente neutralizada pela ordenação da paisagem de natureza desbravada pelo homem, quando, na verdade, é construído em cima do suor e do sacrifício do trabalho. (Figura 3)

Antes que a imagem condene olho e corpo à mera contemplação, lentamente, e sem piedade, a audição é acionada subjugando a visão a outros caprichos advindos de invasivas sonoridades discordes. Sons agudos começam a desmanchar a imagem da beleza. O estridente grasnar de gaivotas sobrevoa a idílica paisagem ecoando no espaço. Outro som, grave monótono e abafado, remete a alguma maquinaria em funcionamento. A paisagem é, sem dúvida, sonora-visual, e não pode mais esconder dos olhos o que acontece abaixo do horizonte. Sob os pés do espectador se encontram os homens que fazem mover a pesada engrenagem. O monumento documenta outra

⁸ ALPERS, Svetlana. Op. Cit., pp. 271-272.

⁹ PEREIRA, Margareth da Silva. Op. Cit., p. 171



Imagem 3 – *Abajur*, Cildo Meireles. Cildo Meireles, *Abajur*, 29ª Bienal de São Paulo – 2010.

paisagem, oculta pela memória passiva, mas que não se separa daquela anterior, de sacrifícios e glórias em nome da fé depositada numa ideia de progresso sem fim. O que agora se faz visível, o que o *Abajur* ilumina como um farol, não é apenas a tentativa de esquecimento de porões sombrios, mas desta mesma história, escrita diariamente por todos nós.

Abajur deixa expostos diversos jogos de poder: nos fala da exploração da mão de obra escrava e do subemprego, do próprio estatuto da arte e das relações que transitam entre artistas e instituições, além do uso abusivo da Natureza e da própria natureza humana. A caravela que singra o mar de plástico se impõe como signo daquilo que submete os

homens a aprisionamentos tão antigos quanto à vontade de ordenamento civilizatório. A luz que emana de *Abajur* não só completa a questão da unidade do panorama, como ameaça lambear os restos da indiferença que habitavam o visitante antes de perceber a presença daqueles homens que, continuamente, fazem girar o mecanismo da obra. Pretende ativar o espaço que ocupa, mas também voltar-se para si mesma, desafiando sua dimensão estética e seu estatuto de obra pública, já que ao mesmo tempo em que instiga uma reflexão crítica, nos coloca na posição de sujeitos do questionamento, na identificação de que somos todos nós frutos desse processo moderno, ao mesmo tempo em que acreditamos na chave do progresso.

A função da obra de arte da paisagem contemporânea é geralmente entendida como a ativação do espaço, da transformação dos lugares, atuando diretamente no espaço da obra, sem se limitar à relação entre objeto e espaço exterior. Ao contrário, pensa na modificação perene ou temporária do espaço, público ou privado. Cildo Meireles, entretanto, opta pela construção de um objeto que embora atual estabelece conexões bastante claras com a pintura de gênero paisagístico do século XIX, insistindo na horizontalidade deste meio e na presença de uma obra que, por mais que transborde para o seu entorno, permanece dentro dos seus limites físicos. A reverberação ocorre na memória do visitante, tal como descrevemos no início da apresentação.

Ao organizar assim *Abajur*, o artista consegue nos transportar para outro tempo histórico e suas realidades e

consequências sociais. A opção, assim, parece ter sido a de tensionar o próprio olhar e a experiência do espectador com a sua transposição para esse tempo passado. A função da paisagem contemporânea, neste caso específico da recuperação da forma panorâmica (ou da construção de um panorama às avessas) é a de pôr em questão toda e qualquer mirada espetacular capaz de esconder uma problemática social. É revelar o que a construção da história, com seus recortes e eleições de determinados fatos, tentou varrer para debaixo do tapete.

Se os panoramas ofereciam a chamada “visão de pássaro”¹⁰ que pretendia alcançar a realidade em sua totalidade, o *Abajur* de Cildo nos leva ao passado e, imediatamente depois, nos coloca no presente. Ao invés da ilusão de controle sobre o espaço da cidade crescente e uma nova visão normativa do mundo, a obra nos faz perder o chão e o controle sobre a história. Temos a dura realidade e a vergonha do passado. Ademais, desmascarando o truque da rotunda, cria uma impressão parecida com a que Jeff Wall engendra em *Restoration* (1993) um trabalho cujo motivo é a restauração de um dos poucos panoramas do século XIX ainda existentes, chamado “Bourbaki”, pintado originalmente em 1881 e localizado em Lucerne, na Suíça.¹¹

Ao colocar a presença dos restauradores na foto, chamando a atenção para a mulher que olha para o espaço, contemplando o interior do panorama, Wall nos diz que apesar de sabermos da artificialidade da imagem criada pelo

¹⁰ Della Dora, Veronica. Putting the World into a Box: A Geography of Nineteenth-century 'Travelling Landscapes'. *Geogr. Ann.*, 89 B p. 289.

¹¹ Para o Panorama Bourbaki, acessar: <http://www.bourbakipanorama.ch/fr/index.html>

dispositivo, a criação final ainda nos fascina, nos desperta o interesse da contemplação, tal como *Abajur*, que encanta, perturba e enoja em seguida.

Em suma, a paisagem nos dias de hoje segue questionando o olhar, o posicionamento do observador e da responsabilidade de sua visão sobre o mundo – questionamentos agora colocados também sobre o *outro* de nós mesmos e das relações com o mundo que nos cerca e afeta.

Referências Bibliográficas:

ALPERS, Svetlana. O Impulso Cartográfico na Arte Holandesa. In: A Arte de Descrever: A arte Holandesa no Século XVII. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, pp.241-317.

ALVES, Castro. Tragédia no mar 1ª. In: O Navio Negreiro <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000074.pdf> Acesso em 12 de maio de 2012

DELLA DORA, Veronica. Putting the World into a Box: A Geography of Nineteenth-century 'Travelling Landscapes'. *Geogr. Ann.*, 89 B pp. 287-306.

PEREIRA, Margareth da Silva. Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Ser. V.2, Jan./Dez. 1994. pp. 169-195.

A Paisagem do Rio de Janeiro - Representada, Capturada e Imaginada

Carlos Gonçalves Terra - Escola de Belas Artes/UFRJ

Resumo: A preocupação em criar novas áreas verdes como o Jardim de Aclimação, reorganizar e manter funcionando as poucas existentes como o Passeio Público, já era um avanço para a cidade do Rio de Janeiro no início do século XIX. Em 1808, inicia-se a criação do Jardim de Aclimação, futuro Jardim Botânico, ponto de partida para outras instituições semelhantes. Seu espaço e o seu entorno podem ser reconstituídos pelas imagens que chegaram até nossos dias. A transformação da paisagem cada vez mais se acentuará com D. Pedro II, que se preocupa em dotar a cidade de áreas verdes. A fim de documentá-las para futuras gerações, foram comissionados pintores para registrar a beleza de seus palácios e os respectivos jardins que os cercavam. Hoje, esses registros são importantes porque através deles podemos reviver o tempo passado e reconstituir a paisagem construída pelos seus desenhos, projetos e, principalmente, pela pintura. Todos eles nos permitem (re)construir virtualmente esses espaços guardados em nossas memórias.

Palavras-chave: Paisagem. Rio de Janeiro. Jardim. Pintura.

Abstract: The landscape of Rio de Janeiro - Represented, Captured and Imagined. The concern in creating new green areas as the Acclimatization Garden, reorganize and keep the few existing ones running such as the promenade Passeio Público, was a breakthrough for the city of Rio de Janeiro at the beginning of the nineteenth century. In 1808 the Acclimatization Garden, later called Botanical Garden, starts being created. It became a starting point for other similar institutions. Its space and surroundings can be reconstituted by images that have come down to date. The transformation of the landscape will be more and more stressed by D. Pedro II, who cares about providing green areas for the city. In order to document them for future generations to come, painters were commissioned to register the beauty of its palaces and its gardens surrounding them. Today, these records are important because through them we can relive the past and reconstruct the landscape built by their drawings, projects and specially their paintings. All of them allow us to (re) build these areas virtually stored in our memories.

Keywords: Landscape. Rio de Janeiro. Garden. Picture.

Quando se estuda a vinda, em 1808, da Família Real e a cidade do Rio de Janeiro, raramente se comenta a importância da vegetação existente. Sabemos que o espaço além dos limites da Cidade Velha era coberto de matas.

Gonsalves de Lacerda, Ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas, ao tratar de **Arborisação, Mattas, Florestas e Jardins Públicos** no seu relatório do final do século XIX, descreve como era a cidade naquela época:

“Uma estrada mal praticada ligava a Gloria a Botafogo por entre espessos capões, que encobriam completamente a vista do mar.

“O morro de Santa Thereza, desde o ponto que se acha o convento, revestia-se inteiramente de arvores de elevado porte e só se podia chegar a certos sítios, debastando á foice os cipoaes para abrir claro nas picadas.

“Da antiga fazenda do Engenho Velho, conhecida depois por *Chácara do Vintém*, estreitos caminhos, difficilmente transitáveis, iam ter a S. Christovão, com um pequeno desvio que conduzia á fazenda do Macaco, transformada hoje no bairro de Villa Izabel.

“E o mesmo acontecia entre o Campo de Sant’Anna e a Gambôa, cujo trajecto se fazia atravessando extenso matagal.

“Para além, quer de um, quer de outro lado, extendia-se a mata virgem, impossível de penetrar”.¹

Pelo relato observamos a presença significativa nas diversas áreas de nossa cidade da vegetação no final do século XVIII e início do XIX. Talvez a cidade tendo esse grande jardim ao redor não se preocupasse em ordenar a natureza junto às residências. As devastações desordenadas dessas florestas e as derrubadas incessantes das matas prejudicaram a salubridade da cidade e dos cursos d’água, fazendo com que seus volumes diminuíssem e, em alguns

¹ CONSOLIDAÇÃO DAS LEIS E POSTURAS MUNICIPAIS. Seção VII (Arborisação, Mattas, Florestas e Jardins Públicos). Título II – Arborisação, Mattas e Florestas. Rio de Janeiro: 1905. p. 566.

casos, desaparecessem totalmente. Isso, mais tarde, tornar-se-ia um problema a ser enfrentado pelos engenheiros, higienistas, arquitetos e “paisagistas” do século XIX.

O oitocentismo é sabidamente um período privilegiado para o estudo dos espaços ajardinados, em virtude das grandes transformações que nele ocorreram, ocasionadas sobretudo pela Revolução Industrial.

Logo na primeira década, a vinda da Corte de Lisboa para o Rio de Janeiro, ocorrida em 1808, representa o primeiro passo que sinaliza na direção da Independência e passagem do estatuto de Colônia a de Império, na tentativa de um esboço de nação para o nosso País.

Com a chegada da Família Real portuguesa, intensificam-se as grandes transformações econômicas e políticas no Brasil e principalmente no Rio de Janeiro, pelo seu amplo crescimento urbano.

Devemos lembrar que:

O Brasil preparava sua independência política, sem conseguir uma libertação econômica, o que, num certo sentido, tornara-se inevitável, pois de um momento para outro haviam desaparecido o antigo privilégio de navegação entre Portugal e sua colônia, e os próprios barcos em que o transporte se fazia; era em portos da Inglaterra que saíam e entravam mercadorias nos portos brasileiros.²

Quando a Corte chegou ao Rio de Janeiro, a cidade já ocupava posição privilegiada como porto, no mercado de importação e exportação. Além disso, a transferência de uma corte européia para cá fez com que nascesse uma

² HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993. p. 101. (Tomo II: O Brasil Monárquico – 1^o v.: O progresso de emancipação).

nova sensibilidade em relação à paisagem e uma nova maneira de pensar a natureza no contexto urbano, já que a cidade possuía um grande jardim “natural” ao seu redor. Recordando as palavras que Paul Claudel³ escreveu em 1920: “o Rio de Janeiro é a única cidade grande que eu conheço que não conseguiu banir a natureza. Aqui nos misturamos ao mar, à montanha, à floresta virgem que, de todas as partes, despenca dentro dos nossos jardins [...]”.⁴ A preocupação em criar novas áreas verdes como o Jardim de Aclimação, reorganizar e manter funcionando as poucas existentes como, por exemplo, o Passeio Público, já era um avanço para uma cidade precária, malcheirosa, provinciana, suja e descuidada, com ruas na maior parte compridas, tortas e estreitas⁵ e além disso, como lembram Spix e Martius, “a presença da corte já vai começando a influir favoravelmente no gosto arquitetônico”⁶ e conseqüentemente na organização da natureza ao seu redor.

No início, a instalação dos membros da corte nas melhores residências existentes no Rio de Janeiro ainda deixava a desejar em relação aos recursos que a arquitetura habitacional da colônia proporcionava aos nobres vindos de uma metrópole européia. A transformação que a cidade sofre, com o grande número de pessoas vindas para cá em 1808 e 1809, vai gerar a necessidade de adaptar e criar residências para acomodar os aqui chegados. O elevado

³ Paul Claudel foi dirigente da legação francesa no Brasil no período de 1917 a 1918.

⁴ ENDERS, Armelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

⁵ SEIDER, Carl. *Dez anos no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p. 45.

⁶ SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p. 49 (v. 1)

número de pessoas que vieram com a corte, informado pelos historiadores (15.000, 12.000, 8.000 ou, até mesmo 5.000), foram repensados e analisados por Nireu Cavalcanti que, de uma maneira bem convincente, nos mostra que ele não ultrapassou 500, pois a cidade não poderia acomodar tantas pessoas num curto espaço de tempo. Ele nos diz:

Viabilizar uma fuga de mais de uma dezena de milhar de pessoas, traçada no mais absoluto sigilo, num curto espaço de tempo de dois ou três dias, correspondentes ao período de resistência contra as forças inimigas que avançavam sobre a cidade de Lisboa, isso parece-me fora de qualquer razão.⁷

Cavalcanti lembra, ainda, outro fator importante digno de questionamento em relação ao mesmo assunto. Ele se refere à “capacidade de acomodação das embarcações comerciais e de guerra da época, dimensionadas para 80 passageiros em média, deles excluída a tripulação”.⁸ Diz o estudioso do Rio Colonial: “seriam necessários, adotando-se esses cálculos, que houvesse sido construída uma frota gigante de 1.875 embarcações para carregar 15 mil pessoas, fato que seguramente não aconteceu”.⁹

⁷ CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 96.

⁸ CAVALCANTI, Nireu. Op. cit. p. 96.

⁹ CAVALCANTI, Nireu. Op. cit. p. 96. Na sua pesquisa é reconstituído o movimento dos navios nos anos de 1808-1809, com a vinda dos membros da Corte. Ainda na p. 96, do livro citado, temos a seguinte informação: “Chegaram ao porto da cidade, em 1808, a fragata *Minerva* com setenta e oito passageiros, o bergantim *Voador* com trinta e nove, o navio *Princesa do Brasil*, a fragata *Andorinha* e a nau *Conceição* e *Santo Antonio* cada uma com dezenove passageiros. O navio *D. Henrique* transportou dezesseis passageiros, o bergantim *Lebre*, quarenta. A nau *Rainha de Portugal* trazia as filhas de D. João e duas de suas tias; a nau *Afonso de Albuquerque*, a princesa dona Carlota Joaquina e quatro infantas, e a nau *Príncipe Real*, a rainha dona Maria I, o príncipe regente D. João e seus três filhos, entre os quais o príncipe D. Pedro. Nesse mesmo ano aportou a nau *Medusa*, na qual vinha o futuro conde da Barca, Antonio de Araújo de Azevedo. Em setembro desse mesmo ano chegou na fragata inglesa *Stork* o núncio apostólico, d. Lourenço Caleppi. Somando as diversas listas desses passageiros cheguei ao total de 211 pessoas para o ano de 1808 e 233 pessoas para 1809, sendo 132 os passageiros

A Abertura dos Portos às Nações Amigas possibilitou a importação de novos materiais e fez com que um grande número de europeus se estabelecesse na cidade, encontrando-se entre eles, membros de várias profissões, como podemos perceber pelos Códices de Entrada de Estrangeiros na cidade do Rio de Janeiro. Entre algumas dessas profissões podemos destacar: engenheiros, naturalistas, pintores, carpinteiros, serralheiros e **jardineiros**. As pesquisas mostraram a importância desses últimos profissionais no tocante à arte de executar os jardins da cidade. Alguns são de origem francesa, mas é a vinda dos ingleses que deixará fortes indícios na primeira metade do século XIX, influenciando em todos os aspectos da vida brasileira. “A eles deve-se a introdução do gosto pela residência em casas isoladas por jardins bem tratados, e longe do centro da cidade, freqüentemente em contato direto com a natureza agreste [...]”.¹⁰

Esse conjunto de fatores provocou um rápido crescimento de população no Rio de Janeiro, com a referida imigração de muitos europeus e o aumento no tráfico de importação de escravos para satisfazer à expansão do cultivo de café. Esse cultivo, existente nos arredores da cidade,

que vieram no navio inglês *Almirante Nelson*, e os demais em vários navios portugueses. Portanto, minhas anotações apontam para 444 pessoas, entre as quais 60 membros da família real e da alta nobreza portuguesa que chegaram ao Rio de Janeiro nos dois anos em questão”. Ainda informa “É evidente que deixei de fora a tripulação dessas embarcações, por se tratar de população em trânsito que nelas permaneciam durante o período de fundeamento na baía de Guanabara”. E lembra “Assim, os 450 ou 500 acompanhantes deslocados com a família real são números que não atenuam em nada o impacto que sobre o Rio de Janeiro representou a transferência da Corte portuguesa”. A historiadora Armelle Enders, professora da Universidade Paris-IV-Sorbonne, no seu livro *A história do Rio de Janeiro*, op. cit., também compartilha dessa mesma opinião, por achá-la mais razoável.

¹⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). Op. cit. p. 64.

ainda em pequena escala, irá se expandir, transformando-se, num determinado momento, na sua principal atividade econômica. O aspecto econômico reforçou ainda mais a importância do porto do Rio de Janeiro em relação à importação e à exportação, fazendo com que a cidade se transformasse num importante centro comercial.

Luiz Carlos Soares, em seu levantamento sobre o crescimento populacional, apresenta os seguintes dados: em 1808, a população do Rio de Janeiro era composta por um total 60.000 habitantes que se dividiam em 48.000 livres e 12.000 escravos. O autor lembra que, na década seguinte, essa população havia crescido consideravelmente e chegava, em 1821, a 116.444 habitantes no município, dentre os quais 86.323 viviam na cidade, divididos em 45.947 livres e 40.376 escravos.¹¹ O número de escravos atingiu, nesse período, quase 50% dos habitantes total da cidade, proporção que chegou a ultrapassar na década de 1830, segundo as avaliações de Mary Karash.¹²

O processo de expansão urbana do Rio de Janeiro acentuou-se depois da Proclamação da Independência, em 1822, e nos anos 1830 os limites da cidade se ampliaram ainda mais, como vai acontecer no decorrer de todo o século.

Pelo aumento populacional e pela ocupação territorial surgiram novas paróquias que pouco a pouco foram delimitando a cidade. Paulo Berger lembra que “a cidade do Rio de Janeiro era dividida sob um aspecto eclesiástico

¹¹ SOARES, Luiz Carlos. *Urban slavery in nineteenth-century*. London: University of London, 1988. p. 25-8. (Tese de Doutorado).

¹² KARASH, Mary. *Slave life in Rio de Janeiro: 1808-1850*. Princeton: The Princeton University Press, 1987. p. 63.

em diversas freguesias ou paróquias, as quais limitavam os territórios de jurisdição religiosa, em princípio. Depois essas mesmas freguesias passaram a abranger os territórios de jurisdição administrativa”.¹³

Após 1822, a Cidade do Rio de Janeiro era constituída pelas freguesias da Candelária, São José, Sacramento, Santa Rita e Santana. Sylvia Damazio comenta que:

As demais freguesias – Irajá, Jacarepaguá, Campo Grande, Ilha do Governador, Paquetá, Guaratiba, Engenho Velho, Lagoa – possuíam pouca densidade, com a população distribuída por sítios ou fazendolas, na maioria, produtoras de gêneros agrícolas para consumo dos moradores das freguesias urbanas”.¹⁴

A **Candelária** era denominada “Cidade Velha” e era habitada por muitos estrangeiros.¹⁵ Encontrava-se ali o Paço Imperial, os edifícios públicos e as residências da elite dirigente, estabelecidas nas ruas próximas.¹⁶ A freguesia de **São José** compreendia as ruas dos Inválidos, Marrecas, Lavrado, Resende, entre outras, a atual Lapa, a Glória e adjacências.¹⁷ Havia ali casas comerciais, oficinas artesanais e manufatureiras.¹⁸ **Sacramento** era uma região de ruas estreitas, de certa forma continuação do comércio da Candelária, mas em menor escala.¹⁹ Constituíam-se pela Praça da Lampadosa - hoje Tiradentes -, e várias ruas

¹³ BERGER, Paulo. In: SANTOS, Noronha. *As freguesias do Rio antigo*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1965. p. 7.

¹⁴ DAMAZIO, Sylvia F. *Retrato social do Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. p. 18.

¹⁵ RIBEIRO, Gladys Sabina. *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no primeiro reinado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 197.

¹⁶ DAMAZIO, Sylvia F. *Retrato social do Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. p. 18.

¹⁷ Id. Op. cit., p. 18.

¹⁸ RIBEIRO, Gladys Sabina. Op. cit., p. 197.

¹⁹ Id. Op. cit., p. 197.

próximas, das quais, hoje em dia, a da Carioca, Luís de Camões, Gonçalves Ledo e a Sete de Setembro.²⁰ **Santa Rita** começava nas ruas do Acre, Senador Pompeu, São Joaquim – Estreita e Larga, estendendo-se até a atual zona portuária, onde se localizavam estaleiros, trapiches e as casas de comércio do café.²¹ **Santana** caracterizava-se por cortiços, possuindo algum comércio varejista e atividades manufatureiras e artesanais, todavia era uma região alagadiça e de mangues.²² As duas últimas paróquias eram as que concentravam uma população de baixa renda, não apresentando atrativos para quem pretendia enriquecer.²³

Na segunda metade do século, com a criação de novas freguesias e o desmembramento de outras, uma rua poderia pertencer a mais de uma freguesia, devido a sua extensão.

Conforme crescia a quantidade de pessoas residindo nas áreas centrais, começou a haver o deslocamento para a região da Glória, ocorrendo então o seu desmembramento da freguesia de São José. A Glória, em 1834, tornou-se uma freguesia e as pessoas com maior poder aquisitivo constroem residências ajardinadas, principalmente no Catete e em Laranjeiras. Buscam, ainda, Botafogo, pertencente à freguesia da Lagoa.

Do ponto de vista das transformações urbanas, o já mencionado crescimento populacional do Rio de Janeiro, durante a primeira metade do século, sem um sistema adequado de água e esgoto, com os habitantes despejando

²⁰ DAMAZIO, Sylvia F. Op. cit., p. 18.

²¹ Id. Op. cit., p. 18.

²² RIBEIRO, Gladys Sabina. Op. cit., p. 197.

²³ Id. Op. cit., p. 197.

detritos e água suja diretamente nas praias e descarregando lixo em áreas centrais da cidade, levou o Rio de Janeiro a um altíssimo grau de insalubridade. Epidemias, de doenças como a febre amarela, se espalharam pela cidade e provocaram a morte de milhares de pessoas em todos os segmentos da população, sendo que as áreas mais atingidas foram as do centro da cidade, com sua maior concentração de habitantes e onde estavam instaladas as classes mais pobres. As áreas periféricas, por sua vez, foram menos afetadas, apresentando melhores condições de saúde e higiene.

Ainda no início do século, em 1808, temos a criação por D. João VI, do Jardim de Aclimação, futuro Jardim Botânico, ponto de partida para outras instituições semelhantes. Ele será o viveiro de plantas que marcarão o aspecto formal dos jardins do período por nós estudado, como a chamada palmeira imperial, traço característico das grandes fazendas de café do Vale do Paraíba. Podemos reconstituir o seu espaço e o seu entorno pelas imagens que chegaram até nossos dias. Muitas delas criadas pela imaginação de artistas que se envolviam com a paisagem do Rio de Janeiro.

Gilberto Freyre lembra que “as casas eram guarnecidas quase sempre de palmeiras”,²⁴ e ainda:

as palmeiras imperiais se tornaram, na ecologia patriarcal do Brasil, a marca ou o anúncio de habitação ou casa nobre, com pretensões a eterna ou imortal; e também a marca dos cemitérios ilustres ou dos túmulos monumentais.²⁵

²⁴ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. v. 1. p. LX.

²⁵ Id. *Ibid.* p. XL.

Apesquisa científica no Brasil é fortemente induzida por D. João VI, que no dia 06 de junho de 1818 criava o Museu Real, no Rio de Janeiro. Inicialmente sediado no Campo de Santana, foi transferido para a Quinta da Boa Vista no ano de 1892. Somente no ano de 1922 é que passou a se chamar Museu Nacional. Ele se destinava ao estudo da fauna, da flora e da geologia de nosso País.

A permissão da vinda dos estrangeiros também será importante, pois agora eles poderiam visitar e estudar a flora e a fauna brasileiras, coletando-as e catalogando-as em preciosas coleções. Entre os muitos viajantes que aqui estiveram destacamos John Luccock, Maria Graham, Spix e Martius, George Gardner, Thomas Ewbank, Herman Burmeister, Auguste de Saint-Hilaire entre outros.

Apartir do final dos anos 1840, intensifica-se o processo de mudanças urbanas, econômicas e populacionais pelo qual vinha passando o Rio de Janeiro, diretamente relacionado à rápida e grande expansão da cafeicultura no Vale do Paraíba que, em meados do século, já se estendia do Rio de Janeiro às províncias de São Paulo e Minas Gerais. As delícias do café, reservadas no século anterior às classes privilegiadas, são descobertas pelo mundo e toda a produção era exportada através do porto do Rio de Janeiro, consolidando ainda mais a sua posição de centro comercial de toda a produção de café das regiões sudeste, sul e oeste.

A transformação da paisagem cada vez mais se acentuará principalmente na segunda metade do século com D. Pedro II, que se preocupa em dotar a cidade de áreas verdes. São desse período os principais projetos

de melhoramento da cidade do Rio de Janeiro como o paisagismo da Praça Onze e o Canal do Mangue, o conjunto de ajardinamento na enseada de Botafogo, a Praça Tiradentes, o Largo de São Francisco entre vários outros.

Algumas vezes, a fim de documentá-las para futuras gerações, foram comissionados pintores para registrar a beleza de seus palácios e os respectivos jardins que os cercavam. Hoje, esses registros são importantes porque através deles podemos reviver o tempo passado e reconstituir a paisagem construída pelos seus desenhos, projetos e, principalmente, pela pintura. Todos eles nos permitem (re) construir virtualmente esses espaços guardados em nossas memórias.

Geologia da paisagem: o jovem Hartt e a paisagem brasileira (1868-1870)

Daniela Pinheiro Machado Kern

Professora do PPGAV/Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: O presente trabalho propõe analisar desenhos de paisagens brasileiras que foram elaborados no começo da carreira pelo geólogo canadense, naturalizado americano, Charles Frederick Hartt (1840-1878), com a finalidade seja de ilustrar artigos como *A naturalist in Brazil*, publicado no *The American Naturalist*, seja de ilustrar seu alentado livro, *Scientific results of a Journey in Brazil and Geology and Physical Geography of Brazil*, de 1870.

Palavras-chave: Charles Frederick Hartt. Pintura e desenho de paisagem. Imagens científicas.

Abstract: This paper aims to analyze drawings of Brazilian landscapes that Charles Frederick Hartt (1840-1878), a Canadian geologist, naturalized American, created early in his career with the purpose of illustrate articles like *A naturalist in Brazil*, published in *The American Naturalist*, and his 1870's large book, *Scientific results of a Journey in Brazil and Geology and Physical Geography of Brazil*.

Keywords: Charles Frederick Hartt. Landscape drawing and painting. Scientific images.

J'ai besoin de connaître la géologie, comment Sainte-Victoire s'enracine...

Paul Cézanne, Lettre à Joachim Gasquet

John Casper Branner (1850-1922), professor de Geologia na University of Stanford, Califórnia, era um notório comprador compulsivo de livros. Sua gama de interesses era muito variada, indo da linguística às técnicas cerâmicas e às pesquisas genealógicas, mas em sua coleção de aproximadamente 5000 volumes, comprada pela universidade quando ele se aposentou, em 1915, destacam-se os livros relacionados às ciências da terra.¹ Entre os tantos volumes de sua coleção pessoal, hoje em sua maior parte digitalizados e disponibilizados online, um me chama a atenção: *Landscape geology: a plea for the study of geology by landscape painters*, de Hugh Miller Jr. Filho de Hugh Miller (1802-1856), um dos mais populares geólogos do século XIX, Miller Jr. que seguiu a carreira do pai, nesse texto publicado em 1891, uma conferência que pronunciara na Edinburg Geological Society, começa por perguntar qual a razão que faz com que os pintores de paisagem não se ocupem em estudar geologia, a fim de melhor representar seu tema, diversamente do que ocorre com os retratistas, que muitas vezes estudam anatomia.² A geologia,

¹ A história da coleção de Branner, hoje base da *The Branner Earth Sciences Library*, é brevemente apresentada em: <https://pangea.stanford.edu/branner-earth-sciences-library>. Acesso em: 02 set. 2012.

² Cf. MILLER JR., Hugh. *Landscape geology: a plea for the study of geology by landscape painters*. Edinburg and London: William Blackwood and Sons, 1891.

uma espécie de “anatomia da terra”, exige a observação da natureza, é claro, mas também uma boa dose de imaginação, argumento que deveria bastar para aqueles que a julgassem uma ciência excessivamente fria. Ainda assim, paisagens em que haja excesso de detalhes geológicos, que pudessem ser o equivalente daqueles retratos em que há um exagero de ornamentos, são inexistentes, justamente pela falta de conhecimento dos estudos de geologia por parte dos pintores de paisagem. Desde a publicação de *Modern Painters*, por Ruskin,³ continua o autor, ninguém mais se dedicou a tratar do que chama de geologia da paisagem, e nunca um geólogo profissional se ocupou em abordar o tema. Miller sonha encontrar aquele artista que decida dispendar algumas horas ouvindo um geólogo, pois apenas assim ele poderia aspirar passar da condição de “copista” para a de “intérprete” da natureza. Mesmo reconhecendo o pioneirismo de Ruskin ao associar a geologia ao estudo da paisagem em *Modern painters*, Miller Jr. critica-o por acusar a geologia de falta de interesse humano e por adotar um entendimento geológico excessivamente restrito, a “geologia turneriana”, uma espécie de geologia transcendental ou transfigurada que encobre uma projeção da paisagem dos Alpes na paisagem inglesa.

As referências aparentemente soltas feitas até aqui, a saber, a menção à biblioteca de Branner, às ideias sobre a geologia da paisagem de Miller Jr., e à épica teoria da paisagem moderna formulada por Ruskin, apresentam, na verdade, relações insuspeitadas, que muito dizem sobre o

³ A versão original e completa de *Modern Painters* pode ser encontrada em RUSKIN, John. *Modern Painters*. In: COOK, E. T.; WEDDERBURN, Alexander (Ed.). *The works of John Ruskin*, v. 2, 3, 4, 5. London: George Allen; New York: Longmans, Green, and Co., 1903-1912.

cenário intelectual e científico que marca o pensamento sobre a paisagem no século XIX. O pai de Miller Jr. conhecia muito bem Louis Agassiz, professor de Charles Frederick Hartt, e responsável por apresentar o jovem geólogo ao Brasil. Branner, por outro lado, foi discípulo de Hartt em Cornell e o acompanhou a expedições no Brasil na década de 1870.⁴ Quanto à Ruskin, sabemos que Hartt era um leitor devoto do crítico inglês, possuindo com ele, em comum, a habilidade de desenhar paisagens.

Hartt chega ao Brasil pela mão de Agassiz, acompanhando a Expedição Thayer (1866-1867), e na esteira das excitantes polêmicas internacionais sobre a antiguidade das formações geológicas da Terra e sobre seus caminhos evolutivos, polêmicas que atravessam o século XIX e que são reconstituídas, em parte, por Martin Rudwick.⁵ A ousada teoria de Agassiz sobre a “Era do Gelo” nos Alpes, esmiuçada por Rudwick em *Worlds before Adam*, é em parte o que levará o pesquisador suíço radicado nos Estados Unidos a procurar no Brasil vestígios da ação de geleiras na constituição do continente, com o intuito de alimentar, assim, sua teoria catastrofista, tão oposta ao evolucionismo darwiniano.⁶

Em 1867 Hartt retorna ao Brasil, dessa vez por conta própria. Nessa época ele ainda é o jovem naturalista que

⁴ Em língua portuguesa, as principais referências sobre a vida de Charles Frederick Hartt e sobre suas expedições ao Brasil são FREITAS, Marcus Vinicius de. *Charles Frederick Hartt, um naturalista no Império de Pedro II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, e FREITAS, Marcus Vinicius de. *Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial 1865-1878*. São Paulo: Metalivros, 2001.

⁵ Cf. RUDWICK, Martin J. S. *Bursting the limits of time: the reconstruction of geohistory in the Age of Revolution*. Chicago: University of Chicago Press, 2007, e RUDWICK, Martin J. S. *Worlds before Adam: the reconstruction of the geohistory in the Age of Reform*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

⁶ Cf. FREITAS, Marcus Vinicius de. *Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial 1865-1878*. São Paulo: Metalivros, 2001. p. 40.

se mantém dando aulas para moças no Vassar College, ou cursos na Cooper Union, em Nova York. Em dois artigos desse período podemos vislumbrar como Hartt desenha e narra a paisagem geológica que encontra em seu destino de férias, Abrolhos. No primeiro deles, *A Naturalist in Brazil*,⁷ de 1868, Hartt reproduz, logo abaixo do título, o desenho que fez de Santa Barbara dos Abrolhos. (Figura 1)

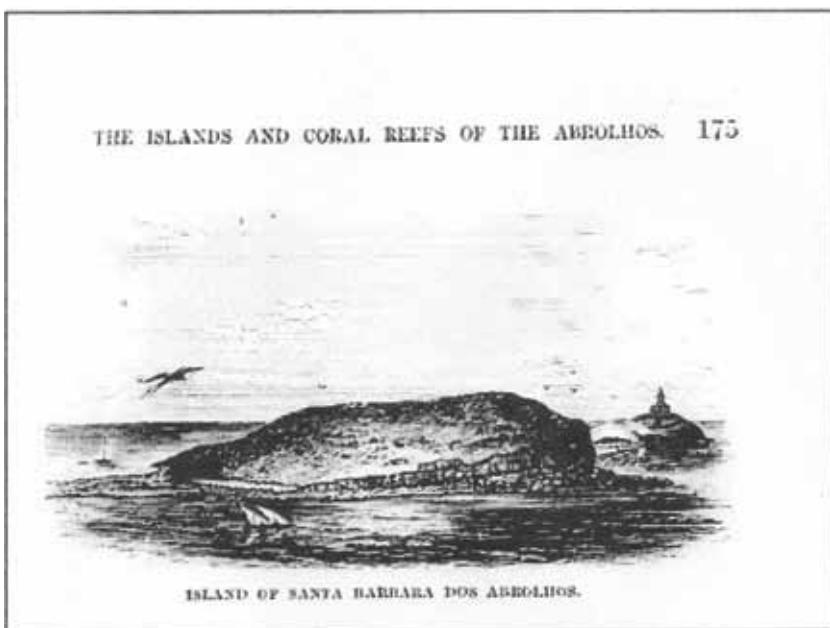


Figura 1 - Ilha de Santa Bárbara dos Abrolhos. Fonte: AGASSIZ, Louis; HARTT, Charles Frederick. *Scientific results of a journey in Brazil and Geology and physical geography of Brazil*. Boston: Fields, Osgood & Co.; London: Trübner & Co., 1870. p. 175.

As ilhas, situadas entre as cidades da Bahia e do Rio de Janeiro, como especifica Hartt, são elas mesmas constituídas por massas rochosas do período Cretáceo, sendo essa antiguidade geológica o que as

⁷ HARTT, Charles Frederick *A Naturalist in Brazil*. *The American Naturalist*, v. II, p. 1-13, 1868.

torna encantadoras aos olhos de Hartt. No desenho Hartt representa, esquematicamente, a ilha e seu entorno. Índices tradicionais em marinhas são esboçados, como o voo solitário de uma gaivota, ou o trajeto dos barcos perto da costa. No entanto, mesmo em um desenho de intenções tão modestas, e ainda traduzido para a gravura, a fim de servir como ilustração do artigo, percebe-se o grande cuidado na caracterização da superfície rochosa da ilha, que é o centro de atenção da composição. O cimo da ilha, ao fundo, com o farol, instalado em 1861 por ordem de D. Pedro II, também é apresentado. Essa primeira imagem será reproduzida ainda no quarto capítulo do livro que Hartt publicará em 1870, *Geology and physical geography of Brazil* (1870),⁸ e talvez seja produtiva a experiência de colocar a ilha de Abrolhos ali reproduzidas em uma série no mínimo improvável, isto é, ao lado das formações rochosas estilizadas por Araújo Porto Alegre em obras como *Grota* ou *Paisagem italiana* (c. 1835), e as rochas cuidadosamente observadas e facetadas na Praia da Boa Viagem (1884), de Hipólito Caron.⁹ Nas montanhas de Araújo Porto Alegre dificilmente encontraremos, para usar as palavras de Ruskin “a singular solidez que prevalece no desenho de montanha de Turner, conferindo-lhe um de seus principais elementos de grandeza”.¹⁰ O modo como retrata as rochas

⁸ AGASSIZ, Louis; HARTT, Charles Frederick. *Scientific results of a journey in Brazil and Geology and physical geography of Brazil*. Boston: Fields, Osgood & Co.; London: Trübner & Co., 1870.

⁹ Cf. Catálogo *Acervo Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Santos, 2002, respectivamente p. 52, 53 e 57.

¹⁰ Cf. RUSKIN, John. *Pintores Modernos: J. M. W. Turner*. Força do sentimento nacional em todos os grandes pintores. In: BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin*. Introdução, tradução e notas: Daniela Kern. Porto Alegre, Sulina, 2010. p. 135.

não parece refletir um olhar preparado por conhecimentos geológicos prévios, pois o recurso a uma tipologia restrita de formas, ao invés da variedade imposta pela observação atenta, é bastante evidente. Fernando Guerreiro, em *O caminho da montanha*,¹¹ citando Philippe Joutard, afirma que a montanha teve de ser primeiro “inventada”, para então ser descoberta. Usando livremente essa bela imagem, poderíamos pensar que Porto Alegre pintou suas montanhas ainda em sintonia com o momento da invenção romântica do tema, que se inspira no cenário alpino e que se apresenta como uma das encarnações do conceito de sublime. Já as rochas de Caron corresponderiam à etapa da “montanha descoberta”, pois no momento em que elabora sua obra, apesar dos protestos de Miller Jr., o modo de ver a “geologia da paisagem” já se difundia através das tantas reproduções de imagens científicas que circulavam nos periódicos da época e se insinuava junto a muitos pintores de paisagem como um pressuposto subliminar, poucas vezes teorizado.

Charles Hartt, um geólogo que sabia desenhar, se mostra por sua vez como um dos tantos elos preciosos entre essas duas etapas. Se continuarmos a analisar as ilustrações de seu artigo sobre a viagem a Abrolhos, podemos acrescentar àquela singela imagem inicial da ilha de Santa Bárbara uma série de extensões, que possibilitam o entendimento teórico da estrutura das formações rochosas antes apenas sugeridas. É assim que na figura 2 temos um corte que mostra os diferentes estratos geológicos

¹¹ GUERREIRO, Fernando. *O caminho da montanha*. Braga, Portugal: Angelus Novus, 2000. p. 66.

presentes nas ilhas e no continente; um corte, na figura 3, em que as camadas do cimo da ilha, com o farol, são desnudadas.

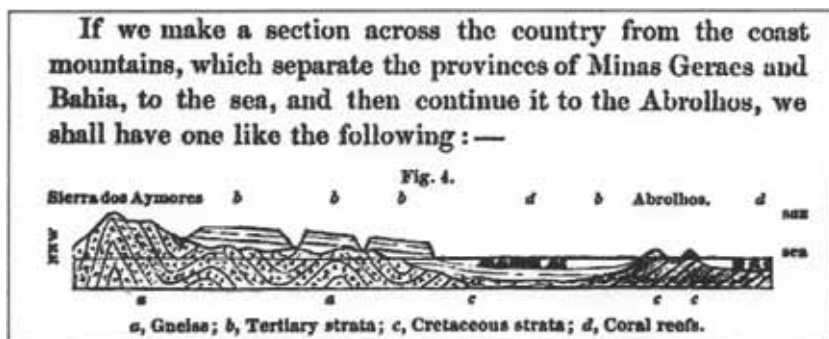


Figura 2 - Serra dos Aimorés e Abrolhos. Fonte: HARTT, Charles Frederick. *A Naturalist in Brazil. The American Naturalist*, v. II, p. 1-13, 1868. p. 5.

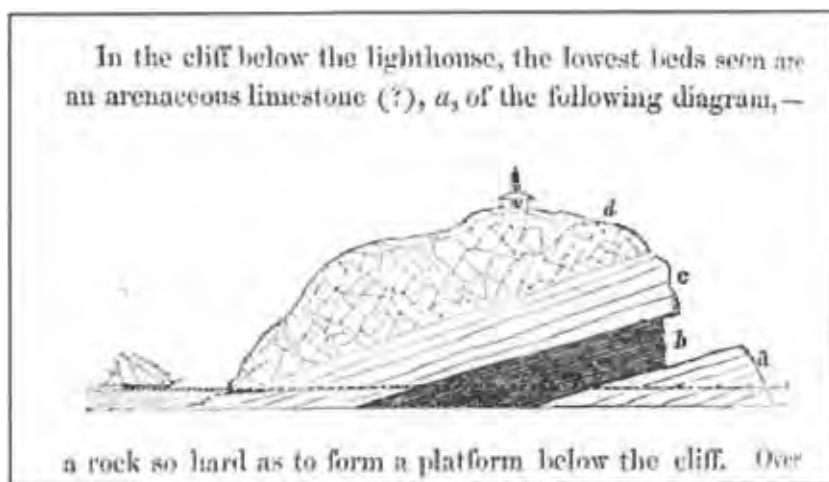


Figura 3 - Diagrama do cimo da ilha de Santa Bárbara dos Abrolhos, com o farol. Fonte: AGASSIZ, Louis; HARTT, Charles Frederick. *Scientific results of a journey in Brazil and Geology and physical geography of Brazil*. Boston: Fields, Osgood & Co.; London: Trübner & Co., 1870. p. 176.

As paisagens produzidas por Hartt, aqui apenas parcialmente apresentadas, elaboradas como ilustração científica, podem ser postas em diálogo com paisagens do universo da arte erudita, dentro de um entendimento mais amplo do significado e dos meios de interpretação da imagem, tal qual aquele proposto por James Elkins:

Por essas razões, é melhor dizer que as imagens científicas desempenham um papel junto às imagens informativas, mas não são necessariamente seus exemplares. Ao invés de confinar as imagens não arte às ciências, ou de opor “arte erudita” a “imagens científicas”, devemos compreender os elementos visuais na ciência como uma eflorescência de imagens informativas em geral.¹²

Hartt, antes geólogo do que artista, por objetivar nos desenhos comentados sobretudo a ilustração científica, como acabamos de ver, talvez não atendesse plenamente às aspirações de Miller Jr., comentadas logo no princípio desta comunicação. Cézanne, por outro lado, inspiração fundamental para os cubistas, atenderia plenamente tais expectativas, uma vez que era amigo de Antoine-Fortuné Marion (1846-1900), como Hartt um pintor amador e geólogo de profissão, diretor do Museu de História Natural de Marselha. Marion foi responsável por achados arqueológicos no sopé da Montanha Sainte-Victoire, celebrizada por Cézanne, que a entendia, devido às conversas com o amigo e também a seus próprios estudos e observações, também de um ponto de vista geológico.¹³ Correspondendo ou não aos mais elevados sonhos de

¹² ELKINS, James. História da Arte e imagens que não são arte. Trad. Daniela Kern. *Porto Arte*, v. 18, n. 30, p. 7-42, maio 2011. p. 10.

¹³ Cf. ATHANASSOGLOU-KALLMYER, Nina Maria. *Cézanne and Provence: the painter in his culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Miller Jr., a alta consciência da geologia da paisagem perceptível em Charles Hartt pode iluminar sem dúvida a compreensão da concepção moderna da paisagem, que está em desenvolvimento ao longo do século XIX, e suas repercussões no Brasil.

Referências bibliográficas:

AGASSIZ, Louis; HARTT, Charles Frederick. Scientific results of a journey in Brazil and Geology and physical geography of Brazil. Boston: Fields, Osgood & Co.; London: Trübner & Co., 1870.

ATHANASSOGLU-KALLMYER, Nina Maria. Cézanne and Provence: the painter in his culture. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Catálogo Acervo Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Banco Santos, 2002,

ELKINS, James. História da Arte e imagens que não são arte. Trad. Daniela Kern. Porto Arte, v. 18, n, 30, p. 7-42, maio 2011.

FREITAS, Marcus Vinicius de. Charles Frederick Hartt, um naturalista no Império de Pedro II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002,

FREITAS, Marcus Vinicius de. Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial 1865-1878. São Paulo: Metalivros, 2001.

HARTT, Charles Frederick. A Naturalist in Brazil. The American Naturalist, v. II, p. 1-13, 1868.

GUERREIRO, Fernando. O caminho da montanha. Braga, Portugal: Angelus Novus, 2000.

MILLER JR., Hugh. Landscape geology: a plea for the study of geology by landscape painters. Edinburg and London: William Blackwood and Sons, 1891.

RUDWICK, Martin J. S. Bursting the limits of time: the reconstruction of geohistory in the Age of Revolution. Chicago: University of Chicago Press, 2007,

RUDWICK, Martin J. S. Worlds before Adam: the reconstruction of the geohistory in the Age of Reform. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

RUSKIN, John. Modern Painters. In: COOK, E. T.; WEDDERBURN, Alexander (Ed.). The works of John Ruskin, v. 2, 3, 4, 5. London: George Allen; New York: Longmans, Green, and Co., 1903-1912.

RUSKIN, John. Pintores Modernos: J. M. W. Turner. Força do sentimento nacional em todos os grandes pintores. In: BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin. Introdução, tradução e notas: Daniela Kern. Porto Alegre, Sulina, 2010. p. 131-151.

The Branner Earth Sciences Library, Disponível em: <https://pangea.stanford.edu/branner-earth-sciences-library>. Acesso em: 02 set. 2012.

Raul Pompéia: Crítica de Arte, Nacionalismo e a Pintura de Paisagem

Éder Silveira - UFCSPA

Resumo: Raul Pompéia (1863-1895), cujo lugar no cânone da literatura brasileira é assegurado pela obra *O Ateneu*, dedicou grande parte de seus esforços à sua atuação na imprensa. Dentre o conjunto de escritos de Pompéia, procurarei explorar aqueles que dedicou à uma de suas maiores paixões, a pintura. Analisarei a sua interpretação sobre a pintura de paisagem de seus contemporâneos, analisando suas crônicas sobre arte, veiculadas principalmente pela imprensa carioca. Essas “crônicas sobre arte”, material cuja natureza merece reflexão, fundem um pendor crítico e uma intenção informativa, fornecendo um rico painel do que era produzido naquele momento no país.

Palavras-chave: Raul Pompéia, crítica de arte, paisagem.

Abstract: Raul Pompéia (1863-1895), whose place in the canon of Brazilian literature is provided by his work *O Ateneu*, devoted much of his efforts on his work in the press. Among the set of Pompeia's writings, I will seek to exploit those dedicated to one of his greatest passions, painting. I will analyze his interpretation of his contemporaries landscape paintings, considering

his essays on art, mainly conveyed by the press in Rio. These “essays on art”, a material whose nature deserves reflection, fuse a critical penchant and an informative intention, providing a rich panel about what was produced in the country at that time.

Keywords: Raul Pompéia, art criticism, landscape.

I

Raul Pompéia (1863-1895) ocupa uma posição de destaque naquilo que poderíamos chamar de cânone da literatura brasileira. Seu nome é indissociável da produção literária do último quarto do século XIX. No entanto, quase tudo o que se escreve a seu respeito se concentra, ainda hoje, em sua obra máxima, *O Ateneu* (1888). É possível que circunstâncias que cercaram a sua vida e a sua obra tenham contribuído significativamente para que ele tenha se tornado, na prática, mais um autor de um só livro. Os poemas em prosa de *Canções sem Metro* ou a sátira *As jóias da Coroa* são criações literárias de grande interesse, tal como o são os seus escritos políticos, as suas crônicas do cotidiano e as suas crônicas sobre a arte. Ainda assim, esse material é pouco estudado.

Excetuando-se a “crônica de saudades” do menino Sérgio, os trabalhos de Pompéia não têm merecido edições críticas cuidadosas e são relativamente escassos os estudos sobre a totalidade de sua obra.¹ E não desejo

¹ Um dos poucos estudos que procura compreender o pensamento de Pompéia de forma mais abrangente é: SILVA, Marciano Lopes e. *O mal de D. Quixote*. Romantismo

aqui desfazer de *O Ateneu* ou mesmo de seus estudiosos, desejo apenas sublinhar a necessidade de considerarem-se outros aspectos de sua criação que podem ajudar a um só tempo a complexificar sua persona artística e a compreender aspectos decisivos da cultura brasileira das últimas décadas do século XIX.

Ocorre com Pompéia aquilo que já ocorreu com vários outros intelectuais: ele teve a obra transformada em frações. Foi vitimado por uma opção metodológica bastante comum entre alguns praticantes de história intelectual, qual seja, negar-se a pensar o autor em sua totalidade. É como se fosse possível transformar Pompéia em diversos personagens, tais como o político, o romancista, o crítico e o artista visual. Todos esses aspectos estão entrelaçados e precisam ser considerados em conjunto. Ainda que isso não seja possível no espaço de um capítulo, as relações entre cada um dos aspectos que compunham a sua atuação como um intelectual oitocentista serão ao menos indicadas, na tentativa de perceber um pouco melhor o funcionamento do universo intelectual do qual Pompéia era integrante.

II

O século XIX foi marcado no Brasil por uma grande profusão de jornais e revistas que se tornam o locus de todos os grandes debates da época. Foi nas páginas

e filosofia da história na obra de Raul Pompéia. São Paulo: Unesp, 2008. Em um rápido levantamento na base de teses e dissertações do Capes constatei que, a partir de 1987, foram defendidos cerca de 30 trabalhos que tinham como tema Raul Pompéia, sendo que destes apenas 4 tratavam de obras que não fossem *O Ateneu*.

desses impressos que Pompéia pôde fundir seu ardor político republicano e sua vocação artística.² Ele inicia no jornalismo cedo. Sua primeira investida foi o pequeno jornal *O Archote*, criado por ele quando estudante do Colégio Pedro II. No entanto, é durante o curso de Direito, logo a partir do momento em que chega a São Paulo, que a sua veia de polemista começa a ganhar maior força. Imediatamente passa a publicar no jornal *A Comédia*, criado por Silva Jardim e Valentim Magalhães. Ali, ao lado de Raimundo Correia, Eduardo Prado e Luiz Murat publica algumas crônicas e desenhos. Em junho de 1881, o mesmo grupo lança *Entr'acto*, mais tarde rebatizado *O Bohemio*.

A partir das páginas desse pequeno jornal, transformado em trincheira republicana, o grupo fustigou católicos e escravocratas, em geral representados, respectivamente pelo *Monitor Católico* e pelo *Diário de Campinas*. O ponto alto da disputa, segundo Camil Capaz, foi quando, “entre outros ataques, Pompéia saiu-se com uma caricatura de um burro crucificado entre dois porcos. Como era de esperar-se, a reação contra o mau gosto da sátira foi unânime, inclusive por parte de jornais do Rio de Janeiro”.³

O tipo de caricatura criada por Pompéia remete, pelos elementos em comum, a trabalhos encontrados em

² A ligação entre a expansão da imprensa e a formação de uma cultura visual moderna no século XIX é um tema de grande importância. Nesse tópico, cf. SANTOS, Renata. *A imagem gravada. A gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 185*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008; MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista. Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1930)*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008; NASCIMENTO, Danilo de Oliveira. Raul Pompéia e o jornalismo político e literário no séc. XIX. *Anais do SETA*, n. 3, 2009.

³ CAPAZ, Camil. *Raul Pompéia*. Biografia. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

revistas francesas marcadamente de crítica social, como *Diable au Paris*, ou mesmo publicações nacionais como *O Diabo Coxo*. De qualquer forma, nesse campo é preciso especular, uma vez que não há uma listagem confiável das revistas consumidas por Pompéia. Essa seria uma informação importante para uma melhor compreensão da cultura visual oitocentista e da forma mediante a qual Pompéia se relacionava com o campo artístico, aqui e alhures.⁴

Sobre o desenho de Pompéia acima mencionado, é preciso que se diga que diversas foram as vezes em que Pompéia utilizou seu talento com o traço para provocar certos setores da sociedade de sua época. Nesta charge, Pompéia promove a via crucis do burro, que representa o *Diário de Campinas*, o “Messias da Asneira”, “Ecce Asinus”, cuja pregação eram os coices pelos quais foi crucificado.

O mesmo expediente, uma pequena história em quadrinhos que faz uma espécie de crônica de fatos prementes, bastante satírica, foi utilizado por Pompéia no evento do roubo das jóias da Coroa. Em charge publicada na *Revista Ilustrada*, Pompéia cria uma pequena história ridicularizando o chefe de polícia, Trigo de Loureiro, que usou barbas postiças e um disfarce em uma das diligências de sua investigação do roubo, mais tarde transformado em novela pelo mesmo Pompéia.

⁴ Indiscutivelmente a identificação do universo imagético de Pompéia é um elemento fundamental para uma melhor compreensão de sua prosa crítica e ele pode ser identificado não só mediante as referências explícitas por ele feitas em suas crônicas sobre arte como igualmente em seus desenhos e ilustrações. É preciso considerar que grande parte dos elementos que viriam a formar a cultura visual da época, da qual Pompéia era caudatário, vem de imagens reproduzidas por meios técnicos (gravuras e fotografias).

Assim, em grande medida é possível indicar que os esforços de Pompéia como cronista, como ator político ligado ao republicanismo e como artista tinham como finalidade maior a crítica da sociedade brasileira a partir de alguns dos pressupostos da chamada geração de 1870, destacando-se o anticlericalismo, o republicanismo e a defesa do realismo-naturalismo.⁵ Não seria por obra do acaso que Pompéia criaria capas para as obras *Casa de Pensão*, de Aluísio de Azevedo e *Vergastas*, de Lúcio de Mendonça, autores que, além de amigos de Pompéia, eram representantes de sua geração, tanto do ponto de vista literário quanto político.

Como supramencionado, a trajetória de Pompéia é marcada por sua divisão entre a palavra e a imagem. Muitos dos seus comentadores destacam que essa ambiguidade fez não só que ele mantivesse ativo o seu interesse pelas artes visuais e pelas letras como transformasse a sua sensibilidade com a visualidade em recurso estilístico em sua prosa. Imaginação plástica traduzida em suas ricas e minuciosas descrições da paisagem carioca, presentes em *O Ateneu*, elemento destacado, entre outros, por Eugênio Gomes, que batizou essa característica de sua prosa de “olho-pintor”, elemento também sublinhado por Lúcia Miguel-Pereira e por outros intérpretes de seu trabalho.⁶

⁵ Sobre as polêmicas literárias e políticas que marcaram o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, cf. VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*. História cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

⁶ GOMES, Eugênio. Pompéia e a natureza. In: _____. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958. p. 258; MIGUEL-PEREIRA, L. Raul Pompéia. In: _____. *Prosa de ficção: 1870 a 1920*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973; AVANCINI, José Augusto. O Ateneu: arte e história segundo o Dr. Cláudio. In: DECCA, Edgar Salvatori de e LEMAIRE, Ria (org). *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas/Porto Alegre: Unicamp/Ed. da Universidade, 2000; _____. A paisagem em

No tocante aos seus escritos sobre as artes visuais, é preciso fazer uma menção à sua natureza. Raul Pompéia era, antes de tudo, um cronista. Exerceu o ofício de narrar os acontecimentos da vida nacional, oscilando entre relatos poéticos sobre aspectos do seu cotidiano e duras discussões políticas nas páginas de diversos jornais. Assim, antes de um crítico de arte mais especializado, tal qual passaremos a encontrar de forma mais corrente nos jornais brasileiros ao longo do século XX, Pompéia escrevia crônicas sobre arte. Nestas, ora tomava o partido do crítico, emitindo juízos e apontando caminhos para a criação deste ou daquele artista, ora se limitava a noticiar as novas exposições que abriam as suas portas ao público. Isso não o impedia, é preciso sublinhar, de emitir seu juízo sobre aquilo que apresentava, mais de uma vez declarando pressupostos bastante nacionalistas sobre a pintura, em especial de paisagem.

Um bom exemplo desse procedimento, a um só tempo crítico e “noticioso” é a crônica intitulada “Notas”, publicada na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 09 de setembro de 1888. Nesta, Pompéia noticia duas exposições que eram abertas por aqueles dias ao público, avançando em uma avaliação dos trabalhos expostos. Cito a passagem abaixo, um pouco longa, mas cujo interesse justifica a sua extensão. Trata-se de uma

O Ateneu: a visão pictórica da natureza no texto de Raul Pompéia. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta e PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e linguagens*. Texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7Letras/Casa de Ruy Barbosa, 2006; SILVA, Marciano Lopes e. O impressionismo romântico de Raul Pompéia. *Acta Scientiarum*. Human and Social Sciences. Maringá, v. 26, no. 1, p. 61-71, 2004.

parte da supracitada crônica onde Pompéia comenta a exposição de Pedro Weingaertner no estúdio fotográfico de Insley Pacheco, localizado na Rua do Ouvidor. Trata-se da segunda exposição de Weingaertner e de sua primeira individual. Sobre ela, escreveu Pompéia:

Exposição Weingaertner, na galeria Pacheco.

Quadros de interior e de ar livre.

Os interiores são de primeira ordem, salvo alguma dureza de desenho em certas figuras. Surpreende a perfeição com que o artista distribui as perspectivas de colorido e a correção linear com que dispensa o atropelo inapreciável de todos os detalhes pitorescos.

Aquele espólio de artista curiosamente resolvido, violado pela indiscrição brejeira dos herdeiros alegres, é um mimo de agrupamento de pessoas e objetos. As atitudes são fáceis, acertadas e graciosas; os panos dobram-se admiravelmente; as fisionomias respiram alma, comunicando-se na atmosfera profunda sob os arcos pesados da arquitetura; a luz fulgura real em pontos perdidos, em ouros da mobília, reflexos de seda, verniz de mármore, destacando-se da tranqüila obscuridade do salão adentro, no desmancho da velha biblioteca de alfarrábios, pelas antigas paredes denegridas, testemunhas consternadas do vandalismo inventariante.

As telas de céu e paisagem não agradam tanto. Parece que as próprias figuras ressentem-se da deslocação do talento do artista, mais a gosto nas perspectivas limitadas. Não se destacam os planos de verdura, graduam-se pouco os tons de sombras, mesmo levando em conta a limpidez do dia italiano, de que nos mandou Henrique Bernardelli, não há muito, tão boas cópias.⁷ (Destaques do autor.)

É importante observar alguns detalhes sobre essa crônica. A exposição de Pedro Weingaertner era uma primeira incursão do artista no ambiente da Corte, àquela altura dominado por nomes importantes das artes visuais brasileiras, como Vitor Meirelles, Rodolfo Amoedo, Antonio Parreiras, entre outros. E ela é comentada por Oscar Guanabara no jornal *O Paiz*, de 04 de setembro de

⁷ POMPÉIA, Raul. Notas. *Crônicas 2. Obras* vol. VII. Rio de Janeiro: MEC/Civilização Brasileira, 1983. p. 120-21. Publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 09 de setembro de 1888.

1888; por Gonzaga Duque, no *Diário de Notícias* de 09 de setembro de 1888, e por Raul Pompéia, na *Gazeta de Notícias* de 09 de setembro de 1888.

Como sublinharam Paulo Gomes e Alfredo Nicolaiewsky, as críticas de Guanabarro e Gonzaga-Duque eram, a primeira, entusiástica e a segunda, bastante reticente.⁸ A crônica de Pompéia, não arrolada na análise dos autores, situa-se entre as duas citadas, uma vez que Pompéia procura destacar aspectos positivos dos interiores de Weingaertner, na mesma medida em que aponta algumas fragilidades de suas pinturas de paisagem, comparando-lhe a fatura aos trabalhos de Bernardelli, pendendo para o segundo.

O juízo emitido por Pompéia sobre as pinturas de paisagem exibidas por Weingaertner em sua primeira individual chama a atenção para um detalhe interessante de suas crônicas: ele se voltou inúmeras vezes para a pintura de paisagem e, no mais das vezes, se mostrou bastante crítico com relação aos resultados obtidos pelos jovens pintores que apresentavam seus trabalhos ao público, em especial aqueles que davam a ver trabalhos que fossem fruto de estudos na Europa. Ele procurava, em especial na pintura de paisagem, uma mostra clara da singularidade da natureza tropical frente ao ambiente estrangeiro.

Preocupações desta ordem, como autenticidade e uma plataforma nacionalista, serão constantes nos comentários de Pompéia. Outro artista sobre o qual ele escreveu a partir destas lentes e a respeito do qual quero

⁸ NICOLAIEWSKI, Alfredo; GOMES, Paulo; HERSKOVITS, Anico. Pedro Weingaertner: Obra gráfica. Porto Alegre, 2008.

tecer alguns comentários é Hipólito Carón. No começo da década de 1880, Carón estudou na Academia, sendo parte daquele grupo de alunos que se aproximaram do então professor Georg Grimm, mais tarde tornando-se seu seguidor. No ano de 1885, graças ao auxílio de sua família, ele pôde viajar para a França a fim de aprimorar seus conhecimentos. Passou três anos na Europa, onde teve como professor o paisagista Hector Hanoteau. Juiz de Fora, cidade onde Pompéia publicava regularmente suas crônicas pelo Diário de Minas, foi residência de Caron nos seus últimos anos de vida. Morreu precocemente de febre amarela, aos 30 anos de idade.

Em dezembro de 1888, Pompéia visitou a exposição de Carón onde era apresentado o resultado de seus três anos de permanência na Europa. Em sua crônica a respeito desta exposição, questionava:

Que vão fazer à Europa os paisagistas brasileiros? É à América que eles pretenderão trazer uma importação de verdura e de sol? Eduquem-se no estrangeiro os outros gêneros. Entre nós, o paisagista tem duas cousas a fazer somente, para vir a ser completo: ficar e olhar.⁹ (Grifo meu.)

Alguns dias depois da primeira nota sobre a exposição de Carón, Pompéia volta à carga, agora com maior vagar. Comenta algumas telas, tece considerações sobre os temas e a fatura, sem nomear qualquer uma delas. A certa altura da crônica, volta ao problema da representação da natureza tropical:

⁹ Pompéia, Raul. *Crônicas I*. Obras, volume VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. P. 116. Crônica publicada no Diário de Minas de 02 de dezembro de 1888.

A natureza representada é a pobre natureza do velho continente, que esmorece e mirra na atmosfera industrial da civilização, perdendo aos olhos dos pintores, à medida que progride na opinião dos vendeiros. O cenário era pobre para a cópia; mas o talento de artista soube suprir a insuficiência do modelo, inventando a graça onde faltava a grandeza, harmonizando matizes encantadores, onde a variedade selvagem da vegetação a que estamos habituados não podia brilhar.¹⁰

Essa dualidade entre a Europa e seus países civilizados e em crescente processo de industrialização e o Brasil, marcado por sua majestosa natureza, ainda inexplorada, ainda virgem, e visivelmente selvagem é uma marca do pensamento romântico brasileiro e se estende por todo o século XIX e pelas primeiras décadas do século XX. Ela será uma constante nas crônicas sobre arte de Pompéia. Ele repreendeu, em mais de uma oportunidade, os pintores brasileiros que depois de um estágio em terras europeias voltam ao Brasil incapazes de se emocionar com o elemento que melhor nos distinguiria dos demais povos, a nossa natureza.

O último exemplo dessa tendência nas crônicas sobre arte de Pompéia que eu gostaria de apresentar pode ser percebido em suas impressões a respeito de trabalhos de Antonio Parreiras (1860-1937). Trata-se de mais um dos artistas da época que se aproximaram de Georg Grimm, abandonando a Academia Imperial de Belas-Artes, da qual mais tarde se tornaria professor, para seguir os ensinamentos do mestre. Assim como Carón, passou uma temporada na Europa, em seu caso vivendo na Itália. Ainda residindo na Europa, Parreiras enviou trabalhos seus que

¹⁰ Pompéia, Raul. *Crônicas I*. Obras, volume VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. P. 121. Crônica publicada no Diário de Minas de 16 de dezembro de 1888.

foram expostos no Rio de Janeiro e sobre os quais Pompéia escreveu. Dizia ele:

Nos quadros de Parreiras expostos na sala Narciso & Napoleão, da Rua do Ouvidor, a nota geral é a grande característica das pinturas de paisagens do Velho Mundo. A variedade pitoresca das suas paisagens de inspiração brasileira fazia-se de frescura virgem e de viço selvagem; nos quadros que agora nos remete da Europa, faz-se de extenuado e de miséria.¹¹

E prossegue:

Os diversos graus de secura das folhas secas substituem os diversos modos de verdura dos ramos vivos. A diferença das cenas, não se podendo obter facilmente com a simples diversidade dos lugares, que as regiões monótonas mal acentuam, consegue-se recorrendo aos elementos por assim dizer dramáticos da paisagem: haja vista ao catálogo da galeria – efeitos de ventania, transparência ou turbacção do céu da estação, maior ou menor intensidade de luz da hora escolhida, ou esse episódio tão profundamente melancólico do cair das folhas em fim de outono.¹²

Nessas passagens podemos encontrar dois aspectos bastante importantes para que possamos compreender o que Pompéia entendia a respeito da pintura de paisagem oitocentista. Com um olhar privilegiado a respeito do trabalho de Parreiras, o qual Pompéia acompanhava antes e seguiria acompanhando depois de sua estada na Europa, o autor de *O Ateneu* pôde fazer comparações entre a fatura antes e depois do aprendizado europeu de Parreiras. É possível dizer que, no entendimento de Pompéia, Parreiras “desaprendeu” em sua permanência na Itália. Se antes

¹¹ Pompéia, Raul. *Crônicas I. Obras*, volume VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. P. 172. Crônica publicada no Diário de Minas de 03 de março de 1889.

¹² Pompéia, Raul. *Crônicas I. Obras*, volume VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. P. 173. Crônica publicada no Diário de Minas de 03 de março de 1889.

da viagem percebia-se em sua pintura o viço da natureza tropical, depois o que se verá são representações da já esgotada natureza europeia que, tão pobre em atrativos, era representada dando-se destaque àquilo que Pompéia chamaria de aspectos “dramáticos da paisagem”, como as chuvas, as ventanias, os raios que cortavam os céus.

No tocante à pintura de paisagem no Brasil do século XIX, ainda que não encontremos uma referência direta a isso por parte de Pompéia, é bastante clara a importância por ele devotada ao que mais tarde convencionou-se chamar Grupo Grimm. Chegado ao Brasil em 1878, em 1882 Georg Grimm supre a lacuna existente na Academia Imperial de Belas-Artes: pintura de paisagem. A passagem de Grimm pela Academia é atribulada. Se por um lado ele conquistou uma parcela importante dos alunos pelos seus métodos e seus conceitos sobre arte, por outro lado incomodou muito os demais professores, que desejavam que essa vaga fosse destinada a outro professor. Fato é que, depois de cerca de dois anos de ensino, Grimm foi dispensado. Junto dele seguiram alguns dos seus alunos, como Carón, Castagneto e Parreiras.

É interessante perceber como a ideia de que a crítica à pintura de paisagem oitocentista, fruto das viagens dos pensionistas do império à Europa, foi algo introduzido nas reflexões sobre a pintura brasileira pelos modernistas, como no caso do sempre lembrado texto de Oswald de Andrade *Em prol da pintura nacional*. Equívoco comum mesmo entre os autores de bons trabalhos sobre o período como, por exemplo, José Carlos Durand em *Arte, privilégio*

e *distinção*. Segundo ele, “a historiografia das artes visuais, da ótica modernista, sempre ressaltou o mimetismo dos pintores e escultores da Academia Imperial de Belas-Artes à piegas temática bíblica. Por isso também ironizou o lado canhestro de uma pintura de paisagens que retratava o Brasil em cores ‘anêmicas’, próprias da terra e da vegetação europeias”.¹³ Críticas dessa ordem são correntes nas crônicas sobre arte de Raul Pompéia e, possivelmente nos escritos de Oswald de Andrade sejam, antes de um ímpeto modernista, um reflexo de sua militância nacionalista, fruto de uma época em que o futuro antropófago ainda ombreava Olavo Bilac nas fileiras de um nacionalismo que beirava o ufanismo, poucos anos mais tarde ridicularizado pelo próprio Oswald.

III

A ligação de Raul Pompéia, que era também ele professor da Academia, ministrando aulas sobre mitologia e história da arte, era toda ela com os jovens que acompanhavam Grimm. Reviravoltas da história, anos mais tarde, com o advento da República, Pompéia será um dos encarregados pela demissão do professor que ocupou a vaga que deveria ser de Grimm, Vitor Meirelles.

Poder-se-ia ainda incluir um terceiro ângulo em sua relação com as artes plásticas: o ensino de artes no Brasil. Com a queda da Monarquia em 1889, a partir de janeiro de 1890 Pompéia passa a acumular a função de diretor

¹³ DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 4.

da Escola de Belas Artes ao magistério da disciplina de Mitologia, que já exercia. Segundo Camil Capaz, no período em que permaneceu na direção da EBA, “ao lado dos irmãos Bernardelli e de Rodolfo Amoedo, trabalharia intensamente – redigindo novos estatutos e reformulando o currículo dos cursos – no sentido de arejar o ambiente da velha instituição, que dizia dominada por professores do antigo regime, infensos às novidades e estagnados num burocratismo esclerosado”.¹⁴ É importante destacar que foi no final do século XIX e início do século XX que se operaram algumas das mais importantes reformas no ensino de artes no Brasil, ainda que em fase inicial da pesquisa seja difícil precisar em que medida Pompéia participou desse processo.

Em crônica publicada no *Jornal do Comercio* de 20 de abril de 1890, ou seja, logo nos primeiros meses da República no Brasil, Pompéia discute longamente os efeitos do advento da República nas artes. Segundo ele, em breve seriam vistos os resultados na prosa, na imprensa e, elemento de maior importância neste texto, no ensino de artes. Ao falar da reforma da Academia de Belas Artes, afirma: “Aqui está o que se chama uma reforma urgente: a reforma da Academia”.¹⁵ Se referindo à Academia, Pompéia dizia que existiam “estabelecimentos desorganizados porque não se dá atenção ao seu regulamento, porque os descabros dos usos, quer dizer, dos abusos, foi putrefazendo a letra da lei e improvisando o costume da decadência e da desordem”.¹⁶

CAPAZ, op. cit. p. 168

¹⁵ POMPÉIA, Raul. Aos Domingos, 20 de Abril de 1890. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 20/04/1890. In: _____. *Crônicas 2. Obras vol. VII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1983. p. 320.

¹⁶ POMPÉIA, Raul. Aos Domingos, 20 de Abril de 1890. *Jornal do Comércio*, São Paulo,

Esse detalhe, a participação de Pompéia na reforma da Academia, assim como as suas preocupações com o ensino de artes no Brasil, torna ainda mais complexa a sua inserção no campo das artes no Brasil do oitocentos. Ajuda ainda a compreender alguns elementos que se mostrariam plenamente no século XX, tais como as relações dos críticos com os artistas e com a rede (política, social) que cerca esses atores.

É importante sublinhar esses aspectos pois, em que pese a mudança de panorama das pesquisas sobre as artes visuais brasileiras, os estudos sobre a produção crítica e artística nacional no século XIX ainda não ocupam um espaço de destaque. Como sublinhou Jorge Coli, a arte brasileira do século XIX foi, no mais das vezes, utilizada como contraponto ao século XX, servindo como exemplo de arte “ruim”. No que diz respeito à crítica de artes no Brasil do século XIX, não são muito diferentes disso as ressalvas dirigidas aos nossos primeiros críticos. Segundo José Roberto Leite,

Na verdade, o que faltava à crítica de arte brasileira de então, além de experiência visual apenas adquirível no convívio com grandes obras de arte de todos os tempos, gêneros e estilos, era um maior embasamento teórico, familiaridade com os problemas da Estética e da História da Arte. Atividade quase sempre de literatos, limitava-se a descrever com belas palavras o assunto das obras de arte, sem nunca ir além da simples transposição literária; ou então era ocupação de artistas frustrados, que se apraziam em apontar falhas de desenho, erros de anatomia etc.¹⁷

20/04/1890. In: _____. *Crônicas 2*. Obras vol. VII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1983. p. 320.

¹⁷ LEITE, José Roberto Teixeira. A crítica de arte da Belle Époque. In: CAVALCANTI, Ana M. T.; DAZZI, Camila e VALLE, Arthur. *Oitocentos*. Arte brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

Ainda que Leite, entre mais de vinte autores elencados como praticantes da crítica de arte no final do século XIX, não tenha nem mesmo incluído o nome de Raul Pompéia, não sei se a caracterização feita por ele faria jus aos textos deste último sobre, por exemplo, a pintura de paisagem, tema de sua total preferência. Pompéia destacou, em uma crônica publicada no *Diário de Minas*, em 03 de fevereiro de 1889 a pintura de paisagem do chamado “Grupo Grimm”, cujos nomes mais conhecidos, além de Georg Grimm, são Antônio Parreiras e Castagneto, tecendo importantes relações entre aquilo que via com o que conhecia sobre a história da arte.¹⁸ Em sua biografia de Pompéia, Eloy Pontes chega a sugerir que o autor possa ter sido um dos primeiros a escrever notas na imprensa brasileira sobre o Impressionismo, pouco após a sua eclosão em Paris.¹⁹

¹⁸ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm. Paisagismo brasileiro no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1980. p. 85.

¹⁹ PONTES, Eloy. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935. p. 219.

A Paisagem, Medida e Distância na Obra de Jeff Wall¹

Fernanda Bulegon Gassen - UFRGS

Resumo: O presente artigo aborda fotografias de Jeff Wall, centradas em landscapes ou cityscapes. O ponto de vista lançado aqui cerca a noção de distanciamento e, igualmente, de medida, apontadas pelo artista como pontos de referência para a elaboração deste tipo de imagem. Sendo assim, as mesmas serão observadas sob a lógica do espaço pictórico, construído no âmbito da paisagem, conjecturando os traços da pintura colocados em discussão pelo referido artista em suas fotografias.

Palavras-chave: Jeff Wall. Paisagem. Espaço pictórico. Distância.

Abstract: This paper addresses the work of Jeff Wall, centered in their landscapes or cityscapes. The view released here, is about the notion of distance and also of measure, identified by the artist as reference points for the development of this type of images. Therefore, they will be observed under the logic of the pictorial space, built within the landscape, conjecturing the traces of painting placed under discussion by that artist in their photographs.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil

Keywords: Jeff Wall. Landscape. Pictorial space. Distance.

Diferentes formas de perceber o mundo podem emergir da experiência com a pintura, como é o caso do artista canadense, Jeff Wall, o qual toma imagens da história da arte para alicerçar sua prática fotográfica em termos conceituais e formais. Na obra de Wall, a pintura e seus gêneros encampam formas de pensar estruturas e sentidos para a fotografia, como estratégias de um programa de articulações foto-pictóricas.

Assim, o presente texto aborda as *landscapes* ou *cityscapes* produzidas por Wall, através da lógica de um pensamento da paisagem como amplitude que nos distancia e, ao mesmo tempo, nos coloca diante da escolha ou da produção de um fenômeno de passagem, fixado em uma experiência de visada.

Uma série de imagens da história da arte persegue as produções de Wall em âmbitos distintos, por vezes, fornecendo a estrutura compositiva às fotografias ou servindo como disparadores conceituais para a sua obra. Especificamente no caso das paisagens, essa última colocação pode ser evidenciada por meio da abordagem que o artista faz da pintura, propondo esta como uma forma de percepção do espaço, onde diferentes pinturas podem proporcionar distintas experiências espaciais. Nas palavras do próprio artista, em entrevista a Martin Schwander:

Eu tenho me interessado por outros tipos de imagem, e, outros tipos de espaço pictórico. Tenho feito muitas fotos com diferentes

estruturas, onde as figuras estão mais distantes no plano da imagem, menores e mais absorvidas pelo ambiente. Você poderia dizer que isto é um movimento de Caravaggio para Vermeer ou Brueghel. Não estou necessariamente interessado em um assunto diferente, mas sim em diferentes tipos de imagem. Um tipo diferente de imagem é uma maneira diferente de vivenciar o mundo, é quase um mundo diferente.²

Wall, portanto, constitui um arcabouço de ideias e formas para seu trabalho, tendo como ponto de partida espaço pictórico, e, neste contexto, o lugar da paisagem. Nesse caso, diferentemente da sua cinematografia, fotografias realizadas através de artifícios da encenação e elaboração compositiva, grande parte das paisagens de Wall são elaboradas de modo documental. Tal característica, todavia, não exime o artista de um pensamento pictórico para a realização das imagens, já que busca elaborar o recorte tendo em mente o imaginário da pintura e o ideário do espaço pictórico.

Em suas fotografias, Wall vai na direção de relativizar o espaço onde as pessoas dividem suas vidas ou as constroem, esse espaço que é sempre maior que os sujeitos retratados. Lugar que avança no território e que abriga redutos de convívio, partilha ou isolamento. Nessa via, pode-se averbar que a paisagem, por seu senso de distanciamento, outorga ênfase ao ambiente em detrimento das suas personagens.

Muito embora as figuras presentes nas fotografias possam constituir o teor ou temática da imagem, estas

² Tradução nossa: "But I have gotten interested in other types of picture, and other types of pictorial space. I have made quite a few pictures which are very differently structured, in which the figures are further away from the picture plane, smaller, and more absorbed in the environment. You could say it's a move from Caravaggio to Vermeer or Brueghel. I am not necessarily interested in different subject matter, but rather in different kind of pictures. A different kind of picture is a different way of experiencing the world, it is different world almost. SCHWANDER (2003, p. 139).

são incluídas em um ponto de vista mais alargado, com destaque para a atmosfera ou mesmo para a relação das mesmas com a amplitude da imagem. O amplo espaço nos afasta das ações propriamente ditas, ao mesmo tempo em que impõem-se como presença de primeiro plano. Essa constatação pode ser aproximada ao pensamento que Anne Cauquelin³ elabora acerca da noção de perspectiva no âmbito da origem da pintura de paisagem. A autora comenta sobre a passagem da *istoria* a um segundo plano, sendo o cerne desta tipologia de imagens a busca por aclarar planos e distâncias, ambas características da constituição do conceito de perspectiva. Sendo assim, a ideia de perspectiva, corrobora para o pensamento da paisagem como medida e distância nas obras de Jeff Wall. Ainda, a construção visual em fuga no espaço determinado do recorte pode ser pensada como constituinte da ideia de espaço pictórico apresentada pelo referido artista.

No contexto da experiência espacial proporcionada pela pintura, voltaremos o olhar para *A Vista de Delf* (1660-1661) de Johannes Vermeer, colocada aqui como ponto de referência para as fotografias de Jeff Wall. Através de tal imagem, o acentuado distanciamento dado pela relação entre as personagens e o ambiente onde estão inseridas, propiciado pelo ponto de vista que se amplia para um distanciamento ou mesmo uma imersão destas cenas no seu espaço de acontecimento, podem emprestar à Jeff Wall a lógica para a construção de suas imagens. Essas figuras são localização, pontuação, nos remetendo à uma possível

³ CAUQUELIN (2007, p. 81-82).

rememoração da experiência espacial. No interior de sua prática, Wall abriga-se na articulação presente, sobretudo, na forma como se dá a relação entre as personagens e o espaço amplo que enquadra nas suas fotografias. (Figuras 1 e 2)



Figura 1 - Johannes Vermeer, *A Vista de Delf* (1660-1661)

Em *The Old Prison* (1987), no interior de um recorte panorâmico, a personagem encontra-se submersa no espaço, devido a sua dimensão e isolamento em uma ampla paisagem. Tal enquadramento coloca a referida personagem de costas observando aquilo que poderia ser considerado um segundo plano da paisagem. Os planos



Figura 2 - Jeff Wall, *The Old Prison* (1987)

distintos que formam a imagem estão divididos por um rio que separa um lugar mais vazio, onde localiza-se a personagem, de outra parte habitada da cidade, para onde ela dirige seu olhar. Esse recorte nos dispõe, em um duplo jogo, entre a paisagem total que vemos e a paisagem vista pela personagem, proporcionando uma espécie de visão em abismo em um mesmo plano de imagem. Aqui, pode-se recorrer à seguinte colocação de Cauquelin,⁴ onde a autora aponta um importante recurso da paisagem, o da:

“[...] focalização, dispersão e, novamente concentração; a obra é a visão de um conjunto ordenador das categorias de espaço e de tempo”.

Ainda, sobre a tradição da pintura, a produção holandesa do século XVII pode apresentar outro interessante elemento de comparação com a forma de elaboração do recorte que é feito por Wall na imagem comentada anteriormente. Tal

⁴ CAUQUELIN (2007, p. 12).

elemento é apontado por Svetlana Alpers,⁵ quando a autora discorre sobre uma série de formatos adotados pelos pintores e gravuristas holandeses, para representação das vistas da cidade, indicando o perfil como um dos mais relevantes, conforme segue:

Uma delas é a vista de uma cidade de perfil – no caso das cidades holandesas, muitas vezes vistas do outro lado de um corpo de água, como no caso da Vista de Nijmegen ou na vista de Hendrik Vroom (1615) do recém construído Portal de Harleen em Amsterdã. Esse é o formato usado por Esias van de Velde e, mais tarde, por Vermeer.

Nesse âmbito, é interessante pensar no elemento natural, o rio ou o mar, que, integrante da composição de uma paisagem, implica a interposição de uma barreira de distância e medida sem altura, sem espessura, da ordem de um aprofundamento do ponto de vista. Entretanto, não se trata de um espaço intransponível, mas sim de um dado visual que, em sua horizontalidade, prolonga a perspectiva.

Sendo assim, a pintura *A Vista de Delf*, de Vermeer, nos fornece dados para uma justaposição em termos estruturais com as fotografias de Wall. Enfatizando a distância de ponto de vista, Vermeer retrata um lugar afastado, de camadas coladas, mas que apresentam uma sucessão de espaços de inacessibilidade no recorte, para onde as personagens dirigem sua visada. Devido à hierarquia de proporções no interior da pintura, a paisagem surge como que subjugando a figura humana em sua pequenez. Desse modo, pode-se afirmar que Wall aciona essa tipologia de experiência espacial em suas paisagens, por meio dos grandes

⁵ ALPERS (1999, p. 295).

planos e panorâmicas para a produção de tais imagens. Suas personagens, além de perderem dimensão pelo afastamento, não expressam dramaticidade, traços que poderiam ser considerados derivações de sua experiência com as pinturas de paisagem, como a de Vermeer. Tanto as imagens de Vermeer quanto as de Wall nos fornecem dados para pensarmos o impacto da paisagem nas figuras que a habitam.

As ações representadas pelas personagens das fotografias de Wall, em certa medida, passivas, podem ser percebidas por distintas perspectivas. Em termos gerais, o que constitui suas paisagens são amplas tomadas de espaços desnaturalizados pela arquitetura ou pelo paisagismo, elementos que podem ser relacionados à noção de perspectiva pelas suas formas de estruturação. Nessa atmosfera, as figuras parecem vagar em seus ambientes cotidianos, executando atividades relativas aos espaços específicos onde estão inseridas. Em *The Jewish Cemetery* (1980) ou em *The Holocaust Memorial in the Jewish Cemetery* (1987), as personagens visitam e rendem homenagem àquilo que simboliza a anterior presença de seus entes queridos. O local aqui já sinaliza um dado de distância. Em ambas as imagens não são explicitadas ações intensas por parte das personagens no interior das cenas, pois elas respeitam gestos mínimos. Dadas as atividades próprias ao lugar onde se encontram, os atores dessas representações, para além de sua disposição no espaço da fotografia, demarcam o lugar de um encontro social. Entretanto, a distância que se evidencia na construção da

imagem dilui essas figuras, em um espaço social afastado pelo ponto de vista que nos é dado. Nas palavras de Wall:

Para mim, então, a paisagem como gênero está envolvida com fazer visível a distância que devemos manter entre nós, a fim de que possamos reconhecer uns aos outros, e que, sob condições que variam constantemente, parecemos estar. É só a uma certa distância (e de um certo ângulo) que podemos reconhecer o caráter da vida comum do indivíduo [...].⁶

Com relação à personagens isoladas, mesmo quando Wall coloca a figura humana no primeiro plano pela nomeação da fotografia, como no caso de *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey – Istanbul, September* (1997) o espaço amplo da paisagem nos direciona, pela perspectiva, ao que está no segundo plano, à imensidão da paisagem. Tal deslocamento coloca em questão as referências de paisagem, como espaço pictórico da contemplação, do aprazível, apresentando o contexto da invasão arquitetônica neste golpe de vista. De forma distinta, a tensão entre a lógica do dispositivo paisagem e do contexto de execução das imagens está presente em *The Crooked Path* (1991). Nessa imagem não há figuração aparente, ela apresenta apenas um caminho desenhado pelo andar sobre o gramado, em uma extensão verde em primeiro plano, e, ao fundo, prédios de fábrica. Há uma tensão apresentada na sobreposição dos espaços na contemporaneidade, o da natureza e o do aparato industrial,

⁶ Tradução nossa: "To me, then, landscape as a genre is involved with making visible distance we must maintain between ourselves in order that we may recognize each other of what, under constantly varying conditions, we appear to be. It is only at a certain distance (and from certain angle) that we can recognize the character of the communal life of the individual [...]" cf. SCHWANDER (2003, p. 145).

os quais compõem o nosso espaço de assentamento. (Figura 3)

A aproximação da paisagem e da natureza se mostra na linha construída pelo andar dos operários das fábricas



Figura 3 - Jeff Wall, *The Crooked Path* (1991).

que, em uma espécie de vestígio de desobediência, marca no espaço verde um traço de desvio das rotinas de entrada e saída de seus locais de trabalho. Mesmo não figurando nenhuma personagem nesta imagem, o registro de um trajeto ou de um lugar de passagem coloca em evidência uma presença, de uma espécie de resistência sutilmente expressa na configuração de uma paisagem fotografada.

Em termos gerais, as paisagens de Wall nos colocam em uma experiência intercambiante entre o impacto da

representação e aquilo que nos é dado na experiência com o mundo. Retornando a obra *The Old Prison*, o artista constrói uma fotografia em grande escala e de um ponto de vista possivelmente diverso daquele que teríamos na experiência real do espaço, o que nos proporciona uma ampliação do campo de visão. Apesar de Wall proporcionar um modo de ver apoiado na estrutura pictórica, as suas fotografias instituem um ponto de crise na visão do observador. Este ponto de crise localiza-se numa sutil passagem, entre o espaço da representação paisagística e esses lugares do mundo contemporâneo paradoxais na sua relação com a natureza e paradoxais em seus usos como espaços sociais.

Assim, a medida e o afastamento na obra de Wall podem adquirir um sentido que vai além de uma experiência com a representação perspectiva, um sentido que reside neste ruído presente na imagem. As fotografias de Wall constituem objetos para um embate com esse senso de distância que a imagem proporciona, jogando com um paradoxo estabelecido pelo enfrentamento com um quadro em grande escala, o qual se impõem ao observador. Segundo Jean-François Chevrier:

O efeito de distanciamento do conteúdo descritivo resultante está compensado pela intrusão da imagem luminosa no espaço real da recepção. O lugar reservado (supostamente sagrado) da contemplação estética se vê invadido, mas também cheio ou qualificado, pelo exterior da cena social.⁷

⁷ Tradução nossa: "El efecto de alejamiento del contenido descriptivo resultante está compensado por la intrusión de la imagen luminosa en el espacio real de su recepción. El lugar reservado (supostamente sagrado) de la contemplación estética se ve invadido, pero también llenado o calificado, por el exterior de la escena social. CHEVRIER (2006, p. 164).

Nesse sentido, Wall introduz o pensamento da paisagem como uma forma de elaboração visual que não toma como modelo o ser humano, mas talvez sim a sua medida. Todavia, essa medida pode, por vezes, tornar-se o meio pelo qual a imagem nos desloca do lugar comum da paisagem ou de nossa experiência de olhar, para dar a ver distância.

A construção imagética embasada em uma experiência espacial, interna à obra, a ultrapassa em sua apresentação. Em suas paisagens, o espectador é colocado diante de uma imagem geralmente maior que ele mesmo e neste encontro, há um dado de distanciamento concentrado nas proporções percebidas na experiência com a imagem. Nesta perspectiva, aquele que vê a imagem é colocado em um jogo aproximado ao da construção conceitual da fotografia, a qual constitui-se por uma abordagem do afastamento próprio a esta tipologia de imagens.

As paisagens de Wall estão carregadas de um senso de distância, sendo que a paisagem permite o afastamento, no sentido de tomar distância de uma presença imediata de figuras ou personagens, ao mesmo tempo em que pode-se perceber essa presença rarefeita no espaço social. Da mesma forma, pode-se apontar que Vermeer, na sua vista da cidade de Delf, presentifica uma série de atores sociais, os quais, absorvidos em seu cotidiano, estão dissipados em meio à ampla dimensão arquitetônica representada, duas dimensões de um mesmo ambiente cortadas por um rio.

Nessa via, a paisagem pode ser entendida através da diluição da noção de planos de importância em um

vasto espaço. Diante da mesma, a atenção desloca-se de elementos ou assuntos específicos, para o lugar aproximado de nossa experiência com o espaço aberto. Esta experiência é reconstruída pela via de uma implicação ilusória e poética, da ordem da paisagem como construção. Diferentemente do espaço natural, a paisagem como representação ou apresentação, implica uma operação de escolha e um modo de ver colecionado ao sabor do tempo e de nossas experiências com a imagem.

Referências Bibliográficas:

ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHEVRIER, Jean-François. *La Fotografía Entre las Bellas Artes y los Medios de Comunicación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

SCHWANDER, Martin. *Restoration* (interview with Jeff Wall). CHEVRIER, Jean-François; DUVE, Thierry de (orgs). *Jeff Wall*. Nova York : Phaidon, 2003.

A Pintura de Paisagem Como Índice Identitário da Nação

José Augusto Avancini
UFRGS, CNPq e CBHA

Resumo: Interessa-nos acompanhar os processos de formação e consolidação do estado-nação através da pintura de paisagem como produto de um conhecimento que se formulava a respeito do projeto maior, o da criação de uma cultura nacional, expressa em todas as artes e em outras manifestações culturais. Processo cultural calcado na dinâmica das relações centro-periferia, atuantes ao longo do período, marcado pelo vai-vem da modernização. Esse estudo comparativo permitirá um enriquecimento da abordagem histórica da arte no Brasil e abrirá a possibilidade de diálogo com outras realidades culturais, como as relações do país com a Europa, centro de atração natural na época para nossos artistas.

Palavras-Chave: Pintura de Paisagem. Arte Brasileira. Identidade Nacional

Abstract: In this work, we are interested in following the processes of formation and consolidation of the nation state through the analysis of landscape paintings, seen as product of a knowledge formulated in regards to

the greater project, the creation of a national culture, expressed in all arts and in other cultural manifestations. Such cultural process is based on the dynamics of center-periphery relations, active throughout the period, marked by the come-and-go of modernization. This comparative study should allow an enrichment of the historical approach to art in Brazil and should open a possibility of dialogue with other cultural realities, such as the relations between the country and Europe, the natural center of attraction for our artists at that time.

Key Words: Landscape Painting. Brazilian Art. National Identity.

Debret (1768-1848) e Rugendas (1802-1858) são os dois mais conhecidos e famosos artistas viajantes de nossa história. Suas aquarelas e gravuras foram e são usadas como ilustrações de fatos e feitos de nossa história até hoje. Por terem estado por aqui a quando da independência política, foram testemunhas de vários acontecimentos políticos importantes, principalmente no caso de Debret que viveu aqui por quinze anos seguidos (1816-1831) e que concebeu a maior obra até então editada sobre a paisagem e os costumes do novo país que viu nascer.

Já Rugendas permaneceu pouco tempo entre nós (1822-1825 e 1845-1846), mas o suficiente para fixar algumas paisagens da floresta atlântica e a qual retratou

segundo o pensamento de Alexander Von Humboldt (1769-1859), dando-lhe um caráter de paisagem idealizada, próxima a concepção de sublime, corrente na época que a aproximaria do gigantismo e de desmesurado tamanho das cenas alpinas fixadas por pintores da época em flagrante oposição ao conceito oposto de pitoresco portanto de visão mais prosaica da natureza e da sociedade.

Parece-nos que Rugendas procurou a idealização de uma natureza nova e desconhecida pelo Europeu e ainda intocada pelo homem, já Debret aponta a presença direta ou indireta do homem no meio natural e o trabalho que implicaria sobre esse novo ambiente em transformação.

Debret que passou mais tempo entre nós, fixou vários tipos de paisagens brasileiras entre o Rio de Janeiro e o Rio Grande do Sul, lugares que visitou em 1827, única viagem que realizou no país durante sua longa estadia. Já Rugendas fez pequenas incursões que não passaram do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, onde teve o desentendimento com o Barão de Langsdorff (1774-1852), desligando-se da expedição para a qual veio participar no Brasil. Depois de percorrer partes significativas da América Latina passa longo período no México e Chile, retornando ao Brasil de passagem em 1845-1846, a caminho da Europa. Estava imbuído das idéias de seu conterrâneo Humboldt quanto a maneira de fixar a natureza atribuindo-lhe características expressivas veiculadas pelo proto-romantismo.

As duas paisagens que selecionamos dos dois artistas viajantes mais famosos de nossa história localizamos em recente documentação editada, a de Rugendas no livro

Catálogo editado por Pablo Diener e Maria de Fátima Costa¹ e o de Debret no Catálogo Obra Completa de autoria de Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago,² envolvem o tema da paisagem sublime nascida na Europa dos fins do século XVIII e que tinha nos Alpes e nas tempestades de neve seu tema principal e que após algum tempo se alargou abrangendo fenômenos naturais que demonstravam a pequenez e fragilidade do homem diante desses fenômenos, tais como a tempestade no mar ou em terra, algo que provocasse o medo e a admiração do expectador diante do fenômeno e da obra que o representava e que falava-lhe da transitoriedade e da fragilidade humanas. Fenômenos que nos mostrariam outras formas de transcendência do mundo humano e encontrariam nesses fenômenos uma manifestação do absoluto. Algo indeterminado e incontrolável pela ação humana. Era a natureza colocada no lugar de Deus e seus mistérios. Fenômenos que serviam para contemplação e a meditação sobre a precariedade da vida humana.

Nas obras selecionadas, contudo, temos esse modelo pictórico atenuado e enfatizando o maravilhoso sem o perigo iminente de uma tragédia. A cena de Floresta Atlântica de Rugendas é uma constatação da natureza e das forças de suas energias reveladas na vegetação e na magnitude da árvore, principal personagem da pintura que elegemos.

Segundo Pablo Diener e Maria de Fátima Costa, Rugendas foi quem melhor expressou a idéia de Humboldt

¹ DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátimas. **Rugendas e o Brasil**. São Paulo: Capivara, 2002.

² BANDEIRA, Julio e LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2007.

de que a floresta atlântica poderia ser vista como um fenômeno de grande magnitude. A tela *Árvore Gigantesca na Selva Tropical Brasileira*, 1830 (Fundação Prussiana de Palácios e Jardins, inv. GKI4341, Berlim – Brandemburgo, O./T., 46,5cm X 38,5cm).³ É tema tratado nas pequenas dimensões da tela mas cujo resultado é de impressionante beleza. Seguindo as orientações de Humboldt, Rugendas suprime o céu e nos dá como limite o tamanho da árvore que é comparada a presença de dois indígenas, quase minúsculos que estão ali postos para termos clara noção da escala de tamanho entre os humanos e o gigante da natureza. Rugendas que foi pintor depois de desenhista e gravurista, consegue com esse quadro uma mestria elogiável de refinado tratamento dos elementos vegetais.

O quadro colocado em posição vertical traz para o primeiro plano a árvore gigantesca iluminando-a na metade inferior onde se expande o grande tronco retorcido, luz que vem da parte superior esquerda da tela, iluminando a parte inferior da árvore e em sua passagem uma série variada de vegetais tratados como liames que abrissem caminho para a luz incidir no elemento principal que é o tronco desmesurado. O alto da pequena tela é todo coberto pela copa da árvore que recebe menos luz que o tronco, mas conserva a nitidez e a descrição das folhas, galhos e folhas que vivem na enorme árvore, predominam os tons verdes e amarelos estando presentes os brancos e marrons que fazem acentuar o contraste entre áreas claras e escuras com o objetivo de mostrar e enfatizar o gigantismo da mata.

³ DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátimas. **Rugendas e o Brasil**. São Paulo: Capivara, 2002, p. 58.

Segundo Diener e Costa, “Rugendas com esta representação de uma árvore gigantesca no meio da selva como motivo principal de um quadro, (...) criou uma das composições mais inovadoras da sua obra pictórica”. Os autores citados ainda enfatizam que “a transposição desse assunto na pintura, levando-o a constituir a idéia central da obra – quase o retrato de uma árvore –, pressupõe um passo que só é concebível no marco do pensamento estético de Humboldt.”⁴ Para Humboldt a natureza tropical teria uma beleza de caráter sublime, muito próximo dos aspectos fixados por outros pintores do período que já citamos. Para Diener e Costa o retrato da árvore em foco teria o caráter de um manifesto a favor das concepções de Humboldt sobre esse tipo de pintura muito próximos da estética do sublime, muito em voga da Europa dos meados do século XVIII aos do XIX.

Debret também foi influenciado pela estética do sublime, pela visão de Humboldt quando fixou em aquarela a mata atlântica entre Rio de Janeiro e São Paulo em 1827 ao retratar a *Grande Cachoeira do Sumidor na Floresta de Picinguaba*, (Aquarela sobre papel; 13,3X23cm; assinado e datado embaixo à direita, J.B.DeBret au Brèsil, 1827. Musée du Nouveau Monde, La Rochelle).⁵ A Aquarela de pequenas dimensões nos dá uma paisagem grandiosa e assustadora que cobre todo o espaço pictórico, excluindo o céu, e o horizonte é o corredor de águas que avança em direção do expectador e conduz o olhar na contracorrente

⁴ DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátimas. **Rugendas e o Brasil**. São Paulo: Capivara, 2002, p. 58.

⁵ BANDEIRA, Julio e LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2007, p. 277.

em direção a um lugar impreciso, onde água e mata se entrelaçam. A paisagem monumental é acentuada pela presença da cachoeira ao lado esquerdo da tela criando o sumidouro de águas que fascina e aterroriza. Num primeiro plano vemos uma onça que se aproxima das águas e num segundo plano menor uma tropa de mulas conduzida por dois homens, figuras minúsculas que balizam a escala da mata em relação a presença humana quase fundida no emaranhado de galhos, folhagens e plantas onde se cria um trançado de elementos que na prática excluem a presença do humano.

Segundo Pedro Corrêa do Lago esta aquarela que não foi incluída na “Viagem Pitoresca” deve ter sido realizada quando da viagem de Debret ao Sul do Brasil em 1827. Para o autor citado “a paisagem se aproxima dos cânones proto-românticos defendidos por Humboldt onde a mata atlântica oferece o mistério e a beleza natural que deveria aproximar a artista do sublime”.⁶

Essa visão foi comum, como dissemos, a esse período pré romântico na Europa e Américas e serviu para, sob ângulo de visão Humboltiana, valorizar e encantar o olhar europeu a quem se dirigia antes de tudo. O conhecimento dessa então nova realidade para os europeus e americanos cultos era a revelação de um mundo novo e rico a ser descoberto, ocupado e explorado. Mundo de infinitas possibilidades e expansões, lugar onde se encontravam entrelaçados a aventura o majestoso, o maravilhoso e riquezas ímpares a serem apropriadas e exploradas pelos homens. Mundo

⁶ BANDEIRA, Julio e LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Capivara Ed.,2007, p. 277.

extraordinário que os artistas viajantes abriam aos olhares civilizados do mundo para a elite euro-americana já sedenta de aventura de exótico e de desafios a serem vencidos pela vontade e pelo trabalho dos homens.

Essa imagem de um mundo grandioso, de uma natureza mal tocada pelo homem se contrapunha a uma civilização iniciante, cheia de promessas de riquezas e sucesso aos heróis desbravadores e aos indivíduos curiosos que quisessem enfrentar os desafios. A natureza deslumbrante foi a primeira característica desse novo mundo que era a América, lugar verdadeiro do tão procurado El Dorado dos primeiros colonizadores e terra de esperanças enormes para a consolidação das novas sociedades que se estruturaram no território latino-americano entre 1810-25, grosso modo, quando se formaram os principais estados-nações latino americanos.

Esses mesmos artistas viajantes também documentaram a realidade social existente bem distante da grandeza oferecida pela natureza exuberante que tanto os fascinou. Sociedades desiguais com altos graus de exclusão social que incluíam de maneira legal e/ou prática a escravidão de milhões de indivíduos, quer fossem índios nativos ou negros africanos importados para o trabalho pesado e acachapante das agroindústrias do açúcar e da mineração, e logo a seguir da exploração intensiva e extensiva do gado alçado da região dos pampas e do nordeste brasileiro.

Zona secundária e periférica na expansão do novo imperialismo capitalista liderado pelos britânicos que

monopolizaram os mais importantes caminhos e locais de exploração econômica e comércio de forma direta, como nas Antilhas, ou indireta como no restante da América Latina, com ênfase no espaço Sul Americano.

As novas sociedades pós independência já nasciam sob o signo da dualidade liberalismo – escravidão que marcaram e marcam toda a nossa história desses séculos recentes, criando uma sociedade marcada por imensas desigualdades sociais e políticas e pela perpetuação do dualismo aparente entre progresso e atraso que são nossa marca inconfundível até os dias de hoje.

Debret e Rugendas quase simultaneamente, registraram esse mundo prestes a nascer com todas as suas contradições do passado e as novas que o então presente e o futuro foram acrescentando, sem alterar a fundo as estruturas do mundo latino americano. Movidos de curiosidade, espírito científico e uma estética otimista pré-romântica encontraram através do registro do pitoresco ou da interpretação do sublime os meios para exaltar e conhecer esse novo mundo que pela segunda vez se abria aos europeus e as elites locais formadas segundo os critérios dos primeiros.

Foram os primeiros constituidores de uma construção imaginária do que seria a feição da nova nação brasileira concebida na exaltação constante e repetida da existência de uma natureza privilegiada, futuro paraíso do mundo. Enfim, o El Dorado tão sonhado do século XVI pelos descobridores e finalmente descortinado e desbravado a partir do XIX, pelo novo estágio do capitalismo internacional. Debret e

Rugendas continuadores da saga de uma idéia que ainda nos alimenta e ilude quanto ao nosso destino, contudo ainda nos encantam com suas aquarelas e gravuras testemunhos de passado problemático mas cheias de boas esperanças.

Referências Bibliográficas:

BANDEIRA, Julio e LAGO, Pedro Corrêa do. Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2007.

DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátimas. Rugendas e o Brasil. São Paulo: Capivara, 2002.

Equivalentes: uma reflexão sobre a representação fotográfica a partir de Stieglitz

Luciana Abitante Swarowsky

Mestranda/PPGArt - Universidade Federal de Santa Maria

Darci Raquel Fonseca

PPGArt - Universidade Federal de Santa Maria

Resumo: Por se tratarem de obras que dependem do efeito de recorte a série Equivalentes de Alfred Stieglitz, segundo Rosalind Krauss, postula a ausência de fundamento da composição e, por sua vez, pode ser comparada a um ready-made de Duchamp. Desta maneira, consideradas as primeiras fotografias abstratas já feitas, as fotografias de nuvens do fotógrafo - carregadas de símbolos e significados – fundamentam, no presente texto, uma reflexão sobre alguns aspectos de representação da imagem fotográfica.

Palavras-chave: Fotografia. Stieglitz. Ready-made

Abstract: Since they are works that depend on the crop effect and thus postulating the absence of composing foundation, Rosalind Krauss compares Equivalentes, the Alfred Stieglitz series, as a Duchamp's ready-made. Considered the first abstract photographs

ever made, these photographs of clouds – loaded up with symbols and meanings - comes in this article supporting the thinking of some representation aspects about photographic image.

Key-words: Photography. Stieglitz. Ready-made

A idéia de que a arte deveria representar a realidade encontra-se no período clássico da Grécia Antiga e em pensamentos de filósofos como Platão e Aristóteles. Os gregos, mesmo que conhecendo conceitos ópticos, geométricos e de artes gráficas necessárias à representação, não estabeleciam uma relação entre estas noções. Talvez, devido ao fato de que as únicas transformações diziam respeito às semelhanças e, assim, às proporções de uma figura e não a suas projeções. Somente no Renascimento, junto a perspectiva, é que novas formas de representar a realidade tornam-se possíveis e enunciam o aparecimento da fotografia que, apenas tardou à se realizar por não se ter um processo químico que pudesse concretizá-la.

Ao liberar a mão do homem do processo de representação da imagem, a fotografia libertou a pintura de retratar a realidade de maneira precisa. Diante da possibilidade de produzir imagens automáticas perfeitas, a máquina fotográfica se ocupou de muitas das tarefas antes atribuídas ao artista, inclusive, dissimulando

algumas de suas carências e, por sua vez, provocando um outro funcionamento da arte. A partir do seu surgimento, segundo Rouillé,¹ a relação entre a imagem, o real e o corpo do homem passou a ser redistribuída e, desta maneira, a antiga unidade “homem-imagem” passou a dar lugar à unidade “real-imagem” onde, por consequência, modificou a ontologia da mesma, bem como, os seus discursos.

Durante as primeiras décadas do século XX, diante de novas concepções de arte, a obra de arte passou a ser problematizada como processo, informação e virtualidade. Novos elementos poéticos começaram a fazer parte do campo visual artístico, tornando inevitável o provocamento de diferentes sentidos e formas de percepção. Desta maneira, as obras passaram a apresentar significado à arte e, ao mesmo tempo, a reconfigurar e transformar a sua condição artística.

Em ritmo de correntes modernistas, o início deste mesmo século é marcado, também, pelo surgimento de uma nova e moderna vertente fotográfica. Tendo Alfred Stieglitz como um de seus expoentes máximo, a *Straight Photography*, cujo termo refere-se à fotografia direta e pura, faz referência ao contato direto da câmara com a realidade. Movimento surgido nos Estados Unidos por volta de 1910, servia-se das técnicas e temas pictorialistas e distinguia-se por dar à fotografia uma expressão subjetiva. Ao explorar recursos estritamente fotográficos - por meios legítimos e estética singular - o movimento pretendia fazer da fotografia uma arte.

¹ ROULLIÉ, 2009.

Ao fotografar a vida tangente, Stieglitz inicia uma outra vertente fotográfica baseada na fotografia documental: o fotojornalismo. A ação de Stieglitz, de retirar a fotografia do estúdio e levá-la para a rua, marca um importante passo na sua história, assim como, na relação da mesma com a arte. Ao fundar e dirigir galerias, na primeira década do século XX, proporcionou ocasiões que permitiam aos Estados Unidos recepcionar artistas europeus como Picasso, Matisse, Braque e Cézanne, enriquecendo e modificando ainda mais o panorama da arte no país.

Substituindo o figuratismo por traços marcantes e imagens imprecisas, artistas das primeiras décadas do século XX parecem buscar um espírito novo. Segundo Krauss,² cobrindo exatamente o mesmo período, a fotografia e o modernismo parecem trabalhar para preencher o aparente esvaziamento da arte imposto por tal movimento.

O aparecimento de composições híbridas específicas, possibilitadas pela utilização de diversos materiais, ampliou o campo das interpretações. Marcel Duchamp, por exemplo, abandonou o terreno estético do feito à mão ao romper com a prática estética da pintura e, dessa maneira, apresentou ao campo artístico uma nova possibilidade de representação e, por sua vez, um novo conceito de poética visual.

Com a introdução de *ready-mades*, Duchamp contestou a convicção artística do que seria uma obra-prima e desmistificou conceitos e opiniões já fortalecidos.

² KRAUSS, 2010.

A finalidade não se encontrava em perceber o objeto como arte por sua *essência formal* mas, sim, por seus fatores contextuais.

Da mesma maneira, voltando-se à subjetividade – porém, utilizando fotografias como suporte principal - Stieglitz direciona o seu olhar para o céu e propõe uma composição complexa a fim de traçar vínculos entre imagens aparentemente desprovidas de emoções às sensações e sentimentos humanos, mostrando assim a natureza de uma imagem fotográfica.

Valorizando as características do meio, a partir de 1922 o artista realiza a série fotográfica intitulada *Equivalentes*. Consideradas as primeiras fotografias abstratas já feitas, as suas imagens de nuvens - carregadas de símbolos e significados, segundo Krauss,³ “postulam a ausência de fundamento da composição, exatamente como um *ready-made* de Duchamp”.

Realizada entre 1922 e 1931, a série de Stieglitz é, segundo Dubois,⁴ o “recorte no estado puro” ou, conforme Krauss,⁵ “imagens arrancadas com cortador do tecido contínuo da extensão do céu”. Utilizando-se apenas da técnica de recorte, Stieglitz extraiu da natureza a sua abstração pura e, assim, transformou em diferentes mensagens a mistura de claro e escuro das nuvens. Estas, enquanto *traço do real* (enquanto massa de vapor suspensa na atmosfera), uma vez desprovidas de um sentido de orientação que conforte o nosso olhar e que,

³ KRAUSS, 2010, p. 141.

⁴ DUBOIS, 1994.

⁵ KRAUSS, R. *Op.cit.*

as conecte com as nossas relações de mundo (neste caso o chão) e, ainda, distantes de sua horizontalidade, passam a abandonar o seu valor de significação primário, de mímese do real, e tornam-se impressões diversas. (Figura 1)

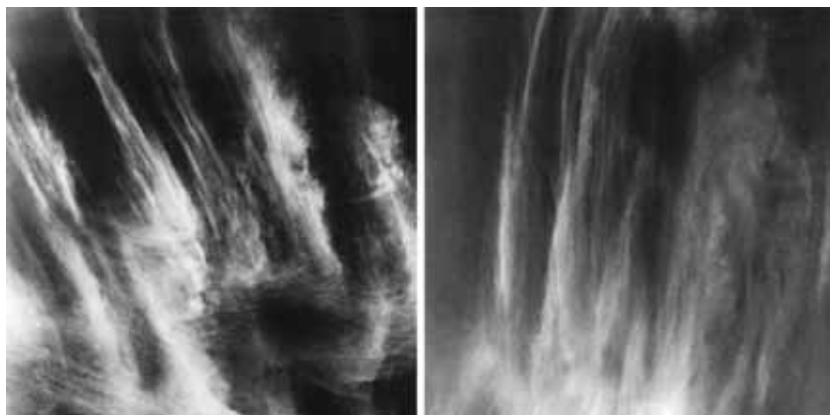


Figura 1 - Equivalentes, 1922-1930, Alfred Stieglitz

Segundo Krauss,

“A incrível verticalidade daquelas nuvens elevando-se em direção à parte superior da imagem cria uma extraordinária impressão de desorientação, quase vertigem. Não se entende onde está a parte de cima e de baixo, não se entende porque essa imagem, que se assemelha tanto a uma imagem da realidade, está destituída do elemento primordial de nossa relação com ela, ou seja, o sentido indefectível de orientação para com o solo”.⁶

Assim, como um *ready-made* de Duchamp, cujas origens encontram-se em um deslocamento de contexto e situação do real, *Equivalentes* é uma obra que parece impossível de se analisar. Por serem “radicalmente

⁶ KRAUSS, *Op.cit.*, p. 141-142.

dependentes do efeito de recorte”,⁷ as imagens de nuvens de Stieglitz quebram as nossas noções de realidade - por mais que sejam providos dela – e, dessa maneira, acabam tornando sensível a existência de seu objeto.

Partindo do ponto de vista de que uma imagem fotográfica é, antes de tudo, uma composição a base de luz e sombra e que, em sua totalidade evoca um *vestígo*, um *indício*, uma *existência*, torna-se então parte dos sistemas de impressões da classe dos *signos*, dos *traços*, dos *índices*. Passando a evocar o referente e a fazer apelo à percepção do sensível, é possível afirmar ainda que muitas das obras instantâneas de Duchamp, da mesma maneira que Equivalentes de Stieglitz, podem ser deslocadas para o campo de *índice*. Campo que permite certificar, autenticar e ratificar, porém, muitas vezes sem remeter ao que a obra verdadeiramente *significa* e, dessa maneira, conseguindo manter intacto o mistério do objeto exposto sem basear-se na semelhança, tal como espelho/reflexo do real porém, ligado a ele apenas por metonímia.

Uma vez que o trabalho de *reconhecimento* de uma imagem apóia-se no conhecimento prévio, ou como afirma Aumont,⁸ “em uma reserva de formas de objetos e arranjos espaciais memorizados”, é possível dizer que o seu *reconhecimento* se dá por meio de comparações entre experiências visuais presentes e passadas, causando dessa maneira sentimentos singulares em cada observador.

A medida que o espectador passa a estabelecer relações subjetivas ao apropriar-se dos elementos de uma

⁷ idem, p.142.

⁸ AUMONT, 1993, p.81.

imagem fotográfica (como em *Equivalentes*), esta, por sua vez, passa a representar não apenas aquilo que acreditamos ser mas, também a produzir uma verdadeira revelação sobre o objeto representado, arremecendo-nos então ao que Barthes⁹ denomina de *foto do espectador* ou, o que Soulages¹⁰ acredita ser de *ver de outro modo e outra coisa*.

A possibilidade de apresentar novas realidades não captadas pela visão humana faz com que a fotografia, no que se refere ao processo de representações, vá além do nosso olhar e isso a diferencia dos ícones representativos como a pintura e o desenho, que funcionam por meio da semelhança e do código.

Desta maneira, é possível pensar, segundo Krauss, que:

“as condições semiológicas próprias da fotografia se distinguem basicamente das condições semiológicas de outros modos de produção de imagens designadas pelo termo “ícone”; e é esta especificidade semiológica que permite transformar a fotografia em objeto teórico, por intermédio do qual se pode pensar as obras de arte em termos de sua função de signos”.¹¹

Como um reflexo do advento fotográfico, a liberação da mão do homem no processo de construção de uma obra é, também, um fator adotado pelo *ready-made*. Tanto a fotografia como o *ready-made* se equivalem no processo ao tratarem seus referentes como materiais de suas obras. Suas diferenças, segundo Roullié,¹² aplicam-se ao

⁹ BARTHES, 1980.

¹⁰ SOULAGES, 2010.

¹¹ KRAUSS, 2010, p.15.

¹² ROULLIÉ, 2009.

fato de que a primeira *copia*, e o segundo *corta*. Porém, uma vez que, tanto a fotografia quanto o *ready-made* são originados de coisas “prontas/feitas”, ambos passam a converter o material em símbolo e, fora de qualquer idéia de fabricação, transformam “coisa” em imagem e obra.

Duchamp, sob forte influência da lógica fotográfica – princípio da experiência e do referente – redistribuiu as práticas pictóricas e escultóricas ao conceber obras voltadas ao pensamento e aparentemente desprendidas da formalidade, causando assim uma confusão no gênero artístico. Ao introduzir a *Roda de bicicleta* em 1913, por exemplo, o artista introduziu ao mundo da arte o princípio que Roullié¹³ afirma ser o de “seleção-registro” (selecionar/escolher e registrar), que é um princípio típico da fotografia.

Desfazendo-se da ordem do comum e liberando o homem de representar o real, parece possível afirmar que a fotografia fragilizou por completo a tradição iluminista e impôs uma reflexão a respeito da materialidade dos suportes considerados imutavelmente icônicos. O que, até então, não era considerado arte transformou-se em arte e, dessa maneira, o artista que antes *apenas* criava, passa *também* a se utilizar de materiais. E, assim, na semelhança de um “artista mágico”,¹⁴ torna-se possível a transformação de coisas em “obras-*ready-made*” e, por sua vez, em arte. Em conclusão, pode-se afirmar que a fotografia diferencia-se dos ícones configuracionais não apenas por sua semelhança visual com o real mas,

¹³ *idem*

¹⁴ *idem*

como explica Krauss,¹⁵ por apresentar uma semelhança fisicamente forçada com o real. Semelhança esta, que oferece à fotografia uma condição formativa de ordem indicial que muitas vezes não se parece com aquilo que representa.

Ao retratar as nuvens, Stieglitz com certeza projetou seus pensamentos nelas, assim como projetamos os nossos ao observá-las. Em busca de novos aspectos simbólicos, por meio de *Equivalentes*, Stieglitz nos mostra que a fotografia, assim como as nuvens, trazem consigo certa visualidade que muitas vezes nos remete a outra coisa, a algo ligado às emoções e vivências de cada indivíduo. As fotografias, dentro de um contexto de *equivalência* ou de metáfora visual, tornam-se então uma fonte de estímulo e expressão demonstrando e ressaltando a força da linguagem visual.

Mediante o efeito de recorte, Stieglitz expulsa para o lado de fora da obra a materialidade do objeto (exatamente como um *ready-made*). Ao desestabilizar o objeto, Stieglitz evidencia que a fotografia pode criar enigmas e confundir as expectativas do observador da mesma maneira como fez Duchamp.

Uma vez que a busca do real encontra-se no *cerne* da concepção fotográfica, com referência em *Equivalentes*, é possível afirmar que a importância de uma imagem muitas vezes não é encontrada necessariamente no que ela mostra mas, sim, na sua maneira de representação. Ao permitir diferentes leituras, a fotografia transcende a

¹⁵ KRAUSS, R. *Op.cit.*, p. 83

uma fonte inacabável de sentidos e, a medida que sua imagem acrescenta-se e funde-se à imagem mental, passa a confrontar também a busca do real.

Referências Bibliográficas:

- AUMONT, J. A imagem. São Paulo : Papirus, 1993.
- BARTHES, R. A câmara clara. Lisboa, 1980.
- CAUQUELIN, A Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo : Martins, 2005.
- DUBOIS, P. O ato fotográfico e outros ensaios. São Paulo : Papirus, 1994.
- KRAUSS, R. Fotográfico. Barcelona, 2010.
- SOULAGES, F. Estética da fotografia: perda e permanência. São Paulo : Senac, 2010.
- ROULLIÉ, A A fotografia: entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constança Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

Cidade, Espaço público e Site-specific: estratégias de conectividade entre o sujeito e o espaço

Luísa Mendes Tavares/PPG-Artes UERJ

Resumo: A proposta dessa comunicação é refletir sobre a cidade, o espaço público e o sujeito a partir de obras de arte contemporâneas instaladas temporariamente em determinado lugar. Esse trabalho parte do princípio de que a obra de arte no espaço público media a interação entre o sujeito e o espaço modificando posições antes rígidas. Seu foco de análise recai no caso do site-specific 'Máximo Silêncio em Paris', de Giancarlo Neri, instalada na Praça Paris no Rio de Janeiro em janeiro de 2012.

Palavra-chave: cidade. espaço público. site-specific. Praça Paris. Giancarlo Neri.

Abstract: The purpose of this communication is to reflect on the city, on the public space and the subject from contemporary art works, temporarily installed in a particular place. The work of art in public space mediates the interaction between the subject and space, changing positions before rigid. The paper analyzes the specific case of site-specific 'Máximo Silêncio em Paris', made by Giancarlo Neri, installed at Paris Square in Rio de Janeiro in January 2012.

Keyword: city. public space. site-specific. Paris Square.
Giancarlo Neri.

Uma cidade não é constituída de pedras, mas de homens, de cidadãos.¹

A proposta dessa comunicação é refletir sobre a cidade, o espaço público e o sujeito a partir de obras de arte contemporâneas instaladas temporariamente em determinado lugar.

Esse trabalho parte do princípio de que as obras trazem mudanças significativas aos locais nos quais são instaladas, mudando a paisagem. Ao mudar a paisagem não acrescenta-se apenas mais um elemento visual ou sonoro ao lugar. Quando uma paisagem muda, mudam os modos de reverberação desse local e esses modos operam principalmente na relação entre o sujeito e o espaço.

Partindo da relação que o indivíduo estabelece com a cidade, e que a cidade opera no indivíduo, investigo como essas peças agiram como meios de conectividade entre os transeuntes e o lugar. O trabalho analisa o caso específico do site-specific 'Máximo Silêncio em Paris', de Giancarlo Neri, instalada na Praça Paris no Rio de Janeiro em janeiro de 2012.

Três categorias são importantes para discutir esse caso: a cidade, o espaço público e a arte urbana. A seguir vamos elaborar um debate sobre elas.

¹ (Alberto, o Grande apud Le Goff, p. 90, 1998)

Cidade

Podemos pensar a cidade como formada por corpos animados sempre em movimento, que, como o nosso pulsa e repulsa aos estímulos que sente. É na cidade que trafegamos, que encontramos o outro, ou não encontramos, onde percebemos vestígios de planos urbanos frustrados ou ocupações bem sucedidas. Ainda que seja impossível reduzir a pluralidade das cidades, para ‘a cidade’, procuro abordar questões que são comuns aos que vivem em centros urbanos.

É sobre a cidade de hoje que me refiro, ainda que busque em modelos de cidades de outrora dados para reconhecer as cidades atuais. Os primeiros modelos de cidade estão na Antiguidade. Segundo o geógrafo Paulo Cezar da Costa Gomes (2002), a origem da polis grega é a fronteira dos muros e das leis naquele determinado local onde todos seguiam as mesmas normas, surgindo uma área para a vida coletiva, criando um espaço público. Esse espaço favorece a formação da identidade social, que liga o sujeito através do território e da imposição sobre as peculiaridades do indivíduo.

Na Roma Antiga, a cidade é o lugar da educação, da cultura, dos bons costumes e da elegância. Entre as funções da cidade mais criativas estão as escolas, a arte, o teatro e o urbanismo. A cidade nasce com muitos estímulos a práticas artísticas, que favorece a troca entre os cidadãos.

Diversos modelos de cidade se seguiram um após o outro. A transformação do corpo do sujeito acontece

também no corpo da cidade. Charles Baudelaire, poeta que assistiu a modernização de Paris operada pelo prefeito Haussmann e os primeiros projetos de uma urbanização sanitaria, escreveu a seguinte frase diante dessa situação: “(...) a forma de uma cidade muda mais depressa, lamentavelmente, que o coração de um mortal”.² Isso faz parte da lógica dinâmica da cidade: um lugar onde se constrói, mais do que destrói ou conserva.

Acidade se torna o local de mudança e de imediatismo. A cidade, com seu tempo acelerado, torna ambientes centrais em espaços abandonados, deslocando os pontos de convergência entre corpos que circulam sem parar.

A cidade é problematizada pela especulação, pela homogeneização, pelo abandono, acarretando uma fragmentação que marca os espaços, produzindo uma dispersão dos corpos, e tornando inevitavelmente os lugares em incerto. Ainda assim, a cidade é o espaço de troca que estimula o sujeito a viver no coletivo, reunindo interesses diversos e convívio de opostos.

Os cidadãos imersos nesse conjunto complexo que forma a cidade procuram práticas que o tornem pertencentes àquele local. Os indivíduos querem se apropriar da cidade, construindo seus microterritórios. Independente dos planos urbanos, que influenciam a vivências das pessoas, elas sempre vão encontrar formas de se relacionar com a cidade de uma maneira própria e única. Mesmo sem fazer isso conscientemente, mesmo como Michel de Certeau (2009) afirma “tão cego como no corpo a corpo amoroso”.³

² (Baudelaire apud Le Goff, p.143, 1998)

³ (Certeau, p. 159, 2009)

Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra.

Eu gostaria de acompanhar alguns dos procedimentos – multiformes, resistentes, astuciosos e teimosos – que escapam à disciplina sem ficar assim fora do campo onde se exerce, e que deveriam levar a uma teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade da cidade.⁴

Para Léfèbvre (2004), os procedimentos de ‘resistência’, ‘escape à disciplina’ e a ‘teimosia’ citados por Certeau, seriam o que ele chamou de ‘leis do urbano’, estabelecendo uma relação entre autores. Para Léfèbvre as leis são normas negativas: romper barreiras, acabar com todas as separações, anular a opacidade das relações. Distante de qualquer conceito ditado por urbanistas, as leis do urbano pretendem ultrapassar os confinamentos muitas vezes proporcionados por deslocamentos de projetos urbanísticos. O autor incita a apropriação da cidade e da realidade contemporânea pelos corpos que nela habitam, recusando a segregação e a separação. Os preceitos negativos implicam a positividade com a reafirmação das diferenças: “reapropriação pelo ser humano, de suas condições no tempo, no espaço, nos objetos”.⁵

A autora Paola Bereinstein Jacques (2008) desenvolve o conceito de errância, que seria um exercício ativo para se praticar no espaço urbano, com foco na caminhada pela cidade, a fim de reverberar as relações entre o corpo e o corpo urbano: “Dessa relação entre o corpo do cidadão e

⁴ (Certeau, p. 159-163, 2009)

⁵ (Léfèbvre, p.163, 2004)

esse ‘outro corpo urbano’ pode surgir uma outra forma de apreensão urbana e, conseqüentemente, de reflexão e de intervenção na cidade contemporânea”.⁶

Entre os personagens que vivenciam com clamor a cidade do séc. XIX está o flâneur. Ele estimulou a consciência das práticas como a errância, as leis do urbano, a resistência e a deriva.⁷ O flâneur é o sujeito que anda pela cidade, que admira a multidão. “Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo”⁸. Talvez ele não estivesse tão oculto ao mundo como ele imaginava. Ainda que a cidade naquele momento não fosse cercada por câmeras de vigilância como hoje, observar a todos, sem ser observado, é uma ilusão. Estar na rua é estar sendo observado.

Espaço público

Penso sempre a cidade como espaço público. Talvez essa percepção passe pelo fato de que “a rua, portanto, se apresenta como uma das principais características da cidade burguesa ‘e sua mais alta realização arquitetônica’”⁹. E é a rua, em conjunto com a praça, o jardim, o largo, o parque e até a praia que detêm minha atenção. São nesses espaços que a prática urbana pode se tornar uma potência, onde pode haver o encontro com o diferente.

⁶ (Jacques, 2008)

⁷ Prática de caminhada desenvolvida e estimulada pelos Situacionistas no final da década de 60.

⁸ (Baudelaire, p.21, 1996)

⁹ (Aymonimo apud Lagreca de Sales, p.36, 2008)

Entre o público e o privado há uma fronteira que, ao longo da história se mostra instável. Em meio a apropriações e desapropriações de terrenos, a demarcação do público e do privado acaba sujeito a interesses particulares combinados com o poder público vigorando determinações de carácter duvidoso. Os projetos de urbanismo sanitaria no século XIX desenvolveram e atrelaram ao estado o poder de gestão dos espaços públicos que conhecemos hoje.

Para Gomes, o espaço público é formado pela combinação da tríplice: morfologia, significado de valores e comportamento. Os espaços qualificam os comportamentos sociais significando valores. A morfologia representa as características físicas do espaço, o comportamento está relacionado à conduta dos usuários daquele espaço, e os significados de valores são as condutas esperadas para aquele determinado espaço, que foram construídas no próprio espaço, mas também fora dele, a partir das normas vigentes que circundam o local.

Nesta perspectiva, o espaço público possui três propriedades fundamentais: ordem, com a intenção de administrar possíveis conflitos, co-presença, ou seja, como viver junto sendo tão diferente e a visibilidade, sendo o olhar livre, o espaço é de exibição e apresentação.

O projeto de Gomes intitulado “Cenas da Vida Urbana”, o geógrafo filma cenas de espaços públicos e a partir das imagens obtidas, analisa o material buscando compreender como os indivíduos constroem territorialidade dentro do espaço público, investigando as práticas dos

cidadãos comuns na criação de seus microterritórios. Entre eles está a simples atitude de sentar no banco e observar a vida urbana. Segundo o autor, esse é um ato positivo que demonstra curiosidade em relação à nossa vida.

O espaço público é o local de afirmação da cidadania, espaço político da cidade contemporânea, assim como ocorreu em outros momentos da história. Assim, em Gomes, é o local da reprodução de ideias diferentes que relacionam cultura e subjetividade, gerando novas percepções dos espaços cotidianos. Léfèbvre acentua que a diferença é uma premissa para a construção de um novo espaço:

Considerando que o espaço abstrato [do modernismo e do capital] tende na direção da homogeneidade, na direção da eliminação das diferenças ou peculiaridades, um novo espaço não pode nascer (ser produzido) a não ser que ele acentue diferenças.¹⁰

O espaço público deve ser referência de produção de sentido, contendo uma diversidade de peças e funções distintas que, se bem articuladas, geram conforto, tranquilidade e envolvimento (ativo ou passivo). Proporcionando satisfazer as necessidades psicológicas de segurança, sentimento de pertencimento, autoestima, expressão artística e comunicativa.

Arte urbana e site-specific

O homem, com sua necessidade de afirmação de território, desenvolveu esculturas monumentais para valorizar a sua história: espalhando seus líderes e seus

¹⁰ (Léfèbvre apud Kwon, p.182, 2008)

feitos por toda a cidade e distinguindo os espaços públicos que tem caráter simbólico. Assim, a população poderia reconhecer quem eram as figuras e os locais marcantes da trajetória de seu povo, identificar-se e estimular a relação com o espaço e seu coletivo. As obras de arte no espaço urbano são uma prática antiga, que esteve atrelada em sua maioria à arquitetura, com foco nas fachadas até o desenvolvimento da cidade moderna, quando a escultura liberta-se das frentes e passa a ocupar os lugares centrais em praças, parques e avenidas.

Na cidade contemporânea, a prática da arte nos espaços públicos da cidade ganhou tantas versões e ramificações, que gerou um campo diversificado. As esculturas patriotas agora dividem espaços com adesivos, grafites, pichações, esculturas concretas e minimalistas, site-specifics de todos os gêneros, além de possíveis performances sem hora nem local pré-estabelecido para acontecer. Estas obras, em sua maioria, são pensadas especificamente para o espaço público e transformam, ainda que forçosamente, o público em público de arte.

Quando se contribui para a coesão dos cidadãos, favorecendo o lugar de encontro, estimula-se não só o discurso, mas, conseqüentemente, as conversas. Por isso considero a arte urbana como a mediadora entre o sujeito e a cidade, proporcionando falas que não surgiriam se a obra não estivesse lá, promovendo o debate e a comunicação. Tudo isso se dá porque ao dirigir sua criação artística para as coisas do mundo, o artista volta-se para o espaço, alterando a paisagem ordinária da cidade. Essa prática

valorizar a cidade e a cultura, dando sentido à cidade através de motivações simbólicas, sociais e econômicas. Sua produção está atrelada a expansão dos limites das instituições que tradicionalmente mantém a arte entre quadros e paredes.

Considerando o foco na natureza social da produção e recepção de arte como sendo exclusivista demais, até elitista, esse engajamento expandido com a cultura favorece locais “públicos” fora dos confins.¹¹

A arte urbana de qualquer ordem é um ato político porque combate a impessoalidade do espaço público e a perda de lugares de encontro e convívio, recupera espaços degradados, melhora o rendimento da cidade e promove a identidade urbana, combatendo a publicidade e a invasão de automóveis. Além de estimular que os cidadãos se reconheçam como pertencentes ao espaço e reorientar o conceito de lugar, recuperando uma imagem significativa da cidade

Vamos focar no conceito de site-specific, já que o estudo de caso problematiza o modo como esse tipo de arte vem sendo utilizada. Ainda que outras etiquetas pudessem ser usadas para esta obra como: intervenção urbana, arte pública, instalação entre outras nomenclaturas. O site-specific é um conceito que surge a partir das práticas contemporâneas de observar e produzir algo para determinado espaço, a obra transforma e incorpora o local onde está sendo executada, estabelecendo uma relação tão estreita com o espaço, que só existe no lugar para

¹¹ (Kwon, p.171, 2008)

qual foi feito. A localidade era um ponto central da obra e todas suas características deveriam ser analisadas com a finalidade de produzir um trabalho que tanto se acomodasse espacialmente no local, respeitando suas características morfológicas, como as relações culturais, sociais e políticas entre público, espaço, obra e artista. Estas preocupações socioculturais, por sua vez, ultrapassaram os limites da que o local impunha ao trabalho, ampliando o conceito de site-specific para outras direções.

Mas se a crítica do confinamento cultural da arte (e do artista) pela via de suas instituições foi a “grande questão”, um impulso dominante de práticas orientadas para o site, hoje é a busca de maior engajamento com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados, instituições não especializadas e questões não especializadas em arte (na realidade, borrando a divisão entre arte e não-arte).¹²

Praça Paris

Para compreendermos as modificações produzidas pela obra de Giancarlo Neri é fundamental falarmos sobre a Praça Paris, onde a obra esteve sediada.

A Praça Paris, localizada no bairro da Glória, zona sul do Rio de Janeiro, talvez seja uma das praças mais bem conservadas da cidade. Toda no estilo francês, a Praça contém um jardim parisiense, esculturas em sua maioria de mármore, além de um lago e um chafariz. Considerada uma joia da belle époque, foi construída em 1929, durante o mandato do prefeito Antônio Prado Junior, a partir dos projetos desenvolvidos pelo urbanista Alfred Agache. O

¹² (Kwon, p.171, 2008)

urbanista fez um grande projeto para a revitalização do Rio de Janeiro, porém poucas coisas saíram do papel. Durante as obras de construção do metrô em 1972 a Praça ficou em péssimo estado. Em 1992, foi restaurada e gradeada.

Os jardins franceses da praça são feitos a partir de um modelo, que busca demonstrar o poder do homem sobre a natureza, como ressalta o texto da placa instalado no local:

Com linhas e semelhanças dos clássicos jardins franceses, que se caracterizam pelas formas geométricas, e simetria perfeita do traçado, foi idealizado no século XVIII, durante o reinado de Luís XIV, é característico do Jardim Versalhes, e demonstra o domínio do homem sobre a natureza, criando como se pensava à época, uma natureza ainda mais perfeita que a própria, as flores em canteiros delimitados, os arbustos em peculiar desenho conhecido como topiaria, outros elementos, como lagos, esculturas e chafarizes, que representam o engenho humano.

Dentro das categorias que se estabelece para espaço público, a Praça Paris não é considerada um ‘espaço de circulação’ (como uma rua ou uma praça), como só há uma entrada aberta, não há como ser um local de passagem. É um ‘espaço de lazer e recreação’ (como um parque, playground, pista de skate), ainda que não haja esse tipo de construções, as crianças utilizam o espaço livre para brincar ou andar de bicicleta. É um ‘espaço de contemplação’ (como um jardim público, um monumento), não há nenhum outro jardim com tantas esculturas em uma praça no Rio de Janeiro. É também um ‘espaço de preservação e conservação’ (como uma reserva ecológica, um prédio tombado), devido ao valor histórico que possui. A Praça Paris é um espaço público que agrega em seu

conjunto uma pluralidade de funções, diversificando as possibilidades de inserção do sujeito no espaço.

Apesar disso, a expectativa de visitantes me parece estar abaixo do esperado, ainda que não haja preocupação das instituições que administram o lugar com a quantidade de frequentadores. Conversando com os guardas municipais que trabalham no local eles revelaram que pelo tamanho da praça, o local poderia receber um número bem maior de pessoas. A praça possui uma imensa infraestrutura: são seis guardas municipais trabalhando dia e noite para garantir a segurança, mesmo nos horários que está fechada e seis jardineiros da Conlurb que trabalham de segunda a sexta, fazendo diariamente a limpeza e a manutenção do jardim.

Porém, nem sempre foi assim. A professora Patrícia, que frequenta a Praça desde criança, e no dia que a encontrei levava o cachorro para passear, repetindo todos os dias essa ação, revela que hoje ela está muito feliz, pois a Praça lembra como era na sua infância. Já durante a década de 80 estava completamente abandonada, com muitos problemas, ‘tudo que não presta’ conforme ela descreve. Os espaços públicos de lugares com políticas incertas como o Brasil estão sujeitos a situações de abandono.

A Praça é um refúgio verde, um cantinho de paz no meio do centro urbano para a guarda municipal Raquel, que trabalha diariamente no local. Os corredores, que buscam a pista de terra para a prática do esporte, são atualmente, segundo Raquel, a maior parte do público

que frequenta a praça. Outros visitantes da praça são: um grupo de idosos que pratica tai chi chuan pela manhã, turistas que vão conhecer a Praça pela primeira vez e tiram muitas fotos, casais de namorados sentados nos bancos trocando carinhos, pessoas em horário de almoço que vão desfrutar de um pouco de paz ao ar livre e crianças que buscam uma diversão. As crianças, porém, estão deixando de frequentar o lugar desde que houve a reforma e ficou proibido pisar na grama em setembro de 2012.

Estes são alguns dos microterritórios que percebi durante minhas visitas ao local, que ocorreram durante o período em que estava escrevendo o artigo entre agosto e outubro de 2012. Porém por morar próximo ao local, sempre o observei, devido à minha curiosidade em relação aos espaços públicos.

Máximo silêncio em Paris, Giancarlo Neri

Neste contexto, entre 27 de janeiro e 5 de fevereiro de 2012, foi instalada obra 'Máximo silêncio em Paris' de Giancarlo Neri, modificando radicalmente a paisagem durante seu período de exposição.

O Rio de Janeiro tem sido um local muito frequentado pelo artista. Ele já havia realizado três instalações em locais muito próximos ao da Praça Paris. Suas instalações estiveram no Castelinho do Flamengo, no Hotel Gloria e no Museu da República. Todos os trabalhos estavam em áreas externas e o artista é conhecido por

sua interferência na paisagem urbana: “Meu trabalho é ir até as pessoas. Esse, para mim, é o verdadeiro conceito de arte pública”.¹³

“Máximo silêncio em Paris” foi um site-specific para Praça Paris. O nome do trabalho já remetia a estreita relação entre o trabalho e o local onde era executado. Devido ao dinamismo dos conceitos, o site-specific não tem mais o local definido como pré-condição do trabalho. A obra já havia estado em outros lugares, modificando o lugar e seu nome a cada instalação. A obra ‘original’ foi feita em Roma e era chamada de “Maximum Silence”. Ela era realizada no Circus Maximus, a arena onde ocorriam as corridas de carruagem na Roma Antiga. O trabalho consistia em nove mil lâmpadas chinesas, dessas que podemos comprar em lojas de R\$1,99, acesas e espalhadas pelo local, que variavam de cor sem nenhuma interferência do artista, segundo o próprio. A ideia, explicou ele, veio da reclamação da sua mulher, que comprou a lâmpada, achando que ela permaneceria sempre branca e se surpreendeu quando houve a mudança de cores.

Conforme observou Susan Hapgood, “a expressão ‘site-specific’, que um dia foi popular, acabou tornando-se ‘móvel sob as circunstâncias corretas’”, estilizando a ideia de que “remover o trabalho é destruí-lo.”

Mais do que resistir à mobilidade, esses artistas estão tentando reinventar a site-specificity como prática nômade.

Assim, se o artista obtiver sucesso, viajará constantemente como freelancer, trabalhando em geral em mais de um projeto site-specific ao mesmo tempo, viajando com frequência como hóspede, turista, aventureiro, crítico temporário ou pseudo-etnógrafo.¹⁴

¹³ Neri in http://www.iicio.esteri.it/IIC_RioDeJaneiro/webform/SchedaEvento.aspx?id=569 em 22 de novembro de 2012.

¹⁴ (Kiwon, p.174-177, 2008)

A obra também esteve em Madri e Dubai antes de chegar ao Rio. O artista singulariza cada vez que remonta o site-specific: “Em cada local, é uma situação diferente. A obra interage diretamente com o espaço”.¹⁵ Toda vez que a obra é montada, ela se torna outra, uma vez que o local escolhido é um ponto decisivo para o trabalho contribuindo para uma identidade específica da obra apresentada: “ao injetar a singularidade do lugar na experiência”.¹⁶

Convidada para visitar o site-specific, relutei de imediato por achar que o trabalho não se passava de uma repetição de um módulo em grande escala, o que não me parecia ser uma experiência enriquecedora e ainda me remetia a uma fórmula já desgastada de instalação. Ainda assim aceitei o convite, já que a Praça fica muito próxima ao meu local de trabalho e achei que era uma ótima oportunidade de visitar a praça à noite, coisa que eu nunca tinha feito.

Quando cheguei e adentrei pelo portão principal fiquei muito impressionada, uma felicidade me tomou. Desde criança passo pela praça, uma vez que circulo pelas áreas ao redor. O que me encheu de alegria naquela noite, foi que ao longo de todos esses anos eu nunca tinha visto tantas pessoas na Praça. O lugar, por mais que haja frequentadores, sempre passa a sensação de estar vazio, mas nesse dia o sentimento era outro. As pessoas pareciam as mesmas de sempre, porém agora elas haviam se multiplicado. Eram casais namorando, famílias com

¹⁵ Neri in http://www.iicrio.esteri.it/IIC_RioDeJaneiro/webform/SchedaEvento.aspx?id=569em 22 de novembro de 2012.

¹⁶ (Jacob apud Kiwon, p.180, 2008)

crianças, diversos fotógrafos amadores e profissionais, grupos fazendo piquenique, todos desfrutando da Praça.

O trabalho “Máximo silêncio em Paris” era formado por jogos de cor, onde as luminárias esféricas alternavam suas cores entre rosa, azul, verde, lilás, amarelo, vermelho e branco. Conforme as cores iam trocando, havia um momento dos tons cítricos, o outro era todo azul, tinha horas que só havia vermelho, lilás e rosa, a Praça consequentemente também mudava de cor, trazendo uma experiência cromática para o visitante quase imersiva e em grande escala. O espectador se sentia envolvido com a obra, e envolvido com o lugar.

A Praça enfatizava sua vocação de lugar de encontro, troca e lazer, gerando conforto, tranquilidade e envolvimento com o local, estimulando o sentimento de pertencimento, as pessoas estavam mais próximas da praça. O trabalho de Neri utilizava o espaço da praça e destacava o próprio local através da iluminação e do evento que o site-specific gerava. Isso estimulava as funções habituais da Praça.

Com certeza a arte site-specific pode levar à emergência de histórias reprimidas, prover apoio para maior visibilidade de grupos e assuntos marginalizados e iniciar a redescoberta de lugares “menores” até então ignorados pela cultura dominante.¹⁷

E o que mudou na paisagem? A paisagem foi modificada já que colocaram novos corpos ao lugar, e estes corpos eram nove mil lâmpadas chinesas. O simples ato de colocação das lâmpadas transformou a

¹⁷ (Kiwon, p.180, 2008)

praça porque modificou a relação dela com as pessoas, modificou o discurso das pessoas sobre o lugar, gerando afetividade e apropriação do espaço. Produziu sensações e sentimento nas pessoas, tanto de simpatia ou ódio.

Claro, houve pessoas que duvidaram da validade estética e ética do trabalho de Neri. Podemos também construir a hipótese de ser uma estratégia de aumentar a especulação imobiliária do local, já que a região está sendo muito visada no contexto de reformas por qual passa a cidade para os eventos esportivos mundiais que serão realizados em 2014 e 2016. O trabalho comemorava o ano da Itália no Brasil e fazia parte da programação de arte pública do Oi Futuro, patrocinado pelo Governo do Estado e pela Prefeitura do Rio de Janeiro.

Mas, considerando que a ordem socioeconômica atual cresce na produção (artificial) e no consumo (de massa) da diferença (pela diferença), a exposição de arte em lugares “reais” pode também significar uma maneira de extrair as dimensões históricas e sociais dos lugares para servir de forma diversificada ao impulso temático do artista, satisfazer perfis demográficos institucionais ou preencher necessidades fiscais da cidade.¹⁸

A obra do artista italiano ficou uma semana na Praça Paris, mesmo sem poder precisar, não há medição de frequência de público, acho que a semana foi a que houve mais visitantes em muitos anos. A guarda municipal Raquel e o frequentador diário da Praça, Marcelo, dizem que o evento serviu para as pessoas conhecerem ou reconhecerem a praça. Segundo Raquel, muitas pessoas que vão a Praça hoje, diz que ficaram sabendo de sua

¹⁸ (Kiwon, p.180, 2008)

existência através do “Máximo Silêncio em Paris”. Para Marcelo, a instalação serviu para as pessoas saberem que a Praça está bem cuidada, já que muitos sabiam da fama dos tempos em que ela esteve abandonada. Depois do encontro dos visitantes com a Praça, motivado pelo chamariz de uma instalação contemporânea, as pessoas puderam valorizar o conjunto arquitetônico da Praça que é tão ou mais interessante que as luminárias chinesas, que serviram para iluminar a beleza do local.

Todas as ações site-specific teriam sido entendidas como reativas, “cultivando” o que se presume já estar lá, mais do que como geradoras de novas identidades e histórias... Só essas práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem transformar encontros locais em compromissos de longa duração e intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e indelévels.¹⁹

Considerações finais

Vimos ao longo desse trabalho que a cidade é o espaço da relação, e que os espaços públicos são os locais na cidade que possuem a vocação para estimular e provocar a interação do sujeito com o espaço. A arte urbana estimula esse lugar, envolvendo de simbolismo e significado a região onde a obra é colocada. Ao falar sobre a obra na Praça Paris percebemos como o site-specific é um atrativo para movimentar o local e podemos dizer que foi de fundamental importância para os indivíduos reconhecerem a área.

São inúmeras as estratégias que podemos tecer para pertencer aos espaços. Miwon Kwon nos demonstra, nos

¹⁹ (Kwon, p.182-184, 2008)

fragmentos retirados do seu texto “Um lugar após o outro”, que ainda que haja interesses obtusos na colocação das obras de arte, elas são de fundamental importância para resgatar pertencimentos. As obras revitalizaram locais e trouxeram novas perspectivas a espaços, aumentando consideravelmente o fluxo de transeuntes e formando novas redes urbanas.

Referências bibliográficas:

Le Goff, Jacques. Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

Certeau, Michel de. A invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer. 16ed. Tradução: Epharaim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

Baudelaire, Charles. Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna. Organizador: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Lagrecia de Sales, Marta Maria. Territórios de intermediação: Uma hipótese para a análise e o projeto da cidade contemporânea. São Paulo: FAUUSP, 2008.

Léfebvre, Henri. A Revolução Urbana. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

Gomes, Paulo César da Costa. A condição do urbano: ensaios da geopolítica da cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

Kwon, Miwon. Um lugar após o outro. Revista Artes e Ensaios do Programa de Pós-Graduação em Artes – EBA, UFRJ. Ano XV, n. 17, 2008

Jacques, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. Arqitextos, São Paulo, 08.093, Vitruvius, fev 2008.

http://www.iicrio.esteri.it/IIC_RioDeJaneiro/webform/SchedaEvento.aspx?id=569 em 22 de novembro de 2012.

A paisagem em Robert Smithson e a experiência da memória

Martha Telles - UERJ

Resumo: A obra de Robert Smithson redefine e estabelece novas relações com a paisagem entrópica contemporânea. Nos relatos de deslocamentos imaginários ou reais, o artista elabora a sua dialética entre o mundo físico e a linguagem tendo o tempo e a memória como experiências constitutivas de sua definição de conceito artístico.

Palavras-chave: Robert Smithson; paisagem entrópica contemporânea; tempo; memória.

Abstract: Robert Smithson's works redefine and establish new relationships with the entropic contemporary landscape. Through descriptions of imaginary or real dislocations, the artist develops his dialectics between the physical word and language, with time and memory as constitutive experiences of his definition of his own concept of art.

Key-words: Robert Smithson, entropic contemporary landscape, time, memory

A reflexão sobre a paisagem contemporânea é um dos aspectos centrais na obra de Robert Smithson. Elaborado a partir de seu universo de estruturas cristalinas, do pensamento dialético fundamento de sua poética, a noção de paisagem contemporânea é redefinida em sua obra. Artificial, entrópica, natureza embricada na cultura, subúrbios conurbados às megalópoles desmesuradas, o espaço social humano passa a ser experimentado mais temporalmente do que fisicamente, embora último esteja presente como condição de possibilidade. No cenário das ruínas pós-industriais da segunda metade dos anos de 1960, o artista investiga o lugar do tempo e da memória em seu conceito de experiência estética. Aqui, não seria mais possível a experiência narrativa e de construção de sentidos pelo flaneur; um observador privilegiado que com seus passeios e sua escrita ainda conseguia organizar, ordenar e a atualizar as experiências em uma narrativa contínua capazes de construir sentidos a partir do espaço da paisagem urbana do final do século XIX. Em Smithson, o reconhecimento das inúmeras possibilidades temporais latentes na paisagem contemporânea, acontece ao acaso tal como a experiência da memória de duração de Bergson. Acima de tudo, dar-se nas experiências pedestres e cotidianas da existência. Deslocando-se nomademente pelas ruínas dos subúrbios ou de seu espelho dialético as metrópoles abandonadas, a estratégia do artista é articular os polos de tensão prevista em sua dialética, transformando esse cenário abstrato e caótico em uma espécie de caos organizado pela linguagem.

Paisagem em mise en abîme

As primeiras experimentações de Smithson fora dos espaços institucionais exploram regiões isoladas ou marginais dos grandes centros urbanos. São trabalhos realizados na paisagem entrópica contemporânea como em sua incursão imaginária à The Crystal Land. Logo no início do ensaio, Smithson escreve: “a primeira vez que vi a “pink plexiglas box” de Judd, ele me sugeriu um cristal gigante de outro planeta”.¹ Nessa comparação, o cristal, material orgânico e biológico, passa a ser concebido como uma natureza artificial. Tal concepção de matéria é elaborada dentro de uma cadeia de analogias imagéticas de tal modo que os cristais refletem as imagens da cristalografia, da ficção científica e da paisagem urbana. Em Crystal Land, Smithson coloca uma das fotos de suas estruturas cristalinas espelhadas na qual o rosto do próprio artista aparece refletido. E tal como as estruturas cristalinas, o ensaio “refletem um número infinito de ready-mades refletidos”,² o que inclui a paisagem de New Jersey. Em The Crystal Land, o subúrbio de New Jersey ocupa a posição de espelho/ reflexo da megalópole de Nova York. Essa paisagem assume a função de estrutura cristalina enantiomórfica e sua infinita capacidade de criar imagens projetadas em uma cadeia de analogia sem fim.

Ao retomar a estratégia duchampiana nas estruturas cristalinas, cada objeto passa a refletir sua imagem e seu

¹ SMITHSON, Robert. *The Crystal Land*(1966). In FLAM, Jack(org.) Op.cit. p. 7

² *A Short Description of Two Mirrored Crystal Structures*(1965). In FLAM, Jack(org.) op.cit.p. 328.

reflexo em uma cadeia infinita, de tal modo que o universo passa a ser concebido como um “hall de espelhos. Reflexos refletindo reflexos”,³ o que inclui a paisagem de New Jersey. Esse subúrbio, espelho e reflexo da megalópole de New York, é tanto um espaço abstrato quanto real. Em sua definição de paisagem Smithson parece refletir não apenas sobre os subúrbios em escombros pelas transformações modernistas, como termina por identificar a condição de uma espécie mise en abîme da construção de sentido na experiência das cidades contemporâneas. De acordo com Henry Lefebvre, pensado como mercadorias, o espaço das cidades contemporâneas tornou-se abstrato e homogêneo, passando a ser manipulados, controlado e trocado. São ainda caracterizados pelo seu poder de expansão por áreas distintas a partir de fragmentos de suas partes intercambiáveis, umas após as outras numa progressão infinita.

Participes da sociedade do espetáculo, da lógica do entretenimento e do turismo, tal espaço suburbano ou metropolitano é vivido pelo sujeito como um fluxo de imagens incessantes, restando-lhe a experiência turística e do nomadismo espacial. Em uma paródia dos anúncios publicitários See The Monuments of Passaic New Jersey (1967) Smithson escreve sobre as condições de possibilidades para a realização do passeio pelos monumentos contemporâneos: “não esqueçam suas câmeras [fotográficas]”, diz o artista. O aviso lembra a necessidade de aceitação de tal paisagem em seus novos

³ SMITHSON, Robert. Robert Smithson on Duchamp. In FLAM, Jack(org.) Op.cit.p.310

termos, mas indica, sobretudo indica a possibilidade de friccionar os polos dialéticos de sua poética em busca de novos e inéditos sentidos.

Paisagem artificial

No texto *The Crystal Land* “as highways cruzam as cidades e se tornam geológicas cadeias de concreto feitas pelos homens”.⁴ Toda a paisagem tem a presença do mineral, Do brilho cromado dos restaurantes de beira de rodovia aos espelhos dos shopping centers, o sentido de cristalino prevalece”.⁵ Nessa realidade, as tradicionais oposições entre natureza e cultura perdem a validade. Como analisou Fredric Jameson, em um mundo mais completamente humano, a natureza encontra-se eclipsada pela cultura, que passa a ser sua verdadeira “segunda natureza”.⁶ Tais experimentações são realizadas numa realidade sob profundo processo de transformação, na qual as tradicionais definições de natureza e cultura, cidade e campo, centro e subúrbio, perdem suas validades. Invalida-se, da mesma maneira, a distinção entre natureza, ermo, a paisagem e um artefato cultural. Nesse cenário, a paisagem alarga sua concepção, inclui situações urbanas, suburbanas, rurais.

Em *The Crystal Land*, a comparação das estruturas cristalinas de Judd com a de outro planeta, bem com a sugestão de que Jersey Meadows poderia ser uma

⁴ SMITHSON, Robert. *The Crystal Land*. In FLAM, Jack(org.) op.cit. p.8.

⁵ Idem

⁶ FREDRIC, Jameson. *Pós-modernismo. A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. p. 13.

boa localização para um filme sobre a vida em Marte, apontam para o uso da narrativa da ficção científica como a articulação de uma natureza artificial, recalcada no modernismo, tanto da paisagem como do próprio homem. A ficção científica é uma narrativa que problematiza as fronteiras entre subjetividade, tecnociência e espaço-tempo como estratégia de interrogar o humano.⁷ Assim como a natureza da cristalografia e o universo das narrativas da ficção científica, o artista aponta para uma realidade na qual natureza e artifício, homens, animais e máquinas encontram-se imbricadas.

Na obra de Smithson, *New Jersey* é uma função, um espaço vazio e sem profundidade. É um nonsite, um lugar-outro na infinita cadeia de deslocamentos de sua poética. Local onde nasceu e cresceu o artista, em sua infância, as pedreiras foram áreas de exploração de curiosidades geológicas de onde mais tarde ele retiraria os nonsite. Em tal paisagem mais completamente humana, na qual a natureza se encontra eclipsada pela cultura, o mundo é concebido como uma infinita rede de linguagem. Na paisagem-linguagem de Smithson, “uma pedra pode ser comparada a uma palavra”,⁸ articulando sintaxe de separação, rupturas e vazios. Aqui, a matéria impressa desempenha um papel entrópico no qual mente e matéria acham-se num fluxo constante de colisões e produção de

⁷ Diferentemente do sujeito da modernidade cujos limites não humanos estão estabelecidos e, em grande parte, subjugado, na ficção científica ao especular sobre o futuro, o presente da ficção científica gira em torno de possíveis, onde os limites dos humanos e do não humano se apagam, sem, no entanto, garantir que, o sujeito da modernidade se sustente.

⁸ SMITHSON, Robert. *Four Conversation Between Dennis Wheeler and Robert Smithson*(1969-1970). In FLAM, Jack(org.). op. cit. p. 209.

novos sentidos. Mapas, gráficos, textos, dentre outros, assemelham-se à definição de Borges do universo, ou a de McLuhan em Gutenberg galaxy: McLuhan em Gutenberg Galaxy:” uma infinita “biblioteca de babel”.⁹

Reconhecendo a paisagem em meio ao caos

O reconhecimento e a aceitação dessa paisagem artificial e entrópica é tema recorrente da arte de Smithson. Em *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* – uma narrativa imaginária do deslocamento espaço-temporal entre Nova York e New Jersey, publicado na Artforum em 1967 –, Smithson identifica a paisagem contemporânea da metrópole e do subúrbio e as suas possibilidades estéticas. Com uma câmera fotográfica e um bloco de notas, o artista passa parte do dia explorando o centro da cidade e a região ao longo do Passaic River, áreas em processo de escavação para a construção de uma nova highway. Como observador privilegiado, o deslocamento dentro do ônibus prossegue até o centro de Passaic. O artista desce na esquina da Union Avenue e da River Drive. O primeiro monumento, uma ponte, é localizado. Nele, a paisagem é definida em termos fotográficos: “o brilho diurno do sol cinematografa o lugar, transformando a ponte e o rio em uma fotografia super exposta. Fotografar com minha Instamatic 400 era como fotografar uma fotografia”.¹⁰ O sol, como uma lâmpada monstruosa, projetava uma série

⁹ Idem.p.18

¹⁰ “SMITHSON, Robert. *A Tour of The Monuments of Passaic, Ney Jersey*. In FLAM, Jack(org.) op. cit p.70.

de imagens separadas através da Instamatic nos olhos do artista. Em Passaic, a paisagem é artificial. No uso da câmera de fotografia Instamatic, o sol torna-se uma lâmpada,¹¹ passando a explicitar sua imbricação com os artifícios da cultura.

Para Smithson, a fotografia tornou o conceito de natureza inviável. Assim como espelhos, as câmeras “tem algo de abominável, porque elas possuem o poder de inventar muitos mundos”.¹² Tais artifícios transformam qualquer coisa, mesmo uma situação estereoscópica, em uma situação enantiomórfica, escreve o artista. Como analisado anteriormente, é por meio da visão dual das câmeras enantiomórficas que o artista passa elaborar grades, mapas e seus nonsites, estabelecendo uma relação dialética na entre linguagem e natureza. A natureza depois da fotografia poderia ser pensada como um processo de constante transformação no qual a duplicação ao infinito das lentes instaura a dialética entre linguagem e o mundo físico. “Quando andei sobre a ponte, pensei: era como se eu estivesse andando sobre uma enorme fotografia feita de madeira e de aço, e por baixo do rio existisse um enorme filme de cinema que não mostrava nada, a não ser um contínuo vazio”,¹³ escreve o artista. Ao localizar tais vazios o artista instaura a identificação dos monumentos contemporâneos vazios cercados de temporalidade a partir dos quais novas experiências estéticas envolvendo a memória de duração são propostas.

¹¹ Idem

¹² SMITHSON, Robert. Art through the Camera's eye. In FLAM, Jack (org.) op. cit. p. 371.

¹³ Idem.

Monumentos contemporâneos

Os inúmeros deslocamentos aos monumentos contemporâneos, presentes em excursões, viagens, passeios reais ou imaginários podem ser entendidos como um convite ao espectador para a realização de uma espécie de arqueologia no presente. Nessas “viagens-tempo” ocorrem o recolhimento e o processamento de informações latentes na paisagem entrópica contemporânea. Identificar e adicionar temporalidade aos entulhos, à arquitetura local, enfim, aos elementos que compõem a paisagem suburbana, as periferias de espaços reais e imaginários é uma estratégia para transformar esse cenário abstrato e caótico em um espaço de experiência pessoal e, posteriormente, em uma espécie de caos organizado pela linguagem, permitindo manter os polos de tensão de sua dialética.

Em *Um tour pelos monumentos de Passaic* (1967), em um tom planar e monótono algo semelhante aos filmes de Warhol, Smithson descreve a paisagem decadente e deteriorada pelo crescimento industrial. Definida como “panorama zero”, a região é um canteiro de obras devastado. Ruínas que se erguem sobre ruínas, por se tornarem ruínas antes mesmo de serem construídas. Passaic vivia sob as transformações do mundo das vias expressas iniciada na década de 1950. Personificada na figura de Robert Moses, tais construções foram responsáveis pela mudança radical do tecido urbano norte-americano. Era difícil distinguir a nova highway da antiga estrada, pois estavam ambas

confundidas em um único caos. Os rastros do modernismo urbanístico e a arquitetura nascida nos subúrbios americanos com o boom expansionista do pós-guerra de casas semelhantes e descaracterizadas espelhavam, em suas ausências de cores, um cenário caótico e ilegível.

Smithson participa de uma geração de intelectuais que aborda a paisagem contemporânea como uma realidade inalienável. Compartilha com pensadores como Venturi, Brown e Koolhaas a crítica ao idealismo moderno, momento no qual, como escreveu, a “cultura perde seu sentido de morte”.¹⁴ Menos do que mera constatação e celebração de tal realidade, Smithson percebe nos fragmentos da modernidade novos temas de trabalho. A noção de monumento contemporâneo aparece pela primeira vez em *Entropy and the new monuments* (1966). Nela, novas relações entre espaço, arquitetura e tempo apontam a redefinição da escultura. Escreve Smithson, referindo-se a artistas como Judd, Morris, Sol Le Witt, Flavian e a alguns artistas do “Park Place Group”:

Muitos conceitos arquitetônicos encontrados na ficção-científica não têm nada a ver com ciência e ficção, ao revés, eles sugerem um tipo de monumentalidade que é um objetivo comum nos artistas de hoje.¹⁵

Tal concepção rompe com a lógica do monumento tradicional, explica o artista: Ao invés de nos fazerem lembrar o passado como os antigos monumentos, os novos monumentos parecem nos fazer esquecer o futuro. No lugar

¹⁴ SMITHSON, Robert. *A Sedimentation of The Mind: Earth Projects*. (1968). SMITHSON, Robert. In FLAM, Jack. (org.) op.cit. 107.

¹⁵ SMITHSON, Robert. *Entropy and the New Monuments*(1966). In FLAM, Jack(org.) op.cit. p. 10.

de serem feitos com material natural, tal como mármore, granito ou outras formas de pedras, os novos monumentos são feitos de material artificial, plástico, cromo e energia elétrica. Eles não são construídos para as eras, mas, ao contrário, contra as eras.¹⁶

A paisagem contemporânea e a memória

O monumento contemporâneo é pensado em termos das diversas temporalidades encontradas no cotidiano e da memória de duração. Em suas palavras, “esses vazios são, num sentido, vacâncias monumentais que definem rastros de memória (“memory-trace”) sem nenhum espaço de duração ou de movimento – neles existe a apreensão da memória da memória”.¹⁷ Trata-se de lugares imersos em oblivion, “um estado em que não se está consciente do tempo e do espaço onde se encontra”¹⁸ Isso pode ser percebido em lugares com ausência de sentido, completa o artista. O subúrbio norte-americano do final dos anos de 1960 seria o melhor exemplo de espaços imersos na experiência de vazio e alheamento, de oblivion.

A discussão sobre a relação da memória com a experiência de arte aparece pela primeira vez na elaboração de suas estruturas duais, em *The Eliminator* (1964). Nessa obra, na qual Smithson explora a noção de “cegueira estrutural”, observa-se o esmaecimento da presença da memória sob superexposição aos estímulos

¹⁶ Idem. p.11.

¹⁷ Idem.

¹⁸ SMITHSON, Robert. *Fragments of conversation*(1969). FLAM, Jack. op.cit. p. 190.

óticos. The Eliminator sobrecarrega os olhos onde estejam os flashes de neon vermelho, e ao fazer isso diminui a dependência da memória do espectador ou dos traços. A memória se esvai, enquanto se olha para Eliminator”.¹⁹ Aqui, as convergências visuais dependem da memória para preencher os gaps perceptuais e pontos cegos, fixando na mente a imagem e os objetos, pois eles aparecem e reaparecem em diferentes posições. Ao experimentar um vazio perceptivo, constata-se o enfraquecimento da capacidade de concentração, logo, de atenção, bem como da articulação da memória. A experiência da dispersão e do esquecimento são as características marcantes da sociedade do espetáculo e seu bombardeio de estímulos experimentados diariamente.²⁰

Essas mudanças encontram uma relação estreita entre a experiência da lembrança e do esquecimento e os hábitos culturais da sociedade de massas. Em Espetáculo, atenção e contramemória, Jonathan Grary²¹ aponta os efeitos das práticas culturais emergentes como responsável por um processo que poderíamos chamar de mutação na natureza da atenção. De acordo com Grary, tais mudanças conheceriam sua origem nos anos de 1920, com a invenção do cinema falado. A sincronização entre o som e a imagem produziu alterações significativas na subjetividade do homem moderno, transformando,

¹⁹ SMITHSON, Robert. *The Eliminator* (1964). In FLAM, Jack(org.) op.cit. p. 327.

²⁰ O termo *espetáculo* surgiu nos anos de 1960, com os movimentos situacionistas, como uma crítica radical à sociedade de consumo, bem como às práticas políticas e sociais em emergência na época. Entretanto, a noção de sociedade do espetáculo ficou mais conhecida com a publicação em 1967 do livro *Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord.

²¹ GRARY, Jonathan. *Spectacle, Attention, Counter-Memory*. In *October File*. Vol.50. n p.87

especialmente, a natureza da atenção que era exigida do espectador. A coincidência entre o som e imagem, a criação de uma figura com voz, foi não apenas crucial para a organização do espaço, do tempo e da narrativa, bem como instituiu uma autoridade maior de comando sobre o observador, forçando um novo tipo de atenção.

A experiência da atenção na sociedade de massas será problematizada por Walter Benjamin, que a relacionará com o choque e a distração vivida nas grandes metrópoles modernas. Um dos efeitos mais marcantes do que Benjamin descreveu como “uma crise de percepção” era o crescente estado de inibição e empobrecimento da memória na standardização e desnaturalização da percepção das massas. A atenção é especialmente importante para construção do processo mnemônico na filosofia de Bergson. Em *Matéria e Memória*, a atenção é elemento crucial para a recuperação da percepção e de seu status como um evento psicológico completo, uma vez que a atenção é uma questão de engajamento do corpo, uma inibição do movimento, um estado de consciência capturado no presente. Para o filósofo, a atenção poderia se transformar em algo produtivo apenas quando ligado a uma atividade profunda da memória.

Bergson aponta a vitalidade do momento no qual a fissura da consciência ocorre entre a memória e a percepção. Esse é o momento em que a memória é capaz de reconstituir o objeto da percepção. Esse tipo de redundância da representação que acompanha inibição e empobrecimento da memória é o que Benjamin via

como standartização da percepção, ou que podemos chamar de efeitos da atual cultura do espetáculo e da imagem. Caracterizada por Deleuze como uma sociedade de controle, a cultura contemporânea, para além das superfícies das imagens, investiria profundamente na administração do corpo e conseqüentemente na da própria atenção.

Os inúmeros deslocamentos aos monumentos contemporâneos podem ser percebidos como um convite ao espectador para uma espécie de arqueologia no presente. Pensadas em termos de “viagem-tempo”, a experiência de recolhimento e processamento de informações latentes na paisagem contemporânea possibilitaria uma forma outra de experimentar do mundo. Identificar e adicionar temporalidade aos entulhos, à arquitetura local, enfim, aos elementos que compõem a paisagem suburbana, é uma estratégia para transformar este cenário abstrato e caótico em um espaço de experiência pessoal e, posteriormente, em uma espécie de caos organizado pela linguagem, permitindo manter os polos de tensão de sua dialética.

Em Passaic, a própria paisagem é definida em termos fotográficos. “o brilho do sol de meio dia cinematografa o lugar, transformando a ponte e o rio em uma fotografia super exposta. “Fotografar com minha Instamatic 400 era como fotografar uma fotografia”.²² Para Smithson, a fotografia tornou a natureza obsoleta.²³ Assim como espelhos, as câmeras “tem algo de abominável, porque

²² Idem, 70

²³ SMITHSON, Robert, Discussions with Heizer ,Oppenheim, Smithson. In FLAM, Jack(org.)op.cit.p.246

elas possuem o poder de inventar muitos mundos”.²⁴ É por meio da duplicação ao infinito das lentes que o artista passa a elaborar suas estruturas cristalinas, grades, mapas e seus nonsites, estabelecendo uma relação dialética entre linguagem e mundo físico.

“Não esqueçam suas câmeras”, diz Smithson. Não somente as câmeras transformam situações unitárias (estereoscópicas) em uma situação dual (enantiomórficas), mas são máquinas de tempo. O uso dos instantâneos das fotografias ou a edição da moviola de cinema é uma estratégia de localização e incorporação dos diferentes tipos de temporalidade e memórias latentes no cotidiano, experimentando o futuro e o passado no tempo-real. Como escreveu Smithson:

“A mente do viajante”, assim como ele avança profundamente no futuro, descobrindo um movimento progressivo estado de “slow motion”, percebe os pedregulhos e poeira da memória nos limites vazios da consciência.²⁵

Ao invés de descobrir ou recorrer a qualquer corpo de conhecimento, “definitivo” ou pré-existente, Smithson entra quase que mecanicamente no espaço cotidiano. Nesse espaço, ele junta informações temporais dos fatos geológicos, científicos, dos resíduos urbanos e da percepção do tempo. Suas viagens acumulam o tempo em forma de memória. Ela não se restringe ao presente. O tempo do dia-a-dia comporta muitos tempos e com

²⁴ SMITHSON, Robert. Robert Smithson on Duchamp. In FLAM, Jack (org.) op. cit. p. 371.

²⁵ SMITHSON, Robert. *The Shape of the Future and Memory* (1966). In FLAM, Jack (org.) op.cit. p. 332.

diferentes experiências de percepções e memórias de duração. O artista parece nos dizer que em uma realidade desrealizadora de nossa percepção, em seu excesso de estímulos e controles, novas formas de resistências da memória possibilitariam uma experiência mais completa e intensa da própria experiência da arte.

Referências Bibliográficas:

GRARY, Jonathan. Spectacle, Attention, Counter-Memory. In October File. Vol.50

JAMESON, Frederic. A lógica do capitalismo tardio. São Paulo .Editora Atica.1997

FLAN, Jack(org.) Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley/ Los Angeles/ London. University California Press.1996.

Da minúcia à síntese: a paisagem em Pedro Weingärtner e Leopoldo Gotuzzo

Neiva Maria Fonseca Bohns

Universidade Federal de Pelotas, RS

Resumo: Este trabalho pretende analisar, sob o ponto de vista das escolhas temáticas e dos procedimentos pictóricos, algumas obras dos pintores brasileiros Pedro Weingärtner (Porto Alegre, 1853 - 1929) e Leopoldo Gotuzzo (Pelotas, 1887 - Rio de Janeiro, 1983), em especial aquelas de cunho paisagístico. O estudo das pinturas de paisagem destes dois artistas revela procedimentos pictóricos e focos temáticos diferenciados e pode contribuir para a melhor compreensão da produção artística brasileira que antecede ou que convive, nem sempre pacificamente, com as manifestações modernistas.

Palavras-chave: História da Arte – Artes Visuais – Paisagem – Pedro Weingärtner – Leopoldo Gotuzzo

Abstract: This study aims to present and analyse works by the Brazilian painters Pedro Weingärtner (Porto Alegre, 1853 - 1929) and Leopoldo Gotuzzo (Pelotas, 1887 - Rio de Janeiro, 1983), particularly their landscape pictures, in terms of their chosen subject matter and painting procedures. Study

of Pedro Weingärtner's and Leopoldo Gotuzzo's landscape works can therefore contribute towards greater understanding of Brazilian art production that precedes or coexists, not always peacefully, with modernist manifestations.

Keywords: Art History – Visual Arts – Landscape – Pedro Weingärtner – Leopoldo Gotuzzo

Este trabalho dedica-se à análise de algumas obras paisagísticas de dois pintores originários do sul do Brasil. Pedro Weingärtner (Porto Alegre, 1853 - 1929) e Leopoldo Gotuzzo (Pelotas, 1887 - Rio de Janeiro, 1983), que iniciaram suas carreiras artísticas respectivamente em Porto Alegre e em Pelotas, RS, completaram suas formações profissionais nas academias e nos ateliês de artistas europeus. Embora estilisticamente suas obras sejam muito distintas em termos de opções estéticas e técnicas, e se vinculem a duas tradições independentes, suas trajetórias de vida e os caminhos que percorreram se assemelham. Ambos também têm em comum o fato de que ainda são relativamente pouco conhecidos pelos pesquisadores da arte brasileira, a despeito de terem obtido reconhecimento da crítica de arte atuante nas épocas em que estavam ativos, e de terem dedicado suas vidas ao trabalho artístico, de onde obtiveram suas principais fontes de renda e de subsistência.

Durante suas longas vidas, foram testemunhas das transformações estéticas e mudanças de gosto ocorridas nos campos artísticos europeu e brasileiro. Mas na fase inicial de suas carreiras também enfrentaram a difícil situação de optar por um campo de estudos e de trabalho ainda não suficientemente legitimado no Brasil. Daí a necessidade de se deslocarem até centros maiores, onde pudessem desenvolver apropriadamente suas vocações artísticas.

Indivíduos muito produtivos, realizaram dezenas de retratos, naturezas-mortas e paisagens. No Brasil, por várias ocasiões expuseram suas paisagens europeias, executadas em diferentes países, que costumavam ser muito bem recebidas pelo público brasileiro. Os dois artistas, em diferentes períodos, também fixaram as paisagens do interior dos estados do sul do Brasil, registrando situações que seriam rapidamente transformadas pelo processo de modernização das cidades.

Pedro Weingärtner, filho de imigrantes alemães, nasceu em Porto Alegre, em 1853. Viveu e estudou em Hamburgo, Karlsruhe, Berlim e Munique. Também residiu e estudou em Paris, mas optou por radicar-se nos arredores de Roma, onde viveu por várias décadas. No período em que morou na Europa, visitou várias vezes o Brasil, passando longas temporadas. Sua primeira exposição individual no Brasil aconteceu no Rio de Janeiro, no ano de 1888, tendo recebido comentários muito positivos dos críticos da época. Chegou a ser professor na Escola

Nacional de Belas Artes, entre 1891 e 1893, mas logo voltou para a Itália. Retornou definitivamente ao Brasil na década de 1920 e faleceu em Porto Alegre em 1929.¹

De origem italiana, Leopoldo Gotuzzo nasceu em Pelotas em 1887. Em 1909 foi para a Itália e realizou estudos em Roma. Entre 1914 e 1916 viajou para a Espanha e a França, retornando ao Brasil em 1918. Em 1920 radicou-se no Rio de Janeiro, montando ateliê onde trabalhou incansavelmente durante várias décadas. Esteve em Portugal entre 1927 e 1930. Retornou ao Rio de Janeiro, onde passou o resto de sua vida, vindo a falecer, aos 96 anos, em 1983.²

Evidentemente, o estudo das pinturas de paisagem destes dois artistas revela procedimentos pictóricos e focos temáticos diferenciados. Em boa parte das obras paisagísticas de Pedro Weingärtner há um claro interesse em representar a natureza enfatizando sua diversidade e grandiosidade. Entretanto, nos procedimentos de execução das pinturas, cada elemento visual que se apresenta ao observador é diferenciado. O nível de exatidão da pintura de Pedro Weingärtner, tal qual dos naturalistas que o antecederam historicamente, permite identificar espécies de plantas e de animais. Algumas de suas pinturas, para serem devidamente apreciadas, exigem o uso de lente de aumento, tal é a meticulosidade do método utilizado, digna

¹ Vide TARASANTCHI, Ruth Sprung [et al]. Pedro Weingärtner 1853-1929. Um artista entre o velho e o novo mundo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009. 264p.

² Vide REIS, Luciana Araújo Renck. Leopoldo Gotuzzo. Exposições comemorativas ao centenário do seu nascimento, 1887-1987. Porto Alegre: Secretaria do Estado da Educação e da Cultura; Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 1987. [Catálogo]. 20p.

de miniaturista. Mas que não se engane o observador inexperiente: embora sejam extremamente detalhistas na sua aparência, as paisagens pintadas pelo artista revelam um rigoroso planejamento geral.

Em termos temáticos, as obras aqui selecionadas demonstram o interesse do artista pelo processo de ocupação e de transformação da terra. Em vários casos, percebe-se a nítida intenção do pintor em registrar situações de confronto entre a natureza e a cultura. Especialmente nas telas pintadas no Brasil, Pedro Weingärtner acentua o processo de remoção da cobertura vegetal para dar lugar aos assentamentos de colonos vindos de países europeus.

A pintura *Vida Nova* (1893), executada na cidade de Nova Veneza, em Santa Catarina, mostra uma situação em que a paisagem natural cede lugar à ocupação humana. Dividida em vários planos, a composição, que segue rigorosamente as regras das perspectivas geométrica e aérea, nos apresenta alguns dos personagens que protagonizam a cena: em primeiríssimo plano o núcleo familiar constituído pela mãe e duas crianças. Chamo a atenção aqui para o fato de que Pedro Weingärtner opta por colocar, em primeiro plano, uma figura feminina que cuida dos filhos, acentuando a importância do papel desempenhado pelas mulheres na ocupação de terras (em muitos casos consideradas improdutivas, a despeito do fato de abrigarem populações nativas) no Brasil do final do século XIX. Também em primeiro plano, próximo ao grupo, vê-se uma panela sobre o fogo feito no chão.



Figura 1 - Pedro Weingärtner, Vida Nova, 1893 - Óleo sobre tela, 120 x 160 cm. Acervo Prefeitura de Nova Veneza - Nova Veneza, SC

Um pouco mais afastado, e, portanto em tamanho menor, um homem, com a cabeça protegida por um chapéu, se curva para apanhar alguma coisa no chão. A figura paterna, portanto, está diminuída em relação à presença da mulher, encarregada de cuidar dos filhos e de alimentar a família. No plano intermediário, vemos as casas recentemente construídas, formando já um núcleo urbano sobre o solo de terra vermelha. Nesta pintura, é nítido o contraste entre a vegetação natural e a terra desnudada, descoberta, preparada para receber habitantes que não se sentem confortáveis com o convívio das plantas nativas, dos animais selvagens, e, porventura, dos habitantes originais.

Também se pode perceber uma certa noção de planejamento urbano, ainda que intuitivo, que se manifesta pela intervenção e organização do espaço feita pelo grupo ocupante. O artista reservou boa parte da composição para registrar a transformação das árvores vivas em madeira a ser utilizada como lenha ou como material de construção. Ao fundo, a paisagem natural, ainda inalterada, funciona como contraponto ao processo de ocupação humana. Mas uma estrada que se dirige a regiões mais longínquas (ao fundo, à esquerda), indica que o processo de ocupação está em curso e que a tendência é de que a paisagem continue se transformando. No último plano, as montanhas azuladas fazem a transição para um límpido céu azul.

É difícil precisar os motivos pelos quais Pedro Weingärtner decidiu registrar, com tanto empenho, a transformação do ambiente natural num núcleo urbano, que já surge bastante estruturado. A primeira hipótese viável é a de que a vigorosa ação humana sobre a natureza, descaracterizando-a e “domesticando-a” era vista como sinal de desenvolvimento econômico e social. A tela do artista, portanto, comemora a presença dos núcleos familiares (não-nativos, e formados por etnias de origem europeia), que aceitaram transferir-se dos seus locais de origem para dar início a uma nova vida. Era o progresso – materializado numa situação de confronto entre grupos humanos e a natureza – que se tornava tema de representação, para orgulhar levas inteiras de descendentes destes pioneiros, mas que talvez não despertasse tanto otimismo no pintor, que pendulava entre

o classicismo italiano, o romantismo alemão e o registro quase jornalístico.

A frequência com que o tema da devastação da natureza aparece nas pinturas de Pedro Weingärtner faz pensar que tal interesse tenha uma maior profundidade reflexiva. A segunda hipótese, portanto, é a de que, a despeito do interesse do artista em valorizar a presença dos imigrantes no Brasil, a destruição dos ambientes naturais era motivo de inquietude, senão de lamentação.

Pedro Weingärtner interessou-se em registrar cenas do ambiente natural do Rio Grande do Sul. A obra *Paisagem*, datada de 1900 (pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo), mostra uma cena típica do interior do Brasil, em que se pode ver uma pequena habitação em meio às árvores e os arbustos. Neste caso, observa-se, de novo, a vocação do artista para a representação minuciosa. A pintura é inteiramente construída, na sua enorme diversidade, pelo contraste das texturas das folhas, dos troncos, dos galhos. Em estado de simbiose com o meio natural, as mesas, a cerca e a casinha, feita de tábuas e coberta de telhas, integram-se ao ambiente natural, quase como se tivessem sido geradas espontaneamente, sem qualquer tipo de agressão à natureza. Ainda chama a atenção nesta pintura a incidência de uma luz bruxuleante sobre os objetos, e o contraste forte em relação às zonas que permanecem na sombra. A luz do sol, filtrada pelas copas das árvores, penetra em algumas regiões, mas a atmosfera úmida e protegida prevalece na maior parte da composição.

Na pintura *Derrubada* (1913) ressurge o tema do desmatamento, com a importante distinção de que não aparecem os agentes da transformação da paisagem. É a própria natureza aviltada que protagoniza a cena. O contraste entre a paisagem paradisíaca de fundo – que tem até uma cachoeira – e o emaranhado de madeira em primeiro plano, funciona como índice do trabalho humano e é o tema principal desta obra. (Figura 2)

Em termos técnicos, são claramente distintos os recursos utilizados pelo artista para representar os dois planos da pintura. Na parte anterior, os troncos e galhos de diferentes diâmetros produzem uma rica textura que resulta do cruzamento das linhas e das formas resultantes destas configurações. É uma pintura mais áspera que se percebe



Figura 2 - Pedro Weingärtner - *Derrubada*, 1913. Óleo sobre tela, 117 x 148 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

ali. Na parte posterior, adquire uma textura mais uniforme e “macia”. Há uma notável distinção entre a metade inferior da composição (que corresponde ao arranjo visualmente mais próximo) e a parte posterior, que parece emoldurar a cena enfatizada. A faixa que deve parecer mais distante é menos nítida, obedecendo às regras bem conhecidas da perspectiva aérea. Bem ao fundo, parte do relevo se apresenta azulado, fazendo uma transição suave para o céu, que só se anuncia parcialmente.

Já nas pinturas de Leopoldo Gotuzzo o tratamento pictórico é totalmente distinto. Exímio retratista, o artista também primava pela meticulosidade na representação das figuras humanas. Entretanto, nas suas paisagens, ainda que seja evidente o uso de recursos de perspectiva aérea e geométrica, o processo de planificação da pintura indica um interesse pelas tendências da arte moderna, em especial a pintura pós-impressionista. Também se vê que não está interessado em competir com os meios mecânicos de captação de imagens – leia-se recursos fotográficos – de uso corrente na época. É menos descritiva e mais “atmosférica” a pintura de Leopoldo Gotuzzo neste momento.

Na pintura *Aspecto de Amelie les Bains* (pertencente ao acervo do Museu de arte Leopoldo Gotuzzo), realizada nos Pireneus, antes de seu retorno ao Brasil, vê-se que já tinha absorvido parcialmente as lições da pintura moderna. Embora não seja esta uma pintura impressionista (diga-se, passagem, que o Impressionismo não só já era bastante conhecido na Europa neste momento, como estava sendo

contestado por outras correntes artísticas modernistas), as opções do artista se distanciam também daquelas da pintura naturalística. Contudo, Leopoldo Gotuzzo não chega a evoluir para as manifestações artísticas mais radicais, que distorciam os elementos formais, acentuavam excessivamente os elementos cromáticos ou eliminavam as referências figurativas reconhecíveis.

Nesta pintura são as zonas de cor que definem áreas e planos. Logo de imediato, vê-se uma ponte de pedras sobre um rio. Construções de vários andares estendem-se ao longo das margens. Ao fundo, montanhas verde-escuro contrastam com o céu azul. É pequena a faixa de céu que ocupa a parte superior da tela, comparando-se com a parte ocupada pela vegetação e pelas construções arquitetônicas.

Mostrando uma situação de aparente calma e tranquilidade, a obra *Aspecto de Amélie les Bains*, de Leopoldo Gotuzzo, foi pintada no período em que o artista esperava a abertura das fronteiras francesas para poder retornar ao Brasil. O ano era 1918, a chamada Grande Guerra ainda estava em curso, e ele tinha presenciado intensos bombardeios sobre a cidade de Paris. Poucos meses depois chegaria, de navio, ao porto de Montevideo, dirigindo-se, em seguida, para Rio Grande e Pelotas. A despeito do violento surto de Gripe Espanhola que assolava a cidade, uma importante exposição de pinturas de Leopoldo Gotuzzo foi realizada no Salão da Biblioteca Pública de Pelotas, para comemorar o retorno do artista à sua terra natal. No conjunto de obras do artista produzidas

naquele período, nada se percebe dos dramas que viveu ou testemunhou. Nenhuma gota de sangue se deixa perceber. Nenhum sinal de dor se revela.

Mesmo radicado no Rio de Janeiro, Leopoldo Gotuzzo, de tempos em tempos, retornava ao Rio Grande do Sul. Décadas depois, passando uma temporada em Pelotas, realizaria algumas paisagens que hoje pertencem ao acervo do Museu Leopoldo Gotuzzo (MALG). Na *Paisagem de Monte Bonito*, 1933, a pintura do artista torna-se ainda mais expressiva, apesar de leve, e somente a vegetação que se apresenta em primeiro plano, constituída por gramíneas, está bem definida. A composição se constrói pelas zonas de cor, que variam entre verdes, azuis e beges. O horizonte se desenha, ao longe, pelas faixas azuis da paisagem montanhosa. O céu é feito em tons de cinza claro, com fundo azul. São visíveis as pinceladas que estruturam as nuvens. No centro da pintura, uma casa com paredes brancas e telhado triangular parece totalmente imersa na paisagem, sem destoar muito em termos formais do restante dos elementos constitutivos do ambiente. (Figura 3)

No caso de Leopoldo Gotuzzo, nunca se percebe um conteúdo subjacente às obras paisagísticas, senão o interesse pela própria fixação das imagens capturadas pela retina. É, portanto, pintura feita para a pura fruição estética. Nada de conteúdo moral, político ou ideológico. Nenhuma temática explicitada, a não ser o próprio processo de produção da pintura.

Nota-se, como se viu, nos casos analisados, um interesse pela supressão dos detalhes, pela síntese de

formas e pela fusão de tonalidades, próprias à estética pós-impressionista, de cunho cézanniano, tendendo para a estética expressionista (observe-se as texturas crispadas e os vestígios da passagem dos pincéis). Contudo, seja pela docilidade de seu temperamento, seja pelo interesse por certos aspectos cromáticos existentes na combinação dos tons claros, falta em Leopoldo Gotuzzo o ingrediente de tensão psicológica das pinturas dos expressionistas europeus.



Figura 3 - Leopoldo Gotuzzo. Paisagem de Monte Bonito, 1933, Óleo sobre tela, 50 x 74 cm. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas, RS.

Desta maneira, pode-se inferir que o registro das sensações visuais sugeridas pela experiência de observar um ambiente natural era a principal preocupação de Leopoldo Gotuzzo quando pintava paisagens. Como pintor amadurecido durante a primeira metade do século XX, que

acompanhou, com cautela, as transformações estéticas e conceituais das artes visuais, vemos um progressivo interesse pela pintura em si, e não apenas pela pintura como recurso de representação de uma cena ou de uma paisagem observada.

Os casos aqui apresentados e analisados mostram os diferentes interesses artísticos, estéticos e temáticos de dois artistas brasileiros cujas trajetórias atestam o enorme interesse que tiveram pelas artes visuais – embora pareçam pertencer a mundos totalmente distintos – e nos revelam um pouco do contexto histórico em que seus trabalhos se desenvolveram. Olhando-se para as pinturas de um e de outro, mesmo nos períodos em que as datas coincidem, podemos observar a variação de interesse que vai do tratamento minucioso ao espírito de síntese.

Curiosamente, apesar das diferenças nas opções estéticas e nas práticas dos dois artistas, eles chegaram a ser contemporâneos entre si durante quarenta e dois anos (de 1887, data de nascimento de Gotuzzo até 1929, data da morte de Weingärtner). Possíveis contatos havidos entre os dois ainda são tópicos de pesquisa que necessitam de investigação mais aprofundada. Não é impossível que seus caminhos efetivamente nunca tenham se cruzado, embora suas obras tenham sido expostas em conjunto desde a primeira metade do século XX.

Aproximam estes dois brasileiros algumas características das suas biografias: ambos tiveram vida longa, dedicaram-se exclusivamente ao trabalho artístico, e nenhum dos dois aderiu abertamente às vanguardas

históricas que romperam com os valores acumulados pela cultura ocidental desde o Renascimento. Ambos encontraram público interessado nos seus trabalhos, foram bem aceitos pelos críticos, e estimularam o colecionismo de suas obras.

Olhando-se mais atentamente, há algo do interesse de Pedro Weingärtner pela natureza exuberante e (relativamente) indomável que se pode entrever em algumas paisagens do início da carreira do impetuoso Iberê Camargo (1914-1994), já da década de 1940. E não faltam exemplos de pintores brasileiros cujas obras se aproximam esteticamente às paisagens de Leopoldo Gotuzzo, dando seguimento ao processo rumo à abstração, ou *quase* abstração. A título de exemplo, as marinhas pintadas pelo artista gaúcho no Rio de Janeiro não estranhariam a companhia de telas de um pintor assumidamente modernista como José Pancetti (1902-1958).

Desta maneira, o estudo das pinturas de paisagem de Pedro Weingärtner e de Leopoldo Gotuzzo pode contribuir para a melhor compreensão da produção artística brasileira que antecede ou que convive, nem sempre pacificamente, com as manifestações modernistas, lançando luz sobre particularidades que enriquecem as narrativas históricas sobre a arte produzida no Brasil entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Felizmente, parte significativa do acervo de Leopoldo Gotuzzo está protegida no museu de mesmo nome, mantido pela Universidade Federal de Pelotas. Destino similar não mereceu o magnífico acervo de pinturas de Pedro Weingärtner, disperso em

diferentes coleções, ainda que algumas poucas obras pertençam aos mais importantes museus brasileiros.

Referências Bibliográficas:

A FEDERAÇÃO. Porto Alegre, p. 2, 05 ago.1908.

A REFORMA, Porto Alegre, p. 3 et seq., 20 set. 1871.

APLUB (ASSOCIAÇÃO DOS PROFISSIONAIS LIBERAIS UNIVERSITÁRIOS DO BRASIL). Catálogo de obras da Pinacoteca APLUB de arte rio-grandense. Porto Alegre: Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil, s/ data.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Continente improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul, do final do século XIX a meados do século XX. Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Instituto de Artes/ Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre, 2005 (Tese de Doutorado).

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Os primeiros pintores – presenças despercebidas, ausências sentidas. In: GOLIN, Tau et al. História Geral do Rio Grande do Sul – Império. Vol II. Passo Fundo: Méritos, 2006.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Realidades simultâneas: contextualização histórica da obra de Pedro Weingärtner. In: 19&20 – Revista Eletrônica DezenoveVinte. Vol. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20>.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Um artista entre dois mundos. Jornal do MARGS, nº 90, Porto Alegre, julho de 2003.

DAMASCENO, Athos. Artes plásticas no Rio Grande do Sul: 1755-1900: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense. Porto Alegre: Globo, 1971.

GUIDO, Angelo. A pintura no Rio Grande do Sul. Revista do Globo, Porto Alegre, n.2, 1929.

GUIDO, Angelo. Os grandes ciclos da arte ocidental. São Leopoldo: Faculdade de Direito Rio dos Sinos, 1968.

GUIDO, Angelo. Pedro Weingärtner. Porto Alegre: Secretaria de Educação e Cultura, Diretoria de Artes, 1956.

GUIDO, Angelo. Um século de pintura no Rio Grande do Sul. In: ENCICLOPÉDIA Rio-Grandense. Porto Alegre: Sulina, 1968.

KRAWCZYK, Flávio. O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre: 1875/1995. 1997. 416 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1997.

NASCIMENTO, Heloisa Assumpção. A pintura em Pelotas no século XIX: contribuição para a história das artes plásticas no Rio Grande do Sul. Pelotas: Oficinas Gráficas do Instituto de Menores de Pelotas, 1962.

PIETÁ, Marilene Burtet. A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Sagra, 1995.

REIS, Luciana Araújo Renck. Leopoldo Gotuzzo. Exposições comemorativas ao centenário do seu nascimento, 1887-1987. Porto Alegre: Secretaria do Estado da

Educação e da Cultura; Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, 1987. [Catálogo]. 20p.

SIMON, Círio. Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul. 2002. 561 p. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre, 2002.

TARASANTCHI, Ruth Sprung [et ali]. Pedro Weingärtner 1853-1929. Um artista entre o velho e o novo mundo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009. 264p.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. Entre a proclamação da república e a eclosão do Modernismo: a festa requintada de uma elite confiante no progresso. In: ARTE no Brasil. São Paulo: Abril Cultural e Industrial S/A, 1979. p. 569-572.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas. Aspectos da paisagem brasileira 1816-1916. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1977.

ZANINI, Walter. (Org). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Inst. Walther Moreira Salles, 1983, 1116p. 2v.

Encontro de Horizontes: anacronismos e deslocamentos na paisagem brasileira

Renato Palumbo Dória - UFU

Resumo: Examinar a História da Arte através de obras contemporâneas é estratégia válida, abrindo seu campo. O gênero da paisagem traz problemas singulares, levando por vezes à genealogismos fáceis, apesar de seus anacronismos e deslocamentos. Clarissa Borges (Tallahassee, EUA, 1976) trata da construção visual e social do retrato e da paisagem, se valendo da manipulação digital. Considerando as implicações perceptivas e políticas destes gêneros a artista trata dos mecanismos do olhar e dos sistemas de persuasão visual. Encontro de Horizontes (2009-2011), série de paisagens fotográficas obtidas pela inversão e justaposição de imagens, permite pensar as relações da imagem contemporânea com a tradição pictórica em contexto ampliado, articulando-se aos recursos atuais da imagem a historicidade de práticas precedentes.

Palavras-chave: Anacronismo. Deslocamento. Fotografia. Paisagem. Pintura.

Resumen: Examinar la Historia del Arte a través de obras contemporáneas es estrategia válida, abriendo su

campo. El género del paisaje trae problemas singulares, llevando por veces a genealogismos fáciles, a pesar de sus anacronismos y desplazamientos. Clarissa Borges (Tallahassee, EUA, 1976) trata de la construcción visual y social del retrato e del paisaje, valiéndose de la manipulación digital. Considerando las implicaciones perceptivas y políticas de estos géneros la artista trata de los mecanismos de la mirada y de los sistemas de persuasión visual. Encontro de Horizontes (2009-2011), serie de paisajes fotográficos obtenidos por la inversión y yuxtaposición de imágenes, permite pensar las relaciones de la imagen contemporánea con la tradición pictórica en contexto ampliado, articulándose a los recursos actuales de la imagen a historicidad de prácticas precedentes.

Palabras clave: Anacronismo. Desplazamiento. Fotografía. Paisaje. Pintura.

Clarissa Borges opera através da fotografia a montagem e edição de espaços e tempos, criando situações nas quais se confundem diferentes retóricas visuais. Fazendo uso sobretudo dos códigos da paisagem e do retrato, sua produção dialoga com o registro iconográfico e com a crítica política, tratando ainda dos processos de abstração e sintetização das imagens. Processos que para a artista vieram, inicialmente, de um olhar atento aos ritmos das formas corporais. Transitando assim entre temporalidades e códigos visuais, a produção de Clarissa

Borges espelha algo das inquietudes e indagações metodológicos do próprio campo da História da Arte, sobretudo diante das poéticas contemporâneas, nas quais retornam e assomam as questões em torno dos problemas e enigmas da representação e da narratividade. Poéticas contemporâneas que retomam radicalmente a tópica da paisagem, ponto central da própria constituição histórica da arte no Brasil: de Franz Post aos pintores viajantes do século XIX, passando pelas imagens cartográficas, dos Taunay ao grupo Grimm, de Visconti e Antônio Parreiras e mesmo à Tarsila, Pancetti e Volpi, a tópica da paisagem relaciona-se com o situar-se em dado território, com o tomar posse, com o identificar-se, mas também se abre para seus reversos, através de mecanismos de desterramento e estranhamento. Mecanismos que se dão através da construção e remoção de camadas de imagens e significados, em operações por vezes contraditoriamente simultâneas, havendo correspondências diretas entre as camadas poéticas das imagens e as camadas de tempo e memória presentes na lógica daquilo que nomeamos paisagem.

Nascida em 1976 em Tallahassee, nos Estados Unidos, Clarissa Borges produz imagens em sintonia com uma busca pela paisagem que é também a de muitos artistas de sua geração, como Marcelo Moscheta, paulista de São José do Rio Preto que (também nascido em 1976) traça uma espécie de geopoética, seja através do aprisionamento de nuvens artificiais, seja espelhando e sacralizando céus de grafite, ou ainda apagando, manipulando e reinventando

árvores fantasmáticas. Diferenciando-se de Marcelo Moscheta, porém, nas imagens inventadas por Clarissa Borges a geografia anuncia-se de modo transversal, não havendo nelas alusão direta aos referências matéricos da natureza, nem a procura por um registro de sombras e luzes que seria mais apropriada à lógica do desenhista. Permitindo-se assim deixar-se contaminar positivamente por outros artistas de sua geração, e atenta à poéticas como a de Brígida Baltar, que com suas derivas e coletas úmidas (como as da maresia, da neblina e do orvalho, entre outras) indaga sobre a imaterialidade do próprio olhar – e ainda daquilo que escapa ao próprio olhar – Clarissa Borges trabalha outros processos de captura, realizando a seu modo a demarcação e a reinscrição da paisagem, e tomando o próprio corpo como mediador sensível e escala destes processos, sobretudo em suas primeiras séries de trabalhos fotográficos, de 2002, intituladas Cartões de Visita (Figura 1) e Cartões Postais.

Serializações de estruturas imagéticas desdobráveis que remetem tanto a geometrização de um Athos Bulcão quanto aos Cartemas de um Aloísio Magalhães. Cartões nos quais a artista monta e modula um corpofigura de índole construtiva, fragmentária, articulando e recompondo possíveis retratos que, mais que fundirem-se, transformam-se eles próprios em paisagem. Uma paisagem, não por acaso, arquitetônica, reverberando a onipresente arquitetura do local em que a artista cresceu e teve sua formação cultural e artística: o Plano Piloto de Brasília, ele mesmo um território e paisagem inventadas e manipuladas.

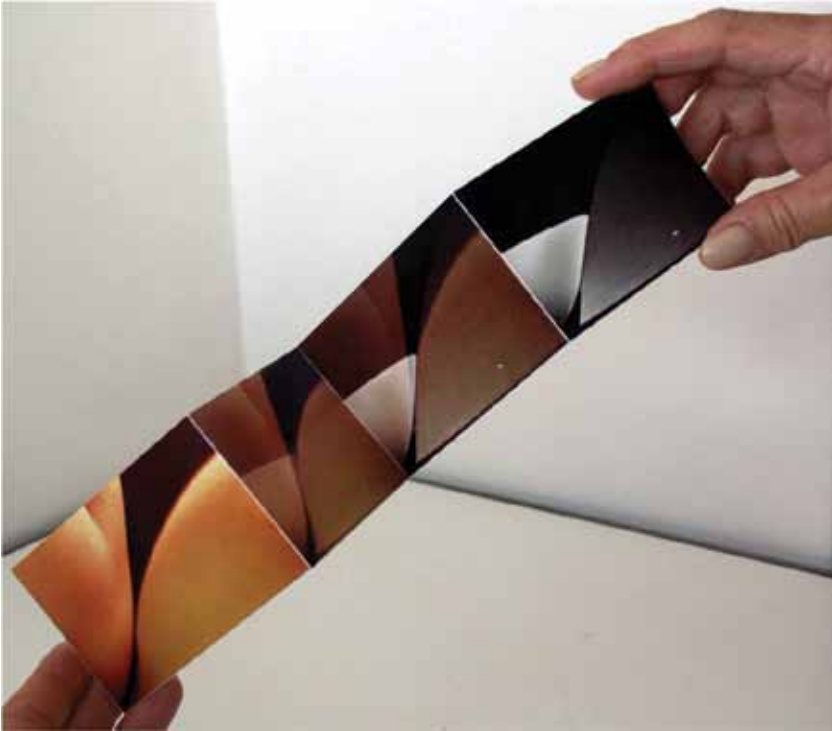


Figura 1 - Clarissa Borges: Cartões de Visita, 2002. Fotografia digital manipulada impressa. Distribuídos uma edição de 300. Intervenção urbana. Acervo da artista.

Séries Cartões de Visita e Cartões Postais que foram a base para o mergulho decidido sobre a tópica da paisagem que a artista daria a partir do ano seguinte, 2003, com a série Turista Censurado (Figura 2): 21 imagens nas quais somos impedidos de ver, por uma tarja preta que fratura a imagem, as edificações que justamente caracterizam alguns dos locais emblemáticos da geografia simbólico-afetiva brasiliense, tais como o Banco Central, a Catedral, o Palácio do Planalto e o Teatro Nacional, entre outras construções. Tarja preta que remete tanto às restrições aplicadas à algumas fotos jornalísticas no Brasil até a

década de 1980 quanto aos rótulos dos medicamentos de uso controlado, sendo estas paisagens da série *Turista censurado* eixos de cruzamento de diferentes vetores: políticos e culturais, mas também subjetivos e estéticos. Discutindo de modo antiufanista a constituição desta paisagem singular que é a paisagem brasiliense e que, apesar de singular, permeia a iconografia coletiva de um Brasil moderno, Clarissa Borges trata aqui dos mecanismos do olhar e dos sistemas de percepção e persuasão visual – vertente profícua da produção contemporânea brasileira e internacional em torno da tópica da paisagem.

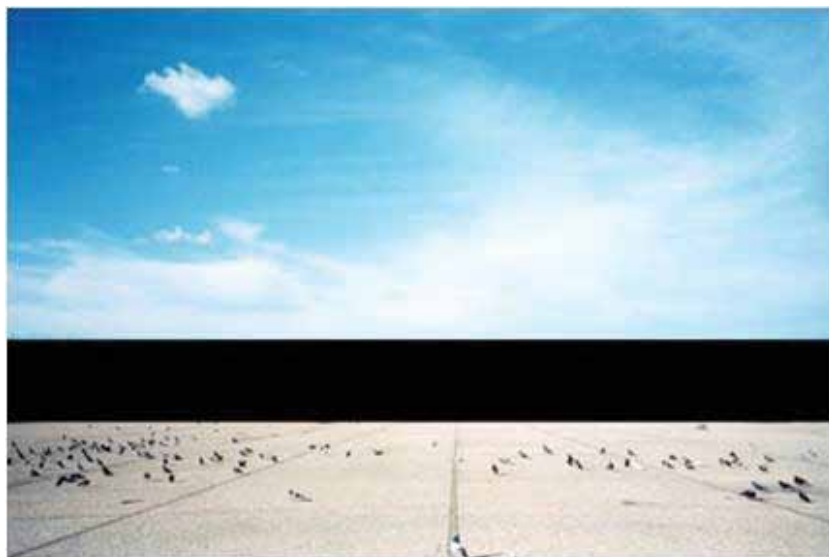


Figura 2 - Clarissa Borges: *Palácio do Planalto*, 2003. Série *Turista Censurado*. Fotografia digitalizada manipulada, 60 x 40cm. Acervo da artista.

Formada em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB), Clarissa Borges reconhece a importância, em sua elaboração poética, da frequência metódica

às imagens da História da Arte, em especial às imagens criadas por artistas-viajantes e outros artistas europeus no contato com as paisagens brasileiras, cuja liberdade representacional e uso acentuado de esquemas compositivos artificiais lhe ensinaram: a paisagem é, antes de tudo, invenção. Lição básica e que, apreendida pela artista, fez com que seu uso da fotografia se distanciasse radicalmente das noções de registro, busca da verdade ou captura do real. Em Clarissa Borges natureza e paisagem não são elementos a serem coletados, fixados, aprisionados ou nem mesmo representados, mas sim dados disponíveis de uma quimera, intuída e construída por dispositivos e manipulações digitais explícitas, e por isso também sinceras. Manipulações estratégicas na demarcação de seu território poético, distante dos códigos convencionais tanto da pintura quanto da fotografia de paisagem, ainda que fazendo uso destes. Dispositivos e manipulações que, sendo evidentes, não se colocam como artifícios ou armadilhas, não visando nem efeitos de realidade nem algum tipo de engana-olho. Olhar que, para dar-se, precisa por vezes ajustar-se, fazendo cerrar as pálpebras, ou mesmo ser emprestado, como nas séries *Com os Olhos do Outro*, realizadas entre 2004 e 2009, nas quais a artista altera sem cerimônia retratos justamente naquilo que mais os individualizaria.

Liberdade de manipulação da imagem fotográfica que é também uma liberdade ficcional, possibilitando a construção arbitrária de paisagens e modos de olhar, presente sobretudo nas imagens da série *Encontro de*

Horizontes, de 2009 (Figura 3). Imagens algo incômodas, e cujo jogo de espelhamentos e inversões cria um vão, uma passagem, uma fresta e abismo na qual alto e baixo se confundem em uma mesma luminosidade nuançada, complexa. Luminosidade quase aquática em seus verdes e azuis. Encontro de planos impossível, irreal, impraticável, feito contudo da certeza dos horizontes. Horizontes que sempre foram os eixos e âncoras tradicionais da paisagem, subvertida porém aqui numa perspectiva que não nos leva para fora, mas sim que nos encerra dentro dos artifícios e mistérios da própria arte, nos trazendo para um dentro existente na própria imaginária proposta pela artista. Paisagens fantásticas que não servem como “referencial externo”, para um “medir a si mesmo”, nas palavras de Marcelo Moscheta,¹ mas sim paisagens que servem para o perder-se, para a deriva e o vagar inconstante – sem centro, sem chão e sem céu. Perda de localização espacial que nos remete a uma perda de localização no tempo e na própria História, fazendo-nos aqui lembrar dos avisos do excêntrico professor Killaloe, personagem literário de Giovanni Papini, que acusava todos os historiadores do mesmo erro: o de começar a História por um hipotético princípio para chegar a um fim que nos seja próximo.² Descontada porém a ironia, pensar a História da Arte através da produção contemporânea pode sim ser estratégia válida e fecunda, renovando e abrindo o campo da disciplina, sendo o pensar a sobrevivência da paisagem

¹ In <http://www.marcelomoscheta.art.br/#Contra-Ceu>.

² PAPINI, Giovanni. *Gog*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1932 (a publicação original é do ano anterior, 1931).

como tópica das mais ativas nas artes visuais atuais não cair na tentação das frágeis e meras genealogias, mas sim pensar percursos não lineares, cheios de retornos e fraturas, abordando e enfrentando os inerentes anacronismos e deslocamentos presentes nestes percursos.

Mais que uma poética, Clarissa Borges vem desenvolvendo assim, com suas manipulações fotográficas, uma ampla e sistemática pesquisa sobre a construção visual e social dos gêneros do retrato e da paisagem, com plena consciência das implicações perceptivas e políticas



Figura 3 - Clarissa Borges: série Encontro de Horizontes, 2009. Fotografia Digital Manipulada. 60 x 60 cm. Acervo da artista.

dos usos destes gêneros. O Encontro de Horizontes aqui apresentado é assim, também, a possibilidade de pensarmos as relações das imagens atuais com a tradição pictórica em um contexto ampliado, percebendo nelas o encontro dos horizontes da arte contemporânea com os da própria História da Arte.

Paisagem imaginada, representada e capturada: Florianópolis e o vento sul

Sandra Makowiecky - UDESC/CBHA

Resumo: O mundo da modernidade é um mundo de rigorosa descontinuidade em que o novo já não é o antigo que perdura, nem um fragmento do passado que retorna. Os objetos históricos são construções discursivas formadas por descontinuidades e esquecimentos, em que todas as coisas ditas não se acumulem em uma massa sem forma, nem se inscrevam numa linearidade ininterrupta, nem se apaguem por acidentes externos. Vamos falar do vento sul nas artes em Florianópolis e como ele se insere na paisagem imaginada, representada e capturada com Cruz e Souza, Hassis, Eduardo Dias, Martinho de Haro e Baudelaire.

Palavras-chave: Cidade. Florianópolis. Vento sul. Imaginada. Representada.

Abstract: Modernity world is a world of continuous discontinuity in which the new is no longer the old that lasts, not even a fragment of the past that returns. The historical objects are discursive constructions formed by discontinuities and oblivion, in which all things said do not accumulate in a formless mass,

not even inscribe in an uninterrupted linearity, and not even fade for external accidents. Let's talk about the south wind in the arts in Florianópolis and how it inserts itself in the imagined, represented and captured landscape with Cruz and Souza, Martinho de Haro e Baudelaire.

Keywords: City. Florianópolis. South wind. Imagined. Represented.

“Quem não se interessa por obras de arte não entende bem esses comportamentos estranhos. É que delas, das obras, emanam forças prodigiosas”, nos diz Jorge Coli,¹ complementando que não é possível quantificar essas energias, mas basta nos expormos a elas, sem reticências, para que comecem a agir. O mundo da modernidade é um mundo de rigorosa descontinuidade em que o novo já não é o antigo que perdura, nem um fragmento do passado que retorna. Foucault, em *A Arqueologia do Saber*,² nos diz que os objetos históricos são construções discursivas formadas por descontinuidades e esquecimentos, em que todas as coisas ditas não se acumulam em uma massa sem forma, nem se inscrevem numa linearidade ininterrupta, nem se apagam por acidentes externos. Didi-Huberman, no livro

¹ COLI, Jorge. Misteriosos Ímpetos. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0208200902.htm>. Acesso em 20 jul. 2012.

² FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. 7 Ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010.

*Ante el Tiempo*³ questiona a relação da história com o tempo que nos impõe a imagem, diz que *estar diante da imagem é estar diante do tempo* e pergunta: “*Que tipo de tempo? De que plasticidades e de que faturas, de que ritmos e de que golpes de tempo podem tratar-se esta abertura da imagem?*”. Afirma que a imagem é mais carregada de memória do que de história, propõe um novo modelo de temporalidade, no qual a imagem seria formada por uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que se conectam. Coloca a imagem no centro do pensamento sobre o tempo, o qual seria da ordem do anacrônico por ser formado pelos elementos que sobrevivem e que retornam nesta conexão de tempos distintos, comenta que diante de uma imagem, de repente o presente se vê capturado e exposto à experiência do olhar. Neste momento existe um atravessamento que traz consigo tantas memórias e tantos véus quantos o espectador permita aproximarem-se e enriquecerem esta experiência do olhar. Este é o tempo impuro que vem contaminado de outros tempos, outros passados. O autor segue dizendo que diante de uma imagem, por mais antiga que seja, o presente não cessa jamais de reconfigurar-se. E então pergunta: Como se pode estar à altura de todos os tempos que esta imagem diante de nós conjuga sobre tantos planos? O que se pode entender é que todos os tempos são atravessados por outras temporalidades, e é isto que permite fazer um leque de conexões e relacionar uma imagem à outra, sendo que uma é contemporânea e a outra existe há mais

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006, p.11

de mil anos, mas ambas *falam* de maneira similar, existem proximidades em seus diálogos. Este tipo de experiência faz compreender que certas questões retornam na arte, não são esquecidas, muito menos ultrapassadas, é o sintoma que volta e volta questionando, problematizando olhares e conceitos, sempre atuais, olhar o passado, olhar outros tempos, para poder entender *este tempo, esta realidade*. Toda obra produz uma espécie de aparição, um certo assombro que imobiliza o espectador, algumas vezes este assombro perdura por muitos anos, questões que permanecem latentes por muito tempo. Obras de arte são objetos de tempos complexos, tempos impuros, *montagens de tempos heterogêneos que formam anacronismos*, um olhar contemporâneo que ressignifica o passado num eterno devir, um sintoma que retorna recodificado pelo contemporâneo. A este respeito Didi-Huberman segue falando sobre os tempos da imagem, sobre a história da imagem, ele diz: “*Muito antes de a arte ter uma história, as imagens têm tido, têm levado, têm produzido a memória*”.⁴ Pensar relações na arte entre tempos, fazer conexões de obras de diversos períodos da história da arte não é um exercício que acontece por acaso, nem frente a qualquer imagem.

É necessário, me atrevera a dizer, uma estranheza a mais, na qual se confirme a paradoxal *fecundidade do anacronismo*. Para aceder aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às largas durações do mais-que-passado mnésico, é necessário o mais-que-presente de um ato: um choque, um rasgo do véu, uma erupção ou aparição do tempo.⁵

⁴ Didi- Huberman, po. Cit.p 22

⁵ Didi- Huberman, op.cit, p.23-24.

Tentaremos esse rasgo do véu, essas aparições do tempo em obras que voltam, se relacionam, se fazem presentes. Vamos falar do vento sul nas artes em Florianópolis e como ele se insere na paisagem imaginada, representada e capturada. Por que esta escolha? Os ventos são deslocamentos de ar que desempenham um papel muito importante na vida dos seres vivos. Mas o nosso vento sul, é muito local. Nossas artes expressam valores, atitudes, comportamentos arraigados que persistem e resistem ao tempo e às ventanias ou brisas do destino. Aliás, todo ilhéu tem um caso com o vento. O nosso é com o Vento Sul. *“Eu quero perder-me a fundo no teu segredo nevoento, ó velho e velado vento, velho vento vagabundo!”* diz Cruz e Sousa, na última estrofe de *Velho Vento*:

*Velho vento vagabundo!
No teu rosar sonolento
Leva ao longe este lamento,
Além do escárnio do mundo.
[...]
Que tornas o mar sanhudo,
Implacável, formidando,
As brutas trompas soprando
Sob um céu trevoso e mudo.
[...]
Que nas ruas mais escusa,
Por tardes de nuvens feias,
Como um ébrio cambaleias
Rosnando pragas confusas.
[...]
Eu quero perder-me a fundo
No teu segredo nevoento,
Ó velho e velado vento,
Velho vento vagabundo!*⁶

⁶ Disponível em < <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/cruz-de-souza/velho-vento.php>>. Acesso em 15 out.2012.

Apesar de não ser o mais frequente em Florianópolis, o vento sul é o mais relacionado com a história da cidade, chegando mesmo a fazer parte de sua cultura, por meio de mitos e lendas, da literatura, da música e nas artes plásticas. Ele é também o mais intenso e o mais frio, normalmente associado a chuvas. Gélido e uivante traz o cardume de tainhas no inverno, acaba com a praia num dia de verão, alimenta histórias de bruxas no interior da Ilha de Santa Catarina, forma hábitos, costumes e credences de seus habitantes

Os artistas plásticos Eduardo Dias e Martinho de Haro se dedicaram ao tema, vários cronistas da ilha também o fizeram. Podemos relacionar a obra plástica de Hassis, chamada "*Vento sul com chuva*" (Figura 1), com o poema "*A uma passante*", de Charles Baudelaire. A cidade grande que nasce no século XIX, para Baudelaire, pode proporcionar experiências bizarras, como a de um encontro amoroso em que o que permanece é o trauma por uma promessa não realizada. Como pode o vento sul entrar neste circuito? Talvez por coexistências, anacronismos, coesão e ambiguidade; intenções e interpretações, atribuições e legitimações, que resultam em paisagens imaginadas, representadas e capturadas. Nestes trabalhos, absorvidos por um olhar que os coloca em uma constelação de imagens atemporais, se encontram os sintomas que os conectam, sintomas que são como fendas repentinas que conjugam diferenças, onde todos os tempos se encontram e as latências aparecem, incontroláveis, intempestivas. As

grandes questões humanas sobrevivem nas imagens, é através delas que se conhecem outras culturas, outros povos, e é na imagem, imagem como noção operatória e não como mero suporte iconográfico, que aparecem as sobrevivências, anacrônicas, atemporais, memórias enterradas e que ressurgem.



Figura 1 - Hassis. Vento sul com chuva. 1957. Guache sobre papel. 0,40 x 0,50 m. Acervo da Fundação Hassis.

Podemos problematizar conceitos de imagem que permitem pensar a obra como deslocamento e destempo, trabalhos que relacionam o mais remoto ao mais contemporâneo, vendo nas obras como que uma essência do obscuro, do mistério. Sabemos que a força da obra reside justamente na capacidade de fazer turbilhonar quebrando certezas. A obra de arte parece

pertencer ao mesmo tempo e de forma enigmática, à realidade e à possibilidade, ou seja, ao que é e àquilo que pode ser. Esse é o seu poder. E é esse poder que nos interessa. O poder do enigma que nos mostra que aquilo que é lido de uma forma, pode também ser lido de outra, o que coloca o leitor em uma posição de absoluta solidão e responsabilidade diante da escolha que faz naquele momento, pois sabe que não há uma certeza, um chão sólido onde colocar seus pés, um fundamento, há apenas o risco de uma aventura.⁷ Nesta aventura, aproximaremos os pintores Martinho de Haro, Hassis, Eduardo Dias e os poetas Charles Baudelaire e Cruz e Souza. Vamos falar de tempos da modernidade.

Cruz e Souza definiu nosso vento sul, aquele que sopra fininho, encrespando as águas da baía, antes azuis, logo verdes, já cinzentas à medida que o vento corre, mais veloz, mais forte. Na última estrofe de *Velho Vento*, o poeta esculpiu um vento de carne e alma, deu-lhe mobilidade infinita no espaço e no tempo, um vento que rosna sonolento, [...] cambaleia como um ébrio por tardes inteiras de nuvens feias, lembra no seu clamor a tortura dos inquisidores. É um vento que tem a memória dos séculos e é, quer o poeta, um libertador do sentimento. Já nos advertiu o escritor Raul Caldas Filho:

*“é bom não contar muito com o ilhéu em dias de vento sul; pois só os compromissos totalmente fundamentais continuam sendo cumpridos”.*⁸

⁷ MAKOWIECKY, Sandra. *Entre territórios: arte e política*. In: Maria Virgínia Gordilho Martins e Maria Herminia Olivera Hernández. (Org.). *Entre territórios. Entre territórios*. 1ed. Salvador: EDUFBA, 2011, v. 1, p. 65-66.

⁸ CALDAS Filho, Raul. *Vento sul: Uma introdução*. Disponível em < <http://ventosuli>.

Sérgio da Costa Ramos diz que a Ilha é mulher, mas ressalta sempre o vento sul:

“Sempre se soube que a Ilha é mulher, gênero bem feminino, espécie cheia de curvas, com seios e principalmente com ancas”.⁹

Em seu livro *Sorrisos meio sacanas*, diz que:

[...] o vento sul é um ilhéu típico, que fala com chiado e que, ao contrário dos magos de ocasião, consegue facilmente entortar árvores e encrespar oceanos. Foi conversando com esse ilhéu que Cruz e Sousa empinou o seu verso simbolista e achou raras onomatopéias para descrevê-lo: ‘Tu que penetras velhas portas, Atravessando por frinchas... E sopras, zargunchas, guinchas Nas ermas aldeias mortas’.

Nada o detém quando ele bufa e escolheia, no que há de ser a farra eólica do tempo. Ele se transforma então no vagabundo que rosna sonolento, leva longe o seu lamento, mas sua ferocidade é efêmera. É inócua. Se tanto, desmancha os cabelos da figueira, ou adianta o relógio da Catedral, que nesses dias perde a sua orgulhosa exatidão de Big-Ben.

O mesmo autor escreveu que no início do século 20, pré - Ponte Hercílio Luz, as lanchas venciam a distância entre o Miramar e o trapiche da Florestal em 12 minutos, desde que o mar estivesse calmo. Do Estreito para a Ilha, em dias de vento sul, a navegação se baldeava para a Baía Norte, nas enseadas abrigadas do velho vento de Cruz e Sousa.¹⁰ Sobre os ventos ilhéus, escreveu Hoyêdo G. Lins¹¹, que Florianópolis, Ilha dos Patos, Y-jurirê – mirim, Ilha de Santa Catarina, poderia ser também Ilha

blogspot.com.br>. Acesso em 20 set.2012

⁹ RAMOS, Sérgio da Costa. A ilha é mulher. IN: Sorrisos meio sacanas. Florianópolis: Mercado Aberto; Edufscar, 1996, p. 166.

¹⁰ RAMOS, Sérgio da Costa. Quase- quase. Disponível em <

<http://palavrastodaspalavras.wordpress.com/2011/04/01/quase-quase-por-sergio-da-costa-ramos-ilha-de-santa-catarina>>. Acesso em 22 set.2012.

¹¹ LINS, H.G. Ilha do meu sentimento. Lins, Zenilda Nunes (org.). Florianópolis: Nova Letra, 2012, p. 49.

dos ventos. Pois tem o vento sul, de vez em quando. Vento que sacode as janelas, as arvores ramalhudas enfileiradas às margens das ruas, ventinho danado de carregar as pessoas na esquina, jeitoso para moldar saias, perigoso de levantá-las.

Ao abordar a obra de Martinho de Haro, veremos a pintura como um produto cultural carregado de metáforas que falam de uma cidade que não mais existe: a metáfora da saudade, do cais de pedra, a paisagem do informe presente nas nuvens e no mar, o vento sul crispando as águas da baía sul, o silêncio das charretes, o trote dos cavalos tomando conta das ruas. Na representação metafórica de uma cidade – Florianópolis -, em que selecionaremos a obra *“Panorama de Florianópolis”, de 1975* (Figura 2), uma ilha repleta de contrastes, recorre-se também a Jorge Luis Borges, que mostra que toda leitura modifica o seu objeto, que uma literatura difere de outra menos pelo texto que pela maneira como é lida e que um sistema de signos verbais ou icônicos é uma reserva de formas que esperam do leitor o seu sentido. Se a interpretação de um livro ou de uma obra de arte é uma construção do leitor, podemos dizer que ele pode inventar nos textos outra coisa que não era aquilo que era a intenção dos autores. Borges diz que quando alguém escreve, antes de retratar o que há no mundo, o que faz é acrescentar alguma coisa a ele, interferindo em sua existência. Um “fazer da representação”, pelo qual a obra de arte introduz novos objetos no mundo.

Uma das coisas que mais desolava Martinho era saber ou presenciar a destruição de um monumento, era



Figura 2 - Eduardo Dias. Sem título. 1914. Óleo sobre tela 59,0 x 83,0 cm. Coleção Marcelo Collaço Paulo.

ver que suas queridas ruas do centro eram inutilmente mutiladas e destruídas. A paisagem da ilha, com suas nuvens, vazios, silêncios, sintetiza a ilha em seus aspectos mais perceptíveis como a sensualidade, a melancolia, a feminilidade. Martinho sentia-se integrado ao espírito da ilha e detestava falar sobre si mesmo. Tinha carinho pelas ruas, conhecia as manchas de umidade dos beirais dos velhos sobrados. É comum, na obra de Martinho, vermos a célebre carroça puxada por cavalos, que se tornou marca distintiva de tantas de suas paisagens do centro, o céu, os poentes com ondas agitadas pelo vento sul, nuvens carregadas ou fluídas se perseguindo. Martinho declarava ser esta a mais bela cidade do Brasil e resolveu dedicar-se inteiramente a ela, quando incansavelmente retratava a estrutura das suas ruas, a luz perolada e fria ou sanguínea

e profunda. Considerava a cenografia da cidade como ideal. A ilha guardava qualquer coisa de aérea, qualquer coisa de fulgurante, que certamente eram reflexos das ondas do mar, batendo em toda parte. A luminosidade local o fascinava. Martinho ajudou a criar a memória afetiva da cidade e fez de Florianópolis o emblema de sua cidadania ilhoa, mostrando uma Florianópolis evocativa da verdadeira alegria de viver, em telas de excepcional contensão. Quem sabe possamos ver os vazios existentes nas suas obras como a metáfora de uma cidade que se perdeu e que ele tanto queria preservar. Em sua utopia de deixar esta cidade intacta para o futuro podemos ver as paisagens por vezes melancólicas, líricas, silenciosas, como o cenário que ficou perdido em alguma utopia não realizada em sua ilha encantada, por vezes dominada pelo vento sul. Há que se destacar que Martinho participa da construção da modernidade em Florianópolis, mas com o discurso da preservação do patrimônio e memória. Martinho de Haro mostra a cidade antiga, em um plano e os arranha-céus ao fundo, ainda esmaecidos, mas já aparentes demais. São duas cidades, são superposições de tempo, mostrando a conquista da cidade como panorama (o arranha-céu, que logo se instala), anunciando o despertar da cidade do espetáculo.

Em Eduardo Dias, ao fazermos uma análise mais geral das obras, percebe-se sempre uma combinação entre a tentativa de aproximação com os preceitos clássicos e o efeito lírico e ingênuo. Nos quadros de casas açorianas e nas paisagens urbanas, há também uma aproximação ao

olhar panorâmico dos cartões - postais, das fotografias ou das observações no local. Suas incursões como cenógrafo também acabam se refletindo, especialmente nas cenas de costumes, pois o caráter narrativo e literário aparece, bem como o estudo da caricatura. Muitas das pessoas que ele retratava estavam presentes como personagens do cotidiano da cidade. O conjunto da produção de Eduardo Dias tornou-se valiosa como registro de uma época, de registro da cidade, de pessoas, hábitos, um documento histórico a ser analisado em símbolos e imagens e em uma delas, justamente denominada “*Sem título*”, de 1914 (Figura 3), vemos o vento sul assolando o rosto da cidade e arriando as velas dos barcos. Quando o vento soprava forte, respingando os pés da cidade, era a oportunidade para jogar a linha n’água, no cais que se deitava da Capitania dos Portos ao trapiche Rita Maria. Os pescadores, entre um trago e outro para afugentar o frio,



Figura 3 - Martinho de Haro. “Panorama de Florianópolis”. Óleo sobre eucatex. 63x113cm. 1975. Acervo do MASC.

exibiam orgulhosamente seus troféus, bagres cabeçudos, de olho no tempero para preparar uma moqueca succulenta. O nosso vento sul, com seu uivo lamentoso zumba como um enxame de abelhas e o assobio do vento penetra pelas frinchas das janelas, forçando portas e balançando cortinas e lustres. Sopra com tal vigor que a plácida baía sul torna-se encapelada e ruidosa. As ondas aparecem no mar em nesgas de cor branca, o mar que passa de azul para verde e depois cinza, vê cristas sucessivas de ondas espumadas em rendas amplas sobre o mar e estas rodeiam a pacata cidade, com seu casario açoriano e suas igrejas que despontam no meio daquelas cores que parecem anunciar chuva, mesmo que a paisagem esteja imersa em uma luz clara, com uma cidade quase só de mar e envolvida pela natureza. Eduardo Dias, liga-se fortemente à construção da modernidade em Florianópolis, **em que o artista fez o registro de uma época e de uma cidade que se rendeu a uma modernidade abrangente. Representou imagens de uma nova Florianópolis repleta de mudanças em seus espaços públicos urbanos, em que se ensaiavam as grandes avenidas, a iluminação pública, a nova ponte, símbolo da modernidade e ao mesmo tempo, se preocupou com a antiga Desterro com suas tradições, folclore e os habitantes da ilha.**

Em “*Vento sul com chuva*” (1957) de Hassis, veremos que raras vezes se captou com felicidade um flagrante existencial da Ilha e nunca esse intemporal ilhéu que é o vento sul foi surpreendido numa tal vibração. Envolvidas vigorosamente nele, as pessoas que ali estão compõem

um instantâneo de luta que remete o espectador à ideia de outras lutas. O velho vento, como bem chamou Cruz e Souza, lhes dá impulso, pensamento. Vemos uma moça atrapalhada em segurar a saia e a sombrinha; um homem cabisbaixo, às voltas com o imenso guarda-chuva, e um marinheiro lépido, a mão protegendo o boné. Se bem se percebe, naquele ventarêu todo, moça e marinheiro arriscam um olhar. Na calçada, guarda-chuva fechado, uma capa que vem quase aos pés, um cidadão enigmático assiste às façanhas do vento e o corre-corre daquela gente. O vento está nessa pequena tela com a inteira força que vemos nas árvores. Vento que sacode janelas, ventinho danado de carregar pessoas, jeitoso para moldar saias, perigoso de levantá-las. Há que se destacar que Hassis liga-se também à construção da modernidade em Florianópolis, onde ressalta a paisagem da cidade transformada em uma série de impressões flutuantes e encontros momentâneos. A fugacidade dos encontros pueris, os meninos na praça, o cotidiano da vida da cidade. E nas suas obras que retrata nossa ponte pênsil. Trabalho e multidão são fatores decisivos do espetáculo da vida moderna.

Vento Sul

Mar Encapelado, ondas contra fachadas continentais,
Enseadas onde sua violência amortece.

[...]

Chegou ele. Chegou o vento sul.

Saias subindo, guarda- chuvas no avesso

Marquises, soleiras das portas, abrigos.

Tudo é frio, tudo é vento, tudo é triste.

Chegou ele. Chegou o vento.

O vento sul.¹²

¹² RAMOS, Sebastião. *No tempo do Miramar*. Florianópolis: Papa-Livro, 1993, p. 53.

Ao comparar esta imagem de Hassis com a poesia de Cruz e Souza, assim se manifesta Cardoso: “*Olho as árvores e indago se a prece de Cruz e Souza foi ouvida, se o velho e velado vento fez o afago que ele quis, se o envolveu na sua sombra, se o dissolveu nos astros*”.¹³ Essa imagem remete diretamente ao poema “*A uma passante*”, de Charles Baudelaire, que na análise teórica da obra Walter Benjamin, associa as paixões efêmeras, que duram o tempo de um olhar à vida nas grandes cidades, e relaciona o surgimento dos meios públicos de transporte a este tipo de comportamento, típico das metrópoles. O soneto *A uma passante* de Charles Baudelaire, traduzido em diversas versões, apresenta uma situação em que um casal se cruza enquanto caminha numa via pública. A metrópole é o palco do encontro pois ele se dá em uma rua movimentada e o poeta se apaixona durante o tempo que leva para cruzar sua *amada*. A paixão é evidenciada quando o poeta afirma que o olhar da sua amada o “*fez nascer segunda vez*” e o caráter efêmero fica claro quando o autor comenta que “*uma mulher passou [...] Não mais hei de te ver senão na eternidade?*” É importante reforçar o caráter fugaz do encontro, por se tratar de “*um amor não tanto à primeira quanto à última vista [...] uma despedida para sempre, que coincide [...] com o momento do fascínio*”¹⁴.

A uma passante

A rua em torno era um frenético alarido.

Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,

¹³ CARDOSO, Flávio José. Na alma do vento. **Jornal Ô Catarina** Florianópolis, n.44, p.11, jan./fev. 2001. Edição em memória de Hassis.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire – Um Lírico no Auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 118.

Uma mulher passou, com sua mão suntuosa.
Erguendo e sacudindo a barra do vestido
Pernas de estátua era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia.
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.
Que luz... E a noite após? — Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?
Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!¹⁵

Este aspecto *contemplativo*, possibilitado inicialmente pelo surgimento deste tipo de transporte no século XIX foi incorporado ao cotidiano das pessoas e acabou associado ao ato das pessoas trocarem olhares sem necessariamente se falarem, uma vez que há “notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva”.¹⁶ Observamos a *presença do erotismo* na grande cidade. Para Benjamin, a cidade grande - aquela que nasce no século XIX - pode proporcionar experiências bizarras, como a de um encontro amoroso em que o que permanece é o trauma por uma promessa não realizada.¹⁷ Para Benjamin, o elemento principal de “*A uma passante*”, é a multidão, que provoca o surgimento e o desaparecimento da misteriosa mulher e também, o poema é a marca característica do interesse de Baudelaire pela multidão anônima: a mulher que passa pode ser qualquer uma e ninguém. O poema trata da

¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. A Uma Passante. *As Flores do Mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 326-327.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire – Um Lírico no Auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1997.

¹⁷ MENEZES, Marco Antonio. Papéis e tintas: Baudelaire, o poeta como crítico e criador. Anais do XI Congresso Internacional da Abralic. Tessituras, Interações, Convergências. USP, 2008. Disponível em < http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/025/MARCOS_MENEZES.pdf>. Acesso em 22 jul. 2012.

paixão efêmera desenvolvida por um homem em relação a uma mulher quando eles se cruzam na rua, paixão esta que dura o tempo dos olhos se desviarem, talvez como em “Vento sul com chuva”. É a própria modernidade feita de belezas passageiras e fugazes. Para Benjamin, o elemento principal de *A Uma Passante*, é a multidão, que provoca o surgimento e desaparecimento da misteriosa mulher. *Nenhuma expressão, nenhuma palavra, designa a multidão no soneto. No entanto, o seu desenvolvimento repousa inteiramente nela, do mesmo modo como o curso do veleiro depende do vento*, diz ele.

Todas estas imagens, inclusive as que os poemas nos sugerem, representam, pois, o espaço onde se encontram o agora e o não mais agora, elas são sempre carregadas de tensões que despertamos a partir do presente.

A imagem não é a imitação das coisas, mas um intervalo traduzido de forma visível, a linha de fratura entre as coisas.¹⁸ Nesse contexto, o estudo das imagens deve ser compreendido pelo seu poder de síntese e apreciação e a arte deve ser vista como imagem que garante ao olhar a possibilidade de existência. Essas reflexões, de certa forma, já estão presentes no trabalho de Charles Baudelaire; nele, é marcante o fascínio pelas imagens que levaram a este artigo, pois tudo começou com a imagem descrita em “*A uma passante*” e chegou ao vento sul, em Florianópolis, em paisagem imaginada, representada e capturada, em uma ilha também já chamada de A

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006..

ilha dos ventos volúveis,¹⁹ pois estes constituem uma preocupação constante dos ilhéus, quando as ondas explodem na areia com a violência de um chicote, com seus uivos lamentosos, como descreveu Cruz e Souza.

¹⁹ CALDAS FILHO, Raul. *A ilha dos ventos volúveis*. Florianópolis, Insular, 2011.

Espaços Desconstruídos, Lugares Resignificados

Sandra Rey - UFRGS/CNPq

Resumo: O território não é por si só uma paisagem e a passagem de um ao outro se dá por elaboração da arte. Espaços desconstruídos, lugares resignificados opera um recorte no conceito de paisagem se detendo em analisar obras de três artistas – David Hokney, Georges Rousse, Dionísio Gonzáles – que trabalham com a fotografia em processos híbridos operando cruzamentos que tecem conexões entre noções de território, lugar e arte através de desconstruções capazes de provocar mutações *in situ*, *in visu*, *in virtus*, a identidade dos lugares.

Palavras-chave: Espaço. Lugar. Desconstrução. Fotografia.

Résumé: Le territoire n'est pas le paysage et le passage d'un à l'autre, se fait par l'élaboration dans l'art. Espaces déconstruits, lieux résinifiés, opère un découpage dans le concept de paysage par l'analyse de l'œuvre de trois artistes – David Hokney, Georges Rousse, Dionísio Gonzáles – qui travaillent la photographie par des procédés hybrides croisant les connections entre les notions de territoire, lieu et l'art

à travers déconstructions capables provoquer des mutations *in situ*, *in visu*, *in virtus*, l'identité des lieux.

Mots-clé: Espace. Lieu. Déconstruction. Photographie.

O espaço é concebido na arte como algo observável, exterior ao corpo, e ao olhar, sendo o centro das representações visuais e plásticas como projeção física e mental desde o Renascimento até meados do séc. XX. Finais da década de cinquenta do séc. XX, observamos que as relações entre paisagem e seus significantes imediatos, o *território*, a *natureza*, o *lugar*, o *espaço*, não se contém mais nas diretrizes dos processos de representação e passam a se redefinir constantemente, se expandindo e tornando-se mais complexas. Um território ou lugar não é, por si só, uma paisagem e a passagem de um ao outro se dá por elaboração da arte.

Nosso interesse se volta para obras nas quais identificamos relações entre lugar e espaço, que ultrapassam a relação teórico-prático de representação da paisagem e outros elementos vêm aí intervir. Interessa a esse estudo lançar um olhar sobre propostas e modos operatórios de obras que *desconstroem* o lugar com base em procedimentos de montagem (ou desmontagens) tendo a fotografia como bases desses processos, reinventando seu uso e realizando cruzamentos com outras técnicas e procedimentos capazes de alterar percepções do lugar e instaurar espaços singulares.

Percebemos em diversas produções contemporâneas que em vez de olhar a natureza à distância esta é incorporada nos seus lugares, e novos elementos, estratégias e dispositivos se juntam ao processo artístico com a finalidade de interrogar e alargar o campo perceptivo de situações já dadas.

Para debater o tema da mesa *Intervenções na paisagem: obras de arte que modificam lugares* queremos lançar um olhar em obras de três artistas de gerações e nacionalidades diferentes – David Hockney, Georges Rousse, Dionísio Gonzáles – que, pensamos, interrogam as relações do espaço com o lugar propondo outros olhares sobre a paisagem.

O nos leva reunir artistas que desenvolvem propostas tão diversas, nessa abordagem?

Três razões fundamentam a reunião nesse artigo, de artistas cujas produções se apresentam de forma tão diversificadas, colocando questões bastante distintas. Situiremos o primeiro motivo na identificação dos atos *de fazer e de desfazer* nos processos de instauração das obras desses artistas; em seguida justificaremos pelo fato desses artistas trabalharem com a fotografia (ou a partir dela) mas não somente isso, pelo fato de colocarem em tensão os limites da natureza do dispositivo. E, finalmente, por seus processos envolver procedimentos de montagem que resultam em desconstruções suscetíveis de provocar fraturas na percepção da realidade e compor novas totalidades. *Totalidades essas, capazes de provocar espaçamentos simbólicos na percepção do real.*

Por instaurar modos operatórios que lhe são próprios cada artista que aproximamos nesse estudo inventa abordagens singulares para o espaço e o lugar. Conseqüentemente operam deslocamentos na maneira de tratar e representar a paisagem entendida aqui de maneira mais ampla e complexa do que a representação do lugar e território.

Delimitando o território: espaço e lugar

Num sentido comum, *espaço* e *lugar* diferem; ao espaço se associam conotações mais abstratas, geométricas e de ordem quantitativas enquanto que o lugar emerge do espaço pela sua vivência e pelas memórias que aí foram inscritas. De forma absoluta, o conceito de espaço segundo definição do termo no dicionário¹ “é extensão ideal, sem limites, que contém todas as extensões finitas e todos os corpos e objetos existentes ou possíveis”. É nas suas diversas definições, porém, que o conceito de espaço adquire especificidade e, no entanto, confunde-se, por vezes, com o conceito de lugar. Quando nos referimos, por exemplo, à determinadas regiões ou fração de espaço do planeta designamos o lugar como *espaço geográfico*, quando designamos o meio físico que é de uso comum e de posse coletiva tratamos o lugar por *espaço público*. As noções de lugar e de espaço, são abrangentes e, algumas vezes permutáveis na linguagem comum, mas a análise dos processos dos artistas que abordaremos indicam a

¹ Cf. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

necessidade distinguir esses termos e, nesse sentido, as definições de Michel de Certeau sobre espaço e lugar podem ser úteis nesse trabalho:

um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. (...) Existe espaço sempre que se toma em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. Em suma, o espaço é um lugar praticado.²

Essas definições auxiliam perceber as relações especiais que esses artistas estabelecem entre lugar e espaço a partir de sítios específicos, em especial a idéia de *espaço como lugar praticado*. Entendo que Hockney, Rousse e Gonzáles *praticam o lugar utilizando a fotografia como dispositivo* e constatamos que essas propostas se apresentam ‘eficazes’ na medida em que ativam os sentidos do observador induzindo-o a resignificar o lugar em questão ou percebê-lo numa articulação de espaço-tempo capaz de promover uma relação pessoal com ele.

A *experiência do lugar*, na obra desses artistas, possibilita acionar conhecimentos por meio dos sentidos, pela sua prática e vivência inusitada.

Avançaremos então, nossa hipótese: as fotocolagens de David Hockney que fragmentam o ponto de vista, as fotografias de Georges Rousse tiradas de um ponto de vista preciso único capaz de revelar a forma construída pelas intervenções pictóricas que realiza em prédios abandonados, e as incrustações de arquitetura contemporânea nas fachadas de favelas da periferia de

² CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano : artes de fazer*. 2ª ed. Petrópolis : Vozes, 1996, p. 201-202.

São Paulo, nas montagens digitais de Dionísio Gonzáles re-significam lugares reais através de desconstruções suscetíveis de operar mutações na relação espaço-tempo. A instituição do espaço na obra desses artistas se constitui, como na definição de Certeau, enquanto *lugares praticados*.

E como esses artistas praticam os lugares que (re) apresentam?

Desconstruindo o espaço, como dissemos acima. Essas desconstruções ocorrem em situações distintas em cada desses artistas: *in visu*, no espaço da obra, (David Hokney), *in situ*, no lugar (Georges Rousse) e *in virtus*, potência virtual de lugares fotografados (Dionísio Gonzáles).

In situ, in visu, in virtus

Como cada artista ativa processos criativos a partir da experiência no lugar?

Alain ROGER (1997, p.18) distingue duas modalidades de operações artísticas, ou duas maneiras de intervir na natureza ou no lugar. A primeira é direta, *in situ*, isto é, no lugar, a segunda seria indireta, pela mediação do olhar, *in visu*.³ A essas duas modalidades acrescentaremos uma terceira, *in virtus*. A palavra *virtus* significa força, potência, segundo Pierre Lévy⁴ “o que existe como faculdade, porém sem exercício ou efeito atual”. (...) “A palavra virtual vem do latim *médiieval virtualis*, dérivadas por sua vez de *virtus*, força, potência” (LÉVY, 1996, p.15).

³ ROGER, Alain. *Court Traité du paysage*. Paris : Ed. Gallimard, 1997.

⁴ LÉVY, Pierre. *O que é virtual ?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo : Ed. 34, 1996.

Cabe-nos um trabalho conceitual em relação aos termos chave (*espaço* e *lugar*) e circunvizinho (*território*) que orientarão nossa abordagem, ou seja, interrogar o quê se entende por *território*, *espaço* e *lugar* no contexto desse trabalho e como a articulação desses termos podem nos ajudar a elucidar as desconstruções indiretas (*in visu*), diretas (*in situ*) ou em potência (*in virtus*) dos lugares. Adiantaremos que as obras que aproximaremos nesse trabalho articulam de maneira original essas três situações. O território é, nessas obras, de alguma maneira, o grau zero da paisagem, o que precede à operação artística, indireta (*in visu*), seja ela direta (*in situ*) ou então remetendo ao que existe em potência, não em ato (*in virtus*).

Através de modos operatórios muito diversos, as obras que abordaremos problematizam os conceitos de *espaço* e de *lugar* re-significando a abordagem da paisagem e suas formas de representação e apresentação.

Espaços desconstruídos, lugares resignificados: modo operatório

Centraremos as análises no modo operatório de cada obra (ou de suas séries) em particular, para *entender como os espaços são desmontados e remontados para instaurar outros lugares*. Espaços desconstruídos, lugares resignificados, portanto. Nos deteremos em analisar os modos de instauração das obras e, sempre que possível trazer à luz o pensamento do artista.

David Hockney⁵

Os experimentos de Hockney com montagens fotográficas, iniciados por volta dos anos oitenta com polaróides e seguidos da utilização de uma Pentax analógica, fragmentam o motivo com várias tomadas da vista obtidas de maneira seqüencial. É posteriormente, na montagem das fotografias reveladas, – uma colagem do conjunto dos diversos fragmentos da cena – que o artista “remonta” a imagem total do motivo, assumindo as sobreposições e as omissões na imagem final.

Eu tirei muitas fotografias do Grand Canyon quando fui até lá com David Graves no outono de 1982. Utilizei uma Pentax pequena. Quando retornamos a Los Angeles comecei a juntá-las e me dei conta que havia aí muita coisa a explorar. Uma vez que eu não tinha a possibilidade – como quando utilizava a Polaróide – de verificar imediatamente o resultado, e precisei memorizar. A memória tornou-se um elemento importante do processo. As primeiras fotocolagens me entusiasmaram e quis ir mais longe.⁶ (HOCKNEY, 2005, p. 98)

Percebemos que ao utilizar a fotografia, coloca-se em questão para Hockney a representação de algo mais que o referente imediato. Ao conjunto de fragmentos de vistas que compõem a paisagem alia-se à memória do lugar que se incorpora ao desejo de criar.

Cada unidade da montagem se constitui na fotografia a partir de um ponto de vista, um pequeno deslocamento é operado para tirar a foto seguinte e são os sucessivos pontos de vista que possibilitam a apreensão da vista total,

⁵ Para conferir as idéias propostas no artigo, com imagens das obras de Hockney, remeto ao site do artista: <http://www.hockneypictures.com/>

⁶ HOCKNEY, David. *Ma façon de voir*. Traduzido do inglês para o francês por Pierre Saint-Jean. Thames & Hudson : Paris, 2005. Tradução nossa para a língua portuguesa.

estilhaçada, que é montada pelo artistas depois das fotos reveladas.

Nessas paisagens introduz-se uma relação diferente com o tempo, não mais o instantâneo fotográfico, mas o tempo seqüencial, permeado dos intervalos que se impõem entre uma tomada e outra das fotografias e, conseqüência inusitada, a ação de representar a relação espaço-tempo é mais relevante neste sistema do que a representação do referente, inscrito na natureza do dispositivo fotográfico, que se apresenta 'desconfigurado', por assim dizer.

Recompondo o lugar por uma sucessão de pontos de fuga, essa direção para onde nosso olhar segue e se aprofunda numa imagem bidimensional, Hockney cria uma trama por justaposição e sobreposições que mantém o olhar suspenso na superfície, como em *Walking In The Zen Garden*, realizada a partir de uma série de fotografias do templo Ryoanji, em Kyoto, 1983.

Em fevereiro de 1983 fui ao Japão com Gregory para fazer uma conferência sobre a utilização de papéis na arte. Passamos boa parte da estadia na região de Kyoto. Fiz um grande número de fotografias que revelei no retorno. Para essas fotocolagens que são de uma grande complexidade tomei notas e fiz alguns esquemas para indicar de que maneira seria preciso juntar as tiragens. Quando juntei as fotografias tive a impressão que era uma fotografia sem perspectiva. Foi somente nesse momento que percebi que estava me afrontando ao problema da perspectiva: eu podia modificar a perspectiva. Até esse momento eu não tinha me dado conta, realmente. Chegar aí é tanto mais interessante quando percebemos que esse procedimento é inteiramente dominado pela ideia da perspectiva. A maioria dos fotógrafos estimam que as regras da perspectiva são inscritas ,a natureza do dispositivo fotográfico e, em conseqüência, fica impossível de modificá-las. No que me concerne, tomar consciência que não é necessariamente assim, foi o resultado de um longo processo de reflexão.⁷ (HOCKNEY, 2005, p.100)

⁷ Idem.

Também percebemos em algumas das fotocolagens de David Hockney a evocação de narrativas de espaço e tempo que revisitam princípios estéticos do cubismo sintético. Em *Ma façon de voir* (HOCKNEY, 2005, p.115) o artista menciona que em 1978 comprou os últimos dez volumes do catálogo *raisonné* de Picasso e os estudou atentivamente. De fato constatamos nos escritos do artista uma mobilização de problemas que foram caros à Picasso como por exemplo de que maneira integrar a noção de tempo na pintura quando representa uma mulher de frente e de costas na mesma imagem. Esse problema apresenta-se, em Hockney, cruzado com os problemas inerentes à natureza da fotografia. Representar o espaço diferentemente do ponto de vista único e burlar o enquadramento, foram questões que mobilizaram o artista através de experimentações e reflexão e pesquisa. A questão de um espaço definido a partir das bordas aparece como determinante para o artista.

Enquadrar é se afrontar aos problemas do movimento, da noção de tempo mas sobretudo, da representação do espaço. O conjunto da minha obra é habitado por uma outra preocupação, aquela da superfície. A questão do enquadramento nos leva àquela da superfície. Todos os pintores são confrontados a esse problema. Da mesma forma que para os fotógrafos a regra essencial é aquela do enquadramento, para os pintores o princípio fundamental é o da superfície.⁸ (HOCKNEY, 2005, p.100)

Se percebe que, enquanto fotografa, Hockney é imbuído de questões provenientes de sua experiência na pintura. As desconstruções do espaço de representação

⁸ Idem.

fotográfica, em Hockney, são oriundas e remetem aos problemas inerentes à pintura, mas vão além: as fotocollagens de Hockney modificam a percepção do mundo exterior, no lugar de colocar o observador fora da cena observada, olhando-a por um buraco de fechadura, ou por uma janela, desfazendo o ponto de vista o artista coloca, a si e também o observador literalmente *dentro da cena* uma vez que somos impelidos a remontá-la mentalmente, a partir dos fragmentos livrados pelo artista. Esse processo se situa no campo da visão, é eminentemente visual, *in visu*: o artista desconstrói a cena fotografa para impelir a reconstruir a paisagem pelo olhar.

Georges Rousse⁹

De maneira muito diversa, o ponto de vista também é questão crucial na obra de Georges Rousse.

Ao contrário de David Hockney que fragmenta o ponto de vista em diversas tomadas fotográficas, Rousse reúne na imagem fotográfica formas esparsas inscritas e pintadas na arquitetura de prédios em vias de demolição que, na fotografia que apresenta como obra acabada, serão percebidas com uma única forma geométrica.

O artista interfere, como dissemos, em lugares abandonados, freqüentemente prédios que apresentam vestígios de atividades industriais em diversos lugares do mundo. Ele transforma esses lugares em espaço pictórico para construir uma obra efêmera, única, e, eis de onde

⁹ Para conferir as idéias propostas no artigo, com imagens das obras de Rousse, remeto ao site do artista: <http://www.georgesrousse.com/>

incide a força da proposta, *que somente a fotografia restitui*. O artista considera a instalação, no lugar onde é realizada, como processo de trabalho. Não lhe interessa diretamente partilhar sua experiência no espaço, o que é apresentado como obra acabada, desde inícios dos anos 80, é a imagem fotográfica em grande formato, de sua intervenção. A forma que cria no lugar através de intervenções pictóricas será percebida em toda sua potência somente na imagem fotográfica.

A noção de experiência acompanha o trabalho de Rousse. A fotografia que resulta no registro da intervenção possui a peculiaridade de ter sido tomada a partir de um ponto de vista preciso, único capaz de restituir a totalidade da imagem virtual, que Rousse cria no espaço. A intervenção pictórica que realiza no espaço expande relações do lugar com sua identidade e memória pelo envolvimento direto com a arquitetura.

O termo *site-specific* integra o vocabulário da arte contemporânea associado a determinadas práticas artísticas que tiveram na base de seus processos uma profunda reflexão e reconsideração crítica sobre os processos de produção, difusão e comercialização inerentes ao sistema da arte. Hoje, no entanto, o termo permanece na teoria e na prática da arte adquirindo novas configurações e amplitude de significados, indicando outras direções e sentidos na História da Arte.

Na arte atual as intervenções, os *sites-specifics* e as instalações sinalizam uma tendência nas produções contemporâneas de se voltar para o espaço incorporando-o

à obra com a finalidade de desconstruir a identidade do lugar, habitando-o de maneira não previsível e, nesse sentido, o processo que Rousse realiza *in situ* é exemplar: embora intervenha em prédios abandonados que identifica e interfere em diversos lugares no mundo, sua matéria prima é o espaço, onde projeta uma imagem mental que desenha e pinta chão, paredes e teto. Essa imagem que no espaço tridimensional existe em estado virtual, será revelada *in visu*, na imagem fotográfica.

Sua escolha por edifícios abandonados, rejeitados, seguidamente degradados, e prestes a desaparecer são como uma metáfora da degradação causada pelo tempo e pela impermanência de todas as coisas.

Transfigurando esses lugares em obra de arte, Rousse lhes atribui uma nova vida efêmera e lhes confere permanência indeterminada na imagem fotográfica. As figuras pintadas por Rousse, nesses lugares, evocam anamorfoses, isto é, um modo de figuração estilhaçado no espaço. A intervenção *in situ*, somente poderá ser restabelecidas *in visu*, na imagem fotográfica tomada a partir de um certo ponto de vista que o artista se coloca restabelecer os fragmentos estilhaçados no espaço em uma única forma que re-significa totalmente o lugar.

Para mim a anamorfose nada mais nada é que uma ferramenta, como o pincel quando eu desenho, uma forma na arquitetura quando construo ou quebro uma parede. Nada além de uma simples ferramenta visual. Como minha máquina fotográfica. Para mim existe uma conjunção no fato de utilizar a anamorfose e a fotografia. Quando se olha minhas fotos, não existe nenhum efeito de anamorfose.¹⁰

¹⁰ <http://www.georgesrousse.com/informations/textes.php>

De fato, a anamorfose é parte do processo construtivo do trabalho do artista, é ferramenta na medida que Rousse se utiliza de seu processo de projeção para obter o efeito visual desejado no lugar e inscrever a figura geométrica no espaço da fotografia.

Diante das fotografia de Rousse, nossas certezas e hábitos perceptivos são perturbados pela união, na imagem final, de três espaços: ao espaço real no qual intervém o espaço fictício utópico que ele imagina depois constrói pacientemente no lugar, e esse novo lugar ao qual se superpõe um novo espaço que só advém no momento da tomada fotográfica e que só existe pela mediação da fotografia.

Para além de um simples jogo visual essa fusão enigmática dos espaços na imagem fotográfica coloca em abismo, de maneira vertiginosa, a questão da reprodução do real pela fotografia. E denuncia a fratura que existe entre percepção e realidade, entre imaginário e real.

Dionísio Gonzáles¹¹

Na série Favelas, o artista registra diversas favelas brasileiras, Santo Amaro, Heliópolis, Ipiranga, Boquerão e, nessas imagens insere, em meio aos barracos improvisados da favela, construções arquitetônicas de inspiração contemporânea.

Ao contrário das fotomontagens de Hockney, as fotografias em grandes formatos de Dionísio Gonzáles

¹¹ Para conferir as idéias propostas no artigo, com imagens das obras de Rousse, remeto ao site do artista: <http://www.dionisiogonzalez.es/>

são apresentadas sem emendas, como se fossem produto de uma única tomada. À primeira vista identificamos panoramas bem elaborados de favelas da periferia de São Paulo, porém a observação mais acurada revela dados inusitados na aglomeração desordenada das construções: entremeado nessas configurações de barracos improvisados com material reciclado, surgem estruturas arquitetônicas elaboradas com materiais provenientes da mais apurada tecnologia contemporânea. O que Gonzáles produz, em imagens, são atualizações sobre o possível. O possível, explica Levy,¹² (LÉVY, 1996, p. 16) “é uma real fantasmático, latente”. Dessa maneira, o artista realiza, digamos assim, uma proposta pessoal de ‘arquitetura sustentável’ *in virtus, sem referência no real*.

Utilizando recursos tecnológicos, o artista reconstrói digitalmente as favelas por meio de uma prática tão antiga quanto a fotografia: o falseamento do referente através da manipulação.

A palavra manipulação é geralmente associada a conotações pejorativas mas, nesse caso, as fotografias de Dionísio Gonzáles operam essa mão dupla: de anunciar uma proposta nova enquanto denunciam um *status quo*.

Essas anômalas hibridações do precário com a arquitetura modular carrega explicitamente uma provocação: é necessário pensar novas categorias críticas capazes de refletir sobre o conflitante modo de habitar nas grandes cidades.

¹² LÉVY, Pierre. *Op. cit.*

Referências bibliográficas:

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano : artes de fazer. 2ª ed. Petrópolis : Vozes, 1996.

HOCKNEY, David. Ma façon de voir. Traduzido do inglês para o francês por Pierre Saint-Jean. Thames & Hudson : Paris, 2005.

LÉVY, Pierre. O que é virtual ? Tradução de Paulo Neves. São Paulo : Ed. 34, 1996.

ROGER, Alain. Court Traité du paysage. Paris : Ed. Gallimard, 1997.

Sites

<http://www.dionisiogonzalez.es>

<http://www.georgesrousse.com>

<http://www.hockneypictures.com>

Sandra Rey

Artista Plástica, professora do Departamento de Artes Visuais e na área de Poéticas Visuais do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Pesquisadora CNPq. Pesquisa e produz fotografias grande e pequenos formatos, vídeos, instalações, livros de artista. Realiza curadorias. Escreve textos e artigos sobre processos de criação artística em Artes Visuais. Coordena o grupo de Pesquisas "Processos Híbridos na Arte Contemporânea" (UFRGS/CNPq).

**ESPAÇOS NA HISTÓRIA DA ARTE: REFLEXÕES E
CAMINHOS PARA PENSAR OBJETOS E(M) LUGARES**

Os desafios da arte contemporânea para o museu: observações do Instituto Inhotim

Anna Thereza do Valle Bezerra de Menezes
(PPG-PMUS/UNIRIO)

Resumo: Partindo-se da observação das obras *Continente-nuvem*, de Rivane Neuenschwander e *Através*, de Cildo Meireles, presentes no acervo do Instituto Inhotim aborda-se a relação entre arte contemporânea e museus. Em meio à espaços de exposição onde prevalece uma suposta “neutralidade” e uma ausência de diálogo entre obra e lugar, propõe-se uma mudança de ponto de vista para se repensar estes espaços e instituições. Parte-se da obra para se observar como o espaço expositivo se relaciona com o acervo que abriga. Procuram-se, por fim, alguns caminhos para a compreensão de como a obra habita um lugar e como um lugar se deixa habitar pela obra.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Museologia. Museus. Inhotim

Résumé: En observant les oeuvres *Continente-nuvem*, de Rivane Neuenschwander et *Através*, de Cildo Meireles, présentes au Institut Inhotim, ce texte se réfère à la relation entre l’art contemporain et les musées. Dans un contexte où les espaces d’exposition

sont souvent construits à partir de une neutralité supposé, c'est proposé un changement du point de vue pour se réfléchir à propos des espaces d'art. À partir de l'oeuvre s'observe comment l'espace expositif se met en relation avec les objets qui lui concernent. Quelques possibilités sont cherchées pour la compréhension de la question: comment l'oeuvre habite un lieu et comment un lieu se laisse habiter pour l'oeuvre.

Mots-clés: Art contemporain. Museologie. Musées.
Inhotim

Os museus de arte contemporânea correspondem, normalmente, à prédios com arquitetura arrojada, localizados em um grande centro urbano e com amplas salas brancas, onde prevalece a noção do “cubo branco” de neutralidade do espaço e isolamento da obra.¹ Ao mesmo tempo, as obras de arte contemporânea correspondem a um amplo universo de possibilidades que nem sempre é compatível com esses museus. Neste sentido, reflete-se sobre a relação das obras de arte com o seu espaço expositivo. Para fundamentar esta reflexão observa-se o Instituto Inhotim.

Antes de mais nada é necessário dizer que o Instituto Inhotim se apresenta como uma proposta diferenciada de espaço para a arte contemporânea, que busca se estabelecer como um paradigma museológico. Ao mesmo

¹ O'DOHERTY, 2007.

tempo, procura se distanciar da alcunha de museu, muitas vezes associada pelo Instituto, em seus catálogos e textos institucionais, à locais com pouca flexibilidade para propostas artísticas e sociais e que não estão em diálogo com a realidade à sua volta. Segundo relatório do Instituto “a imagem do museu como um espaço fechado e restrito, distanciado do contexto a que pertence, já não é compatível com o cenário contemporâneo” e acrescenta que “Inhotim caminha pioneiramente nesse sentido”². A escolha por este objeto de análise se dá justamente nesta contradição: por um lado há uma negação do Instituto em se ver atrelado aos museus e por outro, há um reconhecimento de sua importância para se repensar essas instituições, indicando uma clara aproximação.

Para além da predominância de um modelo de espaço neutro, nota-se igualmente, na formatação dos museus, a existência de um prédio principal que contém as obras expostas, sendo cada vez mais notória a presença de exposições temporárias com objetos que não são do acervo do museu. Exige-se uma adaptação constante do espaço expositivo. Lisbeth Gonçalves e Sonia Castillo³, ao abordarem esta flexibilização, estabelecem uma relação entre o museu e o espaço teatral. Apresentam uma abordagem semelhante no que diz respeito a uma aproximação mais estreita entre a ação museográfica e a cenografia. Esta constante modificação das salas expositivas, como nos palcos teatrais, para receber as diferentes exposições e neste caso, por vezes sair da

² INSTITUTO, 2011 (doc. não paginado)

³ GONÇALVES, 2004 - CASTILLO, 2008

neutralidade, não diz respeito aos aspectos estruturais (tanto de suas práticas como de seu espaço físico) e permanentes dos museus. Neste sentido, há um método de trabalho que prevê mudanças *superficiais* constantes mas que não buscam contemplar o universo artístico contemporâneo e nem alterar de todo, essa neutralidade.

Há uma aparente dificuldade em se congregiar obras que lidam com o *lugar*, compreendido aqui como o “lugar antropológico” que segundo Marc Augé⁴ corresponde à lugares identitários, relacionais e históricos. Os artistas, numa aproximação com a antropologia, atuam realizando um “trabalho de campo” e uma posterior reinterpretação artística das estruturas simbólicas de determinada localidade. Raramente ocorre esta construção interpretativa do artista com o local onde a obra é exposta. A solução, para a exibição de tais trabalhos é apresentá-los na forma de um registro fotográfico ou audiovisual, que representa a obra que se encontra algures fora do espaço expositivo. Abre-se uma outra discussão no meio artístico: se o registro passaria a ser também a obra. A dificuldade da presença de tais propostas artísticas se dá, em primeira instância, pela suposta neutralidade destes espaços, que os torna não-lugares nos quais seus “frequentadores” trocam suas identidades por uma noção coletiva de comportamento e atitudes, há, portanto, um afastamento de si mesmos. “Sozinho, mas semelhante aos outros, o usuário do não-lugar está com este em relação contratual”⁵. São clientes, passageiros, motoristas e, porque

⁴ AUGÉ, 2005

⁵ *ibidem* pg. 93

não, visitantes de museus e centros culturais. Apesar de todos os apelos cenográficos presentes nas práticas museográficas, continuam portadores de características - em suas práticas e organização física - que os identificam como não-lugares por excelência.

Por outro lado, existem projetos nos quais os artistas são convidados a elaborarem obras que estabeleçam uma relação com um lugar específico. De uma forma geral, a partir destes projetos, sejam atrelados ou não à museus⁶ o invólucro já está pronto, havendo pouca decisão do artista ou mesmo interferência dele e sua obra nesta estrutura continente. Nestes casos é posto um desafio da arte se adaptar a esses espaços e não o oposto. Talvez seja o momento de uma alternância de ponto de vista a fim de se questionar o que pedem as obras e artistas e de que modo desafiam estes espaços e instituições.

O conflito entre a produção artística e sua inserção no ambiente museológico pode ser exemplificado com a séria *inserções em circuitos ideológicos* do artista Cildo Meireles, que apenas acontece quando os objetos estão em circulação (na vida cotidiana), o que geralmente não ocorre em acervos museológicos. Igualmente, os *bichos* de Lygia Clark correspondem a um outro exemplo onde, diante da necessidade de preservação de um exemplar original, constantemente a obra deixa de *acontecer* segundo as intenções artísticas de interação com o público. Há ainda, casos onde não há a compreensão

⁶ Como o Monumenta, que ocorre no Grand Palais e já contou com a participação dos artistas Anselm Kiefer, Richard Serra, Christian Boltanski, Anish Kapoor e Daniel Buren.

dos materiais constitutivos das obras⁷ ou mesmo das relações que estes desempenham em sua totalidade.

Com relação à circulação e ao próprio uso dos objetos há exemplos de museus não ocidentais que permitem a saída de peças para participação em cultos e rituais ou mesmo da sua substituição.

Trate-se do Japão ou da África, a noção de patrimônio- e, do mesmo modo, de conservação – é diametralmente oposta à visão ocidental. Testemunhos, estes templos milenares “autênticos”, mas inúmeras vezes reconstruídos, ou estas máscaras e estátuas substituídas ciclicamente após a utilização.⁸

É uma forma de compreender a funcionalidade dos objetos e sua maneira de *acontecer* simbolicamente.

Nesta imbrincada relação alguns aspectos se fazem notáveis quando se aborda a relação entre arte contemporânea e museu. Observa-se então, a apropriação do espaço do museu pela obra, a importância em se compreender as demandas das obras e participação do público a partir das intenções artísticas, a dificuldade em lidar com as distintas dimensões, com a localização, e material constitutivo, entre outros e por fim, a estreita relação necessária entre o espaço expositivo (invólucro da obra) e a obra.

⁷ uma funcionária da limpeza de um museu alemão deteriorou parcialmente e de maneira irreparável uma obra do artista germânico Martin Kippenberger (1953-1997) (...) Pensando em acabar com a mancha, a empregada eliminou totalmente essa característica da obra, (...) o dano é irreversível. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,faxineira-destroi-obra-de-arte-na-alemanha-ao-tentar-limpar-la,794240,0.htm> acesso em abril de 2012

⁸ Qu'il s'agisse du Japon ou de l'Afrique, la notion de patrimoine – et par là même de conservation – est diamétralement opposée à la vision occidentale. Témoins, ces temples millénaires “authentiques”, mais maintes fois reconstruits, ou ces masques et statuettes remplacés cycliquement après utilisation.” MAIRESSE, 1999, pg. 64, tradução nossa

O Instituto Inhotim tem como proposta congregar acervo de arte contemporânea e botânica dispostos em um grande parque. Seu acervo artístico é formado por obras de grandes dimensões, nas quais o visitante entra e é envolvido por elas. Algumas destas obras foram feitas para o Inhotim ou quando já existentes antes de serem adquiridas pelo Instituto ganham, nessa nova “casa”, elementos relacionados, sobretudo, à localidade e situação onde o Inhotim se encontra. São quase que novas obras. Em Inhotim passam a ter outros sentidos agregados, e seu traslado significaria uma mudança destes sentidos. A partir da observação de duas obras presentes em seu acervo, notadamente *Através*, de Cildo Meireles e *Continente-nuvem*, de Rivane Neuenschwander, busca-se delinear alguns desafios colocados pela arte contemporânea aos espaços de exposição. E, ainda, de que forma, em resposta à esses desafios o museu se molda à arte e a arte ao museu?

A partir da obra *Continente-nuvem* são percebidos resquícios da antiga ocupação da área hoje pertencente ao Instituto Inhotim. Em uma pequena casa de finais do século XIX, a artista Rivane Neuenschwander optou por instalar a sua obra. A partir de uma estrutura que conta com pequenas bolas de isopor, ventiladores, luzes e placas quadrangulares de plástico translúcido, forma-se um teto onde desenham-se nuvens ou continentes que modificam-se a todo instante ao movimento do vento.

Ao optar por instalar a obra no teto desta casa a artista agrega outros elementos e sentidos à obra. No processo

de instalação da obra, a casa foi reformada. Retiraram-se as paredes internas e um fogão à lenha, portanto os resquícios de uma ocupação particular. Esta casa possui duas janelas na fachada, e duas janelas em cada lateral da casa. Na frente e nos fundos há uma porta, ficando aberta apenas a dos fundos, por onde se dá a entrada dos visitantes. A alusão à cozinha como local de intimidade e aconchego familiar no imaginário do público é reforçada e vez ou outra se ouve, na brincadeira, um visitante informar que “vai ali tomar cafezinho” ao dirigir-se à entrada da obra. Esta escolha também implica a decisão da artista em não desejar criar um local de passagem – entre a porta da frente e a dos fundos – mas um local onde o visitante entra e circula.

A obra *Continente-nuvem* para além deste agenciamento com relação ao visitante, funciona com o abrir e fechar das janelas que permitem um controle da luminosidade necessária para a obra acontecer. Deste modo as janelas da frente raramente são abertas devido à constante luminosidade que por ali entra. Assim, estabelece-se uma relação simbiótica, onde a casa passa ter outro sentido sem o teto de nuvens e o teto, outro sentido fora daquela casa.

A casa em questão foi comprada de uma família cuja matriarca além de mãe, era avó e sogra de atuais funcionários do Inhotim. Esta família, assim como tantas outras, habitava onde hoje se localiza o Inhotim. Outros ex-moradores também trabalham atualmente no Instituto, e para muitos deles, a casa é uma das referências do que

era Inhotim de antes: um povoado de mesmo nome e com cerca de 300 casas.

A obra *Continente-nuvem*, de Rivane Neuenschwander nos apresenta um mapa fluído. Inserida no Inhotim relaciona-se diretamente com diversos aspectos presentes neste museu. A relação entre os ex-moradores com estes dois momentos de Inhotim (como povoado e como instituto) perpassa pela fluidez dos limites entre propriedade e pertencimento. Para além disso, o Inhotim é um museu em constante construção, não havendo nem mesmo previsão de um limite claramente demarcado. Em adição, no que concerne seus campos de atuação, se amplia a cada ano, e novas diretorias internas são criadas. Fisicamente a cada obra que entra são feitas alterações para “melhor” recebê-la e novos limites e zonas de atuação se criam na relação entre obra e obra. O próprio Bernardo Paz, idealizador do Inhotim o afirma como um céu inconstante. Para ele,

Inhotim é um espaço que se transforma como o céu: você olha para ele, e ele está de um jeito, com uma nuvem de um determinado formato. Alguns minutos depois, você novamente olha e a forma já mudou. Quando você menos espera, a nuvem desaparece.⁹

Por fim, incluem-se os limites da obra *Continente-nuvem* que são postos em questão. Na sua feitura a artista contou com projeto arquitetônico para a realização da reforma da casa e com projeto paisagístico para a realização do jardim que a cerca. Estes questionamentos não ocorrem nos casos em que esta mesma obra foi

⁹ LARA; SERAPIÃO; WISNIK, 2011 pg. 26

exposta em salas e espaços expositivos que seguem o modelo do cubo branco, onde há uma clara definição de onde a obra começa e onde termina.

As fronteiras e demarcações representadas por *Continentes-nuvens*, são temas que não se aplicam unicamente às relações ali estabelecidas, também refletem as discussões de limites e pertencimentos de uma maneira ampla. Para Gupta e Ferguson a associação de fronteiras à culturas determinadas é questionável. Esses autores colocam que o território de uma cultura e de uma sociedade pode não corresponder ao de uma nação e ainda, que “(...) as noções de localidade ou comunidade remetem tanto a um espaço fisicamente demarcado como a aglomerados de interação”¹⁰ (ibidem, p.237, 238, tradução nossa). Como nuvens que sobrevoam áreas demarcadas, as culturas e sociedades se sobrepõem, invadem territórios. O próprio nome da obra ao mesmo tempo que propõe uma oposição dos termos, propõe pensá-los em somatória. Continente como algo demarcado e nuvem como algo fluido, um continente que receba o qualificativo de “nuvem”, seria um território disforme, sem fronteiras claramente estabelecidas.

Nessa obra há uma apropriação da casa que teve como consequência uma correlação - intencional ou não - da obra com a situação local. O tema suscitado pela obra, apesar de extremamente amplo e universal (nesse mundo globalizado e de imigrações) tal como colocado por Gupta e Ferguson, se aplica e se adequa às questões permeadas

¹⁰ “las nociones de localidad o comunidad remiten tanto a un espacio físicamente demarcado como a cúmulos de interacción (...)”. GUPTA e FERGUSON, 2008, pgs 237 e 238

pela construção do Instituto na localidade. Nesse sentido, há uma apropriação do *lugar*. Em Inhotim este passado recente de uma população que ali viveu se faz presente não apenas pela casa mas também nas construções que ainda existem como a capela de Santo Antonio; nos funcionários que ali trabalham e que por ali viveram; e na memória de pessoas que eventualmente visitam o Inhotim e que o conheceram antes do museu se estabelecer na região.

Durante os primeiros anos do Instituto, quando ainda era Centro de Arte Contemporânea Inhotim (CACI), essas relações eram mais próximas e existiam moradores vizinhos ao Centro de Arte. Havia uma creche que funcionava em frente a recepção / bilheteria, onde hoje é uma das lojas do Instituto. Pensar na construção e estabelecimento de um Centro de Arte de tamanha envergadura em um município de 30.000 habitantes faz reportar a grande esfera disforme da obra *Através* de Cildo Meireles.

Esta obra é composta por inúmeros elementos que juntos formam um labirinto de interdições. Compõem esse labirinto arame farpado, aquário com peixes transparentes, grades de ferro, placas de vidro entre tantos outros. Ao centro da obra encontra-se uma grande esfera disforme, feita de papel celofane transparente amassado. Acima da esfera é onde se localiza o único foco de iluminação da sala. É a partir deste material que a obra surge no seu amassar e desamassar.¹¹ À semelhança do vidro, o celofane é um

¹¹ “Nesse momento, comecei a ouvir o barulho. Era o celofane que estava se movimentando. (...) Comecei, então a listar possíveis interdições.” SCOVINO, Felipe (org.), 2009, pg. 275

material por onde a vista atravessa mas que apresenta uma flexibilidade que o vidro não possui. Vidro e celofane são postos em diálogo. Este se estabelece pelo chão que é feito de cacos de vidro sobre os quais o visitante percorre e placas penduradas verticalmente, mostrando a rigidez deste material. Ao redor da esfera há uma organização de ângulos retos e cálculos precisos que contrasta com a esfera disforme de celofane, ponto central e luminosos da obra. A visão vai longe enquanto o corpo se move cauteloso sobre pedaços de vidro.

Pensar no Instituto Inhotim, nesse processo de estabelecimento na região é também observá-lo como uma bola disforme, que procura um equilíbrio possível. Estabelece-se uma relação agora quase entrópica entre, não mais Inhotim povoado já que este não mais existe como tal, mas entre o Instituto e Brumadinho, município onde está localizado. Esta relação passa por interdições, barreiras, tensões, mas também por aproximações nessa busca por equilíbrio.

No caminhar da obra de Cildo Meireles cria-se um som que se propaga e ocupa o espaço, a interação do visitante com a obra desperta este elemento. Nesta obra, tal como na *Continente-nuvem* o visitante participa ativamente. Visto de fora esse conjunto de materiais assemelha-se a um grande cubo translúcido, como um grande aquário.

Em Inhotim essa obra inicialmente apresentava-se em um espaço aberto. Possuía a grade (de onde os elementos pendem) mas não existiam paredes. A obra

se perdia no jardim, e o jardim era visto através da obra. Por opção do artista, após essa primeira tentativa, construiu-se uma galeria para receber a *Através*. As paredes então, subiram. Na tomada de decisão por esse formato de exibição levou-se em consideração outras duas montagens desta mesma obra: uma em um local totalmente fechado (uma fábrica na Bélgica, em 1989) e outra em um local todo envidraçado (palácio de Cristal, parque do Retiro, Madrid). Nestes casos o invólucro veio antes e a obra se adequou à eles. Segundo o artista, em entrevista à autora, durante muito tempo ele procurou um espaço onde pudesse exibir esta obra, pois necessitava de um espaço de pelo menos 19 x 19 metros – 15 x 15 da obra e mais dois metros de cada lado para circulação.

Diante da proposta do Inhotim como um grande jardim botânico com paisagismo modernista, diferentemente dos jardins do Parque do Retiro, ao redor do Palácio de Cristal, optou-se por um diálogo de quebra. Segundo Cildo Meireles, em Madrid “tinha uma integração com a natureza, e claro que uma natureza com moderação (...) A natureza do Retiro é quase assim monástica, já o Inhotim é um escândalo.”¹² Deste modo a decisão tomada na montagem atual da obra no Inhotim, foi de se apontar onde se inicia a arte e onde termina a botânica.

Ao abrir a enorme porta que dá acesso a obra *Através* se efetiva essa quebra. Lá de dentro vem um ar fresco, a visão passa a se acostumar com um ambiente mais escuro, o som passa a ser do visitante que caminha; ele

¹² entrevista concedida à autora, em 12 de julho de 2011

age e a obra “reage”. O som fica restrito ali dentro e tem, nessa formatação, alguns de seus elementos ressaltados. No Inhotim a *Através* é exposta em caráter permanente em uma galeria feita à medida para abrigá-la.

A trajetória da *Através*, no Inhotim, demonstra uma preocupação do Instituto com a intenção do artista com a obra. Há um caráter de experimentação, onde a obra passa inicialmente por um ambiente aberto resultando finalmente, em uma sala hermética. Outro ponto a ser destacado é o uso do chão com cacos de vidro. Em uma exibição desta mesma obra na Tate Modern, em Londres, foram colocadas placas de vidro plano por cima dos cacos. Segundo o artista isso representou “um preservativo” para a obra, isentando o público da sensação de andar sobre os cacos e de produzir o som tão característico.

Mais do que isso, tal ação exemplifica a dificuldade em se encontrar um ponto de equilíbrio entre a arte contemporânea e os princípios museológicos. No caso a preocupação era com a segurança do público. Por outro lado, a colocação das placas fez com que o visitante andasse mais rapidamente neste labirinto de interdições e pudesse igualmente ter a sua segurança em risco ao se chocar com um arame farpado ou uma grande placa de vidro suspensa na vertical. Esta situação demonstra a importância de se perguntar cada vez mais o que faz da obra a obra. Quais elementos são essenciais para o seu funcionamento e de que forma isso ocorre? Quais podem ou não ser substituídos, e ainda até que ponto essa substituição / alteração compromete ou não a obra?

Ressalta-se que nesta obra o caráter “objeto original” citado anteriormente ao se referir aos *bichos* da Lygia Clark, não se aplica. Durante a exibição em Londres, a obra no Inhotim permaneceu aberta à visitação do público. Suas “peças” podem ser facilmente substituídas, seguindo-se sempre o projeto da obra. Prática comum na arte contemporânea o projeto passa a figurar quase como uma partitura que pode ser musicada, passa a ser o elemento tangível de projetos fugidios. Porém essa prática por vezes esbarra na relação que a música ao ser tocada terá com o espaço. A partir da obra *Continente-nuvem*, que igualmente teve montagens simultâneas à do Inhotim, questiona-se até que ponto às relações com o lugar mantém a obra sendo a mesma. Em que medida as versões da obra *Através* já realizadas podem ser consideradas como uma mesma obra? Esta mesma pergunta se aplica a inúmeras outras obras presentes em distintos acervos, expostas em diferentes situações, onde o local interfere nelas. Em situações onde a obra agencia o espaço e se deixa agenciar por ele, talvez se crie uma relação de tamanha simbiose na qual a indissociabilidade entre continente e conteúdo torna-se uma característica.

Ao observar as duas obras aspectos da relação do Instituto com a região são trazidos. Questões para o estudo da relação entre arte contemporânea e museologia são postas. Observa-se que em ambos os casos houve uma preocupação na construção de uma “moradia” para a obra, pensando-se desde as relações com o entorno - se de quebra ou de integração e prolongamento da obra - ao

tamanho necessário para aquela habitante-obra e seus elementos fundamentais e ainda, de que forma o visitante desta “casa” age sobre e nela. Nota-se portanto uma outra formatação de museu diferente daquela de galerias com paredes brancas. Nesta formatação são constantes casos onde a obra é a sua própria moradia, tendo uma forma de operar específica. Ressalta-se que o Inhotim não é caso único, havendo outros museus com propostas semelhantes.¹³

Procura-se aparentemente, no Inhotim, a realização de um trabalho conjunto, onde a presença do artista é parte fundamental nesta construção de um invólucro para a obra. Este invólucro pode ser compreendido desde a galeria (nos casos estudados a antiga casa e o espaço que abriga a obra *Através*) até o museu como um todo, em constante mutação. Neste sentido o trabalho integrado entre as diversas equipes de um museu são fundamentais, assim como a maleabilidade do museu em se moldar a cada obra.

Compreender a funcionalidade das obras e seus elementos constitutivos, também é de importância para a formação de um museu que se propõe a ser um espaço onde as obras quase criam raízes. Nesse quase criar raízes o museu também se torna pertencente à uma localidade e caminha no sentido de se estabelecer como *lugar*. As relações aqui apontadas sobre a aproximação das obras com a histórica local, refletem essa não neutralidade que permite se pensar no espaço expositivo a partir das obras.

¹³ No livro intitulado *destination Art*, Amy Dempsey apresenta um panorama de espaços onde obras estão em constante e proposital diálogo com os seus locais de instalação.

Já que muitas obras estabelecem um diálogo – mesmo que não proposital, como visto na obra *Continente-nuvem* – com a localidade dá-se um processo cíclico.

Faz parte da construção do lugar pela obra absorver esse entorno (seja ele histórico, social,...). No caso da obra *Continente-nuvem* isto torna-se mais evidente no ato de se apropriar de uma construção já existente. O exercício de questionar à obra - por mais esquizofrênico que pareça - o que faz dela, ela, é um primeiro passo para se entender de que forma ela habita um espaço.

Referências Bibliográficas:

- AUGÉ, Marc. Não-Lugares: Uma introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 2005
- CASTILLO, Sonia Salcedo del . Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposição. São Paulo: Martins, 2008
- DEMPSEY, Amy. Destination art. California: University of California Press, 2006
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre-cenografias: o Museu e a Exposição de Arte no Século XX. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2004
- GUPTA, Akhil e FERGUSON, James. Más allá de la “cultura”: Espacio, identidad y las políticas de la diferencia. In: Antípoda. nº 7, jul-dez de 2008, pgs 233-256
- INSTITUTO Inhotim. Relatório de ações educativas e sociais. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2011
- LARA, Fernando; SERAPIÃO, Fernando; WISNIK, Guilherme. MONOLITO: Inhotim, arquitetura arte e paisagem. Edição nº4, agosto/setembro, 2011
- MAIRESSE, François. La relation spécifique. In : Muséologie et Philosophie ICOM/ ICOFOM. ICOFOM Study Series - ISS. 31, Coro, 1999, pg. 60 -67
- O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SCOVINO, Felipe (org.). Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009 (encontros)

Modos de ver, modos de exhibir, modos de pensar arte aqui também

Bianca Knaak

Instituto de Artes da UFRGS / CBHA

Resumo: A comunicação trata de exposições de arte contemporânea que representam estratégias de afirmação institucional na cidade de Porto Alegre. Evidencia curadorias e modos de exposição capazes de reinventar paradigmas para a visibilidade institucional tanto quanto para a institucionalização da arte. Aborda a trajetória da Bienal do Mercosul, a exposição Lugares Desdobrados na Fundação Iberê Camargo e o modelo labiríntico de curadoria em curso no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Os três exemplos são examinados como modos de atuação programática que não apenas definem e nomeiam os lugares para a arte como também os modos de ver e pensar a arte e a experiência estética com grande efetividade no circuito regional.

Palavras-Chave: Bienal do Mercosul. Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Fundação Iberê Camargo. Parâmetros curatoriais. Afirmação institucional.

Abstract: The communication comes to contemporary art exhibitions that represent institutional strategies

affirmation in the city of Porto Alegre. Evidence curators and exposure modes capable of reinventing paradigms for institutional visibility as much for the institutionalization of art. Discusses the course of the Mercosul Biennial, the exhibition Lugares Desdobrados in Iberê Camargo Foundation and the curatorial model labyrinthine ongoing at the Art Museum of Rio Grande do Sul. The three examples are examined as ways of programmatic activities that not only define and name the places for art as well as ways of seeing and thinking about art and aesthetic experience with great effectiveness in the regional circuit.

Keywords: Mercosul Biennial. Art Museum of Rio Grande do Sul. Iberê Camargo Foundation. Curatorial Parameters. Institutional Affirmative.

A história da arte é, por natureza, transnacional e os sucessos que registra estão, por via de regra, geograficamente vinculados a centros cujo poder, não sendo exclusivamente artístico, se estende a múltiplas dimensões da existência social.

Alexandre Melo

Esta comunicação trata de modos de exposição que também representam estratégias de comunicação institucional. Destacarei, em justaposição, a trajetória da Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM) na cidade de Porto Alegre, a primeira exposição de arte contemporânea da Fundação Iberê Camargo (FIC), em sua nova sede, e o

modelo labiríntico de curadoria em curso no Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Ado Malagoli (MARGS).

O que me interessa são as interligações, as recorrências e as aparentes exceções nas exposições de cada um desses lugares que nos ajudam a compreender suas atuações institucionais e a identificar agenciamentos para aparição social que, sob o *regime de comunicação*, regem e ratificam a arte contemporânea em seus movimentos de expansão e bloqueio (CAUQUELIN, 2005).

Sem desprezar a importância dos espaços alternativos para a renovação da cena local (revelação/ renovação/ atualização de artistas, acervos e mercados), em Porto Alegre, tais instituições estão entre as que lideram o *ranking* das exposições mais comentadas da cidade. Com elas, sob determinado *regime de visualidade*, reverbera um modelo institucionalizado que, salvo engano, remonta a sedimentação da Bienal de Artes Visuais do Mercosul na capital do Rio Grande do Sul.

As Bienais do Mercosul e a cidade desvelada

Ativando os circuitos culturais locais essa mega-mostra se espalha pela cidade revelando e remodelando espaços para a apresentação artística, em todas as suas edições. Próprio da consolidação da Bienal em Porto Alegre, a precípua necessidade de renovação a cada edição incluiu exposições ora paralelas, ora complementares, ora transversais, em busca de uma notoriedade conceitualmente dialógica. Já na primeira luziram 34 espaços expositivos,

distribuídos entre oficiais, alternativos e eventuais, apresentando exposições, instalações, *performances* e *happenings*. É claro que em 1997 será preciso considerar que Porto Alegre não dispunha de espaços museológicos ou equivalentes em número suficiente para acolher o projeto de Frederico Moraes em toda sua envergadura e, a ocupação desses espaços era, portanto, uma necessidade operacional. Mas desde então, desdobrar-se em múltiplos espaços na cidade virou a característica principal dessa Bienal. E fixar essa imagem com obras públicas que margeiam o lago Guaíba também.

Observa-se nesse intuito que, como intervenção definitiva na paisagem, com a primeira edição da BAVM houve a criação de um Jardim de Esculturas no Parque Marinha do Brasil¹. Na 4ª edição (2003), a doação de uma escultura (de Saint-Clair Cemin), que no ano seguinte foi instalada numa rótula em via pública, num trecho não muito longe de onde a Fundação Bienal comissionaria, em sua 5ª edição (2005), a construção de quatro grandes intervenções junto à orla do Guaíba, (assinadas por Carmela Gross, Waltercio Caldas, José Resende e Mauro Fuke). E, dentre os lugares descobertos ou qualificados pela Bienal para ocupação temporária, próximo à orla tivemos ainda os galpões que sediaram as oficinas do Deprec (2ª edição); a criação da Cidade dos Contêineres, (3ª edição) vários armazéns junto ao Cais do Porto (da 4ª a 8ª edição).

¹ Um conjunto de dez esculturas assinadas por artistas brasileiros, argentinos e bolivianos. A saber: Amílcar de Castro, Aluisio Carvão, Francisco Stockinger, Franz Weissmann e Carlos Fajardo, do Brasil; Ennio Iommi, Julio Peres Sanz e Hernan Dompé, da Argentina; Francine Secretán e Ted Carrasco, da Bolívia. Trabalhos doados a Fundação Bienal e cedidos em comodato a Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

A BAVM se reinventa a cada dois anos. Suas práticas tanto promovem sua identidade institucional quanto encaminham modelos artísticos, gestores, curatoriais e museográficos de forma afirmativa e, programaticamente, reiterada. Assim, ela também formaliza uma espécie de pedagogia das exposições e instrumentaliza seus públicos para a apreciação espontânea. Mas ela também agencia meios de difusão e reverberação extemporâneas de suas mostras e propostas. Merece destaque, na 7ª BAVM, a repercussão do trabalho de Henrique Oliveira na fachada de um palacete abandonado da conhecida Rua da Praia no centro histórico de Porto Alegre.

Essa obra, intitulada Tapume², foi apelidada de *casa monstro* na manchete de um jornal diário e, como tal, tornou-se um dispositivo deflagrador de ampla e polêmica discussão sobre arte. A partir dessa aparição artística, mediada pela imprensa local, a pauta foi continuada em diferentes circuitos por meses após o desmanche da obra e versava sobre arte contemporânea, sobre as doações da Bienal, sobre legislação para intervenções artísticas no espaço urbano, sobre urbanismo, sobre patrimônio público e outros assuntos afins.

A Bienal do Mercosul gosta de revelar e desvelar a potencialidade artística de Porto Alegre aos seus próprios habitantes. Hoje, ir às exposições da Bienal é também visitar lugares e espaços pela primeira vez abertos à visita de pessoas, simultaneamente interessadas em arte e em seus locais de exibição. Daí que a sugestiva vocação da

² Obra de intervenção temporária, para o segmento *Texto Público* da 7ª Bienal do Mercosul, 2009, curado pelo artista brasileiro Artur Lescher.

Bienal para revelar lugares pouco ou nada visíveis; pouco ou nada disponíveis para a fruição pública é também seu modo de construção de valor.

De certa forma, a Bienal se tornou a própria obra em exposição. Por extensão, os lugares por onde se exhibe, também exibem novos talentos para a dinamização do circuito local enquanto platéias especializadas. Um dos exemplos mais recentes dessa disposição institucional reside na Casa M (M de Mercosul, e não monstro), aberta antes da 8ª Bienal e mantida na cidade ainda alguns meses após seu término.

A Casa M teve programação cultural e artística especial, paralela a Bienal. Procurou ser transdisciplinar e incluyente. Sobretudo tinha a diplomática função, geopolítica, de garantir a boa receptividade da Bienal junto a sua vizinhança imediata e, principalmente, junto ao meio artístico local, sem representação de destaque naquela edição, onde a curadoria ensaiava *geopoéticas*.

A Fundação Iberê Camargo em Lugares Desdobrados

Três anos antes da Casa M e apenas um ano após o término da 6ª Bienal do Mercosul, até então a menor em número de artista e sem a participação de nenhum gaúcho, inaugurava a nova sede da Fundação Iberê Camargo. As margens do turístico Lago Guaíba e sob a arquitetura premiada de Álvaro Siza, a primeira exposição de arte contemporânea ali apresentada, ainda em 2008, chamada *Lugares Desdobrados (09/12 de 2008 a 8/03 de 2009)*,

serviu para evidenciar artistas locais, e, ao mesmo tempo, refletir sobre simulacros e simulações próprias do circuito expositivo institucional. Naquele momento, como até hoje, dado a novidade e propaganda, a grande afluência de público a FIC era também motivada pela curiosidade despertada pelo projeto de Siza para aquele lugar.

Apresentando três distintas formas de interrogar/instigar o sistema das artes, a partir de seus lugares de instauração e exposição, a curadoria de Mônica Zielinsky para *Lugares Desdobrados* pode ser considerada uma curadoria de exceção no histórico de exposições da FIC, desde então. Reunia as gaúchas de currículo internacional, Elaine Tedesco, Karin Lambrecht e Lucia Koch, em pequenas exposições simultâneas e articulava reflexões sobre o fazer/ver/circular/reconhecer arte contemporânea a partir da difusão de imagens. Apresentava produções imagéticas que, sob certa lógica, procedimentos e meios, podiam ser comungadas entre si e com o espectador, como atestavam os arquivos, estudos e projetos, também expostos e interpretados pela curadora como documentos de trabalho.

Lucia Koch, com seus filtros coloridos, interferiu na ambiência que permitia fruir os espaços de exposição do prédio, até com certa sutileza. Mas a luminosidade suave do teto era, no entanto, contrastada com a acidez de seus filtros aplicados nas vidraças do prédio em recortes que mimetizavam as prosaicas janelas da arquitetura funcional e popular.

Koch causava com isso estranheza, uma provocação

kitsch. Ela desafiava o branco imaculado de Siza colorindo os vãos envidraçados das estratégicas entradas de luz. Colocava-se como artista, sobre o trabalho do arquiteto. Ao alterar a percepção sensorial do espaço com a manipulação da luz, intermediava as visitas ao interior da arquitetura e interferia na freqüentação de suas ambiências planejadas. E assim, com seus filtros, uma obra expunha a outra, em mediação recíproca.

Da exposição de Karin Lambrecht, trabalho de maior complexidade simbólica, destacarei a obra *Pai* (2008). Ali, seus registros plásticos e gráficos nos apontam, com sangue, 77 genealogias de Cristo. Trata-se de uma série de trabalhos em papel e algodão onde o sangue de cordeiros abatidos em Jerusalém, segundo a tradição judaica, é a motivação principal para sua pesquisa. Usado como pigmento ou aguadas, o sangue colhido *in loco*, excedente desse ritual *Kosher*, é transladado em significado e simbologias para, sob sua investigação, dividir com o observador sua empresa cultural e artística.

Da Terra Santa para Porto Alegre, esse material coletado experiencial, pessoal, vividamente, conduziu a ação da artista nesses dois lugares. O rito desse deslocamento físico e simbólico e a percepção de contextos distintos e ao mesmo tempo tão próximos – o da religião e o da arte - transmutam o valor residual e cultural dessas duas materialidades (tradições), transformando o que num lugar se sabe como apresentação religiosa, naquilo que aqui, sem heresia alguma, se compreende como recepção performativa.

Mas compartilhamos apenas a recepção da obra que, embebida em tradições continuadas, no espaço de exposição se torna presença narrativa, quase sagrada. O deslocamento a torna menos vestígio de uma realidade do que informação sobre certa realidade intuída, dissociada. Nesse processo, como num observatório hermético, o trabalho de Lambrecht é ao mesmo tempo seu acervo pessoal de experiências performativas e os registros documentais e artísticos das experiências profundas que constituem esse acervo-simulacro performático.

Integrar o trabalho de Lambrecht às demais mostras, sob a idéia de lugar como dispositivo detonador de reflexões sobre nossas arraigadas maneiras de perceber o mundo e a arte, através da própria arte, naquele contexto, era tarefa exigente e refinada. Tão audaz quanto *Observatório de Pássaros*, a reflexão sobre lugares materializada por Elaine Tedesco.

Com este trabalho, o lugar surgia outra vez desdobrado em seus nexos semânticos e simbólicos. Elaine Tedesco montou uma instigante estação de observação dentro de outra instância de observação. No *Observatório de Pássaros*, os pássaros que não vemos voando pelo interior do prédio, tampouco através das janelas abertas pela intervenção de Lucia Koch, estão desenhados e alinhados numa mesa, no interior da estação. Lá, binóculos estão disponíveis para os visitantes observarem o prédio, procurarem por pássaros e, por fim, espiarem uns aos outros, e aos demais visitantes que por ali contemplavam o prédio, fotografando, flanando pela exposição.

Construção reflexiva e hiperbólica de sentidos, a construção em madeira crua do *Observatório de Pássaros* é, primeiramente, um lugar dentro de outro. Uma sala de exposição dentro de outra. Um lugar para servir de observatório dentro de outro lugar de exibição/observação. Dois lugares que se expõem para expor. Dois lugares observados enquanto obras que, apesar da ironia, se desdobram de suas funções arquitetônicas originais, sem antagonismos. Nesse observatório, também hermético, o lugar nos observa, nós observamos o lugar. Nessa relação reverencial contemporânea é possível conhecer o quê?

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul em labirintos iconográficos

Há 58 anos o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli ancora sua atuação local no modelo de museu consagrador. E, desde 2011, vem investindo na renovação desse perfil. Num primeiro sinal de suas intenções, o novo diretor criou o cargo de curador-chefe para o museu e vem realizando apenas exposições de seu acervo. A lógica curatorial atual enseja um *modelo labiríntico de curadoria*³ que o museu se propõe a instituir e que se torna mais explícita a cada exposição. Assim, exposições assinadas por José Francisco Alves, curador-chefe, e Gaudêncio Fidélis, diretor, investem na reserva técnica do museu.

Com as primeiras exposições da nova proposta, *Do Ateliê ao Cubo Branco* (13/04 a 21/05 de 2011) e *Labirintos*

³ *Apud* < http://www.margs.rs.gov.br/acontece_expo_aberta.php?par_id=197 > acesso em 09.9.2012.

da *Iconografia* (29/06 a 15/08 de 2011), já percebíamos que, mesmo quando a subjetividade dispõe de seus próprios labirintos os museus ainda podem incrementá-los com cânones, figuras e lendas institucionais.

Em *Labirintos da Iconografia*⁴ as obras foram distribuídas no espaço promovendo contrastes entre períodos, escolas, gêneros, materiais e técnicas. Para isso, segundo o curador, “as escolhas foram realizadas como forma de quebrar pressupostos canônicos que fundamentam as hierarquias entre obras” (ALVES, 2011)⁵. Então, sob expografia inspirada no labirinto mitológico, obras de artistas consagrados e de artistas ainda sem o reconhecimento que as exposições em um museu podem legar, chegaram juntas ao salão principal do MARGS. Algumas destas obras, emergindo do sintomático silêncio das reservas técnicas, foram destacadas pelo contexto expositivo abrindo portas e perguntas à pesquisa histórica. Afinal, como foram parar na coleção do museu? E, desde então, o que representam para nossa cultura?

Ao longo de toda a mostra eram muitos os convites para perguntas e interpretações transversais e metafóricas. E o curador-chefe buscava, também, evidenciar a relação de continuidade entre essa mostra e sua antecessora (*Do Ateliê ao Cubo Branco*)⁶. A montagem nestas duas

⁴ Com obras de 83 artistas produzidas entre o final do século 19 e a contemporaneidade, trazidas do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e de outros acervos de instituições, coleções particulares e também doações provenientes das coleções de artistas contemporâneos.

⁵ *Apud* < http://www.margs.rs.gov.br/acontece_expo_aberta.php?par_id=197> acesso em 09.9.2012.

⁶ Para tanto, reuniu as obras *Ateliê*, de Carlos Alberto Petrucci (1947), *Interior de Ateliê*, de João Fahrion (sem data) e *Atelier Julien*, de Pedro Weingärtner (sem data) junto a uma grande tela, onde o contemporâneo Frantz reteve ao acaso os vestígios de tinta de

exposições, inspirada pelas observações de Daniel Buren, problematizava o cubo branco e os paradigmas modernos de exposição, abordagem e recepção da obra de arte, desde o atelier do artista até sua circulação cultural. Para Buren os museus e galerias não são espaços neutros de difusão da obra de arte, eles a situam, sobrepondo-lhes novos significados.

Essa constatação levada ao extremo pela curadoria de *Labirintos da Iconografia*, ainda revisitava alguns clichês expográficos⁷. Assim, variou a altura dos trabalhos distribuídos nas paredes, tirando-os do conforto do olhar frontal e obrigando o espectador a olhar para cima, para baixo, de longe e até bem de perto. Reuniu trabalhos por conteúdos, temas e técnicas, em justaposições narrativas e, por vezes, criou cenografias invasivas, como no caso da pintura de Di Cavalcanti (*Composição /Cristo morto*, 1941), apresentado sobre um fundo de madeira que lembra os bastidores de teatro e ladeado por um crucifixo, um vaso de cerâmica esmaltada e uma bacia com lentilhas de cerâmica imersas n'água (essas três peças também integrantes do acervo do MARGS).

Nesta *concepção curatorial labiríntica* a cronologia e a linearidade não interessam. Nela, segundo informava a *homepage* do museu, o visitante deveria elaborar “suas próprias vias interpretativas estabelecendo novas relações

seu próprio atelier.

⁷ Tanto na exposição *Do Atelier ao Cubo Branco* quanto nas exposições *O Museu Sensível: uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS* (19 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012), *Alien: manifestações do disforme* (18 de maio de 2012 a 08 de julho de 2012) e *Economia da montagem: monumentos, galerias, objetos* (21 de agosto a 28 de outubro de 2012).

históricas e artísticas”. Para tanto a curadoria buscou “justaposições, confrontos e paralelos entre períodos, escolas e gêneros diferenciados, onde uma obra estará sempre ligada à outra e/ou a um conjunto de obras”. Não obstante, para que o visitante pudesse “potencializar e expandir o significado” das obras e construir “suas próprias decisões interpretativas” extraindo da exposição apresentada “a melhor experiência no espaço do museu”, todas “as escolhas foram realizadas como forma de quebrar pressupostos canônicos que fundamentam as hierarquias entre obras, definindo-as como tendo maior ou menor importância em uma escala de valores estéticos, culturais e históricos”⁸.

Onde então cotejaríamos na história da arte a iconografia convocada no título da mostra? Segundo seus organizadores, no conteúdo e tema das obras, porém libertos das abordagens interpretativas, próprias de contextos históricos de significado, construção e sentido da imagem. Ou seja, a iconografia no MARGS seria aquela memória rarefeita, a nuvem que alimenta nossa cultura visual sem efetivamente precipitar-se em conhecimento estável.

Será, portanto, na experiência artística pós-moderna, afeita às citações, pastiches e apropriações subjetivas, profícua em nossa cultura, que encontraremos chancela a tal proposta curatorial. O amálgama visual, supostamente despista qualquer contexto cronológico, estilístico ou judicativo. Mas, a própria história da arte, rechaçada

⁸ *Apud* <http://www.margs.rs.gov.br/acontece_expo_aberta.php?par_id=197> acesso em 25.10.2012.

enquanto disciplina normativa, hierárquica e hegemônica não lá não se apaga, embora, por vezes, pareça coadjuvante discreta frente aos propósitos curatoriais includentes e libertários, expressos nos textos de apresentação institucional. A história estará sempre presente, sobretudo pela opção de organizar exposições apenas com o acervo da instituição, com isso tornando o museu, na visão de seus gestores, o verdadeiro protagonista de sua avaliação institucional.

Ao curador-chefe do MARGS, hoje o que importa é que, ao exhibir obras consideradas canônicas do acervo ele pode explorar uma nova maneira de perceber e valorizar as obras, e com isso, a própria instituição⁹. Isso significa que com suas curadorias poderemos revisar as afirmações categóricas da história da arte. Mas significa que poderemos revisar as diretrizes que movimentam fundações e museu de arte, que orientam a formação de seus acervos e suas platéias?

Agências

Nos exemplos trazidos procurei evidenciar como certas exposições fustigam a naturalidade com que concebemos o ato de ver, pensar, visualizar, colecionar. Das exposições, busquei as versões especializadas dos curadores não exclusivamente em seus textos escritos, mas principalmente em suas afirmações perceptíveis no

⁹ Apud <<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/noticia/2011/06/exposicao-reune-no-margs-mais-de-150-obras-de-artistas-historicos-e-contemporaneos-3368029.html>> acesso em 09.9.2012.

espaço. Textos que numa exposição se encadeiam em imagens, montagens, agenciamentos, tanto quanto em títulos e apresentações discursivas.

Evidentemente que as exposições tratadas têm mais material e mais desdobramentos do que explorei aqui. Para fins de apresentação, fiz recortes das possibilidades de leitura de cada mostra. Com estes destaques podemos observar como alguns modos de apresentação da produção artística em Porto Alegre tendem a problematizar suas circunstâncias expositivas, retirando daí seu potencial comunicativo e modelador na ativação de um circuito.

Conforme apresentamos, nessas instâncias de visibilidade pedagógica, por assim dizer, tanto os discursos verbais quanto seus equivalentes expositivos podem ser compreendidos como modos de atuação institucional propositiva e modelar. Embora sejam instituições diferentes em procedimentos e fins, esses espaços não apenas definem e nomeiam os lugares e modos de ver arte através de exposições mediatizadas como também os modos de prescrever, criticar e fomentar considerações estéticas e artísticas.

Ainda que seja difícil mensurar e aferir resultados, sabemos que as instituições têm um grande efeito de ativação social e cultural através das exposições que promovem. Atuando individualmente ou por agenciamentos interligados, as curadorias nesses espaços de exposição também são capazes de instaurar paradigmas para a recepção das obras. Afinal, contemporaneamente é através dos discursos visuais que mais tacitamente se encaminham

os modos convergentes de ver e pensar o mundo e arte, de fazer história(s) e gerir memórias.

Referências Bibliográficas:

ALVES, José Francisco.(org) Do Atelier Ao Cubo Branco - Um manual de trabalho. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2011. Catálogo. 32 p.:Il.

BUREN,Daniel. Fonction de l'atelier, 1971, in: Ecrits vol. 1, Bordeaux, CAPC- Musée d'art contemporain, 1991, pp.195-205 (extraits).

CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COSTA, Luís Edegar de O. A partir do ateliê para pensar o cubo branco. Jornal Zero Hora, Cultura, Porto Alegre - RS, p. 6 - 6, 07 maio 2011.

KNAAK, Bianca. Estratégias de curadoria: Labirintos - Margs expõe minotauros, exus e outras morfologias. Jornal Zero Hora, Cultura, Porto Alegre, p. 07 - 07, 16 ago. 2011.

_____. Arte pública e espaço urbano: marcas da Bienal do Mercosul na cidade de Porto Alegre. In: II Seminario sobre el arte publico en Latinoamerica, 2011, Vitória. Anais do II Seminário sobre el arte publico en Latinoamerica. Belo Horizonte : C/Arte, 2011. v. I e II. p. 594-603.

MELO, Alexandre. (org) Arte e dinheiro.Lisboa: Assírio e Alvin,1994.

ZIELINSKY, Monica. Paisagens Desdobradas. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo. 80p.: Il.

A forma-livro em Waltércio Caldas: um lugar-livro na arte contemporânea brasileira

Cíntia Mariza do Amaral Moreira - UFRJ

Resumo: Este texto em forma de ensaio, analisa a exposição Livros (2002) de Waltércio Caldas. Em nossa reflexão procuramos articular situações em que o artista dialoga com a tradição da história da arte, antes ou depois dos modernos, a casos em que ele dialoga com a tradição da história do livro e da leitura. Foram considerados movimentos de ascender, perfurar, irromper ou penetrar o livro, bem como as estratégias nas quais o livro adota a forma de caixa ou de dobra.

Palavras-chave: Livro. Livro de artista. História do livro. Waltércio Caldas. Tradição na história da arte

Abstract: This text is an essay and examines Books (2002), a Waltércio Caldas exhibition. In our analysis we seek to articulate situations in which the artist speaks to the tradition of art history, before or after the modern, with the cases in which he converses with the tradition of the history of books and reading. Movements as to ascend, pierce, irrupt or penetrate the book as well as the strategies in which the book takes the form of box or fold were considered.

Keywords: Book. Book artist. Book history. Waltércio Caldas. Art history tradition

Da análise de 26 livros da exposição “Livros” de Waltércio Caldas (Waltércio), podemos identificar uma cronologia de 35 anos. No entanto, a recorrência da produção de livros na trajetória do artista, não alcança uma forma-livro como categoria própria ou estilo evolutivo como notou Salztein.¹ Antes, apresenta-se como modo de ser da arte dele em diferentes momentos, como possibilidade de atualizar uma experimentação artística em variados suportes, a qual inclui livros.

Quando se manifesta como expressão artística em livros, sua obra não se apresenta ilustrada ou preservada no interior de um livro particular, como seria uma iluminura ou estampa; nem permanece envolta ou protegida por um capa exterior, como poderia ser o caso do códice. Manifesta-se como forma-livro. Forma-livro a ecoar de cada período da obra do artista. Ao ecoar, indica um lugar audível, voz do visível a nos afetar neste novo lugar da arte e do livro. Manifesta-se como forma-livro singular: não só a revisitar a arte e o livro tradicionais mas a ressignificá-los e a dialogar com eles.

A forma-livro em Waltércio de um lado, consiste em *estabelecer uma relação com o livro*: um lugar de *afinar e divergir* com a forma-livro tradicional e com ela *confluir*. De se fazer matéria através da forma-livro.

De outro, consiste em *estabelecer uma relação da*

¹ *Livros, superfícies rolantes*. in *Livros*. Porto Alegre: MARGS e São Paulo: Pinacoteca, 2002.

forma-livro com o objeto e com o espaço: um lugar de *ascender e perfurar*, bem como de *penetrar e irromper* da forma-livro. De tomar como matéria a forma-livro, o objeto e o seu entorno.

A forma-livro em Waltércio de outro lado, ainda, consiste em *estabelecer uma relação com a linhagem da história na arte*: um lugar de *revisitar e ressignificar a forma anterior ao moderno*, bem como de *revisitar e mestiçar com a forma moderna e posterior*. Lugar de contato material com a *história da arte do moderno ao contemporâneo*.

1 - A relação com o livro

Afinar e divergir com a forma-livro: a caixa

Quando se apresenta em forma de caixa, nas obras *Aparelhos*, *Rilke*, *Desenhos* e *É=(o espelho um véu?* a forma-livro em Waltércio mostra-se ao mesmo tempo como caixa e como livro.

Parece afirmar o código. Primeiro porque embora não ofereça um tipo de encadernação peculiar a este tipo de estrutura para livros, com cadernos em sucessão costurados ou grampeados, aos quais se ajusta uma capa às vezes com lombada, ainda assim mantém um possível sentido de leitura e um arranjo das partes peculiar a ele.

Depois porque a parte exterior de cada *forma-caixa* mencionada mantém um comportamento similar à capa em códigos, cumprindo a função de guarda, proteção e exibidor do interior, além de apresentar um mecanismo

com função de dobradiça, ao permitir sua abertura para a leitura e depois fechamento para a guarda.

Porém, ao afirmarem o códice, estas formas não se negam a ser também caixa. Caixa com a guarda de desenhos ou estampas de arte: caixa como *portfólio*. Caixa em forma de livro-álbum, como em *Desenhos* contendo 20 estampas acompanhadas de texto do artista. Livros similares com texto de artista têm o objetivo de serem encadernados posteriormente à compra, ao prazer daquele que o adquiriu.

Abrir o livro *Rilke*, uma caixa constituída de borracha, madeira, linho, metal e elástico, revela um algodão impresso em carimbo. Lembra uma caixa de joias, quem sabe a caixa de um missal ou de um Livro de Horas. O livro *Rilke* se afirma como *objeto* ao assumir a forma de livro.

Na obra *Aparelhos*, por outro lado, a forma-caixa pode ser associada a instalações que definem um *campo de jogo* para além do suporte e estabelecem um set de ações artísticas, uma performance lúdica na arte. Atuar para além do suporte, e ao mesmo tempo prescindir da exclusividade de um espaço institucional de arte para fazê-lo, como seria um museu, galeria ou exposição, oferece a este livro com tiragem de 1500 exemplares, o papel de questionar a existência própria do museu.

O livro *Ê=(o espelho) um véu?* também define um espaço de segunda ordem, um espaço de fruição fora do museu, um lugar para a arte fora da instituição consagrada desde a renascença para exibi-la. Folhear *Ê=(o espelho) um véu?*, presume abrir-se uma caixa.

A cada virada de uma nova folha deste livro-personagem a nos inquirir, libera-se gradualmente uma esfera tridimensional metálica, a espelhar o observador, como se espelhasse a reflectância de tantos outros espelhos ao longo da História da Arte. Waltércio se vale de um lugar externo ao campo por excelência da História da Arte, como seria o museu, papara dialogar materialmente com a arte.

Convergir com a forma-livro: a dobra

Quando se apresenta como dobra, nas obras *Vôo noturno*, *Fra Angélico*, *Estudos sobre a vontade*, e *Livro que não sei*, a forma-livro em Waltércio mantém semelhança com a História do Livro e da Leitura.

Se relacionada com a origem do livro no oriente, a dobra poderiam ser pensada como derivada do rolo, período em que adquiriu a forma sanfona e desta assumiu formas mestiças entre a tradição do livro na China e a tradição do livro na Índia.² O livro *butterfly* da tradição Chinesa medieval apresenta uma folha dobrada ao meio, na qual a parte central se mostra significativa para a leitura e as página externas são desconsideradas.

Se a obra *Estudos sobre a vontade* é uma sanfona, o livro *Vôo noturno*, apresenta situação de leitura semelhante à do livro *butterfly*.

Se relacionada com a exploração do livro no campo que se auto-denominou Book Arts, no Estados

² A esse respeito ver *Bookbinding*, text by Collin Chinnery in <<http://idp.bl.uk/bookbinding.a4d>>, acessado em 07 02 2007.

Unidos, cuja associação de artistas em 1990 organizou a exposição itinerante Book Arts in USA, acompanhada de catálogo impresso³ com estada inclusive no MAM Rio, a *dobra* pode ser considerada um variante de livro bastante explorada na contemporaneidade. Segundo o pesquisador da encadernação Keith Smith, de remarcável produção no campo, autor e editor em Nova York dos livros *Non-adhesive binding*⁴ e *Structure of the visual book*,⁵ a dobra constitui um dos tipos possíveis de *estrutura* para livros.

É possível estabelecer uma relação entre a obra *Fra Angélico* e *Vôo Noturno* com estes livros que exploram a dobra.

Por fim se observarmos ainda o último trabalho de Keith Smith, a pouco mencionado, veremos serem comuns situações que relacionam mais de um livro sobre uma mesma base, estratégias que podem ser relacionadas à utilizada por Waltércio na obra *Livro que não sei*. Neste caso Waltércio partiu de modelo fotografado com diferentes lentes para depois de processado, ser impresso a quatro cores em off set.

Todos estes exemplos mostram como as obras em livro de Waltércio confluem com variantes da forma-livro ao longo da História do Livro. Seja a história medieval chinesa e indiana longínqua ou a recente história da encadernação.

³ BOOK ARTS IN THE USA. New York: Center of Book Arts, 1990. 66p. (Catálogo de exposição).

⁴ SMITH, Keith. *Non-Adhesive Binding: books without paste or glue*. book 128. 5ª Ed. Rochester: Keith Smith, 1997 (edição inicial 1991).

⁵ SMITH, Keith. *A Structure of the visual book*. 3ª. Ed. Rochester: Keith Smith, 1998. (edição inicial 1984).

2 - A relação com o objeto e com o espaço

Somar ou romper a forma-livro narrativa: ascender e perfurar

Quando se conjuga com o objeto, nas obras *O Pequeno Príncipe*, *Giacometti*, *A série Veneza*, *Figura*, *Figura*, a forma-livro em Waltércio alça o espaço ou ganha terreno em sua profundidade. (Figura 1)

Objetos de sua própria poética, a cada ambiência da expressão plástica do artista, fazem-se presentes em forma-livro, ambiência após ambiência.

Muitas vezes este objeto ascende do livro, quase considerando o livro como um pedestal, a exemplo da obra *O pequeno príncipe*.



Figura 1 - *Figura, Figura*, 1998 . Daros Museum, 3 x 60 x 40 cm.

Outras vezes ele se apoia no livro, em equilíbrio sutil, gerando uma sensação de incerteza quanto a sua estabilidade: um equilíbrio instável. Este é o caso da obra *Giacometti*.

Outras vezes, ainda, como na obra *Figura Figura* o objeto perfura pontualmente a estrutura do livro, o que alude às muitas explorações de livro-objeto que rompem a forma-livro com pregos e outros objetos cortantes. Ao mesmo tempo remete a possíveis usos da forma-livro, já não mais como livro de leitura narrativa, mas como um móbile que pudesse ser suspenso por fios.

Todos estes exemplos aludem ao objeto escultórico em relação intrínseca com o livro. Porém com um livro em suspensão.

Integrar com espaço e tempo na forma-livro: penetrar e irromper

Quando se integra com o espaço e tempo internos à materialidade do livro, como nas obras *É=(O espelho) um véu?* e *Momento de Fronteira*, a forma-livro em Waltércio internaliza tanto o objeto como também a concretude do vazio à matéria-livro.

Não só o objeto, como também o espaço estão presentes em livros de Waltércio e aparentados com diferentes ambiências da expressão plástica do artista. Ao confrontar estes dois trabalhos, parece que encontramos o artista pensando os fundamentos da representação e da perspectiva: elas ainda persistem? Existe uma fronteira

entre os cheios e os vazios? Existiria um vazio material? O que é o espaço e como se constrói o objeto, quando para criá-lo não precisamos mais esculpir? Estas questões afloram das duas obras.

Além disto, pode uma obra ao colocar uma questão de modo material, também nos inquirir modo verbal? Neste caso ela estaria falando na primeira pessoa, como sujeito? Este personagem em forma-livro, presente em *É= (o espelho)um véu?* pode se remeter aos jarros falantes da Grécia antiga⁶ e aos sinos falantes da Idade Média do Norte Europeu.⁷

Oss dois livros mencionados, mais que objetos intrinsecamente relacionados ao livro, são livros transmudados em objetos. O primeiro deles, um objeto falante.

3 - A relação com a linhagem da História da Arte

Materializar a história da arte antes do moderno: revisitar e ressignificar

Quando materializa a História da Arte em obras como *O livro Velazquez*, *Fra Angélico* e *O livro para Ingres*, reconhece e dialoga com a tradição da arte em outra visada. (Figura 2)

Waltércio parece querer demonstrar o reconhecimento de nossas matrizes europeias no campo da História da

⁶ SVENBRO. *A Grécia arcaica e clássica: a invenção da leitura silenciosa* in. *História da leitura no mundo Ocidental*. [Org. Chartier] São Paulo: Ed. Ática, 1998, p.51.

⁷ HUIZINGA. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify 2010, p.13.

Arte. Quando o artista toma o início da Renascença, com *Fra Angélico* para interagir, ou o barroco com *O livro Velazquez*, ou o século XIX com *O livro para Ingres*, demonstra fazer questão de integrar diferentes momentos da história da arte europeia na identidade brasileira. Reavivar nosso passado latino, ibérico e mediterrâneo: a latinidade de iniciação à Renascença, de Fra Angelico, o espírito indomável do barroco ibérico de Velazquez, ou a destreza, meticulosidade e recorrência temática e formal francesa da *Odalisca* de Ingres.



Figura 2 - O livro Velazquez, 1998. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 3 x 60 x 40 cm.

Ao revisitar a tradição ele resignifica o objeto livro quer em conteúdo, quer em forma. Rompe com a ideia tradicional de livro, com um livro lisível apenas por imagens e ilegível em textos, com *O livro Velazquez*; ou com um livro revelador da delicadeza de se abrir em pequenas

dodras em forma de tiras, ao aludir a missais, livros de horas e iluminuras medievais, as quais faziam parte dos primeiros anos de trabalho de Fra Angélico. Alude ao tempo remoto no qual o artista era iluminador no convento dos dominicanos em Florença, ou depois, quando pintor de retábulos; ou ainda rompendo com a leitura tradicional, da esquerda para a direita, repetidas vezes posiciona uma Odisca de Ingres em cartões delicadamente integrados a um arabesco realizado com um filete de metal, num objeto-livro que pede a deambulação em torno dele para a leitura.. Nos três casos Waltércio conversa com a tradição antes do moderno.

Materializar a história da arte a partir do moderno: colar e mestiçar

Quando materializa a História da Arte em livros como *Matisse Talco*, *A suíte*, *Manual da ciência popular*, *Quem é quem cinema* Waltércio reconhece e dialoga com a arte moderna e contemporânea para além de meados do século XX, em outra visada. (Figura 3)

Waltércio parece querer mostrar como *Matisse Talco* e *Quem é quem é cinema*, estabelecem um diálogo com a História da Arte, especialmente desde os modernos até mais adiante, com a explorações lúdicas realizadas com livros entre as décadas de 1950 e 1990. Ao tomar Matisse, de um lado e, Rodin, Braque, Mondrian e Picasso, de outro; e mesmo a História em Quadrinhos da Mônica, de outro ainda, para interagir, estabelece um diálogo com



Figura 3 - Manual da ciência popular, 1981. FUNARTE, detalhe.

a modernidade e com uma expressão artística própria a movimentos que se estabeleceram no momento após-guerras tardio e da segunda metade do século XX.

Olha para estes artistas com olhos contemporâneos que lançam mão do mestiço, chegando às vezes à interferência direta em obra, como no caso de talco *aspergido* sobre livro impresso de Matisse; ou à colagem em rearranjo das partes de uma História em Quadrinhos da Mônica, que adquire outro significado, em *Quem é, quem é ... (cinema)*, um dos primeiros livros realizados por ele, para sua filha, em 1969.⁸

⁸ A estratégia de exploração artística com livros voltados para criança já tinha sido adotada por outros artistas que trabalharam com o objeto livro, como: o italiano Bruno Munari, em 1955, com os pré-livros, ver MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 221 e seg; e Graphis, vol. II, n. 61, 1955 Munari di Giulia Veronesi; e o suíço alemão Dieter Roth com o livro *Kinderbuch* criado em 1954 e publicado por ele mesmo em Reykjavik em 1956.

No caso do livro *Manual da ciência popular*, o artista estabelece contato com a tradição na arte através do popular e do local, em outra visada, antecipando o que mais tarde, será caracterizado por Belting como *global art*.⁹

Nos quatro casos referidos, *Matisse Talco*, *A suíte*, *Manual da Ciência Popular* e *Quem é quem cinema* Waltércio conversa com a tradição posterior ao moderno.

A forma-livro em Waltércio constitui um lugar-livro na arte contemporânea brasileira, e por isto também na *global art*, se tomarmos a acepção de Belting, devido à sua enorme recorrência e abertura ao diálogo com a arte e com a poética do artista.

A forma-livro em Waltércio toma do livro tradicional, ampla variância formal, ao se apresentar com inúmeras feições; e da arte, restrita invariância, ao se manifestar como campo específico de arte.

Mostra como se delimitam fronteiras e regras, para cada encenação particular de um *set* de arte contemporânea: esteja ele em diálogo com desenho, pintura ou objeto; ou com a tradição, o moderno, e o contemporâneo na arte; esteja ele próximo da instalação, performance ou do simples folhear de um livro auto-reflexivo sobre a poética do artista;

Mais ainda, a forma-livro em Waltércio nos fala de um Brasil europeu ibérico e além do ibérico; de um Brasil popular, bem como de nossa feição urbana e de *fronteira* latino-americana.

⁹ Termo utilizado por Belting em *Contemporary Art as Global Art*, in *A Critical Estimate*, 2009 e em *World Art and Global Art: A New Challenge to Art History*, palestra proferida em *The global art symposium*, Karlsruhe, Alemanha (2011).

Referências Bibliográficas:

BELTING, Hans .Contemporary Art as Global Art, in A Critical Estimate, 2009.

_____. World Art and Global Art: A New Challenge to Art History, palestra proferida em The global art symposium, Karlsruhe, Alemanha, 2011.

BOOK ARTS IN THE USA. New York: Center of Book Arts, 1990. 66p. (Catálogo de exposição).

CALDAS JR, Waltércio. Aparelhos. Rio de Janeiro: GBM Editora de arte, 1978.

_____. A série Veneza. Edição do autor: 1997.

_____. A suíte. Flórida (EUA): Insitute of research in art, 1998.

_____. Desenhos. Rio de Janeiro: Reila Gracie Editora, 1997.

_____. Estudos sobre a vontade. Galeria Celma Albuquerque, 2000.

_____. É=(O espelho) um véu? Flórida: Insitute of research in art,1998.

_____. Figura, Figura. Edição do autor: 1998.

_____. Fra Angélico. Edição do autor: c. 1997.

_____. Giacometti Edição do autor: 1997.

_____. Livro que não sei. 2002.

_____. Manual da ciência popular. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

_____. Matisse Talco. Edição do autor: 1978.

_____. Momento de Fronteira. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1999.

_____. O livro para Ingres. Edição do autor: 1998.

_____. O livro Velazquez. São Paulo: Ed. Anônima, 1996.

_____. Pequeno Príncipe. Edição do autor:1978.

_____. Quem é quem cinema. Edição do autor:1969.

_____. Rilke. Edição do autor: 1996.

_____. Vôo noturno. Edição do autor: 1967.

CHINNERY, Colin. Bookbiding, in <http://idp.bl.uk/bookbinding.a4d>, acessado em 07 02 2007.

HUIZINGA. O outono da Idade Média. São Paulo: Cosac Naify 2010, p.13.

LIVROS, SUPERFÍCIES ROLANTES. in Livros. Porto Alegre: MARGS e São Paulo: Pinacoteca, 2002.

MUNARI, Bruno. Das coisas nascem coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 221 e seguintes.

SMITH, Keith. Non-Adhesive Binding:books without paste or glue.book 128. 5ª Ed. Rochester: Keith Smith, 1997(edição inicial 1991).

SMITH, Keith. A Structure of the visual book. 3ª. Ed. Rochester: Keith Smith, 1998. (edição inicial1984).

SVENBRO. A Grécia arcaica e clássica: a invenção da leitura silenciosa in. História da leitura no mundo Ocidental .[Org. Chartier] São Paulo: Ed. Ática, 1998, p.51.

ROTH, Dieter. Kinderbuch . Reykjavik: Roth 1956 [livro criado em 1954].

VERONESI, Giulia. Munari. Graphis, vol. II, n. 61, Zurigo 1955. pp 440-407 e 451

[English version]

Do arquivo a exposição: lugares possíveis para imagem-registro da performance

Daniele Quiroga Neves - PPGART/UFSM

Resumo: Apresenta-se neste texto um breve estudo que propõe pensar as possibilidades expositivas de imagens-registro de performances presenciais, pelo fio condutor do atual interesse de instituições de arte no valor de exibição dessas imagens. Assim, de material de arquivo e acervo documental, as imagens registradas a partir de uma performance vão além dessa função primária, tornando-se o próprio meio de exibição posterior ao desenvolvimento da ação ao vivo. Nesse contexto de investigação cabe uma atenção sobre as particularidades do processo de exposição das imagens de arquivo. É a partir de este olhar que se pretende relevar o lugar de apresentação como integrador do valor artístico da imagem-registro.

Palavras-chave: performance . imagem-registro . instituição . exposição

Abstract: This text presents a short study that proposes think the expository possibilities of images-record a live performances, by the actual interest of art institutions about exposition value of these images. So, of archive material and documentary collection, the

images recorded from a performance goes beyond this primary function, becoming the proper medium to show after development of live action. In this context of the research, the focus attention falls on the particularities of the exposure process of images archive. It from this viewpoint that intends to reveal the place of presentation while integrator of the artistic value of the image-record.

Keywords: performance art, image-record, institution, Exposition

Ao olhar para a história da arte da performance percebe-se que sua recorrente posição anti-institucional, atrelada aos movimentos de reavaliação da arte no século XX, parece estar em contraste com determinada situação atual, na qual a performance se insere no espaço museal através das imagens-registro de sua ação presencial.

Para compreender essa suposta alteração de valores e suas implicações – tanto no sistema da arte, quanto na própria arte da performance –, no presente texto são apontadas as circunstâncias relativas à história da linguagem, que visam uma desestruturação das condições impostas pelo sistema artístico oficial. Essa revisão parece plausível para contextualizar a recente inclusão das imagens-registro da performance nos circuitos oficiais de exposição.

A problematização do deslocamento da imagem-registro, do arquivo para a exposição, situa-se em torno

da seguinte ideia, o antes se limitava a documentação, preservado devido a sua carga de informação visual e testemunhal, hoje é exposto pelo seu potencial valor poético. Essa hipótese leva a uma ampliação da noção de performance entendida como ação efêmera compartilhada com o público em um espaço-tempo específico.

No presente texto, sugere-se que tal alargamento conceitual é possível devido a abordagem dada pelas instituições de legitimação da arte, em que o próprio espaço expositivo museal atua como propulsor desse valor artístico. Nesse sentido, os argumentos apresentados buscam evidenciar o caminho reflexivo que levou a esse pensamento.

Relações históricas entre a performance as instituições da arte

Para introduzir uma compreensão a respeito do atual interesse de museus e galerias em imagens capturadas de performances presenciais, torna-se plausível tecer algumas considerações referentes à arte da performance em relação as instituições da arte. Assim, a histórica relação conflituosa com o espaço institucionalizado, questão relevante ao desenvolvimento da linguagem performática ao longo da história da arte do século XX, é inserida aqui como contextualização do debate proposto.

A marginalização deliberada da arte da performance é uma situação que já aparece atrelada ao ideário subversivo de certas propostas artísticas do período moderno. Do

mesmo modo, a produção performática dos anos 1960 e 1970, parece ter dado continuidade a essa característica da performance, de busca por uma desestabilização do sistema institucional das artes em seus diferentes âmbitos, seja político, mercadológico ou estético.

Ao considerar as ações produzidas por diversos precursores¹ da arte da performance, percebe-se que tais propostas performáticas já indicavam sua atuação no campo político-ideológico do sistema das artes como uma contravenção aos meios e lugares de atuação da arte. Como exemplo pode-se citar a performance intitulada *Um nascimento*, roteirizada por Mario Scaparro em 1920, em que performers saltavam do avião pilotado por Fedele Azari, autor do manifesto *Teatro futurista aéreo*, cujas cópias do texto ele jogava pela janela em pleno voo².

Naquele mesmo período histórico, Filippo Tommaso Marinetti já havia reconhecido o rádio como forte meio de comunicação, e assim, um aliado para atender seus interesses artísticos. Suas performances radiofônicas utilizavam interferências entre estações, sons atmosféricos, silêncios e ruídos. Nesse contexto, cabe ressaltar que os futuristas italianos acreditavam na indissociação entre arte e vida, e logo, que deveria ser produzida e experienciada fora dos espaços tradicionais da arte.

Com esses e outros exemplos da performance modernista, é possível notar não apenas o teor de negação

¹ No livro *A arte da performance: do futurismo ao presente* (2006) a autora discorre sobre o surgimento e o desenvolvimento da performance no período anterior ao seu reconhecimento como linguagem artística independente nos anos 1970, identificando o processo transgressor da performance no interior dos movimentos modernistas.

² GOLDBERG, 2006, p.20

dos padrões expositivos daquele período, tais performances também contrariavam a tendência crítica que se tornou paradigma do modernismo, o formalismo greenberguiano, cuja crítica purista releva a essencialidade do meio para elevar a obra à legitimidade idealizada³. No caminho inverso, as performances não tentavam categorizar ou balizar as diferentes disciplinas, caracterizando-se justamente pela hibridação entre linguagens. Nesse ponto é possível notar outra característica da arte da performance que se contrapunha a arte instituída e a lógica que elege o *cubo branco* como espaço ideal de exposição.

Cabe ressaltar que performances como as referidas acima, realizadas no interior dos movimentos modernistas do início do século passado, não foram apenas importantes como ações anti-institucionais, mas também por legarem esse ideário subversivo às performances produzidas nas décadas posteriores. Essa afirmação deve-se ao fato de que a performances realizadas nos anos 1960 e 1970 têm seus processos de criação e modos de operar em concordância com as intenções anti-institucionais das performances modernistas.

No âmbito artístico-estético, as ações performáticas daquelas décadas correspondem às implicações políticas a performance modernista incorporou. É a partir dessa perspectiva que se considera a atitude anti-institucional como um elemento de relevância inscrito na história da arte da performance no século XX.

³ Ver DANTO, Arthur C. *O modernismo e a crítica da arte pura: a visão histórica de Clemente Greenberg*. In: _____. *Após o fim da Arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odyssseus Editora, 2006.

Nessas performances históricas, nota-se que a própria elaboração e execução da ação performática promovem a contraposição, não apenas às convenções estéticas, mas aos aspectos da ordem imposta pelo circuito instituído, tais como, espaço expositivo e o modo como esses trabalhos chegam ao público. Nesse sentido, parece inevitável que uma arte tão transgressora em seus materialidade e conceito, exija consequentemente, um modo expositivo igualmente transgressor.

Nessa transgressão que a arte da performance produz no sistema institucional da arte, também está inclusa a negação da noção de arte como produto consumível tal como uma mercadoria. Por não constituir-se como objeto tangível, as atividades criadoras da performance se articulam sem dispensar nenhuma preocupação com a sua vendabilidade.

Esse processo ocorre devido a sua qualidade de ação, que embora seja visível, é o que confere intangibilidade à performance, que nesse sentido não pode ser comprada ou vendida⁴ devido a sua efemeridade. Se expressar através de uma arte que não sirva a interesses mercadológicos é o objetivo deliberado de muitos performers, que buscam esta linguagem pela sua incapacidade de resultar em um objeto perene, passível de câmbios no mercado de arte.

É notável que nas performances características do período modernista e inicial da arte da performance, a utilização de espaços afastados de museus e galerias aparece a fim de liberar a arte do ambiente institucionalizado e centralizador

⁴ Esta afirmação deve ser analisada com atenção na medida em a performance é uma modalidade artística que não pode ser comercializada tal qual um produto artístico convencional e perene, afeto que não invalida outros meios de financiamento.

desses lugares tradicionais. Nesse contexto está implícito o desprezo pelos padrões de produção e circulação a que arte enquadrava-se.

Assim, pode-se dizer que o desinteresse pela produção de um objeto perene, a indissociabilidade entre arte e vida, e a atuação em espaços não institucionalizados marcam a noção de performance ao longo do século XX. Essas três características estéticas da arte da performance são entendidas nesse estudo como propulsores do desajuste da linguagem aos esquemas da ordem museal.

A ênfase no acontecimento, na presença e no processo, e logo, a consequente negação do valor artístico e econômico dos possíveis vestígios deixados pela performance, são também identificados como estratégias ideológicas que operam no sentido de crítica às instituições e sua lógica.

Diante desse contexto apresentado parece natural haver uma tendência de remanescentes da performance presencial – sejam eles registros em fotografias e vídeos – não fazerem parte dos interesses dos artistas. Por conseguinte, a preocupação em preservá-los para exibição museal estaria em desacordo com as propostas conceituais da própria arte da performance.

A imagem-registro como meio de inserção institucional: alguns exemplos

Em contraste ao panorama histórico abordado, na contemporaneidade, a aproximação entre a performance e as instituições de arte pode ser reconhecida no atual

interesse de museus e galerias por documentos que atestam o acontecimento de ações performáticas. Porém, no presente texto, a atenção concentra-se sobre instituições que exibem reproduções fotográficas e videográficas de performances presenciais.

Embora haja o reconhecimento de que as imagens-registro de performances históricas possuem uma inserção institucional no que diz respeito a acervo documental, no sentido arquivístico, o interesse do presente estudo é objetivamente o que diz respeito a imagens-registro de performances como mote curatorial de exposições.

No que diz respeito ao interesse de museus por registros de performances, considera-se projetos curatoriais que veem nas imagens registradas de performances, valor ideal para desenvolver uma proposta expositiva. Como exemplo, há o caso de *Staging Action: Performance in Photography since 1960*⁵ que esteve aberta para visitação do público de 28 de janeiro a 09 de maio de 2011 no *Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMA*. A exposição apresentava fotografias de ações performáticas históricas.

No contexto brasileiro pode-se citar a exposição *Horizonte Expandido*⁶, realizada de 26 de maio a 15 de agosto de 2010 no *Santander Cultural* na cidade de Porto Alegre - RS. Esta mostra incluía registros em vídeos e fotografias de performances produzidas nos anos 1960 e 1970, assim como videoperformances do período.

Também se pode exemplificar o interesse pela exibição de arquivos de imagens registradas a partir de performances

⁵ Disponível em <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1100>.

⁶ Disponível em <http://horizontexpandido.blogspot.com/>.

presenciais, na exposição *Marina Abramovic: Back to Simplicity*⁷. Realizada na *Luciana Brito Galeria* em São Paulo, de 18 de novembro de 2010 a 12 de fevereiro de 2011, a mostra apresentava um conjunto de obras históricas sob a forma de fotografias e vídeos junto às novas propostas da exposição.

A artista Marina Abramovic afirma em entrevista, que anteriormente nunca havia revelado os negativos de seu arquivo de documentação de performances realizadas nos anos 1970 e que, portanto, nunca havia vendido esse material. Acreditando que a memória do público possa ser ativada por essas imagens-registro, Abramovic ressalta a importância da atual exibição dessas imagens.

Ao ser questionada pelo jornal *Folha de São Paulo* sobre os registros feitos nos anos 1970 e então apresentados na referida exposição, a artista responde:

Eu não os reconstruí, na verdade eu simplesmente nunca havia revelado esses negativos e eu tenho um imenso arquivo. Nos anos 1970, quando fizemos nossas performances, nós a registramos como documentação, memórias. Mas nunca os vendi. Eu realmente acredito que a memória do público precisa ser ativada, porque pouca gente viu aqueles trabalhos e agora eu os estou mostrando.⁸

Ainda sobre exposições que exibem registros de performances históricas, entre os dias 8 novembro de 2008 e 8 de fevereiro de 2009, o *Museu de Arte Moderna de São Francisco - SFMOMA* realizou uma mostra que traçou a conexão entre o início da arte participativa e os movimentos de arte interativa hoje. A exposição intitulada *The art of*

⁷ Disponível em <http://www.lucianabritogaleria.com.br/exhibitions/29>.

⁸ Entrevista concedida a *Folha de São Paulo* em 17/11/2010, disponível integralmente em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/831250-leia-a-entrevista-de-marina-abramovic-na-integra.shtml>

*participation: 1950 to now*⁹ reuniu registros de trabalhos performáticos de artistas como Yoko Ono, Valie Export, e Ligia Clark, por exemplo. Como projeto curatorial, a exposição visava reunir, junto a trabalhos recentes que envolvem interatividade, registros de performances históricas que exigiam participação física do público para sua constituição.

A respeito de outras exposições que podem ser incluídas nesse debate há exemplos como: *The Last Picture Show: artist using photography, 1960-1982*¹⁰ aberta ao público entre 8 de fevereiro e 9 de maio de 2004 no *Museu Hammer*, de Los Angeles. A exposição exibiu fotografias produzidas por artistas com diferentes propósitos, incluindo registros fotográficos de performances ao vivo.

No Brasil conta-se ainda com a exposição *Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo*¹¹ que se manteve aberta à visitação entre os dias 16 de julho e 25 de setembro de 2011 na *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Essa mostra exibiu não apenas fotografias e vídeos de performances realizadas na Pinacoteca entre os anos 1970 e 1980, mas também publicações, documentos e cartazes.

A exposição como lugar de legitimação da imagem-registro

Ao analisar exposições como as elencadas anteriormente, emergem questões relacionadas às circunstâncias

⁹ Disponível em http://www.sfmoma.org/exhib_events/exhibitions/306

¹⁰ Disponível em http://hammer.ucla.edu/exhibitions/detail/exhibition_id/121

¹¹ Disponível em <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca/default.aspx?c=559>

conceituais, materiais e institucionais que oferecem as bases para a imagem-registro da performance tornar-se objeto de exposição, dotado do valor expositivo que lhe compete.

Nessa análise o contexto expositivo adquire um sentido expressivo. A própria exibição museal das imagens-registro de uma performance presencial provoca a redimensionalização do trabalho em termos de espaço e tempo. Isso ocorre não apenas devido às características do suporte fotográfico ou videográfico, mas também por uma adaptação ao entorno expositivo que possui espacialidade e temporalidade distintas da condição original da performance.

Nesse contexto nota-se que as imagens-registro, ao tornarem-se objetos de exposição, tendem a se desdobrar e aparecer em diferentes suportes e disposições. A esse desdobramento está relacionado o ambiente em que se situa a imagem e o contexto de sua recepção, que nesse momento encontra-se num novo estado espacial, e também temporal.

A expografia que acolhe o conceito da imagem-registro da performance como tema, requer que o curador deposite um olhar crítico sobre essas imagens. Nesse sentido, cabe o questionamento do que motivou o curador a eleger determinadas imagens na sua pesquisa, entendendo-as como representativas da sua ideia de exposição.

A partir das escolhas do curador ocorre a construção do projeto expográfico, que inclui o desenho do espaço determinado da mostra, com seus diferentes suportes, sejam painéis, bases ou equipamentos eletrônicos, por exemplo. Esse aspecto é relevante na medida em que o modo de expor um conjunto de imagens-registro de uma performance tende

a aproximá-las, instaurando vínculos que antes não existiam isoladamente, devido a apresentação particular da sua disposição no espaço, contextualizadas naquele ambiente expositivo específico.

Dessa maneira, as condições materiais da exposição, a relação das imagens-registro com outras imagens, textos, suportes, e o próprio entorno espacial, são também responsáveis por modos particulares de perceber as imagens-registro. Assim, os diferentes modos de exibição e as escolhas postas ao curar uma exposição de imagens-registros de performances proporcionam outras visibilidades ao trabalho, e por consequência outras possibilidades de reflexão sobre a ação performática desenvolvida presencialmente.

As imagens produzidas a partir da performance presencial, e que posteriormente, são usadas para exibição museal, mostram capacidade de proporcionar outro modo de fruição do trabalho performático. Essa situação leva a crer na possibilidade de que o registro que inicialmente se limitava a material de documentação, pode também ativar novas percepções e novas sensibilidades sobre a performance.

Pode-se dizer que a imagem-registro da performance é um outro meio de apresentação da ação performática desenvolvida presencialmente. E o museu ao ser outro lugar de apresentação do trabalho – a posteriori, mediante a imagem – coloca-se como outro domínio possível do qual se pode perceber a performance original, e estabelece assim uma experiência diferenciada com a própria obra.

É nesse ponto que o ato de expor as imagens-registro apresenta capacidade de atualização da performance original. É ao ser objeto da experiência de espectadores que observam a imagem-registro, que a performance se multiplica e se dissemina. A exponibilidade da imagem-registro é multiplicada na medida em que sua capacidade de reprodutibilidade aumenta.

Quanto menos aurática, maior é o seu caráter expositivo, pois à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritualístico, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. Em concordância a esse conceito benjaminiano, pode-se dizer que na medida em que a performance se libera da presença do artista em ato – tornando-se imagem –, multiplica-se a capacidade de exposição do trabalho.

Quando a imagem-registro é deslocada do arquivo para a exposição, é o próprio fato de estar exposta no museu a circunstância que confere seu valor artístico e simbólico. A legitimação institucional opera nesse sentido. É o que a autora Cristina Freire chama de *batismo*¹² da obra, quando a legitimidade é atribuída mediante o seu valor de exibição. Assim, a própria ação de expor dentro dos preceitos da lógica museal confere tais valores, estes, vinculados à imagem-registro pela própria instituição e seus princípios no ato de exibição.

Nesse sentido, o que no primeiro momento se limita ao valor cultural e histórico inerente a imagem-registro

¹² FREIRE, 1999, p. 36.

enquanto documento do acontecimento artístico, pela exposição, ganha status artístico. É deslocamento do seu lugar no arquivo para a exposição museal, o que o torna dotado de valor artístico.

Cabe ressaltar que no presente estudo a *legitimação* é entendida como o modo de tornar a imagem-registro estabelecida enquanto objeto artístico na estrutura institucional da arte. Para isso, a imagem-registro precisa ser considerada autêntica pelos critérios postos pelo sistema institucional de legitimação da arte. É nesse sentido que se adverte que a inscrição desse tipo de imagem como *artística* deve-se ao contexto museal, e que justamente a situação de exibição agrega esse status. Em concordância com essa ideia, pode-se dizer que a imagem-registro é tornada obra de arte pela agregação do valor de exibição.

Do mesmo modo, considera-se que o discurso formulado sobre o registro é um fator determinante nesse momento. São os modos de categorização postos pela instituição que definem se a imagem-registro é ou não é objeto de arte. Para tanto pode-se dizer que existe uma construção desse valor, constituída com base em parâmetros tradicionalmente estabelecidos. Considera-se aí, que o juízo de valor é atribuído com referência a objetos já avaliados por esses mesmos parâmetros.

Considera-se ainda que o distanciamento histórico também possa agregar valor artístico ao documento. É recorrente na história da arte objetos produzidos e utilizados com uma função determinada no período

histórico ao qual fazem parte, e em tempos históricos posteriores serem entendidos com objetos de arte. O mesmo pode ser aplicado para a imagem-registro da performance. Nos anos 1970 essas imagens-registro eram consideradas subprodutos das performances presenciais, hoje podem ser eleitas como objetos de arte.

Por fim pode-se dizer que a apresentação da imagem-registro em exposições é um aspecto da sua própria institucionalização, de seu reconhecimento como obra, e que esta é uma possível operação de validação que confere o seu estatuto de arte. Logo, finaliza-se com a proposta de um entendimento da exposição museal como um lugar possível não apenas para o acesso as fotografias e vídeos que registram performance presenciais, mas também para sua autenticidade enquanto objeto artístico.

O presente artigo apresenta-se apenas como uma introdução a construção de um pensamento crítico sobre as imagens-registro de performances presenciais expostas em instituições de arte. Espera-se assim, que este texto provoque a continuidade de debates que problematizem a ideia do registro como obra, assim como, a conceituação da arte da performance.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COSTA, Luiz Cláudio da Costa (org.). Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2009.

FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GOLDBERG, Roselee. A arte da performance: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

**“Des maisons d’habitation au Brésil” de L.L. Vauthier:
objeto, espaço e cotidiano na abordagem da casa
oitocentista brasileira**

Denise Gonçalves - CBHA

Resumo: No ano de 1853 é publicada na Revue Générale de l’Architecture et des Travaux Publics uma série de quatro artigos de autoria do engenheiro francês L.L. Vauthier intitulada “Des maisons d’habitation au Brésil”, traçando um quadro da habitação no Brasil oitocentista que ultrapassa em muito os aspectos simplesmente formais. A materialidade da casa é nele explicada através de uma série de relações que remontam ao processo de formação das cidades e que se referem ainda ao clima, relevo e paisagem; aos materiais e sistemas de construção locais; ao trabalho escravo e aos habitantes considerados em sua intimidade cotidiana. Rica em imagens que descrevem o percurso e a experiência espacial do autor, esta abordagem multifocal revela as possibilidades de uma historiografia construída a partir da complexidade das relações que envolvem objeto, espaço e cotidiano.

Palavras-chave: casa brasileira oitocentista. objeto, espaço e cotidiano. historiografia das relações

Résumé: Au cours de l’année 1853 la Revue Générale de l’Architecture et des Travaux Publics publie une série

d'articles écrits par l'ingénieur français L.L. Vauthier sous le titre "Des maisons d'habitation au Brésil", tout en dressant un cadre du sujet en question qui dépasse largement les aspects simplement formels. La maison d'habitation est ici expliquée au moyen d'une série de relations qui se rapportent au processus de formation des villes, tout en tenant compte autant du climat, du relief et du paysage que des matériaux et des systèmes constructifs locaux, du travail des esclaves et des habitants dans leur intimité quotidienne. Riche en images qui décrivent le parcours et l'expérience de l'espace vécus par l'auteur, cet approche multifocale révèle les possibilités d'une historiographie établie à partir de la complexité des rapports concernant l'objet, l'espace et le quotidien.

Mots-clé: la maison brésilienne du XIX^{ème} siècle. l'objet, l'espace et le quotidien. historiographie des rapports.

"Eu imagino um navegador subitamente transportado para as costas do Brasil, sem que ele saiba em que paragens se encontra. Vejamos o que poderão lhe dizer as construções que se ofertarão à sua visão (...) Com algum cuidado com que nosso viajante observe o horizonte recortado pelos penachos verdes das palmeiras (...) ele discernirá sem esforço, se desenhando contra o céu, numerosas cruces coroando um frontão de perfil recortado (...) e se ele estuda com cuidado as linhas arquitetônicas verá o mais frequentemente se ligar à igreja que cada cruz assinala um vasto edificio de aparência maciça, (...), pouco esforço lhe será necessário para reconhecer os traços da sede de uma comunidade religiosa. Em alguns pontos, esses edificios se apresentarão a seus olhos tão abundantemente agrupados, que eles quase sufocarão as casas particulares. Somente, se ele olhar com atenção, poderá ver que a maior parte dessas construções mostram

os traços dos estragos do tempo (...), ou (ele) verá se agrupar entorno delas, e atravessar suas portas, uma população bem diferente daquela que os ocupava antigamente. Aqui são soldados, lá homens vestidos como todo mundo. Ele julgará, que se o clero regular ocupava em outros tempos esses lugares, seus dias de esplendor esmaeceram e que os edifícios que havia construído receberam uma destinação bem diferente daquela que seus fundadores lhe haviam estabelecido.

Continuando seu percurso, ele observa ainda (...), em toda a costa, nos pontos onde a ressaca não faz as vagas baterem com força demais (...) disseminadas sob os coqueiros, cabanas de pescadores de paredes e telhado de folhas(...).

Se, desviando o olhar da beira do mar, ele estende sua vista mais longe, ele perceberá, atrás da cortina de coqueiros ou no flanco de uma colina, a fumaça de uma longa chaminé à qual se ligam construções cinzentas, contornadas de vastos campos de gramíneas gigantesas que se balançam ao vento. Esse aspecto lhe revelará a agricultura e a indústria reunidas, e se ele procurar discernir os detalhes do grupo de construções que observa, logo verá se destacarem duas partes essenciais: de um lado, uma longa construção, mal coberta, vazada por um sem número de portas estreitas, em torno das quais se amontoa uma população andrajosa; e de outro, uma casa branca, elevada de muitos degraus acima do solo e localizada de modo a permitir uma observação fácil de tudo o que acontece no interior do vasto pátio da usina. Essas moradas tão diferentes não são evidentemente de pessoas da mesma espécie. Ele lerá nesses traços da arquitetura que lá existem escravos e um senhor.

Tais são as linhas principais do quadro que se desenrolaria aos olhos do observador costeando o litoral no qual vamos desembarcar.”¹

A descrição acima, que reproduz o percurso de uma experiência visual, faz parte da introdução a uma série de quatro artigos publicada em 1853 na *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, de autoria do engenheiro francês L.L. Vauthier e intitulada “Casas de habitação no Brasil”. Esse estudo feito *in loco* pelo autor e escrito sob a forma de cartas por encomenda do próprio editor da revista, Cesar Daly, corresponde ao crescente interesse no meio arquitetônico europeu primeiramente pelo tema da habitação – que coloca a arquitetura residencial

¹ VAUTHIER, L.L. Des maisons d'habitation au Brésil. In: *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*. Paris: 1853, p. 118-121.

num plano mais alargado das relações com a cidade e/ou território, incluindo os aspectos sociais, econômicos e políticos –; e em particular sobre a habitação nos lugares de clima quente, preocupação explicada pela necessidade das viagens e instalação dos europeus nos cinco continentes em vistas do desenvolvimento do comércio internacional. No que se refere à arquitetura residencial brasileira, alguns aspectos da nossa tradição colonial coincidem com as prescrições a que chegaram esses estudos principalmente no que se refere à casa rural – uma certa “higiene instintiva” traduzida pelas varandas, beirais, pátios, etc. –, o que pode ter aguçado o interesse pelo tema.

O conjunto dos artigos de Vauthier é bastante conhecido e citado pela historiografia de arquitetura brasileira, tanto pela descrição minuciosa dos tipos de casa urbana e rural oitocentista, quanto pela polêmica assertiva de que “quem viu uma casa brasileira viu quase todas”² referindo-se à “monotonia desesperante” da nossa arquitetura residencial de meados do século XIX ainda fortemente ancorada no modelo colonial, afirmação que tem suscitado opiniões contraditórias. Nosso interesse em analisá-lo não é o de discutir a propriedade dessa afirmação, mas sim de observar a complexidade da abordagem por trás da narrativa despretensiosa e pitoresca, destinada a cativar o interesse do leitor europeu.

Situando o autor, L.L. Vauthier (1815-1901), engenheiro francês formado pela École Polytechnique e pela École des Ponts et Chaussées, chega ao Brasil ainda jovem, em

² Op cit, p. 125.

1840, contratado pelo governador de Pernambuco para dirigir uma série de obras locais. Durante os seis anos em que vive na província em questão, dirige a construção de estradas ligando engenhos, pontes e algumas casas, inclusive a do governador, além de implementar medidas de modernização urbanística – coleta de lixo, calçamento e arborização de ruas – e de introduzir a máquina a vapor na produção rural. Sua descrição da habitação brasileira é baseada na realidade da província onde viveu a maior parte do tempo; este pode ser um dos motivos das críticas à generalização dessa realidade quando se refere ao Brasil “modernizado”, i. e., “*o Brasil do açúcar, do algodão e do café [que] não se estende além do Rio de Janeiro ao cabo São Roque*”,³ ignorando as importantes diferenças que abriga o território brasileiro, e que incluem as maneiras de morar.

Voltando ao texto, o modo como o tema da casa brasileira é introduzido é o primeiro ponto da nossa observação. Após fazer uma breve descrição da geografia do território brasileiro, Vauthier anuncia os tipos de casa urbana e rural inserindo-os diretamente na paisagem descortinada de um ponto de vista exterior, i.e. do navio que ainda se encontra ao largo da costa. Desse modo, metodologicamente está considerando a casa dentro de um contexto espacial maior que relaciona a escala da arquitetura à do território, uma provável influência de sua formação como engenheiro. A partir desse primeiro contato visual que situa o objeto, prepara o zoom ao tema específico

³ Idem, p. 119.

de seu estudo quando convida o leitor a “desembarcar”: *Mas é tempo de colocar os pés em terra*. Começa, então, seu percurso por uma cidade em seu cotidiano, viva, habitada, em constante transformação espacial e que revela as marcas de sua própria história ao observador atento.

A casa urbana aparece como parte desse passeio e desse cotidiano. Antes de se aprofundar no tema, Vauthier justifica sua abordagem da habitação pela premissa: “Se, *na arquitetura doméstica, os costumes são o espírito que engendra, a alma que dá forma à matéria, duas outras circunstâncias vêm lhe impor condições imperiosas: são o clima por um lado, e por outro a natureza dos materiais*”.⁴

A descrição dos dois primeiros pontos, assim, constitui o prólogo que prepara o leitor a penetrar num universo doméstico tão diferente da realidade europeia, marcado por costumes familiares tradicionais de origem portuguesa e pela presença escrava da qual depende todo seu funcionamento. Essa introdução é seguida pela descrição do traçado das ruas e do tipo de lote urbano característico da tradição urbanística local, em transformação nos bairros mais recentes, e que resulta num “amontoado” de casas estreitas e longas cujas fachadas definem as ruas, um costume obsoleto mas ainda observável nas partes mais antigas da cidade. A mesma mentalidade conservadora que constrói o “amontoado” de casas determina a ausência completa de vegetação numa cidade dos trópicos: “*A vegetação é o campo, e as árvores não são dignas de se combinar às obras do homem*”.⁵

⁴ Op cit, p. 121.

⁵ Idem, p.125.

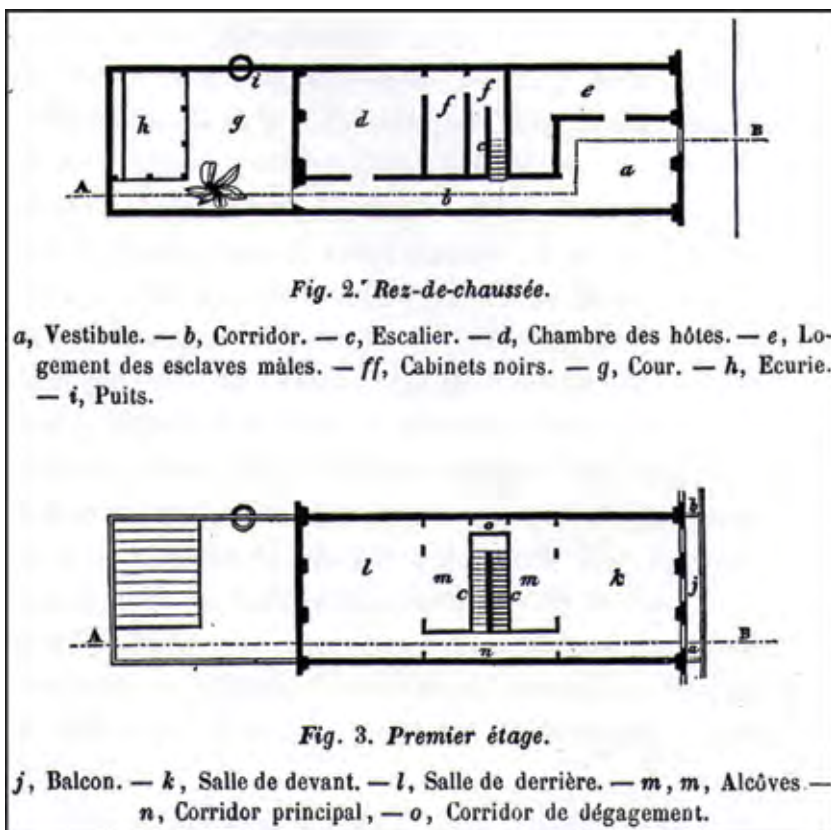


Figura 1 - Planta baixa de uma casa urbana padrão.

Enquanto o desenho urbano explica a “monotonia” do agenciamento das casas, e leva à polêmica afirmação à qual nos referimos anteriormente, os costumes familiares determinam o funcionamento e as formas de viver no espaço doméstico. O leitor é convidado a visitar esses espaços do cotidiano e a observar a intimidade dos interiores; através das descrições da arquitetura, do mobiliário e da decoração por vezes existente, assim como de seus habitantes e suas maneiras de morar, pode perceber a hierarquia social que perpassa os poucos tipos da habitação urbana

local, da casa térrea ao sobrado, da casa “modernizada” à tradicional. (Figura 1)

O mesmo “passear” conduz o leitor a deixar gradativamente o espaço urbano em direção ao campo. À medida que se afasta da cidade o observador percebe as mudanças na paisagem e nas tipologias das casas que se tornam mais variadas, libertas das limitações do lote urbano e da maneira de morar citadina. Chega-se ao final do percurso ao engenho que é descrito detalhadamente, o interesse provavelmente despertado pelas particularidades de seu funcionamento e pelas relações sociais que se refletem em sua organização espacial. O visitante europeu descreve a casa grande em função dos costumes do “morar rural” ao mesmo tempo em que, inserindo-se ele próprio no cotidiano do espaço doméstico, usufrui da hospitalidade dos senhores – o texto traça um quadro vivo desse tipo de habitação rural brasileira. Completando seu estudo, como não poderia deixar de ser, Vauthier dedica um artigo inteiro dentre os quatro que compõem a série a uma descrição detalhada e precisa dos materiais e sistemas construtivos locais, sempre sob a ótica das relações com o território e o clima, com a tradição portuguesa e com a mão de obra local. (Figuras 2 e 3)

Gostaríamos de ressaltar dois aspectos sobre a abordagem da habitação brasileira oitocentista pelo engenheiro francês. Em primeiro lugar, o quadro da casa urbana mostrado por Vauthier indica que a assertiva frequente na historiografia, de que a maneira de morar da sociedade brasileira teria se modernizado no decorrer do

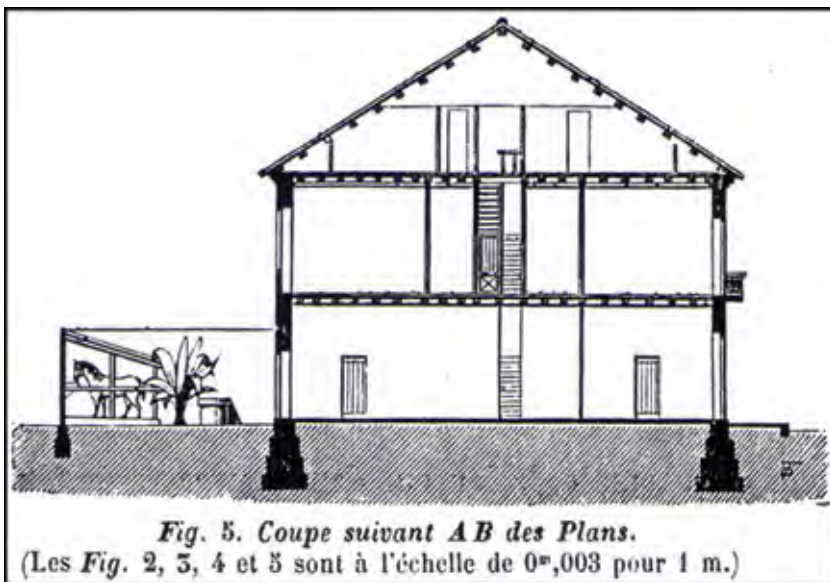


Figura 2 - Corte longitudinal de uma casa urbana padrão.

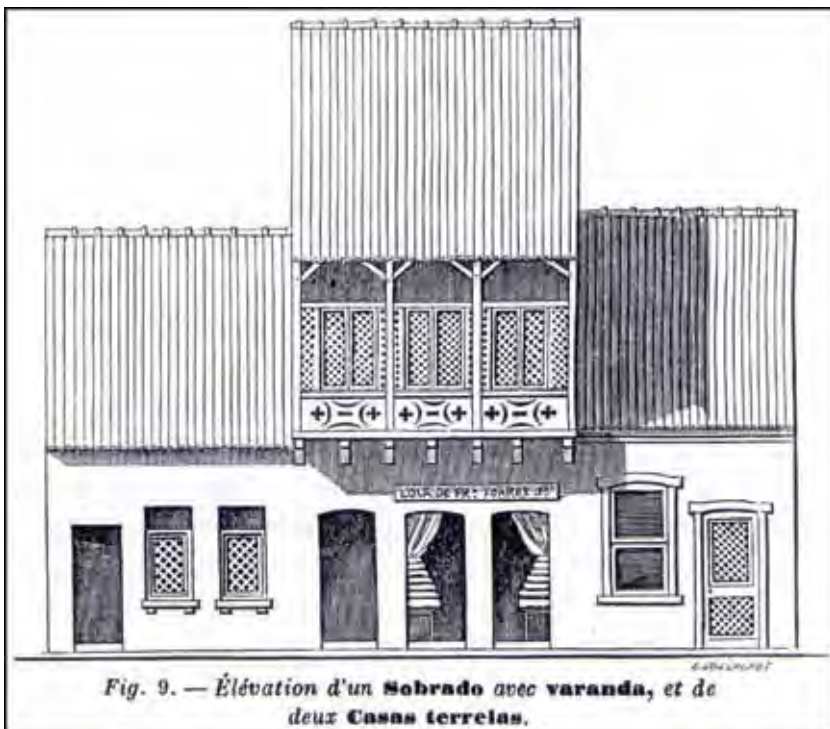


Figura 3 - Elevação de um sobrado e casas térreas urbanas.

século XIX, é uma simplificação por demais generalizante. A modernização do cotidiano é a última instância da modernidade, o que o estudo acima ilustra é que esse é um processo complexo envolvendo muitas nuances e muitas permanências que dificilmente se enquadrariam numa temporalidade determinada e contínua.

O segundo ponto a observar é a abordagem da arquitetura residencial feita pelo engenheiro. Sob a forma despretensiosa de um simples relato de viagem e através de uma linguagem acessível ao público leigo, Vauthier traça um quadro da habitação no Brasil oitocentista que ultrapassa em muito os aspectos simplesmente formais. A materialidade da casa é explicada através de uma série de relações que remontam ao processo de formação das cidades e à espacialização das funções urbanas e que se referem igualmente ao clima, relevo e paisagem; aos materiais e sistemas de construção locais; ao trabalho escravo; e aos habitantes considerados em sua intimidade cotidiana, quer seja em seu “morar urbano” quer em seu “morar rural”. Inserido numa espacialidade maior e na temporalidade descontínua das práticas do cotidiano, o tema da “casa de habitação” adquire outra dimensão. Tudo é descrito como num filme: a narrativa fortemente imagética substitui as ilustrações, que são poucas e de caráter técnico, na reconstituição da experiência espacial do observador. O movimento do olhar conduz o leitor através de um percurso que entra e sai das casas, passeia pelas ruas da cidade, circula entre seus habitantes, observa os tipos, sente os cheiros, segue o fluxo até que,

deixando para trás a dinâmica urbana, toma o caminho do campo e experimenta novas transformações da paisagem, e da arquitetura que faz parte dela, até chegar ao destino final. Por trás da narrativa pitoresca existe uma noção de espaço de grande complexidade. Essa noção do espaço nos parece constituir um importante direcionamento para a história da arte: a abordagem de Vauthier, apesar de focada na arquitetura doméstica, mostra as possibilidades e a pertinência de uma historiografia construída a partir das relações que envolvem objeto, espaço e cotidiano.

Referências Bibliográficas:

VAUTHIER, L.L. Des maisons d'habitation au Brésil. In: Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics. Paris: 1853, p. 118-306.

Artistas e obras no espaço da cidade

Luciene Lehmkuhl

PPGHIS/PPGArt - Universidade Federal de Uberlândia

Resumo: Interessada na perspectiva de pensar as obras de arte, os artistas e o público, desloquei-me no espaço para buscar os percursos de artistas brasileiros que viveram o meio artístico parisiense nos anos de 1920 e 1930. No entanto, jovens artistas desconhecidos, quase nunca são encontrados nos lugares esperados: escolas, museus, salões e galerias de arte. Decidi então pensar, ou melhor, visualizar a trajetória dos artistas no espaço alargado da cidade, lançando a ambos um olhar histórico que se desloca no espaço e no tempo em busca da restituição de memórias, lidando com deslocamentos cronológicos e espaciais na escrita da história da arte.

Palavras-chave: artistas brasileiros; cidade; percursos

Résumé: Pour penser les objets d'art, les artistes et le public, je me suis déplacé dans l'espace pour chercher les parcours des artistes brésiliens qui ont vécu la voie artistique Parisienne dans les années 1920 et 1930. Cependant, des jeunes artistes ignorés, ils sont presque jamais trouvés dans les places attendues: écoles, musées, salons et galeries d'art. J'ai décidé ensuite

de penser, ou mieux, visualiser le chemin des artistes dans l'espace agrandi de la ville, jetant un coup d'oeil historique qui se déplace dans l'espace que dans le temps dans la recherche de la restitution de mémoires, marchant avec des déplacements chronologiques et spatiaux dans l'écriture de l'histoire de l'art.

Mots-clés: artistes brésilien ; ville ; parcours.

Dos artistas brasileiros que se deslocaram a Europa, na primeira metade do século XX, conhecemos a lista de nomes, data de premiação, país de destino, escolas frequentadas, professores, títulos de obras expostas em salões mas, pouco conhecemos acerca das suas vivências nas cidades escolhidas, seus atos cotidianos, suas relações com outros artistas e amigos. Poucos, dentre eles, deixaram registros de suas memórias, cartas, biografias e objetos, sendo importante a recolha de notas da crítica da época para auxiliar na composição de suas trajetórias no estrangeiro. No entanto, outra prática se mostrou possível a este intento, a de traçar os possíveis deslocamentos destes artistas na cidade, por meio de pistas colhidas aqui e ali na documentação existente e, aliar estas pistas aos registros de acontecimentos no campo artístico/cultural, na tentativa de fazer aparecer uma visualidade capaz de nos fazer ver suas vivências. Este caminho ainda não será apresentado neste texto, mostro aqui apenas alguns dados recolhidos acerca de um artista e me lanço em algumas reflexões que, espero, possam ser desenvolvidas futuramente.

No caso dos artistas brasileiros que escolheram a cidade de Paris como destino e local para seus estudos, sabemos que para além dos artistas vencedores dos prêmios de viagem ao estrangeiro, oferecidos pela Escola Nacional de Belas Artes, Exposições Gerais de Belas Artes e Salões Nacionais de Belas Artes, encontravam-se também aqueles que se deslocaram com bolsas dos governos estaduais, com auxílio de mecenas ou com recursos próprios.

Sabe-se da importância dos prêmios de viagem para a vida profissional dos artistas. Motivos diversos foram identificados por autores como Ana Maria Cavalcanti, Angela Ancora da Luz, Ana Paula Simioni e Arthur Valle, entre eles, a maturidade que a vivência nos principais centros artísticos europeus poderia proporcionar ao artista; a ideia de competência profissional; a maior possibilidade de obtenção de encomendas públicas e particulares; a legitimação de uma carreira no meio acadêmico brasileiro.¹

Da lista dos artistas que receberam a premiação de viagem ao estrangeiro, destaco aqui aqueles premiados entre 1918 e 1939, com indicação do ano de concessão do prêmio e data de nascimento e falecimento.

Premiados nos Salões Nacionais de Belas Artes: 1918 - Modestino Kanto (1889 - 1967). 1919 - Pedro Bruno (1888

¹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les artistes brésiliens et les Prix de Voyage en Europe à la fin du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944)*. Université Paris 1(Panthéon-Sorbonne), SORBONNE, França. 1999. Doutorado em História da Arte. LUZ, Ângela Ancora. *Uma breve história dos Salões de Arte - da Europa ao Brasil..* Rio de Janeiro: Editora Caligrama, 2005. 251 p. VALLE, Arthur Gomes. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1a República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ/ EBA/PPGAV, 2007. Doutorado em História e Crítica da Arte. SIMIONI, Ana Paula C. *Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. Universidade de São Paulo, USP. 2004. Doutorado em Sociologia.

- 1949). 1921 - Guttman Bicho (1888 - 1955). 1922 - Luis Ferraz de Almeida Júnior (1894-1970). 1923 - J. B. Paula Fonseca (1889 - 1960). 1924 - Oswaldo Teixeira (1905 - 1974). 1925 - Garcia Bento (1897 - 1929). 1926 - Armando Martins Vianna (1897 - 1992). 1927 - Manoel Santiago (1897 - 1987). 1928 - Candido Portinari (1903 - 1962). 1929 - Calmon Barreto (1909 - 1994). 1930 - Cadmo Fausto de Souza (1901 - ?). 1933 - Jordão de Oliveira (1900 - 1980). 1934 - Manuel Faria (1895 - 1980). 1935 - Honório Peçanha (1907 - 1992). 1936 - Orlando Teruz (1902 - 1984). 1937 - Martinho de Haro (1907-1985). 1938 - Manuel Constantino (1899 - 1976). 1939 - Edson Motta (1910 - 1981).

Premiados na Escola Nacional de Belas Artes: 1918 - Henrique Cavalleiro (1892-1975). 1920 - Fernando Nereu de Sampaio. 1922 - Samuel C. Martins Ribeiro. 1923 - Mário de Santos Maia. 1924 - Margarida Lopes de Almeida. 1926 - Atilio Corrêa Lima (1901-1943). 1927 - Alfredo Galvão (1900-1987). 1928 - Lucas Meyerhofer. 1929 - Quirino Campofiorito (1902-1993).

O estudo realizado por Marta Rossetti Batista, (sua tese de doutoramento de 1987 e recentemente publicada em livro), aborda a estada na cidade de Paris de artistas brasileiros ligados ao modernismo de 1922, fazendo especial relação com a Escola de Paris.² Podemos conferir a lista de nomes de artistas por ela apresentada. Aliando os dados coletados na pesquisa nos arquivos parisienses com os dados deste estudo é possível listar outros artistas que se encontraram na cidade de Paris, nas décadas de 1920 e também 1930.

² BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012, 695p.

Tarsila do Amaral (1886-1973). José de Andrada () Victor Brecheret (1884-1955). Ivan da Silva Bruhns (1881?-1980). Celso Antonio (1896-1984). Waldemar da Costa (1904-1982). Adriana Janacópulos (1892?-1978). Anita Malfatti (1889-1964). Joaquin do Rego Monteiro (1903-1934). Vicente do Rego Monteiro (1899-1970). Domingos Viegas de Toledo Piza (1887-1944). Lasar Segall (1891-1957). Gastão Worms (1905-1967) -. Ismael Nery (1900-1934). Antonio Gonçalves Gomide (1895-1967). Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976).

Estes artistas, de uma maneira ou de outra, vivenciaram o ambiente cosmopolita de Paris, nos anos de 1920 e 1930, marcado por decepções com os rumos do debate político e com o crescimento das hostilidades entre as nações. Foi nesse meio tumultuado e ao mesmo tempo instigante que circularam e se instalaram os jovens artistas brasileiros.

Nos arquivos franceses, da *Academie Julian*, da *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, nas listas dos Salões e nos periódicos foi possível encontrar os nomes desses artistas e verificar suas presenças na cidade e no meio artístico. Estes registros são, no entanto, esparsos e carecem de dados precisos, fator que exige do pesquisador grande esforço para juntar e ordenar as informações fragmentadas.

Os registros dos livros de contabilidade da *Academie Julian* trazem alguns dados que se mostraram instigantes para pensar a presença dos artistas na cidade. A lista alfabética dos alunos que fizeram o pagamento dos cursos frequentados é seguida por fichas individuais, organizadas também em ordem alfabética, contendo o nome do aluno,

endereço de residência na França, país ou cidade de origem, mês, ano e dia de frequência nos ateliêres, valor pago e nome do professor, em alguns casos.

Tomemos o exemplo de Alfredo Galvão que no Brasil havia estudado na Escola Nacional de Belas Artes como aluno livre entre 1916 e 1919 e entre 1920 e 1927 como aluno regular. Foi aluno dos mestres Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Amoedo, Augusto Bracet e Rodolfo Chambelland, em 1927 recebeu o Prêmio de Viagem ao estrangeiro, da Escola, tornando-se pensionista em Paris entre 1928 e 1932. Já no Brasil, fez carreira como professor na mesma instituição que o premiou, a partir de 1934, sendo que nela foi diretor entre 1955 e 1958. Posteriormente foi também diretor do Museu Nacional de Belas Artes entre 1964 e 1970, quando aposentou-se.

Alfredo Galvão chegou a Paris com uma carta de apresentação, datada de 18 de abril de 1928, remetida pelo diretor da ENBA, na época, José Mariano Filho, endereçada ao senhor Souza Dantas, ministro do Brasil em Paris. A carta que diz:

Tenho o prazer de apresentar a V. Ex. o pintor Alfredo Galvão que, tendo obtido o Prêmio de viagem no curso de pintura desta Escola, destina-se a essa capital, onde vai aperfeiçoar seus estudos.

Certo de que V. Ex. Prestará ao referido pintor, todo o auxílio que se fizer necessário ao bom desempenho da missão que o leva a esse país, reitero os meus sinceros agradecimentos.³

Parece que esta carta não foi suficiente para auxiliar na integração do artista ao meio artístico da cidade, como

³ Carta do Diretor da ENBA endereçada ao Sr. Souza Dantas em Paris, apresentando o pintor Alfredo Galvão. 18 abr. 1928. Museu D. João VI, doc. n. 5283. Disponível em:

veremos em suas manifestações posteriores. No entanto, Luiz Martins de Souza Dantas (1876-1954), Embaixador do Brasil na França naquele período, foi considerado bastante ativo no meio artístico/cultural. Aos 21 anos, logo após concluir o curso de direito, ingressou no Ministério das Relações Exteriores e após passar por diversos postos, tornou-se Embaixador do Brasil na Itália no ano de 1919. Em 1922 tornou-se Embaixador na França, cargo no qual ficou até 1944. Seu nome tem sido recuperado nos últimos anos por ter auxiliado refugiados de guerra a deixarem a França ocupada, quando, mesmo irregularmente, emitiu inúmeros vistos de entrada no Brasil.⁴

O nome de Souza Dantas aparece em muitos acontecimentos que envolvem artistas e intelectuais brasileiros em Paris. Marta Rossetti Batista assinala a importância da atuação do embaixador na promoção das artes e dos artistas brasileiros que residiam em Paris no entre guerras, fosse prestigiando eventos, financiando espetáculos ou adquirindo obras ainda nas inaugurações de exposições.⁵

Os documentos referentes ao artista Alfredo Galvão, encontrados nos arquivos franceses, mostram que ele foi aluno da *Academie Julian* no ano de 1928 e as anotações de sua ficha informam o número 107 do *Boulevard Saint Michel*, como seu endereço parisiense, quando em 7 de junho

⁴ Ver: KOIFMAN, Fábio. *Quixote nas trevas: o embaixador Souza Dantas e os refugiados do nazismo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002. Ver também o site do Centro mundial de documentação, investigação, educação e comemoração do Holocausto - Yad Vashem, em Jerusalém, Israel. <http://www1.yadvashem.org/yv/en/righteous/stories/dantas.asp>. O qual informa que Souza Dantas foi proclamado, em 10 de dezembro de 2003, "Justo entre as nações", título atribuído a pessoas que arriscaram suas vidas para ajudar os judeus perseguidos pelo regimes nazista e fascista. (Ele teria assinado mais de 500 vistos entre junho e dezembro de 1940).

⁵ BATISTA, Marta Rossetti. *Op. cit.*, pp. 187-189.

de 1928, 3 meses foram pagos de um curso frequentado provavelmente entre 8 de junho e 8 de setembro. É possível identificar que Galvão pagou 370 mais 15 francos, num total de 385 francos, referentes aos três meses de curso na *Academie Julian* ao compararmos seus dados com os da ficha do aluno espanhol Lamdarry, que indica o pagamento de 140 mais 15 francos por um único mês, em janeiro de 1929. (Figura 1)

Nome	Entrada	Saída	Pagamento
Americani Horton	3 nov. 1928	3 nov. - 3 dez.	160 15 175
Breschui Alfredo Galvão	3 jun. 1928	3 jun. - 8 sept.	370 15 385
Espagnol Lamdarry	13 jan. 1929	13 jan. - 13 fev.	140 15 155

Figura 1 - Ficha individual do aluno Alfredo Galvão. Livre de Comptabilité/Academie Julian/Archives Nationales de France/Microfilmes 63AS8, rolo1.

O mesmo Alfredo Galvão foi o único estudante brasileiro, regularmente matriculado, cujo nome foi encontrado nos arquivos da *École Nationale Supérieur des*

Beaux-Arts. Nos *Registres d'élèves* (Registros de alunos), seu nome aparece como *Élève libre d'ateliers* (aluno livre de atelier), no ano escolar de 1928-1929, quando esteve matriculado no atelier livre de pintura. Foi este o único registro do artista encontrado na documentação da École/ENSBA.

A comparação dos dois documentos faz ver que, antes de se matricular na École/ENSBA, Galvão se matriculou na *Academie Julian*, uma vez que o ano letivo das escolas francesas só costumava iniciar a partir do mês de setembro. Parece que o jovem artista passou aquele verão de 1928 frequentando as aulas da *Julian* e a partir do outono passou a frequentar os ateliers da *École des Beaux-Arts*. (Figura 2)

E.		G.		H.	
Henri 2410 P	X	Grault Raymond 2773 A	X		
Benjamin 1408 A	X	~~Mlle Gaudin Suzanne 2780 P~~	X		
		Mlle Giroult Andre 2781 P	X		
		Gironsaud Egon 2782 P	X		
		Mlle Guenot Renette 2789 P	X		
		Mlle Gros Paule 2791 P	X		
		~~Gros Raymond 2792 A~~	X		
		Grolleau Louis 2793 A	X	Mlle Lorn Suzanne	
		~~Mlle Galvão Alfredo 2794 P~~	X	Loeninger Josef	
		Galvão Alfredo 2795 P	X	Parisart Jean	
Liquet 2796 P	X	Mlle Guastalla Helen 2796 S	X	Mlle Seimurange	
my 2797 P	X	Mlle Grimpret Evelyn 2798 P	X	Lambourg A.	
arondel 2798 P	X	Mlle Godfrey 2799 P	X	Mlle Godtaller R.	
Fozel 2799 P	X			Thouret R.	

Figura 2 - Lista de controle de pagamento dos alunos da ENSBA, no qual aparece o nome de Alfredo Galvão. *Contrôle des élèves. Liste alphabétique annuelle des élèves pour le contrôle du paiement des droits. Carton AJ52 927/ Maço - Année scolaire 1928-1929. Inventaire/Archives de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts/Archives Nationales de France.*

Galvão diferentemente daqueles que dispunham de maiores recursos financeiros, parece ter permanecido na cidade durante o verão de 1928, possivelmente, percorrendo as ruas que o levavam do Boulevard Saint Michel à rua de Dragon, onde ficavam os ateliers do senhor Julian. Talvez tenha vivenciado a vida boêmia de Montparnasse, assim como os museus de arte, as galerias e exposições.

A pintura *Retrato feminino*, realizada por Alfredo Galvão em Paris no ano de 1929 e presente no acervo do Museu D. João VI, nos leva a refletir sobre sua estada na cidade. Esta foi, provavelmente, uma das obras enviadas pelo artista como cumprimento das exigências da bolsa que recebia como pensionista. Nesse retrato é possível identificar uma jovem mulher de cabelos curtos, à *la garçon*, revestidos por um casquete de formas curvas em vermelho intenso. Intensos e vibrantes também são o rosa da blusa, o azul das contas do colar e o negro do casaco que se interpõe entre a leve curva do fundo da composição e a mancha branca do lenço. (Figura 3)

O olhar distante da retratada, as linhas marcantes e os contrastes cromáticos me fizeram lembrar o retrato que Jaro Hilbert fez de sua esposa em 1932. No retrato feito por Jaro, os castanhos (presentes na pintura de Galvão) são substituídos por brancos, amarelos e azuis, mas há linhas e formas ondulantes da figura. Elas, no entanto contrapõem-se explicitamente as linhas e formas angulosas e quebradas da poltrona amarela, talvez a acompanharem a música que parece soar no plano de fundo da composição (seria o



Figura 3 - GALVÃO, Alfredo. *Retrato feminino*, 1929, Paris. Óleo s/ tela e madeira (marrouflage), 46 x 35 cm. Museu D. João VI.

jazz?).⁶ Provavelmente Jaro Hilbert (1897-1995) e Alfredo Galvão jamais se encontraram, especialmente em Paris, apesar de Hilbert ter vivido na cidade por 30 anos de sua vida, somente lá chegou em 1962, depois de ter vivido no

⁶ Ver: Jaro Hilbert. *Portrait de l'épouse de l'artiste*, 1932. óleo s/ tela, 114 x 94 cm. Musée des Années 30. Disponível em : <http://www.jarohilbert.fr/Portrait-de-Sharko.html>> Acesso em : 01/10/2012.

Egito desde 1933. Nascido na Eslovênia, Hilbert faz seus estudos na Escola de Belas Artes de Praga entre 1919 e 1926 e, após a morte do pai mudou-se para o Egito, onde conheceu sua esposa e produziu grande parte da sua obra. Dentre as quais o retrato de Sharko.

Mesmo sabendo da impossibilidade desse encontro, conhecer a pintura de Jaro no *Musée des Années 30*, espaço dedicado a vida francesa dos anos 30, mais especificamente de Paris e de Boulogn-Billancourt, cidade ao lado de Paris, na qual se situa o Museu, me fez pensar que tal anacronismo está carregado de significações. Mesmo vivenciando realidades cotidianas diferentes, no Egito e na França, no Rio de Janeiro e em Praga, os dois artistas fizeram suas formações quase na mesma época, cada qual em uma escola que tomava a *École des Beaux-Arts* de Paris como meta e modelo. No entanto, a semelhança de atmosfera entre suas obras me faz pensar nos espaços ocupados pelas obras de arte e por seus autores nas diferentes cidades e nos trânsitos que ocorrem entre os saberes e os gostos estéticos. Assim, não me furtei em colocar lado a lado Galvão e Hilbert, na tentativa de pensar a cidade que acolheu estes artistas e propiciou lugar para o fazer e o mostrar de suas obras.

Finalizo apontando uma carta remetida por Alfredo Galvão ao secretário da Escola Nacional de Belas Artes, datada de 29 de novembro de 1930 (presente no acervo do MDJVI), na qual reclama das condições oferecidas aos pensionistas brasileiros em Paris, comparando-as com as condições oferecidas pela França aos seus pensionistas

em Roma e na Espanha. Esta reclamação aparece na tentativa de fortalecer sua justificativa de falta de condições adequadas para a realização de suas pinturas, em resposta à avaliação recebida por seus envios do segundo ano como pensionista. Ele afirma: “Vimos, na maioria, fracos, fraquíssimos, de uma terra onde arte é ainda um mitho e somos atirados num meio como Paris sem um guia, sem um amigo, sem casa, sem nada!!!”⁷

Na carta, Galvão afirma já estar em Paris a três anos e ainda não ter conseguido um atelier ou um apartamento para realizar seus trabalhos e que, mesmo assim, frequentou a *Academie Julian* e a *École des Beaux-Arts* e possui os melhores professores da cidade, na tentativa de retribuir à Nação com trabalho constante.⁸ O endereço registrado na carta, *7 Square de Châtillon*, indica uma mudança de local de residência e corrobora a reclamação feita pelo artista.

Talvez, a trecho mais significativo dessa carta seja a apreciação feita por Galvão do meio artístico parisiense. Ele diz:

Paris de hoje não é a de 40 annos passados. As academias são perigosas pelo ambiente desorganizado e pello que nelas se faz. O numero de amadores é immenso; inglezas velhas e chinezes e americanos “nouveaux riches” e futuristas e dadaístas e “snobs” de toda espécie que tomam todos os lugares e tudo perturbam estabelecendo a confusão e o deboche cultural.⁹

Suas palavras exprimem desencantamento com o meio artístico parisiense, repleto de discordâncias e

⁷ GALVÃO, Alfredo. Carta. 29 nov.1930. Acervo Arquivístico do Museu D. João VI/EBA/UFRJ. n. 6104. Foi mantida a grafia original em todas as citações.

⁸ *Ibem.*, *ibidem*.

⁹ *Ibem.*, *ibidem*.

dissonâncias, fervilhante de acontecimentos disparatados aos olhos dos jovens artistas em busca de referências. Assim, acredito que ao olharmos com atenção a vida artística na cidade, ainda considerada o centro por excelência da arte ocidental, seja possível encontrarmos meios para melhor compreendermos as obras produzidas por artistas brasileiros que lá estiveram, estudaram e produziram, nas primeiras décadas do século XX.

Referências bibliográficas:

BATISTA, Marta Rossetti. Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920. São Paulo: Editora 34, 2012.

BRÉON, Emmanuel et LEFRANÇOIS, Michele. Le musée des années 30. Paris: Somogy éditions d'art, 2006.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Les artistes brésiliens et les Prix de Voyage en Europe à la fin du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944). Université Paris 1(Panthéon-Sorbonne), SORBONNE, França. 1999. Doutorado em História da Arte.

KOIFMAN, Fábio. Quixote nas trevas: o embaixador Souza Dantas e os refugiados do nazismo. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

LUZ, Ângela Âncora . Uma breve história dos Salões de Arte - da Europa ao Brasil.. Rio de Janeiro: Editora Caligrama, 2005. 251 p.

TERRA, Carlos Gonçalves. Alfredo Galvão e a Escola de Belas Artes. In: Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2002.

SIMIONI, Ana Paula C. Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922. Universidade de São Paulo, USP. 2004. Doutorado em Sociologia.

VALLE, Arthur Gomes. A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos. Rio de Janeiro: UFRJ/EBAPPGAV, 2007. Doutorado em História e Crítica da Arte.

A reordenação do espaço da Igreja de N. Sra. da Saúde e Glória em Salvador, no século XIX

Luiz Alberto Ribeiro Freire

Pesquisador CNPQ 2 - CBHA - ANPAP - EBA/UFBA

Resumo: O espaço sagrado das igrejas católicas foram configurados a partir do Concílio de Trento e do advento do Barroco. As igrejas católicas do Brasil espelharam esse conceito. No século XIX Salvador da Bahia experimentou uma torrente de reformas ornamentais que permutaram o conceito barroco de ordenar o espaço pelo conceito neoclassicizante, condizente com uma religiosidade renovada pelo iluminismo, romanização da igreja, sanitarismo e imposição de uma nova estética. A igreja do Santíssimo Sacramento e N. Sra. da Saúde e Glória passou por essa reforma que analisamos a seguir com a particularidade de podermos comparar o decor que foi substituído com o decor da nova ambientação, graças ao detalhamento do contrato de pintura e douramento realizada na talha do século XVIII.

Palavras-chave: Ornamentação. Reforma. Igrejas. Bahia. Século XIX

Abstract: The design of sacred space in Roman Catholic churches was initially determined by the Council of Trent and the advent of the Baroque.

Brazil's Catholic churches reflected this concept. In the nineteenth century, Salvador, Bahia, experienced a spate of redecoration projects in which the Baroque concept of organizing space was permeated with the concept of "Neo-Classicizing," as befitted a religious spirit renewed by the Enlightenment, the Romanization of the church, social medicine, and the imposition of a new aesthetic. The Church of Santíssimo Sacramento and N. Sra. da Saúde e Glória was refurbished in the style I will analyze below. However, it stands out because we can compare the decor that was replaced with that of the new ambience thanks to the detailed contract for the painting and gilding work done on the church's eighteenth-century woodcarvings.

Keywords: Decoration. Redecorating. Churches. Bahia. Nineteenth Century

Dentre as igrejas que reformara a talha no século XIX a Igreja de N. Sra. da Saúde e Glória destaca-se por ser uma das primeiras a empreendê-la, pela que menos durou a talha do século XVIII, apenas 45 anos, por nos legar um documento que nos dá idéia da policromia da antiga talha e nos permite comparar com a da talha que sucedeu preservada até os nossos dias.

O Escrivão da Irmandade, Prudêncio José da Cunha Vale, propôs em 1814 "fazer-se de novo toda a obra de talha da mesma Capela[...] por se achar tudo carcomido

e podre incapaz de sofrer mais demoras”.¹ A antiga talha dessa igreja foi realizada em 1769, entre essa data e a do princípio da reforma contamos quarenta e cinco anos, tempo pequeno, o menor que conhecemos, se comparado ao de permanência de outros conjuntos entalhados das igrejas baianas que permaneceram por 61, 67, 68, 76, 86, 88, 97 e até 161 anos. Outras motivações de carácter religioso, estético e mentais podem explicar a reforma ornamental na Bahia, especialmente desse templo.

A primeira pedra dessa igreja baiana localizada no bairro da Saúde, em Salvador foi colocada em 2 de fevereiro de 1723, conforme informações contidas no Cap. I do compromisso da Irmandade:

A Igreja da Saúde e Glória foi feita pelo Tenente Coronel Manoel Ramos Parente, cidadão e cavalheiro professo da Ordem de Christo e familiar do Santo Ofício, a conta de sua fazenda e de sua mulher D. Bárbara de Almeida dos Reis nos terrenos de seus próprios bens que possuíam, onde chamam o Alvo, e botou a primeira pedra de prata lavrada o Exmo. Sr. Vasco Fernandes Cesar de Menezes, Vice-Rei deste Estado do Brasil, em 2 de fevereiro de 1723. No tempo de um ano completo estava feita a capela-mor, a sacristia, a Casa das tribunas, e levou a Imagem de Nossa Senhora em procissão solene pelas ruas da Cidade até colocar no trono, ... Depois foi continuando com as obras até que a deixou acabada de todas as paredes, que depois d'ele morto, sua mulher a cobriu e acabou...²

A morte de Manoel Parente deu-se em 1726, por esse tempo é provável que o retábulo-mor já estivesse pronto, pois em 1724 a imagem foi entronizada. Mais adiante, em

¹ OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Centro de Estudos Baianos, 1976. 393 p. il. p. 363.

² OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. Salvador, 1979. p. 332-333. Francisco Salgueiro também transcreveu este Capítulo I do Compromisso na sua “Notícia das Igrejas da capital da Bahia”.

sessão de 24 de abril de 1769, o Juiz propôs que “por se achar o retábulo da Capella mor arruinado e se carecer retificar de novo o que fosse necessário, [...] se ajustou com o Mestre Antônio Rodrigues Mendes a dita obra [...]”.³

Da policromia e douramento dessa obra temos registro importante que nos dão idéia do padrão ornamental aí existente antes da reforma oitocentista, trata-se do Termo de resolução e determinação que mandou fazer o Desembargador Provedor dos Resíduos, Antônio Gomes Ribeiro; e de convenção e consentimento da Mesa a respeito da obra de pintura e douramento do retábulo e mais coisas pertencentes à Igreja de Nossa Senhora da Saúde, nele vem discriminado que:

O retábulo da capela mor todo de ouro, tantos altos como baixos. O trono da mesma forma com mais pintura alegre na melhor forma que puder ser, e nele filetes das guarnições dourados, e havendo, daria os altos de ouro e os fundos de cor. O nicho da Senhora por dentro fingido de seda de tela de bom estufado. As figuras todas encarnadas e estufadas com bom tafetá. As cornijas da capela-mor e guarnição das tribunas, o que for de talha, tudo de ouro, e os fundos de branco, e as portas das ditas tribunas e portas travessas todas atarugadas com seus filetes de prata e seus painéis nas almofadas. Os lances fingidos de pedra azul envernizados o forro de perspectiva com a pose de Assunção da Senhora. As grades das tribunas e talha de ouro, os fundos de branco. No corpo da igreja e forro grande de perspectiva com a pose da Coroação de Senhora pela Santíssima Trindade com cornija azul de cores alegres que sejam bem finas e que façam filetes ou..... O arco cruzeiro a imitação da igreja.....ri Dam (as)o e os dois anjos encarnados e estufados. Os dois painéis nos lados as poses que se determinaram o melhor parecessem. As grades das tribunas, coro e púlpitos com seus remates e tudo o que for talha, ouro e os fundos em branco. Por baixo do coro perspectiva com sua glória a de anjos dela o Santíssimo Nome de Maria, e todos os filetes de ouro. A sacristia também de perspectiva com pose que se lhe já determinou o também com filetes de ouro, tudo pintado a óleo com boas tintas frescas duráveis...⁴

³ OTT, Carlos. *op. cit.*, 1979. p. 335-336.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 339-340.

Foi contratado para esta obra o pintor e dourador *Domingos da Costa Filgueira*, na data da lavratura do termo, 28 de Agosto de 1769, e concluída antes de um ano, com termo de recebimento e aprovação datado de 15 de Agosto de 1770.⁵

Em 1783, aos 4 dias do mês de Maio, a Mesa contratou o mestre entalhador *Manoel Bernardo de Santa Ana* para fazer dezoito sobreportas (sanefas) segundo o modelo que lhe foi entregue.⁶ Concluído o trabalho no tempo do contrato que estipulava o prazo de sete meses, “athe o Natal do corrente ano sem falta”,⁷ contrataram em 15 de Fevereiro de 1784 o mestre *Manoel do Carmo Pinheiro* para dourar as sobreportas, com a entrega e colocação até o mês de Maio do mesmo ano.⁸

As últimas informações acerca da talha do século dezoito, as temos através do Termo de Resolução tomado pela Mesa em 14 de Fevereiro de 1791, quando propôs o Procurador que se precisava “muito fazer uma imagem da Senhora nossa em vulto com seu nicho pela indecencia da vestimenta da Santa e incapacidade de nixo”,⁹ para o que se contratou o mestre escultor *Felix Pereira Guimarães* e um novo nicho substituiu no altar-mor o antigo.

As alterações, ou pelo menos, as intenções de modificar o interior deste templo, começaram antes do século dezenove. Os silhares de azulejos da nave e da capela-mor figurando os passos da vida de Maria são

⁵ *Idem*, p. 342-343.

⁶ *Idem*, 1979. p. 346-347.

⁷ *Idem*, p. 350-351.

⁸ *Idem*, p. 350-351.

⁹ *Idem*, p. 357.

apontados por Ott como adquiridos em Portugal por volta de 1786.¹⁰ Neste mesmo ano, em 29 de Janeiro o Tesoureiro propôs que a Mesa encomendasse em Lisboa “as pedras para o Arco cruzeiro the o Comungatório, e para o ladrilho de assento da Capella mor [...] segundo o risco da Matriz do Pillar.¹¹ Como o orçamento desta encomenda desagradara à Mesa, decidiram em reunião do dia 16 de Dezembro de 1786 “mandar fazer novo risco [...] por ser muito mais em comodo”¹² Não temos notícia documental do desfecho desta encomenda, entretanto registou-se um escândalo na Mesa da Irmandade que terminou com a expulsão do Tesoureiro, José Caetano Rabelo de Mesquita,¹³ o mesmo que propôs

¹⁰ *Idem*, p. 320.

¹¹ “foi proposto por nosso Irmão Thesoureiro actual Joze Caetano Rabello de Mesquita que para perfeito complemento das sepulturas da dita nossa Capella, era preciso continuar do arco cruzeiro the o comungatório, e ainda para o assento da Capella mor; parecendo lhe justo, e conveniente mandasse vir de Lixboa na moção presente,... assentarão todos que se mandasse de presente vir as ditas pedras para mayor assejo e perfeição da dita Capela, tomando a sy o nosso Irmão Juiz actual as mandar vir de Lixboa segundo o risco da Matriz do Pillar; ficando a Irmandade obrigada a satisfazer sem demora, ou duvida alguma a conta, que se apresentar da sua importância, e chegada que seja a esta Cidade por conta e risco da Irmandade, para cuja satisfação obrigavão os bens, e reditos da dita Irmandade” (OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*, 1979, p. 351-352.).

¹² “nos foi proposto pelos nossos Irmãos Procuradores que na Meza passada, aos vinte e nove dias do mês de Janeiro de 1786 se formara resolução para se mandar vir de Lixboa pedras, segundo o risco da Matriz do Pilar para o arco cruzeiro athe o comungatório e assento da Capela mor, o que na verdade se executou, mandando-se vir as ditas pedras segundo o dito risco, e como de presente viera resposta de Procurador de Lixboa em como não vinham as ditas pedras, por não as quererem dar por menos de oitocentos e tantos mil reis: o que visto e racionalmente ponderado por nós todos presentes, e que era onerar a Irmandade, carecendo ela de outras muitas couzas mais precisas, nos foi preciso mandar fazer novo risco para pedras de sepulturas desde o arco cruzeiro athe o comungatório e pedras de adros para o assento da capela mor, por ser muito mais em comodo, e termos sepulturas separadas para algum nosso Irmão Juiz, que se queria sepultar nesta Capela, e vendo o risco, e achando todos estar muito conforme a razão, uniformemente mandamos, e ordenamos ao nosso Irmão Thezoureiro actual Joze Caetano Rabelo de Mesquita por sy, ou por outrem mandase o dito risco para vir de Lixboa as ditas pedras, para o que mandasse do dinheiro que tivesse da Irmandade té trezentos mil reis para virem com mais brevidade a conta o risco da dita Irmandade” (OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*, 1979, p. 352-353.)

¹³ José Caetano Rabelo de Mesquita era *natural de Lisboa, mestre carpinteiro e chefe de uma Empresa de Construção das mais ativas, na segunda metade do século XVIII*.

a compra das pedras, sob a justificativa de que “havia muito tempo a esta parte pertubava o sossego desta Irmandade e Meza”.¹⁴

A segunda menção à troca do piso é feita no Termo de Resolução da Mesa datado de 1º de Abril de 1826, em que o Juiz dá conta de estar o arco cruzeiro da capela-mor ladrilhado de mármore, e imperfeito o piso do presbitério formado de tosca cantaria e tijolo. Propôs, então, doar pedras finas cinzentas à imitação de mármore para o ladrilho do presbitério.¹⁵ Ao que tudo indica, a reforma do piso ainda não se completou nesse tempo, pois entre 1844 e 1845 a irmandade pagou a *Giuseppe Carreira* por 324 pedras mármore para completar o ladrilho da igreja e de 170 pedras grandes de lousa preta doadas por Carlos da Silva Lopes e seu filho João da Silva Lopes para ladrilhar o restante do corredor. No mesmo período a Mesa pagou a José Joaquim de Almeida por 500 pedras mármore para o ladrilho da sacristia e parte da igreja.¹⁶

Em 11 de Fevereiro de 1844, o Juiz da irmandade ordenou ao tesoureiro, “que a custa dos rendimentos da Irmandade e de esmolas, faça ladrilhar a sacristia, Igreja e

(OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*, 1979. p. 288.)

¹⁴ OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*, 1979. p. 353.

¹⁵ “que visto achar-se o Arco Cruzeiro da Capela mor ladrilho com lagedo de mármore, e ficava imperfeito o ladrilho do Presbitério feito de uma tosca pedra de cantaria, e tijolo quadrado, que parecia justo se fizesse o dito ladrilho de uma pedra fina cinzenta a imitação de mármore, cuja pedra ele Juiz a oferecia de esmola a Nossa Senhora, e que com efeito assim se efetuou, e aceitaram a dita oferta, dando-se logo princípio ao dito lagedo, até ficar na sua ultima perfeição” (OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*, 1979. p. 366.)

¹⁶ OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*, 1979. p. 371.

corredor da parte da rua direita de pedras mármore”.¹⁷ Em 13 de março de 1853 a mesa constatou que “se acha ainda por ladrilhar no corpo da Igreja algumas sepulturas que serviam para enterrar os mortos e que muito convinha serem elles cobertas, ou ladrilhadas”.¹⁸ Em 1857 ainda foi pago ao pedreiro Placido Moreira Dantas, por pedras mármore para o ladrilho que fez.¹⁹

Contudo, as alterações no piso do presbitério continuaram, pois entre 1887 e 1889 a irmandade pagou a “Giobatto Denegri por degraus de pedra mármore para o novo presbitério da Capela mor, a Manoel Francisco Gonçalves por uma pedra mármore para as obras do presbitério” e novamente ao primeiro, por “soleiras de mármore para as seis portas laterais do interior da Capela”,²⁰ assentadas no mesmo período.

Não se menciona claramente a permuta das balaustradas, que deviam ser de madeira; entretanto, entre 1827 e 1828 a irmandade pagou ao ferreiro *Antônio José de Santa Rita* pela grade que fez²¹ e, no mesmo período, o mesmo ferreiro foi pago pelo conserto que fez na grade do comungatório.²² Entre 1874 e 1875, a irmandade pagou ao “canteiro Euzébio Manoel da Boa Morte pelos furos para colocar-se as grades da Capela mor”.²³

As grades que formam o baptistério foram feitas entre 1887 e 1889 quando a irmandade pagou a “Azevedo Irmãos

¹⁷ *Idem. ibidem.* p. 372.

¹⁸ *Idem*, 1979. p. 374.

¹⁹ *Idem*, p. 375.

²⁰ *Idem*, p. 382.

²¹ *Idem*, p. 368.

²² *Idem*, p. 368.

²³ *Idem*, p. 377.

e Leite por quatro colunas, grades e portas de ferro para o cômodo a servir de Baptistério e [...] aos mesmos por duas escadas de ferro para os dois púlpitos dos corredores [...].²⁴

Quanto à abertura das quatro janelas da capela-mor, Carlos Ott afirmou que esta alteração iniciou-se entre 1815 e 1816, período em que os documentos dão conta da compra de telhas e tijolos e pagamento dos oficiais ocupados na restauração do forro e do telhado da capela-mor,²⁵ trabalho concluído entre 1817 e 1818, quando foi paga a conta de “23 arrobas e 17 libras de chumbo em pasta para forro das janelas da Capela mor,” assim como a fêria de carpina e pedreiro.²⁶ Conclusão que temos como certa, dado ao fato de que esta alteração só podia ocorrer antes ou paralelamente à reforma da talha da capela-mor, reforma que nesta igreja ocorreu neste tempo.

A renovação da talha desta igreja iniciou em 3 de Abril de 1814, sessão da mesa em que o escrivão propôs “fazer-se de novo toda a obra de talha da mesma Capela, constante dos três retábulos, a saber o da Capela mor, e dois laterais, o ornato do arco cruzeiro, grade do coro, tribunas, portadas com seus remates e alizares púlpitos, e dos painéis” obra que encarregaram ao mestre entalhador *Francisco Hermógenes de Figueiredo*, que apresentou os riscos dos retábulos.²⁷ (Figura 1)

Os problemas financeiros para o empreendimento desta obra foram previstos nessa mesma reunião, em

²⁴ *Idem*, p. 380.

²⁵ *Idem*, p. 293.

²⁶ *Idem*, p. 362.

²⁷ *Idem*, 1979. p. 363-364.



Figura 1 - Retábulo-mor da Ig. N. Sra. da Saúde e Glória entalhado por Francisco Hermógenes de Figueiredo em 1814. Fotografia de Sérgio Benutti

que se limitou a verba a ser empregada; mesmo assim, os trabalhos se iniciaram como, comprova o primeiro pagamento feito ao entalhador, nas contas de 1814-1815.²⁸

Na reunião de 4 de Março de 1818

foi considerado por todos a necessidade que havia de se continuar a obra de talha desta Capela para a qual tem os devotos concorrido com as suas esmolas, e para não serem de modo algum aplicadas em outras coisas, ficando sem efeito e fim, para que cada um tem concorrido, determinou-se unanimemente que o Irmão Thezoureiro fizesse pagamentos mensais ao Mestre da referida obra de trinta mil reis, visto que segundo o cálculo prudente as referidas esmolas, e o restante da receita da Irmandade chega para semelhante pagamentos.²⁹

Entre os anos de 1819 e 1820 a irmandade pagou a Francisco Hermógenes de Figueiredo por pequenas obras, não se mencionando a grande obra ao seu cargo.³⁰ Outros pagamentos se seguiram nas contas de 1827-1828, mas o termo datado de 1º de Abril de 1826, acusa a paralisação da obra de talha por mais de três anos, quando a mesa ponderou que

visto já se ter dado princípio a se achar justa com o Mestre entalhador Francisco Hermogenes de Figueiredo, já recebida parte da sua importância, e este duvida nenhuma ter de a continuar e por na sua ultima perfeição na forma do Termo que assignou, assentarão todos uniformemente que se continuasse no antigo ajuste, trato feito com o dito Mestre, fazendo-se toda a obra de talha, das sobreportas, tribunas, coro e púlpitos.³¹

Ao que parece, estas disposições foram postas em prática, pois pagaram ao entalhador, nas contas de 1827-

²⁸ *Idem*, p. 362.

²⁹ *Idem*, p. 364.

³⁰ *Idem*, p. 365.

³¹ *Idem*, p. 365-366.

1828, por obras não mencionadas.³² Os trabalhos não foram mais paralisados, pois no termo de 19 de Março de 1827, o Juiz da Irmandade propôs “que visto achar-se a obra de talha da Igreja [...] continuando-se em mais de meia obra feita, assentou-se uniformemente a que se devia continuar a dita obra até [...] se ultimasse perfeitamente”.³³

Entre 1844 e 1845 os seis painéis do corpo da igreja foram pintados pelo mestre pintor *José Raimundo da Silva*,³⁴ não sendo referido o autor das molduras.

A obra de talha renovada somente foi dourada e pintada no período de 1887 a 1889, tempo em que as contas acusam um pagamento de alto valor, 5.410\$000, a *Emílio Busquet* “pelo douramento de todo o interior da Capela”.³⁵ No mesmo período a irmandade pagou a *J. Rabut* por “parte da pintura que fez no teto da Capela, no da Capela mor e em outros lugares [...]”,³⁶ e ainda nestas mesmas contas registram o pagamento a *Heráclio Augusto Odilon* “por hum painel a óleo de S. João para o Baptistério”.³⁷

Outros pequenos trabalhos de talha forams encomendados pela irmandade, assim como a conservação de peças da grande obra através de consertos e douramentos, sempre em torno da manutenção da talha remodelada, conformando a ornamentação do templo à fisionomia que hoje apresenta.

³² *Idem*, p. 367.

³³ *Idem*, 1979. p. 367.

³⁴ *Idem*, p. 374.

³⁵ *Idem*, p. 380.

³⁶ *Idem*, p. 380.

³⁷ *Idem*, p. 380.

A capela-mor ficou composta por um retábulo-mor do tipo baldaquino, derivado do modelo da Igreja de Santo Antônio Além do Carmo. Cada parede lateral da capela é composta de silhares de azulejos portugueses com cenas da vida de Nossa Senhora com molduras pintadas incluindo os seguintes motivos: colunas, mísulas, cornijas e frisos festonados, em amarelo, vinho e verde.

Esse tipo de retábulo teve pouca repercussão na Bahia do século XIX, e seu estilo deve muito as soluções barrocas de Andrea Pozzo presentes nas figuras 33, 60, 62, 64 e 72 do seu tratado³⁸ e caracteriza-se por um arremate em frontão curvo e cúpula bulbosa, sustentado por oito colunas, quatro em cada lateral, de capitéis compósitos e fustes canelados com delicada marcação nos extremos superiores e nos terços inferiores.³⁹

A referência mais próxima desse modelo está no retábulo-mor da Igreja de Santo Antônio Além do Carmo, que desconhecemos autoria e data, mas que pode ser do final do século XVIII para princípios do século XIX.⁴⁰

Contudo, a diferença mais observável em relação a ornamentação do século XVIII, porque abrupta, se encontra no novo cromatismo da talha e dos demais elementos. Enquanto a talha do século XVIII criava um ambiente de franca alegria colorística, com pinturas imitando casco de tartaruga nas portas e filetes de prata, relevos da talha em ouro contra fundos de cor e branco, pinturas de fingimentos de pedra azul, a nova decoração

³⁸ POZZO, Andrea. *Prospettiva de Pittori e architetti*. Roma, 1793. 2 p.

³⁹ FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006. p. p. 205 - 214.

⁴⁰ Idem, *ibidem*.

priorizava o contraste entre o ouro nos relevos finos e acomodados contra os fundos predominantemente brancos.

O teto da nave com sua pintura em perspectiva figurando a “Ascensão da Virgem Maria” foi mantido, mas o da capela-mor adotou o modelo vigente no século XIX composto de abóbada de tábuas corridas com lunetas divididas em faixas ornamentais com delicados ornatos entalhados e dourados sobre fundo azul celeste. A julgar pelo documento transcrito no nártex foi mantida a pintura do final do século XVIII com o monograma da Virgem Maria em Glória. (Figuras 2 e 3)



Figura 2 - Teto da capela-mor e suas lunetas. Fotografia de Sérgio Benutti. Fotografia de Anibal Gondim.

No revestimento do piso a prática oitocentista fez substituir o taboado de madeira por revestimento de ladrilhos de mármore, o que aumentou a assepsia do



Figura 3 - Teto da nave pintado em perspectiva no século XVIII e mantido pela reforma ornamental.

interior do templo e contribuiu para uma maior claridade, associada a predominância do branco nos fundos das talhas, e das janelas abertas nos óculos da capela-mor.

Nos elementos entalhados a substituição ganhou em sobriedade, seja pela ênfase na estrutura dos retábulos, seja pela interpretação superficial e delicada dos entalhes fitomórficos, ainda pela presença de motivos da arquitetura clássica, pelo despojamento da própria ornamentação e sobretudo pela claridade do cromatismo dos fundos, dos revestimentos e da entrada de luz natural.

Do antigo decor foi mantida nessa igreja a pintura em perspectiva do forro da nave, cujo programa iconográfico, a “Ascensão da Virgem”, se mantinha necessário, mas também a excelência da pintura e o conservadorismo dos administradores das irmandades concorreram para a conservação dessas pinturas tão em voga na Bahia do século XVIII.

Radical mudança deu-se na atmosfera ambiental dos templos, sobretudo no caso que analisamos. Os ambientes barrocos que predominaram no século XVIII era muitas vezes escuros, pois a luz natural somente penetrava pela única porta de entrada na fachada, pelas janelas do coro, por portas laterais da nave, quando existiam. A iluminação ficava ao cargo das lâmpadas de azeites e das inúmeras velas acesas nos altares. A capela-mor em especial, era destituída de qualquer fonte de luz natural. A luz bruxuleante das velas e das lâmpadas produziam uma iluminação focal, dirigida aos elementos que lhes estivessem próximos, deixando os distantes, o

fundo na penumbra, ampliando com isso o ar de mistério próprio do barroco.

O cheiro característico desses ambientes nos setecentos incluíam os odores fortes dos corpos em putrefação frequentemente enterrados sob o piso da nave (na época a longevidade era pequena e a mortalidade era bem superior aos índices atuais, sendo frequentes os enterros),⁴¹ os odores das ceras de abelha das velas e do fumo dos lumes, das flores aromáticas nos vasos dos altares, especialmente as angélicas (*Polianthes tuberosa*), associados na hora dos ofícios divinos à queima de ervas aromáticas através dos incensos, que cumpriam a função de purificar o espaço sagrado e amenizar os maus odores.

Todos esses odores associados conferiam ao interior da igreja um cheiro característico que não encontrava similar em nenhum outro ambiente e que caracterizava o espaço sagrado e a experiência do contato com o divino. Odor que foi completamente modificado com a reforma ornamental do século XIX.

Paralelo a reforma da talha, os templos baianos entre o final do século XVIII e por todo o século XIX ganharam mais duas portas de entrada no plano da fachada, lunetas na capela-mor, que dotaram esses ambientes de luz natural. O piso da nave foi permutado para ladrilhos de mármore, já que os enterramentos no solo das igrejas tinham sido proibidos, cessando de todo

⁴¹ Ver com mais profundidade REIS, João José. *A morte é uma festa; ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 174-178.

essa prática com a mudança de mentalidade influenciada pela epidemia do cólera morbus, as idéias sanitaristas difundidas pelos médicos da Faculdade de Medicina da Bahia e a instituição de cemitérios apartados dos centros urbanos.

Concluída todas as reformas restaram templos arejados, mais assépticos, claros pela policromia da talha, que passou a privilegiar o branco nos fundos, e pela maior entrada de luz natural advinda das novas aberturas, pela leveza de uma talha com volumes delicados, superficiais e vazados.

Quanto aos odores, com a proibição dos enterramentos e o ladrilhamento do piso da nave cessou toda a fonte de “mau odores” restando os cheiros agradáveis das ceras das velas, das flores que exalam perfumes e dos deliciosos incensos. Os templos ficaram então ambientados para o exercício de uma religiosidade que pretendia moralizar o clero, aproximar-se mais da Igreja de Roma, rejeitando as práticas místicas e sincréticas do catolicismo popular e se ater no essencial da moral cristã. Os fiéis passaram a orar e assistir aos ofícios em ambientes mais tranquilos, mais sóbrios, mais limpos, mais claros, mais revelados, mais favoráveis à concentração, contrição e oração.

Referências Bibliográficas:

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A talha neoclássica na Bahia. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p. il.

OTT, Carlos. Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde.

Salvador: Universidade Federal da Bahia/Centro de Estudos Baianos, 1976. 393 p. il. p. 363.

POZZO, Andrea. Prospettiva de Pittori e architetti. Roma, 1793. 2 p.

REIS, João José. A morte é uma festa; ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 357 p. il.

O espaço da arte decorativa no ensino acadêmico: do ornato às artes aplicadas

Marcele Linhares Viana¹

Resumo: Este artigo apresenta parte da pesquisa de doutoramento sobre o ensino de arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes durante a primeira metade do século XX. O curso independente de Arte Decorativa, criado em fins dos anos 1940, se relaciona diretamente com disciplinas ministradas na Escola nas décadas anteriores. Através de matérias como “desenho de ornatos” e “arte aplicada” percebemos a inserção de importantes conceitos ligados ao ensino das artes decorativas na virada do século XIX para o século XX, que foram fundamentais para a criação de um curso independente de Arte Decorativa na Escola Nacional de Belas Artes.

Palavras chave: Arte decorativa. Escola Nacional de Belas Artes. Ensino.

Abstract: This article presents part of the doctoral research on teaching decorative art at the National School of Fine Arts during the first half of the twentieth century. The independent course of Decorative Art, created in the late 1940s, is related to the cathedras

¹ Doutoranda – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Docente – Centro de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca – CEFET/RJ

taught at the School in previous decades. Through cathedras like “design of ornaments” and “applied art”, we realize that the inclusion of important concepts related to teaching decorative arts, at the turn of the nineteenth to the twentieth century, were fundamental to the creation of an independent course of Decorative Arts at the National School of Fine Arts.

Keywords: Decorative art. National School of Fine Arts. Teaching.

Pesquisar o ensino das artes decorativas no campo da história da arte envolve algumas questões que cercam inicialmente o conceito do termo “arte decorativa”, o conjunto artístico que ele engloba e a sua relação com as belas artes. Em princípio, falar sobre arte decorativa nos dias atuais nos remete a um conjunto artístico que se distingue das belas artes por estar ligado à produção de objetos de utilidade e à composição interior arquitetônica ou cenográfica.

Além disso, o tema ainda desperta questões inerentes às classificações de “artes maiores” em oposição às “artes menores”. As “artes maiores” ou belas artes são comumente identificadas pelo trio “arquitetura, escultura e pintura”, ao passo que as “artes menores” se definem pela exclusão dessas três manifestações artísticas, ou seja, definindo-se pelo que não é, pelo grupo ao qual não faz parte. E, ainda, compõe um grupo frequentemente indefinido em que os

exemplos incluem diferentes técnicas ou materiais, e não produtos artísticos.

As “artes menores” também são frequentemente mostradas como uma manifestação artística que é criada por artistas de formação intelectual menos desenvolvida, dependentes apenas de habilidade manual e gosto intuitivo. Diferentemente dos artistas das belas artes, aos quais é atribuído valor diferenciado de criação de uma “obra de arte”, ou seja, de uma peça única e de valor exclusivo.

Considerando esses pontos, estudar o ensino de arte decorativa é considerar não apenas a trajetória dos objetos artísticos de uso, mas perceber a atuação de quem pensa, projeta e executa tais peças, identificando o espaço de criação desta manifestação artística e a formação do profissional que a produz.

O ensino de ornatos

Diferentemente dos países europeus, no Brasil o ensino específico de arte decorativa, ou seja, para formação do decorador, não se dá em uma escola própria, mas dentro da Escola Nacional de Belas Artes. Ele se institui a partir do Regimento de 1948 da ENBA, com a criação do curso de Arte Decorativa, que inicia em 1950. O ensino artístico voltado para o campo das artes decorativas, entretanto, aparece dentro da instituição desde o século XIX.

Desde sua origem, com a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), a instituição de ensino artístico oferecia para os cursos regulares o ensino de ornamentos, em cadeiras

como “desenho de ornatos” e “escultura de ornatos”, instituídas em 1827. A cadeira “desenho de ornatos” teve como professor o primeiro diretor da AIBA, Henrique José da Silva. O conteúdo da matéria incluía o ensino de modelos clássicos de ornamentação arquitetônica como: rosáceas, folhas de acanto, frisos, detalhes de colunas etc.

Nesta época, tanto “desenho de ornatos” quanto “escultura de ornatos” contribui para a formação de artistas que atuam no campo da arquitetura e da decoração interior como “ornamentistas”, ou seja, em um dos segmentos das artes decorativas. A atuação desses profissionais, principalmente escultores e arquitetos, inclui a atividade de decorar, ou seja, saber escolher e aplicar ornamentos, embora não possam ser considerados decoradores por formação.

As cadeiras voltadas para o ensino de ornatos se mantêm na estrutura geral da Academia até a proclamação da República. Na ENBA, o curso geral oferecido, com duração de três anos, apresenta em seu último segmento uma nova matéria intitulada “elemento de arquitetura decorativa e desenho elementar de ornatos”² que mescla o ensino de “ornatos” ao de “arquitetura analítica”, duas cadeiras oferecidas pela Academia desde os primeiros anos. Para os cursos de Escultura e Gravura, além desta, continua no quadro a cadeira “escultura de ornatos”, tal como no Império.

Nos últimos anos do final do século XIX e na primeira década do seguinte, poucas alterações são feitas na

² Segundo consta nos **Estatutos da Escola Nacional e do Conselho Superior de Belas Artes** (decreto nº983, 08 de novembro de 1890).

estrutura da Escola no que tange o ensino de ornatos e de arquitetura decorativa. No Regulamento da ENBA de 1915, a estrutura dos cursos gerais e específicos se mantém. Porém, a disciplina “elementos de arquitetura decorativa e desenho elementar de ornatos”, integrante do conjunto de “cadeiras práticas” e comum ao curso geral, tem o nome invertido para “desenho de ornatos e elemento de arquitetura”.³ Ela passa a ser oferecida na “primeira série” que compreende o primeiro ano de estudos. O ensino de ornatos permanece em suas variáveis para os cursos de Pintura, Gravura e Escultura, voltadas para o ensino de desenho e modelagem de ornamentos decorativos. E o ensino de “composição/elementos de arquitetura”, mantém-se para a formação em Arquitetura.

No período que compreende a Primeira República também se percebe uma importante fase de expansão da pintura decorativa. Inicialmente por influência estrangeira, através da ornamentação de painéis para interiores de edifícios públicos, este tipo de trabalho se diferencia da pintura de cavalete por se adequar as necessidades da arquitetura e por utilizar composições específicas.⁴ Muitos artistas formados pela Escola atuam neste campo de forma significativa e torna-se cada vez mais freqüente nas Exposições Gerais a apresentação de painéis decorativos.

³ Segundo consta no **Regulamento para ENBA** (decreto nº 8.964, de 14 de setembro de 1911) e se mantém no **Regulamento da ENBA** (decreto nº 11.749, de 13 de outubro de 1915).

⁴ Sobre a pintura decorativa e seus modos, ver VALLE, Arthur. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos**. 2007. Orientadora: Angela Ancora da Luz. Tese (História e Crítica da Arte) – PPGAV – EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, il.

Neste sentido, as cadeiras oferecidas pela Escola voltadas para o ensino de ornatos, de composição arquitetônica e de pintura decorativa apresentam-se como os três pilares da AIBA/ENBA que dão suporte, anos mais tarde, à cadeira de “arte aplicada”.

O ensino de artes aplicadas

A ENBA, regida até então pelo Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores, passa para a regência do Ministério da Educação e Saúde (MES) em 1930. No governo de Getúlio Vargas, o chefe de gabinete do MES, Rodrigo Mello Franco de Andrade, nomeia o então jovem arquiteto Lucio Costa para dirigir a ENBA e promover uma atualização da Escola, inaugurando o início de uma nova era na instituição.

Uma das transformações que ocorrem no âmbito administrativo da Escola é a sua inserção, em 1931, na Universidade do Rio de Janeiro (URJ)⁵. Nesta época, o ensino na ENBA passa a ser dividido em dois segmentos, o primeiro composto por três cursos – Pintura, Escultura e Gravura – e o segundo, pela Arquitetura. Uma nova cadeira, intitulada “artes aplicadas – tecnologia e composição decorativa”, começa a ser oferecida a ambos os grupos, embora possua mais alunos de Arquitetura. Em 1933, seu nome é abreviado para “arte aplicada” e, em seguida, modificado para “arte decorativa”.⁶

⁵ O nome da instituição é alterado em 1937 para Universidade do Brasil e, na década de 1960 para Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁶ É comum encontrarmos, contudo, na documentação do período pesquisado, ambos os termos para designar a mesma cadeira.

Na trajetória do ensino artístico acadêmico de arte decorativa, que consideramos a partir de cadeiras de áreas afins até a criação uma matéria específica da área, a adoção de nomes como “ornatos”, “arte aplicada”, “arte industrial”, entre outros; para designar as artes decorativas, demonstra a falta de uma definição conceitual presente na época. É a partir do início do século XX que esses conceitos passam a ser efetivamente discutidos no país, o que nos permite perceber como eles influenciaram no ensino de arte decorativa na ENBA.

Na Escola, o apoio e a atuação de professores – como Flexa Ribeiro, Marques Junior, entre outros – são fundamentais para a inserção e a implantação das artes decorativas no ensino artístico. Flexa Ribeiro promove o curso de extensão intitulado “Arte Decorativa” que Eliseu Visconti ministra entre os anos de 1934 e 1936 na Escola Politécnica da URJ. Este curso, iniciado com o pintor como docente, continuou sendo oferecido na Universidade pelos anos seguintes, sem a atuação direta de Visconti, mas com a administração de Flexa Ribeiro.

Mesmo em caráter de extensão, o curso deu a Visconti o lugar de referência no quesito ensino de arte decorativa na época.⁷ Eliseu Visconti é um dos artistas formados pela ENBA mais atuantes na área de arte decorativa. Ele alcança fama tanto com trabalhos pictóricos quanto no campo das artes aplicadas, sobretudo em pintura decorativa. O próprio artista reconhece que a pintura do teto do Theatro

⁷ Em carta datada de 1941 a Eliseu Visconti, Flexa Ribeiro convida o amigo pintor para ministrar aulas do curso de Arte Decorativa, afirmando que “a cadeira que criou estará sempre a sua disposição”. Correspondência 06/05/1941, Avulso (Acervo Tobias Visconti).

Municipal do Rio de Janeiro, datada de 1915, está dentre as obras mais importantes de sua produção.⁸

Visconti estabelece contato com o ensino de arte decorativa na França, na *École Guérin* onde é discípulo de Eugène Grasset entre os anos de 1895 e 1897, quando goza do Prêmio de Viagem concedido pela ENBA. De volta ao Brasil, em 1901, inaugura sua primeira exposição apresentando 28 exemplares de arte decorativa ao lado de 60 obras pictóricas, em mostra intitulada “Pintura e Arte Decorativa”. Nesta ocasião, em crítica para a revista Kosmos, Gonzaga Duque atenta para a falta de valorização das artes decorativas produzidas por artistas nacionais:

É de lamentar, no entanto, que as indústrias no Brasil vivam mesquinhas e foscas, na servilidade das mãos de modelos vindos do estrangeiro, porque se assim não fosse, encontrariam em Eliseu Visconti o espírito animador de seus produtos, o criador de sua originalidade, de seu mérito artístico desde que o governo, distraído dos seus deveres, encharcado de politicagem, não no saiba aproveitar n'uma utilíssima Escola ou, pelo menos, n'uma aula de arte decorativa para honra e proveito nosso.⁹

O próprio Visconti, em depoimento ao periódico O Jornal, vinte e cinco anos após a mostra de 1901, expõe sua decepção com o investimento no campo das artes decorativas:

Quando regressei da Europa como pensionista dos cofres públicos, fiz uma exposição de arte aplicada à indústria, na intenção de que a arte-decorativa era o elemento maior para caracterizar a indústria

⁸ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Eliseu Visconti (1866-1944) e as vanguardas artísticas européias*. IN VALLE, Arthur. DAZZI, Camila (org.). **Oitocentos – Arte brasileira do Império à República – Tomo 2**. 1V. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010, p42.

⁹ DUQUE ESTRADA, Gonzaga. IN Revista Kosmos. Apud ARESTIZABAL, Irma (Org.). **Eliseu Visconti e a Arte Decorativa**. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE, 1983, p110.

artística no país. Olharam-na com novidade e nada mais. Cheguei a fazer cerâmica à mão, para ver se atraía atenção das escolas, oficinas do governo. Tudo perdido, ninguém notou o esforço (...).¹⁰

A previsão de Gonzaga Duque e a iniciativa de Visconti tornam-se realidade com a criação, no ano de 1933, da cadeira de “arte aplicada” na ENBA. Para ministrá-la é contratado o professor Roberto Lacombe que fica no cargo até 1937. No concurso de 1938, o candidato selecionado para assumir a cadeira de “arte decorativa” foi um concorrente à vaga de pintura: Henrique Cavalleiro.¹¹

A relação do pintor com as artes decorativas, no entanto, reside além de sua formação artística institucional na ENBA e em institutos de arte na França, onde gozou do Prêmio de Viagem promovido pela Escola. Cavalleiro é casado com Yvonne Visconti, filha de Eliseu Visconti, de que foi aluno no curso de extensão da Escola Politécnica. Cavalleiro, atuante desde os anos 1920 na área de pintura decorativa, fica responsável pela disciplina de “arte decorativa” até final dos anos 1940, quando Quirino Campofiorito, também pintor e ex-aluno da ENBA, assume a cátedra do curso autônomo de Arte Decorativa na Escola.

A arte decorativa nacional

O curso independente de arte decorativa que aparece nas discussões das Sessões de Congregação desde os

¹⁰ O Jornal de 1926 Apud **Idem**, p13.

¹¹ Na ocasião do concurso de 1938, em documento da Escola (Avulso – 05/08/1938), são apresentados três candidatos para docente de Arte Decorativa: David Xavier Azambuja, Iris Rodrigues Pereira de Souza e Quirino Campofiorito. No entanto, nenhum deles assume a vaga que é ocupada por Cavalleiro, candidato à vaga de docente de Pintura.

anos 1930, começa a se concretizar a partir de 1943, mas é no ano de 1947, contudo, que os debates se mostram avançados na instituição, sobretudo após a saída do curso de arquitetura da ENBA para integrar a Faculdade Nacional de Arquitetura.¹² O espaço deixado pelo curso de arquitetura é ocupado por outras duas habilitações, uma delas em Arte Decorativa. Desta forma, a partir de fins da década de 1940 a Escola deixa de formar arquitetos e passa a formar decoradores.

Em 1948, a ENBA apresenta seus novos cursos através do Regimento escrito pelo professor Flexa Ribeiro.¹³ São cinco cursos de graduação – Pintura, Escultura, Gravura, Arte Decorativa e Licenciatura em Desenho – com duração de quatro anos seriados e com o objetivo de proporcionar “o preparo conveniente, teórico e prático de profissionais que se destinam à Pintura, à Escultura, à Gravura, à Decoração e ao Professorado de Desenho.”¹⁴

Na área de arte decorativa, a habilitação universitária busca formar o “profissional-decorador”¹⁵ e visa ao “conhecimento particular da arte ornamental”.¹⁶ O curso é complementado pela especialização em uma das onze áreas oferecidas: pintura decorativa; escultura decorativa; cerâmica; cenografia; arte da publicidade e do livro;

¹² Em 1945 o curso de Arquitetura sai da ENBA para integrar a Faculdade Nacional de Arquitetura e, mais tarde, muda de nome para Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU).

¹³ O Regimento da Escola Nacional de Belas Artes de 1948 foi aprovado pelo Conselho Universitário de 17.08.1946, rubricado no Diário Oficial de 08.08.1947 e entrou em vigor em 1949.

¹⁴ **Regimento Interno da Escola Nacional de Belas Artes – Universidade do Brasil**, 1948, p443.

¹⁵ **Idem**, p443.

¹⁶ **Ibidem**, p443.

mobiliária; tapeçaria; tecidos e papel pintado; artes do metal; artes do vitral e do vidro e indumentária.

No contexto artístico geral, a primeira metade do século XX no Brasil configura-se como um momento especial, principalmente no que se refere à valorização da temática nacional nas vanguardas artísticas. Movimentos como o Neocolonial, o *Art Déco* e o Modernismo são alguns dos que apresentam, em seus exemplares de objetos de arte decorativa, decoração de interiores e arquitetura, um vocabulário projetual e ornamental inspirado em temas nacionais. O uso de elementos de arte indígena, principalmente marajoara; o resgate de materiais e elementos da arte e da arquitetura colonial brasileira; a inspiração ornamental na flora e fauna nacionais; apresentam-se como peças fundamentais para reconhecimento da produção artística da época.

A crescente valorização das artes decorativas neste período fica evidente no discurso da conferência de comemoração do 134º aniversário da ENBA, em 1950, do professor catedrático do curso de Arte Decorativa. Campofiorito destaca que as artes decorativas possuem os “autênticos valores plásticos”,¹⁷ que “a arquitetura, a pintura e a escultura tiveram base na inspiração decorativa”¹⁸ e que

as artes decorativas tem raízes profundas no gosto popular e daí a sua força emocional, sempre traduzindo o sentimento estético mais apaixonado de um povo, as condições indisfarçáveis de uma época, a ambição do homem de não se satisfazer com a nudez do utilitarismo.¹⁹

¹⁷ **Anais da Universidade do Brasil.** Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: 1950, p184.

¹⁸ **Idem**, p184.

¹⁹ **Ibidem**, p184.

A conquista de espaço das artes decorativas no ensino artístico da Escola é crescente nas décadas seguintes. A valorização da arte decorativa de inspiração nacional, motivada por professores desde os anos 1930, continua se desenvolvendo nos anos 1950 e 1960. A atuação de expositores nas seções de Arte Decorativa nos Salões Nacionais cresce significativamente com o passar dos anos consolidando o espaço de ensino nesta área dentro e fora da Escola.

No final dos anos 1970 as áreas de especialização em Arte Decorativa dão origem aos cursos de graduação presentes até os dias atuais na Escola de Belas Artes (EBA). Essas habilitações, porém, apresentam-se desvinculadas do título “arte decorativa”, que passa, desde então, a ser cada vez menos adotado pela historiografia da arte.

Referências bibliográficas:

180 Anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, 498 p. il.

185 Anos de Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002, 224 p. il.

ARESTIZABAL, Irma (Org.). Eliseu Visconti e a Arte Decorativa. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE, 1983, 160p, il.

Anais da Universidade do Brasil. Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: 1950.

CAMPOFIORITO, Quirino. O que é, por que e como IN Revista Arquivos da ENBA. Nº V. Rio de Janeiro, 12/08/1959, p53.

CUNHA, Almir Paredes. Dicionário de Artes Plásticas. Vol. 1. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005, 536 p. il.

LUZ, Ângela Ancora da. Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Calígrama, 2005, 251 p. il.

MALTA, Marize. O Olhar Decorativo: Ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011, 248p, il.

_____. (org.). O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010, 287p, il.

_____. A história da arte e a práxis artística: saber decorativo na formação acadêmica. IN RIBEIRO, Marília A. RIBEIRO, Maria Izabel B. (Org.). Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, pp144-153.

_____. Unir o útil ao agradável – a arte decorativa na Academia de Belas Artes. IN Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte. Porto Alegre: CBHA, 2002.

_____. Todo designer já foi decorador: da arte decorativa à arte projetual. IN CUNHA, Almir Paredes (org.). Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1999, pp31-50.

MOUTINHO, Stella R. Octávio. PRADO, Rúbia B. B. do. LONDRES, Ruth R. Octávio. Dicionário de artes decorativas & decoração de interiores. 2ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011, 544p, il.

VALLE, Arthur. A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1a República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos. 2007. Orientadora: Angela Ancora da Luz. Tese (História e Crítica da Arte) – PPGAV – EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, il.

_____. DAZZI, Camila (org). Oitocentos – Arte brasileira do Império à República – Tomo 2. 1V. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010

VIANA, Marcelle Linhares. Mobiliário Neocolonial: A busca pela tradição na modernidade nacional (1920-1940). 2005. 129 p. Orientadora: Angela Ancora da Luz. Dissertação (História e Crítica da Arte) – PPGAV – EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, il.

RETRATÍSTICA ESCULTÓRICA: uma comemoração póstuma nos monumentos funerários

Maria Elizia Borges - PPGH/UFG-CNPq.

Resumo: Este texto é resultado de um primeiro arrolamento realizado no nosso acervo fotográfico onde foram selecionados monumentos funerários que continham a presença de efígies, bustos e hermas no intuito de prestar homenagens a seus falecidos. É feito, portanto, aqui, uma sinopse da burguesia brasileira com a imagem social que ela faz de si diante e após a sua morte. Os retratos comemorativos póstumos funcionam como obras que evocam o passado e perpetuam a recordação, mediante a “semelhança melhorada” do retratado. Os elementos iconográficos neste gênero estatuário são variados. Pudemos analisá-los dentro dos aspectos formais, por representação de gêneros, através das indumentárias e pelo valor dado ao retratado. A figuração debruça-se do real ao idealizado.

Palavras-chave: Escultura funerária. Retratos comemorativos. Família Segreto Cemitérios brasileiros. Séculos XIX e XX.

Abstract: This text is the result of an initial enrollment of part of my photo collection where funerary monuments were selected because they contained

effigies, busts and herms in order to pay homage to their deceased. In doing so we can resume a glimpse of the Brazilian bourgeoisie and the social image of themselves before and after death. The posthumous commemorative portraits are works that evoke the past and perpetuate the remembrance by the “improved similarity” of the portrayed. The iconographic elements in this statuary genre varies. We can analyze them within the formal aspects as by gender, representation through the apparel and the value given to the portrayed. The figuration goes from the real to the idealized.

Keywords: Funerary Sculpture. Commemorative portraits. Segreto Family. Brazilian Cemeteries. The 19th and 20th centuries.

Pode-se considerar que os cemitérios secularizados do fim do século XIX e início do século XX instalados nos grandes centros urbanos do país adotaram uma tipologia de arquitetura funerária que expressa o gosto e as pequenas fantasias da sociedade burguesa da época. Encontram-se neles os tipos arquitetônicos da cidade ideal: mausoléus suntuosos, similares a palácios civis e a monumentos comemorativos públicos de grande porte; jazigos- capelas que são miniaturas de igrejas; túmulos que se apropriam de elementos formais provenientes da antiguidade clássica, do neoclássico, do ecletismo, da *art. nouveau*, da *art. déco* e do modernismo.

Toda essa efervescência narcisista levou a nova classe social brasileira a querer registrar suas particularidades nos seus monumentos funerários, local propício para perenizar o individualismo do homem, revalorizado após sua morte. A estatuária acrescentada a essas construções reforça o gosto estético e os valores ideológicos da família burguesa.¹ Um de seus desejos estava em perpetuar a imagem idealizada do burguês, e não a pessoa em sua inteireza.

Busca-se no presente texto fazer uma análise dos tipos de retratística escultórica de pessoas falecidas instalados de diversos modos nos monumentos funerários dos principais cemitérios brasileiros. Houve neles uma proliferação de efígies, retratos de três dimensões do morto que abrangem somente a cabeça e uma parte do corpo e podem ser esculpidas em baixo, meio e alto-relevo. Muitos políticos, estadistas e artistas foram contemplados com bustos, retratos que compreendem a cabeça, o pescoço, os ombros, o princípio dos braços e a parte do tronco. Há também algumas hermas, que são bustos nos quais as costas, o peito e os ombros são cortados em planos verticais e/ou diagonais.²

Existem no Brasil poucos retratos escultóricos de corpo inteiro em pé, jacente ou sentado, algumas vezes acompanhado dos enlutados que também desejavam ser retratados. Eles eram vistos como obras exclusivas,

¹ BORGES, Maria Elizia. *Arte funerária no Brasil (1890- 1930): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto= Funerary Art in Brazil (1890- 1930): italian marble carver craft in Ribeirão Preto*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002.p.130-131.

² ALVES, José Francisco. *A Escultura Pública de Porto Alegre: história, contexto e significado*. Porto Alegre: Artfolio, 2004. p. 244.

diferenciadas das efígies e dos bustos devido ao processo moroso de sua feitura e ao valor simbólico agregado ao custo da obra.

Um registro da retratística escultórica

A questão da presença do retrato nos cemitérios brasileiros norteia esta pesquisa há algum tempo. Atualmente, consta do nosso banco de dados um acervo fotográfico com cerca de 230 imagens de efígies, bustos, hermas e retratos de corpo inteiro de pessoas falecidas, que podemos considerar como uma amostragem bem representativa do gênero. No texto *A fotografia em túmulos brasileiros: ornamento e memória*,³ de nossa autoria, priorizamos vários aspectos da proliferação da imagem fotográfica em túmulos, na forma de retratos memoriais de porcelana. As fotografias, mesmo deslocadas para o cemitério e dotadas de outra técnica de feitura, não perdem a sua aura de registro comemorativo, pois foram e são balizas de um acontecimento significativo para a família que não quer esquecer as marcas desse tempo vivido.

No IV Encontro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais (Salvador, 2011) apresentamos o texto *A estatuária funerária no Brasil: a representação iconográfica do retratismo burguês*, tornando público o resultado do levantamento realizado no banco de dados citado acima. Percebemos que, no compito geral das imagens, existe uma espécie de padrão na maneira de

³ Boletim 04, Grupo de estudos arte & fotografia, DAP-ECA-USP, 2011 (no prelo).

apresentar os retratados. Registram-se mais homens, que aparentemente são chefes de família, bem-sucedidos e que usam trajes condizentes com a classe social a que pertencem. Foram retratados com expressão forte, de forma idealizada segundo o padrão de beleza neoclássica advindo da influência greco-romana. Em poucos se podem notar traços realistas, isto é, uma semelhança bem próxima com as feições do retratado.

Para a Fênix - Revista de História e Estudos Culturais encaminhamos, no dossiê Histórias Visuais: experiências de pesquisa entre história e arte, o artigo Retratos memoriais: nascimento da linhagem familiar burguesa, no qual é destacada a análise de bustos e fotografias que representam o casal no monumento funerário. Trata-se de um aspecto simbólico da família burguesa, que, diante do uso dessas imagens, evidencia a necessidade de perpetuar a memória da união conjugal, os valores atrelados a um tipo de identidade de vida voltado para homogenia e a relação heterossexual do casamento.

No 54º Congresso Internacional de Americanistas (ICA), realizado em Viena, Áustria, em 2012, apresentamos o artigo *Busto Memorial: retrato idealizado convertido em “brasão burguês” póstumo* no GT Imágenes de la muerte: la muerte y el morir en el mundo iberoamericano. Neste, a prioridade foi a reflexão sobre a herma do abolicionista, político e diplomata Joaquim Nabuco (1849-1910), que está instalada em seu jazigo-capela no Cemitério Bom Jesus da Redenção de Santo Amaro das Salinas, na cidade de Recife (PE).

Uma comemoração póstuma do outro

Por que se investiu tanto no emprego do retrato escultórico do falecido nos túmulos? Para Luiz Marques,⁴ o retrato, ao tornar-se público, carrega consigo a “aura da pessoa”. Logo, pensava-se que nada era mais justo do que homenagear com seus retratos tanto estadistas – por exemplo, o positivista José Gomes Pinheiro Machado, que é retratado em posição jacente, obra do escultor Rodolfo Pinto e Couto (Cemitério da Santa Casa, Porto Alegre, 1923) – quanto artistas, como o “pintor caipira” José Ferraz de Almeida Junior, busto realizado pelo escultor Borges de Araújo (Cemitério da Saudade, Piracicaba, SP, 1899). Enfim, são pessoas merecedoras de tais honrarias por parte do Estado e de instituições civis que custearam seus monumentos funerários.

Segundo Rafael Fonseca,⁵ o retrato é uma imagem construída que se faz reconhecida, pois não tem como substituir o retratado; logo, o retrato sempre será um monumento que evoca o passado e perpetua a recordação. Uma vez colocado em público, no monumento funerário, ele torna-se objeto de memória e tem a função de instigar os sentimentos da terceira geração familiar e de revelar o estranhamento da história sobre o papel cívico que porventura a pessoa tivera em vida.

⁴ MARQUES, Luiz. *A fábrica do antigo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

⁵ FONSECA, Raphael. Retrato. In: CAMPOS, Marcelo et al. (org.). *História da Arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011.

Para Annateresa Fabris,⁶ o retratista tem a função de fazer uma “semelhança melhorada” do retratado. Sabe-se que muitos retratos escultóricos eram feitos em marmorarias ou em ateliês de escultores, que partiam da máscara de morte ou de fotografias cedidas pelos familiares do morto para reproduzir sua imagem/ semelhança. A herma de Joaquim Nabuco, por exemplo, falecido aos 61 anos, caracteriza bem a reprodução da semelhança.

Mediante o levantamento realizado, nota-se que, nas efígies, os mortos são geralmente representados de perfil ou de 3/4, uma assimetria característica dos retratos pictóricos de séculos anteriores. O burguês se apresenta “afetadamente lateral” como homem civilizado,⁷ conforme se observa na efígie do Príncipe Sebastião de Belford (1831-1911), no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro.

As posturas reveladas por Annateresa Fabris pode ser exemplificada com o *Retrato da jovem princesa da casa d’Este*, 1440-1441, pintado por Antonio Puccio Pisanello, considerado um artista do gótico internacional. Nessa obra ele rivaliza a princesa retratada com a natureza e coloca uma série de significados vinculados à morte, como a borboleta, considerada emblema da alma; o cravo, que pode simbolizar matrimônio e fertilidade ou morte e dor; as columbinas, que são sete flores provenientes de um único talo e consideradas as sete dádivas do Espírito Santo.⁸ A

⁶ FABRIS, Annateresa. A guerra das imagens. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

⁷ FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 30

⁸ DE PASCALE, Enrico. *Death and Resurrection in art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2009. p 114.

elegância do vestido e do penteado sofre influência das medalhas heráldicas elaboradas pelo artista. A obra pode ser considerada como retrato póstumo de um membro da família d'Este, diante das incertezas da história de vida da retratada.

Detectamos uma quantidade maior de efígies e bustos esculpidos em mármore de Carrara, seguido pelos de bronze. Esses dados constataam o grande emprego do mármore pela burguesia brasileira durante o período em estudo, cuja importação foi possível com a abertura dos portos às nações amigas. A pedra bruta era trazida diretamente da Itália para as marmorarias instaladas no país e seu emprego em túmulos era sinônimo de “status social”. É o que se vê, por exemplo, nos monumentos dos ex-presidentes da República Manoel Ferraz de Campos Salles (1841-1913), no Cemitério da Consolação, em São Paulo, e de Floriano Vieira Peixoto (1839-1895), no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro.

Houve preponderância de efígies e bustos de homens, sobretudo daqueles com aspecto de mais velhos; em seguida há um grande número de retratos de homens que poderíamos considerar com feições de adultos e alguns poucos de jovens, como Boanerges Ferreira (1893-1922), que faleceu com apenas 29 anos de idade (Cemitério São João Batista, em São João da Boa Vista, SP.). O marmorista Fernando Furtanetto fez questão de rodear Boanerges com uma guirlanda de azevinho, símbolo da paixão, além de ladeá-lo com mulheres jovens, de trajes esvoaçantes. (Figura 01)



Figura 1 - Túmulo de Boanerges Ferreira, 1922; marmorista Fernando Furtanetto. Cemitério São João Batista, cidade de São João da Boa Vista . Fotografia: Luciano Bortoleto.

Uma pequena parcela corresponde a imagens de mulheres, também de aparência mais velha ou adulta, aqui representadas pelo busto de Marrie Ferrez (1849-1914), esposa do fotógrafo e pintor Marc Ferrez (Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro). O mais comum foi encontrarmos retratos de mulheres colocadas ao lado dos seus esposos. Têm-se pouquíssimos registros de crianças, representadas aqui pelo medalhão de uma criança (Campo Santo de Salvador, Salvador, BA).

Em sendo o busto uma escultura idealizada da sociedade burguesa, esculpido segundo o padrão da arte neoclássica e realista, detectamos uma presença maciça de trajes sociais masculinos característicos da época: terno e gravata (longa ou borboleta) ou condizentes com a profissão, como o casaco militar;

vestimentas do clero e até beca de graduação. A maioria dos retratados tem cabelo curto e usa bigode e barba, o que lhes confere uma identidade visual de homens mais velhos, aqui representados por Francisco José de Sá (Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro).

Quanto à representação feminina, elas normalmente mostram o meio corpo do vestido, com mangas, gola com botões e babados, conforme o figurino de época, e seus cabelos geralmente são apresentados em forma de coque ou em modelo curto, tipo Chanel. A vestimenta da mulher muitas vezes agrega colares, brincos e broches, conforme consta no retrato da esposa de Francisco José de Sá.

Tanto os bustos de homens quanto os de mulheres são algumas vezes complementados ou contornados por atributos de significado cristão, como ramos de oliveira, coroas de flores, ou de conotação profissional, como medalhas de honra recebidas em competições de atletismo, livros ou canetas de pena.

O glamour de uma comemoração póstuma

Para uma análise mais detalhada do privilégio dado à retratística escultórica nos monumentos funerários brasileiros, selecionamos o monumento da Família Segreto, datado de 1924, onde também jazem os irmãos Paschoal (1868-1920) e Gaetano Segreto, no Cemitério São João Batista, da cidade do Rio de Janeiro. A parte fronteira da obra traz à lembrança as colocações de

Mário de Andrade, que criticava veementemente esse tipo de túmulo. Segundo ele, “[...] o que a gente encontra naqueles vergéis marmóreos são enxames de anjinhos, anjos e anjões suficientes para tornarem de uma vez desconvidativos os apartamentos do céu”.⁹

Deixando de lado a precipitada rejeição modernista a esse tipo de obra, vê-se que o monumento da Família Segreto foi construído dentro dos parâmetros da estrutura construtivista do estilo *art. déco*. A cabeceira está escalonada em três níveis, e sua silhueta tem uma limpeza formal geométrica proveniente dos elementos modernistas. Todavia, o seu arcabouço fica despercebido diante da montagem glamorosa de seus ornatos, isto é, em princípio, os três anjões protetores que rodeiam as efígies de Paschoal e Gaetano Segreto e sobre elas se debruçam. O anjo em pé homenageia os retratados segurando uma máscara, símbolo do teatro; do lado oposto, o segundo anjo, um pouco debruçado sobre a cabeceira, segura um ramo de palma para evocar o paraíso aos falecidos; por fim, o último anjo, no topo do monumento, vem com o corpo por trás, bastante inclinado, carregando uma pequena tocha, que simboliza a chama da vida. (Figura 02)

Todos os anjões foram elaborados dentro dos moldes da beleza neoclássica: expressão de uma tristeza serena; rostos com traços delicados e voltados para as efígies; pés descalços; cabelos longos e encaracolados; vestes drapejadas e grudadas nos corpos, que acentuam

⁹ Apud ABBUD, Marísia Costa. *Mário de Andrade e as manifestações em São Paulo (1927- 1979)*. Dissertação em Artes- ECA/ USP, São Paulo, 1979.



Figura 2 - Túmulo da Família Segreto, 1924, Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro. Fotografia: Maria Elizia Borges.

a beleza de suas formas físicas e insinuam certo grau de erotismo no movimento das penas. Uma atitude muito similar à postura das pranteadoras analisadas em artigo anterior e apresentado aqui no CBHA.¹⁰ Observa-se uma composição formal triangular ascendente análoga à utilizada no período renascentista.

Quanto aos retratados, eles estão numa posição de $\frac{3}{4}$, voltados um para o outro. Paschoal, o mais velho, está mais robusto e tem um bigode maior do que o de seu irmão. Os trajes, terno e gravata, simbolizam o status social dos retratados, conforme já foi dito anteriormente. Sabe-se que essa família de imigrantes italianos introduziu o cinema no país e tornou-se empresária de grande parte do mercado de diversões públicas no Rio de Janeiro. Uma das iniciativas que mais contribuíram para a popularidade de Paschoal foi a fundação da Companhia de Operetas, Mágicas e Revista do Cine-teatro São José, em 1911. Preocupou-se também em popularizar os espetáculos, adotando preços módicos em horários especiais. (Figura 03)

Gaetano tornou-se um influente membro da comunidade italiana; de vendedor tornou-se proprietário do jornal *Il Bersagliere*.¹¹ As placas instaladas no monumento reforçam o reconhecimento da área artística por essa família, que foi uma empreendedora cultural na cidade do Rio de Janeiro. A somatória dos anjões, das efígies, das placas de homenagem, dos vasos, piras e

¹⁰ BORGES, Maria Elizia. *Ressignificações da saudade e da desolação: pranteadoras guardiãs perenes dos túmulos*. Campinas: UNICAMP/ CBHA, 2011.

¹¹ BRASIL, Almanaque de cultura popular. Disponível em: <<http://www.almanaquebrasil.com.br>>. Acesso em 20/08/ 2012.



Figura 3 - Detalhe dos retratos dos Irmãos Segreto. Túmulo da Família Segreto, 1924, Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro. Fotografia: Maria Elizia Borges.

festões dão um ar pomposo ao monumento e permite constatar o gosto artístico eclético, em detrimento do projeto construtivo *art. déco*. Esse tipo de procedimento era comum daí a dificuldade de visualizar a diferença existente entre os ornatos e os modos de construção dos monumentos funerários.

Enfim, a necessidade da construção da identidade social do falecido sempre foi explícita nos monumentos funerários no transcorrer da história ocidental. A sociedade burguesa consolidou tal fato de várias maneiras, agregando inclusive certos atributos a esse gênero artístico, conforme pudemos destacar no presente texto. A encomenda desse gênero escultórico aos marmoristas ou aos escultores renomados advém então da necessidade que a família burguesa tinha de

sentir que o fato do retratado “estar lá” consolidaria de certa forma a passagem do ente querido num patamar de eternizá-lo diante da comunidade e de todos os seus familiares.

Referências Bibliográficas:

ALVES, José Francisco. A Escultura Pública de Porto Alegre: história, contexto e significado. Porto Alegre: Artfolio, 2004. p. 244.

Apud ABBUD, Marísia Costa. Mário de Andrade e as manifestações em São Paulo(1927- 1979). Dissertação em Artes- ECA/ USP, São Paulo, 1979.

Boletim 04, Grupo de estudos arte & fotografia, DAP-ECA-USP, 2011 (no prelo).

BORGES, Maria Elizia. Arte funerária no Brasil (1890- 1930): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto= Funerary Art in Brazil (1890- 1930): italian marble carver craft in Ribeirão Preto. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002.p.130-131.

BORGES, Maria Elizia. Resignificações da saudade e da desolação: pranteadoras guardiãs perenes dos túmulos. Campinas: UNICAMP/ CBHA, 2011.

BRASIL, Almanaque de Cultura Popular. Disponível em: <<http://www.almanaquebrasil.com.br>>. Acesso em 20/08/ 2012.

DE PASCALE, Enrico. Death and Resurrection in art. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2009. p 114.

FABRIS, Annateresa. A guerra das imagens. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

FABRIS, Annateresa. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 30

FONSECA, Raphael. Retrato. In: CAMPOS, Marcelo et al. (org.). História da Arte: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011.

MARQUES, Luiz. A fábrica do antigo. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

Espaço, moda e vestuário – ou um esboço do lugar das roupas no campo da História da Arte

Maria Cristina Volpi Nacif¹

Resumo: O vestuário é um fato antropológico quase universal, formado por um conjunto de peças que compõem o traje e por acessórios que servem para fixá-lo ou complementá-lo. Situa-se ao lado da linguagem e da arte como prática significativa e, como objeto, faz parte do conjunto de instrumentos através dos quais o homem interfere no ambiente natural, domínio da cultura material. A partir do Renascimento, a moda é um fenômeno social característico do Ocidente que vem regular as mudanças nas formas vestimentares. O espaço urbano é o cenário das indumentárias mutantes e seus aspectos estético-plásticos se relacionam, dialeticamente, com a cidade. Formas, matérias e estilos na construção da aparência, a relação das roupas com os espaços de vivência, a criação artística e o design são pontos para reflexão sobre o estudo das formas vestimentares.

Palavras-chave: Formas vestimentares e História da Arte. Espaço, moda e vestuário. História da moda e do vestuário.

¹ Professora adjunta do Curso de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Abstract: Dress is a nearly universal anthropological fact, formed by a set of pieces that compose the outfit and by accessories that serve to fasten it or complement it. As a significant practice, it is placed next to language and art and, as object, is part of the set of instruments through which man interferes with the natural environment, realm of material culture. From the Renaissance on, fashion is a social phenomenon characteristic of the West ruling the changes in clothing forms. The urban space is the setting of mutating apparels and their aesthetic-plastic aspects are associated, dialectically, with the city. Shapes, materials and styles in the construction of the appearance, the relationship of clothes with living spaces, and artistic creation and design are points for reflection on the study of clothing forms.

Keywords: Clothing forms and History of Art. Space, fashion and dress. Fashion History.

Esta comunicação apresenta uma discussão sobre a relação entre espaço, moda e vestuário. Sem pretender apresentar um panorama exaustivo sobre a indumentária como objeto de estudo, procura esboçar o lugar das roupas e da moda no campo da história da arte.

Tradicionalmente a permanência e a duração marcaram cultura greco-latina, resultando em obras elaboradas para transcender o tempo e afirmar o absoluto.² Buscava-se aí,

² ELNADI e RIFAAT, 1997, p. 5.

talvez, transcender a precariedade da existência humana, esquecer sua finitude. Neste contexto, manifestações artísticas mais valorizadas eram aquelas cuja existência podia ser atestada pela permanência e potencia material.

Ao contrário deste conjunto, o vestuário e a moda inscrevem-se na ordem dos fenômenos efêmeros, em seus aspectos material e sistêmico, contribuindo para afirmar o transitório.

O vestuário é um fato antropológico quase universal, formado por um conjunto de peças que compõem o traje e por acessórios que servem para fixá-lo ou complementá-lo. Os materiais empregados - tecido, peles -, são de difícil conservação e pouco duráveis. Os acessórios, adornos onde se empregam metais, pedras e outras matérias duras ou de maior durabilidade são mais permanentes, embora sejam facilmente recicláveis e transformados em novos adornos.

Situa-se ao lado da linguagem e da arte como prática significativa e, como objeto, faz parte do conjunto de instrumentos através dos quais o homem interfere no ambiente natural, domínio da cultura material.

O significado social que o traje adquire se expressa através de sua estética e, ao mesmo tempo, revela a ligação intelectual e afetiva que se estabelece entre o traje e seu usuário. Além disso, seus aspectos plásticos não se reduzem a termos puramente estáticos, uma vez que o corpo está em movimento.

Não só a forma e o movimento do corpo servem como referencial para a elaboração dos trajes, a partir do

Renascimento, a moda é um fenômeno social característico do Ocidente que vem regular as mudanças nas formas vestimentares. Tendo como metáfora perfeita o vestuário, é frequentemente confundida com ele. Nas sociedades modernas, a moda é o elo entre o individual e o coletivo.

O termo moda, originalmente do latim *modus* (maneira, medida), passa a designar modo (*façon*, pelo inglês *fashion*), maneira, a partir do século XIV. Um estudo feito a partir da etimologia de *mode* - do qual deriva moda em português -, foi em 1482 que apareceu pela primeira vez a palavra moda em sua acepção de “maneira coletiva de vestir-se”. A partir de 1549, vestir-se à nova moda terá o sentido de “estar na moda”. “As modas” - termo usado desde 1679 para designar as profissões ligadas à produção do vestuário das camadas dominantes – se tornam, a partir de 1860, a moda no duplo sentido que tem até hoje: “entusiasmo coletivo e passageiro em matéria de vestuário e costumes” e “conjunto das indústrias das aparências”,³ sendo que este último significado não tem aplicação em português.

Para esse autor, as épocas nas quais ocorreram essas diferentes mudanças semânticas não são neutras e poderiam ser igualmente marcos da aparição da moda no sentido moderno do termo.

De fato, a valorização do novo e sua relação com as mudanças no modo de vestir das camadas mais altas da sociedade é um fenômeno ocidental e pode ser datado a partir do final da Idade Média, na Europa. O conjunto muito variado de fatos históricos que estariam associados

³ REMAURY, 1994, p. 394.

às sociedades ocidentais no limiar da Renascença resultou numa nova fantasia das aparências, o que teria impulsionado o comércio de artigos de luxo e a produção de novos materiais a serem utilizados na confecção de trajes e acessórios.

Como cenário temos a cidade. Naquela época, um pequeno espaço onde se concentravam uma sociedade cortesã e mercadores enriquecidos pela “prática laboriosa e criadora do trabalho”,⁴ em cujo mercado central circulava a produção artesanal local e de outros lugares, um novo sistema de valores composto por um ideal de igualdade e uma divisão social da cidade.

Nesse ambiente, as pessoas tinham mais oportunidade de se ver, circulavam mais mercadorias e mais dinheiro, levando ao consumo ostentatório,⁵ inclusive em matéria de vestuário.

A moda faz parte do universo de signos urbanos. A variação constante do traje, os tipos de trajes para cada ocasião (o traje para passeio, para o baile, para o esporte), os lugares da cidade onde são usados esses trajes (os passeios públicos, os parques e jardins, o interior das casas onde ocorrem os acontecimentos sociais, as casas de espetáculos, os sítios de lazer e esporte), tudo isso contribui para estreitar a relação entre a cidade e a moda. Desse modo, com a cidade, e em consequência do desenvolvimento capitalista, a moda “tornou-se metropolitana e é agora cosmopolita, reduzindo todas as

⁴ LE GOFF, 1988, p. 25,

⁵ Termo empregado por VEBLEN (1970, pp.110 – 123) para designar as práticas vestimentares da alta burguesia oitocentista fundadas no consumo da moda, cujo consumo enfatiza a disposição para o gasto e o lazer.

diferenças nacionais e regionais a um momento destilado de sofisticação brilhante.”⁶ Como manifestação de uma sociedade eminentemente urbana, as variações do traje são expressão de determinada cultura e ideologia, porque “o espaço urbano, por fim, é a verdadeira ideologia da burguesia...”⁷ Nas indumentárias mutantes, os aspectos estético-plásticos se relacionam, dialeticamente, com a cidade.

O interesse pelos estudos sobre vestuário e moda tem crescido sem cessar no âmbito da antropologia, sociologia, semiologia e psicanálise e embora a historiografia do vestuário tenha se beneficiado de novas ferramentas metodológicas, continua um tema negligenciado no campo da história da arte.

Os estudos históricos sobre o vestuário nasceram da prática museológica e arquivista. Sendo um ramo menor da história da arte, esses primeiros estudos tinham como fonte principal obras de arte (pinturas, esculturas, gravuras, medalhas) e eram estudados independentemente de outros referenciais, como os problemas da função social ou das conjunturas econômicas do vestir. Nesse contexto, os estudos sobre os hábitos de vestir eram pouco mais que um anexo da história e da história da arte.

Eles datam dos séculos XVII e XVIII e poderiam ser agrupados em função de três finalidades principais: compilações sobre a diversidade das indumentárias, estudos sobre os estilos de vestuário antigos e contemporâneos (utilizados pela tradição acadêmica da pintura histórica)

⁶ WILSON, 1988, p. 21.

⁷ ARGAN, 1992, p. 44.

e estudos sobre os trajes folclóricos e regionais. Tais obras se beneficiaram do desenvolvimento das técnicas de impressão de gravuras e estavam fundamentadas na compilação de imagens. Em sua origem o estudo do vestuário parece ter estado sempre associado ao repertório das fontes iconográficas.

Na segunda metade do século XIX em diante em benefício de uma nova perspectiva e partir da obra de Quicherat⁸ (1879) o estudo dos costumes (*moeurs*), passou a relacionar hábitos, vestuário e modo de viver,⁹ influenciando várias gerações de historiadores dos costumes. Nos últimos cinquenta anos do século XX, historiadores do vestuário se dedicaram a nortear seus estudos a partir de uma abordagem mais crítica das fontes, como François Boucher (1983) e Yvonne Deslandres (1986), cujos trabalhos representaram um avanço para a história do vestuário, uma vez que levantaram a problemática das fontes, da nomenclatura das formas, além de algumas relações sócio - econômicas. Estudos sobre os usos e significados dos trajes passaram a ser incluídos em histórias da vida cotidiana ou da vida privada.

Ao repertório das fontes iconográficas somam-se os acervos de vestuário que passaram a ser investigados em seus aspectos materiais. Neste sentido, a preocupação com a conservação de têxteis e uma escolha diversificada

⁸ Jules Etienne Joseph Quicherat (1814-1882) foi um arqueólogo e historiador da arte francês, autor do livro *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII siècle* (1875).

⁹ Segundo Daniel Roche, " *Ainsi se dégage chez Quicherat la conscience d'une démarche originale, la définition d'un champ de recherche où coutumes et costumes sont liés et qui relève certainement d'une fidélité non avouée à la tradition essentielle de l'histoire des moeurs.* " (1989, p. 31).

de documentos levou o historiador a problematizar uma nova tipologia de fontes iconográficas (pinturas, estampas, gravuras e fotografias) associando-as aos documentos de arquivo (de notários, comerciantes, fabricantes e famílias) e aos trajes. Por outro lado, passaram a serem estudadas as formas de vestir de outras camadas sociais – além das camadas dominantes –, ou de sociedades nas quais não se verifica a lógica da mudança própria no Ocidente. Estas novas abordagens contribuíram para enriquecer o historiador do vestuário com um novo arsenal metodológico.

Partindo de novos questionamentos, múltiplos e estimulantes, a *École des Annales* veio apontar dois caminhos essenciais dessa nova história, que conduziram aos estudos da cultura material e dos aspectos espirituais do homem, a história das mentalidades.¹⁰ Renovando o estudo histórico do vestuário, rompendo com os limites de uma história da indumentária mais tradicional, um exemplo singular resultante dessas novas proposições metodológicas foi o estudo do traje infantil no Antigo Regime feito por Philippe Ariès.¹¹ O significado atribuído à criança no contexto ideológico da sociedade se evidenciou na especialização de suas roupas, e foi o próprio caráter visual do traje que permitiu observar a crescente importância que a criança das camadas mais altas passou a ter, nas sociedades modernas. Ao se especializar, o traje passou a destacar a criança do universo do adulto, evidenciando os cuidados especiais a ela dispensados, servindo para marcar as idades da vida e sua posição na hierarquia social.

¹⁰ LE GOFF, 1993, p. 41.

¹¹ ARIÈS, 1981, pp. 69 – 81.

Mais recentemente, questionamentos sobre o estudo das formas vestimentares e sua relação com a história da arte, visam examinar coleções iconográficas e acervos museológicos, além do levantamento exaustivo e crítico da historiografia e da literatura relacionadas com os estudos sobre vestuário e moda, lançando novas pistas para reflexão sobre o vestuário como objeto de estudo, em sua relação com a dinâmica da moda e com o espaço social onde se insere.

O aperfeiçoamento da produção em série de modelos e o aparecimento do estilismo, sem esquecer o percurso empreendido pelos costureiros no sentido de obter um status de criador, revolucionaram a concepção que se tinha do vestuário transformando sua produção numa das mais notáveis e representativas áreas da cultura popular urbana contemporânea. Esta relação irá se manifestar de um lado como a expressão das sensibilidades na elaboração de uma estética vestimentar e de outro no desenvolvimento do design na produção de objetos de uso pessoal.

Paralelamente ao desenvolvimento da alta-costura parisiense, a história da moda tem uma fase modernista importante. Sem dúvida o que está por trás disso são os diversos movimentos artísticos engajados com a problemática da industrialização e da produção em série de objetos.

A gênese da relação entre a produção artística e o design situa-se nos movimentos artísticos de raiz romântica, a partir da segunda metade do século XIX. Os

pré-rafaelistas figuram como um dos primeiros movimentos que conceberam o “traje de artista” com uma conotação política.¹² O desenvolvimento do design têxtil, de vestuário e de acessórios se deu no contexto do movimento *Arts & Crafts*¹³ [Artes e Ofícios] e sua repercussão em movimentos artísticos na Europa e Estados Unidos. É o caso da *Wiener Werkstätt*, um atelier de produção de artesanato, fundado em Viena na Áustria em 1903 por uma associação de artistas engajados em repensar objetos cotidianos. No campo da moda foram desenvolvidas joias e tecidos estampados, o que levou à criação de um atelier de moda por um de seus artistas, Eduard Wimmer que funcionou de 1910 até 1924.

Em torno dos anos 1910, vanguardas artísticas modernistas como o futurismo, o suprematismo, o surrealismo desenvolveram propostas de novas formas vestimentares, estampas e joias. Nesta altura, já havia um relacionamento profissional estreito entre artista e costureiro. Dessa colaboração surgiram diversas inovações, como as estampas de Raoul Dufy¹⁴ para Paul Poiret,¹⁵ os tecidos

¹² Ver a este respeito MACKENZIE, 2010, pp.52-53.

¹³ O movimento *Art and Crafts* [Artes e Ofícios] de sentido pragmático e ideológico se originou na Inglaterra na segunda metade do século XIX, se estendendo a todo Reino Unido a partir de 1860, por influência do trabalho do designer e escritor William Morris (1834. - 1896), motivado pelo pensamento do arquiteto e designer Augustus Welby Northmore Pugin (1812–1852) e do escritor, crítico de arte e artista John Ruskin (1819-1900). As ideias e formas de produção e formação da mão de obra do *Art and Crafts* se difundiram em seguida pela Europa e Estados Unidos, contribuindo para dar nova vitalidade à produção em série de objetos e às artes decorativas em geral (DENIS, 200, pp. 61-77)

¹⁴ Raoul Dufy (Le Havre, 1877 – Forcalquier, 1953). Pintor francês *fauve* e cubista colaborou entre 1909 e 1910 com Paul Poiret desenvolvendo a identidade visual das empresas do costureiro, ilustrações para convites e divulgação em revistas de moda, mais adiante desenvolvendo estampas e desenhos para bordados. De 1911 a 1928 colabora como designer de estampas para fábrica de sedas do empresário lionês Charles Bianchini. Entre 1930 a 1933 desenha estampas para a fábrica norte-americana Onandaga, para em seguida se dedicar exclusivamente à pintura.

¹⁵ Paul Poiret (1879-1944) costureiro parisiense fundou sua Casa de Alta-costura em

desenvolvidos por pelo artista russo Iliazd¹⁶ para a empresa Tecidos Chanel de Gabrielle Chanel¹⁷ ou os acessórios e bordados de Salvador Dali¹⁸ para Schiaparelli.¹⁹

A ruptura com o modernismo nas décadas de 1960 e 1970 levou a questionamentos com relação aos processos da produção artística e da arte sem si. Ao redefinir seu papel num contexto cultural mais amplo esses artistas propuseram uma nova relação do público com a obra. Neste contexto situam-se os *Parangolés* (1964) de Hélio Oiticica, o *Eu e o Tu: série roupa-corpo* (1967) de Lygia Clark e o *Terno de feltro* (1970) de Joseph Beuys, entre outros.

Como uma resposta à generalização do prêt-à-porter²⁰ o movimento conhecido como Wearable Art, surgiu

1903, teve seu apogeu entre 1906 e 1917. A partir de 1926 suas empresas entram em falência e as iniciativas comerciais posteriores não logram sucesso. Articulando a criação em moda com as artes gráficas e decorativas fundou os ateliers Martine (tecidos, objetos, tapetes, luminárias, vasos, etc.), Colin (papel, cartanagem e vidro), *La Petite Usine* (estamparia em tecido) e a *Maison Rosine* (cremes, maquiagem, esmaltes). Defensor de um movimento das Artes Decorativas fundou filial na Europa e nos Estados Unidos. Foi também um precursor em novas técnicas de divulgação e comunicação da marca, através da publicação de álbuns de moda ilustrados ou a organização de festas temáticas para o lançamento de suas coleções.

¹⁶ Iliia Mikhailovich Zdanévitch (Tiblisi, Geórgia, [URSS] 1894- Paris, 1975) escritor, artista gráfico e pintor dadaísta.

¹⁷ Gabrielle Chanel (Saumur, 1883 – Paris, 1971) modista e empresária francesa que revolucionou a silhueta feminina no início do século XX. Fundou a Maison Chanel em 1909, uma das casas de alta-costura mais famosas de seu tempo. A história de vida e longevidade criativa tornaram Gabrielle Chanel uma figura impar no âmbito da história da moda no Ocidente.

¹⁸ Salvador Dali (1904-1989), pintor surrealista espanhol que viveu em Paris a partir de 1928, empregou seu gênio criativo também na moda, criando sapatos, luvas, bolsas, chapéus e joias.

¹⁹ Elsa Schiaparelli (1890-1973), costureira italiana fundou em 1927 sua Casa de Alta Costura em Paris. Suas roupas e acessórios de temáticas incomuns e materiais inusitados são inspirados em obras de artistas dadaístas ou surrealistas, com os quais muitas vezes estabelece parcerias criativas.

²⁰ O termo *prêt-à-porter* que é a tradução literal do inglês *ready to wear* [pronto para usar] foi empregado, a partir de 1950, em anúncios publicitários franceses para designar coleções fabricadas em série por Casas de Alta-costura, visando criar um diferencial entre esta produção e a confecção industrial (REMAURY, 1994, p. 459).

nos Estados Unidos na década de 1970 com a proposta de criação de peças e acessórios, objetos diversos criados tendo como referencia e suporte o corpo humano.

Sem ser impulsionada por um projeto sócio-político específico e sem o respaldo de movimentos ou manifestos, a ação artística contemporânea é prioritariamente individual. Por outro lado, a constatação que se afirma na produção artística desde a década de 1990 de que a noção de originalidade é um mito modernista, recoloca em pauta os questionamentos acerca da popularização da arte, da usabilidade dos objetos artísticos e da pesquisa em arte aplicada. Mais ainda, a pesquisa em artes visuais amplia a sensibilidade, deslocando do olhar para os outros sentidos o canal de percepção e fruição da arte, ressignificando os objetos artísticos e redimensionando o corpo como o principal canal e suporte de comunicabilidade e percepção.

Ao abordar a questão estética das formas, matérias e estilos na construção da aparência, da relação das roupas com os espaços de vivência, da relação entre criação artística e o design, temos os pontos de partida para novas reflexões e um dos principais desafios para os estudos do vestuário e da moda.

A partir de então, especialmente na época atual, tornou-se necessário conhecer mais a fundo estes fenômenos transitórios, tal como as formas vestimentares, já que estes tendem a se afirmar cada vez mais como manifestações complexas e instigantes, constituindo um caminho para a compreensão do homem e da atualidade.

Referências bibliográficas:

- ALÈM dos Pré-conceitos: experimentos dos Anos 60. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 23 de janeiro a 03 de março de 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARIÈS, Philippe. História social da criança e da família. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1981. Col. Antropologia Social.
- BOUCHER, François. Histoire du costume: en Occident de l'Antiquité a nos jours. Paris: Flammarion, 1983.
- BRANDSTÄTTER, Christian. Klimt & a moda. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- DENIS, Rafael Cardoso. Uma introdução à história do design. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.
- DESLANDRES, Yvonne. MÜLLER, Florence. Histoire de la mode au XX siècle. Paris: Somogy, 1986.
- REMAURY, Bruno (org.) Dictionnaire de la mode au XXe siècle. Paris: Éditions du Regard, 1994.
- ELNADI, Bahgat e RIFAAT, Adel. IN: O Correio da Unesco – Em busca do efêmero. Rio de Janeiro: FGV, Ano 25, n°2, fevereiro, 1997.
- EUROPE 1910-1930; quando l'art habillait le vêtement. Catálogo de exposição. Paris: Paris-Musées, 1997.
- LE GOFF, Jacques Por amor às cidades; conversações com Jean Lebrun. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1988.
- LE GOFF, Jacques. A história nova. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- MACKENZIE, Mairi. ...Ismos; para entender a moda. São Paulo: Globo, 2010.
- MÜLLER, Florence. Arte & Moda. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- OITICICA, Helio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- QUICHERAT, Jules. Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu' à la fin du XVIII siècle. Paris, 1879.
- ROCHE, Daniel. La culture des apparences; une histoire du vêtement – XVII e XVIII siècle. Paris: Fayard, 1989.
- VEBLEN, T. Théorie de la classe de loisir. trad. ingl. par Louis Évrard. Paris: Gallimard, 1970.
- WILSON, Elizabeth. Enfeitada de sonhos; moda e modernidade. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

A Coleção de Obras de Arte do Banco Central: sua Formação e Exposições

Maryella Gonçalves Sobrinho
Mestranda do PPG Arte UNB

Resumo: Este texto apresenta o histórico da formação da Coleção de Obras de Arte do Banco Central, considerando as definições de coleção e acervo. A partir destas definições, propõe-se uma discussão acerca dos parâmetros de escolha das obras que compõem a coleção, dividida em categorias, de acordo com o valor artístico e econômico das obras. Descreve ainda, as estratégias de divulgação deste patrimônio e sua relação com a História da Arte Brasileira.

Palavras-chave: coleção, acervo, Banco Central do Brasil, exposição.

Abstract: This text presents the formation's history of the Banco Central's Art Collection, considering de definitions of collection and heap. By these definitions, it proposes a discussion of the parameters of choice about the works that composes the collection, divided in categories, according with its artistic and economical values. Still describes the divulgation strategies of this heritage and its relation with Brazilian Art History.

Key-words: collection, heap, Brazil's Banco Central, exhibition.

No ano de 2011, iniciei o mestrado em Teoria e História da Arte, com objetivo de pesquisar as possibilidades interpretativas da obra de arte em relação ao seu contexto de exposição. O estudo de caso deste projeto de pesquisa é uma exposição ocorrida na Galeria de Arte do Banco Central do Brasil, *Trilhas para a Modernidade*, nos anos de 2010 a 2011. Como esta mestra foi concebida com base na disponibilidade do acervo de obras do próprio BC, é pertinente discorrer sobre o processo de constituição desta coleção de obras de arte, levando em consideração definições de acervo e coleção.

Brasília reúne um grande acervo de obras modernistas, seja ele arquitetônico ou artístico, exposto em espaços públicos e instituições. Na capital existem diversas instituições que possuem coleções de obras de arte, como o Palácio do Planalto, o Palácio da Alvorada, Palácio Itamaraty e a Caixa Econômica Federal. Cada uma destas coleções institucionais possui um processo de constituição distinto. Neste trabalho, analisaremos a coleção de arte de arte do Banco Central do Brasil e a importância deste acervo na História da Arte Brasileira.

Antes de apresentar o processo de formação deste acervo/coleção atento para o uso destes termos quando nos referimos a este conjunto de obras, como se os dois tivessem a mesma definição. Entretanto, é importante

apresentar a distinção que Maria Cecília Lourenço (1999) faz de acervo e coleção. Ao discorrer sobre a história da formação dos primeiros museus de arte moderna no Brasil, a autora defende a importância desta diferenciação, afirmando que

A palavra coleção associa-se a voluntarismos, em que um sujeito elege objetos como parte reveladora de sua existência, seja por lazer, capricho, amuleto ou vaidade. Em geral, os objetos são de mesma natureza e/ou guardam relações como se fossem dados objetivos, porém desvendam o indivíduo.¹ (...) Nem sempre a palavra coleção possui aqui significado restritivo, mas também indica um conjunto fechado e privado, transferido ou não para instituições.² (p.13)

A autora também justifica a opção por utilizar somente a palavra acervo, para falar de “segmentos conectados, segundo um projeto museológico”. Para Lourenço (1999), um acervo sugere um processo de reconhecimento e formação de sentidos, propondo debates e seguindo critérios definidos por padrões formulados segundo um contexto. (p.13) Lembramos que Lourenço diferencia os dois termos para falar sobre a condição dos museus de arte moderna no Brasil, e que o BC não possui um museu de arte, e sim uma coleção/acervo, apresentada periodicamente na Galeria de Arte do Banco Central.

Veremos a seguir que este conjunto de obras com os quais trabalharemos durante toda a pesquisa, pode ser relacionado com as duas definições, devido ao seu processo de constituição, descrito a seguir.

¹ No caso do conjunto de obras do Banco Central, o indivíduo ou o particular desaparece, dando lugar ao público (representado pela instituição).

² LOURENÇO, Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

A Coleção de Obras de Arte do Banco Central é constituída por obras que, em sua maioria, pertencem ao modernismo brasileiro³. A forte presença de obras do modernismo brasileiro não se deve a um critério ou política de aquisições que delimitou o tipo de coleção a ser criado. Esta característica se deve na verdade, às circunstâncias nas quais o acervo foi constituído.

A maior parte deste acervo foi formada por obras que pertenciam a instituições financeiras falidas, que foram destinadas ao BC para pagamento de dívidas, durante a década de 1970. Como exemplo, em 1976, foram destinados ao BC quadros de Cândido Portinari, antes pertencentes à revista *O Cruzeiro*, para quitação da dívida do Grupo Halles S.A. No mesmo ano, outra obra de Portinari foi adquirida pelo BC, *Descobrimento do Brasil*, como pagamento da dívida do Banco Português do Brasil S.A. Pelo destaque que esta informação recebe nos materiais de apresentação da coleção do Banco Central, é possível que a instituição considere esta aquisição como uma das mais relevantes.

Em 1974, com a liquidação do Grupo Financeiro Áurea, outras obras de arte foram incorporadas ao acervo, quando foi repassada para o Banco Central a coleção da Galeria Collectio Artes Ltda., devedora do grupo. A Galeria, inaugurada em 1969, concentrou-se em comercializar obras dos artistas modernos. Devido a problemas financeiros e a falecimento de um dos proprietários, Galeria faliu, e seu acervo passou ao Grupo Áurea e em seguida, ao BC.

³ BANCO CENTRAL, Catálogo *Portinari em Obras*. Brasília: 2010

Na década de 1990, a coleção foi complementada por obras doadas por artistas que participaram de exposições no Espaço Cultural do Banco Central. Neste período, a coleção recebeu em torno de 4.000 obras. Devido ao grande número de obras, em 1992 o acervo foi avaliado por uma Comissão Técnica de Curadores, e organizado em três categorias (apresentadas posteriormente).

Esta avaliação verificaria o estado de conservação das obras e também o seu “valor cultural e artístico”. Assim, seria possível redefinir a manutenção ou o descarte das peças deste acervo. A análise deste conjunto de obras foi realizada por uma Comissão Técnica, reunida em abril de 1992. Participaram da Comissão Técnica 92 artistas, museólogos, restauradores e funcionários do BC. Toda a coleção foi classificada em três categorias: *Acervo Principal*, *Ambientação das Áreas de Trabalho* e *Obras para Desfazimento*.

Para compor o Acervo Principal, a equipe técnica selecionou duzentas obras de *maior expressão artística e cultural*, para serem preservadas e destinadas às exposições. Para a Ambientação das Áreas de Trabalho, selecionou-se 1.040 obras de *média expressão*. As restantes, cerca de 3.000 peças, consideradas de *baixo valor histórico e estético*, foram classificadas como obras para desfazimento, por meio de leilão e doações a instituições nacionais das áreas de educação e cultura, durante os anos 1990. As expressões “maior expressão artística e cultural”, “média expressão e baixo valor histórico e estético” foram destacadas no texto, pois a

partir delas podemos pensar quais foram os parâmetros deram embasamento aos critérios usados pela comissão, que definiram o destino de cada obra pertencente ao acervo. Seriam motivações culturais ou mercadológicas? Se nos atentarmos para o fato de que esta é uma instituição financeira e que a Reserva Técnica (local onde estão guardadas as obras) está localizada próxima ao cofre, percebemos que estas motivações (culturais e mercadológicas) estão profundamente ligadas entre si, sendo difícil sua separação.

Além da destinação das peças, a Comissão propôs que fossem tomadas uma série de medidas de divulgação e ampliação do acesso às obras do Acervo Principal por parte do público. Para isto, sugeriu a confecção de catálogos para distribuição em entidades culturais e prevê uma autorização para que as peças sejam mostradas em exposições, por meio de convênio com entidades. Colocou também a possibilidade de uma nova análise do acervo, “assim que Brasília disponha de museu com condições técnicas para preservar as obras no item 2 [no caso, o Acervo Principal] e possibilitar seu acesso a maior número de pessoas na Capital Federal.”⁴

Anos após a avaliação inicial do acervo de arte, a equipe de Assessoria de Exposições do Banco Central⁵ julgou necessário iniciar um trabalho de revisão da classificação das obras do acervo, devido a “mudanças no cenário artístico e cultural”. Uma das alterações deste

⁴ Informação presente no relatório da Comissão Técnica de 1992.

⁵ Fazem parte desta equipe funcionários do Banco Central, que trabalham da área cultural. São responsáveis pelo funcionamento do Museu de Valores, pela Reserva Técnica e pela concepção das exposições ocorridas no BC.

trabalho, realizado a partir de 2006, foi a transferência de 170 obras da Ambientação das Áreas de Trabalho para o Acervo Principal.

Atualmente, o Acervo Principal é composto por obras dos anos 1920 a 1970, sendo na maioria, de artistas brasileiros reconhecidos pela História da Arte Brasileira.

Parte desse acervo está em exposição nas mostras temporárias que ocorrem na Galeria de Arte do Banco Central. Algumas obras estão cedidas, temporariamente a outras instituições. O restante se encontra na Reserva Técnica para guarda, manutenção e realização de exposições futuras.

Conforme proposto pela Comissão, uma equipe do Banco Central, responsável pela administração do Museu de Valores e da Galeria de Arte, tem se comprometido da divulgação do patrimônio artístico da instituição. Desde 2003, a equipe de Assessoria de Exposições do BC se concentra na realização de exposições temporárias. Tais exposições contam com a disponibilidade já existente na Reserva Técnica, e são realizadas na Galeria de Arte do BC, inaugurado em 1989, no 8º andar da sede da instituição em Brasília. Em 1997, a Galeria de Arte foi desativada devido a reestruturações internas, sendo reaberta após uma reforma no espaço somente em dezembro de 2006.

As exposições já ocorridas no BACEN foram: *Portinari na Coleção do Banco Central* (2003/2005), *Babinski na Coleção do Banco Central* (2005/2006), *Volpi na Coleção do Banco Central* (2006), todas realizadas no Espaço Cultural do Banco Central, apresentando

ao público somente obras de um artista específico. Periodicamente, ocorrem exposições em que os próprios funcionários do Banco Central participam, expondo suas obras. Entretanto, para esta pesquisa a análise destas pequenas mostras, que ocorrem no 2º subsolo da sede do BC, não é pertinente, sendo somente citada.

Com a reabertura da Galeria de Arte em 2006, ocorreram outras as exposições: *O Óleo e o Ácido* (2006/2009), *Cândido Portinari em obras* (2009/2010), *Trilhas da Modernidade na Coleção do Banco Central* (2010/2011) e *Vanguardas na Coleção do Banco Central* (2011/2012).

Apresentamos este breve histórico das exposições ocorridas na Galeria de Arte do Banco Central porque é por meio delas que temos acesso a esta coleção institucional. Conforme comentado anteriormente, a divulgação do patrimônio artístico é uma forma de desempenhar uma função cultural pelo Banco, além de sua função econômica e política.

Se uma

coleção é sempre um documento vivo e valioso. E, como determinado conjunto da manifestação artística, ela também sempre estará em transformação, sendo vista e revista, suscitando novas análises, novo estudos e pontos de vista.⁶

Um estudo aprofundado do processo de constituição da coleção do Banco Central poderia ajudar a determinar um quadro histórico ou analisar obras-chave de uma

⁶ VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Arte moderna brasileira: uma seleção da coleção Roberto Marinho*. São Paulo: Museu de Arte Assis Chateaubriand, 1994.

corrente estética. Entretanto, quando guardadas na Reserva Técnica, reunidas sem relação entre si, as obras desta coleção perdem importância para a cultura, sendo apenas um patrimônio arquivado. Uma coleção ganha sua importância cultural a partir do momento em que é exposta ao público. E a coleção aqui estudada é apresentada ao público por meio de exposições temporárias.

Embora o objetivo principal da realização das mostras temporárias citadas seja a divulgação do patrimônio artístico do BC, tais exposições possuem também outro papel: podem se relacionar com a História da Arte Brasileira, dependendo da proposta das exposições. Esta suposição é feita a partir da afirmação de que “Obras de arte significam diferentemente conforme o contexto em que se apresentam”.⁷ Ao considerarmos que uma obra de arte pode ter diferentes interpretações de acordo com o contexto de apresentação,⁸ concluímos que as análises de um mesmo objeto de arte são muitas.

Retomo agora, o objetivo da presente pesquisa, desenvolvida neste projeto de mestrado,⁹ que foca no estudo de uma exposição específica, *Trilhas da Modernidade*, mostra ocorrida de outubro de 2010 a junho de 2011. A concepção desta exposição teve como proposta a apresentação obras dos artistas Aldo Bonadei (1906, 1974), Alfredo Volpi (1896, 1988), Clóvis Graciano (1907, 1988), Fúlvio Pennachi (1905, 1992), mostrando suas contribuições para a afirmação do que seria a

⁷ COELHO, Teixeira. *A Natureza das Coisas*. Catálogo exposição Masp. São Paulo: 2008

⁸ CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

⁹ Projeto desenvolvido no Programa de Pós Graduação em Arte na Universidade de Brasília, com orientação da Profª PhD Elisa Martinez.

modernidade nas artes plásticas no Brasil. Também foram selecionadas obras de alguns outros artistas, que segundo a equipe de assessoria de exposições (devido ao caráter dos responsáveis pela concepção destas exposições, evitamos chamar esta equipe de curadoria, já que não historiadores de arte e nem pesquisadores) foram por eles influenciados: Alice Brill (1920), Antônio Augusto Marx (1919), Francisco Cuoco (1928) e Gregório Gruber (1951). Entre os trabalhos expostos, havia pinturas, desenhos e gravuras.

Assim, para dar continuidade ao estudo desta exposição, o contato direto com a exposição foi essencial. É por meio dele que se fez a descrição da exposição, tanto de sua configuração espacial, como de seu conteúdo. É importante frisar esta abordagem, pois além das obras expostas na Galeria da Arte, fazem parte das exposições os textos curatoriais e complementares, o contexto expositivo e a própria configuração da mostra. Todos esses artifícios, quando relacionados, podem gerar várias interpretações das obras expostas.¹⁰

Referências Bibliográficas:

BANCO CENTRAL, Catálogo Portinari em Obras. Brasília: 2010

BANCO CENTRAL, Catálogo Trilhas para a Modernidade no Banco Central. Brasília: 2011

COELHO, Teixeira. A Natureza das Coisas. Catálogo exposição Museu de Arte de São Paulo. São Paulo: 2009

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005

¹⁰ MARTINEZ, Elisa Souza. *Curadoria e expografia em abordagem semiótica*. Anpap, 2007.

MARTINEZ, Elisa Souza. Curadoria e expografia em abordagem semiótica. Anais da Anpap, 2007

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Arte moderna brasileira: uma seleção da coleção Roberto Marinho. São Paulo: Museu de Arte Assis Chateaubriand, 1994

História da arte com paredes: discussões acerca do lugar e da materialidade de obras (de arte/decorativa)

Marize Malta

Escola de Belas Artes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Membro do CBHA

Resumo: A partir da análise de algumas expografias recentes em museus europeus cujas coleções pertenceram inicialmente a particulares, pretendemos refletir sobre o processo de produção de sentido a partir da alocação das obras, observando relações de contiguidades, tensões, acomodações com outros objetos e ambientes, onde a questão da materialidade se sobrepuja à imagem e a condição decorativa pode predominar.

Palavras-chave: Obra de arte, materialidade e lugar. Condição artística e decorativa. Expografia e coleção particular. Historiografia da arte.

Abstract: From the analysis of some recent expographies in European museums whose collections originally belonged to individuals, we intend to reflect on the process of the production of meaning from the allocation of works of art, by observing how they relate to other objects and environments through contiguities, tensions and accommodations, where

the issue of materiality surpasses the image and the decorative condition may predominate.

Keywords: work of art, materiality and place. Artistic and decorative condition. Expography and private collection. Historiography of art.

Grande parte de nossa formação em história da arte se deu (e ainda se dá) por meio do estudo das imagens das obras de arte, eminentemente de pinturas, seja em livros, em revistas, pelas projeções (de *slides* ou *datashow*) e pelas imagens digitais em *sites* ou no *Art Project* do Google. Fomos educados a ver a arte, pelo menos a europeia, considerada a base da história da arte, via sua representação - estampas, fotografias, reproduções, etc. Como prática, as imagens de pintura foram normalmente apresentadas sem suas molduras e deslocadas das paredes onde se encontraram penduradas. Tal sistemática promoveu um hábito de ver imagens planificadas e desarticuladas de sua existência física e das formas de exibição *in loco*, o que também levou a vermos nossa própria produção artística por esse viés - mais visual (imagem) e menos matéria (objeto).

Ao se priorizar estudar o lugar ocupado pelos quadros, desviamos nossa atenção para outros modos de olhá-las e compreendê-las. A ideia é desviar o olhar de um quadro, de sua imagem circunscrita como centro das atenções, para suas circunvizinhanças: sua moldura, a parede em

que está posicionado; os objetos que o ladeiam; o lugar que o acolhe. Desejamos chamar a atenção para posições e formas de arranjo como importantes fatores para se pensar a experiência artística, buscando entender a obra na materialidade e espacialidade que a envolvem, vendo-a como objeto em um lugar.

Ao nos valermos da historiografia da arte, podemos observar que os diversos modos de ver, descrever e interpretar as obras atribuíram diferentes significados à arte, apontando para o fato de que a arte e sua escrita estão completamente interligadas. O método de abordagem, por assim dizer, acaba por contribuir para definir a obra de arte (Arnold, 2009:657).

Em 1950 Ernst Gombrich publicava o livro *A História da Arte* (The Story of Art) (London: Phaidon) que se tornaria um dos mais populares e consagrados livros para os iniciantes da disciplina. Já tendo vendido mais de 4 milhões de cópias, várias reedições foram empreendidas, quando se acrescentaram mais imagens e otimizaram sua qualidade. Mesmo diante desse empreendimento (a última edição inglesa, a 16^a, explicitava que todas as imagens eram coloridas), o modo de apresentar as obras não se alterou significativamente. O livro de Gombrich, como tantos outros de história da arte, traz os quadros, a maioria significativa de arte apresentada no livro, sem suas molduras e desconectados das referências visuais dos locais em que estavam salvaguardados. As pinturas são apresentadas em uma pretensa neutralidade. Só nos é dado ver a área circunscrita às molduras.

Tomando como exemplo a quarta edição brasileira do livro de Gombrich, o quadro *Festa no Parque*, de Watteau, de cerca de 1718, aparece em imagem preto e branco, ocupando um pouco menos da metade da página, sendo a figura 297 da página 358 (Figura 1). Ao visitarmos a Wallace Collection, em Hertford House, Londres, onde a peça está abrigada, além da tela adquirir materialidade, faz-se visível perante uma espacialidade particular (Figura 2). A sala quadrangular é contígua a outras de tonalidades e proporções diferentes, conferindo-lhe particularidade e, ao mesmo tempo, parte de uma sequência de cômodos, sendo uma saleta entre tantas do que foi uma casa um dia. A parede se encontra forrada de tecido, um damasco rosa com padrão decorativo de ondulações e flores salpicadas, bem ao gosto setecentista francês. O fundo rosa se contrapõe em delicado contraste com os painéis de madeira do zócalo, com as portas e o friso do teto, todos pintados em branco e dourado. Os móveis que ambientam a sala são do século XVIII, bem como os demais objetos (jarras, relógio, esculturas, castiçais, caixas...). Os móveis foram escolhidos de modo a bem representar as tipologias do período: cômodas, escrivaninha (*bureau plat*), mesas volantes, meios armários cantoneiras, cadeiras de medalhão. Os vários quadros que cobrem as paredes recebem molduras douradas, ora mais detalhadas, ora mais simples, e estão dispostos com simetria e movimento, em duas faixas predominantes. O quadro *Festa no Parque* perde-se em meio a essa variedade de informações visuais. Ele não se impõe. Pelo contrário. Custamos a encontrá-



297. WATTEAU:
Festa num parque.
Cerca de 1718.
Londres, Wallace
Collection

artista. Ele começou a pintar suas próprias visões de uma vida divorciada de todas as privações e trivialidades, uma vida fictícia de alegres piqueniques em parques de sonho onde nunca chove, de saraus musicais onde todas as damas são belas e todos os enamorados graciosos, uma sociedade em que todos se vestem de refulgentes sedas sem ostentação, e onde a vida dos pastores e pastoras parece ser uma sucessão de minuets. De uma tal descrição poder-se-ia ter a impressão de que a arte de Watteau é excessivamente amanetada e artificial. Para muitos, passou a refletir o gosto da aristocracia francesa do começo do século XVIII, que é conhecido como o período rococó — a predileção por cores e decorações delicadas que sucederam ao gosto mais robusto do período barroco e que se expressou em alegre frivolidade. Mas Watteau era um artista grande demais para ser um mero expoente das modas de seu tempo. Pelo contrário, foram os seus sonhos e ideais que ajudaram a modelar o estilo rococó. Assim como Vandike ajudara a criar a ideia de desenvoltura cavalheiresca que associamos às pessoas de nobre estirpe (fig. 261, p. 319), também Watteau enriqueceu o nosso cabedal de imaginação, graças à sua visão de galanteria espiritualizada.

A fig. 297 mostra o seu quadro de uma reunião num parque. Nada existe daquela alegria ruidosa dos foliões de Jan Steen (fig. 276, p. 337) nesta cena campestre; predomina uma calma doce e quase melancólica. Esses moços e donzelas apenas descansam e sonham, jogam com flores ou entreolham-se. A luz dança em seus trajos refulgentes e transfigura o bosque num paraíso terreno. As qualidades da arte de Watteau, a delicadeza de seu

Figura 1 - Página do livro *A História da Arte*, de Ernst Gombrich, com a imagem em preto e branco do quadro *Festa no Parque*, de Watteau. Fonte: Gombrich, 1985:358.

lo, principalmente porque há muitas telas similares a de Watteau em coloração e composição. Sua originalidade se desfaz.

Nesse caso, as telas funcionam como se fossem móveis, sendo de tipologias semelhantes. A atmosfera do conjunto envolve os quadros, tomando-os como elementos de um todo em que o valor individual é arrefecido, típica situação decorativa. Tela com tinta, madeira entalhada,

tecido luminoso se complementam, lembrando modos de exibir objetos em casa, que permitem ampliar o próprio conceito de imagem de arte com os quais estamos acostumados.



Figura 2 - Sala em que se encontra o quadro *Festa no Parque*, de Watteau, intitulada Small State Drawing Room. The Wallace Collection, Londres. 2011.

Segundo W. J. T. Mitchell (1986: 9-14), é preciso ter em conta a grande variedade de referências que podem receber a identificação do que chamamos de imagem (quadros, mapas, sonhos, poemas, memórias, etc.). Existe, por assim dizer, uma família de imagens, as quais têm suas particularidades. Ao observarmos os lugares onde essas imagens se diferenciam uma das outras, localizadas nas fronteiras entre distintos discursos institucionais, poderemos chegar a uma espécie de árvore genealógica, ramificada em tipologias de imagens: imagem gráfica (quadros, estátuas, etc.); óptica (espelhos, projeções, etc.), perceptiva (dada pelos sentidos, aparências, etc.); mental (sonhos, memórias, ideias, etc.); verbal (metáforas, descrições, etc.).

Em um espaço em que os quadros não estão pousados em fundo branco, seja a parede, seja o papel do livro, as outras referências podem nos levar a considerar as outras imagens que, longe de se oporem, serão justapostas à primeira, perfazendo um mosaico de imagens. Ao estar em um espaço fortemente decorado, são trazidas à tona várias modalidades de imagem: a imagem mental de palacetes monárquicos, a imagem perceptiva do cheiro do tecido, a imagem reflexiva do ambiente dada pelo espelho, a imagem verbal das placas de identificação das obras. Desse modo, a imagem pictórica é forçada a dialogar com outras, promovendo uma intertextualidade entre imagens materiais e imateriais, visuais e verbais, reais e imaginárias. Desse modo, a tela não é a única imagem, mas uma dentre várias.

O quadro *O balanço*, de Fragonard, para continuarmos no século XVIII e com The Wallace Collection, é um quadro recorrente nos livros de história da arte e, muitas vezes, sua representação ocupa uma página inteira, isolada de qualquer contiguidade que atrapalhe sua observação, como acontece a muitas obras que merecem destaque. Já em Hertford House, a tela, com moldura em madeira dourada, cheia de volteios e detalhes, situa-se em uma parede forrada de tecido, um damasco listrado em tons de azuis, e está ladeada por outras telas de maior dimensão (Fig.3). Sua individualidade e excepcionalidade são comprometidas.



Figura 3 - Sala em que se encontra o quadro *O Balanço*, de Fragonard, denominado de Oval Drawing Room. The Wallace Collection, Londres. 2011.

Na totalidade da saleta oval, o quadro se rende à decoração, sendo um dos elementos da composição que se harmonizam a partir da correta localização na parede,

isso em relação aos outros quadros e às outras peças que formam o ambiente. *O Balanço* está na parede. Parede do que um dia foi uma casa.

A casa foi uma das grandes propriedades herdadas pelo quarto marquês de Hertford (1800-1870), conhecido por Lord Hertford. Como colecionador de seu tempo, investiu em peças do século XVIII, eminentemente francesas, possuindo o maior acervo de peças que pertenceram a Maria Antonieta. Complementavam anos de colecionismo da família, obras medievais, renascentistas e barrocas de muitas escolas e países. Ao falecer, legou sua imensa fortuna ao secretário e filho ilegítimo Richard Wallace a quem coube preservá-la e concentrá-la em Londres. Em 1900 passou para o governo britânico quando se tornou um museu nacional. Na década de 1990, a diretora da Wallace Collection, Dame Rosalind Savill, contratou a firma John O'Connell Arquitetos para proceder a uma revisão museográfica.

O projeto de renovação da década de 1990 foi concebido para sublinhar o aspecto privado e doméstico da casa, ao mesmo tempo que a diretora designou previamente as temáticas de cada sala. A expografia não procurou, no entanto, recriar as salas como na época de Richard Wallace e Lady Wallace, mas reapresentá-las para visitantes de hoje. A exceção foi *Small State Drawing Room*, que se baseou em arquivo fotográfico e documental e seguiu a ambiência finissecular (justo a sala onde *Festa no Parque*, mencionada há pouco, se encontra). Fixadas nas bandeiras das portas que antecedem cada cômodo, há

placas que mostram uma fotografia em preto e branco da antiga ambiência do cômodo no século XIX, enfatizando a preocupação com a preservação da memória da casa e das formas das obras se exibirem.

No novo projeto, as pinturas foram dispostas buscando seu melhor lugar e conferindo-lhes um entorno que lembrasse sua historicidade (de onde veio - sua época, seu país) e de seu percurso (para onde foi e ficou). O salão Oval (*Oval Drawing Room*), antes lugar de miniaturas adensadas, ganhou uma ambiência menos sobrecarregada, optando por uma homenagem aos artistas Boucher e Fragonard. Dando coerência ao conjunto, móveis da mesma época das pinturas atuam como catalizadores do esquema decorativo. Uma escrivaninha domina o centro da sala, obra do renomado artífice francês Jean Henri Riesener e, circundando o cômodo, espalham-se cadeiras que vieram do salão de jogos do palácio de Fontainebeau, na França.

Essa ambiência de referências domésticas, ao mesmo tempo em que estabelece um parâmetro decorativo como primeira percepção, encoraja a uma espécie de forma íntima de olhar para as obras. A existência de tantos detalhes presentes no espaço - a estampa do tecido, o entalhe das cadeiras, o desenho da marchetaria - ajuda o visitante a buscar pelos detalhes também na pintura, detalhes observados somente quando se permite uma aproximação da obra. O sapatinho suspenso no ar no quadro de Fragonard só é visto de perto.

Normalmente, são em museus que temos condições de empreender uma experiência com as obras de arte

em espaços e com sua materialidade. Contudo, após o paradigma do cubo branco, os museus foram tomados como lugares de pretensa neutralidade e o melhor lugar para a arte (klonk, 2009: 137-150). Paredes em branco parecem suprimir a concretude dos tijolos e da argamassa e servirem para acolher qualquer tipo de obra, tomadas como anteparos universais e atemporais. É importante lembrar que essa acepção tem sua historicidade e está longe de constituir o modo certo ou melhor de apresentar as obras. A relação entre a parede branca do museu com a obra e a folha branca do livro com a imagem não é gratuita. Se o cânone da disciplina fixou-se nas questões de autoria, autenticidade (relacionados à origem e à lugar) e progressão linear cronológica, caracterizando o campo, estas não configuram o único modo de olhar, analisar e historicizar arte (Arnold, 2009: 658).

A obra de arte não costumava estar sozinha, especialmente em se tratando de épocas anteriores à constituição das galerias de arte públicas, situação que se perpetuou nas coleções particulares reunidas em casa ou mesmo nos ateliês dos artistas. Muitas coleções particulares que se transformaram em museus evidenciam a heterogeneidade de peças que conviviam entre si, a problemática de como dispô-las no espaço e a inserção decorativa das obras de arte em casa (Cf. Malta, 2008).

Em 1878, o arquiteto britânico Edward William Godwin confirmava a diluição das fronteiras entre arte, casa e comércio, constatando, em tom de desagravo, que a arte se tornava popular na medida em que ampliava seu domínio

no cotidiano doméstico e alcançava um público cada vez maior (Godwin, 2005:21). Para ser sensibilizado com a arte não era necessário somente visitar um museu ou galeria de arte, mas passar pela experiência de selecionar e dispor seus objetos em casa. A arte institucionalizada não era suficiente para preencher as necessidades artísticas do público (Cohen, 2005: 65). Ela precisava estar em casa.

Assim, muitas coleções que hoje se musealizaram e se publicizaram partiram da prática de ter a arte dentro de casa. A coleção Jean Walter e Paul Guillaume, salvaguardadas no Musée de l'Orangerie, Paris, reúne quadros de impressionistas e pós-impressionistas, de Renoir a Picasso, de Cézanne a Soutine, que, após a última renovação de 2006, apresenta-os em uma grande galeria, ladeada de salas contíguas menores. A ambientação da galeria sublinha a ideia de neutralidade, com paredes e pisos em tons de branco e cinza, utilizando-se de revestimento em pedra e o concreto. Os quadros impressionistas com suas molduras douradas trabalhadas saltam em arrojado contraste frente à brutalidade do tom do cimento das paredes. São telas antigas que chegam aos dias de hoje e se apresentam em um espaço contemporâneo, ratificando a potencialidade anacrônica da arte. Por outro lado, há uma sala à direita da galeria que lembra o lugar original da coleção. Com recursos cênicos de indicação (sem muitos detalhes de realismo), procura-se oferecer uma reconstituição do universo do colecionador Paul Guillaume, cuja primeira galeria de arte foi inaugurada em 1912. A relação entre tela, móveis e *boiseries* é indicada em tamanho natural e ainda maquetes

remontam alguns ambientes da casa de Paul Guillaume, (falecido em 1934), com a indicação dos quadros assentes em paredes e esculturas sobre móveis.

As obras passam a ter dupla filiação. Além dos artistas que a criaram, seus compradores ganham visibilidade ao assumir uma segunda paternidade capaz de levar uma obra para outros lugares e acabar por disseminar o próprio artista, participando ativamente da rede que constrói sua importância para a história da arte. As obras, ambientadas em casa, ou simulações de casas, ganham uma aura de humanização, na medida em que são mostradas no espaço de convivência diária com pessoas que as abrigaram em seu próprio domicílio. Nessa situação, os moradores podem olhá-las sem pressa, sem vigilâncias, sem restrições ou barreiras de distanciamento. Eles podem jantar olhando para telas de Matisse e Cézanne, dormir ao lado de Picasso, conversarem acompanhados de Soutine, Modigliani, Derain. Além disso, como proprietários dessas peças, suas localizações podem mudar e estabelecer outras vizinhanças e sugerirem outros diálogos plásticos.

Na mesma sala - designada no circuito do museu de *Salle des Intérieurs* - há um painel com reproduções fotográficas, mostrando quatro endereços diferentes habitados pelo colecionador-marchand ao longo de sua vida, fazendo com que em cada mudança de domicílio novos arranjos pudessem ser experimentados, gerando outras experiências decorativas e estéticas. Ao se recompor em vários ambientes, as peças artísticas reforçam sua dependência ao dono (elas o seguem), sua condição de

mobiliário (elas podem ser movidas), sua situação coletiva (pertencentes a um grupo - a coleção), o que dificulta vê-las como obras nacionais, patrimônios materiais, obras de exceção, condições reforçadas pelos museus públicos.

Seguindo essa tendência expográfica, em 2011, em Lisboa, ocorreu a exposição 'L'Hôtel Gulbenkian, 51 avenue d'Iéna. Memória do Sítio', que deu a conhecer a história da casa de Calouste Sarkis Gulbenkian em Paris, em estreita relação com o seu percurso de colecionador e homem de negócios, e com a Fundação que legou a Portugal. Quando Calouste decidiu se mudar de Londres e instalar-se em Paris em 1922, escolheu um imóvel na avenida Iéna, número 51, onde passou a residir com sua família. O imóvel passou por reformas para acolher as obras da coleção. Esteve envolvida no projeto uma equipe multidisciplinar de arquitetos (Emmanuel Pontremoli, Mewès & Davis e Achile Duchêne) e artistas (Edgar Brandt e René Lalique) que procurou dar as melhores condições de conservação para as obras disponíveis naquela época. Anos mais tarde (1942), Calouste mudou-se para Lisboa.

A exposição levada para o Centro Cultural Calouste Gulbenkian em Lisboa contrapunha fotos antigas das obras na casa de Paris com sua atual posição museográfica. Com esse tipo de embate, o museu deixa de ser visto como lugar apartado do cotidiano e das coisas mundanas, onde valores superiores estariam escandidos e resguardados para permitir uma transcendência pelo conhecimento depurado. As memórias das obras são reavivadas, lembrando que dialogam com a vida e o cotidiano dos seus donos,

mostrando seu antigo domicílio antes de vir a público. Calouste chamava as obras de sua coleção de filhas, tal o carinho e a preocupação que tinha com elas, gerando um valor sentimental pouco considerado nos estudos sobre arte. As preferências individuais por certos objetos induziam a localizações privilegiadas ou bem resguardadas, afastando escolhas exclusivamente estéticas, dando a entender que nem toda a relação com a arte precisava ser exclusivamente artística.

Voltando a Fragonard, com *O Balanço*, é preciso chegar perto, sentir o cheiro, ver a textura para uma relação íntima com a obra, quando o observador é chamado para perto e o detalhe é descoberto. Ao mesmo tempo, a distância foi tomada para entender a inserção do quadro naquele ambiente, sua fisicalidade, subordinação à decoração, disputa entre as obras adjacentes e sua condição de objeto que, como tal, desloca-se e pode assumir outras identidades, chamando atenção para a grande variedade de modos de ver obras de arte. A questão da distância entre o que é visto e quem vê pode ser uma pista para pensar outros lugares de escrita da história da arte ou uma história da arte com paredes, fazendo correspondências com experiências de se estar com obras e de visitá-las e, assim, assumir uma atitude mais alicerçada na vida do que na ideia de autonomia da obra. Os lugares ocupados pela obra, seus espaços reais, comprometidos, relativizados, propõem uma relação intrínseca com ela, do modo como já se localizou e se exhibe (ou se esconde) e é experienciada (ou não) pelo visitante. Portanto, em vez de se tirar as obras das paredes e

pensá-las como uma única tipologia de imagem, autônoma e isolada, sem as suas molduras e seus espaços, o desafio é lembrar de sua condição de objeto e de estar no mundo e, portanto, estar em um lugar. Assim, está na hora da história da arte colocar as obras na parede.

Referência bibliográfica:

ARNOLD, Dana. Art history: contemporary perspectives on method. Art History, Oxford, vol. 32, n. 4, 657-663, sep. 2009.

ARTUNDO, Patricia; FRID, Carina. El coleccionismo de arte em Rosario. Colecciones, Mercado y exhibiciones, 188-1970. Buenos Aires: Fund. Espigas, 2008.

CHERRY, Deborah; CULLEN, Fintan. Spetacle and display: setting the terms. Art History, vol. 30, n.4, 475-480, September 2007.

COHEN, Deborah. Household gods: the british and their possessions. New Haven: Yale University Press, 2006

GODWIN, E. W. To our readers. Apud KINCHIN, Juliet. The designer as critic: E. W. Godwin and the aesthetic home. Journal of Design History, n.18, v.1, 2005.

GOMBRICH, Ernst. A história da arte. 4ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. The story of art. London: Phaidon, 1950.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. Disponível em: <<http://www.gulbenkian.pt>>. Acesso em: agosto de 2012.

HUGHES, Peter. The founders of the Wallace Collection. London: The Trustees of the Wallace Collection, 2006.

KLONK, Charlotte. Spaces of experience: art gallery interiors from 1800 to 2000. New Haven: Yale University Press, 2009.

HOOPER-GREENHILL, Eileen. Changing values in the art museum: rethinking communication and learning. In: CARBONELL, Bettina Messias (ed.). Museum studies: an anthology of contexts. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p.556-575.

MALTA, Marize. Ambientes interiores e o ideal decorativo: em busca de lugares para a arte. In: CAVALCANTI, Ana; VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (orgs.). Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008, p. 351-359.

MITCHELL, W. J. T. Iconology: image, text, ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

MUSÉE DE L'ORANGERIE. Disponível em: <<http://www.musee-orangerie.fr>>. Acesso em: agosto de 2012.

RUSKIN, John. A manufatura moderna e o design. In: A economia política da arte. Rio de Janeiro: Record, 2004, p156-186.

TCHAMKERTEN, Astrig (ed.). Calouste Sarkis Gulbenkian: o home e a sua obra. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

THE WALLACE COLLECTION. Disponível em: <<http://www.wallacecollection.org>>.
Acesso em: agosto de 2012.

Arte japonesa e suas supostas peculiaridades: espaços de onde se lança o olhar

Michiko Okano

Universidade Federal de São Paulo

Resumo: Situar uma obra de arte num determinado espaço requer um estudo aprofundado que não se limita ao local onde o trabalho foi executado nem à nacionalidade do artista.

Para o lado ocidental do hemisfério, os países do Oriente parecem formar um bloco, tal a ambiguidade de suas fronteiras. Um bom exemplo desse fato é a dificuldade de se encontrarem diferenças entre a arte chinesa e a japonesa, aspecto que este artigo aborda ao apresentar as peculiaridades da arte nipônica. Esse é um tema bastante complexo, pois tais particularidades se desenvolvem num processo de construção e desconstrução com base em outros modelos asiáticos, principalmente chineses. São elas: shizen, komakasa, chijimi, asobi, kazari e furatto. Quando se trata da perspectiva que o Ocidente tem da arte oriental, mais singularidades nipônicas são apontadas, mas, quando o olhar se desloca para a China, apenas algumas delas se mantêm.

Palavras-chaves: arte japonesa. arte chinesa.
peculiaridades da arte japonesa. estudos japoneses.

Abstract: To situate an artwork in a determined place requires an in-depth study that is not limited to the work's place of origin nor the artist's nationality. To the western hemisphere eastern countries compose a block within which frontiers are ambiguous. A prime example is the difference between Chinese and Japanese art, which this article intends to present through the peculiarities of Japanese art. This is a complex theme, as these peculiarities are developed in a process of construction and deconstruction based on other Asian models, especially China, such as: shizen, komakasa, chijimi, asobi, kazari and furatto. When observing Eastern art by Western perspective, more Japanese singularities are indicated, however, when the perspective shifts to China, only a few of them can be identified.

Key words: Japanese art. Chinese art. Japanese art's peculiarities. Japanese studies.

O olhar ocidental

Arte zen e *ukiyo-e* são sinônimos de arte japonesa para um ocidental sem conhecimento aprofundado da área. São estereótipos da arte do país do sol nascente, extremamente admirados pelos ocidentais.

No que se refere à arte zen, a tradicional arte da cerimônia do chá foi divulgada, especialmente, por Kakuzo Okakura (1862-1913) no seu livro *Book of Tea*

(1906), escrito originalmente em inglês, acontecimento muito raro na época. O que teria levado Okakura, profundo conhecedor da arte japonesa, um dos principais colaboradores da primeira publicação oficial da História da Arte Japonesa, *L'Histoire de L'Art Du Japon* (1900), optar pelo tema da cerimônia do chá para o seu livro? Provavelmente, pelo fato de que essa temática mais impressionaria os ocidentais, por ser marcada pelo diferente e pelo exótico.

A colorida xilogravura *ukiyo-e*, munida de uma técnica bastante refinada, que retrata a vida dos prazeres do povo de Edo, atual Tokyo, teve uma entusiasmada aceitação por parte dos artistas ocidentais, principalmente os impressionistas. Tal gravura era fruto da manifestação dos cidadãos da Era Edo (1603-1868), aliás, algo nunca antes visto na história japonesa, cuja arte, até então, era criada pela classe dominante — os nobres, monges e samurais — para seu próprio meio social. Mas foi justamente o *ukiyo-e*, arte popular e, portanto, não refinada, que foi proclamado como obra representativa do Japão pelo Ocidente, sobremaneira pelos franceses. Desse modo, o olhar estrangeiro atribuiu a essa arte um valor que ela não possuía no país de origem: elevou o lugar do *ukiyo-e* na arte e tornou-o objeto de entusiasmado estudo de muitos ocidentais.

O filósofo e crítico literário japonês Kojin Karatani (1941-) apresenta um ponto de vista crítico sobre tal olhar ocidental sobre o Japão. Denomina “esteticentrismo” a ação, supostamente contraditória, de “olhar para baixo

como para um objeto de análise científica e olhar para cima como para um ídolo estético”.¹ Conforme o autor, a ambivalente adoração por um objeto estético—e, portanto, não científico – torna-se realidade justamente quando este é destinado àquele considerado intelectualmente e eticamente inferior. Desse modo, a “adoração” estética francesa pela arte japonesa, sentimento que se mistura ao olhar científico, baseado no pensamento da ciência moderna, é ligada ao desconhecido e ao exótico, por conseguinte, ao que é diferente da cultura dos grandes centros e, por isso, considerado inferior.

Vejam os desdobramentos dessa concepção no caso da xilogravura *ukiyo-e*. É interessante observar que ela alcançou reputação como objeto artístico principalmente por meio dos franceses que não conheciam o Japão e não pelos anglo-saxônicos que, efetivamente, moraram um longo período nas terras nipônicas. Ernest Fenollosa² (1853-1908) e Willian Anderson³ (1842- 1900) foram contra a tendência de supervalorização do *ukiyo-e*, preferindo os mestres zen-budistas como Sesshu e Shubun, o que, por razões óbvias, reflete o julgamento acadêmico japonês da história da arte. Fenollosa critica “a atitude dos homens

¹ KARATANI, Kojin. *Nêshon to Bigaku*. (Nação e estética). Karatani Kojin Shû. Vol. 4. Tokyo: Iwanami Shoten: 200, p.152-153.

² Ernest Fenollosa, estadunidense, foi professor de Filosofia e Economia Política na Universidade Imperial de Tokyo, de 1878 a 1890, e teve importante papel na revalorização da arte tradicional japonesa ao lado de Okakura Kakuzo e o ajudou a fundar a Academia de Belas Artes de Tokyo. Foi também curador do departamento da Arte Oriental no Museu de Boston.

³ Willian Anderson, inglês, foi professor de anatomia na Royal Academy, em Londres, e importante pesquisador e colecionador da arte japonesa. É autor de *Descriptive and historical account of a collection of Japanese and Chinese paintings in the British Museum* (1886); e *Pictorial arts of Japan* (1886).

franceses de arrogantes” e afirma que “eles estariam impressionantemente e divertidamente sendo enganados por mercadores japoneses”, segundo Shigemi Inaga.⁴

Tal constatação vem ao encontro do “esteticentrismo” de Karatani, pois apreende a manifestação desse fenômeno que especialmente se apresenta nos espaços onde se criam imagens exóticas de um mundo desconhecido. Um estranhamento e uma posterior fascinação são provocados por essa arte naqueles que habitam o que se considera o centro cultural e que veem as demais culturas como periféricas ou menores.

Não obstante, é justamente esse olhar estrangeiro central para com o outro que possibilita uma nova visão sobre os objetos e permite a geração de novos significados não apenas no centro, mas também no país do qual a obra é proveniente. Aconteceu, assim, uma dupla ressignificação da obra: o *ukiyo-e* atingiu outro nível artístico na Europa, a partir de um olhar ocidental, e isso se refletiu igualmente no próprio Japão.

Entretanto, essa visão alheia nem sempre tem a clareza de vislumbrar que elementos dessa arte são realmente nipônicos e quais são absorvidos de outras culturas.

As supostas peculiaridades da arte japonesa

O ser japonês, muitas vezes, é algo complexo. O historiador nipônico de arte asiática, Teisuke Toda, alerta “ser necessário pensar dez vezes antes de um historiador

⁴ INAGA, Shigemi. The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme. In: *Japan Review*, 15. p.77-100, 2003, p. 81.

especialista da arte japonesa utilizar a palavra ‘japonesa’”.⁵ Na realidade, o que se pensa ser nativo é, geralmente, algo proveniente de outros países, uma cópia dos modelos continentais e talvez exatamente por isso os japoneses teimem em encontrar as tão necessárias “peculiaridades” da sua arte.

Os pesquisadores nipônicos têm destacado alguns elementos como peculiaridades das obras artísticas do Japão: *shizen* (natureza), *komakasa* (minuciosidade), *yohaku* (espaço branco ou vazio), *chijimi* (condensação, redução), *asobi* (jocosidade), *kazari* (ornamento) e *furatto* (*flat*).

Shizen, 自然, expressão composta de dois ideogramas que significam respectivamente “por si mesmo” e “tal como”, refere-se a todas as coisas do universo que se apresentam como tais por si mesmas, sem a interferência do homem. *Shizen* significa natureza, pela qual os japoneses desenvolveram um enorme apreço e respeito desde a antiguidade. A religião nativa tinha-a como representação divina. No xintoísmo, por exemplo, uma cachoeira, uma montanha ou uma árvore podem ser consideradas sagradas.

Hideki Yukawa, físico teórico japonês, ganhador do prêmio Nobel em 1949, sinaliza a diferença entre o Oriente e o Ocidente na sua concepção da natureza. Segundo o autor, de um lado, o racionalismo ocidental direcionou o homem a ter uma atitude ativa, dinâmica e de confronto com a natureza, baseado em sua maneira abstrata de pensar o mundo. Esse modo de manifestar-se em relação à natureza fez dela um

⁵ TODA, Teisuke. *Nihon Bijutsu no Mikata*. - *Chûgoku to no Hikaku ni yoru* (O modo de ver a arte japonesa – Comparações com a China). Tokyo: Tsunokawa Shoten, 1997, p.11.

objeto de experiência, processo do qual nasceu a ciência moderna. Por outro lado, os orientais, principalmente os japoneses, desenvolveram meios passivos de adaptarem-se às condições naturais, muitas vezes hostis, como observamos no terremoto de março de 2011.

De forma similar a Yukawa, o pesquisador de arte Tsudzumi Tsuneyoshi,⁶ sinaliza que a natureza é um tema constante nas pinturas japonesas, diferentemente do Ocidente, onde a aparição da pintura paisagística foi tardia, fato motivado, sobretudo, pela separação estabelecida entre o homem e a natureza. A Europa, dotada de uma visão antropocêntrica, privilegiou o homem como elemento artístico, ao passo que o Oriente asiático relegou a figura humana para o segundo plano, a não ser do ponto de vista religioso ou simbólico. Portanto, as pinturas paisagísticas trazem, no seu conjunto, figuras humanas num tamanho tão diminuto que, à primeira vista, escapam ao nosso olhar.

Todavia, é necessário considerar a afirmação do geógrafo francês Augustin Berque⁷ (1942-) que se, de um lado, concorda com a interação obtida pelos japoneses com a natureza, por outro, faz a crítica de que a natureza, para eles, não significa:

“...ambiente em geral, mas uma seleção de certos lugares (*meisho*), certas plantas (*momiji*, e.g.), certos momentos do ano (*jûgoya*, e.g.)”, etc. [...] Estes exemplos mostram que a cultura japonesa pode

⁶ TSUDZUMI, Tsuneyoshi. *El arte japonés*. Barcelona: Gustavo Gili, 1932, p.78.

⁷ Augustin Berque é geógrafo, filósofo e orientalista francês. É membro da Academia Europeia desde 1991 e membro honorário da Associação Europeia de Estudos Japoneses. Foi diretor da École des hautes études en sciences sociales de 1979 a 2011. Morou vários anos no Japão: de 1969-77; de 1984 a 88, como diretor da Maison Franco-japonaise; de 1993-94 e 2005-06 como pesquisador do Centro de Pesquisas Internacionais sobre a Cultura Japonesa. Possui vários livros sobre o Japão publicados em francês e japonês.

ser simultaneamente sensível e insensível para com o seu meio ambiente, dependendo de quais elementos são considerados como meio ambiente...”⁸

É importante considerar tal constatação para não criar outro estereótipo da convivência totalmente harmoniosa dos japoneses com a natureza.

Outro elemento particular da arte japonesa é o *komakasa* (minuciosidade). Para se ter uma ideia dessa peculiaridade, basta verificar a arte do desenho em grãos de arroz de 3 a 5 mm ou nos pequenos pontos de costura de um tingimento *shiborizome* na seda ou nos delicados *netsuke* que prendiam as caixinhas de remédios aos *kimonos* dos homens da Era Edo. Aliás, essa minuciosidade parece ser uma característica geral do povo japonês no seu modo de ser, visível em variados fragmentos do seu cotidiano.

Outra peculiaridade é o *yohaku* (espaço branco ou vazio) 余白, composto pelos ideogramas “sobrar” e “branco”, isto é, o branco que sobra na tela. É um elemento relacionado com a ideia do *Ma*, que pode ser compreendido como espaço branco ou vazio potencial de uma pintura. Diferentemente da concepção ocidental do vazio como nada, o *Ma* é o espaço vazio da possibilidade, em que tudo poder vir a ser. Longe de ser uma vacuidade do zero e da morte, é o espaço do nascimento, da possibilidade de geração de algo novo. Talvez a origem da palavra *Ma* possa esclarecer a questão: um espaço vazio cercado por pilastras e cordas, geralmente dentro dos santuários, no qual se acreditava na possibilidade

⁸ BERQUE, Augustin. Identification of the self in relation to the environment. In ROSEMBERG, Nancy R. (org.) *Japanese Sense of Self*. London: Routledge, 2000, p. 93-104, p.98.

de aparição do divino. Como qualquer possibilidade, o deus poderia ou não se manifestar.

Nesse sentido, o branco do papel de uma pintura *suibokuga* (monocromática de tinta *sumi*)⁹ não perfaz apenas a função do fundo do desenho, mas um espaço tão ou mais importante que a figura, similar à relação estabelecida entre o silêncio e o som na música. O espaço vazio do desenho é *yohaku*, mas ele se torna realmente merecedor da denominação se for estritamente necessário para que o desenho ganhe vida. Por exemplo, numa pintura *sansuiga* (pintura de montanhas e águas) monocromática de tinta *sumi*, céu ou água ou nuvens podem ser representados pelo branco do papel. O fundo pode tornar-se figura e aparecer como um elemento mais destacado e revelar a indeterminação entre figura e fundo.

Da mesma forma, o *koto*, instrumento de cordas tradicional japonês, emite não apenas as notas, mas também o silêncio entre eles, que é primordial para a existência do som. Assim, é possível conquistar algo verdadeiramente rico quando se consegue uma perfeita relação entre a figura e o fundo do papel não pintado, na compreensão de um universo no qual se pensa em ambos os lados da moeda sem dualizá-los nem hierarquizá-los, baseada no estabelecimento de relações nas quais frente e verso se tornam intercambiáveis.

Chijimi (condensação, redução) foi o tema escolhido para o livro do coreano Lee O-Young,¹⁰ que se tornou um

⁹ *Sumi* é uma tinta de origem chinesa, geralmente preta, similar ao nanquim, mas ao passo que este é produzido da tinta animal, como a lula e o polvo, o primeiro é feito da fuligem de vegetais como pinheiro, gergelim ou canola.

¹⁰ Lee O-Young foi professor convidado na Ewha Women's University em Seoul e International Research Center for Japanese Studies em Kyoto, Japão, e foi também o

*best seller*¹¹ em 1982 e revelou um novo estudo do Japão, sob um olhar estrangeiro asiático. A sua visão ancorada na Coreia trouxe novos parâmetros para analisar a cultura nipônica, que diferem da posição dos estudos desenvolvidos pelos europeus e americanos, bem como daqueles feitos pelos próprios japoneses.

Se, para o Ocidente, em comparação ao jardim geométrico ocidental, o Japão havia criado um jardim que respeitava a natureza ao preservar a forma natural das árvores, para um coreano, não era possível interpretá-lo pela mesma ótica. Comparado ao jardim coreano, o jardim japonês não era natural. Lee, criticou, inclusive, a artificialidade do *bonsai*.

O autor afirmou, ainda, existir no Japão algo peculiar perante o olhar de um pesquisador coreano: a tendência de miniaturização (*chijimi*), que ele analisou e classificou em seis tipos. Essa miniaturização interessamos pela sua estética compatível com a arte de eliminar o supérfluo, de simplificar, de reduzir ao mínimo essencial. Tal condensação dos elementos pode ser observada numa máscara do teatro tradicional Nô, na qual todas as emoções se encontram sintetizadas: é pelo leve movimento e inclinação da cabeça do ator que as expressões são reveladas. Trata-se de um objeto que se resume na ação de abreviar todos os movimentos da face em apenas uma forma — uma expressão neutra — para poder criar várias outras na mente do espectador.

primeiro Ministro de Cultura da Coreia.

¹¹ LEE, O-Young. *Chigimi shikô no nihonjin* (Os japoneses e a sua tendência de miniaturização). 10. ed. Tokyo: Kodansha, 1991.

O livro recebeu muitas críticas de japoneses, entretanto, a sua importância encontra-se na instituição desse olhar diferenciado para a cultura e arte japonesas, sempre preocupadas com a referência ocidental.

A ornamentação *Kazari* é considerada como outro traço da arte japonesa por muitos pesquisadores (Yashiro, Tsuji, Toda, Lee) ao qual a opinião internacional está associada.

No século XII, o Imperador Huizong, da Dinastia Song (960-1279), patrocinou a compilação do maior catálogo de biografias artísticas e pinturas a partir do século III, no Catálogo de Pinturas do Imperador de Xuanhe (1119-1125), em que estão registrados 231 artistas e 6.396 obras divididas em dez categorias, cujo prefácio data de 1120. Nessa primeira coletânea chinesa, assinala-se que as pinturas japonesas têm uma tonalidade forte e utilizam muito ouro, azul, azul esverdeado, que são bonitos ao olhar, mas falta-lhes a “realidade”. Foi justamente nessa época que várias peças de *maki-e*,¹² leques e biombos ricos em prata e dourado eram exportados para a China.

Uma similar crítica foi escrita pelo historiador e crítico de arte francês Ernest Chesneau, que viu as obras japonesas na Exposição Internacional de Paris de 1867 e elogiou-as, pela fantasia, imprevisibilidade e assimetria, mas complementa que não se pode colocá-las lado a lado com as de um grande artista ocidental. Acrescenta, no entanto, que “no nível mais baixo, quando a arte é entendida

¹² *Maki-e* – técnica de charão (laca) que consiste em salpicar o pó de ouro, prata ou outro metal sobre a superfície, por meio de um pequeno e fino tubo de bambu, ficando o depósito de pó do metal em alto relevo.

apenas como prazer dos sentidos, eles (os japoneses) são muito mais fortes do que nós (ocidentais)".¹³

Essas críticas internacionais, ora da China, ora do Ocidente, comprovam que a arte japonesa era considerada mais no nível da ornamentação e do prazer dos sentidos, quer seja nos vasos de cerâmica e caixas de *maki-e*, quer seja nas xilogravuras *ukiyo-e*. Eles forneciam algo extremamente inovador para os ocidentais, mas seus trabalhos não eram considerados "verdadeiras obras de arte".

Yashiro explica que a questão da ornamentação tem relação com o caráter simbólico e impressionista da arte japonesa, cujo sentimento do belo despertado pela natureza dificulta, aos japoneses, o registro realístico dos objetos.¹⁴ Assim, a conhecida xilogravura *ukiyo-e Fuji Vermelho* de Katsushika Hokusai não é expressão real da montanha, mas uma descrição baseada na impressão que o artista teve do monte.

É necessário esclarecer que o aspecto ornamental existe na arte japonesa desde a antiguidade, antes mesmo da entrada de aspectos culturais chineses no Japão. Os vasos da Era Jomon (13000-3000 a.C) com ornamentos de cordas comprovam tal fato, o que se modificou com a influência chinesa.

Apesar da contínua adoção de modelos chineses nos períodos posteriores, houve uma adequação desses padrões ao gosto japonês e tornar a obra mais decorativa

¹³ TSUJI, Nobuo. *Nihon Bijutsu no Mikata*. (O modo de ver da arte japonesa). *Nihon Bijutsu no Nagare*, 7. Tokyo: Iwanami Shoten, 2001, p.5

¹⁴ YASHIRO, Yukio. *Sekai ni okeru Nihon Bijutsu no Ichi*. (A posição da arte japonesa no mundo). Tokyo: Kodansha, 1988, p.150-151.

foi um dos caminhos desse processo. A idade de ouro da ornamentação japonesa pode ser encontrada na Era Momoyama (1573-1603), época em que o dirigente Hideyoshi Toyotomi mandou construir uma sala de chá toda dourada, com o objetivo de contrariar o seu mestre do chá, Rikyu, que buscava o simples, o rústico e o mínimo essencial. Muitos biombos com uso de folhas de ouro foram confeccionados para representar o espírito decorativo e lúdico predominante na época e as obras de Kano Eitoku são alguns dos seus melhores exemplos.

A presença de outra característica da arte japonesa, *asobi*, que significa brincadeira e faz referência à qualidade lúdica e jocosa, pode ser observada, sobretudo, na utilização de uma técnica denominada *mitate*, que é uma metáfora, uma brincadeira de faz de conta. O quadro *Yasai Nehanzu* (Nirvana de Verduras) do artista da Era Edo, Jakuchu Ito, é um *mitate* do nirvana de Buda. Nessa tela, a berinjela, a abóbora, o milho, o cogumelo, e outras verduras agonizam a morte do nabo que representa o Buda.

A bidimensionalidade é uma outra particularidade da pintura japonesa e aparece, inclusive, como um contraponto à tridimensionalidade e perspectiva das pinturas ocidentais e chinesas. Se, por meio da perspectiva, as pinturas ocidentais representaram a ordem geométrica e matemática, e as *sansuiga* chinesas procuraram uma profundidade e ilusão espacial, os japoneses preferiram o bidimensional. O conceito de *superflat* proposto por Takashi Murakami baseia-se nessa opção, na utilização

de imagens, sem hierarquias, “de superfícies que, apesar de compostas por camadas de diferenças reais, têm relação entre uma e outra”.¹⁵ O conceito está também imbuído de uma crítica à sociedade japonesa, que indica a superficialidade e o achatamento das relações sociais em diversos aspectos.

A relação entre a arte japonesa e a arte chinesa

A China foi o “centro” para os japoneses durante muitos séculos. O Japão importou do país continental a sua escrita ideogrâmica; a religião budista; a estrutura social e política desde o século IV até o final do século XIX, com algumas interrupções durante o período. Não é errôneo dizer que a história da arte japonesa é, exceto nestes dois últimos séculos, predominantemente história da arte sino-japonesa. Entretanto, desde o final do século XIX, o olhar japonês está direcionado para outro lugar. Tal desconsideração ocorre não apenas como uma reação ao sentimento de inferioridade que o país nipônico teve pela China durante muito tempo, mas também pela história de um passado mais recente: as guerras sino-japonesas (1894-95 e 1937-1945), a conquista das terras chinesas, o sentimento de culpa em relação às atrocidades cometidas nesse processo e a atual disputa pela Ilha Senkaku, entre outros.

Ademais, incomoda os japoneses o fato de ter a sua obra artística igualada à da China ou ainda ser considerada

¹⁵ LOOSER, Thomas. Superflat and the Layeres of Image and History in 1990s Japan. In: LUNNING, Frenchy (Ed.) *Mechademia 1 Emerging Worlds of Anime and Manga*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2006, p.98.

inferior a ela por um olhar ocidental. Desse modo, era primordial que o Japão afirmasse a sua peculiaridade perante os europeus desde a época em que ele abriu as suas portas, em 1868, para a Europa.

O olhar da China para o Japão, no que se refere às artes, tem sido de desinteresse, mesmo porque a relação entre o país produtor da obra original e do outro que a copia estabelece uma hierarquização muito clara. Assim, Toda Teisuke¹⁶ ressalta que não há exposições nem publicações que tratem as obras chinesas e japonesas paralelamente, posicionando-as lado a lado, pela comparação desfavorável que tal forma de apresentação possa acarretar.

Sob o olhar dos chineses, as peculiaridades nipônicas já apontadas podem não ser tão japonesas, por compartilharem semelhanças que não existiriam na sua relação com a arte ocidental. Desse modo, ao se deslocar o ponto de vista, mudam-se as referências e, conseqüentemente, o que se denomina “característica da arte japonesa”.

Alguns pesquisadores japoneses (Toda, Yashiro e Tsuji), bem como o especialista americano em arte asiática, Sherman Lee, desenvolvem estudos sobre diferenças existentes entre a arte da China e do Japão. Eles consideram a criação de um estilo próprio nipônico por meio da construção e desconstrução de modelos absorvidos da China, embora a pesquisa seja muitas vezes dificultada pela inexistência de obras originais chinesas, perdidas nas frequentes lutas, conquistas e de acontecimentos específicos como a Revolução Cultural.

¹⁶ TODA, op.cit., p.10.

Historicamente, a distinção entre a arte chinesa e a japonesa é mais ambígua nas Eras Asuka (593-710) e Nara (710-794) e institui-se com mais precisão a partir da Era Heian (794-1192), quando se cria o *yamato-e* (pintura japonesa) em contraposição a *kara-e* (pintura chinesa). Entretanto, é na arte da Era Momoyama (1573-1603) que se torna mais interessante cotejá-las, porque os japoneses adotam o estilo chinês, mas realizam as suas modificações e adaptações dando uma nova forma ao modelo introduzido.

As principais diferenças que persistem nessa comparação sino-japonesa são as questões da simplificação, da bidimensionalidade e do aspecto lúdico presentes na pintura japonesa.

Outro traço distintivo é o modo de apreciação do trabalho. As obras clássicas chinesas *sansuiga* necessitam de um tempo longo para apreciá-las: deve-se variar a distância para perceber tanto os detalhes quanto a profundidade e a ilusão espacial proporcionada. O artista Guo Xi (1020-1090) afirma, no escrito *The Lofty Message of Forest and Streams*, ser necessário que o espectador deslize o olhar sobre a tela para viajar sobre a pintura. Muito diferente disso, a pintura japonesa, se confrontada com a chinesa, é aquela que impressiona o observador numa olhadela.

A questão da ornamentação, como vimos no Catálogo de Pinturas do Imperador de Xuanhe do século XII, estava presente nas obras japonesas, em detrimento da falta de “realidade”. Isso quer dizer que as obras chinesas eram, segundo Lee, “mais sólidas, próximas à natureza na sua representação e mais racionais na sua cuidadosa localização

de planos recuados”¹⁷ Por conseguinte, eram mais explícitas, ao passo que a arte japonesa era improvisada e implícita. Para os chineses, a obra japonesa era algo próximo do artesanato, mesmo porque, para estes, o território da arte era mais amplo que a definição continental, conforme Toda.¹⁸ De fato, há um uso constante de folhas de ouro e prata tanto na pintura quanto nos objetos artesanais como *makie*. Historicamente, a utilização dos mosaicos do artesanato chinês da Era Tang desenvolveu-se, na Era Heian japonesa, no uso de folhas de ouro e prata nas pinturas budistas. Na comparação entre o quadro *Pavões* (Figura 1) de Lin Liang (1430-90) da Dinastia Ming (pintura em rolo, tinta sobre seda, do acervo do Cleveland Museum of Art) e *Verão, Flores e Pássaros das Quatro Estações* (Figura 2), de Motonobu Kano, (1476-1559) Era Muromachi, datado de 1510 (pintura montada em rolo, tinta sobre papel, acervo de Daisen-in, Daitoku-ji, Kyoto), verifica-se que Kano manipula o pinheiro em uma curva extravagante, esculpe a sua pedra de gelo e produz uma pintura decorativa, ao passo que que Lin Liang realiza uma representação real da natureza, evitando distorções e arrojadas assimetrias.

A questão da ornamentação é atrelada à liberdade de expressão, à não necessidade de seguir regras e normas. Uma comparação entre cerâmicas evidencia tal aspecto. Lee compara uma tigela chinesa Jian da dinastia Song (960-1279) e uma japonesa *raku* denominada *Otogaze* de Chojiro (- 1589) da Era Momoyama.¹⁹ A perfeição técnica e formal é

¹⁷ LEE, Sherman E. *History of Far Eastern Art*. Ed. Naomi Noble Richard. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1994, p. 449.

¹⁸ TODA, op.cit., p. 56.

¹⁹ LEE, op.cit., p.449.

percebida na primeira, a outra tem a liberdade da assimetria e do deforme.



Figura 1 - Pavões de Lin Liang (1430-90) da Dinastia Ming, pintura em rolo, tinta sobre seda. Acervo do Cleveland Museum of Art.

Figura 2 - Verão, Flores e Pássaros das Quatro Estações, de Motonobu Kano, (1476-1559), Era Muromachi, 1510, pintura montada em rolo, tinta sobre papel. Acervo de Daisen-in, Daitoku-ji, Kyoto.

Um outro bom exemplo é o cotejo da pintura dos macacos do artista chinês Muqi (Figura 3), do século XIII, e da obra do artista japonês do século XVI, Tohaku Hasegawa (Figura 4). Ambas as obras se encontram em templos em Kyoto, Japão, a primeira no Daitokuji e a segunda no Myôshinji. Hasegawa toma como base a pintura do mestre chinês, mas, em vez de se limitar a representar o real dentro de normas preestabelecidas, dá asas à imaginação, de tal modo que o dinamismo do movimento tanto do animal quanto das pinceladas revela a característica do lúdico, como se o libertar e o brincar fossem internalizados pelo próprio artista.



Figura 3 - Pintura dos macacos do artista chinês Muqi, século XIII.



Figura 4 - Obra do artista japonês do século XVI, Tohaku Hasegawa

Considerações finais

O trajeto percorrido pela arte no Oriente passa por países do Oriente Médio à Índia, e, posteriormente, pela China, a Coreia e o Japão; este último, o ponto final

desse percurso. Não à toa, portanto, o Japão sobrepõe culturas de variados países do continente asiático e, principalmente, da China.

Embora o continente chinês tenha sido o foco do olhar dos japoneses por muito tempo, há um deslocamento, desde os meados do século XIX, para o Ocidente, tomando-o como referência na sua autoidentificação, que revela a vontade de ser aceito e de equiparar-se ao primeiro mundo.

De acordo com o espaço a partir do qual se lança o olhar, há uma transferência do que se pode entender como particularidades da arte japonesa – é o que observamos em relação ao olhar ocidental e chinês. Direções diferentes de olhares – do Ocidente para o Japão e vice-versa – dialogam com as artes japonesa e ocidental e produzem as consequentes modelizações.

A xilogravura *ukiyo-e* é valorizada, fruto da sua circulação para um lugar estrangeiro e sua ressignificação faz emergir, no território ocidental, o movimento denominado japonismo – a adoração dos padrões japoneses, já comentada. No Japão, o seu contato com o Ocidente cria um novo estilo de arte denominado *yôga* (pintura ocidental) e, curiosamente, renomeia-se a arte tradicional japonesa preexistente como *nihonga* (pintura japonesa), justamente para contrapô-la a esse novo termo e técnica estrangeiros.

No que se refere ao olhar do Japão para a China, houve uma intensa absorção da sua cultura e posterior desconsideração e, na direção inversa, do olhar da China

para o Japão, verifica-se, predominantemente, um grande desinteresse. Não obstante, os pesquisadores japoneses apontam ser de bom tom considerar as obras da China trazidas ao Japão, bem como as suas cópias, como fonte de estudo da arte chinesa porque pouca obra clássica sobreviveu no país de origem.

Tais direcionalidades do olhar apresentam complexidades que tornam difícil definir o que sejam as peculiaridades de uma arte. Isso se deve às oscilações que se estabelecem de acordo com o olhar instituído e o lugar de onde ele parte. A arte de um espaço contamina a do outro, assim como o olhar para o outro gera novos lugares para os objetos observados e traz, como consequência, outros modos de ver, constituindo novas relações. Pela intrincada rede de olhares de diferentes espaços analisados, observa-se a existência de uma lógica relacional (e não linear) que se faz pela mediação de processos históricos e pela relação da sociedade com o seu meio ambiente. Trata-se de um processo líquido, porque essas relações se modificam constante e continuamente. Conforme Huberman,²⁰ “Nesse sentido, ver depende do lugar de onde se olha. É sempre uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado.”

Referências Bibliográficas:

BERQUE, Augustin. Identification of the self in relation to the environment. In: ROSEMBERG, Nancy R. (org.) Japanese Sense of Self. London: Routledge, 2000, p. 93-104.

²⁰ HUBERMAN, Didi. O que vemos, o que nos olha. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

HIDEKI, Yukawa. Modern Trend of Western Civilization and Cultural Peculiarities in Japan. In: MOORE, Charles. The Japanese Mind: essentials of Japanese philosophy and culture. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1967, p. 52-65.

HUBERMAN, Didi. O que vemos, o que nos olha. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

INAGA, Shigemi. The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme. In: Japan Review, 2003. 15. p.77-100.

LEE, Sherman E. History of Far Eastern Art. Ed. Naomi Noble Richard. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1994.

LEE, O-Young. Chigimi shikô no nihonjin (Os japoneses e a sua tendência de miniaturização). 10. ed. Tokyo: Kodansha, 1991.

LIN Ci. Chinese Painting – capturing the spirit of nature with brushes. Trad. Yan Xinjiang e Ni Yanshuo. Beijing: China Intercontinental Press, 2010.

LOOSER, Thomas. Superflat and the Layeres of Image and History in 1990s Japan. In: LUNNING, Frenchy (Ed.) Mechademia 1 Emerging Worlds of Anime and Manga. Minnesota: University of Minnesota Press, 2006, p.92-109.

KARATANI, Kojin. Nêshon to Bigaku (Nação e estética). Karatani Kojin Shu. Vol.4. Tokyo: Iwanami Shoten: 2004.

OKAKURA, Kakuzo. O livro do chá. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

TSUDZUMI, Tsuneyoshi. El arte japonés. Barcelona: Gustavo Gili, 1932.

TODA, Teisuke. Nihon Bijutsu no Mikata.- Chûgoku to no hikaku ni yoru (O modo de ver a arte japonesa – Comparações com a China). Tokyo: Tsunokawa Shoten, 1997.

TSUJI, Nobuo. Nihon Bijutsu no Mikata. (O modo de ver da arte japonesa). Nihon Bijutsu no Nagare, 7. Tokyo:Iwanami Shoten, 2001.

TSUJI, Nobuo, TAKASHINA, Shuji, HAYASHIYA, Seizo, HATTORI, Yukio, KIRIHATA, Ken, OHISHI, Nao. Nihon wo kazaru – sôshoku ni miru Nihon no kokoro (Decorar o Japão – o espírito japonês na decoração). Simpósio. The Aesthetics of Japan. Nº 18. Kazari (Ornamento). Tokyo: Perikan-saha, 1992.

TAKASHINA, Shuji. Nihon Kindai no Biishiki (A consciência do belo no Japão contemporâneo). Tokyo: Seidosha, 1993.

YASHIRO, Yukio. Sekai ni okeru Nihon Bijutsu no Ichi. (A posição da arte japonesa no mundo). Tokyo: Kodansha, 1988

História da arte no Rio Grande do Sul a partir de arquivos: as políticas da memória

Mônica Zielinsky

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: O trabalho reflete sobre a constituição da história da arte a partir de arquivos de artistas, ao abordar comparativamente os estudos de casos de Iberê Camargo (1914-1994) e de Heloisa Schneiders da Silva (1955-2005) no Rio Grande do Sul, Brasil. Ambos arquivos são objetos de estudo da autora, a partir de sua responsabilidade pela organização e catalogação dos mesmos, mas mais em particular, ao se desvendarem, através dessas ações, as políticas da memória envolvidas nesta constituição de arquivos, com inserções diversas a nível histórico e nos modos de sua difusão pública, dados de fundamental importância para se pensar a história da arte hoje.

Palavras-chave: Iberê Camargo - Heloisa Schneiders da Silva – História da arte no Rio Grande do Sul – Arquivos – Políticas da memória

Abstract: This work reflects on the constitution of art history considering artists' archives, comparing the cases of Iberê Camargo (1914-1994) and Heloisa Schneiders da Silva (1955-2005), in Rio Grande do Sul,

Brazil. Both archives are studied by the author, who is responsible for their organization and catalogation. The analysis of such material reveals the politics of memory implicated in the constitution of these archives, with different historical insertion and public diffusion, consisting of essential data to consider art history today.

Keywords: Iberê Camargo - Heloisa Schneiders da Silva – Art history in Rio Grande do Sul Archives– Politics of memory

“ Ao me retratar, gravo minha imagem no vão desejo de permanecer, de fugir ao tempo que apaga os rastros”.

Iberê Camargo, em entrevista a Lisette Lagnado, 1994.

“A observação da natureza e da figura humana tem sido uma parte muito importante do meu trabalho em desenho e pintura, mesmo que não pareça como um produto de minha obra, mas mais como “anotações”.

Heloisa Schneiders da Silva, sem data

A obra artística e o acervo documental de Iberê Camargo e de Heloísa Schneiders da Silva permanecem resguardados em arquivos específicos em Porto Alegre.¹ Estes levam-nos a indagar sobre a constituição de cada um deles e sobre as políticas da memória que neles se inserem. Esses dados constituem um pensamento, mesmo em um

¹ Os artistas Iberê Camargo e Heloisa Schneiders da Silva são ambos originários do Rio Grande do Sul e falecidos respectivamente em 1994 e 2005. Inserem-se em poéticas de um cunho mais tradicional da arte, na pintura, no desenho e, no caso de Iberê Camargo, também na gravura. Os dois artistas trazem sua importância dentro da arte brasileira, mas as políticas da memória que seus arquivos expõem levam a compreender estas obras em perspectivas diversas e sugerem se pensar sobre as diferentes histórias da arte que podem ser construídas.

estudo de casos exemplares, sobre possibilidades para se avaliar sobre as conformações das histórias da arte no Rio Grande do Sul. Nossa reflexão emerge da experiência pessoal como organizadora e estudiosa desses dois arquivos de artistas, estes constituídos da obra artística e documental, referente a cada um deles.

Arquivos têm sido destacados como um tema de visível interesse, desencadeador de debates na atualidade, mais particularmente ao estarem vinculados às discussões sobre a memória, individual ou coletiva. Muitas das poéticas dos artistas dos nossos tempos lançam mão do processo arquivístico, às vezes expondo um modo de pensar e de conceber a criação vinculada a esse tipo de processo. Nesta reflexão em particular, a abordagem volta-se a investigar, não sobre o emprego deste meio efetuado por artistas, mas sobre o sentido do trabalho com arquivos do ponto de vista do historiador da arte hoje e em relação às políticas da memória com eles envolvidas.

Os dois estudos de casos aqui em discussão evidenciam inscrições radicalmente diversas no meio artístico do Rio Grande do Sul. Um deles é parte fundamental do acervo da Fundação Iberê Camargo, instituição privada e sem fins lucrativos. Foi construída por Álvaro Siza, um dos mais reconhecidos arquitetos de obras museológicas na atualidade e se situa como de renome nacional e já internacional. Ela opera através de projetos de leis de incentivo e tem alcançado um grande impacto social na cultura local, através de suas exposições de acervo e temporárias, por vezes itinerantes pelo território brasileiro,

assim como pela repercussão de seu projeto educativo. Este arquivo foi tombado e catalogado por mim e minha equipe, tendo-se publicado, através deste extenso e rico trabalho, o primeiro volume do catálogo *raisonné* das gravuras do artista, ao se interrelacionar documentos e obras.²

O outro arquivo apresenta, por sua vez, uma inscrição peculiar, ele não pertence a nenhuma instituição. Os arquivos de Heloisa Schneiders da Silva foram reunidos e conservados por amigos pessoais da artista e por sua família. No entanto, após o falecimento de Heloisa, um grupo foi formado por intelectuais, artistas e familiares, nomeado Projeto Heloisa Schneiders da Silva, no intuito de pensar caminhos para a organização, preservação e exposição dos arquivos da artista. Grande parte deles ofereceram fartos materiais para uma mostra,³ assim como foi elaborado um livro publicado em 2010,⁴ com auxílio da Fumproarte⁵ e apoio do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, através da Lei Rouanet. Também para fins de tombamento e estruturação deste arquivo recebi o convite para coordenar o trabalho, curar a mostra retrospectiva e organizar a publicação.

São dois arquivos de artistas, mas eles não se constituem como materiais inertes para que se recomponha linearmente o que os dois artistas realizaram. Colocam-se como indagação histórica, a que se trama na constituição dos materiais artísticos e documentais e ao apontarem

² Mônica Zielinsky (coord.). *Iberê Camargo. Catálogo raisonné*. Volume 1. Gravuras. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

³ A exposição foi por mim curada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. “*Quero outros espaços*”, realizada de 14 de dezembro de 2009 a 21 fevereiro de 2010.

⁴ Mônica Zielinsky (org.). *Heloisa Schneiders da Silva. Obra e escritos*. Porto Alegre: MARGS, 2010.

⁵ Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre.

inserções políticas estratégicas diferenciadas no meio artístico do Rio Grande do Sul.

Este trabalho propõe-se assim a colocar em questão, por um lado, a compreensão das diferentes inserções desses arquivos no campo da arte local e as políticas da memória que os envolvem, também em relação à sua difusão pública. Fornece com isso dados para a compreensão da história da arte no Rio Grande do Sul através de casos exemplares. O trabalho pergunta se esses dois modos de inserção no tecido cultural exigiriam abordagens históricas diversas; ou melhor, indaga-se: quais seriam os caminhos para o historiador da arte diante da construção dessas duas condições históricas e das políticas da memória assumidas em relação a esses arquivos que dessem conta de objetos documentais de articulação cultural distinta dentro da arte brasileira?

Optou-se, neste estudo, por realizar uma primeira revisão de ideias sobre os diversos modos de abordar o tema dos arquivos do ponto de vista do historiador. O trabalho com arquivos é trazido pela estudiosa espanhola Anna Maria Guasch⁶ como inserido dentro de um *paradigma de arquivos*, ao supor este apresentar, em princípio, uma linha de trabalho específica e coerente. Também Benjamin Buchloh aborda este paradigma ao discutir suas implicações em uma criação artística baseada em uma sequência mecânica, em um repetitivo encadeamento sem fins de reprodução, desenvolvido com estrito rigor formal e absoluta coerência estrutural, em uma “estética

⁶ Cf. Anna Maria Guasch. *Arte y Archivo 1920-2010*. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal, 2011, p. 9.

de organização legal-administrativa”.⁷ Guasch, a partir de Buchloh, chama a atenção para a conformação dos arquivos hoje como sintomas de um estado de conformismo burocrático, diferentemente dos primeiros paradigmas que continham um espírito transgressor de utopia social e artística, como os das primeiras décadas do século XX. A autora destaca, no entanto, que este oferece um território fértil para o escrutínio teórico e histórico. Em outro texto, ela reforça que os arquivos buscam transformar o material histórico oculto, fragmentário ou original em um fato físico e espacial, como um lugar legitimador para a história cultural.⁸

No entanto, diante dessas observações, levantam-se questões. Interroga-se de que modo seria possível considerar os dois arquivos em estudo como um lugar legitimador para a história cultural, conforme apresenta a historiadora espanhola, uma vez que um deles se encontra resguardado de forma não institucional, até mesmo situado em um espaço privado da família da artista. O outro, por sua vez, ao contrário, por sua inscrição institucional, expressa a realidade social contemporânea, voltada à esfera pública aberta, administrada, interessada na perícia técnica e informativa e a conceitos da racionalidade útil, até mesmo, como refere Baudrillard, ao “território publicitário da cultura”.⁹ Nesse sentido, David Harvey reforça essa ideia, ao afirmar que

“O colapso dos horizontes temporais e a preocupação com a instantaneidade surgiram em parte em decorrência da ênfase

⁷ Cf. Benjamin Buchloh, in: Anna Maria Guash, op. cit.

⁸ Anna Maria Guasch. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia*, 2005.

⁹ Jean Baudrillard. *Entrevues à propos du “complot de l’art.”*. Paris: Sens & Tonka, 1997.

*contemporânea no campo da produção cultural em eventos, espetáculos, happenings e imagens de mídia”.*¹⁰

Nessa perspectiva, obras e documentos relativos ao trabalho de Iberê Camargo, como sua pintura, as fotografias de ateliê ou em trabalho proliferam frequentemente na mídia como rituais da memória, uma memória saturada sobre o artista.¹¹ Conhece-se que a obsessão com a memória é um sintoma significativo do nosso presente cultural e chega-se mesmo a pensar sobre ela como um modo de re-apresentação e de pertencimento cada vez maior do presente.¹² Sob esse ponto de vista, os materiais de arquivo deste artista alcançam amplamente sua visibilidade pública e transmitem o mito permanente da presença atual do artista. Muitas das entrevistas de Iberê, por exemplo, são largamente difundidas em escala maior e proporcionam “o impacto instantâneo da palavra do artista”, como se ele estivesse sempre presente em vida e entre nós, um presente sempre construído em seu modo ficcional. Não são lembradas ou discutidas, no entanto, as conexões desses materiais com a história que os produziu, o real contexto histórico e cultural de produção do documento. Nesse sentido, o trabalho do historiador da arte vem a ser de importância fundamental, pois lembra Craig Owens¹³ que, ao se tratar da arte, (e

¹⁰ David Harvey. *A condição pós-moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1993, p. 61.

¹¹ Cf. refere Georges Didi-Huberman, ao citar a obra de Wiewiorka sobre Auschwitz. Ela é mencionada nessa expressão quando não é capaz de colocar em relação as singularidades históricas, sem se fixar em ideias mais profundas, ao se tornar abstrata e limitada no nominável [...] In: Georges Didi-Huberman. *Remontages du temps subi*. L'oeil de l'histoire, 2. Paris: Minuit, 2010.

¹² Cf. Andreas Huyssen. *Present Past*. Urban palimpsests and the politics of memory. Stanford: Stanford University Press, 2003.

¹³ Craig Owens. *Beyond recognition*. Representation, power and culture. London:

ao mesmo modo dos arquivos de arte), torna-se essencial desenvolver sobre esses materiais de arquivos *uma visão cultural performática*, isto é, verificar, não simplesmente o que podem dizer (interpretações das obras ou documentos), mas extrair deles *o que eles fazem*, isto é, *descrever e interrogar as suas condutas e as conformações assumidas no contexto histórico onde se engendraram e atuam*, perspectivas para um ato de pesquisa que jamais vem a ser neutro.

Por outro lado, a política da memória no caso dos arquivos de Heloisa é apenas ressaltada em relação ao passado, ao salientar sua ausência ou a lacuna entre as práticas locais da cultura. A dimensão da memória adquire, neste caso, um outro sentido: volta-se à árdua luta contra o esquecimento cultural, pois a inserção da artista e de sua obra não é institucional e sim, voltada a atos locais em relação à produção da artista, às práticas de enriquecimento de arquivos, expositivas e de publicações.

Ao encontro da mesma ideia, Michel de Certeau¹⁴ ressaltava como históricos os discursos vinculados a operações, ao serem definidos por seu funcionamento no campo cultural. Assim, na mesma perspectiva de Owens, “também não se pode compreender o que eles (os discursos) dizem, independentemente da prática de que resultam.” Aponta ele a necessária articulação entre conteúdo e operação, ao examinar as leis que organizam os fatos.

Dentro deste âmbito de pensamento, ambos arquivos em estudo podem espelhar essas articulações, porém dentro dos referidos quadros específicos de interesses, mas que dão

University of California Press, 1992.

¹⁴ Michel de Certeau. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2008, p. 32.

a ver os contornos da história da arte no Rio Grande do Sul. Não é possível omitir que os arquivos são considerados por alguns apenas como uma ferramenta do estudioso, mas é inegável que a intervenção deste vem, uma vez enriquecido de dados, a construir as histórias que descobre e organiza, em uma possível noção de montagem específica.¹⁵

Dentro deste âmbito da reflexão, recorremos aos questionamentos temporal e social de Walter Benjamin e de Didi-Huberman. Preocupam-se ambos em ressaltar a importância em compreender os arquivos permanentemente conectados à história que os produziu. Geram com isso a imprescindível legibilidade desta história. Esta substitui o que é apenas visível (visibilidade) e dedica-se à noção bem pensada, àquela que adere ao seu objeto com “precisão e clareza”. As grandes construções emergem, para estes autores, a partir de um imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhos do passado, a partir dos pequenos elementos aprofundados com cuidado, ao articular um momento de memória e de legibilidade que aparece, como um enunciado capital, na concepção de Benjamin – como um *ponto crítico* - um sintoma, um mal-estar na tradição. As fontes escritas encadeiam-se com testemunhos e estes com documentos visuais, também com correspondências, depoimentos fornecidos, entre tantos outros, e dão origem à ideia de constelações. O conhecimento histórico para Didi-Huberman somente advém do agora, de nossa experiência presente, mas ele o trata com desenvoltura em seus estudos sobre

¹⁵ Cf Georges Didi-Huberman, op. cit, também este voltado aos escritos fundantes de Walter Benjamin, em sua obra *Paris, Capitale du XIXe Siècle. Le livre des Passages*. Paris: Du Cerf, 1989.

o movimento anacrônico que tanto defende,¹⁶ ao pensar a história.

Walter Benjamin, por sua vez, já havia desenvolvido esta ideia em relação à montagem, ao expor que “a primeira etapa consistiria a retomar na história o princípio de montagem”, a apreender a relação com os arquivos nesta operação, como a construção da história.¹⁷

A intensificação do processo de legibilidade intrínseca aos arquivos, enfatizada por Didi-Huberman, paralizados pelos processos de visibilidade dos quais geralmente se tornam reféns, tais como os dos campos de extermínio da Segunda Guerra, são válidos também em exemplos da sociedade espetacular da cultura hoje, nas circunstâncias aqui mencionadas. Cabe expor as histórias e continuar a temporalizar sem descanso”,¹⁸ retoma o autor, ideia fundamental e com a qual concordamos.

E nesse sentido, Serge Guilbaut¹⁹ ilumina as indagações levantadas nesta reflexão, ao ressaltar a atividade do historiador da arte diante dos arquivos como uma atividade política, distante das camuflagens dos métodos científicos e da obsessão das descobertas de verdades objetivas. Ao contrário declara ele, nenhum documento é inocente e cabe ao historiador primordialmente lutar contra a perspectiva imposta pelas fontes abordadas. Destaca a interpretação

¹⁶ Cf. Georges Didi-Huberman em diversas obras, tais como em *Devant l'image*. Paris: Minuit, 2002, o artigo “O anacronismo fabrica a história. Sobre a inatualidade de Carl Einstein”, in: Mônica Zielinsky. *Fronteiras*. Arte, Crítica e outros ensaios. Porto Alegre: UFRGS, 2003, entre outros.

¹⁷ Walter Benjamin, op. cit., p. 477.

¹⁸ Cf. Georges Didi-Huberman, op. cit.

¹⁹ Serge Guilbaut. “Factory of Facts: Research s Obsession with the Scent of History”. In: Michael Ann Holly and Marquard Smith (Ed.) *What is Research in the Visual Arts?* Obsession, Archive, Encounter. Massachussets: Clark Conference, 2008.

da ficção, as facções de argumentos, os diferentes tipos de histórias existentes, os inúmeros modos de construir o passado, o primitivo, mas em especial, o mito da objetividade, sua “castidade da história” (cf. Fustel Coulanges).²⁰

Defende este autor a interrogação em lugar da análise, em especial no emprego de recursos teóricos que busquem extrair dos arquivos a construção subliminar de interesses e os desejos enunciados. Sem qualquer neutralidade, estabelecem-se nesse processo lutas culturais e políticas, no exame das obras e de seus documentos presentes nos arquivos. São posturas que fazem aflorar à superfície as sutis exclusões, os esquecimentos e as lacunas da história. Guilbaut considera esta história como uma prática antes de tudo ética e política, em um mundo voltado ao entretenimento e a um turismo cultural avassalador.

Diante dessas retomadas de diferentes posições teóricas para abordar o lugar do historiador da arte face aos arquivos como matéria de trabalho, é possível se pensar no problema levantado neste trabalho.

São realmente dois arquivos diversos em relação à inserção histórica de cada um e às políticas da memória que eles trazem à luz. Um é particular, quase “caseiro”, dependente de alguma possível instituição que possa acolhê-lo e projetá-lo para a vida pública. O outro, ao contrário, insere-se na espetacularização das atividades institucionais. Indaga-se pois, sobre o que eles possuem, cada um em seu âmago, de

²⁰ Numa Denis Fustel de Coulanges é um historiador francês (1830-1899) considerado dos mais sistemáticos e intransigentes, em especial ao publicar a obra *A cidade antiga* (1864), na qual expôs a força do papel desempenhado pela religião na política social e evolução da Grécia e de Roma. Buscou veementemente a verdade e extrair os desenhos políticos dos fatos à luz de uma verdade sempre definitiva, na qual acreditava.

facções, de argumentos, omissões de dados, de distorções de fatos, de modos múltiplos de construir o passado e os mitos da objetividade. Infere-se que ambos devam fornecer valiosos dados para esta análise. Trazemos assim à luz, a título de exemplo, apenas três fatos, possivelmente desconhecidos em termos comparativos, para que se possa refletir, não sobre o que eles significam, como menciona Owens, mas sobre sua conduta performática na cultura, de importância para a constituição das histórias da arte no Rio Grande do Sul.

Selecionou-se assim, entre tantos dados constituintes nos arquivos, o reconhecimento institucional e o desejo de permanência, a produção escrita dos artistas e as relações entre visibilidade e a inserção artística, como exemplos de operações artísticas encontradas em uma evocação comparativa.

1. Reconhecimento institucional e o desejo de permanência

- Em seus arquivos encontram-se dados que evidenciam o fato de ter Iberê Camargo rejeitado, durante toda a sua existência, a condição da morte e do irreversível desaparecimento. Deixou vestígios de seu desejo de que sua obra (tanto artística como documental) fosse perpetuada e resguardada da passagem do tempo. Ele, assim como sua esposa Maria, registrou quase toda a obra, ambos anotaram a trajetória artística do pintor e a sua circulação no mercado, assim como documentaram a

produção também por meio de numerosos diapositivos e fotografias.

Ao ser esboçada a ideia de uma instituição que abrigasse sua obra, o artista foi acusado na imprensa, por meio das palavras de um intelectual, como um obstinado à autopromoção pessoal. No entanto, as palavras de sua esposa Maria expressaram essa vontade de permanência e de resguardo da obra de Iberê, porém como sendo uma aspiração dela mesma e não do artista.

Independentemente da controvérsia das afirmações, a negociação política foi concretizada, pois apenas um ano após o falecimento de Iberê constituiu-se uma fundação de grande repercussão para a história da arte brasileira recente e que leva seu nome, em uma iniciativa liderada por empresários, jornalistas e artistas;

- Heloisa, por sua vez, não deixou transparecer suas motivações em ser conhecida institucionalmente. Tal fato encontra-se registrado em seus escritos e atos, entre eles a sua recusa ao cargo de professora no Instituto de Artes da UFRGS, fato quase desconhecido na história da arte do Rio Grande do Sul. Heloisa não alcançou quaisquer metas de difusão pública de sua obra. Os arquivos da artista expõem que as negociações políticas não existiram.

2. A produção escrita dos artistas

- Iberê Camargo escreveu cartas, contos e diversos escritos sobre a sua visão sobre a arte, transformados em livros publicados, além de conceder entrevistas e fartos

depoimentos divulgados sistematicamente na imprensa. A produção escrita de Iberê ganhou uma larga extensão pública;

- Heloisa Schneiders da Silva redigiu muitos escritos sobre a arte, sobre a pintura, arte postal, sobre o processo de trabalho, entre outros assuntos de inegável interesse artístico. No entanto, plasmou esses registros em cadernos pessoais, em folhas avulsas de papel e não idealizou a permanência dos escritos, muitas vezes anotados de forma precária junto a listas de compras de supermercado e de outros lembretes da vida cotidiana, mesmo doméstica. A produção escrita desta artista não alcançou uma extensão pública durante a sua existência.

3. Visibilidade e inserção artística

- Iberê participou de atividades destacadas na construção da história da arte brasileira: participação em júris, bienais, em diversas exposições nacionais e internacionais, na luta nacional por condições de trabalho artístico,²¹ entre diversas outras ações que expõem sua inserção artística de importância irrefutável. Por todas essas articulações no meio de arte, Iberê adquiriu uma grande visibilidade e conseqüentemente recebeu valiosas distinções e prêmios;

- Em seus arquivos, encontra-se que Heloisa não considerou a importância de sua inserção institucional.

²¹ Faz-se referência aqui ao Salão Preto e Branco, ocorrido no Rio de Janeiro em 1954 e organizado por Iberê, juntamente com outros artistas, como por exemplo Oswaldo Goeldi, em reivindicação dos altos custos dos impostos da tinta importada no Brasil.

A sua obra artística não revelou repercussão nacional, quando muito uma tímida inserção local, fato que, em uma visão performática, revela seu obscurecimento até momentos recentes da construção da historiografia da arte brasileira.

A partir desses breves exemplos, e à guisa de conclusão, pondera-se que, em verdade, podem ocorrer duas histórias da arte a partir de arquivos, por um lado a que os artistas eles mesmos constroem, reconhecida pelos dados encontrados nessas mesmas organizações e a do historiador que desenha a anatomia de uma outra história da arte, por sua capacidade de exercer a legibilidade dos materiais e de identificar com argúcia as políticas da memória nas quais esses arquivos se inserem e das quais afloram. Pode ele elucidar a constituição destes, ao considerá-los de natureza aberta a ressignificações, nunca desconectados à história que os produziu. Cabe a ele interrogar o modo como eles evidenciam em seus conteúdos as manifestações ou expressões de poder tramadas, também os processos de diferenciação, as exclusões e as regras institucionais que neles transitam.

Nunca neutra, esta história da arte abre-se a uma incessante interrogação que enfim não pode ser independente da história da arte construída pelos artistas. Ao contrário, ambas são profundamente articuladas entre si e reciprocamente necessárias, para se considerar as histórias da arte que emergem valiosas dos arquivos artísticos, entre os silenciosos mas poderosos meandros de suas constituições e operações pelas quais transitam

na cultura local e mais amplamente na brasileira, com suas implicações em problemas da globalização da circulação artística atual. Um trabalho sem dúvida alguma imprescindível de ser continuado.

A Cosmococa de Oiticica: discussões sobre a relação obra/espço de fruição

Patricia Ferreira Moreno¹

Resumo: No início da década de 1970, o artista plástico Hélio Oiticica passou a conceber novos formatos de expressão artística ao sequenciar imagens estáticas, as quais apresentariam as mais variadas intervenções, desde palavras até linhas e desenhos feitos com uma forma particular de textura: a cocaína. À experiência com imagens em sequência deu o nome de Quasi cinema e a essa série chamou de Bloco de experiências in Cosmococa-program in progress. A proposta desse trabalho é investigar os mecanismos e as concepções dessa obra em sua intenção relacional com o espaço. Em seguida, com o intuito de discutir as operações que se realizam entre a concepção do artista e o processo de musealização de sua obra, apresentamos um estudo sobre como essas ideias foram materializadas no espaço expositivo da galeria Cosmococa, no Instituto de Arte Contemporânea Inhotim - MG.

Palavras-chave: Cosmococa. Hélio Oiticica. filme de artista. Musealização. Inhotim.

¹ Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense - UFF. Docente do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – PUC/CES-JF. Professora temporária no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora – IAD/UFJF

Abstract: In the early 1970s, the artist Helio Oiticica began to devise new forms of artistic expression to sequence still images, which would present the various interventions, from words to lines and drawings made with a particular form of texture: cocaine. The experience with images in sequence he named Quasi Cinema and this film series called Block experiences in Cosmococa-program in progress. The purpose of this study is to investigate the mechanisms and concepts that work in its intention relational space. Then, in order to discuss the transactions that take place between the artist and the design process musealization of his work, we present a study on how these ideas were embodied in the exhibition space of the gallery Cosmococa at the Institute of Contemporary Art Inhotim – MG.

Keywords: Cosmococa. Hélio Oiticica. Movie artist. Musealization.

A partir da década de 1960 surgiu no Brasil um tipo particular de manifestação artística cujas principais propostas demonstravam a intenção de ruptura com os suportes e espaços tradicionais de exibição da obra de arte. Vários artistas passaram a trabalhar com a imagem cinematográfica pensando-a como uma ampliação dos canais de realização de sua obra, propondo formas em que a linguagem fílmica e as artes plásticas pudessem ser revisitadas em conjunto. As modalidades das experimentações surgidas variaram e se reconfiguraram,

passando a se manifestar na própria realização dos filmes e sua exibição em espaços não convencionais. Essas experiências foram associadas a uma modalidade conhecida como *filme de artista*.

Em Nova York, no início da década de 1970, o artista plástico Hélio Oiticica prosseguiu com suas reflexões sobre as possíveis redefinições do espaço pictórico. Nesse sentido, passou a conceber uma forma de expressão diferenciada ao sequenciar imagens estáticas (exibidas em sequencia de *slides* em projetor), as quais apresentariam as mais variadas intervenções, desde palavras até linhas e desenhos realizados com uma forma particular de “textura”: a cocaína.

A essa experiência com imagens em sequência ele denominou de *Quasi cinema* e à série, que contou nos cinco primeiros trabalhos com a parceria do cineasta Neville D’Almeida, deu o título de *Bloco de experiências in Cosmococa-program in progress*. Tais imagens, captadas de diferentes fontes (capas de livros, discos, jornais e revistas) foram apropriadas, reinventadas e ressignificadas pelo artista, passando a compor um exercício imagético cuja fruição aconteceria em ambientes específicos, formulados para agir em confluência com as imagens. Tratava-se de produzir uma relação sensorial com o espaço em uma situação cinematográfica não narrativa, cuja fruição em conjunto, concretizaria a obra de arte.

Além dos questionamentos sobre os espaços convencionais da arte, percebemos que ambos, Oiticica e Neville, compartilhavam as ideias sobre apresentar uma

proposta diferenciada da estrutura tradicional do cinema, propondo outra linguagem, (re) apresentada como objeto de arte que se materializa em uma exibição situada entre a operação cinematográfica e artística. O envolvimento de Oiticica com a proposta de alteração da dinâmica tradicional do cinema teve início a partir de seu contato com a obra do cineasta brasileiro Neville de Almeida. O filme, *Mangue-Bangue*, de Neville, foi compreendido por Oiticica como “a perfeita medida de frestas-fragmentos filmes-som de elementos concretos (...) NÃO NARRAÇÃO”.² A ideia de uma narrativa não linear é um ponto importante para a formulação de seu *quasi-cinema*, cuja proposta tem a intenção de transcender as questões do tempo e do espaço, construindo uma possibilidade de fruição de imagens, sons e sensações diversas simultaneamente.

É importante ressaltar que o objetivo de refletir sobre a realidade usando um suporte diferenciado, também se materializava na mudança da relação entre a obra e o espectador. Não se tratava mais de pretender um espectador contemplativo, dissociado do processo de criação, mais sim, de pensar nas possibilidades de ter um espectador que pudesse interferir e se relacionar com a obra fílmica em um espaço de exibição diferenciado. Mais que uma produção aproximada do cinema como conhecemos tradicionalmente, essa proposta ultrapassava as barreiras sedimentadas pela própria “moderna tradição” cinematográfica criada no Brasil pelo Cinema Novo. Tal parâmetro permite-nos demonstrar as marcantes diferenças entre o chamado cinema de autor

² OITICICA, H. *Mangue Bangue*. Programa Hélio Oiticica. Tombo 0477/73.

do cinema de artista e, ainda, do filme de arte. Assim, entendemos o filme de artista como um trabalho criativo, que pressupõe o conhecimento crítico sobre a produção artística e uma elaboração conceitual, as obras filmicas de artistas representam um recorte temático que transcende a relação espaço/tempo, como nos aponta Hans Ulrich Obrist.³ Nesse sentido, o filme de artista apresenta-se como uma obra de arte e distingue-se do que é classificado como filme de arte, uma construção narrativa (linear ou não) de imagens, com uma linguagem diferenciada do cinema veiculado estritamente nos circuitos comerciais.

Oitica se manifestava como um descontente com a “linguagem-cinema” e, principalmente, com a relação desta com o espectador. Seus escritos, de março de 1974, sobre a *Cosmococa-programa in progress* apontam para essas inquietações: “a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais; era sempre a mesma coisa: porque?”.⁴ O artista pretendia que as obras de seu “programa” fossem arranjadas de forma a superar a passividade do espectador e que esse pudesse se relacionar de forma sensorial, criando espaços que propiciassem uma nova visualidade, uma forma de fruição que ultrapassasse a retina. Não se tratava mais de pretender um espectador contemplativo, dissociado do processo de criação, mais sim, de pensar nas possibilidades de ter um espectador/participador.

³ OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo, Bei Comunicação, 2000.

⁴ OITICA, H. Notebook 1973/1974. p. 2-3. Cosmococa: programa *in progress*. Projeto HO/Malba/CACI, 2005.p. 189.

Assim, entre os anos de 1973 e 1974, o artista se dedicou ao projeto *Cosmococa* (CC), associando-se a Neville nas cinco primeiras experiências do programa, posteriormente, a Thomas Valentin (CC6), ao crítico de arte inglês Guy Brett (CC7, mas que não chegou a ser realizada), ao escritor Silviano Santiago (CC8) e a Carlos Vergara (CC9, que ficou incompleta). Trataremos aqui das cinco primeiras experiências: CC1 Trashiscapes, CC2 Onobject, CC3 Maileryn, CC4 Nocagions e CC5 Hendrix-Wars, por serem as que atualmente têm sua exposição permanente na galeria *Cosmococa* no Centro de Arte Contemporânea Inhotim - MG (CACI), cujo ambiente apresentaremos mais adiante. Nosso objetivo é, primeiramente, apresentar as formulações de Oiticica sobre a disposição das obras no espaço expositivo. Menos que analisar tais obras, preocupou-nos aqui a forma como o artista se dedicou às orientações de como essas deveriam ser exibidas. Os manuscritos de Hélio Oiticica, elaborados entre 1973 e 1974, demonstram um cuidado rigoroso com a preparação do espaço de exposição das obras, assim, cada *cosmococa* apresenta suas especificações técnicas, orientações sobre a projeção dos slides, o momento da inclusão da trilha sonora e, prioritariamente, a forma como o ambiente deveria ser preparado para receber o espectador/participador.

Os rostos expostos nessas obras (Luís Buñuel, Yoko Ono, Marilyn Monroe, Jimmy Hendrix), foram captados em fotografias de jornais, capas de discos e livros, feitas por

Oitica e depois desenhados com cocaína por Neville,⁵ a essa intervenção, que delineava as imagens, Oitica chamou de *mancoquilagem*, termo criado da junção do nome de Manco Capac, o filho do deus sol da mitologia Inca, que teria dado a folha de coca ao seu povo, uma planta que saciaria os famintos e daria força aos débeis, com a palavra *maquilagem*. Oitica compreendia essa operação como uma

“maquilagem que se esconde na própria disposição que assume como se fora parte do desenho: faz-nos pensar com sarcasmo *duchampiano* quão longe e passados estão todos os conceitos que caracterizavam o caráter de ‘autenticidade’ nas artes plásticas.”⁶

A apropriação no sentido *duchampiano* que Oitica menciona, traz a baila as reflexões acerca da própria História da Arte que as manifestações de Arte contemporânea tendem a operar. Aqui a crítica radical de Marcel Duchamp ao sistema da arte, propondo que qualquer objeto pode ser alçado ao status artístico, é retomada de forma literal por Oitica que recusa as técnicas propriamente “artísticas” e utiliza materiais que foram despidos de seus usos e objetivos habituais. A autenticidade da obra que ele menciona reside, assim como no pensamento de Duchamp, na autoria da *maquilagem* que, segundo ele, camufla o “rastrococa” em forma de plágio da imagem original.⁷

⁵ Devemos observar que houve aqui uma inversão dos papéis: o artista plástico foi responsável pela fotografia e o cineasta pelos desenhos, o que sinaliza para o intuito de priorizar as experimentações em todas as instâncias.

⁶ OITICA, H. Notebook 1973/74, p. 7. Cosmococa: programa *in progress*. Projeto HO/ Malba/CACI, 2005.p. 191.

⁷ Idem, p.192.

Nas instruções para CC1 *Trashiscapes* a orientação era a de que os slides deveriam ser projetados simultaneamente em “duas paredes que se defrontam”, os expectadores deveriam estar sentados em almofadas ou “semideitados/reclinados e manipulando lixas de unha metálicas”.⁸ A trilha sonora seria ligada um minuto antes da projeção, dessa forma “sua relação com a sequência projetada é acidental”.⁹ Em um adendo de 3 de março de 1974 Oiticica acrescentou que “uma das paredes de projeção terá espelho ocupando a área total de projeção como se para tela.” O artista multiplicava, assim, o espaço de exibição e transcendia a tela única do cinema, como também da pintura. O participante, que está recostado e “se lixando”, pode contemplar imagens diferentes em conjunto com o som a partir de diversos ângulos e de maneira simultânea.

A CC2 *Onobject* foi projetada para ser um jogo, um convite para a brincadeira. Nas palavras de Oiticica:

“um jogo ambiental com o *scramble* (disputa) da função/situação dos objetos e do indivíduo (...) em vez de contemplação distanciada/acabado os que participam são induzidos a um *play* (jogo) leve e alegre do corpo através da dança”.¹⁰

Para estimular essa dança, as instruções indicam que o chão seja uma superfície de espuma “com borracha branca não muito espessa e os objetos devem ser

⁸ A lixa de unha era essencial para fazer a crítica a um estado de não preocupação, ou seja, todos ali “estão se lixando”.

⁹ Os termos que estão entre aspas são transcrições das palavras do artista como aparecem no documento.

¹⁰ OITICICA, H. Notebook 1/73. p. 2. Cosmococa: programa *in progress*. Projeto HO/Malba/CACI, 2005.p.18.

passados de mão em mão”. Isso torna o espectador o sujeito ativo da obra, sem a presença participativa dele não há a sua execução. A obra, que aqui não deixou de ser um objeto corpóreo, tornou-se também sensorial, sinestésica e aberta à intervenção do artista e do sujeito receptor ou, melhor dizendo, participador. Estava subvertida tanto a ordem tradicional do objeto de arte e seu lugar, quanto a linguagem cinematográfica convencional, pois procurou a partir dessa intervenção uma ruptura com a composição espacial nos dois níveis, criando uma composição híbrida, permeada por conceitos que trafegavam entre a ideia de arte ambiental e a suprasensorialidade.¹¹

A CC3, *Maileryn*, apresenta a atriz Marilyn Monroe na capa do livro de Norman Mailer, lançado em 1973. A imagem da atriz “mancoquilada” aparece após o livro ser desembulhado. As instruções para composição do ambiente determinam que o chão seja irregular, dando a sensação de uma duna e coberto de areia (como “diamante”). A projeção numa sala de quatro paredes, mas só uma das paredes e o teto receberiam as imagens. Já *Nocagions*, a CC4, se materializa quando os participantes, já imersos em uma piscina com iluminação azul e o ambiente escurecido, começam a assistir a projeção da capa do livro *Notations* de John Cage, que também é o responsável pela trilha sonora. Sobre o livro aparece sucessivamente um canudo de prata, depois um

¹¹ As ideias sobre arte ambiental estão atreladas à atividade artística que interage e/ou modifica o ambiente. Já sobre o supra sensorial Oitica dizia: “Isto me veio com as novas ideias a que cheguei sobre o conceito de ‘suprasensorial’, e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado ‘suprasensorial’ da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida” (OITICA, 1997, *apud* MACIEL, 2009).

canivete e, em seguida, um cigarro de maconha (baseado) queimado na ponta. As cores sobre a piscina modificam-se todo o tempo, enquanto a projeção ocorre nas paredes anterior e posterior da sala. As instruções dessa CC são longas e minuciosas no que se refere às mudanças de cor, volume do som e, principalmente, ordenação da projeção. Em seus escritos Oiticica dedica esse bloco a Haroldo e Augusto de Campos.

Hendrix: War, CC5, apresenta a *mancoquilagem* em Jimmy Hendrix, em uma fotografia da capa do disco *War Heroes*. As trilhas de cocaína desenhavam uma máscara sobre o rosto de Hendrix para criar um aspecto “totêmico” do “negro-índio”.¹² As projeções devem ser em todas as paredes, inclusive no teto e a luz deve acompanhar o som da guitarra da trilha sonora composta de Hendrix. Oiticica propôs o uso de redes para o espectador deitar, formando um ninho, a ideia era de que as pessoas fizessem o contato com a obra em “suspensão no ar”, mas com o corpo em movimento.¹³ Nessa CC Oiticica promove a sensação de leveza e dinamismo na fruição da obra em seu espaço de exibição/projeção, dando continuidade ao caráter híbrido de sua proposta e tocando em questões que remetem às sensações mistas de identidade/repulsa, aconchego/desconforto. Por mais sedutores e agradáveis, esses ambientes sugerem à complexidade das relações que permeiam os temas principais: drogas, liberdade, sedução e morte. Oiticica acabou por construir uma obra cuja

¹² OITICICA, H. Notebook 1/73. p. 5. *Cosmococa: programa in progress*. Projeto HO/ Malba/CACI, 2005.p.25.

¹³ OITICICA, H. Notebook 2/73. p. 62. *Cosmococa: programa in progress*. Projeto HO/ Malba/CACI, 2005.p.72.

configuração do espaço tornou-se a chave para adentrar nesse universo híbrido e suprasensorial.

A Cosmococa remasterizada: a galeria em Inhotim

As primeiras exposições públicas das *Cosmococas* ocorreram cerca de trinta anos depois de sua “invenção”, em Rotterdam ocorreu a primeira montagem, em uma retrospectiva da obra de Hélio Oiticica em 1992 e, em 1994, expuseram na capital paulista a CC5 *Hendrix: War*, na Galeria São Paulo. A grande diferença de tempo entre as datas podem, dentre outras coisas, indicar certa lentidão da sociedade em absorver as novas formas de exibição e fruição das obras de Arte Contemporânea. Entretanto, atualmente, essas manifestações ganham um público cada vez mais interessado por “novidades” artísticas e sensoriais.

A galeria *Cosmococa*, construída no Centro de Arte Contemporânea Inhotim - MG (CACI), é uma das mais frequentadas e exhibe simultaneamente as cinco propostas elaboradas por Hélio Oiticica e Neville D’Almeida. Verificamos que os *blocos de experiência* foram concretizados seguindo as instruções dos seus “inventores”, porém sofrendo algumas adaptações que acabaram por alterar a forma de recepção das obras. Os arquitetos projetaram um edifício singular e homogêneo para os cinco primeiros blocos de experiências, aos quais nos referimos anteriormente. Foi previamente indicado pelos curadores que as salas não deveriam sofrer hierarquização

o que deu origem à ideia de uma edificação “labiríntica”, na qual uma sala de projeção não entra em contato com a outra. Assim, não há uma trajetória em circuito, há um *hall* central e as salas são visitadas aleatoriamente, de acordo com a escolha do participante, que não faz ideia do que vai encontrar.¹⁴ Na entrada, seguindo as instruções deixadas por Oiticica, os espectadores deixam seus calçados e começam sua participação/experimentação. É importante mencionarmos que as ações de observação e reflexão são as que menos ocorrem, as pessoas nadam, brincam, dançam e balançam-se.

As imagens foram digitalizadas para facilitar a projeção que só é interrompida nas CCs em que isso foi prescrito. O tratamento digital das imagens, entretanto, altera significativamente a velocidade de sua exibição. Como já mencionamos, a sequência de *slides* foi criada por Oiticica para ser exibida em um projetor, o que garantia um determinado tempo de exposição de cada imagem e a inseria em um compasso específico, marcado pelo som que a passagem manual de cada slide emitia. É fato que esse mecanismo de projeção, moderno nos anos 1970, mas ultrapassado diante dos recursos atuais, não suportaria a demanda expositiva da galeria, mas é fato também que o uso da tecnologia atual sem uma adaptação que a aproxime da proposta original fez surgir um descompasso. Essa alteração tecnológica, certamente, acelerou a sequência expositiva e, por isso, omite do expectador a concepção original (mais lenta e com um “ruído” que

¹⁴ As informações sobre a construção do prédio e disposição das obras foram informadas pelos Arquitetos responsáveis pelo projeto (Arquitetos Associados – BH) à autora.

dialogava com a imagem) e oferece-lhe uma exposição de imagens frenética, que conversa muito mais com a dinâmica temporal dos nossos dias do que com a proposta de fruição de Oiticica. Diferente das formas de exibição previstas por seu autor, que estabeleceu em seus escritos um *modus operandi* tanto para as exposições públicas quanto para as particulares, no Inhotim o *quasi-cinema* de Oiticica, acontece todos os dias quase ininterruptamente.

Dessa forma, surgem alguns questionamentos a respeito do processo de musealização dessas obras na referida galeria, dentre eles destacamos: em que medida pretendeu-se configurar a atmosfera sugerida por Oiticica? Quais os limites entre a efetiva execução da concepção do artista e a construção de um mero espaço de entretenimento? Trata-se de perguntas cujas respostas e reflexão serão objeto do desdobramento do presente trabalho.

Contudo a experiência vivenciada em Inhotim nos permite uma aproximação do universo de Helio Oiticica e proporciona o contato com um material visual de imensa riqueza no que diz respeito às discussões conceituais de sua época, à mentalidade dos artistas e sua concepção de arte. *Remasterizadas* ou não essas imagens penetram os espaços em que são projetadas, transformando todo o ambiente em obra de arte. Nesse sentido, a contribuição de Oiticica continua avançando para além das telas da pintura e do cinema e amplia significativamente as discussões sobre os espaços “internos” e “externos” das obras de arte.

Referencias Bibliográficas:

CANONGIA, Ligia. Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/1980. Col. Arte Brasileira Contemporânea: caderno de textos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

COCCHIARALE, Fernando e PARENTE, Andre. Filmes de artista no Brasil, 1965/1980. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007.

MACIEL, Katia. Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo, Bei Comunicação, 2000.

OITICICA, H. Notebook 2/73. p. 62. Cosmococa: programa in progress. Projeto HO/Malba/CACI, 2005.

“Livro de Carne” - leitura a partir do Grupo CAIRN

Viviane Matesco – prof. Adjunto Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo: O artigo desenvolve uma análise do “Livro de Carne”, trabalho do artista Arthur Barrio, focalizando o contexto parisiense onde foi criado. Examina as relações do artista com o Grupo Cairn, cooperativa de artistas atuante nos anos 70 e verifica a proximidade entre suas idéias. A conjuntura da exposição “Lectures” organizada pelo grupo amplia as referências de “Livro de Carne” ao situá-lo entre as diversas possibilidades conceituais de um objeto concreto – o livro- e um abstrato - sua leitura. A partir dessa primeira abordagem, compara-se com outras situações de exibição do trabalho e demais experiências com o objeto livro na trajetória do artista.

Palavras-chave: Barrio, arte contemporânea, Grupo Cairn

Abstract: The article provides an analysis of the Book of Meat (Livro de Carne), Arthur Barrio artist's work, focusing on the Parisian context where it was created. It examines the relationship between the artist and the Cairn Group, a cooperative of artists active in the '70s, verifying the proximity of their ideas. The conjuncture

of Lectures, an exhibition organized by the group, broadens the Book of Meat's references by placing it among the conceptual possibilities of a concrete object – the book – and an abstract one – its reading. From this first approach, it is compared with other exhibiting situations and experiences with the book object in the artist's trajectory.

Keywords: Barrio, contemporary art, Cairn group

Livro de Carne do artista Arthur Barrio foi amplamente estudado pelo viés de sua poética de materiais, pela putrefação e desarranjo também presentes em outros trabalhos como nas ações com “trouxas ensanguentadas”¹ e em *Rodapés de Carne*.² Propomos nesta comunicação analisá-lo a partir de outro ponto de vista, de um outro lugar. Partiremos da conjuntura parisiense na qual o trabalho foi inicialmente exposto, procurando investigar as relações do artista com a Cooperativa Cairn. Em um segundo momento, compararemos essa configuração com outras situações de exibição do trabalho e experiências com o objeto livro na trajetória do artista.

Barrio passou longas temporadas na Europa entre os anos de 1973 e 1985. Em Paris, participa ativamente de

¹ *Situação.....ORHHHHHH.....ou.....5000..TE.....em NY.....CITY...1969* e *Situação T/T* são os títulos das ações que envolvem as trouxas ensanguentadas realizadas no Rio de Janeiro em 1969, no Museu de Arte Moderna, e em Belo Horizonte em 1970, no Parque Municipal respectivamente.

² *Rodapés de Carne* foi realizado em 1978, em Paris e, depois, em Nice; envolve a exposição de pedaços de carne à incandescência de uma lâmpada em um canto de uma sala.

uma cooperativa de artistas chamada Cairn, palavra de origem irlandesa que significa montículo de terra elevado e era utilizada pelos celtas para indicar uma passagem. Este estado de fluidez e trânsito era noção central do pensamento artístico do grupo cujo primeiro manifesto defendia uma vontade de independência em relação a todo grupo de pressão cultural. Constituída como uma associação de produção e distribuição de trabalhos artísticos atuante entre os anos de 1976 e 1982, a cooperativa tinha como base uma galeria, o "Espace Cairn", e um jornal o *CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes*.³ Era formada por artistas plásticos, dançarinos, poetas que desenvolviam trabalhos coletivos, tiragens de serigrafias, palestras e eventos interdisciplinares, além das atividades inerentes à galeria e ao jornal. Trimestral, a publicação era dirigida por Jean Dupanier e redigida por Roland Buraud, Bernard Crespin, Markus Kaufmann, Richard Pernollet e contava com a participação regular de Barrio, Hélène David, Dominique Haneuse e Jacqueline Larrieu. Compunha-se de artigos, entrevistas, fotografias, calendário e resenhas de exposições, projetos e intervenções de artistas que subvertiam o enquadramento comum de uma publicação. Eco das discussões e idéias do grupo, o primeiro número do jornal (janeiro de 1979) apresenta suas propostas: a recusa de definições, de categorias e dos discursos do sistema oficial da arte em prol de experiências inovadoras, múltiplas e eventualmente contraditórias. O principal diferencial do grupo seria o fato de não se estruturar em uma

³ Tanto a galeria quanto o Jornal eram sediados no mesmo endereço na rua Faubourg Saint-Antoine, 151 no 11eme arrondissement.

estética coletiva que bloqueasse um processo dinâmico. Também no mesmo número, uma pesquisa sobre as cooperativas atuantes na França e em Nova York fornece a dimensão que essa via alternativa representou para os artistas conceituais produzirem, exporem e divulgarem seus trabalhos. Nesse sentido, o jornal era uma extensão das atividades da cooperativa e fazia a mediação de uma produção centrada mais em processos do que em obras de formato tradicional.



Figura 1 - Cairn Mindelo - CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes

É justamente esse caráter transitivo que observamos nas obras de Barrio tanto na galeria quanto no jornal do grupo. Entre 1978 e 1983, Barrio participa de inúmeras exposições

no "Espaço Cairn": em 1978, a individual "Plenitude", em 1979, a mostra "Lectures"; em 1980, apresenta os trabalhos *Movimento Congelado*, *Marfim Africano* e *Extensão*; em 1981, *A partida de Tênis* e *Volto em 5*. Ainda em 1981, realiza as ações *Puídas... Esgarçadas... Rotas.. e Situação Nevoeiro ou os Ouvidos à Distância* e em 1982, apresenta *Minha Cabeça está Vazia/ meus olhos estão cheios*. Alguns deles implicam fotografias, mas geralmente são objetos e instalações que supõem processos instáveis. Entretanto, ao cotejarmos essa produção com o material publicado no jornal, observamos que o artista lança mão de fotografias e textos de outros períodos e localidades. A exceção de *Volto em 5'*, ação em tonéis de madeira realizada por ocasião do evento *Grand Adieu! Epargnons cela a notre pays*, documentado na edição de 1981, Barrio não registrou no jornal os trabalhos desenvolvidos na galeria do grupo. Dessa maneira, no número 2, de abril de 1979, justamente aquele dedicado à exposição "Lectures", apresenta a foto de *Navalha Relógio* (de 1970, RJ) e o texto 'Mitos Vadios'⁴. O número 1, de fevereiro de 1980, tem na capa o trabalho *Áreas Sangrentas*, realizado na cidade de Viana do Castelo (de 1975, Portugal) e também o trabalho *metal/sebo, frio/calor* (de 1974, Portugal); no número 5, de maio de 1980, foto e descrição do trabalho *4 movimentos*, realizado em Mindelo (de 1974, Portugal). Somente no número 6 de setembro de 1980 apresenta foto e descrição do trabalho *D'Aprés lê dernier Portolano* realizado no Espaço Cairn. A edição especial de dezembro de 1980 que anuncia o

⁴ Manifesto escrito por Barrio, Dinah Guimarães e Lauro Cavalcanti em 1978 em evento organizado por Ivald Granato em São Paulo.

evento 'Grand Dieu! Épargnos cela à notre pays', tem uma intervenção de Barrio o 'Projet Filme Lisez-vous, Voyez-vous' que consiste em uma fotografia de barco e a escrita peculiar do artista sugerindo uma situação envolvendo o mar. Pelo número de fotografias e textos publicados no período entre 1979 e 1982, conclui-se que a participação de Barrio não é esporádica, estando o artista efetivamente engajado nas atividades da cooperativa. Também ao compararmos o teor das propostas do grupo com aquelas do manifesto 'Mitos Vadios' concluimos que existia total comunhão de idéias relativas ao processo artístico.

Os diálogos estabelecidos entre Barrio e a cooperativa podem ser melhor compreendidos a partir da análise do *Livro de Carne*. Inicialmente, gostaríamos de ressaltar a dificuldade em estabelecer a datação e cronologia precisa dos trabalhos do artista, pois fazem parte de um fluxo de pensamento no qual antigos projetos podem ser reatualizados. Também implicam processos efêmeros, apenas conhecidos mediante fotografias ou escritos do artista, seja em entrevistas ou nos 'Cadernoslivros'. Dessa maneira, o projeto de *Livro de Carne* assim como aquele de *Rodapés de Carne* teria partido de idéia preliminar concebida no Rio de Janeiro em 1973, segundo afirma o artista no '*LivroRegistro – Livro de Carne*', (Barrio,1978). No entanto, a obra foi realizada e exposta somente em 1977, primeiro na coletiva de livros de artistas na Biblioteca Nacional da França e em seguida na 'Vitrine pour l'Art Actuel'(Paris). Nesse ano, tanto a Biblioteca Nacional quanto o Centro Georges Pompidou adquirem livros/registros do artista, o

que sugere o quanto o objeto livro assume importância em sua trajetória, fato também comprovado pela exposição dos Cadernos Livros pertencentes à coleção Chateaubriand na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1978.

A importância do objeto livro para Barrio torna-se mais evidente quando analisamos a conjuntura das exposições organizadas pelo grupo, especificamente a mostra "Lectures", realizada no "Espace Cairn" em 1979, porque que podemos relacioná-lo às obras dos demais participantes do grupo. No texto "Porque leitura e não livros", Helena Davi (1979, p. 10) partiu da constatação que a cooperativa poderia se apresentar sob a forma de uma biblioteca. Os membros do Cairn já estavam desenvolvendo anteriormente a forma de apresentação em cadernos, livros e álbuns para seus trabalhos. No entanto, trilhavam diversos caminhos como livros-objetos ou livros-testemunhas, imagens da cooperativa ou de uma experiência particular, livros sobre livros, ou ainda seu entorno, fabricação, conteúdo físico ou teórico. Como argumenta a curadora (Davi, 1979, p.11):

“...O objeto livro implica leitura, então poderia focalizar no se lê, quando se lê, como se lê ou ainda porque se lê nenhuma dessas possibilidades deveria subsumir as demais totalizando o projeto. Desse modo, "Lectures" representa abordagens possíveis de certa entidade teórica nomeada 'Livro'. Assim o resultado foi uma mostra com múltiplas abordagens possíveis do livro e de sua leitura; coabitavam e se complementavam sem se excluírem. Conhecendo o conjunto de questões colocadas pela Cairn seria possível ao espectador jogar o jogo : pesquisar que trabalho traria respostas, quais as combinações possíveis, procurar relações em uma palavra ou ainda construir uma rede semântica que relacionasse todos eles. Não seria absurdo estabelecer um paralelismo entre a estrutura de uma biblioteca e a estrutura da cooperativa Cairn. Uma biblioteca é uma estrutura que em relação aos seus utilizadores e objetos, apresenta três aspectos distintos, mas não excludentes: um espaço de arrumação de objetos, um espaço de classificação de objetos contido dentro do anterior, e um espaço de

leitura: transferência de informações dos objetos contidos no espaço de arrumação aos utilizadores da biblioteca por intermédio do espaço de classificação.” (Davi, 1979, p.11)

Dessa maneira, a escolha de uma biblioteca para visualizar a entidade Cairn no contexto artístico contemporâneo teria um propósito específico. Substitui-se o sistema da galeria/cubo, no qual há uma justaposição de objetos, pelo sistema biblioteca, no qual ‘o todo é mais que a soma das partes’, pelas relações que ele coloca em jogo entre os objetos. Com a participação de quinze artistas,⁵ a coletiva objetivava a visualização das múltiplas relações colocadas em jogo entre um objeto concreto - um livro - e abstrato, sua leitura.. O espaço foi convertido em biblioteca passível de participação/exploração de ordem física, mental, sensorial e conceitual mediante diferentes leituras dos artistas e leitores. As relações obtidas por intermédio de transformações pontuais como translações e rotações, analogia, simetria, espelhamento e similitude criavam uma tessitura no interior de cada trabalho e entre eles. Todos desenvolveram propostas com situações de variação, escolhas e interação, como por exemplo, aquela de Roland Burrud de refletir sobre a questão da encadernação replicando seus sistemas em suas próprias páginas; também Choeschu cria um ambiente onde o leitor podia entrar e ler as páginas de seda que fechavam o espaço; já Bernard Crespin explora a metáfora da sensibilidade da leitura mediante aquela do papel e da película fotográfica.

⁵ Barrio, Jean Dupanier, Gwylène Gallimard, Dominique Haneuse, Jacqueline Larrieu, Jean-Claude Marquette, Richard Pernollet, Camille Shafer, Massimo Silver, Jacques Sirot, Roland Burrud, Bernard Crespin, Choeschu e a própria curadora Hélène Davi.

Jean Dupanier desenvolve um livro fractal, realização de objetos flexíveis quanto às dimensões colocados em espaços estranhos por intermédio de jogo de espelhos. Gwylène Gallimard Dominique Haneuse Jacqueline Larrieu, Jean-Claude Marquette Richard Pernollet, Camille Shafer, Massimo Silver, Jacques Sirot e a própria Helene David desenvolvem, livros que supõem situações de variações, escolhas, interações.

Livro de Carne assume feição mais complexa a partir desse contexto, pois está imerso em rede de possibilidades conceituais construída pela interação com as demais 'obras'. O trabalho relaciona o gesto do açougueiro que fatia a carne em bifés e a reunião desses elementos em um livro. A superposição remete a um livro por diversos aspectos: do ponto de vista espacial, pela relação entre as fatias; do ponto de vista temporal, pelo escurecimento mais rápido nas fatias superiores, aquelas da cobertura do livro; do ponto de vista gráfico, pelos desenhos das fibras musculares configurando o texto do livro e, finalmente, do ponto de vista orgânico, pela sua textura, fibras musculares/ fibras do papel e pela sua conservação, carne/papel, matérias perecíveis em intervalos de tempo diferentes. É importante observar que a deterioração da matéria é apenas um dos aspectos colocados em jogo, pois a exposição focaliza as relações e inúmeros registros do objeto livro. É interessante observarmos como a analogia como o gesto do açougueiro e pluralidade de abordagens do *Livro de Carne* é utilizada tanto pela curadora em seu texto quanto pelo próprio Barrio no "*Livro Registro-Livro de Carne*", de

1979, o que demonstra a proximidade dos processos de elaboração do trabalho e aquele do contexto da exposição.

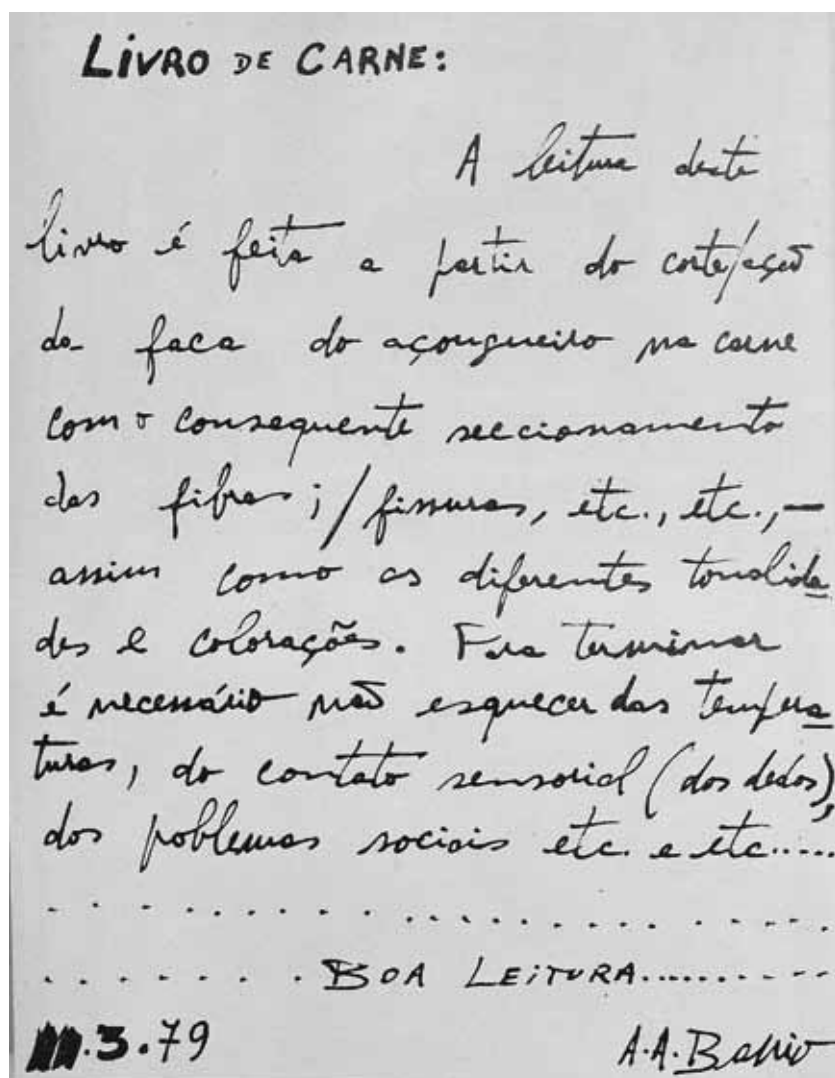


Figura 2 - A. A. Barrio - Livro de Carne

A multiplicidade de leituras postas em questão na mostra “Lectures” permite que as representações visuais, conceituais e afetivas sejam colocadas como um ‘tour’ a

partir de uma metáfora do funcionamento da cooperativa; lugar artístico quanto a sua função, objeto artístico quanto a sua existência, sujeito artístico quanto aos seus problemas, suas contradições e seus paradoxos, ilustração do pensamento segundo o qual existem várias imagens para um mesmo objeto e elas podem diferir sob diversos aspectos. É exatamente esse o ponto que gostaríamos de ressaltar no trabalho *Livro de Carne*.

A partir dessa camada de leitura - as relações estabelecidas na exposição e as questões tratadas pelos integrantes do Cairn -, compararemos com três outras situações de exibição do trabalho. Em 1981, em 'Registros de trabalho' (Barrio, 1981) *Livro de Carne* foi exposto com os Cadernos Livros, o que evidencia preocupação em situá-lo a partir da relação com o objeto livro. A mostra contou com 26 livros, com fotos e textos, distribuídos sobre pedestais, fotografias em pb colocadas sobre folhas de papel e filmes de super-8 e slides projetados no recinto. Muitas fotos eram registros de trabalhos realizados no Espaço Cairn e apesar da advertência do artista de que não eram obras, o fato gerou controvérsias. A questão apontada pela crítica ⁶ referia-se ao caráter independente dos registros bem como por uma possível institucionalização das ações de Barrio, ou seja, questionava-se a documentação e o objeto livro por considerá-los uma tentativa de dar objetualidade ao caráter efêmero das 'situações' do artista. Observa-se por essa recepção, como o *Livro de Carne* passa a ser deslocado

⁶ Especificamente as críticas de Frederico Morais " Barrio, dentro da tradição" para o jornal o Globo (1981) e de Wilson. Coutinho, "Os registros de Barrio" para o jornal do Brasil (1981).

do universo do objeto livro para ser focado apenas pela relação com os processos orgânicos das intervenções. Isso pode ser evidenciado em duas mostras bem distantes cronologicamente; a Sala Especial “A arte e seus materiais: atitudes contemporâneas”, de 1985 e a 24ª Bienal de São Paulo, de 1998. Na primeira, a escolha do trabalho deveu-se à própria opção curatorial, mas a relação ajuda a solidificar a visualidade do *Livro de Carne* pelo viés do material. Na 24ª Bienal o trabalho é apresentado isolado em uma vitrine, como uma relíquia associada à temática da antropofagia e, portanto, seu sentido também é colocado na redoma da simbologia da matéria.

A leitura do *Livro de Carne* ganha amplitude se relacionada à parte importante da produção do artista: os Cadernoslivros. O caráter de diário dos Cadernoslivros relaciona-se àquele do explorador-cientista que anota suas experiências para reter as impressões de um momento transitório.⁷ A maneira como Barrio realiza essas anotações, no entanto, inviabiliza qualquer rigor científico. Nos Cadernoslivros não há a idéia de planejamento, um antes para executar depois, ou a sistematização de projetos realizados. Ao lermos as anotações não sabemos exatamente o momento em que foram feitas, pois abrangem um período longo no qual as referências aos trabalhos se misturam, como se estivessem juntas em

⁷ Em entrevista a Lea Gauthier, Barrio ressalta o aspecto de diário de viajante “eu imaginava simplesmente poder transportar meu trabalho na minha mochila(..).eu podia ir para todos os lugares livremente...os materiais que eu utilizava nas situações, eu os encontrava onde eu estava, depois eu registrava meu trabalho nos cadernos, eu mandava fazer fotos que eu guardava em diapositivos” Barrio em entrevista a. In Artur Barrio(2005, p 43).

um mesmo processo psíquico atemporal. A utilização de objetos, fotografias, desenhos, escritas desconectadas, bem como a mistura de francês e português enfatizam o sentido de fluxo de pensamento. As palavras, os riscos, as imagens e objetos deflagram um processo psíquico que associa a memória desordenada das ações, como se fosse traços da experiência vivida. É interessante compararmos a impossibilidade de leitura linear dos Cadernoslivros como processo equivalente aquele de *Livro de Carne*. Aqui parte-se da relação entre fatias de carne e páginas de livro, mas o sentido do trabalho é ampliado se opusermos o conhecimento estruturado do saber à intangibilidade do conhecimento corporal. O caráter desconcertante desse livro é que jamais poderá ser definitivamente lido, apenas vivido, deslocando a racionalidade e saber ordenado esperado da leitura.⁸ Barrio nunca aceitou o enquadramento da foto ou mesmo dos Cadernoslivros como suportes da situação ou como obras de arte independentes. A discussão se eles seriam obras autônomas das situações é totalmente infrutífera, pois nada em Barrio é completo, autônomo ou passível de ser absorvido por uma sistematização. É justamente o caráter inconcluso e intraduzível que aproxima o *Livro de Carne* dos Cadernoslivros.

Da mesma maneira, compreender seu trabalho apenas pela poética da matéria é emprestar à substância uma estabilidade alheia ao universo do artista. Em

⁸ A realização de projetos de instalações que implicam a escrita em espaços expositivos também reafirma uma não-linearidade e uma fluência por entre as matérias do mundo, processamento e produção virtual/real de sensorialidade. A esse respeito ver os textos 'Dentro D'Água' de Ricardo Basbaum e Barrio Dinamite' de Lígia Canongia, (2002).

Barrio, a ausência de representação definitiva diante do mundo provoca um deslocamento, abismo entre o que é apresentado e compreendido. O mesmo caráter está presente em “Três Livros e Meio”, desenvolvido para o projeto Fronteira, em 2005. O trabalho consistiu na instalação de cinco blocos de granito de grandes dimensões e formatos irregulares em localidades em localidades situadas entre as cidades de Chuí e Santa Vitória do Palmar próximas à fronteira com o Uruguai. Esses blocos apresentam sulcos que, distribuídos de maneira mais ou menos regular sobre as laterais, se assemelham a uma espécie de escrita geológica. Assim como o *Livro de Carne* tem a função de leitura subvertida por uma experiência sensorial, aqui também a escrita implica marcas residuais de um processo que nunca se deixa racionalizar inteiramente.

Não quisemos aqui negar a importância da poética da matéria no *Livro de Carne*, importante suficientemente para o artista ter desenvolvido no mesmo período os *Rodapés de Carne* (1978, Paris e Nice) e mais tarde, em 1994, *Cancela de Carne* realizado no Museu do Açude (Rio de Janeiro). Objetivou-se, no entanto, ampliar universo de pesquisa e crítica do trabalho, deslocando-o de sua interpretação habitual para o conjuntura do seu período parisiense e de suas relações com Grupo Cairn. Procuramos demonstrar como a mesma obra assume feições diferentes a partir, não só de uma relação espacial expositiva, mas, sobretudo, frente a contextos artísticos diferentes.

Referências bibliográficas:

BARRIO 'LivroRegistro – Livro de Carne', de 1979, Coleção Chateaubriand/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

CANONGIA, Lígia,(org.). Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

Catálogos:

BARRIO: Registros de trabalho. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

Sala Especial do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

24ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

ARTUR Barrio Imprope à la consommation humaine. Marseille: Frac Provence/Isthme Éditions, 2005.

GRAND DIEU! Épargnons cela à notre pays. Paris: Cairn, 1981.

Periódicos:

CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes. Paris: CAIRN, No 1 Janvier 1979.

CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes. Paris: CAIRN, No 2 Avril 1979.

CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes. Paris: CAIRN, No 4 le / 1980.

CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes. Paris: CAIRN, No. 5- 2e/ 1980.

CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes. Paris: CAIRN, No. 6- 3e / 1980.

CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes. Paris: CAIRN, No. 7- 3e/1980.

CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes. Paris: CAIRN, No. 8-1e/1981.

COUTINHO, Wilson.Os registros de Barrio. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1981.

DUPANIER, Jean, dir. Cairn Revue, Paris, 1979/81. n. 1/8.

MORAIS, Frederico. Barrio, dentro da tradição. O Globo, Rio de Janeiro, 15 jul 1981.

Ilustrações:

Página 3 - ilustração - 1. CAIRN Journal d' une coopérative d'artistes. Paris: CAIRN, No 4 le / 1980.

Página 6 – ilustração 2 - BARRIO 'LivroRegistro – Livro de Carne', de 1978, Coleção Chateaubriand/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

**HISTÓRIA DA ARTE: REVISÕES TEÓRICO-
METODOLÓGICAS, NOVOS DESAFIOS,
PESQUISAS E NARRATIVAS**

O Diário da Viagem de Bernini à França: O Surgimento de um Novo Michelangelo

Alexandre Ragazzi

Docente da Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Este ensaio integra um mais amplo projeto para a tradução do diário da viagem que em 1665 Bernini empreendeu à França. Tendo sido requisitado por Luís XIV e Jean-Baptiste Colbert para ampliar o edifício do Louvre, Bernini acabou envolvendo-se também com a realização do busto do rei. Por meio então da redação de um diário, Paul Fréart de Chantelou registrou os principais eventos daquela estada assim como as declarações dadas pelo artista sobre as artes. Essa obra, juntamente com as biografias de Bernini escritas por Domenico Bernini e Baldinucci, constitui-se como um valioso documento na busca de uma mais precisa delimitação da imagem de Bernini que foi legada à posteridade. Assim, a partir da sobreposição desses textos, trataremos aqui de um pequeno mas não indiferente aspecto da vida de Bernini, qual seja, a obstinação em fazer do artista o Michelangelo de sua época.

Palavras-chave: Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Literatura artística.

Abstract: This paper is part of a wider project aiming to translate into Portuguese the diary of Bernini's trip to Paris in 1665. At that time, Louis XIV and Jean-Baptiste Colbert asked Bernini a plan for the enlargement of the Louvre, but, during his stay, the artist also became involved in the execution of the bust of the king. By writing a diary, Paul Fréart de Chantelou recorded the main events of that mission as well as Bernini's statements on the arts. This work, together with the biographies written by Domenico Bernini and Baldinucci, provides a valuable document to delineate the main aspects of Bernini's life. From the juxtaposition of these texts, therefore, I will discuss a small but not insignificant aspect of Bernini's biography, namely the attempt to make Bernini become the Michelangelo of his time.

Keywords: Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Artistic literature.

Em 1665, Gian Lorenzo Bernini deixava Roma, sua cidade adotiva, para empreender uma longa viagem até Paris. Respondia assim ao chamado de Luís XIV e Jean-Baptiste Colbert para ampliar e concluir o edifício do Louvre. Colbert, tendo sido nomeado superintendente dos edifícios reais em janeiro de 1664, decidira interromper a execução do projeto elaborado por Louis Le Vau. Estava insatisfeito, pois desejava valer-se dos mais renomados arquitetos

da época para realizar um edifício que correspondesse de modo mais apropriado às crescentes ambições da monarquia francesa. Por isso resolveu consultar outros arquitetos, franceses e italianos; entre todos eles, deve-se ressaltar, nenhum foi tão reverenciado quanto Bernini.

Em solo francês, Bernini foi recebido com honras antes concedidas apenas aos príncipes. Tinha sessenta e seis anos, estava no auge da fama. Ingressando em Paris, encontrou-se com Paul Fréart de Chantelou, *maître d'hôtel* do rei que fora designado para ciceroneá-lo e providenciar tudo aquilo de que necessitasse.¹ A esse contato inicial, logo se seguiria uma relação mais estreita, posto que em Paris Bernini dependia de Chantelou para praticamente tudo, inclusive porque não falava francês. Reconhecendo então a situação privilegiada em que estava ao desfrutar de um contato íntimo com aquele grande artista, Chantelou atentou para a necessidade de registrar os principais eventos daquela estada. Foi nesse momento que teve início a redação de um diário cujo propósito não se restringia à simples anotação dos mais notáveis eventos da passagem de Bernini pela França, mas que ainda ambicionava reunir as impressões do artista sobre as artes. Publicado apenas em 1885 e até o momento não traduzido para o português, esse diário representa um raro e útil documento para a compreensão da vida de Bernini e de sua obra. A partir dele é possível ter uma ideia tanto da apreciação do artista em relação à arte que lhe precedia quanto da

¹ Na verdade, Bernini e Chantelou já haviam se conhecido em Roma quando, em 1640, Chantelou esteve na cidade com a missão de convencer Poussin a retornar à França; desde aquela época, Chantelou conservava alguns desenhos do artista e devotava-lhe uma imensa admiração.

própria constituição da imagem de Bernini que foi legada à posteridade. Como já sentenciava Julius von Schlosser no início do século XX em seu manual de fontes para a história da arte, o diário constitui-se como um documento de “primeiríssima ordem”, o qual consegue captar todo o frescor do pensamento de Bernini.²

Chantelou assegura, no início de seu relato, que foi um de seus irmãos, Jean Fréart, quem lhe sugeriu a ideia de escrever o diário.³ Entretanto, como sustenta a crítica mais recente, talvez Chantelou estivesse acatando ordens do próprio Colbert, pois, afinal, tratava-se de uma questão de Estado.⁴ Bernini fora enviado à França com a autorização do papa Alexandre VII, de maneira que a missão extrapolava o âmbito artístico para assumir também um caráter diplomático.

Além do diário redigido por Chantelou, dois outros importantes escritos sobre Bernini merecem aqui nossa atenção. Trata-se de duas biografias do artista, uma escrita por seu filho, Domenico Bernini, a outra por Filippo Baldinucci. Esse projeto, de composição de uma biografia de Bernini, havia sido iniciado ainda enquanto o artista estava vivo, sendo que ele próprio participou de sua gênese. Bernini assim se inspirava em Michelangelo, sua grande referência; também ele era escultor, arquiteto e pintor; também ele havia recebido duas biografias ainda em vida, uma escrita por Giorgio Vasari, outra por Ascanio Condivi.

² Cf. SCHLOSSER, 1964, p. 469.

³ CHANTELOU, 1885, p. 5. Cf. ainda a edição realizada sob os cuidados de Milovan Stanič (CHANTELOU, 2001).

⁴ Cf. OSTROW, Steven, *Bernini's voice: from Chantelou's 'Journal' to the 'Vite'*, in: DELBEKE; LEVY; OSTROW, 2006, pp. 111-141, sobretudo pp. 121, 130-131.

E assim como esse artista conseguira, de certa maneira, modelar a forma com que sua imagem seria transmitida para as gerações futuras, do mesmo modo Bernini queria assegurar-se de que sua história seria contada tal qual desejava. Se seu filho podia trazer informações precisas, colhidas a partir do convívio com o biografado, o florentino Baldinucci podia estabelecer uma fácil ligação entre Bernini e Michelangelo, dois artistas que tiveram suas trajetórias profundamente alteradas pelo mecenato de importantes pontífices.⁵

A primeira grande crítica contrária a Michelangelo foi aquela desferida por Pietro Aretino e Lodovico Dolce entre o quinto e sexto decênios do Quinhentos.⁶ A partir dela logo se consolidaram, sobretudo durante o século XVII, dois grupos claramente distintos: havia os detratores do artista e havia aqueles que lhe rendiam tributos. Nomes como Bellori e Malvasia tendiam a inserir Michelangelo em uma estrutura que visava a valorização do classicismo, de modo que se considerava o artista como uma espécie de precursor ou incentivador de formas anticlássicas. Para os partidários desse grupo, era preciso contestar a arte de Michelangelo para, assim, enaltecer o classicismo e aquele que consideravam ser seu verdadeiro herói, Annibale Carracci. Ao mesmo tempo, no entanto, Michelangelo era visto por alguns como o grande modelo de artista a ser seguido, e esse era justamente o caso dos biógrafos de Bernini.

⁵ Cf. OSTROW, *Op. cit.*, pp. 111-141.

⁶ Cf. DOLCE, 1557. Cf. também a célebre carta de novembro de 1545 endereçada por Pietro Aretino a Michelangelo, in: GAYE, 1840, II, pp. 332-335.

Baldinucci encerra o preâmbulo de sua biografia lembrando que Michelangelo, depois de um longo período de decadência e ruína para as artes, havia lhes restituído a dignidade outrora possuída na Antiguidade, e destaca ainda que era Bernini o responsável por sua manutenção naquele patamar. Logo na sequência, Baldinucci fala sobre a precocidade de Bernini – que aos oito anos já esculpia o mármore – e sobre sua formação em Roma, onde pôde estudar as obras antigas e modernas, sobretudo as de Rafael e Michelangelo. Assimilada a arte antiga e a moderna, Bernini, aos dez anos, afirmava-se então como sólida promessa de surgimento de um novo Michelangelo.⁷

A reabilitação da imagem de Michelangelo em grande parte vinha sendo impulsionada por seu sobrinho neto, Michelangelo Buonarroti, o Jovem (1568-1647). Entre 1615 e 1637 ele publicou os poemas do artista e ainda planejou e dirigiu a decoração da casa de *via Ghibellina* em Florença – a qual Michelangelo havia adquirido pensando em sua família e na qual ele próprio havia nascido.⁸ Além disso, Buonarroti, o Jovem, fazia parte do círculo de relacionamento do cardeal Maffeo Barberini, o qual se tornaria papa Urbano VIII em 1623. Novamente um florentino assumia o trono de São Pedro, e promover o resgate do legado michelangiano significava para o novo papa levar consigo para Roma o melhor da tradição de sua terra natal.

Os biógrafos de Bernini reconheceram na aliança entre papa Urbano VIII e Bernini uma ótima oportunidade

⁷ BALDINUCCI, 1682, pp. 3-4.

⁸ BUONARROTI, 1623. Cf. ainda SOUSSLOFF, 1989, pp. 581-602.

para demonstrar a hegemonia de seu biografado perante os demais artistas. Assim como Michelangelo havia alcançado glórias extremas durante os papados de Júlio II e Paulo III, do mesmo modo Bernini destacara-se ao lado de Urbano VIII. Por isso não deve causar espanto o fato de encontrarmos nas duas biografias, de Domenico e Baldinucci, uma anedota em que papa Paulo V confia ao então cardeal Barberini sua esperança de que o menino Bernini se tornaria o Michelangelo de sua época. Oportuno frisar que essa época, ainda por vir, iria se concretizar precisamente durante o papado de Urbano VIII.⁹

Paulo V chega a essa conclusão enquanto observa Bernini que lhe desenha um *São Paulo*.¹⁰ O assombro do papa e do cardeal Barberini é decorrente do fato de o menino ter deixado que o próprio papa escolhesse o que deveria ser desenhado. Essa era a prova de que ele já era capaz de desenhar o que quer que fosse, e de memória! Se a anedota é verdadeira ou não, isso tem pouca importância. O que efetivamente conta é a possibilidade de confronto com o início da atividade artística de Michelangelo segundo seus biógrafos. Narram Vasari e Condivi que por volta dos quatorze anos Michelangelo realizou uma pintura a partir de uma gravura de Martin Schongauer que representava um *Santo Antônio Abade batido pelos diabos*. Eles afirmam que para tal Michelangelo foi ao mercado com a intenção de ver

⁹ Cf. BALDINUCCI, *Op. cit.*, pp. 3-5. Cf. ainda BERNINI, 1713, pp. 8-9. A respeito da gênese e da história das duas biografias, cf. DELBEKE; LEVY; OSTROW, *Op. cit.*, sobretudo pp. 17 ss.

¹⁰ Narrado também por CHANTELOU (*Op. cit.*, p. 84), mas note-se que ele afirma que Bernini tinha oito anos quando conheceu Paulo V – e não dez como sustentam Domenico e Baldinucci.

escamas e barbatanas de peixes,¹¹ e isso para assegurar-se de que sua obra alcançaria a maior fidelidade possível em relação à natureza. Precisamente aí, no entanto, estava a mais marcante diferença entre os dois artistas de acordo com a imagem que pretendiam criar Domenico, Baldinucci e também Chantelou. Michelangelo havia se prendido em demasia à natureza e à arte da Antiguidade – vale dizer, a modelos reais e concretos –, enquanto que Bernini havia visto nesses dois pilares apenas um meio para atingir uma mais profunda liberdade criativa. Contudo, como o compromisso irrestrito com o real jamais voltaria a ser uma característica de Michelangelo, foi na comparação, ainda que subjacente, entre as fases de formação dos dois artistas que esses autores encontraram um meio para fazer sobressair a virtude de Bernini. De fato, de acordo com essa lógica, nem ao menos vinha ao caso considerar a interpretação sem precedentes que Michelangelo dera à natureza e ao antigo. A originalidade de Michelangelo, é bom que se diga, deveria igualmente ser contestada e vencida, mas os três autores preferiram transferir essa questão para outros momentos de seus textos.

Assim como nas biografias de Domenico e Baldinucci, no diário de Chantelou Michelangelo segue sendo o ponto de referência a partir do qual se orienta a constituição da imagem de Bernini. Contudo, Michelangelo é frequentemente utilizado no diário de modo negativo, de forma a demonstrar a superioridade de Bernini. Efetivamente, no texto de

¹¹ Cf. VASARI, 1966-1987, VI, p. 8; CONDIVI, 1553, f. 3r-v. Para a pintura, veja-se a obra atribuída a Michelangelo no Kimbell Art Museum (Forth Worth, Texas); para a gravura de Schongauer, veja-se a cópia do Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque).

Chantelou não reaparece, ao menos de forma explícita, a ideia de que Bernini se tornaria o Michelangelo de sua época. Se nas biografias Michelangelo é o modelo a ser seguido, no diário é o modelo a ser superado.

Como exemplo dessa situação, há uma passagem em que Chantelou afirma que Bernini considerava Michelangelo um arquiteto divino, mas apenas um bom pintor e escultor. Para Bernini – sempre segundo Chantelou –, as figuras pintadas e esculpidas de Michelangelo não eram belas, sendo louvadas apenas por aspectos muito específicos relativos à contrafação da anatomia. E na sequência desse trecho, Chantelou sustenta que Bernini, considerando o *Cristo* feito por Michelangelo para Santa Maria sopra Minerva, teria evocado Annibale Carracci, o qual teria caçoado daquela obra, contrariado pela falta de compromisso com a natureza e por seu aspecto antinatural.¹² No diário, portanto, Michelangelo é criticado por dominar apenas a anatomia e as regras da arte, não tendo habilidade para transcendê-las. Daí decorreria sua incapacidade para conferir às suas pinturas e esculturas a graça característica das obras da Antiguidade.

Considerados tais fatos, como compreender essa divergência entre o diário e as biografias? Para isso, é preciso lembrar que, na França, Bernini encontrava-se em um ambiente de forte propensão ao classicismo. Falar em Poussin, em Annibale Carracci, tudo isso era muito bem-vindo, mas a tensão inerente às obras de Michelangelo representava algo que se procurava evitar. Além disso,

¹² CHANTELOU, *Op. cit.*, pp. 38-40.

outro irmão de Chantelou, Roland Fréart de Chambray – célebre pela tradução ao francês do *Livro de Pintura* de Leonardo da Vinci –, atuou como uma espécie de líder da campanha antimichelangiana empreendida na França. Para ele, Michelangelo não era o “angel divino” das artes cantado por Ariosto, mas sim seu “anjo mau”.¹³ Desse modo, é possível perceber que o diário serviu como um veículo para que os irmãos Fréart apresentassem seu ponto de vista em relação aos acalorados debates travados àquela época no ambiente francês.¹⁴ Bernini, mais do que um novo Michelangelo, apresentava-se como um Michelangelo aperfeiçoado, um artista que havia refletido sobre a arte do passado, tanto recente quanto remoto, e que agora era capaz de fazer reviver, no presente, as grandes glórias do Renascimento; ele eliminava, por meio da razão, todos os eventuais equívocos já cometidos para promover uma plena adaptação da tradição artística ao gosto de seus contemporâneos.

Por ser mais direta e objetiva, a imagem transmitida pelos biógrafos de Bernini no que se refere à relação entre o artista e Michelangelo parece ser mais precisa. Há também nela uma intenção implícita, no caso de elevar o artista ao posto outrora ocupado por Michelangelo, mas essa intenção de modo algum conflita com os planos que Bernini elaborara para si. Domenico e Baldinucci não precisaram estabelecer uma oposição entre os dois artistas, o que, de resto, nem mesmo era desejado. Vale aqui lembrar, a propósito, que Bernini se notabilizara por iniciar suas falas

¹³ CHAMBRAY, 1662, pp. 65 ss.

¹⁴ Cf. OSTROW, *Op. cit.*, pp. 130-131.

com a expressão “como costumava dizer Michelangelo Buonarroti”. Era sua forma de conferir autoridade ao discurso que iria iniciar.

A viagem de Bernini à França, motivada pela ampliação do edifício do Louvre, acabou tendo como ponto mais elevado a execução do busto de Luís XIV. A dificuldade para imprimir na pedra o caráter mais íntimo do retratado foi alvo de muitas considerações ao longo do diário, e novamente Michelangelo impunha-se como ponto de referência contra o qual Bernini precisava se posicionar. Se Michelangelo retratara Lorenzo e Giuliano de' Medici como deveriam ser, e não como eram, a grande busca de Bernini consistia em superar esse dilema e criar uma imagem do rei que fosse, a um só tempo, real e idealizada. Esse, no entanto, é assunto para outra oportunidade, posto que o desenvolver aqui ultrapassaria em muito os limites estabelecidos para este ensaio.

Enfim, Bernini permaneceu na França apenas entre junho e outubro de 1665. Hesitara ao aceitar o convite de Luís XIV e Colbert, mas mostrou-se resoluta quando se tratou de retornar à Itália, escapando assim do rigoroso inverno parisiense que se aproximava. Deixou não apenas um busto e um projeto não executado para o Louvre, mas também um rastro que impressionou Chantelou e um vasto círculo de amadores de arte franceses e que agora, por sua vez, apresenta-se diante de nossos olhos para que possamos ampliar nossa compreensão sobre Bernini, sua arte e seu tempo.

Referências Bibliográficas:

- BALDINUCCI, Filippo. Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore. Firenze: Vincenzo Vangelisti, 1682.
- BERNINI, Domenico. Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino. Roma: Rocco Bernabò, 1713.
- BUONARROTI, Michelangelo. Rime di Michelagnolo Buonarroti – Raccolte da Michelagnolo suo nipote. Firenze: Giunti, 1623.
- CHAMBRAY, Roland Fréart de. Idée de la perfection de la peinture. Mans: Jacques Ysambart, 1662.
- CHANTELOU, M. de. Journal du voyage du Cavalier Bernin en France. Manuscrit inédit publié et annoté par Ludovic Lalanne. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1885.
- CHANTELOU, Paul Fréart de. Journal de voyage du Cavalier Bernin en France. Paris: Macula, L'Insulaire, 2001.
- CONDIVI, Ascanio. Vita di Michelagnolo Buonarroti. Roma: Antonio Baldo, 1553.
- DELBEKE, Maarten; LEVY, Evonne; OSTROW, Steven F. (edited by). Bernini's biographies: critical essays. University Park (PA): The Pennsylvania State University Press, 2006.
- DOLCE, Lodovico. Dialogo della pittura intitolato l'Aretino. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.
- GAYE, Giovanni. Carteggio inedito d'artisti. 3 v. Firenze: Giuseppe Molini, 1839-1840.
- SCHLOSSER, Julius Magnino. La letteratura artistica. Trad. Filippo Rossi. 3ª ed. Firenze: La Nuova Italia, 1964.
- SOUSSLOFF, Catherine M. Imitatio Buonarroti. In: Sixteenth Century Journal, v. 20, n. 4, 1989, pp. 581-602.
- VASARI, Giorgio. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini, Commento secolare a cura di Paola Barocchi. 6 v. Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-1987.

A Arte Postal no Brasil e a contribuição de Albert Harrigan

Almerinda da Silva Lopes

Professora da Universidade Federal do Espírito Santo

Pesquisadora de Produtividade do CNPq

Membro do CBHA

Resumo: Este artigo reflete sobre a Arte Postal, destacando a inserção do capixaba Alberto Harrigan nessa tendência artística marginal, experimental, relacional e crítico. Para a elaboração das obras, os artistas recorriam a processos híbridos e a materiais precários ou inusitados, rompendo com os postulados estéticos tradicionais. Desafiando a censura, a Arte Postal se utilizou de imagens e mensagens que ironizavam a situação política do país. Interlocutores de qualquer parte do mundo poderiam recebê-las via correio, interferir e modificar as propostas criativas originais, pondo-as novamente em circulação. Formularam, assim, uma rede de comunicação underground, que refutou o conceito de obra de arte e o poder e exclusividade das instituições culturais, enquanto instâncias balizadoras e difusoras dos objetos artísticos.

Palavras-chave: Arte Postal. Arte Correio. Anos 1970/80. Alberto Harrigan.

Résumé: Cet article réfléchit sur l'Art Postal, et remarque l'insertion du capixaba Alberto Harrigan dans cette tendance artistique marginale, expérimentel, relationnel et critique. Pour réaliser leurs oeuvres, les artistes s'utilisaient de processus hybrides et de matériaux précaires et inusités, pour détruire les postulats esthétiques traditionnels. En défiant la censure, l'Art Postal a s'utilisé des images et messages qu'ironisaient la situation politique du pays. Quelques interlocuteurs de tout le monde recevaient ce genre de travaux pour le courrier, faire des interférences et modifications sur ces propositions originaux, en les mettant tout de suite en circulation. L'Art Postal a constitué, ainsi, un réseau de communication underground, a réfuté le concepte d'oeuvre, le pouvoir et l'exclusivité des musées comme les instances pour la reconnaissance et la divulgation des objets artistiques.

Mots-clés: Art Postal. Art Courrier. Années 1970/80. Alberto Harrigan.

Após a emergência das chamadas “Novas Figurações”, de matriz Pop, a pintura entrava em verdadeiro refluxo em todo o mundo, no final dos anos de 1960. Se no circuito oficial de arte a pintura, em suas diferentes linguagens e sintaxes, continuava a desfrutar de certa preferência, muitos artistas empreendiam verdadeiro enfrentamento às premissas e aos paradigmas estéticos tradicionais, que

continuavam a sustentar o mercado. A arte assumia, então, um caráter experimental, efêmero, conceitual e heteróclito, desmaterializando-se e tornando-se impura, ao hibridizar diferentes processos, suportes, linguagens e materiais.

Nessa mesma época, em paralelo a um abrupto crescimento urbano, exacerbava-se a produção de bens industriais, ampliavam-se os investimentos na área científica e tecnológica, repercutindo no campo da informação, da comunicação e da arte, e imprimindo nova dinâmica aos diferentes setores da vida moderna. Alguns marcantes movimentos sociais e de contracultura provocariam um verdadeiro curto-circuito no comportamento e modos de pensar de uma sociedade ainda bastante acomodada e conservadora. Paradoxalmente, o âmbito político não se mostraria permeável a essas mudanças e a tais proposições. Basta lembrar que vários países da América latina, entre eles o Uruguai, a Argentina e o Brasil, encontravam-se sob a égide do autoritarismo ditatorial, que exercia forte controle sobre as manifestações culturais e condenava ao exílio ou à prisão os artistas que não se submetessem ou desrespeitassem as determinações. Essa parece explicar a repercussão e o exacerbado teor crítico da Arte Postal no nosso continente.

No caso brasileiro, isso não impediria que, mesmo após a promulgação do AI-5, muitos jovens se expressassem por meio de códigos visuais herméticos ou menos explícitos, com o intuito de driblar ou escamotear a censura. Embora dialogassem, de diferentes maneiras, com as tendências internacionais, procurariam aclimatar as respectivas

linguagens à própria realidade, criticando-a e ironizando-a, transformando a praxe artística em ato político.

Atitudes críticas e imagens contundentes passam a ser geradas por muitos autores, empregando processos e materiais, alternativos, precários, efêmeros, insólitos ou anartísticos (emprestando o termo de Julio Plaza). Outros, porém, iriam recorrer a diferentes suportes e tecnologias disponíveis, naquele momento: offset, Super 8, vídeo, e até computador, para gerar imagens e engenhocas eletromecânicas para mover estranhos e desengonçados objetos/máquinas. Estes, marchavam, emitiam gritos ou uivos, ou expeliam líquidos e estranhos odores, numa referência irônica à angústia, ao medo e à tortura impostos ao país.

Neste texto discorrermos, tão somente, sobre a produção dos jovens artistas plásticos e poetas que, por através da hibridização de meios e materiais precários: carimbos, colagens, fotografias próprias ou apropriadas, frases e palavras de ordem extraídas de jornais e revistas. Geraram um naipe diversificado de imagens e mensagens seriais, recorrendo ao mimeógrafo, à fotocopidora, à fotografia, enviando-as, via correio, a diferentes interlocutores nacionais e estrangeiros.

Subvertiam, assim, as categorias tradicionais de arte e refutavam a chamada “arte oficial”, criando um processo intercomunicação que escamoteava o controle e a vigilância do poder constituído. A *Mail Art*, *Arte Correio* ou *Arte Postal*, tornava-se, portanto, um meio alternativo ou marginal a que recorreram os artistas para a troca de experiências,

mensagens e idéias com os próprios pares. Enviavam, via correio, imagens, frases, textos e poemas visuais por eles criados e reproduzidos ou impressos em série, no formato de cartões postais, ou em outros suportes e dimensões.

Consideramos inapropriadas as nomenclaturas supracitadas, no sentido que as primeiras remetem exclusivamente ao Correio, isto é, à instituição utilizada pelos artistas como veículo para o envio dos trabalhos; e a terceira, por se referir tão somente a um gênero de produto artístico, e não à diversidade de formulações e materiais utilizados pelos artistas. Entretanto, por falta de outra mais apropriada, elas serão adotadas, indistintamente, ao longo do texto.

Se por sua natureza subversiva, esse gênero de objeto artístico não teria, na época, penetração nos museus e galerias de arte, essas instâncias eram entendidas pelos muitos jovens como redutos legitimadores do mercado e do poder instituído, a produção citada iria circular de maneira underground e à margem dos espaços culturais convencionais.

O Correio, de instituição oficial de comunicação, tornava-se, irônica e paradoxalmente, um meio underground ou a alternativa ao alcance dos artistas para fazerem circular imagens e mensagens subversivas que, pelo seu teor político ou por seu caráter inusitado ou não convencional, seriam censuradas ou não acolhidas pelas instituições culturais. Assim, além de ser um meio alternativo seguro, rápido, eficiente e relativamente barato, o correio permitia que o artista estabelecesse um processo sociológico e

global de comunicação, definindo ele próprio com quais destinatários pretendia dialogar.

A Arte Postal, além de subverter a ordem, as determinações e o controle da censura do regime militar, afrontava e burlava os limites e prerrogativas das instituições culturais. Inseria-se em um campo ampliado de ação e circulação independente, livre e à margem da intermediação do museu ou da galeria, considerados por muitos artistas como redutos legitimadores dos valores elitistas tradicionais e do mercado de arte. Vislumbraram no correio a possibilidade de transformá-lo em um meio democrático que facultasse a circulação de produtos artísticos e a troca recíproca de imagens e informações entre brasileiros e estrangeiros, ilustres desconhecidos ou nomes consagrados. Ressalta-se que os artistas recorriam ao Correio exclusivamente como suporte para a veiculação de imagens e mensagens artísticas, postadas ou não em envelopes lacrados e selados. Acreditavam que a instituição não exercia influência ou interferência no conceito, no processo criativo, na linguagem, nas mensagens *visoverbais* da Arte Postal, nem no seu caráter subversivo ou crítico. Alguns, porém, recusaram submeter-se às regras impostas e ao pagamento de taxas para a postagem, transporte e distribuição de seus trabalhos, adotando atitudes inusitadas ou irônicas: enviavam ao correio envelopes fora dos padrões convencionais ou com selos falsos, isto é, criados subversivamente por eles.

Outros preferiram distribuir imagens e informações de maneira interpessoal ou livre, por temerem um

possível rastreamento das mensagens. Em algum sentido, estes não deixariam de ter razão, pois depender de um sistema de comunicação oficial para que a informação se efetivasse, parecia postergar ou relativizar o caráter subversivo e a pretensa marginalidade, que em sua origem foram preconizados pelos signatários da Arte Postal. Considerando que os mail artistas se expressavam como já citado, por meio de um pasticho ou montagem de processos, códigos semânticos e visuais, muitas vezes extravagantes, performativos ou teatrais, não convencionais ou antiestéticos, não deixariam de levantar a suspeita de existir um possível rastreamento das informações por eles veiculadas.

Pautando-se no conceito de autonomia e no princípio duchampeano de que todo e qualquer indivíduo é capaz de produzir objetos e mensagens criativas, os chamados artistas postais se propunham produzir seus trabalhos criativos individual ou coletivamente, de maneira não programada. Assim, ao permitirem a interação ou interferência de uns nos trabalhos dos outros, e ao recorrerem a materiais efêmeros e a uma fatura precária, geradora da ideia de inacabamento, refutaram a ideia de originalidade, unicidade e perenidade. Propunham assim imprimir diferentes rumos à arte, criando ou realocando valores, conceitos e ações, subvertendo ou redefinindo os próprios conceitos de obra de arte, de artista e de espectador. (Figura 1)

Se a prerrogativa de estabelecer o cruzamento ou a fusão de imagens, signos, códigos verbais, textos, instaurava “um jogo de infinitas possibilidades de elaboração, execução



Figura 1 - Alberto Harrigan - Série Puás (cartão postal a partir de desenho a nanquin), s/d. Participou da XVI Bienal de São Paulo. Coleção Arte da Cidade, Centro Cultural São Paulo. Fotografia: autor desconhecido.

e exposição de ideias”,¹ visava, ainda, situar a Arte Postal como um processo criativo democrático e sem fronteiras. Tal perspectiva, porém, logo seria relativizada ou se tornaria fictícia, com a absorção desse gênero de arte por museus, galerias e outras instituições culturais, e exposta e difundida como qualquer outro produto artístico.² Isso confirma o que bem observou Julio Plaza: “A Mail Art democratiza a prática da arte, mas não consegue superar o impasse da dialética quantidade/qualidade. É que a arte (como viu Marcel Duchamp nada tem a ver com a democracia”.³

Um processo de comunicação em rede

Ao propor trocas de imagens e mensagens, entre artistas de diferentes nacionalidades, culturas, faixas etárias, tendências ideológicas, a Arte Postal tornava-se uma tentativa original de instaurar um fenômeno de comunicação rizomático ou em rede, em um mundo que começava a se globalizar. Assim, parte das proposições criativas era realizada para o consumo e para transformação e recriação em fluxo contínuo de envio e recepção, isto é, aquele que recebia a imagem ou texto deveria interferir

¹ Gifalli, R. , 2003, p. 30.

² A primeira grande exposição de Arte Postal foi realizada no início da década de 1970, no Museu Whitney, contando com a anuência e a participação do neodadaísta americano Ray Johnson (1927-1995), tido como um dos pioneiros desse gênero artístico. A mostra contou, ainda, com mais de uma centena de membros da New York Correspondence School, que definiu como condição para a participação de seus integrantes, que todo o material enviado pelos inscritos fosse aceito e exposto. Todavia, deve-se ao conhecido Grupo Fluxus, a formulação do conceito e premissas da Arte Postal, pautados nos princípios de liberdade de criação, igualdade, reciprocidade e alteridade, embora outros artistas, de diferentes maneiras também contribuíssem para a propagação e compreensão dessa tendência, a exemplo de Joseph Kosuth, Robert Barry e Douglas Huebler.

³ Plaza, J. 1981, p. 10.

livremente, modificando-o e reenviando-o a seguir a outra pessoa de sua escolha, e assim sucessivamente. Na verdade, cada objeto de Arte Postal enviado e recebido, deveria gerar outro, como resposta e efetivação do processo de comunicação, ampliando sempre a rede ou corrente de participantes ativos.

Os envolvidos nessa rede de comunicação e recriação, bem como as características e peculiaridades que o produto ou objeto artístico assumiria no final do processo, eram imprevisíveis. A participação do receptor e a eficiência da comunicação, isto é, a compreensão do significado das mensagens e ideias transmitidas pelo produtor/emissor à comunidade artística, assumiam maior importância que a própria natureza do produto artístico posto em circulação, do início ao final do processo.

Vale lembrar, no entanto, que os artistas dadaístas recorreram a processos análogos de comunicação, que consistiam em panfletos e cartões postais contendo pinturas, colagens e fotomontagens sobrepondo imagens de diferentes naturezas e procedências, além de signos, palavras, frases ou textos. Alguns consideram serem essas as imagens seminais da Arte Postal, no sentido que deveriam provocar novas sensações no espectador, estabelecer a troca de informações e refutar a criação de obras contemplativas para o mercado burguês.

Mas, ao contrário do que propugnaram os seus signatários, a Arte Postal não iria se revelar um processo de comunicação ilimitado, nem parece ter atingido um público mais amplo que os museus tradicionais, ficando

praticamente circunscrita à relação emissor/receptor ou remetente/destinatário, isto é, sem atingir o grande público. Além disso, ao contrário das exposições realizadas em espaços culturais oficiais, que facultam democraticamente o acesso de todo e qualquer interlocutor às obras, no caso da Arte Postal é o próprio artista/remetente quem determina, a priori, com quem ele quer se comunicar, endereçando a um receptor, escolhido por ele, imagem ou objeto de sua autoria.

De maneira tanto contraditória quanto irônica, no âmbito local e internacional, a Arte Postal perderia rapidamente o caráter marginal, acabando por ser institucionalizada, antes mesma da revogação do AI5, com a realização da *Primeira Mostra Internacional de Arte Postal* (1975), em São Paulo e Recife, organizada por Ismael Assumpção, Paulo Bruscky e Ypiranga Filho. Esse gênero artístico adentrava, desde então, o espaço das principais instituições culturais do país, inclusive a Bienal Internacional de São Paulo (1981),⁴ passando a ser exposta em paredes, de maneira similar a qualquer processo tradicional.

Com o surgimento da Rede Internacional de Computadores na década seguinte, esse veículo passou a ser o mais utilizado para o envio e recebimento de imagens e mensagens de qualquer parte do mundo, de maneira quase instantânea ou em tempo real. Todavia, se o fluxo contínuo

⁴ Tendo como Curador Geral o historiador e professor Walter Zanini, a XVI edição da Bienal de São Paulo (1981), dedicou uma sessão especial à Arte Postal, com a curadoria de Julio Plaza, que transitou, depois, por instituições culturais de várias regiões do país. No texto do catálogo da mostra, Plaza atribuiu ao Dadaísmo e Futurismo, o caráter desconstrutivo, descontínuo, anárquico, caótico e anartístico (termo cunhado por Plaza), em que se pautou a produção de imagens hibridizadas e textos pelos mail artists. Cf. Plaza, 1981, p. 8.

desse último tipo de mensagens ou imagens veiculadas pela Internet ou pelas redes sociais usufrui de grande liberdade, por ser mais difícil de controlar, em contrapartida, por seu caráter virtual, efêmero ou rapidamente descartável, a e-mail arte tende a se perder ou a não se perpetuar, como ocorreu com grande parte da mail-art. O interesse crescente pelas práticas artísticas ligadas ao conceito de arquivo faz com que a Arte Postal desfrute de crescente interesse de difusão e veiculação de mail artistas históricos, com destaque para Paulo Bruscky.

Esse e outros artistas brasileiros iriam redimensionar o significado e o alcance de sua obra, enviando imagens postais de fotografias de performances e de objetos artísticos não efêmeros, a instituições e artistas de todo o mundo, a exemplo de Regina Vater, Regina Silveira, Júlio Plaza, Bené Fonteles, Alex Valauri, Letícia Parente, Hélio Lete, Arthur Matuck, Hudinilson Júnior, Raul Córdula, Artur Barrio, Mário Ramiro, Rafael França, Alberto Harrigan. Em virtude da especificidade e limites do texto, dialogamos a seguir apenas com a produção do último artista, e de maneira reconhecidamente superficial e incompleta.

A inserção de um capixaba na Arte Postal

Alberto Roberts Harrigan Filho (1944-2002) iniciou a carreira artística no Rio de Janeiro, na metade da década de 1960. Embora revelasse muito cedo talento e vocação para a pintura, trocou a Escola de Belas Artes pelo curso de Biologia, sem prosseguir na carreira. Mesmo que

optasse pela arte, aperfeiçoando-se em desenho e pintura, em cursos livres e ateliês particulares, os elementos da natureza iriam permanecer e atravessar grande parte da produção artística do capixaba.

A temática ecológica ou de indicação preservacionista e política transparece já em trabalhos iniciais do artista, por meio de estilemas surrealistas, que concederam a Harrigan alguns prêmios (início dos anos 70). Mas as composições de formas sintéticas ou fragmentárias, conotação fantasmática, trágica ou angustiante, que em alguns casos aproximam-se da abstração, seriam aquelas que iriam conceder ao jovem artista reconhecimento e abrir-lhe espaço em instituições culturais de vários estados brasileiros e no exterior.

Embora elaborasse, simultaneamente, pinturas a óleo e desenhos de seres vivos, é nesses últimos que parece perseguir exaustivamente uma determinada forma, até ajustá-la à sua vontade formadora, tal como se constata na emblemática e extensa série *Puãs*. Nesses desenhos a nanquim, de formulação variada, o autor põe em relevo a patola ou pata preensora do caranguejo, em posição de ataque (ou de defesa?), e reafirma a singularidade de seu laboratório criativo e viés experimental. Tributários da memória dos manguezais do bairro de Santo Antônio (Vitória), onde o jovem cresceu e passou parte de sua vida, os desenhos dessa série tornaram-se emblemáticos da carreira do artista. Além de terem integrado parte das exposições por ele realizadas, se desdobravam e se resignificavam, de diferentes maneiras, circulando em trabalhos de arte postal e na ilustração de revistas e livros editados no

Brasil e no exterior, o que confirma a intenção do artista de alargar o campo de atuação e inserção de sua produção. Dessa maneira, Harrigan voltaria, intermitentemente, a essa temática, reciclando imagens ou hibridizando-as com colagens, poemas e frases de ordem, enviados por ele a inúmeros artistas, exposições e bienais em várias partes do mundo, a exemplo da Bienal de São Paulo e da Mostra Internazionale di Arte Postale (Roma). (Figura 2)

O capixaba revelaria aguçado senso crítico e liberdade criativa, interferindo em seus próprios desenhos com pintura, carimbos, selos, colagens de palavras, frases, poemas e fragmentos de jornais e revistas. A alguns trabalhos de Arte Postal o artista atribuiu um caráter performativo, recorrendo à reprodução de fotografias pessoais, hibridizando-as com diferentes meios e materiais e enviando-as pelo correio para que outros interferissem sobre elas, pondo-as novamente em circulação. Embora a maior parte dos trabalhos não recebesse títulos, em algumas séries de obras evocaria, curiosamente, personagens históricos, como em “A intimidade de Napoleão”, denominação atribuída à coletiva de onze desenhistas brasileiros, na Galeria Homero Massena (Vitória), que teve a curadoria do artista (1982). (Figura 3)

Harrigan engajou-se também em alguns movimentos underground, participando, com outros artistas de sua geração, de passeatas reivindicativas ou de protesto, e da elaboração de performances, happenings, poemas visuais e outras manifestações poéticas. Um desses movimentos, cognominado de *Arte Pornô* - embora efêmero (pois perdurou

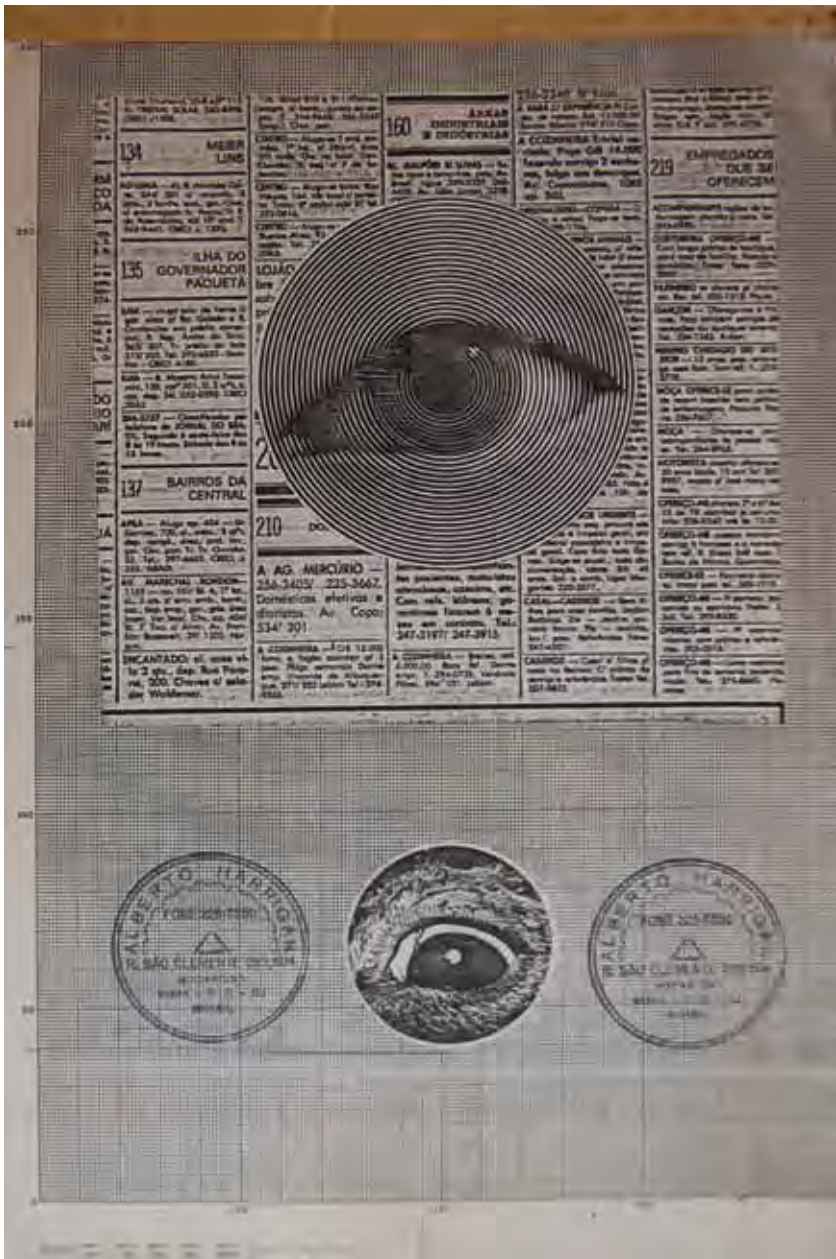


Figura 2 - Alberto Harrigan, Sem Título (colagem sobre papel milimetrado), s/d - Participou da XVI Bienal de São Paulo. Coleção Arte da Cidade, Centro Cultural São Paulo. Fotografia: autor desconhecido.



Figura 3 - Alberto Harrigan com interferência de Paulo Bruscky - Sem Título (c. 1978). Acervo Coleção Arte da Cidade, Centro Cultural São Paulo (participou da XVI Bienal de São Paulo). Fotografia: autor desconhecido.

apenas do final dos anos 1970 ao início de 80) - tornou-se muito marcante, principalmente pelo comportamento irreverente de seus integrantes, que se apresentavam em ruas, praças e praias, trajando-se de maneira inusitada, ou mesmo nus, com a intenção de provocar e chocar os redutos elitistas e conservadores de bairros nobres do Rio de Janeiro. O grupo contava com a participação de poetas e artistas, entre os quais Cairo Assis Trindade, Leila Miccolis, Denise Trindade, Teresa Jardim, Ota, Glauco Matoso, Bráulio e Ulisses Tavares, Tanussi Cardoso, Hudinilson Júnior e Eduardo Kac.⁵

⁵ Nessas manifestações, que em sentidos eram inspiradas em movimentos internacionais, os integrantes do grupo apresentavam-se, de maneira provocativa, completamente nus, em praças, praias e teatros, ou trajando sungas minúsculas, numa época de repressão e tabus de toda a ordem. Para eles, a nudez do corpo era uma maneira de se referir e expor a vulnerabilidade do ser humano, em meio a tantas agressões e injustiças. Eduardo Kac incorporava, então, uma figura andrógina, conhecida como "Bufão do Escracho", apresentando-se no Rio de Janeiro e São Paulo trajando minissaia cor de rosa. Sandálias, batom vermelho e outros adereços femininos, provocando inusitadas reações do público.

Em trabalhos que transitavam entre a pornografia e o erotismo, ou propondo uma relação de proximidade entre arte/política e arte/vida, os jovens protagonistas desse movimento defendiam com irreverência a livre manifestação do pensamento e de expressão artística. Como ativistas, protestaram contra o capitalismo selvagem e as inúmeras formas de autoritarismo: falta de liberdade, repressão política, interferência da censura militar nos processos criativos, discriminação racial, tabus sexuais e sociais, homofobia, guerras, desrespeito ao meio ambiente, cuja principal ofensiva naquele momento, era a construção de Usina Nuclear em Angra dos Reis.

Harrigan também elaborou, na mesma época, desenhos de conotação explicitamente fálica ou de apelo sexual, para ilustrar poemas eróticos de autoria de colegas do grupo supracitado, já que na época não podiam ser expostos. Outros foram impressos em cartões postais, de maneira similar ao que ocorreu com fotografias pessoais ou apropriadas por ele de várias fontes, e enviados de maneira marginal a amigos e artistas de várias partes do mundo, como trabalhos de Arte Postal.

Ao enviá-los a colegas e dirigentes de museus e outras instituições culturais, a maiorias das vezes em atendimento a convites para participar de mostras, Harrigan destacava nos trabalhos observações como: “interfira e envie a outro artista”, ou “favor não devolver”. Essa ideia de troca gerou a formação de arquivos particulares e públicos de imagens, que permitem entender hoje a proposta desse e de outros artistas postais, tornando-se precursora de uma tendência

que vem se afirmando na contemporaneidade: o conceito de arquivo como objeto de arte.

Vale ressaltar, finalmente, que por diferentes razões, entre as quais a própria especificidade, precariedade e efemeridade de objeto artístico, e pelo seu caráter subversivo, o que faz com que esse gênero de trabalhos não se deixe aprisionar ou confinar nesta ou naquela tendência ou corrente artística de conceitos fechados ou estanques, a Arte Postal, enquanto desdobramento ou derivação da arte conceitual até o momento foi pouco estudada.

Como observa Goodman, “o discurso sobre arte passa necessariamente por considerações sobre seu conteúdo ou papel sócio-histórico”.⁶ Mas se é fato que, na década de 1970 e início de 1980, muitos artistas hoje emblemáticos iriam se dedicar, por períodos mais ou menos longos, a produzir arte postal, em paralelo à elaboração de obras convencionais, estas eram reproduzidas, por diferentes processos, em cartões postais e enviadas por eles, via correio, a artistas e a instituições culturais nacionais e internacionais, como artifício para fazer circular, principalmente no exterior, uma produção que, na época, raramente teria oportunidade de ser vista fora dos limites geográficos do país. Se isso torna por si só instigante e pertinente a reflexão sobre tal fenômeno artístico, talvez pelo fato do enfoque sobre a Arte Conceitual ocorrer, até então, de maneira genérica, isto é, sem se deter nos seus diferentes desdobramentos e especificidades, esclarece de alguma maneira, porque a Arte Postal só muito recentemente começou a despertar

⁶ Apud Chateau, D., 1998, p. 21.

algum interesse de investigação, permanecendo, até então, praticamente à margem da historiografia da arte brasileira. De maneira curiosa, nomes hoje consagrados, deixam de citar que se dedicaram por tempo mais ou menos extenso a produzir arte postal, em publicações específicas elaboradas mais recentemente sobre sua obra-trajeto. Se tal omissão confirma a existência de preconceito em relação a essa atuação, contribui para acentuar as lacunas de uma historiografia da arte ainda em construção no país, o que torna premente a necessidade de estudar a produção de um período bastante conturbado, de modo especial pela peculiaridade sócio-política que certamente nela se desvelará. Isso permitirá, ainda, estabelecer cruzamentos e comparações com outros processos e linguagens da mesma época, que extraíram, igualmente, o conteúdo e teor crítico de suas obras, nos acontecimentos trágicos veiculados nos jornais diários da época, postulando revisões e possíveis inserções no complexo mosaico de nossa História da Arte.

Referências Bibliográficas:

AYALA, Walmir. Desenhos de Alberto Harrigan. Vitória (ES): Galeria Homero Massena, 1979 (folder).

GIFALI, Ronaldo. Arte Postal: produto gráfico de recepção imprevisível. Bauru (SP): UNESP, 2003 (dissertação de mestrado).

GOODMAN, apud CHATEAU, Dominique. L'Art comme fait social total. Paris: Harmattan, 1998.

LIMA, Fabiana A. de. Alberto Roberts Harrigan e a Arte Postal. Vitória: Ufes, 2011.

PLAZA, Júlio. Mail Arte: Arte em Sincronia. Catálogo da XVI Bienal Internacional de São Paulo (Arte Postal). São Paulo, MEC/FAE, 1981, p. 8-10.

TINOCO, Bianca. Eduardo Kac e a escrita do corpo no espaço. Rio de Janeiro: Concinnitas, no. 17, 2010, PP.120-127, UFRJ, disponível em [HTTP://www.Concinnitas.uerj.br/index.html](http://www.Concinnitas.uerj.br/index.html). Acesso em 06 de julho de 2012.

Frames seccionados, uma abordagem do tempo no cubismo, no futurismo e no cinema.

Caroliny Pereira

Universidade Federal de Uberlândia, discente.

Resumo: O artigo intitulado Frames seccionados, uma abordagem do tempo no cubismo, no futurismo e no cinema, trata-se de um estudo das interferências que o conceito de tempo, sobretudo a partir das teorias do filósofo Henri Bergson, incidiu sobre os movimentos artísticos datados do início do século XX, cubista e futurista. A partir de então, estabelece-se uma relação entre o cubismo, o futurismo e o cinema através de elementos que possibilitam a convergência entre ambos: o instante, a fragmentação.

Palavras-chave: tempo. Cubismo. Futurismo. Cinema. Bergson.

Abstract: The article titled Frames sectioned, an approach to time in Cubism, Futurism and in the movies, is a study of the interferences of the concept of time, particularly from the theories of the philosopher Henri Bergson, on the artistic movements dating from the early twentieth century, cubist and futurist. Based on that, it establishes a relationship between cubism, futurism and the cinema through elements that enable

the convergence between the two: the instant, the fragmentation.

Keywords: time. Cubism. Futurism. Movie. Bergson

O artigo intitulado *Frames seccionados, uma abordagem do tempo no cubismo, no futurismo e no cinema*, trata-se de um estudo das interferências que o conceito de tempo incidiu sobre os movimentos artísticos datados do início do século XX, cubista e futurista.

O início do século XX é um período representativo para o renascimento moderno. Teorias filosóficas como a fenomenologia começam a ser difundidas pela Europa. E, além das discussões acerca do movimento, o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) desenvolve suas teorias a respeito da duração e da simultaneidade. O movimento, e concomitantemente o tempo, também foram amplamente discutidos tanto no campo filosófico, quanto no artístico e científico. Isso se deve ao fato do imbricamento entre acontecimentos históricos, econômicos, sociais e psicológicos que ocorreram neste período.

Nesse período, a França, assim como praticamente toda a Europa, está numa fase de expansão com relação ao desenvolvimento tecnológico proveniente da Revolução Industrial, ocorrida inicialmente na Inglaterra em meados do século XVIII.

Com essa nova perspectiva de vida, muitas pessoas migram do campo para a cidade, gerando um aumento

populacional dos centros urbanos, muitas vezes sem um planejamento prévio. O ritmo da cidade é alterado, assim como o estilo de vida de seus habitantes, aumenta também a quantidade de veículos nas ruas e isso demanda alterações na infraestrutura e na arquitetura da cidade; o ritmo de trabalho é acelerado em função da demanda da produção da indústria. Tudo isso irá alterar o modo como as pessoas vivem, pensam e se relacionam, assim como irá também modificar a maneira com que elas percebem o mundo.

Como necessidade de enfrentar esses problemas levantados pelo desenvolvimento urbano desordenado, nasce da convergência da arquitetura, sociologia e economia, o *urbanismo*, uma disciplina que estuda o planejamento da cidade, bem como seu desenvolvimento.

O historiador de arte italiano Giulio Carlo Argan (1992) sustenta que a transição do final do século XIX para o início do XX foi um período delicado, porém, importante para a cultura artística, pois começa-se a ter uma preocupação maior não mais apenas com o mundo externo, mas também com a psicologia do indivíduo. A partir de então, desponta o Impressionismo, movimento artístico interessado na experiência de capturar a paisagem urbana ou rural, a partir do ponto de vista de como o artista vê o mundo, e não de como este é dado genericamente.

A experiência temporal é uma importante questão abordada nesse período e, em decorrência dela vários estudos se desenvolvem, dentre eles os que se referem ao instante, a atenção e a “fragmentação”.

No final do século XIX, o conceito de “atenção”, por se tratar de um problema essencialmente moderno, será amplamente discutido nas ciências humanas e, mais precisamente, na psicologia científica. “A desatenção em especial no contexto das novas formas de produção industrializada, começou a ser vista como um perigo e um problema sério.” (CRARY, 2001, p. 83). O problema da atenção teve seu início desencadeado basicamente pela crise do sujeito perceptivo, ocorrida por volta de 1880, quando pesquisas no campo da psicologia tentam mensurar o limite qualitativo e a capacidade quantitativa da atenção de um sujeito.

O médico alemão Wilhelm Maximilian Wundt (1832 - 1920) associou seu modelo de atenção à vontade e concluiu que, nesse processo, as atividades sensoriais, motoras e mentais ficam inibidas, para que assim haja a focalização no ato da atenção.

Como Jonathan Crary aponta: o conceito de atenção se trata de um conceito volátil e que contém em si todas as condições para a sua desintegração, ou seja, todas as possibilidades da desatenção. Atenção e desatenção, apesar de contrárias, existem em um único *continuum*, pois a atenção seria para o autor um “[...] processo dinâmico, que se intensificava e diminuía, subia e descia, fluía e refluía de acordo com um conjunto indeterminado de variáveis.” (2001, p. 87). A atenção é, portanto, duplamente volátil. O é enquanto significação, por se tratar de um instante fugaz, que muda incessantemente, e enquanto conceito, já que contém em si, por ser volátil, todos os aspectos que possibilitam a

transição dela para seu contrário, ou seja, da atenção para a desatenção.

Descrita inicialmente na maioria das pesquisas do final do século XIX como aquilo que fixa a percepção, para que esta não se dilua no fluxo caótico das sensações absorvidas pelo excesso de informações cotidianas, percebeu-se posteriormente que a atenção estava mais associada à duração do que à apreensão da presença.

A atenção remete ao instante, momento fugaz que, ao ser capturado, esvai-se no tempo, movimento contínuo que escorrega ao se tentar capturar, pois sua presentificação é intensa e efêmera. A compreensão do instante também foi uma das grandes buscas de filósofos e críticos que, segundo Leo Charney, por meio da categoria do instante, “[...] procuraram resgatar a possibilidade da experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade”. (2001, p. 387).

O instante é aquele momento que nos permite a experiência da sensação imediata, e cuja intensidade e potência possuem tamanho grau que se esvanece assim que sentida. Na modernidade, a discussão acerca do instante estava intimamente ligada à experiência da sensação, devido ao fato de as intensas e constantes transformações ocorridas na sociedade como um todo afetarem as configurações imagéticas dos indivíduos, desviando, distraindo e superestimulando a percepção. O rápido agrupamento de imagens em mudança acabava por requisitar a experiência de um instante como experiência fragmentária, capaz de abarcar uma vivência do instante como completude da presença sentida.

De acordo com Charney, teóricos como Walter Benjamin, Jean Epstein, Walter Pater e Martin Heidegger “[...] procuraram resgatar a possibilidade da experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade.” (CHARNEY, 2001, p. 387). Isso permitiu pensar o conceito de instante como fixador da sensação, mesmo confrontando com o fato de que nenhum instante pode ser fixado. Segundo Charney, esse dilema levou os pensadores supracitados a bifurcarem para dois outros conceitos interligados e que trabalhariam a noção de moderno como aquilo que é momentâneo. O primeiro estaria ligado ao movimento, que esvazia a presença em sua natureza sempre mutável e, por isso, não detém o presente. Como consequência disjuntiva desse fluxo contínuo e incessante do movimento, estaria a sensação, que capta o instante no instante, e a cognição, que apreende o instante somente após ele ter passado.

“Se a cognição do instante e a sua sensação não podem habitar o mesmo instante, então o presente está sempre perdido [...]” (CHARNEY, 2001, p. 389), pois só temos consciência do instante a partir do momento que a presença já se extinguiu, ou seja, deixou de ser presente. O que reconhecemos então é o passado da presença. Não podemos jamais estar presentes em um presente.

Essa ambivalência não quer dizer que o presente não exista, mas que a sua existência está mais sincronizada com a sensação do que com a cognição. Sua apreensão está ligada ao sentido experimentado da sensação corporal. Essa perspectiva permite pensar que a captura do momentâneo, ou seja, do presente, está na instantaneidade de uma sensação

obtida através da visão quando esta não é dada de modo racional. “Essa experiência nos preenche com a sensação de estar presente no presente.” (CHARNEY, 2001, p. 390).

A atitude instantânea de apreender o presente fugidio acarreta uma percepção desse instante como fragmentário, em que a compreensão dos acontecimentos se dá sempre numa continuidade seccionada.

Pensar o moderno como momentâneo, uma estrutura fragmentária, foi o desenvolvimento do pensamento de Walter Benjamin acerca do ambiente da modernidade urbana – principalmente a parisiense - do fim do século XIX e início do século XX. Segundo Charney, para Benjamin, as mudanças ocorridas na estrutura da experiência na modernidade influenciaram as experiências do tempo, da arte e da história.

À sensação momentânea dada através da visão, Benjamin chamou de “o Agora da reconhecibilidade”. Seria o instante em que o que foi encontra-se com o agora. Aquele momento em que o presente funde-se com o passado, permitindo a experiência da reconhecibilidade através da visão. Essa percepção visual imediata seria como uma “percepção do choque” da imagem que está em constante movimento, sempre a escapar, “[...], pois a contemplação não é mais possível no tempo da reprodutibilidade técnica.” (SILVA, 2009, P. 30).

Para Benjamin, a imagem seria a dialética

[...] imobilizada num instante. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do Então como Agora é dialética: não é de natureza temporal, mas de natureza imagística. (BENJAMIN apud CHARNEY, 2001, p. 393).

A dialética acontece porque o “agora”, instante da presença, rompe a continuidade temporal entre o passado e o presente, e a sua possibilidade acontece somente como reconhecibilidade quando um instante ocorre na forma de uma imagem, por ser a imagem “a melhor opção para a percepção imediata”.

Em seu *Trabalhos das passagens*, Benjamin explicita o desenvolvimento de seu pensamento sobre a modernidade ao construir um texto cujo próprio método é fragmentário, feito de colagens conceituais e citações descontínuas. Esse método fragmentário Benjamin associou à montagem, aludindo ao cinema.

A fotogenia existe no instante e nele define a sua possibilidade. E a significação mais ampla do instante surgiu do deslocamento de espaço e tempo característicos da modernidade e incorporados ao cinema. (CHARNEY, 2001, p. 396).

O desenvolvimento das técnicas cinematográficas também acontece nesse momento e essa nova arte contribui para estas reflexões acerca da modernidade como instante fragmentário, descontínuo e momentâneo.

Pensar o instante, assim como a atenção e a fragmentação, é importante para o desenvolvimento de um pensamento relacionado a um novo mecanismo que também chegaria com a modernidade, no início do século XX: o dispositivo cinematográfico.

Em meio às tendências científicas predominantes no início do século XX e as fortes reminiscências de uma arte que se propunha enfaticamente a transposição retiniana da imagem observada para a pintura, como ocorria no

impressionismo, surge o cubismo. Movimento artístico nascido na Europa, no início do século XX, mais precisamente em 1908.

Em sua negação à pintura apenas como capturação imediata do objeto observado, os cubistas incitavam à superação subjetiva da objetividade, numa pintura que fosse mais *cérebro* do que *olho*.

É plausível afirmar que o cubismo tenha sido influenciado pelas novas ideias e reflexões elaboradas nas pesquisas sobre o tempo, tanto nos campos da matemática e geometria como da filosofia e da física, sobretudo quando o poeta Guillaume Apollinaire (1880 – 1918) escreve em 1913, no que seria tratado como o manifesto do cubismo.

No cubismo, o objeto é desmontado, como se sua volumetria fosse planificada no espaço, eliminando a distinção entre o espaço e o objeto. Segundo Argan (1992), para o cubismo, a forma do espaço deveria ser homogênea. E, se o fosse, não poderia ser interrompida pela consistência material e impenetrável das coisas. Por isso, o objeto deveria ser justaposto ao espaço, de maneira que parecesse fundido a ele. “As únicas dimensões certas, na realidade, são a altura e a largura, que se traduzem respectivamente na vertical e horizontal; a terceira dimensão é ilusória.” (p. 427). (Figura 1)

O problema da terceira dimensão, ou seja, da totalidade dimensional da forma, que se apresenta na ilusão da pintura através do artifício da profundidade, é solucionado por meio das “[...] linhas oblíquas (já indicativas de profundidade) e curvas (já indicativas de



Figura 1 - BRAQUE, George. **Natureza- morta com às de paus**. 1911; óleo e papel colado sobre tela, 81 x 60 cm. Paris, Musée National d'Art Moderne. Fonte: ARGAN, 1992. p. 429

volume), assim trazendo para o plano o que se apresenta como profundidade ou relevo [...]” (ARGAN, 1992, p. 427), e não pela perspectiva. Há a intervenção da

consciência e da memória para que possamos apreender o objeto planejado na pintura como remetendo ao objeto tridimensional real e, por isso, usam-se, sobretudo objetos de uso cotidiano e absolutamente comuns, como pratos, mesa, garrafa, frutas, para que essa noção do objeto tenha êxito.

Com a noção do objeto obtida anteriormente, por meio de um conhecimento dado em momento anterior, entra em jogo o fator tempo, já que, ao planejar o objeto sobre uma certa deformação, mesmo assim ainda conseguimos associá-lo ao objeto tridimensional, pois temos um prévio conhecimento dele e porque “[...] na ordem mental não há diferença de valor entre o que se vê e o que se sabe.” (ARGAN, 1992, p. 427). Utilizando o exemplo de Argan sobre uma pintura, do prato que é redondo, mas que ao planejar segundo as regras do cubismo torna-se elíptico,

Seria como se nessa realidade, inteiramente mental, visualizássemos o objeto em vários momentos distintos e consequentemente em várias posições e formas distintas, o que seria impossível pela visão empírica.

Ao apresentar simultaneamente no espaço imagens sucessivas no tempo, a pintura cubista realiza “uma unidade espaço-temporal absoluta (quarta dimensão), de maneira que o mesmo objeto poderá aparecer em diversos pontos no espaço e o espaço se desenvolver não só em torno, mas também dentro e através do objeto.” (ARGAN, 1992, p. 304).

Fixar as diversas vistas de um objeto em um único plano. Possibilitar através da pintura que um objeto mostre

todas as suas faces, momentos e variedades contínuas e ininterruptas.

No cubismo, sua antítese está ancorada na questão do movimento. A estaticidade com que as pinturas cubistas, principalmente as da fase analítica, são estruturadas, não condizem com o propósito de multifacetaldade temporal. O que acaba prendendo a pintura em um *locus* fechado.

O pintor Robert Delaunay (1885 – 1941) critica esse aspecto cartesiano de concepção da imagem racionalista, concebida pelo cubismo analítico, e cria uma pintura originada da captura do instante da decomposição e desintegração do objeto no dinamismo.

Segundo Argan (1992), a pesquisa de Delaunay, que desencadeia no dinamismo, tenderá para uma impressão de “[...] um caráter mais arrojado de ‘vanguarda’ ao Cubismo” (p. 306), aproximando-se do movimento futurista.

Em 1909, é escrito o *Manifesto futurista*, pelo poeta italiano Filippo Marinetti (1876 – 1944), após uma experiência automobilística, que resultou em um capotamento no esgoto de uma fábrica. Iniciava aí o movimento futurista.

Nascido da conjunção entre o desejo incessante pela velocidade do avanço tecnológico e a síntese do movimento, o futurismo toma o conceito de velocidade como um valor artístico. Caracterizado principalmente pela celebração da velocidade e do avanço tecnológico e pela representação do movimento como um fluxo contínuo através da realização de uma pintura dinâmica.

Argan (1992) caracteriza o Futurismo como o primeiro movimento artístico que se pode chamar de *vanguarda*, pois as *vanguardas* são um “[...] fenômeno típico dos países culturalmente menos desenvolvidos, apresentam-se como uma rebelião contra a cultura oficial geralmente moderada.” (p. 313). Mas também por ser um movimento que exigiu um ímpeto voraz, uma ruptura total com os padrões tradicionais da arte ocidental.

O futurismo é um movimento sintomático de uma situação histórica, como já foi colocado anteriormente a respeito de como o desenvolvimento tecnológico e a aceleração da velocidade nesse período modificaram as relações entre os indivíduos. Contudo segundo Mario de Michelli, o erro do futurismo foi “[...] não considerar o destino do homem na engrenagem dessa era mecânica.” (MICHELLI, 1991, p. 212).

Tanto Argan quanto Michelli consideram o futurismo um movimento aplacado por contradições e falhas, e, de acordo com Michelli, apenas Carrá e Boccioni perceberam essa falha. Porém, a direção que o futurismo tomou foi a de colocar o progresso humano e o tecnológico no mesmo plano.

O dinamismo será o conceito chave que irá permear praticamente toda a discussão futurista, porque nele está contido a noção de movimento, na qual os futuristas estão interessados: a velocidade como aceleração que muda as coisas incessantemente.

Através do conceito de dinamismo, os futuristas entendiam que poderiam solidificar a impressão sem que

fosse preciso isolar o aspecto dinâmico do objeto, ou seja, o seu movimento.

A busca no dinamismo da vida e do movimento das coisas já era incipiente nos impressionistas, mas estes não conseguiram solucionar essa questão, pois não chegaram a uma representação coesa da forma estática da pintura na qual transparecesse a ideia de movimento.

No futurismo, a tentativa de solução foi, de acordo com Read (2000), um tanto quanto ingênua, já que a concepção para tal representação buscada por eles se dava através da multiplicação serial ou radial da forma.

Esse aspecto de sucessividade dava a impressão de que o objeto se propagava como ondas que ressoam na atmosfera, fazendo com que os corpos se movam e se interpenetrem, o que, de acordo com Read (2000), levava a pintura futurista a ser mais um símbolo plástico do movimento do que propriamente uma representação dele.

A penetração dos planos, conquistada pelos futuristas através da herança cromática impressionista, fazia com que objeto e ambiente se fundissem, criando um espaço em que a construção do objeto estivesse imersa nele e vice-versa. “Essa ‘penetração de planos’ nada mais é que a simultaneidade da influência das diversas estruturas objetivas formais-cromáticas.” (MICHELLI, 1991, p. 222).

Nota-se que os futuristas também estavam atentos às pesquisas sobre o movimento que vinham sendo desenvolvidas tanto na França por Marey quanto na Inglaterra por Muybridge. Uma das cronofotografias mais difundidas foi o estudo do cavalgar, que podemos

observar como recorrente em pinturas futuristas de Carrá e Boccioni. (Figura 2)



Figura 2 - CARRÁ, Carlo. **O cavaleiro**. 1913. Milão, Civico Museo D'Arte Contemporanea Fonte: <<http://www.malaspina.com/jpg/carra.jpg>>

Seria como se o tempo vibrasse em instantes seriais ou radiais para que pudéssemos à maneira do cinema ter a ilusão de estarmos diante de um movimento, ou tempo total.

Bergson em *A evolução criadora* (2001) elabora o pensamento de que a inteligência utiliza de um artifício para “criar” movimento naquilo que é estático e denominou esse procedimento de mecanismo cinematográfico. Para ele, o cinema não efetuava mais que isso: produzir a ilusão de um tempo passado, ou do movimento total, por meio de uma sucessão de instantes que são estáticos.

Cubismo e futurismo, movimentos artísticos sincrônicos, mas que operam com ordens diferentes do tempo. Enquanto o cubismo está interessado na representação de todos os instantes e pontos de vistas dos objetos em um único plano, o futurismo está interessado na síntese do movimento e na representação deste por meio de um dinamismo pictórico ou volumétrico. Ambos, portanto, estão interligados por dois elementos essenciais à sua poética, o movimento, e em decorrência dele o instante. Como variações de um tempo seccionado pelos frames a se desenrolarem na película cinematográfica.

Referências Bibliográficas:

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 1992.

BERGSON, Henri. A evolução criadora. Lisboa: Edições 70, 2001.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão e revisão de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: Schwartz, V. R.; CHARNEY, L. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo. Cosac & Naify, 2001.

CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: Schwartz, V. R.; CHARNEY, L. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo. Cosac & Naify, 2001.

FABRIS, A. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. Ars, São Paulo, v. 2, n.4, p. 50-77, 2004.

_____. Futurismo: uma poética da modernidade. São Paulo. Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Cultural Analysis: contribuições para uma história da arte excêntrica

Elisa de Souza Martinez

Universidade de Brasília/Universiteit van Amsterdam-ASCA

Resumo: A Análise Cultural é um campo de abordagem teórica transdisciplinar desenvolvido a partir do trabalho de Mieke Bal, no contexto da Amsterdam School for Cultural Analysis. Nessa perspectiva, a metodologia de análise se constrói a partir da identificação de um campo de relações conceituais, ou uma constelação de conceitos em trânsito. A validade teórica de uma análise se confirma na medida em que esta está fundamentada no confronto direto com um objeto de pesquisa. Consequentemente, a metodologia não existe a priori, e encontra-se em permanente atualização.

Palavras-chave: Análise Cultural. Mieke Bal. Interdisciplinaridade. Conceitos em trânsito. Metodologia.

Abstract: Cultural Analysis is a field of transdisciplinarity, a theoretical approach that has at its core the work of Mieke Bal at the Amsterdam School for Cultural Analysis. According to this view, the methodology of analysis emerges from the mapping of a field of conceptual relations, or a constellation of travelling concepts.

Theoretical validity attributed to a form of analysis is supported by its capacity for confronting the specific situation generated by each object. Consequently, there is no methodology a priori and the validity of any interpretation should be constantly evaluated.

Keywords: Cultural Analysis. Mieke Bal.

Interdisciplinarity. Travelling Concepts. Methodology.

Apresentamos neste trabalho alguns aspectos da contribuição teórica de Mieke Bal e demais pesquisadores da Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA) da Universiteit van Amsterdam para o desenvolvimento de uma metodologia de análise no campo das artes visuais. Considerando a amplitude da produção de Mieke Bal, destacamos alguns conceitos que permeiam a abordagem teórica que tem desenvolvido desde a publicação do livro *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition*, em 1991, que, em nossa abordagem interdisciplinar possam sinalizar alguns desdobramentos que o pensamento teórico oferece para a interpretação das situações em que a obra de arte tem sido exposta em espaços museológicos. No período de setembro de 2011 a agosto de 2012 desenvolvemos, com apoio do Programa de Bolsas de Estágio Pós-Doutoral no Exterior da Capes/MEC, o projeto de pesquisa *A obra de arte no contexto das narrativas curatoriais - estratégias de significação excêntricas*. O que apresentamos neste texto não é um resumo de todo o percurso de pesquisa desenvolvido, cujos desdobramentos ainda nos apresentam

muitos desafios para realizar uma síntese que além de contemplar a riqueza do material pesquisado em arquivos, bibliotecas e museus de Amsterdam e Paris, seja concisa e exponha com clareza uma metodologia de análise abrangente.

A diversidade de abordagens que atualmente se constroem a partir dos pressupostos teóricos elaborados por Bal, presentes nas pesquisas desenvolvidas na ASCA extrapolam o espaço de que dispomos para uma apresentação no Colóquio do CBHA. Além disso, as repercussões do trabalho de Bal sobre a bibliografia de pesquisa da obra de pintores como Rembrandt e Caravaggio extrapolam o ambiente multidisciplinar da ASCA para permear também o trabalho realizado em instituições como o Institut national d'histoire de l'art, em Paris, que nos Deuxièmes rencontres de la Galerie Colbert - Autour du Narcisse de Caravage; reflets d'un mythe, em 2012, apresentou em mesa-redonda com Giovanni Careri (EHESS), Guillaume Cassegrain (Lyon 2) e Jérémie Koering (CNRS/Centre Chastel) com o título *Le Narcisse de Caravage : un objet théorique pour l'histoire de l'art* para debater o modo pelo qual o trabalho de Hubert Damisch, Stephen Bann, Mieke Bal e Michael Fried configura novos métodos e limites para a história da arte ao confrontar o Narciso de Caravaggio como objeto teórico. Em 2011, por sua contribuição para a história da arte, foi concedido a Mieke Bal o Distinguished Lifetime Achievement Award for Writing on Art pela College Art Association (CAA), dos Estados Unidos.¹

¹ Em cerimônia realizada no Metropolitan Museum of Art, no dia 10 de fevereiro de 2011, Mieke Bal recebeu o prêmio concedido durante cerimônia da 99th Annual Conference.

Embora estejamos desenvolvendo os desdobramentos da pesquisa e da interlocução que tivemos a oportunidade de desenvolver com Bal durante nosso estágio pós-doutoral, apresentaremos neste texto alguns princípios teóricos gerais que, em nosso julgamento, apresentam grande relevância tanto para a tarefa de pesquisar quanto para a de formar novos pesquisadores no campo da história e da teoria da arte. Os resultados de uma abordagem teórica aplicada ao tema da pesquisa será objeto de outro trabalho. Além disso, a aplicação de conceitos teóricos é um dos desafios que encontramos no diálogo com Bal, e a busca de expressões que possam traduzir para a língua portuguesa os conceitos formulados por Bal ainda é uma tarefa em desenvolvimento.

Os pressupostos

A análise interdisciplinar dos objetos artísticos se desenvolve na articulação de abordagens teóricas cuja relevância é medida conforme sua contribuição para a pesquisa nos campos da teoria e da história da arte. O ponto de partida para esta afirmação é a necessidade de

Sobre a contribuição de Mieke Bal, encontramos a seguinte definição da CAA: "The protean career of Mieke Bal, Royal Academy of Arts and Sciences Professor at the University of Amsterdam, has traversed many fields in the humanities. Emerging as a brilliant biblical scholar with path-breaking books that explored the gendered nature of Old Testament narratives, Bal became a star in literary criticism with the English translation of her 1977 book *Narratology* (1985). Ever curious and creative, her interests then migrated to art history, where she rapidly challenged established methodological conventions with *Reading Rembrandt: Beyond the Word Image Opposition* (1991) and *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999)—not to mention her well-known essay "Semiotics and Art History," coauthored with Norman Bryson and published in *The Art Bulletin* (1991). Applying philosophical principles to an enterprise too often obsessed with empirical "evidence," Bal provocatively rethinks the status of artistic authorship, the nature of the text/image relationship, the structure of text/context relationships, and the character of historical time".

compreender o modo pelo qual são atribuídas a um mesmo objeto funções que, no vasto campo das práticas culturais, são desempenhadas por obras de arte. Além disso, como categorizar os modos pelo qual objetos de arte são identificados, na contemporaneidade sem que a atribuição de qualidades estilísticas originais ou a identificação de meios e processos essencialmente artísticos sejam indispensáveis?

Nesta comunicação, apresentamos algumas indagações que norteiam a elaboração de uma abordagem teórica para realizar, a partir da identificação de um campo de relações conceituais (*travelling concepts*), a análise de práticas curatoriais contemporâneas. Partindo da constatação de que existe uma tensão constante entre discursos universalizantes e objetos em situações de exposição, apresentamos alguns pressupostos da abordagem elaborada por Mieke Bal, fundadora da Amsterdam School for Cultural Analysis, da Universidade de Amsterdam para a análise de exposições. O modelo interpretativo de Bal se desenvolve como um diálogo heurístico com obras de arte, é abrangente e, ao mesmo tempo, condizente com a diversidade dos discursos expositivos e das narrativas a estes relacionadas.

Consolidada como abordagem teórica transdisciplinar, a Análise Cultural (*Cultural Analysis*) propõe uma metodologia apoiada na delimitação de campos conceituais, e não na aplicação de métodos pré-existentes. Aproximações com as abordagens semióticas da história da arte que caracterizam o trabalho de autores como Giulio

Carlo Argan, Omar Calabrese e Georges Didi-Huberman, são evidentes.

Como aferir validade teórica na prática? Como distinguir uma interdisciplinaridade produtiva de uma multidisciplinaridade confusa? Existe a possibilidade teórica de construir um discurso neutro ou este é apenas uma estratégia retórica? Qual a pertinência do conceito de leitura para a análise de imagens? Qual a relação entre pensamento e prática no campo teórico? Qual a pertinência do estudo da arte do passado hoje?

Essas são algumas das questões na abordagem elaborada por Mieke Bal a partir do entrelaçamento de campos disciplinares distintos. Seus livros são referência para o estudo da obra de artistas como Rembrandt, Caravaggio, Louis Bourgeois, Doris Salcedo e Mona Hatoum, entre outros. Nossa apresentação não visa condensar princípios teóricos, tarefa que seria contraditória a estes mesmos princípios norteadores de uma postura que, na definição de Bal, é a Análise Cultural. O uso de “trânsito” como um conceito central para o entendimento da elaboração de uma abordagem teórica como “aventura intelectual” desencadeia, sem desprezar a estabilidade inabalável de cada um dos campos teóricos que compõem uma constelação de referências, a exploração incansável de novos horizontes.

Como abordagem teórica, a Análise Cultural é uma prática. Para Bal, sem a prática da análise, na qual a metodologia se constrói a partir do confronto direto com o objeto analisado, não é possível avaliar a validade

teórica de uma abordagem. Ou seja, não há um modelo interpretativo que a partir da combinação de referências teóricas distintas, dosadas segundo uma regra de proporcionalidade estabelecida de antemão, possa garantir a relevância de uma abordagem interdisciplinar.

Em termos gerais, a Análise Cultural possui princípios teórico-metodológicos desenvolvidos por Bales sua extensa produção teórica. Um desses princípios é a afirmação de que um conceito possui, simultaneamente, dimensões teóricas e práticas, sendo definido como representação abstrata de um objeto. São, entretanto, as bordas dessas dimensões, teórica e prática, que fundamentam sua existência e o trabalho de análise evidencia a configuração de sua pertinência e atualidade. O desafio teórico consiste em reconhecer que nenhum conceito representa um objeto sem distorcê-lo, ou desestabilizá-lo, ou reduzi-lo. Uma das causas dessa situação é a existência de um sujeito que, ao utilizar um conceito, faz escolhas. Desse modo, conceitos são situações teóricas complexas que podem auxiliar a análise de “objetos, situações, estados e outras teorias” (BAL, 2002, p.22).

Uma das implicações da valorização do uso de conceitos na construção teórica que é intersubjetiva é a importância atribuída a palavras denominadas, pejorativamente, jargão. Um conceito que expressa de modo explícito o campo teórico ao qual está vinculado contribui para que um território de entendimento comum entre interlocutores seja construído. Um conceito situado em um campo teórico expõe o pensamento de quem o utiliza,

tanto quanto expressa, ainda que implicitamente, o que lhe escapa. Expõe, portanto, com clareza e honestidade, o território teórico a que se vincula e, desse modo, torna possível sua compreensão.

Para compreender as implicações do uso de um conceito no processo intersubjetivo, de análise e interpretação de fenômenos artísticos, Bal ressalta que apesar da função que desempenham na elaboração de uma metodologia, conceitos não são unidades fixas e de sentido único. Tampouco são palavras extraídas do senso comum. Como exemplo, destaca-se o conceito de “sentido” que significa, simultaneamente, intencionalidade e significado. Essa sobreposição de possibilidades acompanha os usos da palavra/conceito a ponto de produzir uma convergência que, de modo simplista e superficial, implica na redução do significado de uma obra de arte à manifestação unidirecional das intenções de seu autor.

Conceitos não são nem palavras retiradas do senso comum nem rótulos. Consequentemente, a escolha de conceitos ocorre por critérios distintos dos que utilizamos para decidir entre as opções que se encontram no vocabulário de uso cotidiano, bem como do que tenha sido consagrado por uma tradição. O conceito tem dimensão teórica. Diferentemente dos rótulos, não correm o risco da obsolescência a que estão fadadas as palavras que emergem segundo modismos. Para desempenhar um papel na demarcação de um campo teórico no qual se desenvolve a análise, e sem recorrer a modelos interpretativos pré-estabelecidos, há uma condição: conceitos “devem ser

mantidos sob escrutínio por meio de um confronto com, não de uma aplicação a, os objetos culturais examinados” (Idem, p.24). Nessa perspectiva, a relação entre sujeito e objeto de uma análise não é uma situação polarizada e hierarquizada, em que o primeiro dita as normas de um fazer interpretativo. Em vez disso, é preciso ver a relação entre ambos - sujeito e objeto - como modelo de interatividade, bem como a reversibilidade de papéis. No processo interativo, sujeito e objeto não são papéis pré-atribuídos a pessoas ou coisas.

Se os conceitos não são fixos e transitam entre disciplinas, pesquisadores, períodos históricos e comunidades acadêmicas espalhadas pelo mundo, seu uso requer uma permanente diferenciação de sentidos, abrangência e valor operacional. Sem o exercício de localização da dimensão teórica de um conceito, corre-se o risco de utilizá-lo de modo enganoso ou de reduzi-lo a um clichê. E, por que o reducionismo é uma ameaça ao pensamento interdisciplinar? Em Análise Cultural, o reducionismo pode impedir o pesquisador de perceber que um conceito retirado de um campo disciplinar ao qual seu pensamento não está vinculado não garante uma abordagem interdisciplinar. Fora do campo teórico em que são gerados, conceitos correm o risco de perder sentido ou transitar em direção ao mero senso comum. O problema emerge no momento de compartilhar e buscar um entendimento comum, interdisciplinar, que possa superar as barreiras que são erguidas para defender os territórios tradicionalmente constituídos das disciplinas. Considera-

se que tanto o apego aos velhos usos de alguns termos quanto a oposição ao que pejorativamente é denominado “jargão” carrega a mesma “hostilidade anti-intelectual ao rigor metodológico” (Idem, p.24).

Para exemplificar a crítica ao uso de conceitos sem reflexão sobre os efeitos do trânsito entre campos disciplinares sobre sua função e significado, Bal cita o caso do temo hibridismo e pergunta:

Como este conceito da biologia - significando um ‘outro’ em relação ao espécime autêntico ou puro e presumindo que hibridismo conduz à esterilidade - que era comum no discurso imperialista de implicações racistas, pode vir a indicar uma situação idealizada de diversidade pós-colonial? Por que ele transitou? Tendo origem na biologia do século XI, foi utilizado primeiramente com sentido racista. Então, mudou, movendo-se através do tempo, para a Europa Oriental, onde encontrou o crítico literário Mikhail Bakhtin. Viajando novamente para o Oeste, eventualmente teve um papel breve mas protagonista nos estudos pós-coloniais nos quais foi posto à prova devido a suas implicações perturbadoras, incluindo os remanescentes da epistemologia colonial. Longe de conduzir um deslocamento longo como esse a um fim de linha, vejo o quanto um conceito como esse é importante para o desenvolvimento e a inovação no mesmo campo que agora o rejeita (tradução nossa).” (Idem, p.24-25).

O trânsito de conceitos não os desvencilha totalmente da história e de seus usos em campos semânticos distintos. Entretanto, ver essa mesma história como única fonte de referências para que seja atribuído um sentido ao conceito pode inviabilizar sua participação em um projeto teórico interdisciplinar e impedi-lo de contribuir para uma Análise Cultural. Para vislumbrar uma situação de interatividade, bem como de intersubjetividade, como paradigma de análise crítica, parte-se da constatação de que as definições dos conceitos, assim como seu uso tradicional em campos disciplinares distintos, são contribuições indispensáveis

para a definição de uma metodologia. De fato, a afirmação da mobilidade dos conceitos em resposta ao deslocamento entre campos teóricos é o princípio que orienta a elaboração de uma metodologia que não aspira a rigidez e tampouco é “frouxa”. A flexibilidade adquirida pelos conceitos em trânsito não pode ser confundida com o uso aleatório e desvinculado de uma reflexão crítica sobre seu uso. Esses são os casos de multidisciplinaridade confusa, a que Bal contrapõe a interdisciplinaridade produtiva.

As implicações do conceito de texto e sua pertinência além do domínio da linguística estão associadas a outro conceito, cuja dimensão teórica é central ao trabalho de Bal: focalização. O trânsito deste conceito, da Narratologia para a Análise Cultural, parece-nos exemplar de um modo de conceber a interdisciplinaridade.

Focalização, conceito que acompanha a obra de Bal desde sua pesquisa no campo literário, é apresentado em uma relação próxima, porém problemática, com outro conceito: olhar. É preciso distingui-los para evitar que seus sentidos sejam inadvertidamente sobrepostos. Olhar é um conceito que, em trânsito, requer uma definição mais precisa. Refere-se a um certo tipo de olhar, como ato realizado por um sujeito que fixa e coloniza o objeto de seu olhar. Esse é o olhar que atribui ao que é visto a posição de objeto, relegando-o à passividade e, até mesmo, negando sua integridade. Os contornos do conceito de “olhar” encontram-se na teoria lacaniana, e descreve o objeto que devolve o olhar ao sujeito que o olha. Segundo Bal, olhar é um “conceito indispensável por meio do qual

é possível compreender todos os domínios da cultura, incluindo os que estão apoiados no texto escrito” (Idem, p. 36). Para citar sua contribuição para campos de estudo em que a objetivação do que é olhado é alvo de análise, cita os estudos feministas. Cita também o modo pelo qual os efeitos de produção de sentido passaram a ser estudados pela antropologia, o que nos remete à análise comparativa do conjunto de imagens na exposição *The Colonial Imagination: Africa in Postcards*, reunido pelo curador Raymond Corbey e *The Colonial Harem*, trabalho de Malek Alloula sobre um ensaio fotográfico realizado na Argélia (BAL, 1996). Nesse trabalho, explicita-se o modo pelo qual o olhar é engajado de tal modo no objeto de contemplação que suas marcas e implicações na apreensão do sentido tornam-se obvias. O olhar colonizador se expressa e expõe a si mesmo.

Em relação à focalização, e no que tange a sua contribuição para a elaboração de uma metodologia interdisciplinar, marca-se a contribuição das teorias da narrativa, sobretudo a Narratologia de Bal. O uso do conceito de focalização permite associar dois conceitos que expandem sua dimensão visual: perspectiva e ponto de vista. Há, ainda, outro aspecto a ser destacado. A representação de um objeto, seja este visual ou literário, age sobre a imaginação de um destinatário. Ao considerar o papel ativo que essa representação desempenha em um processo perceptivo, consolida-se a importância da dimensão visual, até mesmo nos textos que poderiam ser vistos como unicamente literários. Isso decorre do modo

pelo qual a visão como processo engloba, simultaneamente, o olhar e a interpretação.

Para compreender o uso do conceito de focalização em teoria da arte, destaca-se a análise da obra de Rembrandt. Em grande parte do que foi produzido por esse artista, a narrativa é estruturada com elementos de figuratividade do feminino. A presença das figuras do feminino em estruturas narrativas a serem interpretadas na Análise Cultural gera uma abordagem dos modos de enquadrar situações de gênero: representações do nu, cenas de violação e o papel da mulher nas narrativas míticas. Para que a análise possa extrapolar a identificação de aspectos formais, o conceito de perspectiva é substituído pelo de focalização.

Quando a análise se debruça sobre objetos para os quais focalização é um procedimento que está na origem de sua produção, como é o caso dos processos fotográficos, pode parecer que seu uso em *Narratologia* é uma metáfora “tomada de empréstimo do visual” (BAL, 2002, p. 39). Neste caso, seu uso na análise de obras visuais seria apenas um retorno ao sentido literal e o trânsito pela Narratologia não teria oferecido qualquer tipo de enriquecimento teórico. Em vez disso, o objeto da análise é o modo como se dá o encontro do olhar - e suas limitações - que se situa em relação a um objeto para subjugar-lo, bem como a situação deste mesmo objeto subjugado.

Os conceitos de trânsito e de mobilidade associam-se também a outra contribuição de Bal para a Análise Cultural. Trata-se do conceito de *preposterous history* que desenvolvido, sobretudo, na análise das relações entre

o Barroco como pensamento pictórico característico da obra de Caravaggio que transita até a produção de artistas contemporâneos como Andres Serrano e Ken Apterkar (BAL, 1999). Nesse caso, para compreender o pensamento barroco presente nas obras de Serrano e Apterkar toma-se a obra do artista que os antecede cronologicamente, Caravaggio (pré) como uma decorrência (pós) de sua reelaboração por artistas contemporâneos. Desse modo, a análise de Bal apresenta uma trajetória de sucessivas investigações e propostas metodológicas que problematizam o estudo e a produção teórica sobre arte na atualidade. Este aspecto é abordado por nós em trabalhos que apresentam os problemas concretos que emergem a partir de cada objeto de pesquisa, que em nosso caso é uma situação de exposição para um conjunto de obras de arte.

Referências Bibliográficas:

BAL, Mieke. Double exposures: the subject of cultural analysis. New York/ London: Routledge, 1996.

_____. Quoting Caravaggio: contemporary art, preposterous history. Chicago and London: University of Chicago Press, 1999.

_____. Travelling Concepts in the Humanities: a rough guide. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 2002. p. 22.

Arte, História da Arte, Tempo Histórico: George Kubler, Robert Morris e Robert Smithson

Fernanda Lopes Torres

Professora contratada do Instituto de Artes da
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo: Identificamos na proposta historiográfica do historiador da arte norte-americano George Kubler e em certos aspectos dos trabalhos dos artistas Robert Morris e Robert Smithson ênfase na experiência do tempo justo quando se começa a vivenciar um presente dilatado em que o passado cresce diante de nós e o futuro se mostra como uma visão do passado. Nos Estados Unidos dos anos 60, avanços tecnológicos permitem o processamento cada vez mais rápido de informações e a multiplicação de imagens em telas de diversas naturezas. Trata-se de eventos que encurtam distâncias e trazem aceleração ao cotidiano, de modo a produzir o fenômeno da não-contemporaneidade e uma falta de prospectiva. Segue então nossa hipótese: os trabalhos de Kubler, Morris e Smithson encontram no tempo meio decisivo para buscar certa extensão da experiência vivida ao enfatizar a atualidade do instante num real entrópico.

Palavras-chave: Historiografia. Temporalidade. Arte contemporânea.

Abstract: We identify in the historiographic proposal of the North-American Art Historian George Kubler and in certain aspects of Robert Morris and Robert Smithson's works an emphasis in time experience just when we begin to live an extended present in which the past grows before us and the future shows itself as a vision of the past. In the United States of the 60's, technological advances allow that the processing of information increase faster and faster and that images multiply in different kinds of screens. These events shorten distances and accelerate the everyday, and they are able to bring forth the phenomenon of non-contemporaneity and a lack of prospective. That's our question: the works of Kubler, Morris and Smithson find in time the decisive medium to search a certain extension of the lived experience while emphasizing the actuality of instant in an increasingly entropic reality.

Key Words: Historiography. Temporality. Contemporary Art.

Identificamos na proposta historiográfica do historiador da arte norte-americano George Kubler e em certos aspectos dos trabalhos dos artistas Robert Morris e Robert Smithson ênfase na experiência do tempo justo quando se começa a vivenciar um presente dilatado em que o passado cresce diante de nós e o futuro se mostra como uma visão do passado. Nos Estados Unidos dos anos 60, avanços tecnológicos permitem o processamento cada vez

mais rápido de informações e a multiplicação de imagens em telas de diversas naturezas. Trata-se de eventos que encurtam distâncias e trazem aceleração ao cotidiano, de modo a produzir o fenômeno da não-contemporaneidade e uma falta de prospectiva. Segue então nossa hipótese: os trabalhos de Kubler, Morris e Smithson encontram no tempo meio decisivo para buscar certa extensão da experiência vivida ao enfatizar a atualidade do instante num real entrópico.

Tal fenômeno da não-contemporaneidade, de não estar com o tempo, equivale a um espaço sincrônico em expansão, em que passado e futuro têm cada vez mais fraco seu nexos - nexos que indica a condição humana universal, própria a todo homem, que é dada a partir de experiências passadas e expectativas futuras. Nesse sentido o historiador alemão Reinhart Koselleck observa que experiência e expectativa coexistem como tensão antropológica preexistente, que vem a ser concebida na modernidade como separação consciente a ser constantemente preenchida pela ação humana - configurada no século XIX ocidental no campo de conhecimento específico da História. Constitutivas da história e de seu conhecimento, ligadas à pessoa e ao interpessoal, experiência e expectativa possuem formas de ser diferentes, encontrando-se, por assim dizer, na atualidade:

“a experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados (...); também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto (...) Passado

e futuro jamais chegam a coincidir, assim como uma expectativa jamais pode ser deduzida totalmente da experiência. Uma experiência uma vez feita, está completa na medida em que suas causas são passadas, ao passo que a experiência futura, antecipada como expectativa, se decompõe em uma infinidade de momentos temporais”.¹

Experiência e expectativa “entrelaçam passado e futuro”, e nesse sentido, o historiador as considera adequadas para pensar o tempo histórico. Propõe para tal as categorias “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, e reconhece que a coordenação entre passado e futuro se modifica no transcurso dos tempos, fazendo do tempo histórico menos entidade estanque do que “grandeza que se modifica com a história”.² A era moderna se caracterizaria por aumento progressivo da distância entre “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”. Vivencia-se então uma diminuição de experiências de vida estáveis e duradouras, e uma sensação de transitoriedade, que vem a ser radicalizada na modernidade tardia. Uma espécie de perda crescente da tensão entre passado e futuro é capaz de produzir o fenômeno contemporâneo da não-contemporaneidade, quando temos enfraquecido nosso “contato” com a atualidade do instante. E “desautorizados para o tempo, “rejeitados pelos” momentos, segundo pensador Emil Cioran,³ acabamos por nos desconectar com a historicidade que nos é própria e vemos aumentar a entropia em nossa percepção das possibilidades futuras.

¹ KOSELLECK, Reinhart. *Passado Futuro: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006, p. 310.

² Ibidem, p. 309

³ CIORAN, E. M. *The Fall into Time*. Chicago: Quadrangle Books, 1970, p. 173.

Sintomaticamente, diferentes práticas artísticas norte-americanas dos anos 60 são marcadas por uma espécie de embate com a temporalidade. O som de John Cage, o corpo ao vivo no tempo da performance, a atenção ao movimento literal da arte cinética, a sensação de câmera lenta nos filmes de Warhol ou o foco da arte processual na serialidade e no tempo “real”. Ou ainda, para o que nos interessa, o tempo como cerne da proposta de George Kubler para renovação da história da arte, a articulação entre ato e memória em Robert Morris e a obsessão de Robert Smithson com a entropia. Nosso interesse não se encontra propriamente em comparar a historiografia de Kubler e os trabalhos de Morris e Smithson. Visamos sim a observar a peculiar natureza dessa relação. Importa reconhecer uma afinidade entre a “descoberta das várias agitações do tempo” - considerada por Kubler como a tarefa do historiador -,⁴ a suspensão do tempo nos labirintos de Morris ou estratégia temporal dos textos de Smithson, que considera a mente, ou a memória - consciência, self, o espaço histórico do mundo - em suas construções físicas e ficcionais. Reconhecemos nesses procedimentos expressões de temporalidade compatíveis com a passagem de um futuro como infinita possibilidade - tipicamente moderno - para um futuro que já começou com o anúncio de uma fatalidade a ser conjurada nos programas para reger nossas práticas.

⁴ Para Kubler, cabe ao historiador “retratar o tempo”: o historiador não descreve meramente os eventos, ele busca identificar as estruturas profundas do tempo.

A história das coisas de George Kubler

Professor de História da Arte em Yale, aluno de Focillon, especializado em arte e arquitetura da América antiga, George Kubler é pouco conhecido entre nós. Seu livro *A Forma do Tempo: notas sobre a História das Coisas* (1962) teve admiradores como Erwin Panofsky e Sigmund Kracauer, assim como forte repercussão na arte norte-americana dos anos 60, sendo citado por Morris e Smithson em alguns textos. Menos, por certo, devido às referências a Riegl ou à tradição cerâmica maia do que a uma visão descontínua da história em desacordo com hierarquias rígidas da história da arte e discursos formalistas que continuavam a dominar a crítica de arte de então. A partir de aproximação explicitamente transcultural, o livro busca superar visão eurocêntrica, e apresenta questões metodológicas ainda válidas hoje, quando a história da arte se abre para estudos de cultura visual, mídia e pós-coloniais.

Kubler reconhece a insuficiência de escolas, estilos, biografias dos artistas e da análise do significado (a iconologia) para a compreensão das artes visuais e suas transformações; rejeita a linearidade histórica, desafia periodizações e hierarquias culturais, cronológicas e materiais ainda muito presentes na História da Arte. A partir de orientação estruturalista, propõe uma “história das coisas”, que não se reduz, ele esclarece, a um eufemismo para substituir a “feiura” do termo “cultura material”, usado por antropólogos para distinguir ideias, ou “cultura mental”,

de artefatos. A “história das coisas” tem como objetivo reunir *ideias e objetos* sob a rubrica de *formas visuais* que seriam submetidas a uma leitura interdisciplinar valendo-se da linguagem da antropologia, geologia, linguística, física, arqueologia, filosofia, astronomia e matemática.

De todas as “coisas” emerge uma “forma no tempo”. Um “retrato visível da identidade coletiva” de uma determinada cultura, tribo, classe ou nação, encontra-se, segundo Kubler, refletida nas “coisas” - artefatos e obras de arte, réplicas e objetos primordiais, instrumentos e expressões - orientados por uma sequência temporal “intermitente e variável” a ser compreendida a partir de ênfase em estruturas e taxionomias de mudança histórica sobre uma investigação de significados dos artefatos. Nesse sentido, para o historiador, a metáfora biológica do estilo, entendida como uma sequência de estágios de vida, seria historicamente ilusória. Pois, ao conferir “ao fluxo de eventos formas e comportamento de organismos”, ela reconhecia recorrência de certos tipos de eventos “ao invés de tratar cada um dos eventos como sem precedentes”. Coerente com tal recusa de continuidade, o historiador também rejeita a noção de estilo, na medida em que esta seria mais adequada a uma situação estática do que à duração, dinâmica, própria à natureza cambiante de todas as coisas: “O estilo descreve uma figura específica no espaço melhor do que um tipo de existência no tempo”.⁵ Os estilos se transformam e se diluem, não podemos capturá-los:

⁵ KUBLER, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press, 2008, p. 3.

“O estilo é como um arco-íris. É um fenômeno de percepção governado pela coincidência de certas condições físicas. Nós somente podemos vê-lo brevemente enquanto fazemos pausa entre o sol e a chuva, e ele desaparece quando nós vamos ao lugar onde nós achamos que o vimos. Sempre que nós pensamos que podemos alcançá-lo, como no trabalho de um pintor individual, ele se dissolve em perspectivas longínquas do trabalho dos predecessores ou se seus seguidores, e ele multiplica mesmo nas palavras do pintor, de modo que qualquer pintura se torna uma profusão de talento e matéria fóssil quando nós vemos o trabalho de sua juventude e de maturidade, de seus professores e seus alunos (...) o estilo pertence à consideração de grupos estáticos de entidades. Ele desaparece quando essas entidades são restauradas ao fluxo do tempo”.⁶

A partir da longa citação cabe identificar na rejeição de Kubler a metáforas biológicas e à noção de estilo sua recusa da retórica do progresso. Ao sugerir continuidade harmonicamente progressiva, o modelo biológico não seria apropriado para a intermitência constitutiva da história das coisas. Bem distinto do tempo compreendido pela ciência histórica moderna como uma linha progressiva, Kubler define o “fluxo de tempo” em que se encontram as formas como “fibras” cujas extensões variam “conforme a duração de cada necessidade e a solução de seus problemas (...) feixes culturais então consistem de extensões de acontecimentos fibrosos diversificados (...) [que] estão justapostos largamente ao acaso, e raramente por premeditação ou planejamento rigoroso”.⁷ Trata-se de uma rede de extensões temporais caracteriza por uma dimensão espacial - própria da “experiência proveniente do passado (...) [que] se aglomera para formar um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referência

⁶ Ibidem, p. 118.

⁷ KUBLER, George. *Op. cit.*, p. 111.

a um antes e um depois”.⁸ Nesse sentido, Kubler bem reconhece:

“Espacializar o tempo é uma faculdade compartilhada por caracóis e por historiadores (...)”.

A espacialização do tempo, justaposição de temporalidades, sugere uma espécie de permanência, ou sobrevivência de formas, sintetizada por Kubler na categoria de “forma-classe” - noção central de *A Forma do Tempo*, que acena para a emergência de novas possibilidades em detrimento de uma inevitabilidade histórica. “Porque a história é algo não finalizado, os limites de suas divisões se movem continuamente, e continuarão a se mover conforme o homem faz história”.⁹ Menos ‘coisa’ objetiva do que ‘problema’ ocorrido ao longo do tempo, a forma-classe era representada por um série de artefatos onde cada um deles atua como versões primeiras (“objeto primordial”), intermediárias e tardias (“replicações”) do *mesmo* problema (grifo nosso). Trata-se de uma corrente de soluções ligadas, em que a corrente em si é a história. “A história da arte parece uma corrente quebrada, mas reparada, feita de barbante e arame para conectar ligações ocasionais (...) que *sobrevivem como evidências físicas da sequência original invisível de objetos primordiais*”¹⁰ (grifo nosso). Dependendo do momento histórico particular da emergência do problema, uma solução provisória poderia se tornar disponível.

⁸ KOSELLECK, Reinhardt. Op. cit., 311

⁹ KUBLER, George. Op. cit, p. 30.

¹⁰ KUBLER, George. Op. cit, p. 30.

Tal noção estava em sintonia com a ênfase no processo de criação sobre o produto final (conforme ocorria na arte contemporânea). Kubler reconhece no trabalho de arte menos “o resíduo de um evento” do que “seu próprio ‘sinal’, movendo diretamente outras matérias para repetir ou incrementar sua solução”. Tal concepção da obra como sinal revela influência do “método genealógico” de Focillon, para quem os historiadores da arte devem considerar as diversas fases do trabalho durante o processo de sua criação. Segundo Kubler, “talvez os apontamentos e esboços dos arquitetos e artistas, dispostos no calor do imaginar uma forma, ou os rascunhos manuscritos dos poetas e músicos (...) sejam os *nebulosos limites desse continente escuro do ‘agora’*, onde a marca do futuro é recebida pelo passado”.

Vale destacar que instante e acaso constituem forças decisivas para a “solução de um problema” na história das coisas kubleriana. Nesse sentido, o historiador aponta a obsessão de seu mestre Focillon com a atualidade, e tenta defini-la, em bela passagem:

*“Atualidade é quando o farol está escuro entre os flashes: é o instante entre as batidas do relógio: é o intervalo vazio deslizando para sempre através do tempo: a ruptura entre passado e futuro: a fissura nos polos do campo magnético recorrente, infinitesimalmente pequeno mas no final das contas real. É a pausa intercrônica quando nada está acontecendo. É o vazio entre eventos (...) No entanto, o instante da atualidade é tudo o que podemos conhecer diretamente”.*¹¹

“Plano sobre o qual os sinais de todo o ser são projetados”, o instante presente rege a “lei de nossa

¹¹ KUBLER, George. *Op. cit.*, p. 14.

estrutura psico antropológica”;¹² somente de posse deles podemos agir. E assim, “quando eles nos abandonam, nós sentimos falta de fontes indispensáveis para a produção de um ato, crucial ou cotidiano (...) sem agarrar as coisas, nós então encaramos uma desgraça peculiar: a de não ter direito ao tempo.”¹³ Assim Cioran descreve a condição do homem na segunda metade do séc XX, que, indissociável das inovações tecnológico-midiáticas - que agem direto sobre a percepção humana e a subordinam ao automatismo de reflexos condicionados -, é explorada por diversos artistas. Por exemplo, o foco de Robert Morris no processo do fazer artístico, e a compreensão da escultura como objeto que instaura experiência espacial em constante mudança no tempo, impondo uma presença como atualidade em processo. Ou de maneira mais pontual, no labirinto, cujo todo não pode ser apreendido de uma só vez, ele pode ser lembrado somente como uma sequência - de instante a instante. A espacialização do tempo, compreendida como tarefa do historiador por Kubler, parece encontrar-se também, em certa medida, nos labirintos de Morris e nas viagens de Robert Smithson.

Extensão do tempo em labirintos de Robert Morris

Morris emprega a noção de Kubler em sua dissertação de mestrado de 1966: *Formas-Classes na Obra de Constantin Brancusi*. Refere-se também ao historiador em

¹² BOHRER, Karl-Heinz. *Suddenness: on the moment of aesthetic appearance*. New York: Columbia University Press, 1994, p. 124.

¹³ CIORAN, E. M. *Op. cit.*, p. 173.

textos como *Notas sobre Escultura* (1966) e *Algumas Notas sobre a Fenomenologia do Fazer* (1970), em que destaca sua consideração singular dos significados de Machu Pichu a partir da reconstrução da “atividade de construção”, e não da “análise formal” do monumento final. Sem prosseguir improdutivamente com outras referências - tanto positivas quanto negativas - feitas a Kubler, interessa-nos destacar ênfase de ambos nas questões do instante e do processo.

Para o historiador, o instante constitui “plano de duração” capaz de “nos organiza(r) universalmente no mesmo instante de tornar-se”. Nessa direção destacamos no texto *O tempo presente do espaço*, escrito por Morris em 1978, a noção de *presentness* - experiência espacial em ininterrupta mudança ao longo do tempo, constituída pela “íntima inseparabilidade da experiência do espaço físico e daquele do presente imediato contínuo”.¹⁴ Tal fluxo do experimentado atua constante no processamento de imagens em “oposição binária” com a “estaticidade do lembrado” (memória). O espaço mental, do self reconstituído a partir de indícios lembrados, e o espaço presente, da experiência direta do self, articulam-se na experiência da escultura. Assim como ocorre no conjunto de seu trabalho, caracterizado por “relação entre forma e processo” é “feito no tempo” a partir do jogo entre passado e futuro, ato e memória.

O tempo presente do espaço examina a formação do espaço “interno” do self que atua no espaço real, dando-lhe outro significado. Exame semelhante é realizado

¹⁴ MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily*. New York: The MIT Press, 1993, p. 177.

no labirinto, explorado por Morris desde os anos 70, construção que pode ser associada à mitologia antiga e a formas arquitetônicas não funcionais. Morris bem define:

“É uma forma que recua na memória. E ele parece ter sido um tipo de arquitetura metafísica, que nunca foi construída em tempos antigos mas inscrita em pedras ou estampada em moedas, etc. Além de suas origens estarem ocultas no passado irrecuperável, sua função em tempos antigos permanece um tema de infinita especulação, Metáforas surgem e decaem aqui; significados labirínticos são refletidos na forma em si”.

Perdido, por assim dizer, na memória da humanidade, o tema do labirinto se abre a uma especulação infinita de modo a figurar de modo enfático uma entropia no sentido em que o termo é empregado na matemática, para referir-se a uma falta de certeza. Ali a entropia descreve a incerteza de um acaso variável. Menos informação sobre a probabilidade de qualquer evento significa mais entropia. Nesse sentido, o labirinto consiste em terreno fértil para a realização do que Morris compreende como trabalho em arte: uma “invenção buscando acesso para a história, uma tentativa negadora da entropia”. E ele o realiza ao (nos) convocar para a experiência perceptiva do labirinto, que envolve tanto a mente quanto o corpo, e se abrem para uma perspectiva dupla, dinâmica e estática. Aquele que o percorre tem sua visão à frente e atrás severamente fragmentada, e fica confuso; já ao espectador que vê o padrão total, de cima, é dada uma visão clara e ordenada.¹⁵

¹⁵ Penelope Reed Doob Apud Maria Hussakowska-Szysko "Labyrinth-fragments. Robert Morris and his installation for ms Lodz 2012." RIHA Journal RIHA (15 November 2011). Disponível em <http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-oct-dec/hussakowska-szysko-labyrinth-fragments>. Acesso em: 20 de novembro de 2012).

Simultaneamente ordem e desordem, clareza e confusão, unidade e multiplicidade, trabalho artístico e caos, o labirinto oferece privilegiada ocasião para a experiência sugerida em *O tempo presente do espaço*. Para falar com Morris, dentro dele “um paradoxo é permitido: nós nos perdemos para nos encontrar”. Nos labirintos de Lyon (1998-2000), ele dispõe monitores de vídeo com performances realizadas nos anos 60. Exibidos em loops, e combinados com o deslocamento dos espectadores, os vídeos perdem sua qualidade sequencial, e, incorporados à temporalidade do caminhar, são reatualizados na atualidade de cada um dos instantes daquele que realiza o percurso. E então, paradoxalmente, justo a adesão à temporalidade que nos é própria, permite uma espécie de suspensão do tempo, reconhecida pelo artista: “Eu tentaria ‘congelar’ esses trabalhos (...) no registro do *timeless*”.¹⁶ Ao longo do deslocamento em circuito nos labirintos de Morris ocorre suspensão da continuidade histórica de espaço e tempo que, em outro registro, também pode ser verificada nas viagens propostas por Robert Smithson.

Passeio de Robert Smithson

Para além das conexões feitas com a arte pré-colombiana em *Hotel Palanque* ou *Deslocamentos de Espelho de Yucatán*, o interesse de Smithson por Kubler se revela incorporação de algo da estrutura da história

¹⁶ MORRIS, Robert. *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth*. Milão, Skyrä/Musée d'Art contemporain, 2000.

elaborada em *A Forma do Tempo*.¹⁷ A começar pela crítica às leituras de história arte em termos de progresso e crescimento orgânico, equivalentes à rejeição do formalismogreenbergiano. No texto *Ultramoderno*, ele trata da arquitetura dos anos 30 de Nova York como referência transcultural às religiões dos Astecas, incas e maias, a partir de um “tempo cristalino”, notando “consciência trans-histórica que emergiu nos anos 60 que parece evitar apelos ao tempo orgânico da vanguarda”,¹⁸ marcadas por histórias que superam as meras sequências de eventos temporais. Em *Quasi-Infinidades e o desvanecimento do Espaço*, ele reconhece “a metáfora biológica (...) no fundo de toda crítica formalista”; cita trecho do texto de Kubler, e abrange heterogêneos fenômenos culturais - pirâmides e zigurates, crítica literária modernista, física clássica, ficção científica -, remetendo assim à história das coisas numa articulação não linear. Notas e imagens são dispostos em torno dos blocos de texto, levando o leitor a circular vertiginosamente por entre palavra e imagem.

Recorrente nos trabalhos de Smithson, a sensação de vertigem sempre se vincula a uma experiência temporal. Como nas *Câmeras Enantiomórficas* (1965), que vão de encontro à sua vontade de pensar o tempo através da construção de sistemas de refração condizente com a “dupla perspectiva de passado e futuro”. O artista “teria construído algumas réplicas de tais perspectivas”;

¹⁷ LEE, Pamela. *Chronophobia: On Time in the Arts of the 1960's*. Cambridge/London: MIT Press, 2004.

¹⁸ FLAM, Jack (ed). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996, p. 63.

em vão, porém, já que “elas lhe dizem cada vez menos sobre a estrutura do tempo”.¹⁹ Trata-se de espelhos em estruturas metálicas dispostos frente a frente de tal maneira que as imagens refletidas não se multiplicam ao infinito. Entre os espelhos, o espectador tem foco de cada olho redirecionado em sentidos opostos por reflexos que não convergem para um ponto de fuga, mas para ponto cego equivalente a um “presente não-existente” onde passado e futuro seguem direções opostas. Tais *Câmeras* ecoam a refração ininterrupta de imagens produzidas por câmeras foto/cinematográficas que, cada vez mais onipresentes no cotidiano urbano, enfatizam o caráter remoto do mundo. Pois, “quanto mais olhamos através da câmera ou assistimos uma imagem projetada, mais remoto o mundo se torna, ainda que nós comecemos a compreender melhor esse caráter remoto”.²⁰ Daí sua fascinação por mapas, anúncios, livros de arte, livros de ciência, projetos de arquitetura, gráficos, diagramas, jornais, revistas em quadrinhos, dinheiro, panfletos – imagens que desempenham reconhecido papel entrópico. Afinal, Smithson bem sabe que o grau de entropia aumenta proporcionalmente à quantidade de informação adquirida. Uma informação tende a cancelar a outra, ao mesmo tempo em que cada uma delas corresponde a um mundo.

E justamente a partir dessa condição ele trabalha. No conhecido texto *Um passeio aos monumentos de Passaic*, ele usa o princípio organizador da câmera para dar forma à

¹⁹ FLAM, Jack (ed). Op. cit, p. 17.

²⁰ Ibidem, p. 139.

percepção temporal da viagem/caminhada. Vale ressaltar que o artista sempre convoca o espectador ao embarque numa viagem, física ou psicológica - viagem que sempre toma tempo. Viagens são “atividades temporais (...) capazes de condensar “o tempo na forma de memórias”,²¹ independente da distância ou do conhecimento acerca do lugar para onde se viaja. Passaic, por exemplo, é lugar familiar ao artista, subúrbio de Nova Jersey, cidade onde o artista nasceu, lugar ordinário, que é explorado em um dia qualquer, sem motivo especial nem tampouco objetivo específico. Smithson se desloca pelos monumentos de Passaic - ponte, grandes canos de ferro, uma caixa de areia -; ele os descreve, os registra fotograficamente, e nesse processo grava a duração daquele passeio, capaz de demonstrar que o tempo cotidiano não se localiza exclusivamente no presente, mas contém “muitos modos temporais e diferentes percepções de experiências e memórias de duração”.²² Smithson justapõe múltiplos registros temporais presentes numa localidade singular a partir de percepção individual do tempo geográfico e cultural. Tempo que se encontra transformado, bem sabe o artista, que busca novos modos perceptivos para compreender, conforme citado anteriormente, a “dupla perspectiva de passado e futuro”.

Em Passaic, ele identifica o novo monumento, entrópico, que “parece fazer com que se esqueça o futuro”. E por meio de justaposição das diferentes temporalidades

²¹ Felicity Colman. “Passaic Boys are Hell: Robert Smithson's Tag as Temporal and Spatial Marker of the Geographical Self” . Disponível em <http://reconstruction.eserver.org/023/colman.htm> . Acesso em: 20 de novembro de 2012).

²² Felicity Colman. Op. Cit..

que constituem o entorno ordinário, ele reverte, por assim dizer, ao menos ali, em texto e instantâneos fotográficos, a entropia das ruínas ao avesso - toda “nova construção que eventualmente seria construída”. Processo similar ocorre conosco, seus leitores/espectadores. As múltiplas histórias possíveis de Smithson conformam assim alento naquela entrópica modernidade tardia, tempo histórico cujo “presente sempre estendido de simultaneidades” é produzido por um “passado que nos invade e (...) [um] futuro opressor” - que não é mais o moderno horizonte aberto de possibilidades, mas que se transformou num limite ameaçador de nossa ação.²³

Referências Bibliográficas:

BOHRER, Karl-Heinz. Suddenness: on the moment of aesthetic appearance. New York: Columbia University Press, 1994.

CIORAN, E. M. The Fall into Time. Chicago: Quadrangle Books, 1970.

COLMAN, Felicity. “Passaic Boys are Hell: Robert Smithson's Tag as Temporal and Spatial Marker of the Geographical Self”. Disponível em: <http://reconstruction.eserver.org/023/colman.htm>. Acesso em: 20 de novembro de 2012).

FLAM, Jack (ed). Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996, p. 63.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Second order observation historicized - An Epistemological Frame Narrative” (mimeo).

HUSSAKOWSKA-SZYSKO, Maria. “Labyrinth-fragments. Robert Morris and his installation for ms Lodz 2012.” RIHA Journal RIHA (15 November 2011), URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-oct-dec/hussakowska-szysko-labyrinth-fragments> (data de acesso: 20 de novembro de 2012).

KOSELLECK, Reinhart. Passado Futuro: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006.

KUBLER, George. The Shape of Time: Remarks on the History of Things. New Haven: Yale University Press, 2008.

²³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Second order observation historicized - An Epistemological Frame Narrative” (mimeo).

LEE, Pamela. Chronophobia: On Time in the Arts of the 1960's. Cambridge/London: MIT Press, 2004.

MORRIS, Robert. Continuous project altered daily. New York: The MIT Press, 1993.

MORRIS, Robert. From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth. Milão, Skyra/Musée d'Art contemporain, 2000.

Leitura de Performances Urbanas: Rompendo a Anestesia do Olhar

Ione Bentz

Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)

Fábio Parode

Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)

Resumo: Este artigo tem como tema texto e escritura e como objeto as obras produzidas pelo projeto Artemosfera, inscritas como performances no cenário urbano. São vistas como resultado da expressão das realidades do homem contemporâneo pelo uso de várias linguagens em simbiose, na produção de imagens estéticas do cotidiano. No cenário do ambiente natural e do contexto cultural urbanos, elas produzem, como *fait divers*, por analogia, reconhecimento e estranhamento. Como expressões da paixão e da fúria, os textos são potentes na ruptura da paisagem prosaica e da anestesia do olhar. O simbólico e o imaginário estruturam o texto no prazer, na pluralidade e pulsão; as leituras são atos redentores de libertação e de identidade.

Palavras-chave: Leitura. Arte. Imaginação. Paradigmas. Inovação.

Abstract: This paper focuses on text and writing and its main object are the artworks produced by the *Artemosfera* project, registered as performances in the urban scene. They are perceived as a result of the contemporary being's expression of reality through the use of several languages in symbiosis, producing aesthetic images of everyday life. In the natural environment scenario and in a urban- cultural context, they produce recognition and estrangeness through analogies, such as "fait divers". As expressions of passion and fury, the texts are powerful in breaking the prosaic landscape and anaesthetised views. The symbolic and the imaginary structure the text on pleasure, plurality and energy, readings are redemptive acts of liberation and identity.

Keywords: Reading. Art. Imagination. Paradigms. Innovation.

Vida, arte e cultura

A época é contemporânea; a matéria que a constitui, paradoxal; a atitude que a caracteriza, de ruptura; as linguagens que a expressam, sincréticas; o movimento que a estimula, de experimentação; e a natureza que a preenche, o imaginário e o simbólico. É nesse amálgama de diferentes elementos que uma nova ordem se estabelece, nascida de uma obra coletiva que se organiza nas estruturas subjacentes da sociedade, e que, de quando em

vez, rompe a crosta que insiste em manter a cultura alheia às turbulências criativas que são próprias dos processos sociais em permanente movimento e transformação. O magma que habita as entranhas da terra é a força vital que é vida e morte simultaneamente, mas que, sem ele, haveria apenas a rocha e a aridez.

Se o cenário da vida tal como é reconhecida se manifesta como um texto, porque resulta da textualidade sempre sendo escrita, de modo ininterrupto e inaugural, reconheçamo-lo como uma escritura feita na volúpia, na fúria e na obsessão, constitutivo da prática da imagem-conceito, na urdidura do sistema social erótico e fantástico. Essa escritura seria signatária da ordem do prazer, da felicidade e da comunicação como uma combinatória da maldição utopista, assim pensada porque requer acuidade para distinguir entre o que é e o que se quer que seja, na alternância entre o mostrar ou o esconder, entre o que se conhece e o que se ignora. É quase um mistério sempre aberto à decifração, dotado de todos os sentidos e, ao mesmo tempo, de nenhum.

Essa realidade que se imagina existir não se dá a conhecer pelas línguas naturais ou de comunicação, pois a que funda essa escritura é uma língua nova, atravessada pela língua natural e que a atravessa, em processo criativo permanente. Ela não pode ser, entretanto, dependente, tímida ou circunscrita aos parâmetros da ordem reconhecida, mas essa nova língua, pela definição semiológica de Barthes, articula textos por um lado presos às condições como sistema, mas, por outro, libertos na

sua produção semântica. É um conflito que se estabelece entre restrição ou liberdade, entre limites materiais ou intangíveis. Esse tipo de texto inscreve-se e é inscrito no magma da cultura e impõe algumas operações a que essa nova língua se deve submeter, tais como o isolamento, a articulação, a ordenação e a teatralização. Ela deve surgir de um vazio, de uma separação em relação “às línguas comuns, ociosas, ultrapassadas” que poderiam perturbá-la na sua tarefa de falar dos mundos imaginários o que, por sua vez, estaria a exigir uma nova operação: a da articulação. É ela que compõe a escritura por regras de junção e de combinatória de que resulta o ininteligível, o indizível e irredutível do gozo e da felicidade. A ordenação não contempla apenas a combinação de signos em estruturas elementares, mas remete à produção de uma sequência produzida pelo sujeito da enunciação na materialização da escritura. Por fim, a teatralização não consiste apenas sobrepor uma nova representação, mas em libertar de tal forma o texto que a própria linguagem desaparece para dar lugar a outra. É essa condição que torna a língua ou linguagem uma realidade a ser descoberta, ou um sentido a ser produzido.

O texto é um objeto de prazer e é plural, e é no prazer da leitura que se reconhece a verdade. Nessa nova língua, imagens e conceitos operam na produção de significados de carácter ficcional, entendido pela inter-relação do imaginário e do simbólico. Pelo avanço tecnológico, o poder das imagens assume um valor em si mesmo, de tal sorte que os fatos se tornam irrelevantes. No

momento em que elas, as imagens, são capazes de pensar conceitos (Flusser, 2007), tornam-se capazes também de transformar o conceito em objeto, em um movimento metaconceitual e metaimagético, recíproco e reflexivo. São esses os fundamentos que estruturam esta reflexão sobre artefatos que são performances urbanas a romper a anestesia do olhar. São objetos culturais, distribuídos no espaço da cidade, a subverter a expectativa do contexto que usualmente lhes serve de suporte e a romper a sintaxe clássica da cidade, condições que exigem, para sua expressão e leitura, a prática de uma nova língua. Tais linguagem e metalinguagem, portanto, são responsáveis por efeitos de sentido que desestruturam o modo de olhar e de sentir os espaços públicos da cidade.

São essas as considerações que fundamentaram a escolha do evento urbano Artemosfera para este exercício de análise e reflexão. Ele assim se apresenta: em Porto Alegre, cidade de dois milhões de habitantes no sul do Brasil, realizou-se em 2011 o projeto chamado Artemosfera. Arte e Atmosfera, combinadas, expressam a intenção do projeto que reuniu artistas de diferentes estilos e tendências. As obras foram expostas em quarenta bairros da cidade, todos eles de grande circulação de pessoas. Trata-se de espaços pelos quais as pessoas podem passar ou parar, quer se trate de rua ou praça. Às pessoas cabe a fruição do texto, o prazer da leitura, riquezas simbólicas resultantes do processo de inovação que a iniciativa representa e das transformações que produz na cultura do cotidiano. A arte vai às ruas em busca de seus leitores que são,

teoricamente, aqueles que a tornam viva. Um texto vive de sua leitura; uma escritura não é, senão, a síntese sempre renovada de todos os textos produzidos ou lidos.

O projeto assim se apresenta: Os locais de exposição das peças estão mapeados em diferentes pontos da cidade; a trajetória, entretanto, é construída livremente pelas pessoas, em analogia com os percursos de sentido que a leitura pode propor.

O conjunto de peças, de que as imagens apresentadas na Figura 1 e 2, abaixo apresentadas, é um exemplo de um conjunto de obras, de um acervo diferenciado e criativo que tem em comum estarem inseridos em espaços públicos externos, nos cenários de vegetação, água ou cimento, sem preconceitos. Natureza e cultura estão em diálogo, e os signos arbitrários e discretos, sob a forma de letras, ou motivados e analógicos sob a forma de imagens. O homem vive em um mundo não natural, mas cultural, marcado por construções simbólicas que indicam sua capacidade de relacionar os elementos que identifica, de ressignificá-los sucessivamente e de, por isso, ser senhor de seu contexto e de sua circunstância. Enfim, a natureza em estado bruto é inacessível ao homem; para ele, fundem-se em uma só totalidade singnificante natureza e cultura. Essa é uma das razões que permite ao espaço externo urbano ser uma linguagem cuja gramática se pode desvendar.

Na perspectiva do ocasional e imponderável, ou de uma dada circunstância, a presença de objetos culturais nas calçadas, ruas ou muros da cidade são capazes de



Figura 1 - Obra colaborativa. Letras Artemosfera no Parque Redenção.
Fonte: Repositório digital de imagens: Google.com.br



Figura 2: Noivas da Redenção de Félix Bressan.
Fonte: Repositório digital de imagens: Google.com.br

chamar a atenção dos que circulam em carros, ou que andam pelas ruas, de tal sorte que produzem alterações no comportamento cotidiano e trivial da circulação pelas vias da cidade. Poder-se-ia dizer que essas objetualidades artísticas (no sentido formalista de poéticas) interseccionam novas cenas e sequências na narrativa da circulação urbana, portanto, geram inovação cultural. Esse tipo de inovação encontra exemplificação no Projeto Artemosfera que reúne plasticidade, inovação, intervenção e simplicidade.

As intervenções urbanas são sempre uma possibilidade de explorar assuntos do cotidiano das pessoas e, a partir deles, criar uma discussão. São elementos de desacomodação do olhar, de transformação da cidade e das pessoas. Trata-se de exemplo de uma nova ordem do pragmatismo, em que a utilidade material cotidiana, mágica ou religiosa tem caráter indireto, pois atua nos desdobramentos produzidos pelas inovações. Essas realidades urbanas constituem um conjunto de bens culturais e seus componentes simbólicos, e são verdadeiros acontecimentos que, como operações significativas, instalam um processo dinâmico de ressignificação.

Diferentemente de um *outdoor* publicitário ou placa indicativa utilitária, por exemplo, a peça feita de totens, apresentada na Figura 3, abaixo, foi exposta nas calçadas da avenida. Ela inaugura um novo olhar, uma nova fruição. Provocam o desejo de parar, descer do carro, ou, senão, de ficar imóvel na contemplação de um elemento novo na paisagem prosaica da calçada urbana. Aliás, é o que parece sustentar o projeto e seu conjunto de realizações.

Por outro lado, não são as palmeiras, na peça apresentada na Figura 6, logo a seguir, o elemento desestabilizador, mas as placas coloridas que iluminadas pelo sol ou pelas luzes noturnas, inauguram novos sentidos e instalam novas emoções. Se as inovações culturais são aquelas capazes de alterar comportamentos, então tais instalações podem ser assim cunhadas.



Figura 3: Arte em dobro. Autores: Moacyr Kruchin e Britto Velho. Fonte: Repositório digital de imagens: Google.com.br

Ao se procurar nos interesses ligados à pertença de um campo de produção cultural, e mais largamente, ao campo social no seu conjunto, o princípio da existência da obra ou o objeto cultural aparece como um sinal intencional dominado e regulado por qualquer coisa de diferente, de que ele é também sintoma. Procura-se a intenção objetiva escondida por debaixo da intenção declarada, o querer-dizer que é denunciado no que ela declara. Se o campo mais largo é o campo social que organiza as manifestações

culturais como um todo, e por serem elas produtos culturais de uma mesma sociedade em dado tempo e lugar, podem também configurar-se como manifestações culturais. Essa possibilidade é autorizada pelo fato de se metaforizar a geração de valor, para além do valor pecuniário. Assim, sendo uma e outra designação, são redundantes entre si.

Já referida a ausência de fronteiras nítidas entre as linguagens, delimitadas apenas pela matéria sensível, faz-se referência agora ao urbano como espaço preferencial das manifestações culturais contemporâneas, uma vez que é o espaço que concentra grande parte da população, apresenta equipamentos culturais sugestivos, móveis ou fixos, institucionalizados ou não, além de, pelas tecnologias clássicas e digitais, estarem gravadas as múltiplas manifestações, na pele da cidade. Os objetos culturais compõem o Artemosfera.

Os textos que servem de inspiração para este exercício, remetem a um conceito que se tem trabalhado ao tratar das condições de produção de sentido das quais os sentidos emergem: o conceito de significados flutuantes. Nesse caso, há o significado, mas ele não se dá em pontos de fixação e de regularidade; pelo contrário, há um conjunto de possibilidades que permanecem disponíveis, dispostas a uma organização caleidoscópica, em que esses resíduos apresentam-se apenas

(...) como o fim da própria evanescência da função simbólica; este pedaço de qualquer coisa contém uma energia armazenada que faz corpo com ele e que, pela sua qualidade própria, marca apenas um momento nesse fundo energético que circula sob os símbolos (GIL, 1997, p.27).

É na definição do simbólico como forma preferencial de operações significativas que aparece a figura da metáfora, ou melhor, do seu conjunto organizado em alegorias. As narrativas são construções alegóricas que articulam as sequências e cenas entre si, para, por sua vez, atualizar uma dada interpretação de réplica ou simulacro que funcionam “como fonte de interpretação histórica, e que assumem o caráter de documento, de testemunho” (LYOTARD, 1996, p.38). É uma forma de colocar em tela (em seus dois sentidos) conteúdos responsáveis pela reinstalação permanente do novo ou do inusitado, quase sempre potencializada pela mediação tecnológica no protagonismo do corpo e do espaço. O corpo engendra comunicação porque está presente, ocupa espaço, é visto, favorece o tátil. “É, portanto, o horizonte da comunicação que serve de pano de fundo à exacerbação da aparência” (MAFFESOLI, 1996, p.134) e à reinscrição do corpo (GIL, 1997).

Um dos modos diferenciados de compreender o espaço contemporâneo, o que afinal se faz ao ler uma paisagem urbana, é tratá-lo pelo olhar das moralidades, até porque o maior estranhamento se dá nas formas atuais de significar a ética. Tal como outros conceitos aqui trabalhados, a moralidade também não é um tecido homogêneo, sem disputas ou contradições. Tal como o “conjunto de figuras semióticas”, há um conjunto de construtos socioculturais a estruturar o contexto e a situação. É o que Lyotard (1996) chama de “murmúrio de máximas, uma queixa risonha”, no movimento do “assim vai a vida” (p. 7). Na continuidade,

reconhece que a vida anda depressa, no movimento em que as moralidades se volatizam pelo efeito da diversidade tão apreciada, pelos rumos da vida em todas as direções, e pela construção da futilidade e do artifício. Nessa sociedade complexa, ambiente, conjunto de elementos de ordem da natureza física, integrados entre si, interagem, como já se disse anteriormente com os dados da realidade social, ou seja, da cultura. Uma das formas de integração é a produzida pelas obras do projeto Artemosfera ao estabelecerem com o seu entorno uma nova materialidade, uma estrutura global.

O homem lê o mundo, lê um livro, um desenho, um quadro, um afresco. Usada a leitura como figura de linguagem, o legível e o visível têm fronteiras e lugares em comum, recobrimentos parciais e acasalamentos incertos. É uma leitura dos objetos culturais produzidos pelo homem, sob o rótulo de arte ou não-arte, no conjunto de fronteiras ou lugares, o que se quer explorar. O paradigma, portanto, é de transgressão de uma arte sem fronteiras de linguagens, estéticas ou suportes, com a legitimação também das produções populares ou cotidianas. Essa perspectiva impacta a trajetória da arte e força a reformulação dos conceitos sobre acervos, processos ou registros. A produção artística contemporânea instala a valorização do individual e do coletivo configurando o paradoxo expresso na diversificação das culturas ou na formulação de uma cultura de convergência. O modelo da tradição privilegiava a duração e a continuidade, no sentido em que os indivíduos se inscreviam numa história cujos códigos e

usos respeitavam, e a sua trajetória consistia em conjugar a singularidade de seu destino com a força das tradições. Reproduzia-se mais do que se inovava. No modelo atual, prevalece a liberdade do indivíduo, a inscrição do sujeito, a relevância do presente e o primado da expressão e não das regras. Subsiste um presente indefinido, sem regras, nem interditos, de tal sorte que a identificação das rupturas requer diferentes aportes.

Em contraponto, o reconhecimento dos estereótipos torna-se um imperativo para a presença de uma dada ordem mental de reconhecimento; são elementos indispensáveis de organização e de antecipação de uma experiência. Nesse sentido, nenhuma arte pode dispensá-los inteiramente. Esse primeiro reconhecimento é apenas a identificação de um lugar que deve ser abandonado, sob pena de fechar seu espaço à produção de novos efeitos de sentido. Desse reconhecimento, dá conta a língua natural canônica; do desejado estranhamento, dá conta a nova língua. É nesse cenário que se deve preservar o tensionamento entre as visões da realidade e a capacidade de experimentar a vida. A arte como forma de manifestação política e ratificação da estrutura de poder atua também nas rupturas inaugurais. Essas conquistas inovadoras por ela protagonizadas não são encorajadas pela diligente obediência a um método, pela argumentação racional atrelada ao vocabulário corrente. É a imaginação que contribui para a criação de uma nova forma de vida cultural, de um novo vocabulário, de descrições alternativas de nós mesmos e do mundo. São essas as motivações para os esboços de vida, arte

e cultura que as produções dos grupos de artistas que promovem intervenções urbanas inusitadas, no escopo do projeto Artemosfera, que produzem nos leitores o efeito de sentido de des/anestesiarem o olhar.

Leitura, consumo e poder simbólico

A leitura é sempre invenção, apropriação, produção de significados. Para Certeau (1994), o leitor é um caçador que percorre terras alheias. Toda a história da leitura supõe a liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o texto ou a escritura lhe pretende impor. Mas essa liberdade leitora não é jamais absoluta, pois está cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam em suas diferenças as práticas de leitura. Esse cenário de regularidade e reconhecimento apresenta um conjunto de obstáculos a serem transpostos para que se chegue ao reconhecimento do valor e do potencial de engendramentos complexos e inovadores, empalidecidos pelos padrões mais conservadores e estratificados. Leitura é um ato, é um gesto corporal a exigir a invenção de atitudes frente àquelas que se extinguem. Os gestos mudam no movimento dos tempos e dos lugares; mudam os objetos lidos e as razões de ler. A leitura coloca em jogo a relação entre o corpo e o livro ou a obra, os possíveis usos da escrita ou da imagem, as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão e o poder do imaginário que lhe confere o sopro da vida. Na relação corpo e obra, instala-se um diálogo conflituoso,

mas produtivo, que se desenvolve no ritmo da sociedade em que tal relação se efetiva.

A sociedade de consumo em seu processo de expansão globalizado tem gerado não apenas na superfície topográfica das cidades, mas também nos territórios contemporâneos da subjetividade, um fenômeno identificado com o excesso e a saturação. Nesse contexto, em que diferentes campos de saberes e práticas interagem, ressaltamos o diálogo, muitas vezes tenso, entre cultura, sociedade e economia. Como substrato desse diálogo conflituoso, busca-se refletir sobre a emergência das novas estéticas no paradigma da arte enquanto dispositivo de ruptura, de corte e deslocamento. Como diz Adorno na sua Teoria Estética, a arte funciona no contexto social como recurso da expressão do singular, da expressão do indivíduo face ao processo massificante da sociedade. Para ele,

“o abalo intenso, brutalmente contraposto ao conceito usual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, e é diferente do prazer. É antes um momento da liquidação do eu que, enquanto abalado, percebe os próprios limites da finitude. Esta experiência é contrária ao enfraquecimento do eu, que a indústria cultural promove” (Adorno, 1970, p. 274).

Há relação intrínseca entre produção artística e sociedade, conseqüentemente, delas com a produção das subjetividades. A arte não apenas reflete, mas interage e transforma as forças imanentes e transcendentais no conjunto das relações entre indivíduos e sociedade.

As exposições de arte ou de objetos de cultura em espaços públicos confrontam-se entre si e com o meio

ambiente, e compõem, junto com outros elementos, a dinâmica e o ritmo das cidades. Os objetos dispostos em locais estrategicamente definidos interferem na sintaxe urbana e acabam por impactar o transeunte, ao romper, de certa forma, com seu ritmo, seu olhar, sua temporalidade e seu espaço. A pura presença do objeto-arte no contexto espacial em que originalmente não estava previsto, provoca múltiplos estranhamentos, incitando o público à contemplação ou à interação mais imediata.

Arte, representação e poder político.

Para Lyotard, “a apreensão estética das formas só é possível se se renunciar a toda a pretensão de dominar o tempo com uma síntese” (1997, p. 41). As evocações de tais objetos seguem linhas singulares, definidas pelos artistas e seus coletivos, o diálogo abre-se na dimensão do espaço público e evidentemente, implica sua relação dentro dessa multiplicidade de olhares. A perspectiva fundamental dessa ordem de produção, a partir da noção de indústria cultural, insere-se na dinâmica de arte como entretenimento, com evocações de sentidos passíveis de serem apreciados por públicos que se diferenciam por gênero, idade e valores culturais, entre outros aspectos, porém nada que possa significativamente transgredir o sistema. Na perspectiva dos valores culturais subjacentes à obra, impõe-se um processo de criação e significação que se inscreve no enquadramento social e estético de um projeto público. Quem são os patrocinadores, aqueles que colocarão junto

suas insígnias? Marin (1981), a partir da análise de uma narrativa histórica sobre o rei, sugere que essas carregam matérias de intenções para além da forma ou do conteúdo presente na obra; elas carregam interesses múltiplos, que produzem diferentes ordens de afirmação, seja do próprio autor, do rei ou de outros atores.

Os valores culturais impõem-se como a expressão de um poder subjacente à manifestação dos objetos, um poder que fez parte do processo de instauração da obra e deriva das condições de produção da mesma. Essa forma de poder, invisível e violenta, é definida por Bourdieu (1998) como poder simbólico. Compreender a obra a partir de seu poder simbólico implica em considerar os elementos que compuseram, limitaram ou permitiram ampliar os horizontes dessa obra. Mas o que é a obra? Quem são os autores dessa obra? Elementos fundamentais, tais como os atores implicados no sistema, influenciam a finalização da obra. Para esse mesmo autor, a fim de que possa compreender a dinâmica sistêmica do poder simbólico da obra, tão relevante quanto a expressão do artista, o são também os produtores desses artistas, ou seja, aqueles que ofereceram as condições de produção da referida obra.

Da violência ao poder simbólico, do eufemismo à realidade representada, há uma certa ironia que advém de uma catástrofe de crenças que é preciso subverter para estabelecer o primado da autonomia e da autoria dos próprios processos sociais. Essa ironia nascida do conflito não é amarga, nem inoperante, mas é sinal da presença da inteligência comunitária. Ela aparece como um mecanismo

de defesa da vida cotidiana, como um modo de brincar com as instituições, como forma de contornar uma racionalidade em que não se pode simplesmente acreditar. É uma forma de romper com a anestesia produzida por uma falsa comunhão de espírito na produção da ingenuidade contemporânea, fruto da interação entre crença e verossimilhança na naturalização dos fatos de cultura que não são, na essência e na ideologia, naturalizáveis. Para Jeudy (2001), quando “o significado designa ele próprio o seu significante, o que era tido como evidência, se torna sub-repticiamente, uma evidência fatal” (p.10).

Um desses processos podem ser ações e atitudes que caracterizam o chamado consumo cultural. O consumo cultural é um ato de produção diferenciado em relação ao consumo, muitas vezes uma produção anônima, silenciosa, mas concreta. Esse consumo cultural é operado pela produção de significados no universo do simbólico e do imaginário, cujos efeitos de sentido oscilam também na duplicidade das limitações a serem transgredidas pela invenção e das liberdades interpretativas sempre limitadas. Ocorre uma tensão fundamental que se esbate entre a afirmação do particular e o desejo do universal, entre a restrição do privado e a visibilidade do público. Portanto, a contemporaneidade mais do que fragmentária e líquida, força a justaposição de identidades singulares focadas em suas diferenças no quadro de uma confluência de saberes e de informações que chamam à regularidade e à semelhança, ou seja, ela é constituída por um feixe de paradoxos que se nutrem da impossibilidade e do desejo

coletivo da sua manutenção. É desse tensionamento que resulta a inovação como ruptura da ordem das coisas e do mundo.

O que se tem depositado como espólio cultural e estético são metáforas a produzir a ilusão do referencial. Zonas livres de associação, promotoras da referência que permite uma identidade reconhecível e de novas referências que não são reconhecíveis no primeiro momento, nas metáforas se reconhece o princípio da analogia e a elas se concede a prerrogativa da ousadia. A ousadia é associar a execução do projeto Artemosfera a um *fait divers*.

Definido o *fait divers* como um acontecimento que não tem em si grande importância. São fatos, ocorrências, curiosidades que se repetem ou não no cotidiano, mas são reconhecidos pela lógica repetitiva capaz de determinar o seu lugar, ou pela desordem que instalam nesse mesmo paradigma. O *fait divers* evoca o sentimento coletivo de familiaridade, como se fizesse parte já de uma expectativa, mas provoca uma surpresa capaz de gerar repercussões e efeitos imprevisíveis. É como se o reconhecimento do mesmo fosse a condição para que o outro se expressasse.

A exposição das peças desse projeto corresponde a um modelo de informação e de comunicação já historicizado. Sem o estado de espírito produzido pelo jogo das linguagens, não haveria surpresa, nem emoção, consagrando, assim, as contradições humanas e as inversões de sentido. São os ruídos que interferem na composição das peças e na escolha do lugar e tempo de sua exposição ao público. Essa exposição feita da combinação lógica de vários

enunciados produz uma imagem de coesão que independe da realidade que lhe é externa.

As linguagens são jogos cujos efeitos, se induzidos pelas regras, não dependem de uma referência à realidade do mundo previamente reconhecida ou anunciada. Se assim a escritura se inscreve no texto, é a leitura que produz os efeitos de real que as línguas, a natural ou a nova, produzem em relação ao mundo que representam. Esses efeitos de sentido, explicitados em sua vez e termo, são a condição de reconhecimento da pluralidade de sentidos que os textos comportam. A leitura é o processo que lhe dá vida. Assim, o texto é prazer, fruição; o texto é plural e tem tantos sentidos que não tem nenhum. É com Barthes, como se vê, que este texto se conclui e se esgota apenas como realidade gráfica escrita.

Referências bibliográficas:

- ADORNO, T. Teoria Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- BARTHES, R. Sade, Fourier, Loyola. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOURDIEU, P. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- CERTEAU, M. A invenção do cotidiano. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, R. Práticas de leitura. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- _____. A aventura do livro: do leitor ao navegador. São Paulo: UNESP, 1998.
- FLUSSER, V. O mundo codificado. Por uma leitura do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Saify, 2007.
- GIL J. Metamorfoses do corpo. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- GUATTARI, F. Caosmose: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- JEUDY, H. A ironia da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- LYOTARD, J. F. O inumano. Lisboa: Estampa, 1997.
- _____. Moralidades pós-modernas. Campinas: Papirus, 1996.

MAFFESOLI, M. No fundo das aparências. Petrópolis: Vozes, 1996.

MARCUSE, H. Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: LTC S/A, 1999.

MARIN, L. Le portrait du roi. Paris : Minuit, 1981.

<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/artemosfera/noticia/2012/03/catalogo-especial-reune-obras-do-artemosfera-3686255.html>

A postura emergente do artista na historiografia

Luiz Cláudio da Costa

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Resumo: Nesta comunicação examino a relação da obra de arte com o passado através do estudo de três casos em que os elementos operatórios distintos – o nome, a imagem e o diagrama – produzem experiências estéticas singulares da história sem optar pela perspectiva do relativismo. Os trabalhos analisados de Leila Danziger, Rosângela Rennó e Ricardo Basbaum enfrentam a história social ou história da arte incorporando, por vezes documentos, outras vezes gráficos referenciais, mas sobretudo rejeitando a postura da indiscernibilidade entre ficção, simulacro e história.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Arte e Arquivo; Arte e Historiografia; Arte e História

Abstract: I examine here the relationship between the work of art and the past through the study of three cases where different operatory elements – the name, the image, and the diagram – yield singular esthetic experiences of history without choosing the perspective of relativism. The works analyzed here by Leila Danziger, Rosângela Rennó e Ricardo Basbaum

face social history or the history of art incorporating either documents or reference graphics, but above all rejecting the attitude of indiscernibility among fiction, simulacra and history.

Keywords: Contemporary art; Art and Archive; Art and Historiography; Art And History

Na década de 1980, o campo da arte enfrentou a controvérsia dos limites da representação da história. Diante do relativismo que atingia o pensamento historiográfico, urgia aprofundar o debate sobre a história. Em sua introdução ao livro *Probing the limits of representation* (1992), Saul Friedlander discute o que entende como limites da representação da história:

“A exterminação dos judeus da Europa, o mais extremo caso de crime de massa, desafia os teóricos do relativismo histórico a encararem os corolários de posições fáceis demais quando tratadas no nível puramente abstrato”.¹

Os modos de representar a história da arte estavam também sendo revistos nas duas últimas décadas do século XX. Em 1984, Arthur Danto publicou o artigo “The end of art” no livro editado por Berel Lang (New York, Haven Publishers), doze anos antes de reunir algumas de suas palestras em *Após o fim da arte* (1996). Em sua perspectiva estava o fim do “benefício da narrativa legitimadora” da história relativa

¹ FRIEDLANDER, Saul (Org.). *Probing the limits of representation: nazism and the final solution*. Cambridge, London: Harvard UP, 1992. p. 2.

a uma próxima etapa da arte”.² Na Alemanha, Hans Belting publicou, em 1990, *Likeness and presence: a history of the image before the era of art* e, em 1995, *O fim da história da arte*. Sua discussão era a transformação no discurso da arte, no “enquadramento” produzido pela história escrita da arte”.³

O foco desta comunicação é pensar a operação artística voltada para a memória histórica. Para construir um fato histórico, o historiador segue três fases interconectadas: a documental, a explicativa, a representativa. Na primeira, ele estabelece a prova da existência do acontecimento; na segunda, ele responde à pergunta por que as coisas se deram de tal maneira; na última fase, o historiador coloca em forma literária ou escrita o discurso levado ao conhecimento de seus leitores.⁴ Vejamos o que fazem os artistas através de três trabalhos voltados para a história, cada qual com um elemento operatório distinto: o nome, a imagem e o diagrama.

Nomes próprios: o inimaginável que força pensar

Entre 1996 e 1998, a série *Nomes próprios* da artista Leila Danziger listava nomes de judeus alemães com o mesmo sobrenome, todos desaparecidos em campos de concentração da Segunda Guerra Mundial. *Nomes*

² DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus editora, 2006. p. 5.

³ BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 7.

⁴ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, Editora de Campinas, 2007. p. 146-7.

próprios é composta por 76 gravuras de matrizes em metal apresentada em duas exposições junto a um conjunto de 12 livros feitos com imagens extraídas de jornais alemães reproduzidas em serigrafia.⁵

Extraídos do *Livro da Lembrança* conservado na biblioteca da comunidade judaica de Berlim, em Charlottenburg, os 76 nomes da série remetem à vida de pessoas reais, vítimas do Holocausto. A operação da artista de acionar pesquisa em arquivos denota o ato de rememoração histórica que envolve o trabalho, mas o fato de não utilizar quaisquer imagens e nem mesmo palavras que enunciem o acontecimento histórico chama a atenção para o âmbito inimaginável do evento, bem como para o aspecto indizível da linguagem. É possível representar o que está além de nossa compreensão? *Nomes próprios* parece colocar o problema da dialética da linguagem dividida entre o silêncio e a fala que se engendram mutuamente, o silêncio dos mortos sendo justamente a possibilidade da linguagem em *Nomes próprios*. Privilegiar o ato de dar nomes, entretanto, atesta uma crítica da linguagem tomada simplesmente por seu viés de comunicação. Afinal é possível dizer o indizível? Se essas pessoas tivessem sobrevivido manteriam o silêncio? O que significa testemunhar o horror inenarrável? Em *Nomes próprios*, a complexidade do testemunho adquire realidade mediante a impossibilidade do dizer, mas por que manter Auschwitz sob o signo do irrepresentável, do inimaginável,

⁵ A série *Nomes próprios* (gravuras e livros) foi exposta na Galeria Thomas Cohn, São Paulo (1998); na BBK, Galerie, Oldenburg, Alemanha (2000) e integrou a mostra coletiva itinerante *WegZiehen* (Ir embora), organizada pelo Frauenmuseum, em Bonn, Alemanha (2001/02).

do impensável? Seria cultivar a “mística do indizível” de que falou Giorgio Agamben?⁶ (Figura 1)



Figura 1 - Leila Danziger. Nomes próprios. 1996-2000.

A impossibilidade de dizer diz respeito àquilo que se apaga, pois a memória não pode reter tudo e a linguagem tem seus silêncios. Não enunciar o acontecimento alude, portanto, à morte da linguagem, mas igualmente aos mortos produzidos pelo Holocausto. A ausência de imagem no trabalho é também prolixa remetendo, por seu lado, à uma maquinaria muito específica de apagamento da história, aquela produzida pela Solução Final nos campos de concentração, a “máquina de desimaginação” empregada pelos nazistas para apagar todos os vestígios, todos os documentos, mesmo os corpos que por isso foram queimados, mas também o instrumento mesmo da desaparecimento, como foi o caso do crematório V, destruído em janeiro de 1945, “maneira de tornar Auschwitz inimaginável”, segundo Didi-Huberman.⁷ Todo esse fluxo

⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 41. Acusado de ter arruinado o caráter único e indizível de Auschwitz ao publicar um artigo sobre os campos de concentração, Giorgio Agamben se pergunta por que atribuir ao extermínio o prestígio da mística.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les éditions de minuit, 2010. p. 32.

de apagamento dos vestígios do passado, que seja intencional ou involuntário aparece representado pelas manchas que escorrem e recobrem os nomes listados no trabalho de Leila Danziger, borrões que obscurecem antes mesmo de fazer esvanecer a memória daqueles que foram assassinados.

Nomes próprios assume o esgotamento das formas de representação, mas não se nega à exigência da memória histórica, ao contrário aciona a capacidade de recordar pela repetição estratégica da lista, técnica antiga de memorização. A lista surgiu com o aparecimento da escrita e está ligada aos primórdios das instituições de armazenamento de informações. Assentado na ideia de que nomear é conhecer, Jack Goody pensa a lista como uma nova aptidão intelectual no interior das modificações que a escrita teria implicado para o psiquismo.⁸ Na literatura, a lista consiste em figurar a impossibilidade de dizer tudo, elencar todos os nomes, todos os lugares, todas as coisas. Em seu livro *A vertigem das listas*, Umberto Eco fala desse “topos da indizibilidade” frente à alguma coisa imensa que poderia ser nomeada presente na literatura desde os antigos Homero e Virgílio, passando pela Idade Média com Dante e chegando aos modernos com James Joyce e Jorge Luís Borges.⁹ Assumindo o esgotamento das formas de representação da história por não produzir qualquer imagem ou discurso sobre o evento, *Nomes próprios* não assume a mística do indizível e não relativiza

⁸ GOODY, Jack apud LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. p. 431.

⁹ ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

o fato histórico. O impensável e o inimaginável desse genocídio histórico é a razão que conduz ao trabalho.

Os nomes no trabalho de Leila Danziger nada falam, apenas produzem o inventário da prova incontestável, a existência da lista dos mortos constante entre os documentos da biblioteca de Charlottenburg. O trabalho não enuncia a referencia histórica, mas acusa uma opção pela referencialidade histórica como motivo de produção da obra. Nesse sentido, o inimaginável e o indizível que o trabalho profere não promovem um esteticismo que procederia de um desconhecimento da história. Ao contrário de conservar a mística do indizível, *Nomes próprios* solicita do espectador o ato mesmo que parece faltar à obra. É preciso imaginar e dizer o que ocorreu. São os mortos que o exigem para que sejam redimidos, apelo que não pode ser rejeitado impunemente. Se o esquecimento continuou a marcar os trabalhos da artista na década seguinte após a produção de *Nomes próprios*, foi com essa obra que Leila Danziger fez sua opção pela memória.

Imemorial: a dupla versão do imaginário

Imemorial de Rosângela Rennó coloca em evidência o lugar da imagem, mais especificamente, da fotografia, na rememoração artística. Conhecer algo ausente, um acontecimento histórico, é imaginar esse passado. Pode-se dizer que *Imemorial* reafirma a máxima com a qual Didi-Huberman abre o livro, *Images malgré tout*: “Para

conhecer é preciso imaginar”.¹⁰ *Imemorial* é uma instalação composta com um conjunto de 50 fotografias 3x4, ampliadas para a dimensão de 60x40x2cm, de trabalhadores que participaram da construção de Brasília e cuja maioria morreu durante a obra da cidade. As fotos originais, produzidas segundo uma mesma condição, a identificação individual para documentos da empresa Novacap, foram retiradas dos arquivos da Companhia Urbanizadora da Nova Capital, criada em 1956 e sancionada pelo presidente da República, então Juscelino Kubitschek, com o objetivo de construir Brasília. (Figura 2)

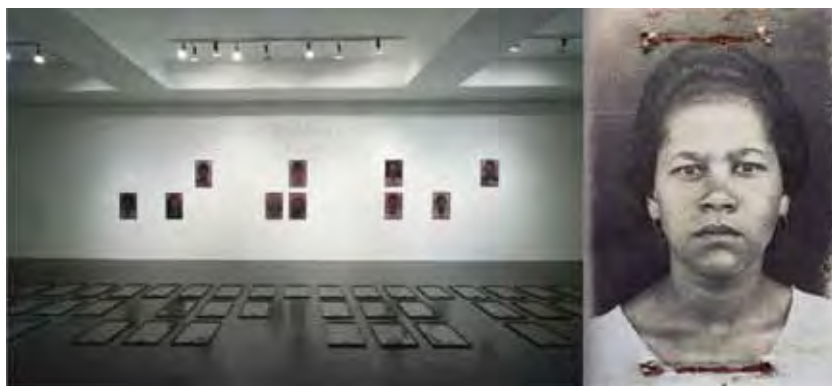


Figura 2 - Rosângela Rennó. *Imemorial*, 1994.

Imemorial coloca algumas imagens verticalmente sobre a parede como pinturas em galeria e, outras, horizontalmente sobre o solo como túmulos distribuídos em cemitério e problematiza a condição de signo da fotografia. Igualado à pinturas fixadas à parede, o retrato do trabalhador converte-se em ícone e faz lembrar, pela

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les éditions de minuit, 2010. p. 11.

semelhança, o descaso com os operários da obra da cidade. Como signo icônico, entretanto, a imagem deixa dúvida sobre a real existência daquelas pessoas referidas na obra e funciona antes como monumento do passado da cidade. Por outro lado, como fotografia sobre a mesa/solo, é o caráter indicial que opera permitindo ao espectador apontar para a imagem na certeza de que “isso foi”. Enquanto vestígio do passado, a fotografia opera como documento que prova a existência daqueles mortos que trabalharam na construção de Brasília. A disposição vertical e horizontal das imagens na instalação *Imemorial* levanta assim dois problemas: o tema da condição de signo da imagem fotográfica e sua consequente classificação. Por fim, remetendo no título às obras comemorativas, como Memorial JK construído na cidade de Brasília, a instalação de Rosângela Rennó coloca seu assunto autoreflexivamente: documento ou monumento histórico? Com efeito, *Imemorial* discute o estatuto problemático do documento na obra de arte e chega a negar a função de monumento dado o sufixo de negatividade do título.

Teoricamente, uma pintura pode tornar-se objeto-fetichismo supervalorizado como mercadoria por sua condição de unicidade. Mas afinal qual o estatuto de uma fotografia, que identifica uma pessoa real e que foi produzida no contato físico com essa pessoa, quando essa imagem encontra-se numa obra de arte? Por um lado, deve-se tomar cuidado com o abuso do critério da indicialidade; por outro, há uma construção um tratamento formal das imagens individualmente e outro que envolve o conjunto

das imagens. Algumas fotografias brilham, outras estão mais apagadas. Umas estão colocadas sobre a parede, outras sobre o solo. Alguns espaços restam abertos no solo entre imagens parecendo esperar a queda das fotografias que estão sobre a parede. As imagens de *Imemorial* parecem ter um caráter duplo de real e irreal simultaneamente, índice de uma ocorrência histórica e signo de um sentido estético. O espectador da instalação *Imemorial* toma o universo visto não como puramente irreal e autônomo, pois reconhece o caráter documental da imagem; tampouco aceita a imagem por seu valor puramente documental, pois reconhece o espaço irreal da arte. O espectador é exigido a imaginar um passado que realmente existiu. A imagem é, assim, vivida pelo espectador em sua dupla condição de realidade histórica, fato ausente e, realidade imaginária.

NBP: comunicação como arte

Ricardo Basbaum produziu diversos diagramas, sendo dez deles ligados ao tema da história da arte. Nesses desenhos esquemáticos, o fluxo das linhas força uma leitura narrativa, ainda que a temporalidade seja bastante complexa. Os dois primeiros diagramas que tematizam o tempo narrativo voltados para a história foram realizados no ano de 1994 e funcionam juntos, na medida em que um deles mostra a relação do trabalho NBP com a história da arte (002) e o outro com a vida (001). Segundo testemunho do artista: “Gosto de mostrar os dois juntos,

para enfatizar a diferença das duas temporalidades a informar o mesmo trabalho”. O terceiro diagrama de Ricardo Basbaum realizado na relação com a história da arte é de 2000/2003. Os outros sete diagramas foram realizados para a coletânea *História da arte, ensaios contemporâneos*¹¹, como elemento visual que intitula e abre cada uma das partes do livro. Os dez diagramas aqui referidos são desenhos, compostos de linhas e palavras, uma espécie de poema visual, que processa problemas específicos da história da arte na contemporaneidade.

A preocupação mais imediata dos diagramas de Ricardo Basbaum é o aspecto comunicacional. A relação do trabalho do artista com os meios de comunicação é antiga. No final da década de 80, atuando no grupo *Uá Moreninha* produziu cartazes, música e intervenções na mídia, a “maratona impressionista” a Paquetá para procurar “as indicações deixadas por Manet”.¹² Ainda nesse período, Basbaum criou o Projeto *Olho* no espaço do campus da Universidade de Campinas, um adesivo gráfico visual cuja dinâmica da propaganda contaminava o público daquela universidade. A marca *Olho* foi reproduzida em filipetas, cartazes e fixado na torre do campus universitário. Composto por textos, diagramas, objetos e ambientes construídos a partir da forma octogonal, o programa integrado de trabalhos conhecido pela sigla NBP – Novas Bases para a Personalidade – tem a dinâmica

¹¹ CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera. (Org.). *História da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

¹² VALLE, Enéas. Os geodemas de Uá Moreninha. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001. p. 287.

comunicacional do projeto *Olho*, com a diferença que o programa NBP permeia toda a produção atual do artista, desde os anos 1990.

Os diagramas são gráficos que tomam emprestado o funcionamento das peças de comunicação visual para pensar o campo social da arte. O diagrama de 2000/2003, com uma elipse dentro da outra, lembra o projeto *Olho*, e sugere igualmente o órgão da visão, como duas outras marcas utilizadas por redes de televisão do país. A qualidade e a dinâmica comunicacional do trabalho de Ricardo Basbaum aparecem no diagrama de 2000/2003 com o objetivo de fazer ver a história da arte, intenção mais evidente no gráfico produzido para a parte “Verbetes” do livro *História da arte, ensaios contemporâneos*. No topo do diagrama, como uma legenda para os outros desenhos, vemos quatro ícones imediatamente identificáveis como marcas realizadas por artistas plásticos ao longo da segunda metade do século XX. A primeira, da esquerda para a direita, é o próprio octógono utilizado pelo artista em todos os trabalhos vinculados ao projeto NBP. Em seguida vemos um alvo, um retângulo com um quadrado vazio na lateral direita, um retângulo listrado. Cada marca gera na memória o nome de um artista: Jasper Johns, Antônio Dias, Daniel Buren. Os sete diagramas do livro *História da arte, ensaios contemporâneos* usam essas marcas superpostas de artistas que marcaram de algum modo a história da arte contemporânea de dimensão conceitualista. (Figura 3)

Voltando ao diagrama realizado em 2000/2003, esse trabalho discute a relação entre arte e vida, articulando

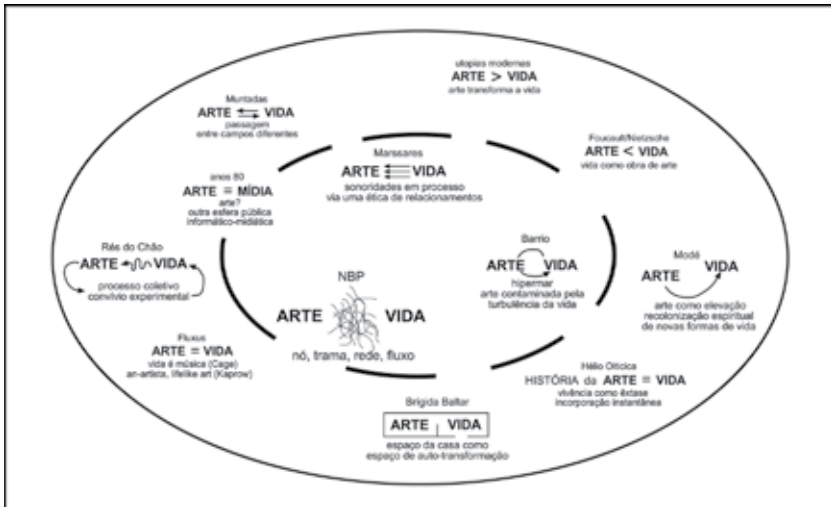


Figura 3 - Ricardo Basbaum. Diagrama. 2000-2003.

agregados constituídos por nomes de artistas, movimentos, coletivos, filósofos, todos mediados por sinais de maior, menor, igualdade, bem como por palavras, setas, linhas, etc. Um desses agregados resume a questão histórica colocada pelas “utopias modernas” e informa graficamente que a arte foi então considerada maior que a vida, podendo mesmo transformá-la. Logo em seguida, um outro agregado cria uma oposição em relação ao primeiro indicado e remete a “Foucault/Nietzsche” e informa que, neste caso, a arte é menor que a vida e esta é que deve ser tomada como obra de arte. Esses dois agregados parecem organizar um discurso visual de tipo dramático dada a oposição de dois lados. Seguindo a trajetória circular do diagrama, entretanto, essa oposição se complica. Persistindo no sentido horário, as referências do diagrama são Modé, Hélio Oiticica, Brígida Baltar, Fluxus, Rés do chão, Muntadas. Todos esses agregados estão unidos no interior de um desenho ovalar,

mas um segundo círculo agrega outros nomes: Marssares, Barrio, NBP, anos 80. O diagrama cria através do desenho um movimento de leitura que não vai somente num sentido como sugeri, pois o trabalho não indica onde se dá o início da leitura ou sua direção.

O movimento das linhas cria ritmos no desenhos que engendra temporalidades existenciais e históricas. O aspecto da temporalidade aparece nos dois primeiros diagramas realizados pelo artista em 1994. Um deles relaciona a frase “alegria provas dos 9” e as letras do projeto NBP à outras palavras: “vida”, “afeto”, fluxo, sexo, tempo, vida, arte, transformação, amor. O diagrama parece processar o projeto ao nível dos afetos, no fluxo e no tempo da vida. Produzido em 1994, o outro desenho articula um tempo histórico ao projeto NBP em destaque visual no topo à direita pela mediação das linhas: Malevich, Yves Klein, Lygia Clark e Hélio Oiticica. A função de interpretação da história da arte presente no diagrama surge nas frases que, nos espaços criados pelo desenho, identifica os artistas. Para Malevich, “branco sobre branco”; para Yves Klein, “o vazio” e “espacialidade do pensamento”; para Lygia Clark e Hélio Oiticica “participação”, “objetos relacionais”, “suprasensorial” e “crelazer” e nas adjacências a fórmula: “hibridização = incorporação + interação”. Satisfazendo ao movimento do percurso do olhar, o diagrama remete a problemas da poética individual de cada artista, relacionando consequentemente a história da arte ao presente do projeto NBP.

Fechando as questões

Em dois casos analisados, o que vemos é o uso de arquivos da história social (Holocausto, construção de Brasília) no processo de elaboração das obras plásticas que incorporam ou não documentos. No outro caso, o que conta é o investimento analítico poético da arte moderna e contemporânea. Ainda que regulados por diferentes perspectivas, os três trabalhos colocam diversos problemas críticos: a possibilidade da relativização e o perigo da estetização da história; o significado da incorporação do documento e do arquivo; o limite entre o real e o imaginário, a verdade e a ficção; a diferença entre a interpretação e a ficcionalização da história. Os grandes perigos da estetização do real foram anunciados por Walter Benjamin ao tratar da fotografia realista. Sem tratar deste problema maior, as três outras questões que enuncio se interpenetram e sua compreensão depende, em parte, da incorporação ou não de documentos pela obra. Não havendo integração de documentos, o trabalho artístico pode operar uma narrativa mais ou menos ficcional, mais ou menos verdadeira. Quando a integração de arquivos é realizada, a questão do verdadeiro aparece na obra, resultando numa complexidade das relações entre real e imaginário, verdade e ficção. Jacinto Lageira elabora esse problema sob a perspectiva de três possibilidades: o documento mantém-se documento; ele se torna inteiramente arte; ele se transforma em um híbrido. Para o pesquisador, a questão não é saber se há algo de histórico na obra ou na

representação por ela realizada, mas ter consciência de que o documento se integra na obra de ficção (de arte) enquanto elemento histórico, podendo operar transformações na intencionalidade histórica ao ponto de lhe retirar ou de manter algum grau de veridicidade. Uma vez integrado na obra, qualquer que seja o grau de autenticidade do documento, ele se torna “embutido numa ficção”, que pode ser “historiada ou histórica”, segundo uma diferença proferida pelo pesquisador. Enquanto a ficção histórica não integra o documento, a historiada apresenta-o valendo por ele mesmo sem lhe retirar sua função. Nas palavras do teórico da arte: “Ele (o documento) adquire um estado intermediário onde não se torna tampouco arte pura”.¹³ Esse híbrido de documento e arte, traço de uma realidade ocorrida e irrealidade como dimensão do imaginário, mostra que certa produção contemporânea busca testemunhar o passado como o tempo dos mortos que insiste no espaço da vida e do presente.

De modo geral, os artistas que analisei nesta comunicação mostram uma vontade de colocar em pauta o problema da memória e do esquecimento no âmbito social e imaginário. Tematizam igualmente a temporalidade e questionam o relativismo da história, tendo como requisito a afirmação da realidade do passado através de uma rede de índices tramada pela obra plástica. Com documentos ou não a referencialidade histórica aparece afirmada no contexto das obra analisadas, o que nos levaria a rejeitar a indiscernibilidade entre ficção, simulacro e história

¹³ LAGEIRA, Jacinto. “Voir, revoir, pré-voir”, In: *Actes du colloque Un art du temps* (octobre 2011), dir. Christophe Viart, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

defendida por Arthur Danto na análise da Brillo Box, de Andy Warhol para os trabalhos analisados nesta comunicação. A indiferenciação entre real e ficção pode cair na relativização ou estetização da realidade. Ao rejeitarem relativizar a história, esses artistas não retomam, tampouco, a ideia de progresso de um historicismo retrógrado. Ao contrário, a complexidade das relações entre presente e passado é a marca dos trabalhos estudados que estão longe de apresentarem uma imagem do tempo como evolução.

Referências Bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 41.
- BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera. (Org.). História da arte: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.
- DANTO, Arthur. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus editora, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Images malgré tout. Paris: Les éditions de minuit, 2010.
- ECO, Umberto. A vertigem das listas. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FRIEDLANDER, Saul (Org.). Probing the limits of representation: nazism and the final solution. Cambridge, London: Harvard UP, 1992.
- LAGEIRA, Jacinto. "Voir, revoir, pré-voir", In: Actes du colloque Un art du temps (octobre 2011), dir. Christophe Viart, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, Editora de Campinas, 2007. p. 146-7.
- VALLE, Enéas. Os geodemas de Uá Moreninha. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.

O inventário de Rosalind Krauss: pós-modernismo e pós-meio

Manoel Silvestre Friques (PUC-Rio | SENAI - Cetiqt)

Resumo: O percurso intelectual da crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss é o ponto de partida para uma reflexão a respeito da história da arte contemporânea. Nesta comunicação, serão abordados dois conceitos formulados pela autora em fases distintas de seu ofício: o pós-modernismo, presente na produção crítica da década de 80, e a condição pós-meio, frequente nos ensaios publicados a partir da década de 90. Pretende-se, com isso, observar as semelhanças e tensões entre as duas expressões, a fim de se identificar a posição crítica de Krauss frente à arte contemporânea.

Palavras-Chaves: arte contemporânea, crítica de arte, história da arte

Abstract: The intellectual journey of North American art critic Rosalind Krauss is the starting point for a reflection on the history of contemporary art. Two concepts, formulated by the author in different stages of her career, will be discussed: postmodernism, present in the critical production of the 80's, and post-medium condition, frequent in the articles published from the

90s. It is intended, therefore, to note the similarities and tensions between the two expressions, in order to identify the critical position of Krauss on contemporary art.

Keywords: contemporary art, art criticism, art history

Propõe-se, nesta comunicação, uma interseção entre crítica e história da arte, elegendo, para objeto de análise, o conjunto de textos produzidos por Rosalind Krauss, a fim de se observar nele uma possível narrativa histórica para a arte contemporânea. A hipótese levantada aqui, e que funciona como ponto de partida para a argumentação, é que a crítica de arte norte-americana, cuja trajetória ocupa um lugar de destaque no panorama intelectual de seu país¹, pode ser considerada uma historiadora da arte. (Figura 1)

Claro está que não se pretende encarar tal história como uma narrativa teleológica que opere como uma linha mestra para toda a criação artística produzida a partir do século XX. Crê-se no fim da arte, tal como descrito por Arthur Danto, para quem encerra-se uma forma de narrativa - e não o seu tema - legitimadora, pautada por uma lógica inexorável de desenvolvimento e por uma definição de unidade estilística. Ensaia-se então uma aproximação ao pensamento de Krauss, por meio do qual

¹ David Carrier, em livro dedicado à trajetória intelectual de Krauss, afirma: "From the late 1990s perspective, she is, without visible rival, the most influential American critic of her era". CARRIER, David. *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002.



Figura 1 - Rosalind Krauss

há um distanciamento em relação à noção de história da arte enquanto uma grande narrativa progressista. Tal recuo é percebido através da formulação de três conceitos: o pós-modernismo, a condição pós-meio e o informe.

Neste momento, serão focalizadas as duas primeiras expressões, a fim de se observar os pontos de contato, bem como aqueles de distanciamento entre o pós-modernismo e a condição pós-meio. Nos parágrafos que seguem, encontra-se uma investigação a respeito do contexto de surgimento de tais expressões, motivada pelo propósito de se estabelecer um confronto analítico entre duas fases distintas do pensamento de Krauss.

O pós-modernismo

Aparecendo nos ensaios de Rosalind Krauss no final da década de setenta, o termo **pós-modernismo** impõe uma ruptura histórica em relação ao modernismo de Clement Greenberg.

Em sua apologia teleológica da arte abstrata, o autor traça um desenvolvimento das artes iniciado no século XVII e que desemboca no século XX. O ponto de chegada refere-se ao momento onde

as artes foram tangidas de volta a seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de uma arte, a opacidade de seu meio deve ser enfatizada².

Este movimento, em que cada arte se define especificamente por aquilo que lhe é único e irredutível em seu próprio meio, revela a própria essência do modernismo *greenbergiano*.

Krauss enxerga uma ruptura histórica precisamente no fato de, no âmbito do pós-modernismo, a práxis artística não ser mais definida em relação a um determinado meio de expressão. Para tornar mais claro o argumento da autora, tome-se o exemplo da escultura. Respondendo à incapacidade da crítica modernista de conferir à escultura uma justificativa histórica satisfatória, Krauss desenvolve a sua própria história desta manifestação artística ao longo do século XX, por meio de dois escritos: *Caminhos*

² GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocconte. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria.

da Escultura Moderna (1977) e *Escultura no campo ampliado* (1979). O método utilizado é particularmente interessante, pois trata-se de um conjunto de estudos de caso cujo intuito é - longe de traçar um panorama histórico global - desenvolver conceitos

que não apenas revelem as questões escultóricas nas obras particulares estudadas, mas que também possam ser generalizados de modo a aplicarem-se ao corpo mais vasto de objetos que compõem a história da escultura do século XIX³.

O ponto de partida é a obra de Auguste Rodin. Em sua análise, Krauss ressalta três procedimentos que problematizam o paradigma escultórico do século XIX - pautado pela arte narrativa do relevo e que pressupõe uma lógica progressiva. Ao obliterarem o impulso narrativo da escultura, tais recursos dotam-na de uma espécie de opacidade responsável pelo “desvanecimento da lógica do monumento”⁴, já no final do século XIX, e pela inauguração do espaço modernista de Greenberg.

As produções escultóricas dos anos sessenta, no entanto, parecem revelar o esgotamento do modernismo. Há então que se formular uma nova sintaxe para escultura, agora considerada em um campo ampliado no interior do qual as condições específicas de um meio já não conseguem determinar a práxis artística. Este campo expandido, deixado em aberto pela autora em *Caminhos da Escultura Moderna* - onde Krauss opta

³ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 7.

⁴ KRAUSS, Rosalind. *Escultura no Campo Ampliado*. In: *Arte & Ensaio* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA/UFRJ - ano XV - número 17 - 2008. P. 131.

por denominar um conjunto heterogêneo de obras sob o guarda-chuva “esculturas minimalistas” - é organizado posteriormente em um diagrama lógico resultante da combinação de quatro elementos: paisagem, arquitetura, não-paisagem e não-arquitetura. Assim como em *Caminhos da Escultura Moderna*, em que se lançou mão de um método historiográfico distinto da análise global, no campo ampliado, elegeu-se um princípio espacial de organização - onde cada elemento funciona como um vértice do quadrado - que em nada se relaciona com a causalidade narrativa. Neste espaço, as produções são agrupadas, não em função dos meios empregados em suas construções, mas a partir das relações que mantêm com cada par de elementos. No interior desta configuração, o termo ‘escultura’ perde a elasticidade do primeiro estudo e passa a ocupar apenas um lado do quadrado, definindo-se pelo par não-paisagem e não-arquitetura. (Figura 2)

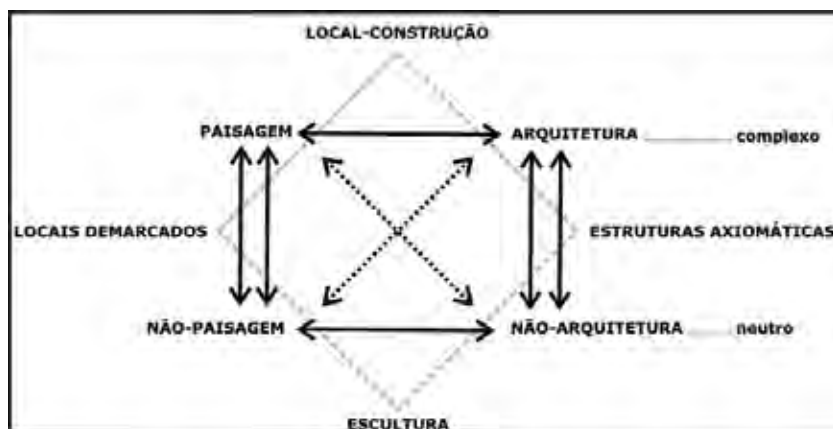


Figura 2 - O campo ampliado

O pós-modernismo de Rosalind Krauss surge no intervalo entre seus dois escritos sobre a escultura. À ausência da expressão no livro, corresponde a sua utilização no ensaio para demarcar a ruptura em relação ao modernismo *greenberguiano*. Fica evidente, portanto, que aquilo que caracteriza o pós-modernismo é o questionamento das premissas que fundamentam a prática modernista, em especial, a definição da arte em função de seu meio e a valorização de noções como a de originalidade.

Krauss não parece, no entanto, rejeitar inteiramente a noção de originalidade, mas traz ao debate o seu complemento, amplamente descartado no âmbito modernista: a noção de cópia. É neste contexto que a obra de Rodin e também a figura da grade são analisadas para se atestar a valorização da originalidade - em detrimento da ideia de cópia - como um mito modernista. Para a crítica, este conceito está menos associado à prática artística do que ao discurso de colecionadores, instituições e outros agentes presentes no contexto mercadológico da arte.

Ao decretar o fim do modernismo, o pós-modernismo institui também a impossibilidade de uma construção histórica totalizante que funcione como justificativa estética de uma determinada obra. “Eu duvidei do caráter absoluto dessa história”⁵, observa Krauss, ao apontar uma série de contradições inerentes ao método de argumentação da crítica modernista, tal como esta é teorizada por Clement Greenberg. A principal delas pode ser explicada do seguinte

⁵ KRAUSS, Rosalind. Uma visão do modernismo. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria (org.) “Clement Greenberg e o debate crítico”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

modo: se, de acordo com Greenberg, o valor estético de uma obra tem origem no conteúdo (caso contrário, reconhece-se uma boa composição apenas em termos formais, fato que não garante a sua existência como obra de arte), tal significado está atrelado a uma perspectiva histórica, sendo, portanto, exterior a obra.

Em outras palavras, a narrativa criada por Greenberg, partindo de uma confusão entre as artes até chegar ao momento em que cada arte é isolada em seu próprio meio, serve como significado, ou conteúdo, externo à obra, utilizado para justificar o seu valor estético. A atenção voltada para a especificidade do meio é dissimulada, portanto, pela própria narrativa que justifica a consolidação deste mesmo meio. Assim, em uma obra de arte, aos elementos formais unem-se os aspectos históricos que os justificam e lhe servem de conteúdo. O meio, portanto, ao invés de ser abordado através de sua especificidade, como propõe o método de Greenberg, o é através da história que o levou a afirmá-la. Decorre daí o fato de Michael Fried, ao ser abordado com a pergunta “O que há de tão bom nisso?” realizada por um estudante de Harvard sobre uma pintura de cobre de Frank Stella, por ocasião da exposição *Three American Painters*, o ter respondido: “O que ele [Stella] desejaria acima de qualquer outra coisa é pintar como Velásquez. Mas sabe muito bem que essa opção não está aberta para ele. [...] Ele quer ser Velásquez, então pinta tiras.”⁶

⁶ KRAUSS, Rosalind. Uma visão do modernismo. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria (org.) “Clement Greenberg e o debate crítico”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 163.

A condição pós-meio

A partir dos anos 90, o termo “pós-modernismo” raramente aparece na produção de Rosalind Krauss. Tratamento inverso é dado à expressão “condição pós-meio” que, ensaio a ensaio, parece ocupar crescente lugar nas preocupações da autora.

A descrença em relação aos grandes heróis e objetivos teorizada por J. F. Lyotard é retomada por Krauss em sua desconfiança da narrativa de Clement Greenberg. De fato, como se tem observado aqui, tal incredulidade se manifesta na obra da autora em momentos anteriores à definição da condição pós-meio. Em sua primeira coletânea de ensaios, por exemplo, Krauss questiona aquilo que ela define como o *sistema* formulado por Greenberg que, por sua vez, serviria de fundamento lógico para a crítica modernista. O que deveria ser rejeitado em tal método seria seu *furor historicista*, baseado em uma visão da história como um fluxo contínuo no interior do qual as formas da arte, universais e trans-históricas, se desenvolvem até encontrarem-se separadas e protegidas em seus feudos de pureza. Além disso, o historicismo, baseado em uma lógica evolutiva, teria um poder neutralizador, capaz de mitigar as diferenças.

Fazendo frente à tendência historicista, Krauss define o pós-modernismo como um momento histórico no qual as categorias tradicionais da arte, universais para Greenberg, entram em colapso. Este é o motivo da escultura ser vista em um campo ampliado, de a

originalidade ser considerada por meio da repetição, e assim por diante. Desse modo, assim como em Lyotard, os grandes heróis, perigos e périplos são descortinados, em Krauss, aquilo que era considerado como categoria universal é desmistificado.

Se as categorias tradicionais da arte, em especial àquelas que dizem respeito às manifestações artísticas (pintura, música, escultura etc.) entram em processo de esgotamento, há que se considerar novas formas de produção artística. Esta é a deixa para a entrada em cena da condição pós-meio. Ela representa a recusa da especificidade do meio, exemplificada pelas manifestações da arte conceitual, nos anos sessenta e setenta, e da instalação, a partir da década de oitenta. Percebe-se, neste ponto, que a premissa subjacente à instauração do pós-modernismo é a mesma que fundamenta a condição pós-meio, qual seja, a ausência de especificidade do meio decorrente da desmistificação dos pressupostos que fundamentavam a lógica historicista. Entretanto, ao invés de positivar a segunda expressão, assim como faz com a primeira, Rosalind Krauss assume uma postura antagônica a ela.

O antagonismo de Krauss à condição pós-meio é ilustrado pela desconfiança que a crítica nutre em relação à arte conceitual, responsável por uma espécie de generalização do fazer artístico ao instituir a pergunta: “O que é arte?”. Trata-se de uma radicalização da busca pela pureza da arte proposta por Greenberg, não mais associada a uma categoria específica. Veja-se o ponto de

partida para o questionamento da autora, o comentário de Joseph Kosuth, recorrente em seus ensaios:

Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte. Se alguém está questionando a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou a escultura), ele está aceitando a tradição que a acompanha. Isso porque a palavra arte é geral e a palavra pintura é específica. A pintura é um tipo de arte. Se você faz pinturas, já está aceitando (sem questionar) a natureza da arte.⁷

De acordo com Krauss, o resultado do pensamento de Kosuth é um abandono total da prática artística, considerada por ele como uma questão “específica”, em detrimento do questionamento da arte em si - formulado por meio de proposições. Com isso, os atributos físicos das obras tornam-se irrelevantes no interior de uma busca por uma definição do conceito e da condição da arte.

Além da linguagem, veículo por excelência da arte conceitual, esta manifestação possui seus desdobramentos na proliferação exacerbada de trabalhos multimídia, da qual a instalação é um notório exemplo. Por meio da mistura de narrativas gravadas e imagens projetadas - resultante de um processo de justaposição entre imagem e texto legado da arte conceitual - as instalações explicitam a ausência, não apenas de especificidade dos meios artísticos, mas de critérios que diferenciem a arte das outras experiências estéticas disseminadas no interior do capitalismo contemporâneo. Neste ponto, é válido recorrer a Fredric Jameson.

⁷ KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria (org.) “Escritos de artistas - anos 60/70”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 217.

Em 1983, quando Krauss publicou seu *Sculpture on the Expanded Field* na coletânea organizada por Hal Foster, Jameson terminava seu ensaio com a seguinte indagação: “Vimos que há um modo pelo qual o pós-modernismo responde ou reproduz - reforça - a lógica do capitalismo de consumo; a questão mais significativa é se há também um modo pelo qual ele resiste a essa lógica.”⁸ Se, naquele momento, a crítica norte-americana estava empenhada em definir o pós-modernismo como uma alternativa ao modernismo historicista de Clement Greenberg, dezesseis anos mais tarde, ela parece responder a pergunta de Jameson:

One description of art within this regime of postmodern sensation is that it mimics just this leeching of the aesthetic out into the social field in general. Within this situation, however, there are a few contemporary artists who have decided not to follow this practice, who have decided, that is, not to engage in the international fashion of installation and intermedia work, in which art essentially finds itself complicit with a globalization of the image in the service of capital⁹.

A condição pós-meio responde, portanto, a um momento histórico no qual impera uma ausência de especificidade de meio atrelada à falta de um juízo criterioso que torne a arte um espaço, não de reafirmação da lógica capitalista, mas de seu questionamento e de sua desmistificação. Se a condição pós-meio é um mito, como afirma a autora, resta a alguns artistas e também ao crítico desvelar seu caráter artificial subjacente à aparência

⁸ JAMESON, Fredric. *Virada Cultural - reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 44.

⁹ KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the north sea*. New York: Thames & Hudson, 1999. p. 56.

naturalizante. Desse modo, assim como a originalidade é um mito cuja função está completamente atrelada ao mercado, a condição pós-meio, como tal, tem o seu papel nas grandes feiras de arte.

Fazendo frente à sedução promovida pela espetacularização do sistema de arte contemporânea, Krauss identifica o que ela chama de “cavaleiros do meio”: artistas que tratam de reinventar meios em suas criações. Não se trata, no entanto, de reabilitar as antigas categorias tradicionais da arte. Nem, por outro lado, de considerar indivíduos como inventores de novas engenhocas e tecnologias. Não é nem uma restauração, nem uma adesão à inovações tecnológicas. De modo surpreendente, o modernismo retorna ao argumento de

Krauss como um modo de se afirmar a especificidade do meio. Este retorno, no entanto, não é fruto de um arrependimento intelectual que faz a autora assumir a razão de seus antecessores. Trata-se, na realidade, de uma redefinição: a especificidade do meio diz respeito a uma prática artística que procura investigar um determinado suporte ou material, a ponto de lhe conferir novas abordagens e perspectivas. Neste caso, a especificidade é utilizada em seu caráter auto-diferencial, isto é, aprofunda-se nas características específicas de um determinado meio a fim de lhe revelar novas dimensões de uso. Mas por que Rosalind Krauss, após duas décadas declarar a ruptura em relação ao modernismo historicista de Clement Greenberg, retoma o pensamento deste autor? Este é assunto para outra ocasião.

Referências Bibliográficas:

CARRIER, David. Rosalind Krauss and the american philosophical art criticism: from formalism to beyond postmodernism. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002.

LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. 9a Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DANTO, Arthur C. Após o fim da arte - arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

JAMESON, Fredric. Virada Cultural - reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

BOIS, Yves-Alain. A pintura como modelo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

GREENBERG, Clement. Arte e Cultura. São Paulo: editora Ática, 1996.

_____, _____. Pintura Modernista. In COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria (org.) "Clement Greenberg e o debate crítico". Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____, _____. Rumo a um mais novo Laocconte. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria (org.) "Clement Greenberg e o debate crítico". Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria (org.) 2006.

KRAUSS, Rosalind; BOIS Yves-Alain. Formless - a user's guide. Nova York: Zone Books, 1999.

RAUSS, Rosalind. A voyage on the north sea. New York: Thames & Hudson, 1999.

_____, _____. Perpetual Inventory. Massachusetts: MIT Press, 2010.

_____, _____. The originality of the avant-garde and other modernist myths. Massachusetts: MIT Press, 1986.

_____, _____. Caminhos da Escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____, _____. Uma visão do modernismo. In COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria (org.) Ed., 2001.

_____, _____. Escultura no Campo Ampliado. In: Arte & Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA/UFRJ - ano XV -número 17 - 2008.

FOSTER, Hal (org.) The Anti-aesthetic. Washington: Bay Press, 1987.

Web arte: desafios para a história da arte

Maria Amelia Bulhões - UFRGS

Resumo: Com suas estratégias estéticas e processuais, os artistas que atuam no ciberespaço enfrentam pensar um planeta globalmente conectado em um presente permanente. Propõe-se nesta comunicação explorar em que medida essas produções estabelecem rupturas com a tradição da história da arte, principalmente no que diz respeito a abordagens do tempo e as questões de autoria e de produtibilidade infinita.

Palavras chave: história da arte, web arte, tempo, coautoria, produtibilidade infinita

Abstract: The artists acting in the cyberspace make estetics strategies and process to think a planet globally connected and in a permanent present. In this communication we propose to explore this production to know the rupture that it makes in an art history tradition, especially in the time concepts and the problematic of author and infinit productibility.

Keywords: art history, web art, time, infinit productibility

Imagem acontecimento, tempo em trânsito

No ciberespaço, as imagens são de natureza espectral e efêmera, resultantes do encontro de emissões e leituras, elas constituem um acontecimento. Por sua constituição numérica, podem ser consideradas imagens mentais que somente se materializam através de interfaces. Alguns autores consideram-nas como aparições, evanescentes e desmaterializadas, cuja aderência é zero. Elas são voláteis, aparecem e desaparecem a partir das conexões entre o emissor e o receptor, não existindo, portanto, como conteúdo fixo segundo as teorias da comunicação mais tradicionais

A partir dessas novas condições de criação das imagens, os artistas que atuam no ciberespaço instauram uma nova produção artística, a web arte,¹ que, com suas estratégias estéticas e seus novos objetos, colocam importantes desafios para a história da arte.

Nesse ambiente, temporalidade é uma questão complexa e problemática, que joga por terra o ideal de permanência tão caro à história da arte tradicional. As significações de tempo, que parecem, ao senso comum, algo natural e absoluto em si próprio, na verdade, são sempre estabelecidas socialmente, em decorrência, principalmente, das relações de produção, sociais e

¹ Nem todo trabalho de arte que se encontra na internet pode ser chamado de *web arte*. Estes se caracterizam por serem criados especificamente com os recursos da internet e existirem total e unicamente *on-line* e por serem realizados a partir de programas específicos de composição de páginas na rede *world wide web* (www), reunindo diferentes recursos multimídias como sons, textos, gráficos, imagens fixas e em movimentos e outros.

culturais. Na contemporaneidade, o domínio tecnológico abalou as coordenadas de tempo linear analógico, introduzindo novas possibilidades de explorações temporais. As “imagens acontecimento” resultantes do encontro de uma emissão e uma recepção estabelecem a condição de vivência de um presente momentâneo, pois existem sempre no acontecer desse encontro. São imagens que lidam com uma ideia de presença transitória, diferentemente de uma pintura, gravura ou escultura, que continua existindo depois que o espectador se afasta, a imagem virtual desaparece quando o usuário desliga seu aparelho receptor. As imagens eletrônicas veiculadas pela internet estabelecem signos erráticos que rompem totalmente com a noção de permanência, estabelecendo novas percepções do tempo.

Muitos artistas da *web arte* têm se dedicado a refletir e investigar as possíveis relações temporais na cultura contemporânea e suas repercussões sobre percepções e afetos. Barbara Bloom, por exemplo, em seu projeto *Half Full Half Empty*² põe em evidência como, nas narrativas online, podem se construir artificialmente as alterações de temporalidade. De forma muito bem articulada, ela expõe essa fragilidade conceitual com sua ação sobre a passagem do tempo. No *site*, os protagonistas são objetos dispostos sobre uma mesa que se movem lentamente como testemunhas do tempo que se escoia. O trabalho, construído sob a forma de um vídeo em *slow motion*, permite ouvir a conversa entre um homem e uma

² Bárbara Bloom, EUA. <http://65.181.178.190/bloom/VA.html>

mulher que refletem sobre o passado, fazendo um jogo de adivinhação do que há dentro de uma caixa sobre a mesa. O usuário possui a opção de modificar o diálogo para os tempos passado (a voz e a conversação passam a ser de crianças) e futuro (a voz e a conversação passam a ser de idosos). Uma observação atenta permite verificar, também, que pequenas alterações se processam nos objetos sobre a mesa (uma xícara de café, um prato com uvas, um chaveiro e a caixa), reforçando a ideia de mudanças que se dão com a passagem do tempo. Assim, seja qual for a escolha do internauta para acompanhar a conversa, a artista mantém, sutilmente, a noção de desdobramentos na narrativa. Entretanto, ao driblar a continuidade linear - passado, presente, futuro -, permitindo uma ida e volta, ela explora e questiona de forma crítica as diversas temporalidades contraídas na e-imagem. Através de sua estrutura visual e auditiva em trânsito, ela cria uma memória ramificada, modelos provisórios e recortes complexos. Sem afirmativas ou negações, a artista explora possibilidades reflexivas. (Figura 1)

De outra forma, John Cayley, em *What We Will*,³ explora a passagem do tempo em uma narrativa que se altera pela ação do usuário. O artista propõe a navegação dentro de dois panoramas superpostos e interconectados. No quadro superior da página, o observador dispõe de um controle do relógio da Catedral de St. Paul, em Londres, onde o tempo pode ser alterado ficcionalmente.

³ Giles Perring, James Waite, John Cayley, Douglas Cape, Inglaterra, 2003. <http://www.z360.com/what/>

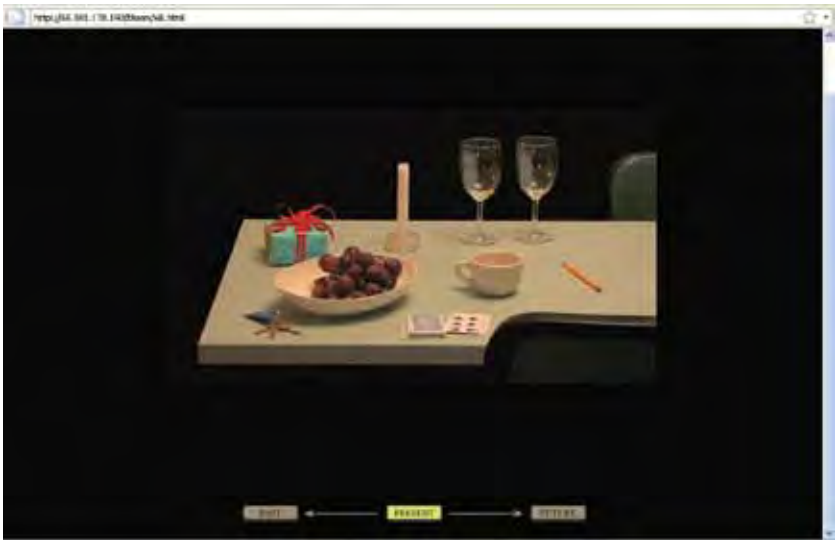


Figura 1 - Full Harf Empty, Barbara Bloom.

Ali está a chave para entrar na narrativa que se passa na metade inferior da página e que o internauta vai alterando, seguindo o encadeamento do tempo ou criando sua própria sequência de acontecimentos. O artista possibilita ao usuário penetrar no mundo cotidiano dos personagens, percorrendo os espaços que utilizam - quarto, estação de metrô, ponte etc.. -, e compartilhando com eles um ciclo de 24 horas. *What We Will* oportuniza uma experiência exemplar na configuração de diferentes relatos pela manipulação interativa de fotogramas e sons. É possível escolher as opções disponíveis ao clicar em envelopes que aparecem nas cenas e assim criar um relato individual. Esse projeto oferece uma exploração do potencial dramático do tempo na construção da narrativa, construindo uma discursividade que se estabelece, sempre, como uma invenção cronológica original. Um

tempo que vai sendo construído e desconstruído segundo a aparição das imagens, e pelas escolhas do usuário frente às diferentes proposições do artista

No âmbito de novas relações temporais, a descontinuidade das narrativas passou a ser um tema que abre muitas possibilidades interpretativas e criativas. Os artistas da *web arte* exploram em seus experimentos os relatos fragmentados e compartilhados que buscam dar conta dessas novas condições de percepção temporal que a imagem eletrônica na internet possibilita. Nesse quadro geral, observa-se a reincidente presença de operações de construções poéticas que questionam as tradicionais formas lineares de tratar o tempo. Essas experiências são facilitadas pelos recursos tecnológicos do hipertexto multimídia e pelas conexões *on-line* disponíveis para essas produções. Chama a atenção a presença na *web arte* de inúmeras reflexões sobre a passagem do tempo, sua frágil, enganosa e silenciosa interpretação. Como a história da arte, cuja tradição vem de abordagens cronológicas e lineares, se coloca frente a esses importantes questionamentos? Que novas proposições conceituais estão sendo propostas?

Original e cópia no regime de produtibilidade infinita

A multiplicidade e a lógica da abundância possibilitadas pelas tecnologias digitais dão à e-imagem uma condição de produtibilidade infinita que rompe com o regime de singularidade vigente no campo da arte desde

o Renascimento. A ampliação numérica dos participantes como objetivo principal da arte online faz com que a produção de uma individuação se afaste do horizonte desejável. Assim, a problemática do original e da cópia, que tantos debates colocou no âmbito da história da arte, se apresenta com novos e revolucionários contornos.

Um exemplo particularmente interessante deste fenômeno pode ser abordado a partir dos modos de utilização das fotos de Walker Evans que realizaram em seus trabalhos Sherie Levine e Michael Mandiberg. (Figura 2)



Figura 2 - After Sherie Levine, Michael Mandiberg.

O fotógrafo Walker Evans, no verão de 1936, documentou a vida rural no interior do Alabama; em 1941, essas imagens, captando o ambiente e o cotidiano de famílias de agricultores meeiros do sul dos EUA durante a Grande Depressão, foram publicadas com texto de

James Agee sob o título: *Let Us Now Praise Famous Men*. Consideradas como a mais detalhada, profunda e poética documentação dessa vida rural de pobreza, suas fotos se tornaram clássicos da fotografia moderna nos EUA. Evans acreditava na tarefa do fotógrafo de “expor o mundo” com radical impessoalidade, deixando perceber o poder visual do trivial e do cotidiano. Suas fotografias apresentam aspectos cruciais de diferenças sociais e de identidades culturais. Esse conjunto de fotos de núcleos familiares e seu entorno peculiar, explorando de forma contaditória a beleza e a miséria desta situação, se tornaram o ponto de partida de uma sequência de apropriações que vamos analisar.

Em 1980, Sherie Levine, realizou uma exposição individual denominada *After Walker Evans*, na Metro Galeria. Ali mostrou como sua obra as imagens destas mesmas fotos, “re-fotografadas” de catálogos, e apresentadas, sem nenhuma manipulação. A artista, que ao longo dos anos 80 refotografou várias obras clássicas do modernismo a partir de reproduções em catálogos e revistas, colocava em xeque a problemática dos direitos autorais, um conceito estabelecido logo após a Revolução Francesa, que está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento da figura do autor. Ao se apropriar dessas imagens, fotografando “reproduções” autorizadas das mesmas, e fazer delas “obras” a serem expostas ela realiza um deslocamento em círculo. Levine utiliza a obra de Evans como ícone identitário da cultura do século XX, e desloca-a para um novo contexto em que questiona os conceitos de originalidade e autoria

da obra de arte. A artista se propõe a levantar questões sobre o uso político das imagens, sobre a natureza da criatividade e sobre as formas em que o contexto afeta a visualização de fotografias.

Posteriormente, em 2001, Michael Mandiberg criou uma proposta de *web arte* em dois sites.⁴ Neles, além das imagens digitalizadas do catálogo das fotos de Walker Evans, são apresentados textos como entrevistas que divulgam a “obra” de Sherrie Levine e questionam os conceitos de apropriação e autoria. Mandiberg leva a o extremo a contradição dos conceitos de original e cópia, disponibilizando as imagens em alta resolução para todos os interessados imprimirem e fornecendo inclusive um certificado de autenticidades. O artista enfatiza, no site, que é a tecnologia que permite que todos possam ter em casa sua própria “reprodução autenticada”, com o certificado de autenticidade e o direito permanente de reproduzir. A discussão da problemática da originalidade e dos direitos autorais é colocada como um dos objetivos do projeto. Para ele, cada imagem obtida por *download* pode ser considerada com igual autenticidade, e não o contrário. Neste caso, o autor enfrenta o tradicional conceito de originalidade e as complexas questões que cercam a tecnologia digital em referência a apropriação e distribuição de imagens, interrogando-a no cerne de sua história.

Michael Mandiber, com o uso da imagem digital, propõe a superação do debate acerca dos conceitos de original e cópia, chave do sistema de pensamento da arte.

⁴ <http://www.aftersherrielevine.com> e <http://www.afterwalkerevans.com.br>.

O artista não trabalha mais com essa ideia que se mantinha na fotografia analógica. Sua proposta de *web* arte diz respeito ao questionamento do regime de singularização – originalidade da obra única – que pode instaurar. Trabalhando com a repetição infinita e indistinguível da imagem, ele promove a dissolução da diferença entre original e cópia. Qual será o original, se nenhuma imagem pode ser fixada e nem existe como objeto final? Não há mais nenhuma validade neste tipo de abordagem em obras que se modificam constantemente. Assim, também, não há obra a ser comercializada como tal, dentro dos princípios tradicionais do mercado de arte. A reprodutibilidade *ad infinitum* e a mobilidade da imagem digital anulam a ideia de produto único. Nesta nova estrutura, a obra de arte funciona como um determinado ponto de uma rede de elementos interconectados, como um relato que continua e reinterpreta os relatos anteriores. A noção de originalidade (estar na origem de) e inclusive de criação (fazer a partir do nada) se esfuma lentamente nesta nova paisagem cultural, em que a figura do DJ e a mixagem abrangem as complexas questões que cercam o meio digital e a distribuição de imagens.

Um grupo de artistas japoneses e alemães também explorou a problemática do original e da cópia no projeto *Road Movi*,⁵ evidenciando um tipo de engajamento crítico ao sistema da arte. Eles realizaram uma viagem de ônibus, de 18 de outubro a 6 de novembro de 2005, durante a qual foram fotografando o entorno por onde passavam.

⁵ Artistas dos países: Japão e Alemanha, 2005. <http://exonemo.com/RM/index.html>

Essas imagens se encontram disponibilizadas no *site*, - *via download* - para serem impressas sobre um modelo de origami do ônibus que eles também oferecem. Um mini modelo em papel que cada usuário pode imprimir e armar, para ter sua própria obra/cópia, sem preocupação com a originalidade da peça. Os artistas enfatizam no *site* que é o desenvolvimento da tecnologia que permite que todos possam ter um protótipo reproduzido em sua casa. Eles procuram colocar em evidência a contradição da tradicional oposição entre original e cópia, disponibilizando sua criação artística para todos os interessados como um dos objetivos do projeto.

O conceito de original e cópia, abalado pelas propostas de *web arte*, diz respeito ao regime de singularização – originalidade da obra única. Não há mais nenhuma validade nesse tipo de abordagem, em obras que se modificam constantemente, no vai e vem de abrir e fechar de cada tela. Uma produção que trabalha com a repetição infinita e indistinguível da imagem promove a indiferenciação entre original e cópia. A produtibilidade *ad infinitum* e a mobilidade das imagens anulam a ideia de originalidade enquanto produto final. Na internet, para cada imagem disponibilizada via *download*, são oferecidas potencialmente um número infinito de “originais”. Aprofunda-se a crise de valores iniciada na modernidade com a discussão clássica de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade da obra de arte. Como os discursos tradicionais da história da arte se posicionam hoje frente a esses questionamentos?

Inteligência coletiva e coautoria

A cooperação entre praticantes e usuários está na base das novas demandas de usabilidade e criação propostas pela web arte. Ao utilizar as tecnologias digitais e os recursos de interação da *internet*, essa produção impõe novos mecanismos de recepção e intercâmbio dos indivíduos com a arte. Os artistas não atuam mais como o autor único de sua obra, mas compartilham com uma equipe técnica e com os usuários essa responsabilidade. Coletivos de trabalho, em que engenheiros, especialistas em informática e artistas dividem ideias e tarefas, estão muito presentes nessa prática artística que exige diferentes, complexas e específicas habilidades e conhecimentos. Mas a principal alteração no regime de criação reside na interatividade - em seus diferentes níveis - prevista na grande maioria dos projetos. A interatividade, em alguns casos, redefine os papéis do autor e do receptor, fazendo desaparecer a figura passiva do espectador. Isso porque, na maioria dos casos, não há um resultado previsível e controlado, o desenvolvimento dos trabalhos depende, em grande parte, das decisões do usuário, a partir das inúmeras alternativas de trajetos propostos pelo artista, estabelecidos, *a priori*, na programação de *software* utilizada. Assim, fazem-se movediças as direções, instáveis e imprevisíveis os resultados e em contínua progressão. Esse tipo de proposta está na linha da web 2.0, que, a exemplo das wikipédias e outros meios colaborativos, obtém resultados construídos coletivamente, criando uma espécie de comunidade de internautas.

A possibilidade de participar como coautor, explorando sua criatividade e potenciais na construção conjunta de um trabalho, inicialmente proposto pelo artista, é bastante desafiadora e estimulante. Assim, o princípio da inteligência coletiva está na base dessas propostas que se desenvolvem às margens do mercado e das mass media, estabelecendo-se em um circuito alternativo frequentado por um número muito maior de indivíduos, muitos deles, completamente alheios ao mundo da arte.

Um caso quase extremo nesse sentido pode ser visto no projeto de Michael Johansson, *Cidade de Abadyl*.⁶ O *site* apresenta um espaço construído totalmente a partir de cenários enviados pelos usuários da *internet*, que são os co-criadores desse mundo imaginário. *Abadyl* é uma cidade virtual, um ambiente temporário aberto à interatividade e à participação. Pessoas de qualquer lugar do mundo enviam as imagens que vão construindo sua malha urbana imaginária, sempre em evolução, multicultural e colaborativa. Diferenças de todo o tipo podem ser identificadas entre as postagens dos inúmeros colaboradores, tornando impossível prever os encaminhamentos que vão estabelecer em termos visuais, funcionais ou conceituais.

Artistas da web arte também desenvolvem estratégias com mídias locativas.⁷ Antoni Abad,⁸ por exemplo, realiza seu trabalho emprestando celulares com máquina fotográfica a grupos que sofrem algum tipo de discriminação para que

⁶ Michael Johansson, Suécia, 1997. <http://www.abadyl.com/city2/index.php>

⁷ Como mídias locativas podem ser consideradas todo tipo de equipamento móvel capaz de conexão on-line, tais como Sistemas Globais de Posicionamento (GPS), telefones celulares, iPods, palmtops e laptops

⁸ Antoni Abad, Espanha, 2003. <http://www.zexe.net/>

estes documentem seu dia a dia. A abordagem se efetua da seguinte forma: localizando um grupo em uma cidade e entrando em contato com eles através de seminários ou grupos de trabalho. O trabalho possui um cunho sociológico, no momento em que estuda o cotidiano dessas minorias, criando redes de comunicação e tornando visíveis as perspectivas de cada um desses grupos. A internet, neste caso, funciona como uma plataforma de disseminação dessas informações, e como banco de dados do projeto. Os grupos já abordados em trabalho até então foram: desabrigados na Colômbia, deficientes físicos em Gênova e Barcelona, motociclistas em São Paulo, trabalhadores imigrantes da Nicarágua na Costa Rica, profissionais do sexo em Madrid, jovens camponeses em Leon e Lleida, e taxistas no México. O projeto estabelece canais para cada grupo em que mostra fotos feitas pelos integrantes dos grupos. Estas fotos se organizam no *site* em subdivisões: seres, atividades, espaços e objetos, e cada uma destas possui palavras-chave que direcionam o internauta a fotografias relacionadas ao tema escolhido. O visitante pode vivenciar uma imersão no cotidiano destes grupos e testemunhar reivindicações e críticas que são feitas por cada indivíduo do grupo, o que dá um caráter de autenticidade aos depoimentos. O trabalho é uma produção coletiva e não existe como obra individual do artista. (Figura 3)

Com os recursos tecnológicos disponíveis, potencializam-se as possibilidades de compartilhamento de experiências e a interconexão mundial. A web arte rompe com as normas da arte estabelecida abrindo-se a diversas e



Figura 3 - Zexe, Antoni Abad.

heterogêneas participações, desenvolvendo uma espécie de produção visual coletiva, dentro de uma proposta de partilha da experiência sensível⁹. A questão que se coloca é como incorporar nas análises conceituais esse tipo de experiência que questiona um dos pilares de sua estrutura – o nome e a autoria do artista?

Ao utilizar os conceitos da história da arte para a abordagem da web arte, é preciso ter em mente que se trata de uma produção que, em essência, se opõe a determinados princípios fundamentais da disciplina desde sua origem. Portanto, deve-se ter muito cuidado para não desenvolver leituras apressadas ou generalistas, que alteram e deturpam as ideias originais dos artistas. Por outro lado, não se pode

⁹ De certa forma essas propostas atualizam tecnologicamente as ideias de Jacques Ranciere

abandonar todo o ferramental de conceitos e a tradição de estudos dessa disciplina, como se os questionamentos colocados pelos trabalhos online inviabilizassem sua inserção no campo da história da arte. É impossível pensar essa produção criando todos os conceitos a partir das próprias obras, como postulam alguns teóricos mais radicais das tecnologias digitais. Essa produção exige um novo pensamento de arte, é verdade, mas nesse sentido corre paralelamente às diferentes produções contemporâneas, que também colocam em crise os conceitos tradicionais da arte. O importante é que a história da arte não volte as costas a essas obras, mas encontre em seus questionamentos uma energia de renovação e atualização.

Referências Bibliográficas:

BREA, Jose Luis . Las tres eras de la imagen. Madri, Akal, 2010

BULHÕES, Maria Amelia. Web arte e poéticas do território, Porto Alegre, Zouk, 2010

JAMESON, Frederic. El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado, Buenos Aires, Paidós, 2005

RANCIERE, Jacques. A partilha do sensível. Rio de Janeiro, Ed;34, 2011

HISTÓRIA DA ARTE: REVISÕES E DESAFIOS.

Os artistas modernos e os brinquedos: Joaquín Torres-García

Maria Lúcia Bastos Kern

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul,
CNPq e CBHA

Resumo: O ensaio focaliza o desinteresse dos estudiosos de História da Arte pelas artes aplicadas e teorias pedagógicas, como é o caso dos brinquedos para a formação infantil e a invenção de linguagens visuais modernas.

Palavras-chave: História da Arte, Brinquedos, Arte Moderna.

Résumé: Cet article se concentre sur le manque d'études parmi les spécialistes de l'histoire de l'art et des arts appliqués et théories pédagogiques. Tel est le cas des jouets pour l'éducation des enfants et l'invention des langages visuels modernes.

Mots-clés: Histoire de l'art, Jouets, Art Moderne.

I. Introdução:

Na atualidade, a disciplina de História da Arte tem sido tema de intensos debates pelos estudiosos na

busca de revisão de conceitos, teorias e métodos, bem como de seu próprio objeto de estudo. A expansão de suas fronteiras e as conexões com outros campos do conhecimento ampliaram os enfoques dos estudiosos sobre os objetos de arte ao considerarem os seus processos de instauração social e as modalidades de visualização como fenômenos culturais. Os historiadores a partir da apropriação de conceitos e metodologias das ciências sociais têm procurado focalizar as condições sociais, tais como o espectador, a visualização, a circulação, os processos de consagração, as questões técnicas e materiais, os espaços expositivos, os espaços e os tempos que constituem os objetos.

Diante das interrogações que a arte e os novos conhecimentos colocam, os historiadores praticam a interdisciplinaridade e revêem o conceito de arte, o delimitando como fenômeno cultural, e propõem suplantar o enfoque restrito às antigas categorias de arte para abordar distintos tipos de imagem e objetos, considerando-os como produtores de significados culturais.

Entretanto, o historiador tem consciência de que a arte é um fenômeno complexo, gerado por processos experimentais e formais, dotado de singularidades e pensamentos próprios, distintos de outras imagens e objetos do cotidiano, mas passíveis de comparações.

O distinto e o específico que compõem a cultura não podem ser ignorados, pois de outra forma, a arte seria concebida num cenário de renúncia, de perda

de singularidades e dos meios que a formalizam como linguagem visual, em prol do campo institucional externo.¹

É a partir desses pressupostos que o presente ensaio procura resgatar os brinquedos criados por artistas modernos, relacionados às novas teorias pedagógicas e às experimentações plásticas efetua das nas primeiras décadas do século XX, como instauradores de novas linguagens visuais. Apesar da importância dos jogos e objetos infantis para a criação artística moderna, na qual os seus protagonistas reivindicaram a pureza e a essência, eles foram pouco estudados pelos historiadores da arte.

II. Artista moderna e a criação de brinquedos

Na última década, verifica-se o interesse de museólogos e curadores de exposições internacionais² pelos inventários de objetos infantis criados por artistas modernos, na primeira metade do século XX. Nos textos que acompanham estas mostras, os discursos dos curadores se pautam na importância pedagógica dos mesmos, no conhecimento de novas teorias de educação e de estímulo às crianças que emergem no século XIX.

¹ MÁRCHAN F. Las artes ante la Cultura. In: BREA, J. L. Estudios Visuales. Madrid: Akal, 2005. p. 83-90.

² *Los juguetes de las vanguardia*, no IVAM, Valencia (2010); *Los juguetes de las vanguardias*, Museu Picasso, Málaga (out. 2010-jan. 2011); *Des jouets et des hommes*, no Grand Palais (com grande parte do acervo do Musée des Arts Décoratifs), Paris (set. 2011-jan. 2012), no Museu de Arte, em Helsink (fev. 2012-maio 2012); *Growing by design 1900-2000*, no MOMA, New York, julho-novembro 2012. O cinema também tem focalizado a história de brinquedos.

Essas exposições e textos retomam a história dos brinquedos, desde o mundo antigo ao mundo contemporâneo, e focalizam a passagem da produção artesanal para industrial. Nelas os curadores procuram criar percursos em que recuperam as concepções de estudiosos relativas à educação das crianças e enfatizam os pensamentos Friedrich Fröbel (1782-1852)³ e Maria Montessori (1870-1952),⁴ bem como a execução de jogos e objetos utilizados para suas formações e ingresso no mundo adulto. Os curadores acentuam a importância de Fröbel e de seus jogos, cujas formas e volumes sólidos geométricos eram orientados à construção, à manipulação e à criatividade infantil. Eles despertaram o interesse industrial e de artistas de vanguarda do início do século XX.

Os curadores e estudiosos apresentam as retóricas educativas dos brinquedos, a partir da noção de que a criança é um ser em desenvolvimento que deve ser orientada para sua formação futura, e, ressaltam, mais recentemente, a dominante ênfase na retórica do divertimento, como meio de prazer e aprendizagem. Os

³ Formado em arquitetura e pedagogia, Fröbel foi o criador do jardim de infância (1837) e de brinquedos educativos que tinham em vista o desenvolvimento da percepção sensorial, da cognição da criança e de sua autonomia, a partir da destruição (análise) e composição dos objetos (síntese). Seu projeto fundamentou-se em estimular dons (a partir de objetos sólidos geométricos até os planos e as linhas criados pelo pedagogo para trabalhar a sensibilidade) e ocupações, (a sequência se processa ao contrário, da linha ao sólido e os materiais que eram transformados pelas crianças). As atividades deveriam ser direcionadas para invenção de formas de vida, de conhecimento (baseadas nos números, na ordem e proporção) e de beleza (exercitada na fantasia e na criação de modelos simétricos). BORDES, Juan. Jugando a construir la vanguardia: los juguetes comerciales en el siglo XIX derivados de programas educativos. In: Los juguetes de lãs vanguardias. Málaga: Museo Picasso, 4 oct. 2010- 30 enero 2011. p. 26-9.

⁴ Montessori criou a Casa del Bambino e um método educacional, no qual os objetos e materiais de apoio tinham relação com as propostas de Fröbel. As suas teorias foram aplicadas mais na Alemanha e Holanda.

jogos e brinquedos se constituem como miniaturas do real e colocam em cena o universo dos adultos e os papéis sociais que as crianças são orientadas a desempenhar no devir.⁵ Assim, a cultura lúdica modela a infância, socializando-a e preparando-a para conhecer o seu mundo social. Ela é simbólica e representa também os ideais e os meios pelos quais os adultos procuram preparar as crianças para a maturidade, num jogo que se processa entre o real e o imaginário.

Essas mostras evidenciam ainda como os brinquedos no passado se dirigiam de modo distinto aos dois sexos, com objetos que preparavam a instauração de imaginários femininos e masculinos. O mundo das meninas era formado por bonecas, objetos domésticos e de beleza, orientados para a maternidade e atividades do lar; enquanto aos meninos era apresentado um cenário mais amplo de aventura, de guerra, de participação ativa e de descoberta do mundo que os rodeava. Esse tipo de exposição revela como foram modeladas as distintas percepções e de imaginário social.⁶

Entretanto, ao se observar os brinquedos e jogos criados por artistas, do início do século XX, se identificam outras funções que os mesmos procuraram exercer. Eles não se limitaram apenas a propiciar estímulos às

⁵ BROUGÈRE, Gilles Comment le jouet s'adresse aux enfants? In: Des jouets et des hommes. Paris : Grand Palais, 14sept. 2011-23 janvier 2012. p. 24-5.

⁶ Após a II Guerra Mundial, a indústria de brinquedos expandiu-se e utilizou intensamente a publicidade como estímulo ao consumo, direcionado ao mundo infantil. Nuremberg que era o centro artesanal e industrial deste setor foi suplantado pelos EUA, e os ideais éticos se tornaram menos importantes, em prol do divertimento e do consumo. Sobre estas questões ver os textos do catálogo da exposição *Des jouets et des hommes*. Grand Palais, Paris sept. 2011-jan. 2012.

crianças e momentos de prazer, mas também a difundir nova visualidade em paralelo às suas experimentações artísticas. Os novos objetos infantis ao comporem os seus processos de experimentações se orientavam à construção de formas puras e ao uso de materiais e técnicas, oriundos da sociedade industrial moderna, apesar de preservarem distintas representações comuns do passado.

Neste novo cenário de brinquedos e jogos, os objetos deveriam ser manipulados e movimentados ou as peças de volumes geométricos teriam que ser montadas para formarem novos objetos, porém sempre conectados com as representações visuais do mundo moderno e menos direcionados às diferenças de gêneros. Eles se constituíram em jogos e mecanismos de descoberta e invenção, para conhecer as novas linguagens artísticas e integrá-las à vida cotidiana.

Apesar da retórica da originalidade das práticas artísticas modernas, com a qual os historiadores da arte até recentemente se apoiaram, verifica-se que em muitos casos os objetos criados por alguns artistas tinham forte relação com as propostas teóricas e formas geométricas trabalhadas por Fröbel, além de remanescentes de brinquedos artesanais antigos.

Os artistas buscaram no mundo infantil a espontaneidade, a inocência e a ausência de estereótipos e convenções como subsídios para desenvolver livremente os seus processos criativos. Produziram brinquedos, cenários de teatro, marionetes e mobiliário, cujas formas

se baseavam na pureza da geometria, tal como estavam elaborando em suas obras, desligadas de representações presas à mimesis.

A diversidade de materiais – madeira, metal, tecido, cartolina, papelão etc. – e a execução em geral artesanal exigiam o domínio técnico do artista, distinto das práticas pictóricas e mesmo escultóricas. Fortunato Depero, na sua *Casa del Arte Futurista* em Rovereto, identificada por ele como laboratório de experiências, criou *assemblages* de materiais diversificados e objetos para o teatro infantil. Ele e Giacomo Balla consideravam os brinquedos pouco atrativos e monótonos e se dedicaram a realizar novas modalidades, mais criativas, coloridas e dinâmicas, com vistas a estimular a imaginação das crianças.⁷

O foco dos artistas modernos à criação de objetos de interesse infantil era também oriundo das atividades e dos programas pedagógicos que eles exerciam, baseados nas novas teorias de ensino, e que vinham sendo aplicadas na projeção de materiais didáticos, nos jogos e nas aulas ministradas. Diversos artistas ainda produziram brinquedos para os seus filhos como, por exemplo, Paul Klee, Picasso e Torres-García.⁸

⁷ Eles também projetaram mobiliário adequado ao mundo infantil com designer moderno. Sophie Tauenber-Arp começou a fazer brinquedos em 1918, sobretudo, marionetes, mas só foram inseridos no sistema das artes, em 1939, quando apareceram na revista *XXe. Siècle* e, em 1948, em catálogo de exposição. Na Bauhaus (1919-33), vários professores projetaram e produziram brinquedos, sendo que Johannes Itten (1919) escreveu textos reflexivos sobre os mesmos. Paul Klee efetuou 50 marionetes e brinquedos, que se relacionavam com as suas primeiras esculturas, além de barcos e estação de trem. Alguns artistas não integraram seus brinquedos no conjunto de suas obras artísticas. Calder, ao contrário, ao identificar a sua arte com o jogo incluiu o *Circo* (1926-31) na exposição de esculturas e móveis realizada em Paris (1926). TURNER, C. La infancia recuperada: el arte de los juguetes infantiles. In: Los juguetes de las vanguardias. Opus Cit, p. 302- 306.

⁸ Desde o final do século XIX, os brinquedos começaram a ser industrializados e

Durante muito tempo, esses brinquedos não foram estudados pelos historiadores de arte por não terem o estatuto de objeto de arte, mas de arte aplicada. Entretanto, muitos dos próprios artistas os identificavam como arte e estavam imbuídos de um projeto de integração das diferentes modalidades de expressão visual e de maior conexão da arte com a vida. Apesar deste projeto moderno de ampliação das práticas artísticas, os brinquedos compõem ainda na atualidade os acervos de museus de artes decorativas, como objetos de artes aplicadas⁹ ou estão nos acervos de fundações ou de museus especializados num artista, como suas atividades paralelas. Neste caso, se tem como exemplos as instituições dedicadas às obras de Paul Klee (Suíça), Fortunato Depero (Itália), Torres-García (Uruguai).

Vários artistas criaram peças únicas, outros fizeram reproduções artesanais e alguns procuraram industrializar e comercializar os brinquedos, mas nem todos conseguiram atingir as metas programadas. Nas distintas situações, muitos deles não deixaram de expô-los nos espaços consagrados de artes e de motivarem textos analíticos da crítica de arte e de outros artistas. É o caso de Joaquín Torres-García, cujos brinquedos em madeira policromada foram criados e industrializados

comercializados sob concepções pedagógicas modernas difundidas, amplamente debatidas e utilizadas pelas escolas, tais como os métodos e ideias de Friedrich W.A. Fröbel (1782-1852) e de Maria Montessori.

⁹ Museu de Artes Decorativas de Paris, fundado em 1905, possui um acervo de 12 mil brinquedos, mas o departamento especializado só foi criado em 1975. Em Londres, o Victoria and Albert Museum foi fundado em 1852 e é considerado um dos maiores do mundo dedicados às artes decorativas e design. Vários municípios europeus e norte-americanos estão fundando museus de brinquedos com coleções privadas.

a partir de 1917, em Barcelona, e apresentados numa mostra *Joguines d'Art*, na galeria Dalmau (1918), depois, em Paris, em loja de design moderno nas proximidades da galeria Jeanne Boucher (1929), onde expôs as pinturas e objetos tridimensionais.¹⁰ Estas mostras motivaram considerações de colegas, como Michel Seuphor, Maria Helena Vieira da Silva,¹¹ Theo Van Doesburg, dentre outros.

O artista holandês num artigo (1929), sobre a obra de Torres-García, referiu-se aos *juguets*:

“Ele coloca diante de nós um pequeno objeto plástico de madeira pintado ou um simples brinquedo criado por ele, e nos parece que estas coisas respiram (...); ele combina estes pequenos objetos plásticos, objetos de três dimensões, com quadros planos, e se abre um novo mundo, um mundo íntimo de criação humana.”¹²

Van Doesburg salienta a integração entre os diferentes objetos, que se relaciona com a preocupação recorrente do uruguaio de conexão da arte com a vida cotidiana e com a formação desde a infância de nova percepção de mundo e de instauração da visualidade moderna.¹³

¹⁰ Torres-García fez os primeiros brinquedos com fins pedagógicos, em 1914, mas a industrialização começou em 1917. Apesar de seu interesse pelas artes plásticas, a produção de brinquedos foi canalizada para poder manter a sua família, num período de crise econômica gerada pela I guerra mundial, e os comercializou em feiras de produtos industrializados, além das galerias de artes.

¹¹ Em 1929, a artista portuguesa descobriu os brinquedos de Torres-García na loja de móveis do arquiteto Pierre Chareau e a sua pintura na galeria de Jeanne Boucher (ambas na rue Cherche-Midi). A sua obra lhe interessou de imediato ao identificar os caminhos abertos à abstração e o rigor da modulação de suas estruturas.

¹² VAN DOESBURG, Théo. “El planismo de Torres-García.” Paris, 13 maio 1929. IN: *Seis maestros de la pintura uruguaya*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 15 set.-15 out. 1987. p. 99.

¹³ O artista declarou nesta época que a arte não deveria continuar divorciada da vida, mas se integrar a esta. Daí a necessidade de criar objetos industrializados, pois seria o meio de estetizar a vida. TORRES-GARCIA, J. IN: *El descubrimiento de sí mismo*.

Se por um lado, os brinquedos se constituíram em peças para serem reunidas, montadas, manipuladas de distintas modalidades, sensibilizar as crianças pela beleza plástica e para estimular a criatividade.¹⁴ Por outro, eles exerceram um grande fascínio nos artistas e os conduziram a incentivar as crianças e os adultos a perceberem nas suas criações que não deveriam “renunciar à graça e à imaginação infantis que é só o que permite através deles de reinventar o mundo”.¹⁵

III. Joaquín Torres García e os brinquedos

A diversão e o jogo, segundo Torres-García, consistiam no exercício do espírito criador e estimulavam o conhecimento. No entanto, não era apenas o aspecto lúdico que o condicionou a produzir objetos tridimensionais em madeira, visto que ele também se interessou pelo conhecimento intuitivo que, a seu ver, possibilitava a criação artística.

O uruguaio em textos escritos aconselhou aos seus colegas: “Imit(a)em as crianças: jog(a)uem. Jogar é (...) trabalhar com liberdade (...) o artista deve se despojar e jogar para se “libert(e)ar da realidade (...) Jogue(m).

Barcelona: 1917. p.12.

¹⁴ Essas peças ainda são reproduzidas pela Fundação Torres-García. Entretanto, o sucesso de seus projetos e empreendimentos foram muito restritos, motivados por acidentes e mal entendidos. Ele fundou com Francisco Rambla a Sociedade do Brinquedo Desmontável, de 1917-20, em Barcelona; em 1921, trabalhou como desenhista na Dover Farms Industries; depois de 1921 Artist Toy Makers e 1923-24 a Aladdin Toy Company (incendiou em dezembro de 1924), em New York; em 1923, novas indústrias, no Tirreno, e em 1924, em Ville Franche-Sur-Mer, direcionadas à exportação para grandes capitais europeias.

¹⁵ BERRY, Vincent. Du jouet au jouet vidéo et réciproquement. In: Des jouets et des hommes. Opus Cit, p. 93.

Imite(m) as crianças. (...) Nunca deixe(m) de ser criança.”¹⁶

Como artista moderno, ele batalhou pela livre experimentação, distante de ideias e convenções pré-estabelecidas. As suas reflexões teóricas, publicadas em livros,¹⁷ expressavam o seu objetivo de produzir a arte pura, como a infantil. No texto de apresentação dos brinquedos, ele sublinhou que o processo é de “construir *juguets*” em vez de “*hacer juguets*”, no momento em que as suas investigações artísticas e concepções teóricas se orientavam para o uso de formas construídas. O futuro construtivismo do uruguaio estava começando a germinar.

As suas pesquisas formais e lúdicas parecem que se fundamentam nas teorias e práticas pedagógicas efetuadas na Catalunha,¹⁸ bem como nas suas atividades desde criança na marcenaria de seu pai, em Montevideu, e em obras de artes decorativas encomendadas para residências, igrejas e instituições públicas e privadas catalãs. As produções gráficas, no período de sua formação artística, colaboraram para a realização dos catálogos e cartazes publicitários dos brinquedos industrializados e de sua comercialização.

¹⁶ TORRES-GARCIA. J. Hechos. Barcelona: 1922. s.p.

¹⁷ TORRES-GARCIA. J. Notes sobre Art. Barcelona, 1913. s.p. TORRES-GARCIA. J. El descubrimiento de sí mismo. Barcelona, 1917. s.p. Nestes livros, ele negou o naturalismo, defendeu a plasticidade e a livre experimentação artística.

¹⁸ Ele ministrou aulas particulares de desenho a partir de 1904; participou de moderno projeto pedagógico na Escola Mont D'Or, dirigida à elite catalã (1907); da Escola Horaciana (1916) da rede pública; e fundou uma escola de decoração (1913), em Terrassa. Os brinquedos foram tão bem recebidos, que em 1919, ele ministrou uma conferência e fez uma exposição na Universidade Industrial de Barcelona. Nesta oportunidade, apresentou os métodos de ensino de arte para crianças, tendo como foco o desenho.

Carlos Pérez salienta a importância que os intelectuais do Novecentismo (1906-31) davam às modernas teorias pedagógicas, aos novos materiais didáticos e aos projetos em prol do desenvolvimento educacional na Catalunha.¹⁹ Ele acredita que Torres-García deveria conhecer as propostas de Fröbel e Montessori, através dos pedagogos e amigos, Joan Palau Vera e Manuel Ainaud, que fundaram a Escola Mont D'Or; assim como pelas suas atividades exercidas na Escola Horaciana, instituição pública cujo modelo de ensino era avançado na época. O interesse pela educação permeou a trajetória do uruguaio, levando-o a fundar uma escola de artes decorativas (1913) com o objetivo de integrá-las à arquitetura e, na última década de sua vida, em Montevideu, liderou o *Taller Torres-García*, onde se dedicou à formação de artistas.²⁰

Ele se dedicou aos brinquedos (1917), no momento em que a sua pintura se modificava e a cidade lhe proporcionava novas percepções a respeito das noções de espaço e tempo. Como artista inserido nos debates contemporâneos, ele era sensível aos signos modernos,

¹⁹ O Novecentismo insere-se em um movimento nacionalista emergente, liderado pelas elites políticas e intelectuais, que formulam programas de construção da cultura nacional e de modernização da Catalunha em oposição à política centralizadora do Estado espanhol e à perda de parte de suas colônias na América e África, fato que prejudica a economia local. O catalanismo, progressivamente, deixa de ser um movimento regionalista liderado por uma minoria e assume um caráter coletivo e de ação política de teor nacionalista, tendo como objetivo a futura autonomia. Torres-García recebe encomendas de pinturas para o Palácio da Catalunha, em Barcelona, em que resgata as tradições do Mediterrâneo, a partir das origens greco-romanas. Para tal, ele vai à Itália para conhecer os afrescos do Quatrocento.

²⁰ PEREZ, C. p. 151-3 A sua esposa Manolita Pina conhecia as práticas pedagógicas modernas e o estimulou à produção de brinquedos, assim como executou bonecas que foram expostas na Galeria Dalmau (1918). O autor destaca ainda que as teorias de Fröbel foram adaptadas pelo pedagogo Pau Vila, continuador de Palau Vera, e publicadas em livro em 1912 e praticadas na Escola Horaciana.

à velocidade e ao fluxo incessante das mudanças em Barcelona e, mais tarde, em Nova Iorque (1920-22) e em Paris (1926-32). A publicidade, a arquitetura, a multidão, os luminosos, os meios de transporte, o relógio compunham as pinturas e os desenhos, cujas formas, de colorido intenso, eram fragmentadas e construídas.

Essas pinturas de cidades foram utilizadas, algumas vezes, nas exposições como cenários dos brinquedos que representavam os meios de transporte modernos. Elas eram articuladas por retículas que constituíram, aos poucos, a estrutura geométrica, pela introdução de palavras e números, em caixa alta, que se integravam à representação da cidade, e a identificava, como por exemplo, *New York City* (1920).²¹ Essas pinturas e os brinquedos, ao celebrarem o moderno, revelam a preocupação do artista com a síntese formal e a prática de conceitos, que eram divulgados em suas publicações (1907-1922),²² e importantes para o andamento de seu processo investigativo.

Torres-García também executou os brinquedos a partir de construções de formas depuradas de todo ornamento e conectados com o cenário cotidiano da cidade moderna. Os primeiros brinquedos versavam sobre os meios de locomoção – carros, caminhões, carroças, trens e navios – e o mundo animal dos zoológicos e,

²¹ Em Nova Iorque, Torres-García se deslumbra: "Que vida! Que movimento! tudo é mecânico, ordenado, limpo (...)! Esta é a civilização (...). Oh, que velha e triste é a Europa!" *Historia de mi vida*. (1939) Barcelona: Paidós, 1990. p. 151. Nos cenários para teatro infantil ele representou a dinâmica comercial e social da cidade.

²² *La nostra ordinación el nostre camí* (1907); *Notes sobre art* (1913); *Dialects* (1914); *Un ensayo de clasicismo* (1916) e vários artigos em periódicos.

em menor proporção, do campo. Muitos destes objetos eram estruturados em partes ou peças que deveriam ser articuladas ou montadas pelas crianças, possibilitando assim movimentá-los e criarem novas formas a partir de suas intervenções.

A montagem da produção industrial, em grande escala, exigiu que ele realizasse desenhos de cada parte dos brinquedos e os numerasse para que fossem seguidos corretamente os projetos. Nos catálogos constavam as representações ordenadas, sistematizadas e técnicas desses desenhos, as fotografias e as modalidades de exibição comercial dos brinquedos. Neles, observa-se a adaptação e o domínio do desenho técnico do artista à produção industrial, especialmente, a partir da estadia em New York. Entretanto, ele nunca distinguiu os brinquedos dos objetos de arte ²³ e os mesmos foram percebidos pelos colegas e críticos de arte como peças de grande plasticidade.

“Depois de tanto tempo de não pintar nada. Os brinquedos me arrastam a isso. Porque é o mesmo que o outro” (pintura). “Tudo é brinquedo e pintura! (...) o belo que é viver para essas coisas.”²⁴

A cidade de New York exerceu um grande impacto e o estimulou à invenção de novos brinquedos, cujas representações se pautavam na metrópole e na velocidade modernas. Os arranha-céus, as largas avenidas, o transporte, o comércio e os luminosos serviram de cenários

²³ In: GARCIA-SEDAS, Pilar. J. Torres-García y Rafael Barradas. Um diálogo escrito: 1918-1928. Barcelona: Parsifal, 2001.

²⁴ Carta de Torres-García a Rafael Barradas, 15 de marzo de 1919. In: GARCIA-SEDAS, Pilar. J. Torres-García y Rafael Barradas.

para a produção de teatro infantil e para os automóveis, caminhões, bondes e tipos sociais urbanos.

Nesses cenários, as peças relativas às representações de homens, mulheres e animais eram construídos, em geral em madeira, por formas planas, frontais, policromadas e móveis, porém condicionadas à síntese figurativa. Elas atestam o esforço do artista em fugir do sistema naturalista e de acentuar a plasticidade, constituindo-se em objetos tridimensionais,²⁵ que apresentavam forte conexão com outras práticas artísticas, tais como: as esculturas, enquanto construções geométricas fixas, e as pictografias dos pequenos livros, publicados nos anos de 1920. Os brinquedos revelam²⁶ a construção de linguagens formais que estavam em processo de experimentação, e que se assemelham aos objetos sólidos e geométricos em madeira de Fröbel.

Nas esculturas, o artista ainda explorou os aspectos artesanais e primitivos, através dos cortes, das texturas originais da madeira ou de seu estado quase bruto, sem lixar, e os pregos aparentes. A construção de superfícies geométricas sobrepostas e policromadas partiram das linguagens formais dos brinquedos, evidenciando como estes foram importantes para o seu amadurecimento artístico e para a invenção do *Universalismo Constructivo*.²⁷

²⁵ Paralelo à pesquisa plástica, ele produziu uma série de pequenos livros, escritos e desenhados, nos quais sistematizou as noções de seu construtivismo, para refletir sobre as mesmas e divulgá-las. Nesses livros, ele explicou as ideias através de pictografias, que também compunham as suas pinturas, representando símbolos relacionados com as suas concepções místicas, oriundas das antigas civilizações.

²⁶ Para o Magazine Printemps, em Paris, ele executou 8 mil peças, e exportou para Holanda, Suíça e EUA.

²⁷ Os conceitos norteadores do *Universalismo Constructivo* apareceram, inicialmente, no livro *Notes sobre art* (1913), onde ele delimitou a noção de estrutura, como uma espécie

A integração de diferentes categorias artísticas vinha sendo perseguida pelos artistas modernos abstratos, futuristas e construtivistas, sendo que para muitos a forma pura se relacionava com as aspirações místicas e de ordenação do cosmos. Torres-García também acreditava que a forma geométrica representava o sentido de ordem/ estabilidade e, ao mesmo tempo, era expressão universal e metafísica. No entanto, ele não abandonou completamente a figuração como propuseram os artistas abstratos e construtivistas. No clima de regeneração e de reconstrução europeia do pós 1ª. Guerra Mundial, muitos artistas procuraram estabelecer a ordem, sendo que alguns mais idealistas tentaram projetar um novo mundo, no qual os valores espirituais predominassem e a arte se compusesse a vida cotidiana.

Torres-García defendia que o essencial para a sua criação era a estrutura ortogonal que terminava com a hierarquia figura/fundo na pintura, em prol da construção geométrica e da ordem. Assim, as suas imagens preservavam o referencial e se constituíram como símbolos, permeados por convicções místicas e éticas, presentes também nos seus textos. Verifica-se que muitas das figuras oriundas dos brinquedos e das pequenas esculturas foram utilizadas nas pinturas e que o seu pensamento idealista se aproximava com certas teorias pedagógicas modernas aplicadas no início de século XX.

Observa-se ainda que nas esculturas, a estrutura já era aparente e as formas se apresentavam ora

de organismo da obra, sendo anterior à forma e à cor, porque ela revela as ideias.

esquematzadas e figurativas, ora abstratas. Elas se assemelhavam aos brinquedos cujas estruturas móveis ou fixas eram também deixadas aparentes pelo corte na madeira ou pela pintura.²⁸ Nas peças figurativas, o artista conservou a mesma plasticidade dos *juguets*, seja pelo frontalismo e depuração formal, seja pela policromia.

Os objetos tridimensionais, as pinturas e as pictografias se concretizaram ainda a partir de estudos efetuados nas artes primitivas. Elas despertaram o seu interesse pela depuração formal, busca de essência, em contraposição a qualquer tipo de ilusionismo.²⁹

Para o uruguaio, a forma geométrica permitiria conduzir a “expressar mediante os símbolos” o “nascer de um novo mundo de coisas e formas.”³⁰

O foco de Torres-García, como de muitos outros artistas modernos, foi nas pesquisas dos mundos infantil e primitivo que revelam a contraposição à história evolutiva e pautada no progresso, mas sem deixar de se direcionar ao devir. Conhecer as origens foi o mecanismo pelo qual ele pensou suplantar as antigas convenções e

²⁸ Para ele, a estrutura se particularizava pela construção a partir da regra de ouro e significava a ordem em oposição ao caos do pós I guerra mundial. Ela se constituía no meio pelo qual ele conciliava o pensamento racional com os sentimentos, porém os últimos eram expressos de modo controlado. Ele integrou a estrutura com o imaginário infantil e a arte primitiva, em busca da essência e como meio de “encontrar o segredo primitivo e o lugar do homem no cosmos.”

²⁹ O crítico de arte norte-americano, Daniel Robins, assinalou que cada peça do conjunto de brinquedos se constituía numa pequena escultura, uma forma plástica. ROBINS, Daniel. Joaquín Torres-García, 1874-1949. Providence. Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1970. p.17. In: TORRES, Cecília. Los juguetes de Torres-García. Opus Cit., p. 266.

³⁰ MEFFRE, L. Introduction In: EINSTEIN, C. *Georges Braque*. Bruxelles: Le Part de l'Oeil, 2003. p. 8 Carl Einstein observa o interesse pelas forças criativas arcaicas, que durante muito tempo foram neutralizadas pelo excesso de racionalidade e de convenção. Ele considera esse momento como uma espécie de “intervalo romântico”, que possibilita ao artista entrever outras formas e construir outra realidade.

encontrar a essência e a pureza para construir a arte e a visualidade modernas.³¹

Na apresentação dos brinquedos (1918), ele escreveu no catálogo o que o teria motivado: “Em primeiro lugar tem que considerar que a criança se move sobre realidades (...), o passado não lhe interessa (...), porém a visão intuitiva a conduz ao verdadeiro conhecimento, que inclui a mais pura e real imagem estética”.³² Verifica-se a procura de outras modalidades de conhecimento em detrimento do racional, como solução para o projeto de um mundo melhor, perseguido por muitos artistas diante das barbáries das guerras.

Apesar das adversidades vivenciadas pelo artista, devido aos mal sucedidos empreendimentos em prol da industrialização dos brinquedos, durante e após a I guerra mundial, ele perseguiu a sua concepção de que a arte no mundo moderno deveria estar integrada à vida e exercer funções sociais efetivas, como acreditava que existisse antes do Renascimento.

A obsessiva busca de ética permeou os seus discursos e as suas práticas artísticas, bem como o seu espírito cooperativo e os valores universais, eternos e modernos que procurou difundir através de textos escritos e de atividades pedagógicas. Ele projetava que os *juguets* se tornassem os meios efetivos de educação, assim como apresentassem formas estéticas

³¹ MUHLESTEIN, Hans. “Des origines de l’art et de la culture.” IN: *Cahiers d’art*, 2, Paris: 1930.p. 59.

³² TORRES-GARCÍA, J. *Juguets objetos de arte, maderas*. Montevideu, julho 1974. s/p. A exposição de brinquedos é realizada em dezembro de 1918, na Galeria Dalmau, em Barcelona.

atualizadas para que as crianças pudessem “conhecer em profundidade a vida.”³³

O intelectual argentino, Roberto Payró, já nas primeiras mostras de brinquedos, observou em carta a Torres-García que a sua produção “não se trata(va) de uma indústria pela indústria, mas de uma maneira de fazer amar a arte e de inculcá-la (...) desde a infância.”³⁴

A suspeita de conhecimento do pensamento de Fröbel pelo uruguaio é tributária do fato deste ter sugerido em suas teorias a execução de brinquedos desmontáveis e jogos dirigidos a instruir através do deleite, criativos e que valorizassem a estética. Para o pedagogo, estes brinquedos deveriam representar a ação e o transporte modernos. A partir deste indício, o estudioso percebe que as formas geométricas pesquisadas pelas vanguardas já tinham sido praticadas por Fröbel e eram utilizadas no processo de formação das crianças desde o século XIX.³⁵

Os objetos e jogos infantis criados pelo artista uruguaio permitem ao historiador identificar em conjunto com a sua obra a importância que eles exerceram para o andamento de suas reflexões teóricas e experimentações formais que deram origem ao *Universalismo Constructivo*. O estudioso pode ainda verificar que as atividades pedagógicas por ele exercidas foram significativas para a invenção dos brinquedos, bem como as intenções que o artista tinha em relação aos mesmos. Também permite

³³ *Juguetes objetos de arte, maderas*. Montevideu, julho 1974. s/p.

³⁴ Arquivo, Fundação Torres-García. Nesta carta, o jornalista sugeriu, em janeiro de 1919, que o preço dos brinquedos deveriam ser baratos para beneficiar os deserdados.

³⁵ “Abecedário”, formado por vinte e seis peças intercambiáveis, com o fim de formar palavras, fato que também demonstra a sua intenção pedagógica.

observar que os artistas modernos concebiam a arte de modo mais amplo do que foi considerado, por muito tempo, pela historiografia e pelas instituições de arte.

A contribuição de Theodoro Braga para o ensino do desenho nos institutos profissionais

Patrícia Bueno Godoy

Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás

Resumo: A primeira metade do século XX compõe um capítulo especial para a arte decorativa brasileira. É um período fortemente marcado por uma forma nacionalista de ampla repercussão. Muitos artigos são lançados sobre o assunto. Teodoro Braga (1872-1953) é um dos mais exemplos desta intenção. Suas duas palestras publicado em 1925, influenciou Carlos Hadler (1885-1945), que incorporou o método de ensino de desenho, lançado por Theodoro Braga, na Escola Profissional de Rio Claro, no estado de São Paulo.

Palavras-chave: Theodoro Braga (1872-1953); Carlos Hadler (1885-1945); decorative art; drawing.

Abstract: The first half of the twentieth century composes a special chapter for Brazilian decorative art. It is a period strongly marked by a nationalistic fashion of ample repercussion. Many articles are launched on the subject. Theodoro Braga (1872-1953) is one of the most examples of this intention. His two lectures published in 1925 influenced Carlos Hadler (1885-1945), which incorporated the method of teaching drawing, released

by Theodoro Braga, in the Professional School of Rio Claro in the state of São Paulo.

Keywords: Theodoro Braga (1872-1953); Carlos Hadler (1885-1945); decorative art; drawing.

A arte decorativa brasileira de inspiração nacional, realizada na primeira metade do século XX, teve como protagonistas artistas decoradores que, em muitos casos, empreendiam múltiplas funções além da arte da decoração e da pintura de cavalete. Destes, destacamos um dos seus maiores expoentes, o paraense Theodoro José da Silva Braga (1872-1953). Subvencionado pela Escola Nacional de Belas Artes, da qual recebeu o prêmio de viagem a Europa em 1899, seguiu para Paris, onde estudou com Jean-Paul Laurens (1838-1921).¹ No ambiente europeu tomou contato com os métodos do ensino do desenho e foi influenciado pelo *art nouveau*.

Após o período de estudos na Europa, Theodoro Braga retornou convicto da sua missão: colaborar para a renovação da arte decorativa nacional. Em 1905, confeccionou um repertório ornamental composto por um manuscrito ilustrado, *A planta brasileira (copiada do natural) e aplicada à ornamentação*.² Este repertório nos remete a outro, publicado em 1896 na França por Eugène Grasset (1841-1917), *La Plante et ses applications ornementales*

¹ RÊGO, Clovis Moraes. *Theodoro Braga historiador e artista*. Belém, PA: Conselho Estadual de Cultura, 1974. p. 28.

² BRAGA, Theodoro. *A planta brasileira (copiada do natural) e aplicada à ornamentação*. Belém, Pará, 1905. Manuscrito inédito.

(1896). Em ambos observamos o mesmo procedimento, o artista executa uma primeira prancha para cada conjunto de padrões decorativos, executando-a com uma ênfase natural e determinando suas formas características tal como é observada na natureza, para, em seguida, adaptar as formas abstraídas aos padrões decorativos em inúmeras aplicações práticas, como o papel de parede, a cerâmica, os motivos arquitetônicos, entre outros.³ Aqui, estamos diante de dois artistas que se dedicaram ao ensino das artes decorativas em seus respectivos países.

O repertório de Theodoro Braga é constituído por três temas: flora, fauna e arte indígena. Interessando-se inicialmente pelos temas provindos da natureza, em um primeiro momento voltou-se para a flora brasileira para, em seguida, se apropriar dos elementos da fauna, estes, empregados em menor escala. Posteriormente, foi buscar inspiração nos elementos ornamentais da cerâmica indígena, incisa ou policromada, sobretudo da marajoara. Este tema tornou-se, anos mais tarde, muito apreciado por artistas decoradores e arquitetos que, entre as décadas de 1920 a 1940 desenvolveram uma produção associada ao *art déco*.

Em quase cinco décadas dedicadas ao assunto o artista paraense manteve-se coerente na divulgação de um novo método para o ensino do desenho que deveria ser acompanhado da utilização de motivos nacionais, retirados da flora, da fauna e da arte indígena. Destacamos neste estudo dois produtos dessa busca incessante por

³ GRASSET, Eugène. *Plants and Their Application to Ornament*. San Francisco: Chronicle Books (in association with Museum of Fine Arts, Boston), 2008.

uma identidade artística: o repertório ornamental *A planta brasileira (copiada do natural) e aplicada à ornamentação* (1905) e a publicação *O ensino do desenho nos cursos profissionais* (1925), esta, versando sobre as duas conferências proferidas por Theodoro Braga no Rio de Janeiro nos anos de 1923 e 1925. Portanto, utilizaremos aqui para em nosso estudo sobre o nosso artista-educador um exemplar da produção plástica e outro textual.

O repertório ornamental de Theodoro Braga

Em 1905, Theodoro Braga datou e assinou as páginas do repertório ornamental que concebeu sob o título, *A planta brasileira (copiada do natural) e aplicada à ornamentação*, obra que jamais foi publicada. Além de ilustrar as quarenta e três pranchas confeccionou também a introdução ao repertório, assinada por Manoel Campello, transcrevendo o texto e ilustrando as dezenove páginas com letras capitulares, fragmentos de ornatos e outras ilustrações ao gosto do *art nouveau*. O repertório contempla a flora brasileira, nativa ou aclimatada, a fauna e a arte indígena. Para as dezoito pranchas com motivos extraídos da flora realizou setenta e quatro composições ornamentais; para os três estudos sobre animais concebeu onze ornamentações;⁴ e para a arte indígena fez dois estudos sobre a cerâmica e a indumentária para criar, na sequência, sete composições ornamentais.

⁴ GODOY, Patrícia Bueno. Arte decorativa brasileira: A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação de Theodoro Braga. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. N. 5. Campinas: UNICAMP/IFCH/CHAA, 2005. p. 102.

Em uma análise mais atenta chegamos à conclusão de que inicialmente Theodoro Braga não teria a intenção de incluir elementos da fauna e da arte indígena. Este fato revela-se primeiramente pelo próprio título aplicado ao seu repertório que prioriza a planta brasileira e, em segundo lugar, verifica-se que as pranchas dedicadas à fauna e à arte indígena não seguem exatamente o padrão compositivo do núcleo composto pela flora, que é bem coeso. Sendo assim, acreditamos que os últimos dois temas foram incluídos ao projeto inicial entre 1905 e 1914.⁵ Esse período é destacado pelo próprio Theodoro Braga nas páginas iniciais de seu livro *Artistas e pintores no Brasil*, publicado em 1942, ao relatar sua produção intelectual publicada e inédita. O artista identifica, dentre a produção inédita, quatro itens que são agrupados sob o título “Obra de Nacionalização da Arte Brasileira”, assim elencados: Arte Decorativa, Lição de coisas, Contos para crianças e A cerâmica decorada dos indígenas. Para a Arte Decorativa, o autor indica o período de sua realização, entre 1905 e 1914, e discorre sobre seu conteúdo: “Inspirada na Flora, na Fauna e nos Motivos de Cerâmica dos Indígenas Brasileiros”; a citação completa-se com a informação que a obra fora “Adquirida pela Municipalidade de São Paulo”.⁶ É fato de que atualmente o repertório *A planta brasileira (copiada do natural) e aplicada à ornamentação* integra o

⁵ GODOY, Patrícia Bueno. A arte decorativa brasileira inspirada na cerâmica marajoara. In: Anais do II Encontro de História da Arte - Teoria e História da Arte: Abordagens Metodológicas. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. UNICAMP/IFCH/CHAA, 2006. p. 269.

⁶ BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora Limitada, 1942.

acervo da Coleção de Arte da Cidade de São Paulo e se encontra depositado junto à Biblioteca Mário de Andrade daquela cidade.

Para além da sua importância como indício da introdução em solo brasileiro do debate moderno em torno do ornamento, o repertório *A planta brasileira (copiada do natural) e aplicada à ornamentação* ainda nos conta sobre a atualização do ensino do desenho nas escolas profissionais. Não encontraremos indícios de uma influência direta, uma vez que não foi publicado, mas ele se faz sentir indiretamente, no possível aproveitamento que Theodoro Braga fez da sua obra nas instituições de ensino por onde passou ou ainda na sua publicação parcial.

Em 1921, Theodoro Braga publicou o artigo “Estilização nacional de arte decorativa aplicada”.⁷ Para ilustrá-lo utilizou quatro pranchas de *A planta brasileira (copiada do natural) e aplicada à ornamentação*, além de alguns trabalhos escolares realizados por seus alunos no curso de estilização que dirigiu no Pará. Certamente, esse tipo de divulgação, mais ampla, deve ter agradado um público interessado no tema. Outra forma de divulgação do repertório deve ter sido em exposições. Constatamos de que há perfurações nas extremidades de cada prancha, comprovando assim sua possível apresentação em eventos. (Figura 1)

Podemos considerar que esse repertório ornamental tornou-se a base para o futuro empreendimento do artista paraense, que se voltou para a questão educacional, de um

⁷ BRAGA, Theodoro. Estilização nacional de arte decorativa aplicada. *Ilustração Brasileira*. N. 16. Ano IX. Rio de Janeiro: dez., 1921.



Figura 1 - Theodoro Braga. Quatro pranchas de *A planta brasileira* (copiada do natural) e aplicada à ornamentação. Revista Ilustração Brasileira, 1921.

ensino do desenho que deveria ser ministrado de um “modo prático e intuitivo” com “aplicação imediata”.⁸ Theodoro Braga se utilizou da própria pesquisa como propulsora do método do ensino do desenho que introduziu em Belém, no Pará, enquanto diretor do Instituto Profissional Lauro Sodré. Mais tarde, na década de 1920, no Rio de Janeiro e em São Paulo, divulgou suas ideias em publicações, ao mesmo tempo em que participava de exposições de arte com seus próprios trabalhos.

Duas conferências de Theodoro Braga

Em *O Ensino do Desenho nos Cursos Profissionais*, publicado em 1925, Theodoro Braga reuniu o conteúdo de duas conferências realizadas na Escola Profissional Souza Aguiar e na Sociedade Brasileira de Belas Artes, respectivamente, em 1923 e 1925. Embora apresentadas com mesmo título, “O Ensino de Desenho nos Cursos Técnico-Profissionais”, o conteúdo de cada uma tem finalidades distintas. Em 1923, o texto se concentrou na proposta de um ensino de desenho aplicado ao “ensino primário” e às escolas profissionais. No segundo, de 1925, esse tema se ampliou para se converter em uma dura crítica que Theodoro Braga emitiu ao texto de João Luderitz, “Sugestões sobre o desenho para artífices”, que propunha naquele momento uma reformulação do ensino do desenho. Segundo Theodoro Braga, o programa apresentado pelo “chefe do Serviço de Remodelação do Ensino Profissional

⁸ BRAGA, Theodoro. *O ensino do desenho nos cursos profissionais*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Globo, 1925. p. 10.

Técnico, do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio”, João Luderitz, era condenável por utilizar “estampas ruins” e “destruir o sentimento patriótico da criança”.⁹

Interessado em uma melhoria da qualidade do ensino do desenho, Theodoro se mostrou a favor de “um programa baseado nas aplicações do desenho à indústria” e contra a “intelectualização” do seu ensino.¹⁰ Nas duas conferências materializou seu programa didático voltado aos institutos profissionais brasileiros, repercutindo no curso de Pintura da Escola Profissional Masculina da cidade de Rio Claro, estado de São Paulo.

Para Theodoro Braga a questão relativa ao ensino profissional não deveria ser tratada isoladamente. Para ele a qualificação do operário brasileiro deveria iniciar nos primeiros anos do ensino infantil, momento em que o ensino do desenho deveria transitar entre as atividades executadas a mão livre e o uso de instrumentos, ou seja, os desenhos do natural e de imaginação para, em um segundo momento, introduzir o desenho geométrico. Dividia os conteúdos em cinco séries, tendo em vista que a aula deveria cativar a criança, despertar seu interesse em relação ao conteúdo a ser ministrado.¹¹ Para Braga, a criança deveria aprender a desenhar desde a alfabetização. Ele mantinha um respeito peculiar em relação ao “pequenino homem”, afirmando que “é a criança que ensina ao mestre como deve ensiná-la”.¹²

⁹ BRAGA, Theodoro. *O ensino do desenho nos cursos profissionais*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Globo, 1925. p. 24.

¹⁰ BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 93.

¹¹ BRAGA, Theodoro. *O ensino do desenho nos cursos profissionais*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Globo, 1925. p. 9, 10.

¹² *Ibidem*, p. 21.

Theodoro Braga defendia a qualificação do operário brasileiro. Seu pensamento embasava-se nos procedimentos encaminhados por algumas instituições de países europeus como a Escola Guérin. Esclarecia que naquela escola francesa a produção ornamental era totalmente pessoal, sua aquisição era comercializada e adquirida pela indústria. Admirava os ensinamentos de Eugène Grasset (1845-1917) e seus dois princípios básicos da composição decorativa: a “apropriação da obra ao seu destino e a estilização pela forma das propriedades de cada matéria”.¹³

Em vários momentos Theodoro Braga defendeu a comercialização da produção executada pelos artífices dos institutos profissionais, mas com ressalvas. Considerava pernicioso a produção realizada por encomendas. O comércio deveria se efetivar durante a exposição anual, quando a produção de todos os trabalhos era apresentada ao grande público. Achava essencial a instalação de uma espécie de “museu escolar” para onde deveriam ser mandados os melhores trabalhos. Já o lucro das vendas dessa produção deveria ser distribuído aos alunos.¹⁴

Para Theodoro Braga outros temas poderiam ser incorporados na pesquisa do artista decorador. Sugeriu, além dos elementos da natureza, a pesquisa no passado histórico brasileiro desde o descobrimento, algo já realizado anteriormente pela pintura de história, literatura e música. Chamava esses artistas de “pioneiros” da “nacionalização da grande arte”, empreendimento que deveria ser conhecido pelos “operários Brasileiros heróis desconhecidos”. Citava

¹³ *Ibidem*, p. 11.

¹⁴ *Ibidem*, p. 8.

também a “pouco conhecida ainda cerâmica dos indígenas de Marajó, motivos delicados da ornamentação geométrica de coloração sóbria mas típica”. Incentivava a disseminação de “mapas murais didáticos” e propunha ainda uma reforma na literatura, trocando aquela estrangeira pelos contos do folclore brasileiro, que deveriam ser acompanhados de “boas ilustrações”. Do regional para o nacional, era o aprendizado pela imagem.¹⁵

Carlos Hadler e o curso de Pintura

Em São Paulo, onde fixou residência na década de 1920, Theodoro Braga aproximou-se da Escola Profissional Masculina da cidade de Rio Claro. Em 1927, presenciou nessa instituição a aplicação de seu método de ensino do desenho aplicado pelo professor Carlos Hadler (1885-1945) junto aos alunos do curso de Pintura. A iniciativa do professor Hadler deve ter sido motivada após o contato com o conteúdo das conferências proferidas no Rio de Janeiro pelo artista paraense. Um indício dessa aproximação encontra-se ao final da transcrição da primeira conferência, na seguinte observação:

Honrosa felicitação. A propósito desta minha palestra, na Escola Profissional Souza Aguiar, recebi do Exmo. Sr. Dr. Alarico Silveira, D. D. Secretário do Interior do Estado de S. Paulo, a seguinte carta:

Secretaria do Interior – Estado de São Paulo – São Paulo, 21 de março de 1923. – Ao Sr. Professor Theodoro Braga, com as minhas sinceras felicitações pela magistral conferência na escola Profissional Souza Aguiar. Recomendei às autoridades do ensino, neste Estado, a leitura atenta desse trabalho, documento de alta competência do seu

¹⁵ BRAGA, Theodoro. Estilização nacional de arte decorativa aplicada. In: *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro: dez., 1921.

autor e de elevado e clarividente patriotismo. P Patrício e admirador. Alarico Silveira.¹⁶

Sendo assim, podemos supor que o método do ensino do desenho divulgado por Theodoro Braga possa ter chegado às mãos de Carlos Hadler por uma iniciativa de Alarico Silveira. No entanto, essa projeção ainda carece de maiores esclarecimentos. Mas é certo que nossos protagonistas se encontraram, pelo menos uma vez, em 1927. Um cronista do jornal *O Estado de S. Paulo* relatou esse encontro em Rio Claro, quando Theodoro Braga foi convidado para ver a exposição dos trabalhos dos alunos da Escola Profissional:

Ainda há porque ele [Theodoro Braga] sente pago de muitos dos seus labores; foi quando convidado para ir a Rio Claro, assistir a exposição de trabalhos de alunos da Escola Profissional daquela cidade, viu seus métodos do ensino de pintura empregados pelo professor Carlos Hadler, um artista cuja competência só se compara a sua modéstia. Em palestra, o Sr. Theodoro Braga pôde ouvir de seu colega que para essa obra se inspirara em uma de suas conferências realizadas há tempos no Rio de Janeiro. [...] ¹⁷

Logo após esse relato, o cronista conclui o parágrafo com uma informação importante, que reforça a nossa ideia de que o conteúdo da conferência possa ter chegado às mãos de Carlos Hadler por influência do secretário Alarico Silveira:

[...] A verdade é que a sua missão [Theodoro Braga] começa a ser coroada pelo êxito. [...] Felizmente, porém – disse-nos ele – o ambiente já se vai transformando como por encanto e são os próprios governos que espontaneamente acorrem ao seu chamado.¹⁸

¹⁶ BRAGA, Theodoro. *O ensino do desenho nos cursos profissionais*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Globo, 1925. p. 16.

¹⁷ Por uma arte brasileira. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo. 28 jun. 1927.

¹⁸ *Ibidem*.

Carlos Hadler incorporou em suas aulas uma abordagem de matriz nacionalista, com uso dos elementos da fauna e flora local para a estilização e aplicação em projetos de arte decorativa. Alguns cadernos de desenho de seus alunos nos contam parcialmente sobre a produção artística ali executada.

Theodoro Braga entendia que o ensino do desenho deveria se organizar em três passos: o estudo do motivo, por meio do desenho do natural; a geometrização do contorno do motivo em conjunto, a estilização; e a imediata aplicação da estilização em um projeto de arte decorativa.¹⁹ Esses passos podem ser visualizados nos cadernos de Adão Hebling (1915-?) e Donato Russo, alunos de Carlos Hadler por volta de 1930.²⁰ (Figura 2) Segundo Braga, após o desenho de observação, seus elementos estudados do natural deveriam ser geometrizados:

Estudando o motivo, dever-se-há geometrizar o contorno da flor e da folha em conjunto afim de melhor obter-se esse caráter decorativo a que eu ousarei chamar estilizado. A repetição desse motivo, cadenciado, exigirá, para melhor resultado essa geometrização.²¹

O estudo em conjunto de uma rama com folha e flor da batata doce, feita a lápis e utilizando luz e sombra, apresenta a conseqüente estilização das formas. Esses estudos eram realizados lado a lado, utilizando as plantas da região sempre dispostas em ramos e observadas no seu conjunto,

¹⁹ BRAGA, Theodoro. *O ensino do desenho nos cursos profissionais*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Globo, 1925. p. 10.

²⁰ GODOY, Patrícia Bueno. *A Pinacoteca Municipal Pimentel Júnior: criação e consolidação de um acervo na cidade de Rio Claro – SP*. 1999. Vol. 1. p. 191.

²¹ BRAGA, Theodoro. *O ensino do desenho nos cursos profissionais*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Globo, 1925. p. 10.

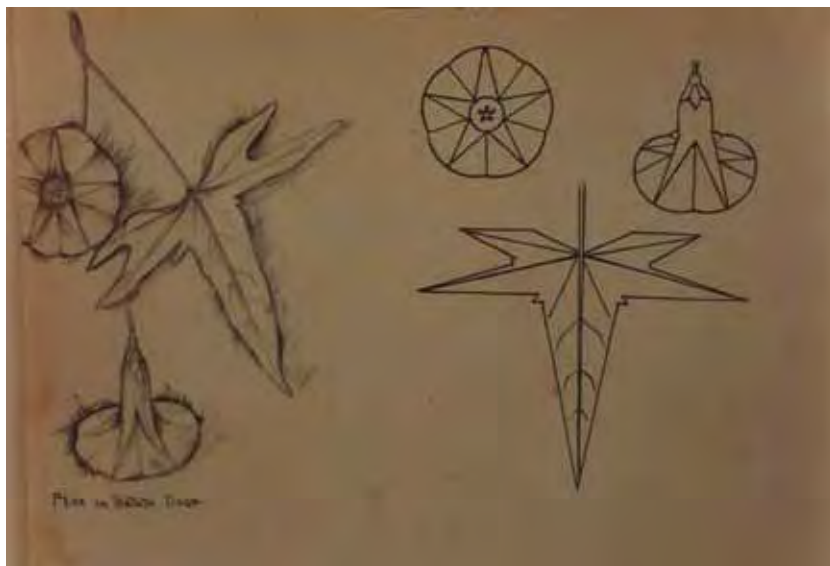


Figura 2 - Adão Hebling. *Flor de batata-doce*, s.d.. Estudo do motivo do natural e estilização. Pinacoteca Municipal Pimentel Júnior, Rio Claro - SP.

procedimento também adotado por Braga no seu repertório de 1905. Hadler e seus alunos retiravam os elementos para os estudos das cercanias da cidade, muitas vezes o grupo saía em excursões para pesquisar diretamente na natureza. Depois de estilizado, o motivo era aplicado em um projeto de arte decorativa. (Figura 3)

Os mapas murais e os contos do folclore, incentivados por Theodoro Braga em sua primeira conferência, são incorporados por Carlos Hadler que, em 1928, levou para uma exposição na cidade de São Paulo “painéis comemorativos”, na ocasião considerados por Mário de Andrade uma produção “inútil” e “de mau gosto”.²² Em menor repercussão, o folclore também foi levado para a sala

²² ANDRADE, Mário de. Arte Indaiá. *Diário Nacional*. São Paulo. 15 jan. 1928. p. 2.



Figura 3 - Mário Pagoto. *Projeto para mosaico*. Estilização da flor do ipê e aplicação em projeto de arte decorativa. Caderno de Donato Russo, coleção particular, Rio Claro - SP.

de aula, personagens do folclore regional e nacional foram usados por professor e alunos em desenhos, aquarelas e pinturas.

Quanto ao processo de estilização dos motivos indígenas, Theodoro Braga não especificou os procedimentos a serem adotados. Não encontramos, até o momento, seja nas duas conferências aqui estudadas ou nos textos até agora consultados, informações sobre um possível método para a realização de uma composição decorativa de um elemento que já estilizado. Esse problema incomodou Mário de Andrade em 1928, quando analisou uma exposição de Paim Vieira (1895-1988). O crítico da

coluna “Arte” encontrou uma dissonância nas composições do artista por se assemelharem mais à arte dos incas do que dos nossos índios, e segue afirmando que parece “que Marajó é perigoso de estilizar”. No entanto, completa considerando que a “complexidade do problema é enorme e um dos méritos de Paim estava justamente em se atirar a ele com coragem”.²³

Encontramos em Theodoro Braga uma preocupação em aproveitar os motivos indígenas. O artista paraense disseminou essa ideia na divulgação de desenhos e objetos desenvolvidos por ele e sua esposa, apresentados em exposições de arte. Até sua residência amparou suas estilizações inspiradas na cerâmica marajoara.

Em Rio Claro, o neomarajoara era executado por imaginação. O vínculo com os motivos da arte indígena poderiam ser diretos, indiretos ou por intuição. Neste caso, o aluno buscava na geometrização algo que se assemelhasse ao marajoara, era uma busca intuitiva. (Figura 4 e 5)

Nesse breve estudo verificou-se que a influência de Theodoro Braga no ensino do desenho se fez efetiva em um reduto escolar no interior do estado de São Paulo. Certamente, tornou-se um artista dos mais representativos do contexto da arte nacional da primeira metade do século XX. No entanto, questões mantêm-se em aberto. Afinal, qual foi a real influência de Theodoro Braga em relação ao ensino do desenho nos institutos profissionais? Quantas outras instituições do país aderiram ao seu programa de

23 ANDRADE, Mário de. Arte. *Diário Nacional*. São Paulo, 21 abr. 1928.



Figura 4 - Theodoro Braga. *Ornatos*. Revista *Architectura e Construções*, 1930.

ensino do desenho? Essas são indagações que devem ser decifradas e, para isso, é preciso ampliar as pesquisas nesse sentido, para que se possa compreender a real extensão da atuação de Theodoro Braga como artista-decorador e educador na primeira metade do século XX.



Figura 5 - Adão Hebling. *Ornamento circular*, s.d.. Pinacoteca Municipal Pimentel Júnior, Rio Claro - SP.

Referências Bibliográficas:

- ANDRADE, Mário de. Arte. Diário Nacional. São Paulo. 15 jul. 1928. p. 2
- _____. Arte. Diário Nacional. São Paulo, 21 abr. 1928.
- BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação no Brasil. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 93.
- BRAGA, Theodoro. A planta brasileira (copiada do natural) e aplicada à ornamentação. Belém, Pará, 1905. Manuscrito inédito.
- _____. Artistas pintores no Brasil. São Paulo: São Paulo Editora Limitada, 1942.
- _____. Estilização nacional de arte decorativa aplicada. Ilustração Brasileira. N. 16. Ano IX. Rio de Janeiro: dez., 1921.
- _____. Nacionalização da arte brasileira. Ilustração Brasileira. 1922. p. 130.
- _____. O ensino do desenho nos cursos profissionais. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Globo, 1925.
- _____. "Ornatos". Revista Architectura e Construções. n. 8, p. 15. mar. 1930.
- _____. Subsídios para a memória histórica do Instituto Profissional João Alfredo – desde a sua fundação até o presente 1874 – 14 de março – 1925. Capital Federal, 1925.
- GODOY, Patrícia Bueno. A Pinacoteca Municipal Pimentel Júnior: criação e consolidação de um acervo na cidade de Rio Claro – SP. Campinas, SP. 1999. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- _____. A arte decorativa brasileira inspirada na cerâmica marajoara. In: Anais do II Encontro de História da Arte - Teoria e História da Arte: Abordagens Metodológicas. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. UNICAMP/IFCH/CHAA, 2006. Disponível em:
[http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/\(73\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/(73).pdf)
- _____. Arte decorativa brasileira: A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação de Theodoro Braga. In: Revista de História da Arte e Arqueologia, Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. N. 5. Campinas: UNICAMP/IFCH/CHAA, 2005. p. 99-108.
- _____. Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista. Campinas, SP. 2004. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- GRASSET, Eugène. Plants and Their Application to Ornament. San Francisco: Chronicle Books (in association with Museum of Fine Arts, Boston), 2008.
- Por uma arte brasileira. O Estado de S. Paulo. 28 jun. 1927.
- RÊGO, Clóvis Morais. Theodoro Braga historiador e artista. Belém, PA: Conselho Estadual de Cultura, 1974.
- Outros:
- Caderno de desenho de Adão Hebling. Pinacoteca Municipal Pimentel Júnior, Rio Claro, SP.
- Caderno de desenho de Donato Russo. Coleção particular. Rio Claro, SP.

Bacharelados em História da Arte: instauração de uma formação específica no Brasil

Paula Ramos

Instituto de Artes/UFRGS

Resumo: Nos últimos anos, respondendo a uma demanda histórica, surgiram cinco cursos de graduação em História da Arte no Brasil, alocados nas seguintes universidades: UERJ (Rio de Janeiro/RJ, desde 2002), UNIFESP (Guarulhos/SP, desde 2009), UFRJ (Rio de Janeiro/RJ, desde 2009), UFRGS (Porto Alegre/RS, desde 2010) e UnB (Brasília/DF, desde 2012). O presente artigo discute a instauração de uma formação específica nesse campo, em nível de graduação, no país. Para tanto, pontua os diferenciais dos projetos pedagógicos e as estratégias assumidas pelos cursos, enfatizando o perfil do Bacharelado em História da Arte da UFRGS.

Palavras-chave: História da Arte. Bacharelado. UFRGS.

Abstract: In the last few years, responding to a historical demand, five undergraduate courses in Art History were established in Brazil at the following universities: UERJ (2002), UNIFESP (2009), UFRJ (2009), UFRGS (2010) and UnB (2012). The present article discusses the

establishment of a specific undergraduate education in this field in the country. Therefore, it points out the differences between their pedagogical projects and the strategies carried out by these courses, highlighting the profile of the Bachelor's degree in Art History at the UFRGS.

Key-words: Art History. Bachelor Degree. UFRGS.

Em outubro de 2006, participando do XXVI Colóquio do CBHA, o historiador da arte Jorge Coli, também professor da UNICAMP, alertou acerca da ausência de um lugar institucional bem definido, da História da Arte, no interior das universidades brasileiras. Sua comunicação, posteriormente registrada em texto publicado nos anais do evento, manifesta a “[...] certeza da necessidade premente da implantação e desenvolvimento de graduações em História da Arte no Brasil. O que é uma banalidade nas universidades de outros países, é uma ausência insustentável no Brasil”.¹ No mesmo evento, que tinha como foco o debate acerca do estado atual dessa área de conhecimento no país, incluindo a formação do historiador da arte, outros pesquisadores expressaram mal estar semelhante. Para Denise da Silva Gonçalves, uma das consequências dessa lacuna estava no fato de que, em geral, “[...] a pós-graduação precisaria suprir essa deficiência

¹ COLI, Jorge. Pela implantação de graduações em História da Arte nas universidades brasileiras. In: *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Organização: Marília Andrés Ribeiro e Maria Izabel Branco Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 132.

antes de cumprir o seu papel, que é o de desenvolver estudos especializados sobre temas específicos”², e isso, segundo ela, acabaria por comprometer a produção das pesquisas na área. Já Almerinda Lopes, partindo de sua vivência junto à UFES, enfatizou outro vértice: o fato de a maioria dos professores universitários de disciplinas de História da Arte terem formações heterogêneas, em áreas como História, Arquitetura, Letras, Educação, Filosofia e Comunicação.³ E sugeriu que a ausência de um campo teórico em Artes Visuais melhor estruturado devia-se ao modelo instaurado pela Academia Imperial de Belas Artes, no início do século XIX, que não contemplava, em sua grade curricular, disciplinas dessa natureza: “Se isso parece confirmar que a teoria e reflexão não eram ali praticadas nem valorizadas, também aponta para o tecnicismo que caracterizou a implantação do ensino artístico no país”.⁴

Passados seis anos desses apontamentos, a situação é sensivelmente distinta. Hoje, existem cinco cursos de graduação em História da Arte no Brasil. O mais antigo deles, oferecido pelo Instituto de Artes da UERJ⁵ (Rio de Janeiro/RJ), data de 2002.⁶ Ele é seguido por quatro cursos

² GONÇALVES, Denise. A formação do historiador de arte no Brasil: possibilidades de renovação da disciplina sob o olhar contemporâneo. In: *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Organização: Marília Andrés Ribeiro e Maria Izabel Branco Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 102.

³ Almerinda, porém, entende não se tratar de uma situação específica da UFES, mas verificada em outras instituições de ensino superior do país, sobretudo nas localizadas fora dos eixos economicamente hegemônicos.

⁴ LOPES, Almerinda da Silva. O historiador da arte: formação, ensino e pesquisa no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. In: *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Organização: Marília Andrés Ribeiro e Maria Izabel Branco Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 86.

⁵ Com duração prevista de quatro anos, o curso da UERJ é oferecido nos turnos da manhã e da noite, e oferece 60 vagas por ano, 30 para cada turno.

⁶ Roberto Conduru e Vera Beatriz Siqueira, professores-pesquisadores ligados a essa instituição, lembram, no entanto, que o curso de História da Arte da UERJ remonta a

em universidades federais, criados a partir da implantação do REUNI.⁷ São eles: o da UNIFESP⁸ (Guarulhos/SP) e da UFRJ⁹ (Rio de Janeiro/RJ), instaurados em 2009; o da UFRGS¹⁰ (Porto Alegre/RS), surgido em 2010, e o da UnB¹¹, inaugurado em 2012. Trata-se, portanto, de uma situação singular, que clama nossa reflexão e se coloca sob medida para esta edição do Colóquio do CBHA, que não apenas comemora os 40 anos deste comitê, como se dedica a discutir “Direções e Sentidos da História da Arte”.

Pensemos que, até pouco tempo, as pessoas que se interessavam pela área buscavam formação acadêmica geralmente no exterior. Fazendo-a no Brasil, essa se dava em nível de pós-graduação e, muitas vezes, de modo tangente, em programas ligados a institutos de Ciências Humanas. A possibilidade que agora desponta, de uma graduação em História da Arte, desencadeia uma série de questionamentos às universidades e, evidentemente,

1961, inicialmente ligado ao Instituto de Belas Artes (IBA) da Secretaria de Cultura do Estado da Guanabara. Em 1963, quando se forma a primeira turma do curso, o mesmo é incorporado à Universidade do Estado da Guanabara (UEG), que o abriga até 1966, quando o IBA é transferido para o Parque Lage. Após a fusão dos Estados do Rio de Janeiro e da Guanabara, novas reestruturações dos órgãos estaduais conduziram à transformação do IBA em Escola de Artes Visuais (EAV). Seria em grande parte devido a esses percursos que a liderança pioneira da UERJ quanto à criação de cursos superiores em História da Arte, ainda na década de 1960, teria sido esquecida. Sobre o assunto, ver, nas referências bibliográficas deste artigo, as seguintes indicações: CONDURU, 2006; SIQUEIRA, 2009.

⁷ Sigla para Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais. Instituído por meio de decreto presidencial, o REUNI surgiu com o propósito de dar às universidades federais condições para ampliação do acesso e permanência na educação superior.

⁸ Com duração prevista de quatro anos, o curso da UNIFESP é noturno e funciona no Campus Guarulhos, oferecendo 50 vagas anuais.

⁹ Com duração prevista de quatro anos, o curso da UFRJ é diurno e funciona na Ilha do Fundão, oferecendo 70 vagas por ano (35 vagas por semestre).

¹⁰ Com duração prevista de quatro anos, o curso da UFRGS é noturno e funciona no Campus Central, oferecendo 30 vagas por ano.

¹¹ Com duração prevista de quatro anos, o curso da UnB é noturno e oferece 40 vagas por ano.

a nós, tais como: o perfil do egresso, suas competências e habilidades, bem como sua inclusão no mercado de trabalho.

Como sabemos, o campo da História da Arte está passando por grandes transformações. Há décadas a visão historicista e eurocêntrica vem sendo colocada em xeque, assim como os métodos e muitos dos conceitos advindos de linhas teóricas que já não encontram a mesma recepção de outrora. E, nesse cenário, discutido por autores como Ernst Gombrich¹², Hans Belting¹³ e Georges Didi-Huberman¹⁴, entre outros, emergem questões que precisam entrar na pauta dos jovens bacharelados em História da Arte no Brasil. Parece-me que uma dessas questões, associada aos projetos pedagógicos de cada curso, é: que História da Arte está no cerne das nossas atividades de ensino, pesquisa e extensão? Para discutir esse aspecto, um dos instrumentos principais de análise é, sem dúvida, a matriz curricular.

Observando as propostas curriculares

Em suas matrizes curriculares, os cinco cursos citados trazem atividades de ensino facilmente identificadas com

¹² GOMBRICH, Ernst. *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art*. Oxford: Phaidon, 1979.

_____. *Reflections on the History of Art: Views and Reviews*. Oxford: Phaidon, 1987.

_____. *Topics of our Time: Twentieth Century Issues in Art and in Culture*. Oxford: Phaidon, 1991.

¹³ BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [1995].

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le Image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. *Devant le Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

os temas da “História da Arte”, embora cada universidade as ofereça de um modo singular, mantendo suas especificidades. A UNIFESP, por exemplo, faz questão de destacar na denominação das disciplinas desse eixo que se trata de “Arte Ocidental”.¹⁵ Isso não quer dizer que sejam ignoradas as manifestações artísticas de outras partes do mundo. Pelo contrário: o curso dedica uma de suas áreas de concentração à arte ameríndia, bem como à arte da Ásia, da África e do mundo árabe, havendo atividades obrigatórias voltadas a esses assuntos. O oferecimento das disciplinas de “Arte Ocidental” da UNIFESP também provoca rupturas nos modelos tradicionais, pelo seu caráter anacrônico: inicia-se com (1) arte ocidental dos séculos XVIII e XIX, para depois se abordar (2) a produção do século XX e, na sequência, (3) a arte ocidental da Antiguidade e da Idade Média, (4) a arte do Renascimento e do Barroco e, por fim, (5) a arte contemporânea, sendo que os conteúdos relativos à produção brasileira e latino-americana são tratados junto com os de “arte ocidental”, nessas mesmas disciplinas.

Já o curso da UERJ tem um perfil distinto. Para cumpri-lo, o estudante estuda seis matérias intituladas “História da Arte”, além de outras, como História da Arte no Brasil (em três semestres) e Estética e Teoria da Arte (em quatro semestres). A sequência de “História da Arte”, porém, é bastante singular: ela elimina a cronologia como elemento ordenador e aposta em temas. Assim, o aluno discute tópicos como “arte e cultura material” e “arte e religião”,

¹⁵ É digno de nota que, nos nomes das disciplinas, é excluída a palavra “História”; assim, elas se chamam, por exemplo: “Arte Ocidental III: Antiguidade e Idade Média”, ou “Arte Ocidental IV: Renascimento e Barroco”.

entre outros.¹⁶ A proposta pedagógica da UERJ, sem dúvida inovadora, busca maiores cruzamentos temporais e espaciais, e articula a arte brasileira nesse cenário, defendendo a sua inserção nos debates internacionais. Outro diferencial é a possibilidade dada ao estudante de realizar disciplinas práticas, na quais ele toma conhecimento de técnicas artísticas.

Essa característica aproxima o curso da UERJ do oferecido pela vizinha UFRJ, que igualmente incentiva a vivência em ateliê, sobretudo em suas atividades eletivas. A instituição federal ainda traz em sua matriz curricular disciplinas como História das Artes Decorativas, das Artes Gráficas, do Cinema e do Design, revelando a abertura epistemológica do curso, bem como um inteligente aproveitamento da tradição da Escola de Belas Artes, com suas várias formações em nível de graduação.

No bacharelado da UnB, recentemente criado, temos uma situação peculiar já no nome. Trata-se de um curso não de “História da Arte”, mas de “Teoria, Crítica e História da Arte” (TCHA).¹⁷ Sete disciplinas no eixo TCHA o estruturam, tendo “[...] como função subsidiar a conceituação dos discursos deste campo de conhecimento e suas bases metodológicas”.¹⁸ Para integralizar a formação, o aluno deve

¹⁶ Os seis temas são, respectivamente: Arte e Cultura Material; Arte, Pensamento e Forma; Arte e Religião; Arte e Política; Arte e Sistema de Arte; Arte e Vitalidade.

¹⁷ Denominação presente em disciplinas do bacharelado em Artes Visuais da UnB, os “STCHA”, Seminários de Teoria, Crítica e História da Arte, que, com ementas abertas, são direcionados aos tópicos específicos de pesquisa dos docentes. De acordo com Pedro de Andrade Alvim. In: O Lugar das Disciplinas de História da Arte nos Cursos de Arte da Universidade de Brasília. Comunicação apresentada no Colóquio Internacional Instituto de Artes da UERJ – 50 Anos de História da Arte, em agosto de 2011. Disponível em: <<http://historiadaarte50anos.wordpress.com/artigos/o-lugar-das-disciplinas-de-historia-da-arte-nos-cursos-de-arte-da-universidade-de-brasil>>

¹⁸ De acordo com material de divulgação do curso.

cursar outras duas sequências de atividades obrigatórias: o núcleo de História da Arte e o de laboratórios de texto, ambos com quatro disciplinas cada, além das eletivas.

Nesse momento de implantação, o maior diferencial do bacharelado oferecido pela UnB está em seu nome e na sua aparente proposta, que é de formar profissionais aptos ao debate teórico e crítico, lembrando que um dos espaços da crítica de arte reside em proposições curatoriais.

A atividade não somente junto a museus, galerias e instituições culturais, mas à frente de projetos na área de patrimônio histórico e artístico, bem como em crítica de arte, produção editorial e curadoria são as possibilidades mais evidentes de trabalho aos formados por esses cursos. E embora a atuação nessas esferas também seja uma possibilidade aos egressos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, os ajustes curriculares que entram em vigor no primeiro semestre de 2013 revelam uma outra ênfase. É sobre essa proposta pedagógica, em especial, que me detenho a partir de agora.

O Bacharelado em História da Arte da UFRGS

Como os outros cursos mantidos por instituições federais, o bacharelado da UFRGS surgiu no âmbito do Programa REUNI. Ele é noturno e oferecido pelo Instituto de Artes¹⁹, que articula, nessa graduação, seus três departamentos: o Departamento de Artes Visuais (DAV,

¹⁹ O surgimento do Instituto de Artes remonta a 1908, quando foi criado Instituto Livre de Belas Artes, inicialmente com curso de Música e, na sequência, com formação em Desenho, em 1910.

ao qual o Bacharelado em História da Arte está ligado), o Departamento de Música (DEMUS) e o Departamento de Arte Dramática (DAD).²⁰ Na concepção inicial, todas as disciplinas do eixo “História da Arte” seriam compartilhadas entre professores oriundos desses três departamentos. Assim, junto com a “história das artes visuais”, o aluno discutiria aspectos da história do teatro e da música, dentro do recorte geográfico e temporal indicado pelas súmulas. Esse era o projeto, defendido principalmente pelo mentor do curso, o diretor do Instituto de Artes, Prof. Alfredo Nicolaiewsky. Entretanto, embora interessante, o mesmo se mostrou não totalmente satisfatório, pois os conteúdos de Música e Teatro, pela carga horária dedicada, acabavam sendo assimilados pelos alunos muitas vezes como “curiosidades culturais”, desapontando tanto os professores envolvidos, como os estudantes. Essa e outras percepções levaram a Comissão de Graduação (Comgrad)²¹ a estudar mudanças curriculares, em vigor no primeiro semestre de 2013.

²⁰ É importante comentar que o Bacharelado em História da Arte partiu de uma sugestão do diretor do Instituto de Artes, Prof. Alfredo Nicolaiewsky, à Chefia do DAV, Departamento de Artes Visuais. Entretanto, a proposta de criação de um novo curso foi reprovada pela maioria dos professores do citado departamento. A partir da informação de que o projeto poderia ser iniciativa e ter vínculo exclusivo com o Gabinete da Direção do Instituto de Artes, Nicolaiewsky convidou um grupo de professores a montar o projeto do curso. Essa comissão foi formada pelos seguintes membros: Prof. Alexandre Santos (DAV), Profa. Ana Albani Carvalho (DAV), Profa. Bianca Knaak (DAV), Profa. Blanca Brites (DAV), Prof. Luís Edegar Costa (DAV), Prof. Celso Loureiro Chaves (DEMUS), Prof. Clóvis Massa (DAD), além do próprio diretor, Prof. Alfredo Nicolaiewsky. Para maiores informações sobre a criação desse curso, ver, nas referências bibliográficas deste artigo, a seguinte indicação: COSTA & KNAAK, 2011.

²¹ Integram a Comissão de Graduação do Bacharelado em História da Arte da UFRGS os seguintes membros: Profa. Paula Ramos e Profa. Daniela Kern, nas qualidades, respectivamente, de coordenadora e vice-coordenadora, além dos representantes docentes Profa. Inês Marocco (DAD), Prof. Fernando Lewis de Mattos (DEMUS), Prof. Paulo Gomes (DAV) e Prof. Paulo Silveira (DAV), bem como do representante discente Rafael Machado Costa.

1º Semestre	2º Semestre	3º Semestre	4º Semestre	5º Semestre	6º Semestre	7º Semestre
História da Arte I (60H – 4 CRE)	História da Arte II (60H – 4 CRE)	História da Arte III (60H – 4 CRE)	História da Arte IV (60H – 4 CRE)	História da Arte V (60H – 4 CRE)	Seminário de Arte Contemporânea (60H – 4 CRE)	
			História da Arte na América Latina (60H – 4 CRE)	História da Arte no Brasil I-A (60H – 4 CRE)	História da Arte no Brasil II-A (60H – 4 CRE)	História da Arte no Brasil II (60H – 4 CRE)
						Seminário de Arte no RS (60H – 4 CRE)
História da Cultura I (60H – 4 CRE)	História da Cultura II (60H – 4 CRE)					
	Arte e Conservação (60H – 4 CRE)			Arte e Projeto (60H – 4 CRE)		
Teoria da Arte (60H – 4 CRE)	Fundamentos da Arte I (60H – 4 CRE)	Historigrafia da Arte I (60H – 4 CRE)	Historigrafia da Arte II (60H – 4 CRE)			
		Crítica da Arte I (60H – 4 CRE)	Crítica da Arte II (60H – 4 CRE)	Laboratório de História, Teoria e Crítica da Arte I (60H – 4 CRE)	Laboratório de História, Teoria e Crítica da Arte II (60H – 4 CRE)	
Estudos Gerenciais da Arte (60H – 4 CRE)	Seminário de Políticas Culturais (60H – 4 CRE)	Seminário de Produção Cultural I (60H – 4 CRE)	Seminário de Produção Cultural II (60H – 4 CRE)			
Práticas Artísticas (60H – 4 CRE)		Metodologia de Pesquisa (60H – 4 CRE)				Seminário de Projeto para TCC (60H – 4 CRE)
				Museologia da Arte-A (60H – 4 CRE)	Museologia e Epigrafe (60H – 4 CRE)	
						ESTÁGIO (60H – 6 CRE)
					ELETIVA (60H – 4 CRE)	ELETIVA (60H – 4 CRE)

Figura 1 - Antiga Matriz Curricular do Bacharelado em História da Arte da UFRGS – Disciplinas Obrigatórias

1º Semestre	2º Semestre	3º Semestre	4º Semestre	5º Semestre	6º Semestre	7º Semestre
ART 02101 História da Arte I (60H – 4 CRE)	ART 02102 História da Arte II (60H – 4 CRE)	ART 02103 História da Arte III (60H – 4 CRE)	ART 02104 História da Arte IV (60H – 4 CRE)	ART 02105 História da Arte V (60H – 4 CRE)	ART 02106 História da Arte VI (60H – 4 CRE)	ART 02202 História da Arte VII (60H – 4 CRE)
			ART 02141 História da Arte no Brasil I – A (60H – 4 CRE)	ART 02146 História da Arte no Brasil II – A (60H – 4 CRE)	ART 02150 História da Arte no Brasil II (60H – 4 CRE)	ART 02207 História da Arte no Brasil IV (60H – 4 CRE)
		ART 02145 Seminário de Arte no RS (60H – 4 CRE)				ART 02136 História da Arte na América Latina – A (60H – 4 CRE)
		ART 02133 Metodologia de Pesquisa em História da Arte (60H – 4 CRE)	ART 02144 Laboratório de Pesquisa em História da Arte I (60H – 4 CRE)	ART 02148 Laboratório de Pesquisa em História da Arte II (60H – 4 CRE)	ART 02155 Laboratório de Pesquisa em História da Arte II (60H – 4 CRE)	ART 02181 Seminário de Projeto para TCC (60H – 4 CRE)
ART 02107 Teoria da Arte (60H – 4 CRE)	HUM 01163 Filosofia da Arte I – A (60H – 4 CRE)		ART 02154 Historigrafia da Arte I (60H – 4 CRE)	ART 02159 Historigrafia da Arte I (60H – 4 CRE)	ART 02224 Historigrafia da Arte no Brasil (60H – 4 CRE)	
				ART 02225 História da Crítica da Arte (60H – 4 CRE)		
ART 02107 História da Cultura I (60H – 4 CRE)	ART 02156 História da Cultura II (60H – 4 CRE)	ART 02135 Estudos Gerenciais da Arte (60H – 4 CRE)			ART 02143 Seminário de Museologia da Arte (60H – 4 CRE)	
ART 02108 Fundamentos das Artes Visuais (60H – 4 CRE)	ART 02209 Introdução à História da Música (60H – 4 CRE)					
ART 02130 Práticas Artísticas (60H – 4 CRE)	ART 02250 Introdução à História da Teatro (60H – 4 CRE)		ELETIVA (60H – 4 CRE)			

Figura 2 - Atual Matriz Curricular do Bacharelado em História da Arte da UFRGS – Disciplinas Obrigatórias

[illegible]

focada em técnicas e aspectos do ateliê. Na sequência, ele poderá cursar, fora as disciplinas específicas de História da Arte (centradas na história das Artes Visuais), eletivas de História da Música, História do Teatro e História da Arquitetura, ministradas por professores dos respectivos departamentos; além, é claro, das diversas eletivas a cargo dos professores do DAV envolvidos com o bacharelado.²³ Ao todo, são mais de 50 disciplinas em seletividade, tais como História da Arte Afro-Brasileira, História da Arte do Islã e do Mundo Árabe e História da Fotografia.²⁴

No que tange às disciplinas obrigatórias do “núcleo História da Arte”, o curso da UFRGS obedece a um padrão mais tradicional, pelo menos em seu aspecto cronológico, com sete disciplinas de História da Arte “mundial”, encadeadas e focadas em períodos específicos.²⁵ A opção pela diacronia deve-se, entre outros, à observação das “lacunas de conhecimento” entre os estudantes de Artes Visuais da própria UFRGS. A implantação de um novo currículo nesse curso, em 2007, mais aberto e sem o requisito temporal, tem-se revelado contraproducente.

Nessas sete disciplinas, embora a arte brasileira desponte, fomentando debates pontuais, ela tem um espaço

²³ Atualmente, a área de História, Teoria e Crítica de Arte do DAV conta com doze professores. Em 2013, esse número passará a dezesseis, com as quatro novas vagas REUNI.

²⁴ No projeto inicial do curso, havia apenas onze possibilidades de eletivas: Seminário de História da Arte na América Latina, Produção Editorial em Artes, Filosofia da Cultura, Patrimônio Histórico-Cultural, Conservação e Preservação de Bens Culturais, Gestão de Museus, Ciberultura, Libras e três disciplinas de ementa livre, intituladas Tópicos Especiais.

²⁵ Os períodos trabalhados são os seguintes: História da Arte I: Antiguidade; História da Arte II: Medievo; História da Arte III: séculos XIV ao XVII; História da Arte IV: séculos XVIII e XIX; História da Arte V: do final do século XIX à década de 1930; História da Arte VI: dos anos 30 aos 60; História da Arte VII: dos anos 1970 em diante.

próprio: há quatro obrigatórias de História da Arte no Brasil, uma sobre arte no Rio Grande do Sul e pelo menos duas sobre arte na América Latina, enfatizando as relações da produção local com a dos países vizinhos. Essa primazia está relacionada a uma pergunta que mobiliza os membros da Comgrad: quem queremos formar? Que habilidades esse bacharel terá?

O cenário artístico e cultural que se verifica atualmente no Brasil é promissor. Novos museus, fundações e centros culturais surgiram, e sabemos que essas instituições precisam de historiadores da arte. Porém, como esse profissional pode se inserir? Ainda: como o projeto pedagógico do curso pode dialogar com essas demandas? O curso de História da Arte da UFRGS é constituído a partir das suas possibilidades de infra-estrutura (longe das ideais) e de recursos humanos. Contamos com um grupo de docentes comprometido com a graduação e com a pós-graduação em Artes Visuais (nas ênfases História, Teoria e Crítica de Arte e Poéticas Visuais), e esses professores trabalham fundamentalmente com pesquisa. Conscientes disso, decidimos focar nosso projeto pedagógico nesse tópico. O novo currículo tem como cerne três disciplinas obrigatórias de “Laboratório de Pesquisa em História da Arte”, articuladas não somente ao núcleo “História da Arte”, mas às disciplinas de “Metodologia da Pesquisa em História da Arte” e ao “Trabalho de Conclusão de Curso”. A nossa ênfase, resultado da compreensão do profissional que melhor podemos formar, recai, assim, no “pesquisador em História da Arte”. E, não apenas isso, no “pesquisador em História da Arte no Brasil”. Daí o número expressivo de

disciplinas obrigatórias com esse foco. Acreditamos que é essa “História da Arte” que podemos escrever melhor. Não ignoramos ou rejeitamos a tradição européia, mas buscamos enfatizar os estudos locais, priorizando, na transversalidade da pesquisa que marca nossa matriz curricular, a produção artística no Brasil.

Queremos suscitar nos nossos estudantes a importância de se construir conhecimento a partir da realidade brasileira. Todos sabemos o quanto as investigações produzidas nos últimos anos têm revisto conceitos e antigas “certezas”, produzindo mudanças não apenas em âmbito acadêmico, mas no campo artístico, de um modo ampliado, incluindo aí o mercado de arte.

Os professores do Bacharelado em História da Arte da UFRGS têm trabalhado em seus projetos de pesquisa (nos quais encontramos a participação ativa dos estudantes) temas relacionados à arte no Rio Grande do Sul e à arte no Brasil. Também têm sido organizadas importantes atividades extra-curriculares, como viagens de estudos, que têm revelado aos alunos acervos e, com eles, múltiplas possibilidades de investigação. Acreditamos que é para a arte produzida no Brasil e nos países latino-americanos que o nosso egresso deve, pelo menos em um primeiro momento, olhar. E, se defendemos isso, evidentemente que o ensino, a pesquisa e a extensão que desenvolvemos devem estar articulados a esses propósitos.

Para cumprir tais objetivos, temos múltiplos desafios. Desde a reflexão e possível adequação do projeto pedagógico, passando por uma relação mais profícua com o

corpo discente. Afinal, quem procura os cursos de História da Arte? No caso da UFRGS (e esse quadro não deve ser muito distinto do verificado em outras IES do Brasil), estimamos que pouco mais de 50% dos estudantes queiram, efetivamente, trabalhar na área. Outros 20% procuram o curso como uma complementação a seus estudos em História ou em Ciências Sociais, enquanto uma parcela considerável, cerca de 30%, o encara como “cultura geral”, “ilustração” ou, se quisermos, como “um momento de prazer no final do dia”. Esse quadro nos alerta para o fato de que não basta pensarmos apenas em projetos pedagógicos (mesmo que muito bem alinhavados em suas propostas), mas que devemos discutir como incentivar o estudante a efetivamente abraçar essa área, não a tratando com diletantismo.

O reconhecimento institucional do campo da História da Arte

Um último aspecto importante: no ano de 2012, três dos cinco bacharelados em História da Arte no Brasil passam ou iniciam o processo de reconhecimento de curso junto ao MEC, o Ministério da Educação. Entre eles, está o curso da UFRGS. Trata-se de um momento fundamental, de “defesa” e legitimação institucional da própria área, uma vez que inexistem Diretrizes Curriculares para a formação em História da Arte.²⁶ Essa situação acarreta o que Jorge Coli

²⁶ É fundamental registrar que os coordenadores dos citados bacharelados, sobretudo dos quatro mais antigos, já se reuniram pessoalmente, algumas vezes, com o intuito de redigir documento que manifeste, junto ao MEC, as especificidades de uma formação em História da Arte, respeitando as características de cada curso. Esse texto está em fase de

já havia denunciado em 2006: o fato de que nas próprias classificações acadêmicas, elaboradas por especialistas em Educação a cargo do Governo Brasileiro, a História da Arte ora se submeta “[...] à teoria, à estética, à crítica (quantas agências de fomento não a espremam sob o título ambíguo de ‘Fundamentos e críticas das artes’...), ora às práticas artísticas”. Acerca disso, Coli ainda provoca: “Até hoje, quantos não pensam que a História da Arte é uma disciplina artística, e não histórica?”²⁷

Justamente essa condição provoca de modo contínuo uma pergunta: qual seria o lugar da História da Arte no ambiente universitário brasileiro, notadamente em nível de graduação? Seria “entre” os cursos de História e de Artes Visuais? “Entre” os cursos de Artes Visuais e de Filosofia? “Entre” os cursos de Artes Visuais e de Antropologia? A defesa de sua existência ficaria articulada ou restrita aos “entres”? Sabemos que a História da Arte é alimentada e alimenta várias outras áreas e que esse fator é um dos pilares de sua riqueza epistemológica. Entretanto, talvez um dos pontos a se constituir como meta dos bacharelados em História da Arte no Brasil é justamente o de fortalecer suas especificidades. E um deles, acreditamos, deve residir na pesquisa. Não apenas isso: na pesquisa sobre as artes visuais produzidas no Brasil. É disso que podemos falar com maior propriedade.

finalização e espera-se que possa constituir material importante para o reconhecimento da área junto às instâncias acadêmicas no país.

²⁷ COLI, Jorge. Pela implantação de graduações em História da Arte nas universidades brasileiras. In: *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Organização: Marília Andrés Ribeiro e Maria Izabel Branco Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 132.

Referências Bibliográficas:

ALVIM, Pedro de Andrade. O Lugar das Disciplinas de História da Arte nos Cursos de Arte da Universidade de Brasília. Comunicação apresentada no Colóquio Internacional Instituto de Artes da UERJ – 50 Anos de História da Arte, em agosto de 2011. Disponível em: <http://historiadaarte50anos.wordpress.com/artigos/o-lugar-das-disciplinas-de-historia-da-arte-nos-cursos-de-arte-da-universidade-de-brasil/>

AMARO, Daniele Rodrigues. O Lugar da História da Arte no Brasil: uma Breve Revisão sobre o Estado Atual do Campo Científico nas Universidades Brasileiras. Comunicação apresentada no Colóquio Internacional Instituto de Artes da UERJ – 50 Anos de História da Arte, em agosto de 2011. Disponível em: http://historiadaarte50anos.wordpress.com/artigos/daniele_amaro/

BAUMGARTEN, Jens. O Curso de História da Arte na Universidade Federal de São Paulo. In: Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Organização: Roberto Conduru e Vera Beatriz Siqueira. Rio de Janeiro: CBHA, 2009. p. 59-66.

BELTING, Hans. O Fim da História da Arte. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [1995].

COLI, Jorge. Pela implantação de graduações em História da Arte nas universidades brasileiras. In: Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Organização: Marília Andrés Ribeiro e Maria Izabel Branco Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 132-133.

CONDURU, Roberto. Do silêncio à marginalização: arte e África, IBA e UERJ. In: Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Organização: Marília Andrés Ribeiro e Maria Izabel Branco Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 154-161.

COSTA, Luís Edegar; KNAACK, Bianca. A criação do Bacharelado em História da Arte da UFRGS: um relato. Comunicação apresentada no Colóquio Internacional Instituto de Artes da UERJ – 50 Anos de História da Arte, em agosto de 2011. Disponível em: <http://historiadaarte50anos.wordpress.com/artigos/a-criacao-do-bacharelado-em-historia-da-arte-da-ufrgs/>

CUNHA, Almir Paredes. A formação do historiador da arte. In: Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Organização: Marília Andrés Ribeiro e Maria Izabel Branco Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 96-101.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le Image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. *Devant le Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

GOMBRICH, Ernst. *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art*. Oxford: Phaidon, 1979.

_____. *Reflections on the History of Art: Views and Reviews*. Oxford: Phaidon, 1987.

_____. *Topics of our Time: Twentieth Century Issues in Art and in Culture*. Oxford: Phaidon, 1991.

GONÇALVES, Denise. A formação do historiador de arte no Brasil: possibilidades de renovação da disciplina sob o olhar contemporâneo. In: Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Organização: Marília Andrés Ribeiro e Maria Izabel Branco Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 102-108.

HUCHET, Stéphane. Questões sobre o “lugar e a “função” formadora da História da Arte. In: Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Organização: Sônia

Gomes Pereira e Roberto Conduru. Rio de Janeiro: CBHA / UERJ / UFRJ, 2004. p. 425-428.

LOPES, Almerinda da Silva. O historiador da arte: formação, ensino e pesquisa no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. In: Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Organização: Marília Andrés Ribeiro e Maria Izabel Branco Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 85-95.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Curso de Bacharelado em História da Arte – UERJ. In: Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Organização: Roberto Conduru e Vera Beatriz Siqueira. Rio de Janeiro: CBHA, 2009. p. 67-76.

TERRA, Carlos Gonçalves. Implantação do bacharelado em história da arte na Escola de Belas Artes/UFRJ em 2009. In: Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Organização: Roberto Conduru e Vera Beatriz Siqueira. Rio de Janeiro: CBHA, 2009. p. 50-58.

A Escola de Artes do Rio Grande do Sul e suas várias “modernidades”

Paulo César Ribeiro Gomes - UFRGS, UFSM

Resumo: Este artigo apresenta aspectos da história da Escola de Artes (atual Instituto de Artes da UFRGS), no período compreendido entre 1910 e o final da década de 1950. Dividido em três partes, na primeira, “Modernidade Subterrânea”, discorremos sobre o sistema de artes local, analisamos os currículos da escola e a reforma do ensino empreendida por ocasião de sua integração à Universidade de Porto Alegre (UPA, atualmente UFRGS), bem como o papel dos professores e a importância das viagens de estudos promovidas pela instituição; na segunda parte, “Modernidade Pública”, discutiremos a inserção dos professores-artistas e dos alunos em exposições e eventos de grande visibilidade pública e, sob o título de “Modernidade Invisível”, abordaremos a reestruturação administrativa da Escola de Belas Artes e a institucionalização do ensino artístico, tendo como efeito mais destacado o surgimento das Teses de Cátedra.

Palavras-chave: Modernidade artística. Ensino de arte no Rio Grande do Sul. Teses de cátedra. Artes plásticas no Rio Grande do Sul.

Résumé: Cet article présente quelques aspects de l'histoire de l'Ecole des Arts (aujourd'hui l'Institut des Arts - UFRGS) dans la période entre 1910 et la fin des années 1950. Divisé en trois parties, dans la première, intitulé «Modernité Souterrain», nous avons parlé sur le système local des arts et analysée les programmes de l'école, la réforme de l'éducation entrepris dans le cadre de son intégration à l'Université de Porto Alegre (UPA) et le rôle des enseignants et de l'importance des voyages d'études organisées par l'institution; dans la seconde partie, «Modernité Publique», discuteront l'inclusion des enseignants et des étudiants dans les expositions et les événements de visibilité grand public; dans la troisième, «Modernité Invisible», discuteront de la restructuration administrative Ecole des Beaux-Arts et de l'institutionnalisation de l'éducation artistique, avec l'apparition de Teses de Cátedra.

Mots-clés: Modernité artistique. Art enseignement dans le Rio Grande do Sul. Teses de Cátedra. Arts plastiques dans le Rio Grande do Sul.

“(…) a notícia sobre o Modernismo no Rio Grande do Sul é aquela que muitos professores e críticos literários, no sul ou em outras partes, vivem repetindo, tolamente, quase às lágrimas: ‘Não tivemos Modernismo’, ou ‘Nosso Modernismo foi fraco’, ou variações como ‘Na província não tem jeito mesmo’, etcétera e tal. Trata-se de uma visão muito parcial das coisas – e pior ainda, uma visão inepta (além de ser de uma subserviência mental acachapante), porque ao pensar assim deixa de ver o movimento específico das coisas no Rio Grande (e noutras partes do país, falando nisso), deixa de entender como é que as coisas se passaram, como é que os escritores negociaram, dentro das circunstâncias históricas específicas, as condições, os temas, a linguagem, enfim aquilo que constituiu a literatura.”

Luís Augusto Fischer

Este artigo apresenta algumas considerações sobre como se deu, ao longo da primeira metade do século XX, o processo de instauração da modernidade artística no Rio Grande do Sul. Fundamentado em trabalhos sobre o tema, principalmente em textos acadêmicos (teses, dissertações e monografias),¹ adotamos para este estudo o critério temporal de décadas como a unidade mais adequada para

¹ Os estudos anteriormente feitos sobre o tema da instauração da modernidade, e seus desdobramentos nas Artes Plásticas no RGS e do atual Instituto de Artes, estão disponíveis em inúmeros trabalhos, na sua maioria de origem acadêmica. Destacamos, principalmente nos trabalhos de Maria Lucia Bastos Kern (tese intitulada “Les origines de la Peinture ‘Moderniste’ au Rio Grande do Sul – Brésil”, Sorbonne/1981), Neiva Maria Fonseca Bohns (tese intitulada “Continente Improvável: artes visuais no RGS do final do século XIX a meados do século XX”, UFRGS/ 2005), Círio Simon (tese intitulada “Origens do Instituto de Artes da UFRGS: Etapas entre 1908-1962 e Contribuições na Constituição de Expressões de Autonomia no Sistema de Artes Visuais do Rio Grande do Sul”, PUC/ 2002), Marilene Pietá, no ensaio “A Modernidade da Pintura no RGS” (Porto Alegre: Editora Sagra Luzatto, 1995), Úrsula Rosa Silva (tese intitulada “A fundamentação estética da crítica de arte em Angelo Guido: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias”. PUC/2002), Arnaldo Walter Doberstein no seu ensaio “Estatuários, Catolicismo e Gauchismo” (Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002), nos ensaios enfileirados no livro “Artes Plásticas No Rio Grande do Sul: uma panorâmica” (Paulo Gomes [org.]. Porto Alegre: Editora Lahtu Sensus, 2007) além de publicações diversas (ensaios, artigos etc.) de Ana Maria Albani de Carvalho, Armindo Trevisan, Blanca Brites, Carlos Scarinci, Flávio Krawczyk, José Augusto Avancini, José Francisco Alves, Maria Amélia Bulhões Garcia, Paula Ramos e Susana Gastal. Não podemos deixar de citar os texto fundadores da historiografia da arte no Rio Grande do Sul de Athos Damasceno, Angelo Guido e Fernando Corona, a que faremos referências mais adiante.

mensurar as ações e reações artísticas. Tendo como foco a atuação da Escola Livre de Belas Artes (depois chamada de Escola de Belas Artes e atualmente Instituto de Artes da UFRGS) e seu curso de Artes Plásticas, num recorte temporal que vai de 1910, ano de sua criação, até meados da década de 1960, partimos do pressuposto de que a modernidade local não se deu através de rupturas, mas de transições. Alguns fatos se destacam, e vamos expô-los em três momentos.

Modernidade Subterrânea

Como se deu a modernidade no Rio Grande do Sul? Foi um processo de transição ou de rupturas? O lugar ocupado pelo Estado no panorama artístico nacional foi determinante nesse processo? Porto Alegre era periferia ou seu próprio centro? Como o ensino da escola de artes participa desse processo? Como pensar a instauração da modernidade local considerando a participação, e a necessária reavaliação, da obra de alguns de seus principais personagens? O que foram as teses de cátedra, como foram instituídas, como foram concebidas e, finalmente, o que elas aportaram de novo? Essa série de perguntas obrigou a investigar, com vagar, o papel do Instituto de Artes nesse processo, mesmo que as respostas, dada a complexidade das questões e o reduzido espaço de reflexão permitido a uma comunicação, fiquem aquém das expectativas.

Se partirmos rigorosamente do início, teríamos que retomar aqui as definições do que é o Moderno, o

Modernismo e a Modernidade. Fiquemos com o sentido geral do termo Modernismo, como o conjunto de movimentos culturais, escolas e estilos que permearam as artes da primeira metade do século XX, resultado das inúmeras forças, sociais, políticas e econômicas, que agiam sobre a sociedade ocidental, desde meados do século XVIII, e que foram utilizadas como base para uma forma radicalmente diferente de arte e pensamento.

A criação da Escola de Artes, do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul, é o resultado de um período marcado por diversas iniciativas de consolidação social, econômica e cultural. Dentre as iniciativas culturais destacamos a consolidação da Biblioteca Pública do Estado, a criação do Instituto Livre de Belas Artes, em 1908, dedicado ao ensino da música e, em 1910, a criação da Escola de Artes, dedicada às artes plásticas. O aspecto ideológico dessas iniciativas pode ser detectado a partir da investigação sobre a presença do Positivismo, doutrina filosófica de Augusto Conte, no pensamento local. Podemos falar com maior precisão se investirmos no termo contismo, cunhado por Nelson Boeira,² Segundo Boeira o contismo foi a apropriação de algumas idéias e princípios da doutrina do pensador francês, disseminadas em todas as áreas, desde a política, a religião, a educação e na cultura em geral. Boeira fala de um positivismo difuso, mais uma influência da doutrina positivista do que uma aplicação rigorosa da mesma. Além do grande público o contismo atingiu também áreas específicas tais como a

² "O Rio Grande de Augusto Conte" in RS: Cultura & Ideologia, Porto Alegre: Mercado Aberto, sem data.

Economia, a Filosofia, a Medicina, a Educação, a História, a Geografia, a Literatura, a Etnografia e a Arquitetura. As ações positivistas destacaram-se pela criação de instituições que dessem aporte material e possibilidade de formação cultural e intelectual a população gaúcha.

Se a orientação da Escola de Artes tinha “por fim o ensino theorico e pratico das Bellas-Artes”,³ um fato a ser destacado neste período de sua instauração foi a aquisição, por iniciativa de Olímpio Olinto de Oliveira (1865 -1956), de duas *moulages* em gesso de obras primas da escultura grega: a *Venus de Milo* e o *Apolo de Belvedere* (aqui apresentadas a partir de desenhos de observação de Francisco Belanca, primeiro aluno a se formar na Escola). (Figuras 1 e 2)

Em sua tese Círio Simon (2002), justifica sua aquisição por elas representarem o cânone classicista da beleza e das proporções clássicas, e que isso denotava uma nítida orientação do pensamento artístico local para o academismo. Em nossa opinião elas não indicam somente uma orientação classicista, mas o contrário, isto é, a aquisição caracteriza uma opção da escola por um pensamento classicista, pagão, liberado da tradição da educação religiosa que marcou toda a educação e a cultura brasileira desde os seus primórdios. A atitude de Olinto indica a nítida orientação humanista e laica que ele queria que a escola tivesse. Não se trata de uma ação isolada dentro do contexto da cultura local, conforme explicitamos anteriormente, pois ela estava inserida na série de ações

³ Artigo 1º dos Estatutos, publicados em 1908.



Figura 1 - Francisco Belanca. *Apolo de Belvedere*, sem data. Grafite sobre papel, 115 x 80 cm. Acervo Artístico Pinacoteca Barão de Santo Angelo, Instituto de Artes, UFRGS.

que visavam, se não “modernizar”, ao menos alinhar o pensamento local com o pensamento laico e desvinculado das ideologias políticas e religiosas, em vigor no centro do país, principalmente no Rio de Janeiro e na emergente São



Figura 2 - Francisco Belanca. *Vênus de Milo*, sem data. Grafite sobre papel, 61 x 47 cm. Acervo Artístico Pinacoteca Barão de Santo Angelo, Instituto de Artes, UFRGS.

Paulo. Mais do que indicar uma orientação classicista (e, naturalmente, reacionária) para o ensino a ser aplicado na escola, a aquisição dos dois gessos servia como

uma legitimação perante a opinião pública, que tinha o pensamento artístico fundado nos cânones clássicos, num contexto no qual a produção e o consumo de arte eram atividades estrangeiras à mentalidade local. O modelo clássico, pelo menos no seu aspecto externo e na sua simbologia mais evidente, conformava com maior tranquilidade uma base de trabalho sólida e plenamente segura para os fundadores do Instituto Livre de Belas Artes e de sua Escola de Artes.

O ensino local das artes⁴ no período se pautava no modelo vigente na Escola Nacional de Belas Artes (RJ), baseado em uma rígida disciplina e tendo as aulas de desenho como espinha dorsal. Já em 1911 é contratado Fábio de Barros⁵ (1881-1952) para ministrar aulas de História da Arte e Anatomia Artística. Em 1918, iniciam as aulas com modelo, ocorrendo, só naquele ano, 45 aulas de modelo vivo. O currículo até 1922 estava baseado na seguinte estrutura: Curso Preliminar (um ano de estudos); Curso Médio (três anos de estudo) e Curso Superior (dois anos de estudo).⁶ O novo currículo, após 1922, compreendia as disciplinas de Desenho Geométrico e de Projeções, Perspectiva Linear e Traçado de Sombras, Anatomia Artística e Fisiologia,

⁴ Em sua tese Círio Simon informa com precisão e detalhes o modelo e os currículos utilizados na Escola de Artes.

⁵ Não há registro documental no Arquivo Histórico do Instituto de Artes – AHIA, de que Fábio de Barros tenha efetivamente ministrado as aulas mas, no Jornal Correio do Povo, de 08 de abril de 1911, há o seguinte registro: “Começaram, hontem, e continuarão a realizar-se, regularmente, todas as segundas e sextas-feiras, das 7 às 8 da noite, as aulas de esthetica e historia da arte, de que é professor o nosso collaborador dr. Fabio Barros.” No mesmo jornal, no dia 5 de maio, uma outra notícia é publicada, desta feita com o resumo da aula que seria ministrada naquele mesmo dia. Círio Simon, em sua tese (p. 168, nota 15) aventa a possibilidade de que Barros pronunciava esporádicas palestras, não caracterizando essa ação um efetivo curso de História da Arte.

⁶ Conforme podemos ler na publicação “Programmas de Ensino”, publicado em 1922, p. 39-40.

Desenho Figurado (do gesso e do modelo vivo), Pintura (de ateliê e de *plein-air*), Composição Decorativa e História da Arte. O currículo de 1934, com a incorporação do ILBA a Universidade de Porto Alegre, estabelece no currículo a inclusão das formações específicas em Pintura, Escultura, Arquitetura e Artes Industriais.

Dentre os professores do ILBA, Libindo Ferrás (Porto Alegre, 1877 - Rio de Janeiro, 1951) é o de maior destaque no período. Ele foi o mentor, o principal professor e o grande articulador da Escola, ministrando aulas de desenho e, mais tarde, introdutor da pintura *en plein air*. A contratação do pintor Oscar Boeira como professor foi um ato de visível arrojo por parte da Escola de Artes e, principalmente, do seu diretor Libindo Ferrás. Seu ensino baseava-se na cópia rigorosa de gessos, ao contrário dos seus desenhos, que eram livres e inspirados. Foi substituído por Augusto Luiz de Freitas (Rio Grande, 1868 - Roma, 1962). No momento de sua contratação, Freitas já era um artista consagrado nacionalmente. Como professor era arrojado, o bastante para criar um confronto com Libindo Ferrás, o que o levou a demitir-se. Os principais professores da Escola na sua primeira fase foram artistas atuantes e, ao mesmo tempo em que formavam seus alunos, mantinham uma carreira visível e pública, estabelecendo um constante diálogo entre o ensino e a carreira de artistas. Esse diálogo constante ajudou a consolidar um sistema de artes que, de praticamente inexistente, passou a contar com salões, mostras individuais e, por fim, já na década de 1950, com a criação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

A partir do final dos anos 1930, atuando em áreas de ensino diferentes, um grande grupo de professores-artistas,⁷ terá grande importância no desenvolvimento de uma mentalidade e de uma visualidade modernas para as artes plásticas no Sul. A característica mais notável deste grupo, tirando o inegável talento artístico, era a presença de uma forte base cultural. Eruditos, eles implantariam um novo modelo de ensino de artes, menos afeitos a regras rígidas e mais atentos aos talentos ainda incipientes, eles orientavam seus alunos tecnicamente. Fornecendo-lhes o instrumental técnico necessário a perfeita expressão de suas idéias e subsidiando seu aprendizado ao acessar informações sobre a produção contemporânea, tanto através de publicações periódicas, livros, em conversas e ainda nas numerosas viagens de estudos ao interior do Estado, a Minas Gerais, a São Paulo, ao Rio de Janeiro, a Buenos Aires e Montevideu e até a Europa.⁸ Assumindo melhor o papel de mentores intelectuais e menos o de professores eles permitiram que toda uma floração de novos artistas viesse à tona a partir, principalmente, de meados dos anos 1950.

Modernidade Pública

Neste segundo momento discutiremos a inserção dos professores artistas e dos alunos em exposições e eventos de grande visibilidade pública. Devido a sua

⁷ João Fahrion, Angelo Guido, Benito Manzon Castañeda, Luis Maristany de Trias, Cristina Balbão, Alice Soares, Aldo Locatelli e Ado Malagoli.

⁸ Em sua tese, nas páginas 452 e 453, Círio Simon relaciona as viagens efetuadas pelos professores e alunos dos cursos de artes plásticas e música .

tardia colonização portuguesa, o Rio Grande do Sul não participou do rico passado colonial do resto do país. As manifestações plásticas das Missões Jesuíticas não chegaram a transmitir uma herança, ficando o Estado à mercê dos artistas viajantes e profissionais estrangeiros, que aqui aportavam para pintar retratos e, eventualmente, ensinar arte aos poucos interessados na atividade.

Três artistas são fundamentais nos primeiros anos do século XX: Libindo Ferrás cuja pintura chama a atenção por suas qualidades técnicas e formais e pela síntese que realiza nesse momento de transição entre diferentes concepções estéticas, eliminando definitivamente da pintura local o regionalismo e o pitoresco e investindo numa abordagem mais atmosférica da paisagem local. Oscar Boeira é um artista já afastado dos cânones acadêmicos, uma referência de modernidade ao adotar uma matriz européia. Augusto Luiz de Freitas fez em 1903 uma exposição em Porto Alegre na qual mostrou uma série de pinturas intituladas de *Impressões*, que indicavam o rumo que sua obra estava tomando. Sua obra aponta motivos suficientes para afirmar que a pintura de Freitas já era, naquele momento, efetivamente moderna, pois se tratava de um artista que estava familiarizado com a pintura do seu tempo, mas que tinha consciência de que não podia ultrapassar os limites de compreensão da sociedade a qual destinava seus trabalhos.

O segundo grupo de professores artistas é mais extenso, contando com nomes de grande importância para a instauração da modernidade local. Angelo Guido

(Cremona, Itália, 1893 - Pelotas, 1969), além da sua inegável importância como intelectual, foi também pintor e desenhista de grandes qualidades. João Fahrion (Porto Alegre, 1898 - 1970) foi saudado como uma revelação, por ocasião da sua chegada na revista *Madrugada*.⁹ Sua arte foi caracterizada pela abordagem de temas estranhos a realidade plástica local assim como pelo modo como dava a estes temas suas materializações em pinturas, gravuras e ilustrações. Luiz Maristany de Trias (Barcelona, Espanha, 1885 - Porto Alegre, 1964), lançou seu olhar para as transformações urbanas que a cidade vinha passando, documentando seus aspectos pitorescos. Benito Manzon Castañeda (Cádiz, Espanha, 1885 - Porto Alegre, 1955) tem pintura de concepção modernista que surpreende ainda hoje seus observadores, seja pela rapidez da apreensão dos motivos, seja pela vigorosa energia impressa nas pinceladas e ainda pelo aspecto de esboço em estágio avançado de desenvolvimento. Ado Malagoli (Araraquara, 1906 - Porto Alegre, 1994) teve uma atuação pautada pelo vigor, pela experimentação controlada (pintou algumas notáveis telas abstratas) e pela abertura no trato com seus alunos, estimulando-os e incentivando-os sem impor restrições ou barreiras.

Esses artistas, direta ou indiretamente, seja organizando ou participando de comissões, seja expondo, participaram ativamente do recém iniciado sistema local de artes plásticas: dentre essas iniciativas, de fundamental importância foram os salões anuais promovidos pela

⁹ Sobre a revista *Madrugada* ver “A Madrugada da Modernidade (1926)”, organizado por Paula Ramos (Porto Alegre: Editora Uniritter, 2006).

Escola de Belas Artes, institucionalizando o sistema de exibição e de premiação.¹⁰

Modernidade Invisível

Sob o título de *Modernidade Invisível* abordaremos a reestruturação administrativa da Escola de Belas Artes e a institucionalização do ensino artístico, tendo como efeito mais destacado o surgimento das Teses de Cátedra, reflexões teóricas exigidas aos professores para alçarem postos elevados na hierarquia do ensino público de terceiro grau no país. As teses de cátedra são um aspecto ainda pouco conhecido, mas de grande importância, na consolidação da Escola de Artes. Instituídas a partir do final dos anos 1930, com a incorporação da escola a Universidade de Porto Alegre, elas eram pré-requisito para a ascensão ao cargo de Professor Catedrático da Universidade, dando ao ensino da arte um tom erudito, aspecto até então não considerado.

Até o presente localizamos as teses relacionadas no quadro que se encontra na próxima página.

No Arquivo Histórico do Instituto de Artes (AHIA) não encontramos informações sobre sua instituição (princípios, regras e datas), suas defesas (ou apresentações públicas) assim como também não constam informações sobre suas publicações. Elas estão datadas, pela publicação, no período compreendido entre 1938 (tese de Angelo Guido)

¹⁰ Sobre os salões de arte no Rio Grande do Sul ver "O espetáculo da legitimidade. Os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1875/1995", de Flávio Krawsczyk (Dissertação de mestrado, PPGAVi/UFRGS, 1997).

AUTOR	TÍTULO	DATA
GUIDO Gnocchi, Angelo	<i>Forma e Expressão na História da Arte</i>	1938
TRIAS, Luiz Maristany de	<i>Anatomia Artística no Ensino Superior</i>	1938
CORONA, Luis Fernando	<i>O Ensino da Perspectiva e o Artista Plástico</i>	1957
MALAGOLI, Ado	<i>Técnica e Expressão</i>	1957
DUCCESCHI, Ermanno	<i>O Desenho Artístico e a Escola</i>	1961
CORRÊA, Tasso Daudt	<i>O Homem e o Cavalo na Anatomia Artística – Estudo Comparativo</i>	1961
LOCATELLI, Aldo Daniele	<i>Mural – Análise, considerações, método e pensamento</i>	1962

e 1961 (tese de Tasso Daudt Corrêa), estando, portanto, dentro do nosso recorte temporal de aproximadamente quarenta anos, de 1910 até o início dos anos 1960.

A característica mais evidente destas teses é o seu caráter programático, no sentido de que seus autores enfatizavam as questões do ensino de suas matérias, como a de Trias sobre o ensino da Anatomia, a de Corona sobre a perspectiva, a de Ducceschi sobre o desenho, a de Corrêa sobre anatomia comparada e a de Locatelli sobre a pintura mural. Exceções são as de Angelo Guido e a de Ado Malagoli, ambas de caráter reflexivo, avançando por questões teóricas e históricas, com ênfase no tema da expressão artística, termo constante no título das duas.

Essas teses, ainda por serem devidamente estudadas, demonstram um grande investimento em um conhecimento teórico de qualidade e de grande profundidade. Adiantamos que um aspecto a ser destacado é a presença de referências bibliográficas de autores que, na sua grande maioria, só farão parte dos repertórios

das escolas de arte no Brasil bem mais tardiamente. Citados em suas línguas originais ou em traduções para o inglês, francês e para o espanhol, eles estão presentes principalmente nas teses de Guido, Malagoli e Ducceschi, cujas referências têm um caráter mais erudito, ao contrário das teses dos outros autores, com referências bibliográficas majoritariamente técnicas. Em “Forma e Expressão na História da Arte” (1938), de Angelo Guido são citados, entre outros, os seguintes autores: Henri Bergson, Léo Frobenius, W. H. Goodyar, Walter Pater, Joséphin Péladan, John Pennethorne, Francis Penrose, Frederik Poulsen, Gerhard Rodenwaldt, Carl Schnaase, Oswald Spengler, Hippolyte Taine, J. J. Winckelmann, Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer, em francês, alemão, italiano, espanhol e inglês. Em “Técnica e Expressão” (1957), de Ado Malagoli, os nomes mais referenciados são os de Bernard Berenson, Hippolyte Taine, Jacques Maritain e Heinrich Wölfflin, além da teoria das cores de J. W. Goethe. Em “O Desenho Artístico e a Escola” (1961) de Ermanno Ducceschi, são citados Aristóteles, Henri Bergson, Immanuel Kant, Lucrécio, José Ortega y Gasset e Joshua Reynolds.

Considerações Finais

Buscamos, ao longo deste texto, apontar os possíveis diálogos entre academicismo local e o modernismo. É importante destacar que a questão do academicismo no Rio Grande do Sul é complexa pela simples razão de

que, não havendo uma tradição local, seria praticamente impossível definir o que seria um academicismo para, então, estabelecer uma oposição ao modernismo. Se ao invés de um estilo artístico entendermos o academicismo como uma produção pautada em um conjunto de normas para a formação e para a produção artísticas, o estilo não ocorria localmente devido ao fato da produção ser bastante restrita e de reduzida circulação. Onde estaria então a modernidade plástica do Rio Grande do Sul? Na ilustração, com certeza, na medida em que esta, descompromissada com regras rigorosas, podia experimentar e ousar em temas, nas formas e nas cores e ainda no modo de proceder, conforme podemos ver na ilustração praticada pela Livraria do Globo.¹¹

Concluindo podemos afirmar que, se rigorosamente não ocorreu uma disputa entre academismo e modernismo na Escola de Artes, houve, isto sim, uma espécie de lenta conquista de avanços temáticos e técnicos, pautados nas regras da boa pintura, do desenho rigoroso e do colorido controlado. Associado a um ensino adequado aos novos tempos, uma série de iniciativas ajudarão a consolidar um novo modo de fazer arte: as exposições individuais, os salões, as premiações, as viagens, as palestras,¹² etc. Também foi de fundamental importância

¹¹ Sobre o assunto ver, de Paula Viviane Ramos, o ensaio “A Modernidade Impressa” (in GOMES, Paulo [org.]. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007).

¹² Iniciativa digna de destaque foram as palestras arroladas sobre o título de “Fundamentos da Cultura Rio-Grandense”, promovidas pela Faculdade de Filosofia, durante a década de 1950 (não foram localizadas as datas precisas). Posteriormente essas palestras, pronunciadas por nomes de destaque da inteligência local e nacional, foram publicadas em uma série de cinco volumes que vieram a luz entre 1954 e 1962.

a atuação, enquanto historiadores e críticos, de Angelo Guido e Fernando Corona.¹³ Um caminho favorável às experimentações e às novidades, de maneira controlada e paulatina, mas que permitirá o surgimento de uma geração de artistas com uma produção efetivamente moderna ao final dos anos 1950. Esse caminho terá continuidade na década seguinte, com a aceitação da abstração informal e das experimentações construtivistas a par das investigações mais arrojadas da pop arte.

Referências Bibliográficas:

BOEIRA, Nélon. "O Rio Grande de Augusto Conte" in RS: Cultura & Ideologia. Porto Alegre: Mercado Aberto, sem data.

FISCHER, Luís Augusto. Literatura Gaúcha. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

Estatutos do Instituto Livre de Belas Artes. Porto Alegre: ILBA, 1908.

SIMON, Círio. Origens do Instituto de Artes da UFRGS: Etapas entre 1908-1962 e Contribuições na Constituição de Expressões de Autonomia no Sistema de Artes Visuais do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2002.

¹³ Dentre os textos fundadores da historiografia da arte no Rio Grande do Sul estão os de Angelo Guido, para a Revista do Globo e diversos jornais e a colaboração dos dois para a Enciclopédia Riograndense (1957) no qual ambos encetaram um esforço notável de sistematização de uma história das artes plásticas local.

O livro de artista como documento na metodologia da pesquisa em história da arte

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira - UFRGS

Resumo: A metodologia da pesquisa em história da arte, principalmente se focada em temas da segunda metade do século XX, deve considerar que os livros de artista têm, junto com os novos meios, participação estruturante da arte contemporânea; e que, por sua forma, linguagem e função, esses livros e outras publicações similares devem ser consultados e analisados simultaneamente como fonte primária e em sua artísticidade.

Palavras-chave: História da arte. Metodologia da pesquisa. Livro de artista. Documentação. Fontes primárias.

Abstract: The methodology for research in art history, especially if focused on themes of the second half of the twentieth century, should consider that the artist's book has, along with the new media, structuring participation in contemporary art; and that, by its form, language and function, these books and other similar publications should be consulted and analyzed simultaneously as a primary source, as well as its artistry.

Keywords: Art History. Methodology. Artist's Book. Documentation. Primary sources.

Assim como outras disciplinas que se apóiam em procedimentos predominantemente não quantitativos, a história da arte mantém uma relação metodológica com seus instrumentos e objetos de estudo que busca a maior eficácia possível quanto às rotinas de investigação e demonstração. É um pressuposto estável que a atenção diante da evidência, do objeto examinado, lido e interpretado, deva afiançar resultados consistentes. O registro ligeiro, o documento mais simples, a pista deixada, por menor que seja, podem ganhar dimensão inesperada, percebida a partir das direções de pesquisa que sugerem, caminhos que podem ser mais ou menos importantes. Por conta disso, na busca de validação dos trabalhos, os rigores do método obrigatoriamente levarão o pesquisador a eleger uma função dominante dessa evidência em detrimento de outras subjacentes, como a função poética, que também poderá existir. Esse pode ser o caso de uma publicação de artista. A convicção poderia afirmar, sem dúvidas, que a publicação “é um documento”. Ou que integra um processo artístico. Por outro lado, também poderá ser afirmado, muitas vezes legitimamente, que ela “é uma obra de arte” por si mesma. Tal confiança estará provável e previamente justificada pelos argumentos que confirmam ou negam as hipóteses de trabalho, mas as proposições sobre ser documento ou obra poderão ser conflituosas ou, em situações extremas, até mesmo antagônicas à investigação.

Caso tenhamos diante dos olhos informações textuais com impressão industrial, a primeira reação será identificar

funcionalmente o objeto como sendo um documento. Parece inquestionável que um livro, um periódico, um cartaz, um manifesto ou publicações semelhantes sejam documentos. Se a peça for verbo-visual, é possível que nos inspire a buscar na origem das imagens impressas algum caráter artístico nativo do processo (como na etapa de criação). Ainda assim a nossa tendência inercial será a manutenção cômoda do balizamento pelos valores científicos inerentes ao documento. É mais fácil e prático nos atermos à leitura de unidades de informação direta, sem interferência de questões estéticas fluidas ou passionais.

O livro de artista, contudo, propõe-se, na maior parte das vezes genuinamente, como obra de arte. Ele é obra (como qualquer livro o é), pertence ao sistema das artes (pelos seus valores estéticos, mnemônicos, poéticos, simbólicos enfim) e foi elaborado ou concebido por um artista (que apenas eventualmente será um *naïf*). Estamos falando aqui do livro de artista no seu sentido mais estrito (e conflituoso para alguns): aquele que é uma publicação. Partimos do princípio que ele é obra ou que ele é mídia que porta ou conduz à obra, sendo conceitualmente excepcional e pertencente às estratégias históricas de instauração da arte contemporânea. Comportou-se como um produto alternativo à ordem artística ou invasivo ao sistema das artes visuais, até oferecer-se à crítica. E em todo esse tempo, sem deixar de impor sua funcionalidade. Em estatuto reverso ou simultâneo pode agregar sofisticções formais e informacionais articuladas com a comunicabilidade e a artisticidade. Como documento, é

problemático, sem dúvida, por mérito de sua retórica própria ou das retóricas que emula de outras fontes. Mas o estudo da arte contemporânea será incompleto se não considerar a dupla personalidade de parte dessa produção. Alguns exemplos podem ser usados, entre tantos indispensáveis para a compreensão de movimentos conceituais em geral, do minimalismo, da *land art*, da *arte povera*, do advento da intermídia, etc.

Entre os casos mais recordados dessa dupla capacidade (ser obra e ser documento) estão as edições das “topografias do acaso” de Daniel Spoerri (comentadas anteriormente no XXX Colóquio do CBHA, em 2010, em comunicação que é a origem destas considerações). Nascido na Romênia como Daniel Isaak Feinstein (1930), mas criado na Suíça (a partir dos seus 12 anos, por causa da Segunda Guerra), Spoerri ficou muito conhecido por seus quadros-armadilha, fixações ou *assemblages* de objetos em superfícies horizontais transpostas para o plano vertical da parede, além da associação com o movimento Fluxus. Os elos entre suas múltiplas expressões podem ser localizados nos livros que publicou, como *L’Optique moderne, collection de lunettes présenté [sic] par Daniel Spoerri, avec, en regard, d’inutiles notules par François Dufrêne*, publicação Fluxus de 1963 (Nova York e Wiesbaden), em co-autoria, ou em *The mythological travels...*, Nova York, Something Else Press, 1970, uma obra tida como com tom mais íntimo e pessoal do que as anteriores (Frank, 1983, p.39; a edição, de quase três mil exemplares, é conhecida pelo título reduzido, já que o completo é muito longo: *The*

mythological travels of a modern Sir John Mandeville, being an account of the magic, meatballs and other monkey business peculiar to the sojourn of Daniel Spoerri upon the Isle of Symi, together with divers speculations thereon). Ou ainda *Dokumente Documents Documenti: Zur Krims-Krams Magie*, Hamburgo, Merlin Verlag, 1971, um portfólio composto por oito envelopes contendo diversos documentos, impressos diversos produzidos (ou sobras) pelo artista ou seus amigos Emmet Williams e Pierre Alechinsky. “Em que consiste a natureza artística de livros assim?”, pergunta Anne Moeglin-Delcroix (2012, p. 207), propondo isolar aquilo que nele seja pertinente a uma concepção de arte que ultrapasse seu caso particular ou *sui generis*, já que é um efeito entre outros efeitos possíveis.

A obra textual considerada como a mais importante de Spoerri adquiriu características de sequência editorial, quase um “livro em progresso”. Teve início com uma brochura pequena, *Topographie anecdotée* du hasard*. O asterisco é parte integrante do título (e também está assim na página de rosto), e remete ao texto de contracapa, uma mensagem para Spoerri do crítico Pierre Restany (1930-2003), comentando que a palavra *anecdotée* não existe no vocabulário francês. Pode ser traduzido livremente como *Topografia anedotada* do acaso* (evito a forma “anedotizada” porque ela está dicionarizada no português). Trata-se de um pequeno catálogo sem imagens, publicado por Editions Galerie Lawrence, Paris, em 1962. Teve uma nova e muito aumentada edição em 1966, nos Estados Unidos, consagrada como a versão mais lembrada por

seus admiradores. Foi publicada por Something Else Press, editora dirigida por Dick Higgins (1938-1998), inglês que foi um dos fundadores do movimento Fluxus.

Mesmo aumentada e ilustrada, a reedição tem também uma conformação simples, comercial, apresentada com dois acabamentos, capa dura ou em brochura (Silveira, 2001, 168-170). O título passou a *An anecdoted topography of chance*, com o subtítulo *Re-anecdoted version* (versão “reanedotada” ou “reanedotizada”). A nova versão contou com a colaboração de Robert Filliou (1926-1987), tradução de Emmett Williams (1925-2007) e ilustrações de Roland Topor (1938-1997). Possui impressão tipográfica, com pequenas ilustrações que lembram as vinhetas de livros populares do passado. As primeiras páginas (a parte pré-textual) trazem um diagrama da mesa que ficava “entre o fogão e a pia” de sua residência na Rue Mouffetard, Paris, indicando a posição dos objetos sobre ela, correspondentes aos 101 comentários. A parte textual é formada pela reunião dos comentários, pequenos blocos de texto (às vezes apenas uma ou duas frases), acompanhados de uma pequena ilustração (que não havia da versão anterior), e de notas do autor e do tradutor. Esses pequenos memoriais de objetos (*memorabilia*) também poderão trazer informações diversas, como reproduções de diálogos gravados e remissões. A proposta dessas relações constituem importantes informações sobre o momento artístico em sua época. O objeto 34, por exemplo, é uma pequena caixa de madeira carcomida, que contém dezessete objetos “incongruentes”, descritos um a um nas páginas 75 e 76.

(d) Estojo de plástico branco

para uma bateria de gravador. Comprei o gravador quando estava em Amsterdã (veja nº 25, nota ***) durante a exposição *Art in Motion*; as baterias foram usadas e substituídas pouco depois em Estocolmo, onde Puntus Hulten, diretor do Moderna Museet, montou a mesma exposição. Eu adormeci com o gravador ligado e as baterias se esgotaram durante a noite.**

Nota adicional do autor. **Sobre museus e exposições: passando um dia com Robert Filliou na Rue des Rosiers, onde ele viveu após sua expulsão da Dinamarca, e que é a principal rua do bairro judeu de Paris, nós avistamos dentro de uma loja cerca de vinte galinhas em uma parede de gaiolas [...] mantidas vivas até serem abatidas de acordo com o ritual kosher [...]. À medida que nos aventurávamos no interior, sem desejar provocamos uma disputa entre um velho sentado em uma cadeira e uma mal-humorada velhinha que depenava uma galinha. Ele queria que entrássemos [...] mas ela repetia sem parar: “Não tem museu aqui, isto não é um museu”. Finalmente expulsos, mas nos divertindo, Filliou comentou que o incidente merecia uma nota na topografia [...].

Nota do tradutor 3. Mais sobre o assunto de museus: Allan Kaprow escreveu em sua introdução para *Daniel Spoerri's Room No. 631 at the Chelsea Hotel*, uma exposição promovida pela Green Gallery, em Nova York, em março de 1965: “[...] Suas construções lotaram o espaço, misturando-se com a cama, as roupas, o cheiro de lasanha. É preciso escolher o nosso caminho através desta confusão intrigante. Onde é que a obra de arte termina e a vida começa? [...] ele contribuiu para a eventual morte da galeria de arte e dos museus. Esta morte vai levar tempo, mas, enquanto isso, o mundo se tornou interminavelmente disponível.”

A citação acima já foi apresentada como amostra da construção do trabalho (Silveira, 2001, p. 170),¹ mas aqui o elemento enfatizado é o seu coeficiente informacional. Relatos desse tipo têm a qualidade de conter fatos de interesse, de sugerir caminhos de investigação, de deflagrar novas possibilidades para busca de fontes. O livro de Spoerri ainda teria uma versão alemã, com colaboração de Dieter Roth, *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Berlim,

¹ A tradução em Silveira, 2001, p. 170, livre, foi aqui revista quanto a alguns enganos (erros nossos). Também deve ser notado que este é o texto da edição de Something Else Press, 1966. A reedição de Atlas Press, 1995, substitui os asteriscos originais (ou cruces †††) por letras minúsculas sobrescritas. Também o substantivo comum “topografia” ao final da citação (no original: “a note in the topography”) foi reeditado como nome próprio e em itálico, *Topography*.

Luchterhand, 1968. Além dela, existe ainda uma nova versão inglesa, da Atlas Press, Londres, 1995, sendo esta última simplesmente *An anecdoted topography of chance*. Apesar de não possuir subtítulo, na página de rosto uma nota adverte: “Provavelmente versão reaneditada definitiva”. É acrescida dos comentários adicionais feitos por Roth na edição alemã, de esclarecimentos dos editores, de novas notas, de fotos e um muito útil índice, o que faz dela a edição como maior carga bruta de informações. Em suma, embora a edição estadunidense seja reconhecida como a mais notável, os pesquisadores interessados terão quatro publicações de uma mesma obra, cada uma podendo ser considerada como fonte primária para investigações, de acordo com o propósito ou enfoque de seus problemas ou hipóteses de trabalho.

Sobre Dieter Roth (1930-1998), mencionado algumas vezes, é oportuno lembrar que ele é de um dos artistas que melhor representou à liberdade de trânsito entre obra e documento. Criador hábil em muitas formas de expressão pela imagem e pela palavra, Roth publicou muito, de cartões e múltiplos bi e tridimensionais até livros. Nos anos 1970 teve uma decisão notável, a de reunir a sua obra pregressa em uma nova e totalizante série de volumes que, apoiada sobretudo nas técnicas comerciais modernas de impressão (sobretudo o ofsete), recensaria uma parte da sua produção até então. O trabalho contou com a parceria propositiva e inestimável de Hansjörg Mayer (1943), um importante publicador da arte contemporânea. Juntos produziram *Gesammelte Werke (Collected Works)*,

num total de 26 tomos (numerados de 1 a 20 e de 35 a 40) que reeditam, a partir de 1969, livros passados, muitos com farta documentação de outros projetos realizados, de ideias e pensamentos, de proposições, textos, desenhos, fotografia e uma ampla gama de registros. Qualquer estudo sobre Roth poderá incorrer em fragilidade caso não leve em consideração as informações oferecidas por suas publicações.²

O Brasil não oferece exemplos com impulsão artística de fôlego equivalente. Ainda assim podem ser localizados trabalhos insubstituíveis em seu gênero. É notável o grupo historicamente envolvido com a produção de múltiplos em fotocópias (cópias xerográficas), certamente mais precárias, mas não menos importantes. Muitos artistas brasileiros usaram copiadoras, sobretudo em esforços conceitualistas. Entre os nomes mais lembrados está o de Paulo Bruscky (1949). E entre seus incontáveis trabalhos, destaque-se o *Alto retrato* (assim mesmo, com “l”), produzido em Recife (Edições Pirata, 1981). O livro é uma brochura simples, colada (sem costura) em formato pouco menor do que A4. Trata-se de uma reunião de fotocópias de documentos das suas atividades na arte postal, proposições, registros de suas “xeroperformances”, reproduções de fotos de seu arquivo pessoal, exercícios com carimbos, colagens e o bom humor que é a sua marca

² Como complementação às ideias expostas sobre Spoerri e Roth (e também Augusto de Campos e Waltercio Caldas), consultar a comunicação *A reedição como operação artística: apontamentos*, apresentada no XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte em 2010, no Rio de Janeiro (versão reduzida de palestra apresentada em março de 2010 na Université de Rennes 2, para o colóquio “Le livre d’artiste: quels projets pour l’art?”, em parceria com a Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne).

inconfundível. Eventualmente surgem interferências, um fio de linha, cortes no papel, carimbos. Como Bruscky não demonstra nenhuma reverência especial ao original, muito do que apresenta é fotocópia de outra fotocópia mais antiga. Por tal razão, é possível que uma página de *Alto retrato* possa ser uma fotocópia de uma fotocópia de outra fotocópia. Sabe-se lá quantos níveis de cópias temos nas mãos, mas penso que o pesquisador deva ter em mente que em casos como esse, a reprodução, por si mesma ou pelo empreendimento que a produz, é um outro e novo original.

E que o pesquisador esteja atento aos cuidados adicionais que devem ser tomados com as publicações companheiras ou críticas dos livros de artista. Os próprios artistas tendem a produzir arrazoados, muitas vezes desatentos ao rigor científico, mosaicos de ideias que divulgam em veículos alternativos e que são compilados apaixonadamente pelos entusiastas. Já foi notado anteriormente (Silveira, 2001, p. 60-61) o caso do artigo “O livro como forma de arte”, de Julio Plaza, publicado em 1982 na revista *Arte em São Paulo*, e que é capital para o estudo do assunto no Brasil (não confundir com o texto avulso, datilografado e homônimo de 1980). Plaza repetiu livremente, como numa colagem e sem citar a origem, algumas frases de Ulisses Carrión (1941-1989), publicadas sete anos antes no artigo “El arte nuevo de hacer libros” (inspirado no poema *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, do espanhol Lope de Vega) na revista mexicana *Plural* (dirigida por Octavio Paz, suplemento cultural mensal

do jornal *Excelsior*), fevereiro de 1975, e, logo a seguir no mesmo ano, como “The new art of making books”, em *Kontexts*, de Amsterdã (número 6/7). Mais tarde, em 1978, foi apresentado em palestra na Pinacoteca do Estado de São Paulo e em outros países. O desconhecimento das fontes primárias (aqui representadas por *Plural*, *Kontexts* e *Arte em São Paulo*) alimenta uma cadeia na internet que inclui de blogues juvenis até portais sofisticados, e pode chegar à imprensa estável. O descuido ocorreu com a revista brasileira *Select*, que na edição de janeiro de 2012, direcionada às relações entre arte e livro, copiou sem qualquer esclarecimento adicional o texto de Plaza, como disponível no sítio *Sibila* (de poesia e crítica literária) que reproduz um longo excerto do artigo de *Arte em São Paulo*.³ O cotejo ocorre nos primeiros parágrafos do artigo (na revista *Arte em São Paulo* e, conseqüentemente, em *Sibila* e *Select*).

O livro é um volume no espaço. Livro é uma sequência de espaços (planos) em que cada um é percebido como um momento diferente. O livro é, portanto, uma sequência de momentos. [...] O texto verbal contido num livro ignora o fato de que o livro é uma estrutura autônoma espaço-temporal em sequência. Uma série de textos, poemas ou outros signos, distribuídos através do livro, seguindo uma ordem particular e sequencial, revela a natureza do livro como estrutura espaço-temporal. Esta disposição revela a sequência mas não a incorpora, não a assimila.

Compare-se com os primeiros parágrafos do artigo de Carrión em *Plural*, que o apresenta como “jovem escritor

³ Publicação em *Select*, Editora Brasil 21, número 3, janeiro de 2012, página 77. O artigo referencia o caminho <http://bit.ly/uHtbbk>, que conduz ao sítio de *Sibila*, mas a um link incorreto. A publicação correta está disponível em <http://sibila.com.br/arte-risco/o-livro-como-forma-de-arte/4533> (acesso em 7/9/2012).

mexicano” que “ultimamente tem incursionado no campo da poesia experimental”.

Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos. [...] Un texto literario (prosa) contenido en un libro *ignora* el echo de que éste es una secuencia espacio-temporal autónoma. Una serie de textos más o menos cortos (poemas o no) distribuidos en un libro según cierto orden propio, manifiesta la naturaleza secuencial del libro. La manifiesta, acaso la usa. Pero no la aprovecha, no la incorpora, no la asimila.

Ao final, a datação: “Amsterdã, maio de 1974”. O artigo de Plaza foi enaltecido, o que é justo, mas Carrión foi esquecido, o que é injusto (salvo se ainda houver um terceiro autor antes deles). Pode-se imaginar que as pessoas no círculo de Plaza talvez pudessem identificar a presença estruturante de Carrión em seu artigo, mesmo que omitido nas referências. A observação pessoal sugere que o uso de citação era muito impreciso em artes, quando não amador. A colagem de textos, assim como de imagens, não era rara na época (a arte postal, por exemplo, usou muito esse recurso). Plaza foi um nome inquieto de nossa cultura, um homem de criação, e isso deve ser considerado. Sobre o texto de Carrión, ele só seria publicado em português em 2011, como *A nova arte de fazer livros* (Belo Horizonte, C/Arte). O fato de uma revista ser apurada e atenta em suas edições não impediu a cilada metodológica. A internet é uma fonte infinita e inesgotável de conhecimentos, tanto corretos como incorretos. Consultá-la é obrigatório, copiar dela é válido. Mas justamente por causa da quantidade e acessibilidade de tanta informação, o uso deve ser

feito com redobrado cruzamento de dados e verificação consistente dos registros.

Poderíamos prosseguir analisando publicações mais recentes, como as de Damien Hirst, Sophie Calle, Allan Sekula, Francis Alÿs. E mencionar o grande arquivo de imagens que os artistas podem oferecer, sobretudo nos livros fotográficos (ou, como os anglicistas preferem, os fotolivros). Seguindo por essa lógica, deve ser insistido que será sempre um pouco omisso o estudo que não considerar a produção bibliográfica de Andy Warhol, Allan Kaprow, Gerhard Richter, Martin Kippenberger, Robert Filliou, Peter Downsbrough. Esses e muitos outros têm seus textos e ideias retirados do contexto original para serem reproduzidos (e às vezes fragmentados) em revistas e antologias de escritos de artistas. Não se trata de uma estratégia nova. Alguns precedentes são bem conhecidos, como o texto de *Jazz*, 1947, de Henri Matisse, exaustivamente republicado na maioria dos idiomas, despido de suas imagens, seu formato e seu equilíbrio cursivo. E poderíamos ainda considerar as publicações que constroem ficções, um privilégio do veículo, como *Marcelo do Campo 1969-1975*, de Dora Longo Bahia, 2006, ou *A Coleção Duda Miranda*, por Duda Miranda, ou Marilá Dardot e Mattheus Rocha Pitta, 2007. Ambos são personagens inexistentes, apresentados por “sólida” comprovação de suas biografias. São, de fato, frutos resultantes de dissertações (reais): respectivamente mestrados em artes visuais da Universidade de São Paulo (de Bahia, com o mesmo título) e da Universidade Federal do Rio de

Janeiro (de Dardot, *A de Arte - A Coleção Duda Miranda*), ambos defendidos em 2003. Exercícios aprofundados de linguagem visual ou drible na reflexão erudita sobre a própria obra? No mínimo, resultados apreciados e bem-sucedidos de fusão entre ficção e documentação.

Se nós temos essas possibilidades de acesso à informação biográfica e poética dos artistas, então por que, ao examinarmos a seção de referências bibliográficas de trabalhos de graduação (e até de pós-graduação), encontramos raras presenças de livros de artista e tanto apoio das antologias de escritos? Não há dúvida, são dois casos diametralmente opostos de visibilidade e distribuição comercial. E também é evidente a facilidade de consulta dos escritos compilados. Que sejam, então, usados amplamente. Sua utilidade instrumental é inquestionável (mesmo que essa praticidade seja algo preguiçosa). Mas devemos ter em mente que livros de artista são fontes primárias para nossas investigações. Portanto precisam ser apresentados como tal nas salas de aula, em disciplinas de metodologia da pesquisa, seja em história da arte ou em poéticas visuais. São raras as instituições acadêmicas brasileiras com acervos significativos à disposição de seus alunos e pesquisadores. A Universidade de São Paulo (USP) é um caso exemplar, já que possui o seu Museu de Arte Contemporânea, com exemplares da maior importância. A Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) constrói com coragem e exemplarmente a sua coleção, sobretudo apoiada em edições recentes, com boa representação de brasileiros. A Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

tenta reconstruir o acervo muito dilapidado de seu Núcleo de Arte Contemporânea, o histórico NAC, buscando diminuir o quadro desestimulante do passado recente. A Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), apesar de estar entre as primeiras no Brasil a estabelecer um bacharelado em História da Arte, tem alguns títulos guardados no acervo de sua Pinacoteca; sem constituição de coleção especial e sem registro no catálogo geral do sistema de bibliotecas, podem ser consideradas ocultas.⁴

Apesar das mazelas, aos poucos nossas bibliotecas vão formando seus acervos. Para nossa tristeza, não raro com lentidão exasperante. Aos nossos pesquisadores em potencial, a maior parte do que oferecemos ainda é a informação de terceira mão. Para quem tem pressa (e crédito), há o recurso confortável da compra pelo correio em livrarias internacionais. Merecem atenção lojas como Printed Matter, Boekie Woekie, Art Metropole, Bookartbookshop, Florence Loewy, Motto, Pro qm (algumas acumulando papéis de destaque na história da arte contemporânea,⁵ o que justifica que elas sejam um assunto para a sala de aula, que tenham apresentação não somente instrumental, mas também crítica). Numa época agraciada pela facilidade de busca e localização pela internet, o desconhecimento e a consequente falta de contato com esses veículos de informação é injustificável.

⁴ O autor agradece o envio de informações relativas ao tema que a ele possam ser enviadas para futura ampliação das presentes considerações, integrantes de pesquisa em andamento.

⁵ Ver comunicação *A arte e seus empórios: lojinhas e livrarias na pesquisa de fontes primárias*, apresentada no 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de pesquisadores em Artes Plásticas, Florianópolis, 2008.

Como também é injustificável a privação da oferta de fontes primárias em instituições de ensino superior de História da Arte.

Referências bibliográficas:

CARRIÓN, Ulises. El arte nuevo de hacer libros. Plural, México, n.41, feb. 1975, p.33-38.

FRANK, Peter. Something Else Press: an annotated bibliography. [New York]: McPherson & Company, 1983.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain. 2.ed. Marseille: Le Mot et Le Reste; Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2012.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). Arte em São Paulo, São Paulo, n.6, abr., 1982.

SILVEIRA, Paulo. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; Fumproarte/SMC, 2001.

Incêndios e Reedificações: Construção de Verdades na Historiografia da Arte no Brasil

Ricardo Maurício Gonzaga - UFES

Resumo: A partir da percepção intuitiva de um problema relativo à atribuição de anterioridade - e, conseqüentemente, autoria - a dois pares de quadros da pintura brasileira do século XVIII, o(s): Incêndio e Reedificação do Recolhimento do Parto, um par de Leandro Joaquim, o outro de Francisco Muzzi, o texto levanta algumas questões referentes a possibilidades de revisão crítica dos processos de construção de verdades históricas na tradição da historiografia da arte brasileira.

Palavras-chave: monumento, documento, historiografia, pintura, autoria

Abstract: From the intuitive perception of a problem concerning the allocation of priority - and hence authorship - on two pairs of frames of Brazilian painting of the eighteenth century, the (s): Fire and Rebuilding of the Labor Gathering, a pair of Leandro Joaquim, the other of Francisco Muzzi, the article raises some questions regarding the possibilities for critical review of procedures for the construction of historical truths in the tradition of historiography of Brazilian art.

Keywords: monument, document, historiography, painting, authorship

Monumento x Documento

Em 2009, na palestra de abertura de um congresso,¹ a historiadora – e professora - Mirian Ribeiro de Oliveira, mencionou que sempre insistia com seus alunos para que observassem com atenção o objeto do trabalho, de modo a conquistar por meio deste aprofundamento do olhar uma capacidade superior de compreensão a partir das características específicas da obra. Poderíamos resumir assim o conselho da professora: atenção ao monumento. “Monumento” aqui na conhecida acepção de Erwin Panofski, que opõe o conceito ao de “documento”.²

Ora, o que infelizmente podemos perceber é que, em muitos casos, os procedimentos da historiografia da arte brasileira não seguem este conselho simples e fundamental. Pelo contrário. O que o artigo pretende apontar, tendo como ponto de partida um caso específico, é a tendência usual à repetição acrítica de verdades que, uma vez instituídas, se tornam absolutas, devido à inércia de processos de pesquisa que se apoiam unicamente em revisões bibliográficas do material escrito previamente sobre o assunto. Ou seja, vale o que está escrito: independentemente do grau de confiabilidade que a proposição originária possa apresentar, uma vez dito –

¹ VI CONGRESSO DO CEIB, 16 a 18 de setembro de 2009, Rio de Janeiro.

² PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.29.

ou melhor escrito – ela será daí por diante considerada como referência inquestionável relativamente àquele caso específico. Caso encerrado, portanto.

Quanto ao caso específico referido, sua análise pode não se restringir a servir como ponto de partida para a reflexão, por aparecer como sintomático em relação ao problema geral, mas, em si mesma, se aceita a argumentação, constituir-se como conquista para sua revisão específica nos processos da historiografia brasileira de arte.

Optei estrategicamente por principiar apresentando a trajetória histórica da visibilidade pública das obras envolvidas, objetivando um descondicionamento da visão construída pela tradição historiográfica, que será apresentada e analisada segundo sua própria inserção na sequência cronológica.

Um edifício, um incêndio, uma reedificação, quatro quadros

Inaugurado em 1759, o Recolhimento do Parto era uma instituição ligada à Igreja Católica (pertencia à Irmandade da Misericórdia) que funcionava num edifício de três andares, construído a partir de 1742, no centro do Rio de Janeiro. Sua finalidade era abrigar esposas ou filhas que tivessem – na perspectiva de seus maridos ou pais – se desviado das condutas condizentes com as de mulheres “honestas” e que, “arrepentidas do pecado”, deveriam lá procurar o caminho da regeneração por meio da religião.

Na noite de 23 para 24 de agosto de 1789, o edifício se incendiou; as internas foram salvas por populares e o fogo combatido com as águas do chafariz da Carioca. Apagado o incêndio, a reconstrução se deu de forma rápida, a partir de projeto do Mestre Valentim, escultor protegido pelo vice-rei, Luis de Vasconcelos e Souza, que a financiou com dinheiro do Erário Público, pelo que foi muito criticado. Em dezembro daquele ano acontecia a reinauguração.

A Igreja do Parto, vizinha do Recolhimento e que lhe emprestara o nome, abrigou, desde então, dois quadros grandes (188 cm x 224 cm, cada), de formato elíptico, tradicionalmente atribuídos a Leandro Joaquim, representando o incêndio e a reedificação do Recolhimento do Parto, que se encontram atualmente no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra do Rio de Janeiro (Figura1). Tais quadros, portanto, nunca foram perdidos de vista, tendo mantido sua visibilidade pública na cidade desde que foram pintados.

Em 1944, a historiadora Hannah Levy oferece a primeira notícia de dois outros quadros, menores (97,5 x 124 cm, cada), retangulares, de suposta autoria de Francisco Muzzi (Figura 2), mencionando, após a descrição do primeiro par de quadros,

[...] que o Sr. Raimundo de Castro Maia teve a gentileza de remeter ao S.P.H.A.N. as fotografias de duas telas de sua propriedade, que representam – o incêndio e a reconstrução do Recolhimento do Parto. Estas obras preciosas, oferecidas ao ilustre colecionador em Lisboa, trazem a seguinte inscrição: *Muzzi inventou e delineou*.³

³ LEVY, Hannah. *A pintura colonial no Rio de Janeiro*. In *Pintura e escultura*, MEC, IPHAN, USP, 1978, p. 93.



Figura 1 - Leandro Joaquim, Incêndio e Reedificação do Recolimento do Parto, 1789, circa 1789, 188 cm x 224 cm (cada), acervi Museu Arquidiocesano de Arte Sacra do Rio de Janeiro.



Figura 2 - Francisco Muzzi, Incêndio e Reedificação do Recolimento do Parto, circa 1789, 97,5 x 124 cm (cada), Museu da Chácara do Céu, Fundação Raimundo Otoni de Castro Maria, Rio de Janeiro, Brasil.

“Ora, sendo assim”, concluía Levy, “os painéis atualmente conservados na Igreja do Parto devem ser considerados como cópias, executadas por Leandro Joaquim, das obras de Muzzi”.⁴

A partir daí, na ausência de provas documentais que permitissem comprovar ou refutar a hipótese, a historiografia

⁴ Idem, ibidem, p. 93.

vem repetindo unissonamente esta “verdade”:⁵ os quadros de Leandro Joaquim são – e aqui não cabe dizer “seriam”, porque em momento algum parece pairar sombra de dúvida sobre sua contínua reafirmação - cópias dos de Francisco Muzzi, tendo sido pintados - esta a explicação encontrada para referendar a afirmação - para que permanecessem no Brasil quando os originais partiram. Tudo baseado exclusivamente na inscrição do próprio Muzzi, que se apresenta como inventor e delineador, no único – e, na visão de Levy e da tradição que se segue, suficiente - documento que estabelece a relação de anterioridade autoral entre os quadros...

Ora, convenhamos: que tribunal acataria como prova um texto de próprio punho? No entanto, Muzzi escreveu, portanto, tomemos como verdade - e passemos a repeti-la: está escrito! Vale o escrito...

Antes de apresentar argumentos baseados na análise dos aspectos visuais presentes nos dois pares de quadros, gostaria de aludir a outro aspecto que pode ter influenciado Levy a propor a anterioridade dos quadros de Muzzi: devemos ter em mente, como possível motivação para esta proposição, o fato de ser considerada natural, como de fato era – o sentido direcional da importação de valores europeus para a arte colonial brasileira. Em outro texto, a própria Hannah Levy, escreve: “é fora de dúvida

⁵ Por exemplo: dos Santos, Amândio Miguel, *Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na Pintura do Rio de Janeiro Setecentista*, in Gávea, *Revista de História de Arte e Arquitetura* – vol. 1, nº 1, Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1984, ps. 130 a 151; Carvalho, Anna Maria Fausto Monteiro de, *Mestre Valentim*, São Paulo: Cosac & Naify, 1999; Leite, José Roberto Teixeira, *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

que grande número de pintores nacionais se utilizou de modelos da arte europeia”.⁶ Nada de absurdo nisto. Como também não é absurdo se supor que a naturalidade deste sentido, possivelmente introjetada pela historiadora, tenha, por isso mesmo, se aplicado naturalmente ao caso específico: pintor italiano pinta, mulato brasileiro copia.

Uma perspectiva histórica

A própria Hannah Levy fornece a possibilidade de utilização da via de argumentação que adotarei inicialmente. Após mencionar no primeiro texto citado serem as fontes documentárias relativas a obras de arte profanas mais raras e difíceis de se encontrar que a documentação relativa a obras religiosas, “cuja história pode quase sempre se comprovar pelo estudo dos arquivos das comunidades religiosas”,⁷ Levy faz uma importante e, para o caso em questão, significativa, observação: “entretanto, as obras profanas oferecem muitas vezes sobre as obras religiosas a vantagem de fornecerem, pelo próprio assunto da representação, indicações bastante exatas sobre o tempo da sua execução”.⁸ Sendo assim, com as palavras da historiadora, podemos acrescentar que o:

[...] caso dos painéis do Parto prova novamente a necessidade imperiosa que têm os historiadores da arte brasileira de controlar constantemente todas as fontes existentes (intencionais e casuais, diretas e indiretas) umas pelas outras.⁹

⁶ LEVY, Hannah, *Modelos europeus na pintura colonial*. In op. cit, p. 99.

⁷ Idem. *A pintura colonial no Rio de Janeiro*. In op. cit., p.94.

⁸ Idem, ibidem, p. 94..

⁹ Idem, ibidem, ps. 93, 94.

Hannah Levy afirma também que “tudo – até as coisas aparentemente mais distantes do problema – pode tornar-se uma fonte preciosa.”,¹⁰ o que a leva a acrescentar que “a utilidade ou o valor de cada fonte depende, pois, sempre da pergunta formulada pelo pesquisador”.¹¹ Estimulados por esta perspectiva, retomemos então, por um momento, a explicação que justificaria a suposta cópia por Leandro Joaquim dos originais de Muzzi, repetida e consagrada pela tradição: teriam sido copiados “para que permanecessem no Brasil quando da partida dos originais”. Segundo esta hipótese a sequência dos fatos seria a seguinte: há um par de quadros pequenos que vão ser levados para fora do país, então pintam-se às pressas dois quadros maiores para permanecer aqui. Soa estranho: não seria o oposto? Assim: temos dois quadros grandes, cujas dimensões os transformam em um transtorno para qualquer viagem, quanto mais nos termos de uma viagem marítima transatlântica do século XVIII, então se providencia às pressas a pintura de duas cópias menores, portanto mais adequadas ao transporte, para assim homenagear o patrocinador da reconstrução do edifício, que as levará como lembrança do reconhecimento deste gesto? Soa ou não como mais plausível? A admoestação possível a esta segunda hipótese de que em relação ao transporte marítimo de obras de arte, mesmo naquela época e até anteriormente, era perfeitamente possível transportar cargas muito mais dificultosas, de fato, merece atenção: basta lembrar um

¹⁰ Idem, ibidem, p. 37.

¹¹ Idem, ibidem, p. 37.

único caso, o da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, “construída com pedras de lioz cortadas em Portugal”,¹² e transportadas para o Brasil na primeira metade do século XVIII. Acontece que estas pedras vieram “como lastro dos navios que voltavam carregados com produtos da terra”,¹³ o que justifica economicamente seu transporte, o que não acontece em relação ao caso dos quadros analisados. Pelo contrário: trata-se aqui de uma mudança feita às pressas, visto que, em função dos acontecimentos relacionados à Inconfidência Mineira, o vice-rei Luis de Vasconcelos seria forçado a retornar a Portugal em meses, sendo substituído por José Luís de Castro, o Conde de Resende, em cujo mandato seriam julgados os inconfidentes.

A proximidade das datas – o incêndio aconteceu em agosto de 1789; a reinauguração em dezembro; a viagem de retorno de Luis de Vasconcelos a Portugal em março de 1790 – aparece como mais um reforço à esta hipótese: pouco tempo para copiar, conseqüentemente, quadros menores. Evidentemente, não se trata de apresentar este coeficiente de plausibilidade e verossimilhança como prova de veracidade da hipótese. No entanto, se, como lembra ninguém menos que Eric Hobsbawn, “a mera experiência histórica sem muita teoria sempre pode nos dizer muita coisa sobre a sociedade contemporânea”,¹⁴ não seria a recíproca igualmente verdadeira, ou seja, por uma questão de bom senso, o que vale para nós, na

¹² LEMOS, Carlos A. C. et al. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.126.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 126.

¹⁴ HOBBSAWN, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.39.

contemporaneidade, não seria em grande parte aplicável a situações históricas, à medida que

[...] isso em parte acontece porque os seres humanos são quase os mesmos, e as situações humanas são, de tempos em tempos, recorrentes. Da mesma forma que os mais velhos podem frequentemente dizer “já visto antes”, assim também os historiadores, com base no registro acumulado de muitas gerações. E isso é muito relevante.¹⁵

Ou seja: não é razoável supor que, invertendo os termos de Hobsbawn, mas mantendo sua lógica, quadros “portáteis” justifiquem sua realização como cópias de outros maiores, verdadeiros trambolhos, para efeito de facilitação de transporte, ontem, hoje e sempre?

Uma perspectiva visual

Vou me referir agora aos aspectos visuais mencionados acima, cuja análise na verdade deu origem a todo este processo de revisão a que me propus, desde que as evidências se me apresentaram como tal.

Meu processo de aproximação com os dois pares de quadros foi marcado desde o início por uma desconfiança. Esta se insinuou, diria, num primeiro momento, pela via da intuição, instalando-se num plano pré-verbal, a partir do próprio fato plástico, isto é, da percepção da realidade sensível daquelas pinturas. Esta percepção não se conformava à linha temporal historiográfica que parecia de uma vez por todas decidida a partir da interpretação da inscrição de Muzzi.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 39.

Acontece que o *Incêndio* de Muzzi aparece à percepção como muito mais “frio” do que o de Leandro Joaquim e, por isso mesmo, muito mais próximo de ambos os quadros da *Reedificação* que deste *Incêndio*. Por que o *Incêndio* de Muzzi parece mais frio? Porque os elementos constituintes da imagem da pintura estão mais agrupados em conjuntos estruturais, tornando sua percepção mais clara do que a que ocorre no outro quadro, “esfriando”, portanto, o calor local da cena representada.

Ora, o processo de formação da imagem na pintura é sempre um processo de organização dos elementos captados pela visão. Caminha-se, portanto, no percurso interno de um mesmo processo, sejam quais forem as diretrizes estilísticas e/ou as intenções do artista, de fases menos organizadas, para fases mais organizadas estruturalmente. Como fica claro nos *Incêndios*, assim como nas *Reedificações*, este vetor formativo, condicionado pelos processos organizativos relativos à composição bidimensional, atua sobre as formas, agrupando-as em conjuntos cujos limites tendem a configurar-se como mais e mais geométricos, a cada etapa do processo, o que resulta no incremento de sua clareza perceptiva e, conseqüentemente, no esfriamento da cor local relativa ao momento da captação primeira do fato originário, gerador do tema.

No nosso caso, por exemplo, percebemos que, se no quadro do *Incêndio* de Leandro Joaquim, as duas escadas da direita estão alinhadas como paralelas, enquanto a da esquerda aponta para outra direção, em Muzzi *todas as três* estão alinhadas em paralelas. Além disso, se os carros de

pipa d'água em Leandro Joaquim estão em continuidade orgânica com os demais elementos figurativos da multidão em dinâmico frenesi, em Muzzi estes elementos são redimensionados de modo a aparecer como estruturais, estabelecendo mais uma diagonal, igualmente paralela às das escadas. Ainda: a parábola formada pelos jatos d'água de duas mangueiras, em continuidade linear apenas sugerida e organicamente absorvida pela mancha pictórica no quadro de Leandro Joaquim, apresenta-se, em Muzzi, de forma muito mais explícita e artificial, distante um ponto a mais na lógica da cadeia de representação, na direção dos processos de estruturação geometrizante.

Tudo parece, portanto, apontar para a conclusão lógica de que seria possível sustentar, sem grandes riscos, que Leandro Joaquim pintou o incêndio do ponto de vista do momento em que o recolhimento está em chamas e que Muzzi, por sua vez, o teria pintado “a frio”, do ponto de vista distante dos fatos, proporcionado pela mediação dos quadros do outro. Lembrança vivida, então, no máximo, da perspectiva do momento da reconstrução do edifício.

Uma perspectiva textual

Na seqüência da pesquisa, outro elemento, este agora de natureza verbal, veio se apresentar de modo a clarear o processo crítico daquela intuição inicial, fazendo-a emergir ao nível seguinte - aquele em que as percepções visuais transmutam-se em verbais.¹⁶

¹⁶ A esse respeito ver em HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo – Parte I*, Petrópolis: Vozes, 2002 a distinção entre os conceitos de compreensão, interpretação e proposição.

Tratava-se da descrição do processo que aparece no artigo *Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na Pintura do Rio de Janeiro Setecentista*, de autoria de Amândio Miguel dos Santos. Lá, o autor, partindo da aceitação tácita da linha temporal estipulada pela hipótese de Levy,¹⁷ enunciava, a partir de análise cuidadosa e acurada:

“O pintor [Leandro Joaquim] redimensionou a composição, movimentou as figuras, deu mais dinamismo às cenas, pronunciou o contraste entre luz e sombra, alongou as figuras e colocou-as mais próximas umas das outras, dando a intenção de solidariedade entre os observadores do acontecimento. Destacamos também a colocação de figuras do “povo” na parte inferior do elíptico que narra o Incêndio. Representadas a meio corpo como um grupo de espectadores, elas induzem à continuidade cênica, o que não ocorre na obra de Muzzi, onde as figuras são rígidas e distantes, colocadas como parte de um cenário. Verificamos igualmente que Leandro Joaquim teve uma intenção de dramaticidade intensa ao representar a cena do salvamento, por um religioso, da Imagem de N. Sra. Do Parto retirada intacta das chamas devastadoras, que nos faz presumir um apelo emocional do artista com o acontecimento, não observado na tela de Muzzi, neutro agregador de fatos previamente documentados e asseverados.¹⁸ - (os grifos são meus).

Se transcrevo na íntegra a descrição de dos Santos é por acreditar que, de fato, tudo já estava aí indicado, ainda que de modo inconsciente e, conseqüentemente, não conclusivamente manifesto.¹⁹ Foi aí, revigorando-se no embate com esta descrição, que a vaga intuição inicial, “verdade” imagética, encontrou apoio para se consolidar, opondo-se à direção imposta pela tradição historiográfica

¹⁷ “A obra de Leandro Joaquim alcançou esta interpretação nas pinturas do *Incêndio* e da *Reconstrução do Recolhimento do Parto* [...] que copiou, em forma elíptica, das telas retangulares de Muzzi”, DOS SANTOS, Amândio Miguel, *Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na Pintura do Rio de Janeiro Setecentista*, p. 145.

¹⁸ Idem, ibidem, op. cit., p. 146.

¹⁹ A própria ordem de apresentação dos quadros no corpo do artigo – os de Leandro Joaquim anteriormente aos de Muzzi – parece igualmente apontar para uma compreensão não consciente do problema.

ao processo formativo dessas imagens, que então passava a emergir de forma marcadamente antinatural - e aqui, se arrisco esta expressão, é porque quer me parecer ser possível mesmo nomear certa “naturalidade” inerente a este processo.

Assim, acredito poder afirmar que, como as passagens grifadas no texto de dos Santos revelam, tudo aponta para a presença testemunhal do quadro do “Incêndio” de Leandro Joaquim como tendo sido o primeiro, pintado no “calor da hora” da captação dos elementos factuais. Senão vejamos:

Leandro Joaquim:	Francisco Muzzi:
• Figuras mais movimentadas; • Cenas mais dinâmicas; • Contraste entre luz e sombra mais pronunciado; • Figuras mais próximas umas das outras; • Figuras do “povo” na parte inferior do elíptico: continuidade cênica; • Dramaticidade intensa na representação da cena do salvamento da imagem de N. Sra. do Parto; • Apelo emocional do artista com o acontecimento.	• Figuras menos movimentadas; • Cenas menos dinâmicas; • Contraste entre luz e sombra menos pronunciado; • Figuras menos próximas umas das outras; • Ausência de tais figuras; • Figuras rígidas e distantes, como parte de um cenário; • Ausência da representação do salvamento da imagem • Neutro agregador de fatos previamente documentados e asseverados.

É quase impossível não acrescentar ao último item descrito para os quadros de Muzzi - “neutro agregador de fatos previamente documentados e asseverados”: *pelos quadros do outro*, documentos prévios, realizados por testemunha do fato, de onde advinha o “apelo emocional do artista com o acontecimento”!

Outro item notável que emerge da descrição de dos Santos é o que faz referência à presença da “representação da cena do salvamento da imagem de N. Sra. do Parto” intensamente dramática no *Incêndio* de Leandro Joaquim, em oposição à “ausência da representação do salvamento da imagem” no quadro de Muzzi. Aqui, mais uma vez, para além dos argumentos relativos às evidências visuais, a que este aspecto também se agrega, gostaria de recuperar um dado mencionado acima, quando fiz referência às críticas de que o vice-rei teria sido alvo pelo fato de ter financiado com verbas do Erário Público uma obra vinculada a interesses particulares, da Igreja: não seria extremamente inconveniente que a representação do salvamento da imagem religiosa denunciasse em Portugal o vínculo do prédio socorrido com a Igreja Católica? Não seria, portanto, logicamente desejável que esta fosse eliminada da cópia que seria levada para a metrópole?

Os exemplos desta ordem poderiam prosseguir - tais como a oposição eliminação/acréscimo de figuras populares - que, contando com a capacidade dedutiva do leitor, dispensam comentários - se não esbarrassem na exiguidade do espaço.

Uma questão de estilo

Outra via de análise visual desponta da comparação dos quadros com outros atribuídos ou já aceitos como de autoria dos pintores em questão, Leandro Joaquim e Francisco Muzzi. Por aí, a aproximação mais proveitosa

parece ser com o outro - único – conjunto de paisagens, já agora mais que simplesmente “atribuídos” a Leandro Joaquim:²⁰ os ovais do Passeio Público (Figura 3), que - sintomaticamente - apresentam características formais muito semelhantes às dos quatro quadros do Recolhimento do Parto, com os quais formam um conjunto estilisticamente homogêneo. Acresce-se a esta homogeneidade o fato de este conjunto de ovais ter sido pintado para decorar dois pavilhões do Passeio Público, obra cujo projeto foi encomendado ao Mestre Valentim pelo vice-rei Luís de Vasconcelos, tendo sido inaugurada em 1785, quatro anos antes, portanto, do incêndio do Recolhimento. Ora, um destes ovais retrata, além dos arcos da Lapa e das igrejas da Lapa e de Santa Tereza, a Lagoa do Boqueirão, que seria aterrada para que em seu lugar fosse construído o Passeio Público. Surge então a questão: se o quadro tivesse sido pintado após a inauguração do Passeio Público, não seria mais lógico e razoável que este tivesse sido retratado, em lugar da antiga lagoa? Esta cadeia argumentativa parece fazer a datação de pelo menos uma parte do conjunto dos ovais - em especial este quadro - retroceder, portanto, ao período até mesmo anterior à inauguração do Passeio, o que o estabeleceria como referência prévia em relação a realização dos *Incêndios e Reedificações*.

Por outro lado, quanto a identificar um conjunto de características estilísticas na obra de Muzzi, isto é dificultado pela carência de amostras, já que apenas se

²⁰ Para o problema da autoria dos ovais ver: PORTUGAL, Norma Botelho; MELO, Jorge Cordeiro de. *Atribuição ou autoria? Os ovais de Leandro Joaquim*. In *Anais do Museu Histórico Nacional*, volume 35, Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2003.



Figura 3 - Leandro Joaquim, Ovais do Passeio Público, circa 1783, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

conhecem de sua autoria comprovada alguns desenhos de cenários e figurinos e um *Mapa botânico* que se encontra na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Portanto, de duas uma: ou a obra de Leandro Joaquim, incluídos os ovais do Passeio Público, foi influenciada como um todo pela cópia dos quadros de Muzzi do Recolhimento do Parto (mas como poderia, já que estes provavelmente teriam sido pintados em data posterior?), ou, mais uma vez – o que parece muito mais lógico – os quadros de Muzzi são cópias dos de Leandro Joaquim, do que decorre naturalmente sua semelhança com toda a obra deste.

Estas as evidências. Aceitá-las significaria, no mínimo, repensar a facilidade com que a prova “documental”, ainda que escrita por punho próprio, se impôs aos processos historiográficos de modo a se estabelecer, pela inércia da repetição, como tradição.

Não se trata, no entanto, como o título do artigo pode erroneamente sugerir - de se propor o incêndio dos arquivos, o menosprezo pelas provas documentais ou o despreço pela tradição historiográfica. Em absoluto: o que se pretende aqui é justamente ampliar - seja pela via

da análise das características formais do “monumento”, seja pelo recurso ao cruzamento com outras possibilidades de reconstrução histórica - tais como o aprofundamento do entendimento das circunstâncias contextuais - a base de alternativas da própria pesquisa documental. Com a finalidade única de se fortalecer as estruturas do edifício da tradição historiográfica de modo a torná-lo suficientemente sólido, apto, portanto, a resistir a possíveis - e até desejáveis - incêndios ocasionais.

E sair ainda mais fortalecida das decorrentes reedificações.

Referências Bibliográficas:

DOS SANTOS, Amândio Miguel, Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na Pintura do Rio de Janeiro Setecentista. In Gávea, Revista de História de Arte e Arquitetura – vol. 1, nº 1, Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1984

HEIDEGGER, Martin. Ser e Tempo – Parte I, Petrópolis: Vozes, 2002.

HOBSBAWN, Eric. Sobre história. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LEMOES, Carlos A. C. et al. Arte no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LEVY, Hannah. A pintura colonial no Rio de Janeiro. In Pintura e escultura, MEC, IPHAN, USP, 1978.

_____. Modelos europeus na pintura colonial. In Pintura e escultura, MEC, IPHAN, USP, 1978.

PANOFSKI, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PORTUGAL, Norma Botelho; MELO, Jorge Cordeiro de. Atribuição ou autoria? Os ovais de Leandro Joaquim. In Anais do Museu Histórico Nacional, volume 35, Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2003.

Biografias de artistas e a aproximação com a microhistória: Jeanne Louise Milde e Luiz Olivieri

Rita Lages Rodrigues

Universidade Federal de Minas Gerais.

Resumo: Propõe-se analisar a utilização da micro-história como suporte metodológico para a escrita das biografias da artista Jeanne Louise Milde e do arquiteto Luiz Olivieri. As relações entre micro-história, biografia e história da arte foram objeto de reflexão, constituindo parte do arcabouço conceitual da minha tese de doutorado sobre o arquiteto Luiz Olivieri e da minha dissertação de mestrado sobre a escultora belga Jeanne Louise Milde. Buscou-se trabalhar com o específico, o individual, relacionando-o com o contexto. Contexto que deve ser lido como uma realidade mutável de acordo com as ações humanas. Ao se relacionar a micro-história com a produção artística, é central o foco nos produtos resultantes das ações: as esculturas e os objetos arquitetônicos. Devemos considerar que as pessoas têm espaços, mesmo que reduzidos, para agir, para além do habitus do grupo, existindo um espaço de liberdade para cada indivíduo. As respostas dadas por artistas e arquitetos a questões postas pelo campo são distintas e se materializam nas produções individuais.

Palavras-chave: Biografia. Micro-história. Artistas.

Abstract: It is proposed to analyze the use of micro-history as methodological support for the writing of biographies of the artist Jeanne Louise Milde and the architect Luis Olivieri. Micro-history, biography and art history have been the subject of reflection, constituting part of the conceptual framework of my doctoral thesis on the architect Luiz Olivieri and my dissertation on the Belgian sculptor Jeanne Louise Milde. I worked with the specific, individual, relating it to the context. Context that must be read as a mutable reality according to human actions. Relating the micro-history and artistic production, the central focus is in the products resulted of actions: the sculptures and architectural objects. We must consider that people have spaces, even if reduced, to act. Beyond the habitus of the group, there is a space of freedom for each individual. The answers given by artists and architects to questions posed by the field are distinct and materialize in individual productions.

Keywords: Biography. Micro-history. Artists.

Propõe-se analisar a utilização da microhistória como suporte metodológico para a escrita das biografias da artista Jeanne Louise Milde (1900-1997) e do arquiteto Luiz Olivieri (1869-1937). Como dissertação de mestrado defendi, em 2001, trabalho sobre a escultora Jeanne Louise Milde. As relações entre micro-história, biografia e

história da arte permaneceram como objeto de reflexão, constituindo parte do arcabouço conceitual da minha tese de doutorado sobre o arquiteto Luiz Olivieri e sua presença na cidade de Belo Horizonte.

Segundo Giovanni Levi, a micro-história é “uma gama de possíveis respostas que enfatizam a redefinição de conceitos e uma análise aprofundada dos instrumentos e métodos existentes”¹ e os micro-historiadores trabalham com a relativa liberdade do indivíduo, conscientes das limitações do sistema normativo e prescritivo em relação à liberdade individual. As ciências humanas devem se utilizar de categorias não estáveis, estando atentas ao específico, ao local, ao anormal, que pode ser elucidativo para se chegar a uma maior compreensão da história e da cultura humana. Os pesquisadores devem estar atentos aos pequenos indícios, passando de uma realidade simples para uma realidade complexa, mostrando a grande riqueza das teias de relações que se estabelecem nas diversas culturas.

Buscou-se, tanto na dissertação de mestrado, quanto na tese de doutorado, trabalhar com o específico, o individual, relacionando-o com o contexto. Contexto que deve ser lido como uma realidade mutável de acordo com as ações humanas. Ao se relacionar a micro-história com a produção artística, é central o foco nos produtos resultantes destas ações: as esculturas e os objetos arquitetônicos. Sem negar a repartição desigual de poder, grande e coercitiva, devemos considerar que as pessoas

¹ LEVI, 1992, p. 135

têm espaços, mesmo que reduzidos, para agir. Para além do *habitus* do grupo, devemos considerar a existência de um espaço de liberdade para cada indivíduo. As respostas dadas por artistas e arquitetos a questões postas pelo campo são distintas e se materializam nas produções individuais.

Nos estudos da História da Arte Ocidental a tradição da escrita biográfica é de quase 500 anos, se considerarmos o texto de Vasari, Vida de artistas, como inaugural. Os artistas são vistos como indivíduos, sendo essencial elucidarmos como ocorrem as construções textuais da vida dos artistas, em um exercício constante de crítica e reflexão. Neste caso, refletindo-se sobre possibilidades atuais de escrita de narrativas biográficas.

No momento de elaboração do trabalho sobre a artista Jeanne Louise Milde deu-se o encontro inicial com a microhistória e a escrita sobre a trajetória de vida. No entanto, a escrita não se baseou em uma pesquisa que buscasse dar conta do todo desta vida, ela buscou trabalhar questões específicas relacionadas à condição de imigrante da artista e a entrada dela como mulher no campo das artes plásticas. Essa entrada foi perscrutada desde a sua existência como artista-estudante na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas até a sua existência na cidade de Belo Horizonte, que, no texto do trabalho, foi vista como sendo a da primeira mulher a entrar e se estabelecer nesse campo na cidade de Belo Horizonte. Abordei, então, questões relativas ao gênero, especialmente no que se referia à relação entre a sua condição de mulher e as suas

obras de arte. Evitou-se na escrita o estabelecimento de uma relação direta entre a sua condição de mulher e a sua arte na qual figuravam mulheres. A partir da lógica do suplemento de Derrida, refletiu-se sobre a entrada das mulheres no campo das artes plásticas a partir da adoção, por parte das mulheres ingressantes, do discurso existente no campo neste primeiro momento. Assim, seria necessário ela mostrar ser capaz de elaborar suas obras dentro das normas prescritas no campo para se inserir nesse.

Desta forma, a escrita de vida de Jeanne Milde não se baseou em uma descrição factual de sua existência, com ares de objetividade que recorda o positivismo do século XIX, momento da escrita da vida de grandes homens. A partir de questões de reflexão postas a priori, mas sempre revistas no momento de pesquisa e de escrita, problematizou-se a existência da artista, relacionando sua produção com o campo do qual fazia parte e com um espaço de ação possível para o indivíduo.

A consciência da escolha da escrita deve perpassar todo o trabalho de elaboração da escrita de vida de um artista. As escolhas são escolhas do autor. No entanto, por se tratar de texto do campo histórico e não literário-ficcional, as possibilidades de escolha do biógrafo são também restritas, pois deve-se guardar a questão da verossimilhança.

No caso de Luiz Olivieri as questões se relacionaram mais profundamente à existência individual e sua relação com a escrita da história. As questões relacionadas à

micro-história e à escrita biográfica inseridas no campo da história da arte.

Olivieri escolheu, dentre um grupo de possibilidades, se estabelecer em Belo Horizonte. Casou, teve filhos, construiu sua vida. Quando chegou já era adulto, desenhista, arquiteto. A cidade em construção tornou-se palco para a ação do indivíduo. Estes dois objetos, a cidade e o indivíduo, são partes integrantes e indissociáveis do trabalho de doutorado. A cidade, nos primórdios de sua existência, recebeu inúmeras pessoas, algumas em trânsito, outras se fixando e fazendo da capital nascente o seu lugar de ação. O indivíduo, Luiz Olivieri, fixa-se na cidade e neste espaço desenvolve a ação de parte considerável de sua vida. O tempo dos homens, matéria prima da história, insere esse homem e suas ações em uma trajetória que não se esgota em sua existência, visto que algumas de suas obras, frutos de sua visão de cidade, de arquitetura, de mundos, permaneceram na cidade e ainda hoje, no presente, encontram-se na paisagem urbana.

Em um breve texto sobre biografia, Giovanni Levi (1989)² anuncia o que foi utilizado para a construção da tese e da dissertação e que constituiu o seu problema central: de acordo com Levi, as questões levantadas pela biografia são questões de fundo da própria teoria do conhecimento: as relações entre normas e práticas, entre indivíduo e grupo, entre determinismo e liberdade ou mesmo entre racionalidade absoluta e racionalidade relativa. A própria consciência que o sujeito tem de sua

² LEVI, Giovanni. Les usages de la biographie. *Annales ESC*. Paris: novembre-décembre 1989, n° 6, p 1325-1336.

ação encontra-se em jogo, assim como o determinismo existente ou não do contexto em que este sujeito vive. Ou seja, como um indivíduo, arquiteto, migrante, habitante da cidade, age sobre normas estabelecidas, construindo novas práticas em seu cotidiano.

A idéia inicial para a elaboração da tese nasceu da presença de vestígios de Luiz Olivieri em Belo Horizonte, suas esculturas no Museu Histórico Abílio Barreto. Essas esculturas instigaram minha curiosidade acerca do autor de tais obras, que retratavam pessoas na urbe e deparei-me com um arquiteto, de origem italiana, com um olhar interessado sobre a cidade e a arte. Surpreendi-me, inicialmente, com o grande número de construções de sua autoria ainda hoje presentes na cidade. A cada descoberta, ficava mais e mais absorvida pela existência de Olivieri, o primeiro escritório de arquitetura na cidade, mais de 400 projetos de sua autoria aprovados para serem construídos em Belo Horizonte. Como teria sido a sua presença na cidade? Por este encontro inicial, a reflexão sobre a presença das suas obras na cidade mostrou-se necessária. Refletiu-se sobre a permanência de vestígios, de traços, de outras existências, de ações de outros homens na cidade que se sobrepõem às marcas da existência do indivíduo Luiz Olivieri, que nos levam a outras existências, a outros homens, a outros tempos.

Ao mesmo tempo em que Luiz Olivieri é o ponto de partida do trabalho, a biografia construída não serve somente para analisar uma vida repleta de curiosidades pois, a partir de Luiz Olivieri, busco construir uma

biografia-problema. Não é simplesmente o relato nu e cru da existência de um indivíduo, mesmo porque tal relato não seria possível. Construo sua biografia a partir da sua relação com a cidade, efetivada pela existência de seus objetos, construídos por suas práticas e ações. Assim, o outro personagem presente na tese é a própria cidade, a ser vista como um contexto, não rígido, que possibilita a existência e a sobrevivência de atores que atuam em seu palco.

A escrita de vidas é, há tempos, objeto da história. No entanto, foi, ao longo do século XX, desprezada por grande parte dos pesquisadores que escreviam a história e pensavam a sociedade. Em uma breve síntese histórica, podemos separar a forma da análise de vidas em momentos distintos ao longo da historiografia. François Dosse em seu livro *O Desafio Biográfico, Escrever uma vida*, diz ser a biografia um gênero impuro e estabelece uma cronologia da forma de escrita de biografia, denominando o primeiro momento de Idade heróica, o segundo momento de Idade Modal e o terceiro momento de Idade Hermenêutica, por um lado a unidade dominada pelo singular e por outro a pluralidade das identidades.³

Na Idade Heróica, que abarca da Antiguidade à Época Moderna, o gênero biográfico buscava identificar. “Prestou-se ao discurso das virtudes e serviu de modelo modal edificante para educar, transmitir os valores dominantes às gerações futuras.”⁴ Nesta Idade, os homens biografados servem de modelo a serem reproduzidos,

³ DOSSE, François. *O desafio biográfico. Escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2009.

⁴ DOSSE, 2009, p. 123

perpetuados. Este momento abarca de séculos antes de Cristo até o século XX, sendo um modelo que ainda nos momentos atuais encontra espaço. Na Antiguidade, os valores heróicos, no cristianismo os valores religiosos, as hagiografias, as vidas exemplares dos santos. Há também a biografia de heróis, cavaleiresca. E na época moderna aparece como forma de exaltar os heróis, os homens dignos de nota, eram, até o século XVIII, semidivinos. Na entrada do século das Luzes, o caráter divino ou semidivino dos homens não poderia mais ser considerado, substitui-se o herói pelo grande homem.

É neste momento heróico que também podemos vislumbrar a escrita de vida de artistas. François Dosse designa um subcapítulo para tratar da escrita de vida de artistas, nomeado A grandeza artística. E o texto inicialmente tratado é o Vida de Artistas, de Vasari, mas se chega a abordagens no campo da história da arte (Panofsky), história da música e as ciências sociais, com a clássica abordagem de Norbert Elias da vida de Mozart, chegando a abordagens contemporâneas do Centro de Sociologia da Inovação de Bruno Latour e Michel Callon, especialmente do pesquisador Antoine Hennion que realiza uma leitura sociológica dos compositores e de filósofos como Vladimir Jankélévitch que consagra monografias a compositores.

O segundo momento é o da biografia modal. Nas biografias deste tipo, a singularidade do percurso do biografado é representativo de uma perspectiva mais ampla. “O indivíduo, então, só tem valor na medida em que

ilustra o coletivo. O singular se torna uma entrada no geral, revelando ao leitor o comportamento médio das categorias sociais do momento.”⁵

Já o terceiro momento é o da Idade Hermenêutica, um momento mais reflexivo da abordagem biográfica e do qual a presente biografia se aproxima. “A pergunta sobre o que é o sujeito e os processos de subjetivação alimenta essa renovação da escrita biográfica, que a nosso ver já entrou na era hermenêutica, a da reflexividade.”⁶ Em um primeiro momento, esta idade hermenêutica seria marcada pela unidade dominada pelo singular. No segundo momento, da Idade Hermenêutica, há uma pluralidade das identidades, nesta pluralidade, “o fato de se consierar o homem como fundamentalmente plural, mantenedor de vínculos diversos, modifica a abordagem do gênero biográfico.”⁷

A biografia é um gênero histórico com características específicas, algumas delas presentes neste trabalho. A filiação da minha tese e da minha dissertação à micro-história é clara, por isso é necessário se abordar a forma como a biografia foi vista pelos micro-historiadores, especialmente Giovanni Levi (1989), que realiza uma tipologia de biografias, em modelos contemporâneos à escrita do seu texto. Partindo de uma constatação inicial de que não busca uma biografia que esgote a análise da vida de uma certa pessoa, e sim uma biografia que nos faça pensar sobre algumas questões mais amplas

⁵ DOSSE, 2009, p. 195

⁶ DOSSE, 2009, p. 229

⁷ DOSSE, 2009, p. 297.

que perpassam a vida dessa pessoa e enriquecem a compreensão de outros acontecimentos sociais, Levi divide em quatro os tipos de biografia.

Estes quatro tipos se encontram em alguns pontos com a divisão anterior de François Dosse, mas não fazem uma aproximação histórico-cronológica como a realizada pelo historiador francês. O primeiro tipo é denominado por Levi prosografia e biografia modal. Neste caso, as biografias não oferecem outro interesse que o de ilustrar os comportamentos que se relacionam com as condições sociais mais frequentes. Não é uma biografia individual, mas uma biografia do indivíduo que traz em si as características do grupo.

O segundo tipo é pelo autor denominado biografia e contexto no qual a biografia conserva sua especificidade. O contexto aqui aparece para compreender o que parece inexplicável na primeira abordagem ou então para cobrir as lacunas documentais por meio de comparações com outras pessoas ou acontecimentos. Neste caso, o contexto aparece como algo rígido, coerente e que serve de pano de fundo para explicar a biografia. Os destinos individuais se entrelaçam em um contexto, mas eles não o modificam.

Já o terceiro tipo é denominado de biografia e casos limites. Neste tipo de biografia o contexto não é perseguido em sua totalidade e em suas estatísticas, mas por meio de suas margens. Como exemplo maior dessas biografias temos o da biografia do moleiro Menocchio feita por Carlo Ginzburg em *O Queijo e os Vermes* (1986). Ginzburg analisa a cultura popular através de um caso extremo, de nenhuma

maneira modal. Mas mesmo dentro deste caso o contexto social adquire uma face rígida: falando das margens, os casos limite alargam a liberdade de movimento onde os atores podem agir mas essa liberdade se perde com a ligação com a sociedade dita normal.

O quarto e último tipo estabelecido por Levi é por ele denominado biografia e hermenêutica. Neste caso o material biográfico se torna discursivo, mas não podemos com a biografia traduzir a natureza real, a totalidade de significações que ela possui: ela pode somente ser interpretada. Esta aproximação hermenêutica parece mostrar a impossibilidade de se escrever uma biografia mas, ao mesmo tempo, faz com que os historiadores reflitam sobre a utilização das formas narrativas em seu trabalho.

Os quatro tipos de biografia enumerados mostram novas maneiras de se realizarem biografias como instrumento de conhecimento histórico em substituição à biografia tradicional, linear e factual. Os problemas ao se abordar a questão da biografia dentro do conhecimento histórico passam por questões de fundo da própria teoria do conhecimento: as relações entre normas e práticas, entre indivíduo e grupo, entre determinismo e liberdade ou mesmo entre racionalidade absoluta e racionalidade relativa. A própria consciência que o sujeito tem de sua ação encontra-se em jogo assim como o determinismo existente ou não do contexto em que este sujeito vive.

Giovanni Levi encontra uma saída ao estabelecer uma relação permanente entre biografia e contexto, a

mudança está justamente na soma infinita das interrelações estabelecidas. Sem negar a repartição desigual de poder, grande e coercitiva, devemos considerar que as pessoas têm espaços, mesmo que reduzidos, para agir. Não se pode negar a existência de um *habitus* do grupo, mas além dele devemos considerar a existência de um espaço de liberdade para cada indivíduo, espaço este que nasce das incoerências sociais.

Esses espaços de ação individuais devem ser considerados quando trabalhamos com biografias. Tanto na escrita sobre a obra e a vida de Jeanne Louise Milde quanto na escrita sobre a obra e vida de Luiz Olivieri em Belo Horizonte, levou-se em consideração um contexto não rígido e as possibilidades de ação desses indivíduos, em suas escolhas pautadas por realidades e relações sociais.

Referências Bibliográficas:

- DOSSE, François. O desafio biográfico. Escrever uma vida. São Paulo: EDUSP, 2009.
- LEVI, Giovanni. Les usages de la biographie. Annales ESC. Paris: novembre-décembre 1989, nº 6, p 1325-1336.
- _____. Sobre a Micro-História. In: BURKE, Peter (org.). A escrita da História: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- OLIVIEIRI, Luiz. O Architecto Moderno no Brasil. Turim: Gráfica STEN, 1911.
- OLIVIEIRI, Luiz. O Architecto Moderno no Brasil. 2ª edição. Turim: Gráfica STEN, 1911.
- VASARI, Giorgio. Vidas dos artistas. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

Encruzilhadas – afro-brasilidade, História da Arte, globalização

Roberto Conduru

London snow Africa, London hole Brazil, obra feita em 1998-1999, por Milton Machado, é um readymade fotográfico que, entre outros encaminhamentos, aponta a possibilidade e a pertinência de articular artisticamente territórios geopolíticos brasileiros, africanos e outros. Com efeito, África, Brasil e arte são tópicos socioculturais que podem ser conectados entre si e criar um campo de pesquisa heterogêneo e algo impreciso. As relações entre esses tópicos iluminam variados temas, questões, obras, autores, instituições, audiências, sociedades. Constituem um território passível de ser recortado de diversas maneiras, de acordo com diferentes disciplinas, bem como com as intenções e os objetivos que as norteiam.

Para pensar historicamente esse campo múltiplo e não facilmente delimitado é necessário mais do que a inclusão de novos objetos, agentes e instituições, de novos temas e questões na perspectiva tradicional da história da arte. Distante da noção de estilo, o território circunscrito pela conexão entre África, Brasil e arte pode ser visto como um campo aberto a múltiplos atravessamentos, como uma encruzilhada na qual diferentes elementos, sujeitos, pontos de vistas e modos de pensar se articulam. O que demanda o confronto e a conciliação de teorias, métodos, estruturas

discursivas. Portanto, para estudar esse território heteróclito é importante ir além dos limites usuais da história da arte, conectando-a a outras disciplinas e suas tradições.

Nesse sentido, o estudo de relações entre arte, África e Brasil pode ser vinculado à demanda contemporânea pela revisão da abrangência, dos princípios e métodos da história da arte, pode ser associado às tentativas de produção de uma história da arte global. Essa também pode ser vista como uma encruzilhada de diferentes objetos, sistemas de pensamento, agentes, instituições, tradições culturais, modos de ação e reflexão (pesquisar, colecionar, exhibir, ensinar, escrever, editar, criar).

Para análise das conexões deflagradas pelo território configurado pela articulação de arte, África e Brasil com relação à história da arte global, esse texto abordará questões a partir de algumas obras de autores que têm contribuído para pensar os desafios, as ideias, as práticas e as realizações neste campo fértil da história da arte na contemporaneidade: David Summers,¹ Thomas da Costa Kaufmann,² John Onians,³ Julian Bell,⁴ James Elkins,⁵ David Carrier⁶ e Hans Belting,⁷ entre outros.

¹ SUMMERS, David. *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. London; New York: Phaidon, 2003.

² KAUFMANN, Thomas DaCosta. *Toward a Geography of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

³ ONIANS, John (editor). *Atlas of World Art*. London: Laurence King Publishing, 2004; --. *Art, Culture and Nature: from Art History to World Art Studies*. London: The Pindar Press, 2006. --. *Neuroarthistory: from Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. New Haven: Yale University Press, 2007.

⁴ BELL, Julian. *Uma Nova História da Arte* (2007). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

⁵ ELKINS, James (editor). *Is Art History Global?*. New York; London: Routledge, 2007.

⁶ CARRIER, David. *A World Art History and its Objects*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2008.

⁷ BELTING, Hans. "Contemporary art as global art". In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (editors). *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009, p. 38-73.

As obras desses autores indicam que a questão da história da arte global é uma à qual se tem dedicado vários agentes e instituições do campo recentemente. Segundo James Elkins, a história da arte global é a questão mais interessante e importante hoje no campo de história da arte.⁸ Embora isso seja discutível, esse sentido de urgência está vinculado ao fato de não serem satisfatórios os modos de incorporação na história da arte das realizações artísticas não Ocidentais e os desdobramentos da arte Ocidental nas supostas margens do sistema artístico mundial. Persiste nos projetos de história da arte global o ideal de abarcar a humanidade por inteiro, que sempre animou as ideias de arte e de história da arte no Ocidente. Contudo, não é apenas a generosidade humana que mobiliza a formulação de uma história da arte que responda ao processo de globalização. Por um lado, a história da arte global responde às cobranças dos discursos pautados pelo multiculturalismo, pela correção política e pela lógica pós-colonial, que questionaram o eurocentrismo da história da arte tradicional. No lado oposto, é fomentada pelo interesse das instituições do sistema artístico Ocidental, sobretudo dos grandes museus enciclopédicos, na produção de interpretações históricas da arte que dêem sentidos a seus acervos, na maioria dos casos constituídos em processos arbitrários, incongruentes e pouco humanísticos. Ou, ainda, como observa Aruna D'Souza, a história da arte global está conectada à demanda existente, nos Estados

⁸ ELKINS, James. On David Summers's Real Spaces. ELKINS, James (editor). Op. cit., p.41. Apud KESNER, Ladislav. Is a truly global art history possible?. In: ELKINS, James (editor). Op. cit., p. 81.

Unidos da América, por cursos universitários com focos internacionais, que está relacionada à necessidade de recrutar estudantes estrangeiros devido à crise do financiamento público da educação, assim como a ênfase na interdisciplinaridade nos anos 1990 estava vinculada aos cortes dos custos operacionais das universidades norte-americanas.⁹

Sobressai de imediato a necessidade de ampliar a abrangência espacial do relato histórico, ultrapassar suas fronteiras usuais, pois é preciso alcançar muito além de uma Europa expandida. Ao longo do tempo, em sucessivas configurações em livros publicados por Elie Faure,¹⁰ E. H. Gombrich,¹¹ Germain Bazin,¹² Arnold Hauser,¹³ H. W. Janson,¹⁴ Fritz Baumgart,¹⁵ Julian Bell,¹⁶ John Onians¹⁷ e David Summers,¹⁸ entre muitos outros, a história da arte foi incluindo o Oriente próximo, o Norte da África e algumas regiões da Ásia, a América, sobretudo do Norte, a África e a Oceania. Processo semelhante é observável nos museus, em seus acervos, departamentos e exposições, bem como em cursos acadêmicos, universitários ou não.

Nesse sentido, cabe destacar a proposta de Thomas da Costa Kaufmann para que se articule diferentemente

⁹ D'SOUZA, Aruna. In the wake of 'In the wake of the global turn'. *Artmargins*, 1: 2 – 3, 2012, p. 178-179.

¹⁰ FAURE, Élie. *História da Arte* (1919-1921). São Paulo: Martins Fontes, 1990.

¹¹ GOMBRICH, E. H. *História da Arte* (1950). São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

¹² BAZIN, Germain. *História da Arte* (1953). Lisboa: Bertrand, 1980.

¹³ HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. (1953) . São Paulo: Martins Fontes, 1995.

¹⁴ JANSON, H. W. *História da Arte* (1962). São Paulo: Martins Fontes, 1986.

¹⁵ BAUMGART, Fritz. *Breve História da Arte* (1972). São Paulo: Martins Fontes, 1994.

¹⁶ BELL, Julian. Op. cit.

¹⁷ ONIANS, John (editor). *Atlas of world art*. Op. cit.

¹⁸ SUMMERS, David. Op. cit.

geografia, história e arte. Tendo em vista a virada cultural (*cultural turn*), o consequente afastamento da ideia de geografia como ciência do espaço físico, e as possibilidades renovadas de diálogo entre história e geografia, ele propõe uma *geohistória* da arte que articula espaço e tempo na análise dos processos e realizações artísticos.¹⁹ Entretanto, o desafio posto pela história da arte frente aos processos contemporâneos de globalização não é apenas fazer uma história da arte que inclua todas as regiões habitadas do globo terrestre, as sociedades humanas em sua totalidade. Coloca-se o desafio de ultrapassar as configurações nas quais a Europa e os Estados Unidos da América apareçam como centros hegemônicos. Como propõe Piotr Piotrowski, é preciso abandonar o que ele denomina como história da arte vertical, cuja hierarquização parte da centralidade européia, por uma história da arte horizontal, que desconstrua a anterior.²⁰ Mas não para configurar outros centros. Com certeza, a distinção entre centro e margens importa para situações e processos específicos na história da arte, exemplos não faltam, como nos processos artísticos relativos à junção de arte, África e Brasil. Mas como a história da arte indica, exaustivamente, centros e margens são circunstanciais, moventes. O que relativiza a noção de centro e margem, fazendo pensar quando e para quem assumem sentidos centralidades e marginalidades. O que implica interpretações da arte baseadas em uma geografia sem centros e margens fixos.

¹⁹ KAUFMANN, Thomas DaCosta. Op. cit.

²⁰ PIOTROWSKI, Piotr. Toward horizontal art history. In: ANDERSON, Jaynie (editor). *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*. Melbourne: The Miegunyah Press, 2009, p. 82-85.

Divisor, de Ayrson Heráclito, é uma obra que faz sentir o oceano Atlântico como espaço de união de pessoas, sociedades e culturas devido à diáspora africana e ao tráfico negreiro, mas, também, consequentemente, como espaço de separação. Cisão inerente à ampliação, indissociável dela, que ajuda a ver como, na história da arte mais inclusiva e abrangente que se quer produzir, ao rompimento com a centralidade, a unidade e a estabilidade espacial está vinculada uma estruturação temporal heterogênea e descontínua. Ruptura que pode ser observada na dificuldade de conciliar e acomodar as linhas de tempo cronológicas dos diferentes grupos sociais, como se pode ver, por exemplo, no livro de Julian Bell,²¹ ou na tentativa de articulação dos processos artísticos que vinculam África e Brasil à história da arte Ocidental. Cisão que também deriva da crítica ao historicismo e de sua temporalidade linear e homogênea. Tanto as obras de Mestre Didi, que são testemunhos vivos da permanência de valores, significados, formas e práticas de uma região da África no Brasil, quanto a série de fotos nas quais Pierre Verger trouxe à luz sobrevivências artísticas e culturais nos dois lados do Atlântico falam de estruturas temporais outras que não a sucessão cronológica.

Tanto nas conexões artísticas entre África e Brasil, quanto nas coleções museológicas com elas estruturadas, a variedade de objetos determina uma reflexão histórica que vá muito além do estudo das categorias artísticas tradicionais no Ocidente, bem como de suas distinções entre artes liberais e mecânicas, maiores e menores, plásticas, cênicas

²¹ BELL, Julian. Op. cit.

e musicais. Objetividade largamente expandida, obrigando a ultrapassar o objeto, que também se impõe para quem, como Alfred Gell, repensa o conceito de arte ocidental a partir de outras disciplinas e o confronta às práticas culturais de outras sociedades, propondo entender como obras de arte alguns objetos e acontecimentos insólitos tais como armadilhas para capturar animais e plantações de inhame, por exemplo.²²

Seguindo esse caminho estão as aproximações do conceito europeu de arte a formulações, semelhantes em outros contextos socioculturais. As quais se pautam na observação se as idéias, as práticas e o quadro institucional da arte, tal como existentes no Ocidente, são encontráveis extensivamente no globo terrestre. Ou, ao menos, se é possível estabelecer aproximações com ideias, práticas e instituições similares. Algo semelhante ao trabalho de Rubem Valentim, quem, a partir dos símbolos do candomblé e da umbanda em conjunção aos princípios e formas do construtivismo, e da incorporação de outros sistemas simbólicos religiosos procurou configurar uma simbologia de cunho universal.

Tendo em mente que o projeto de Rubem Valentim nunca pretendeu se emancipar do território cultural que ele entendia como sua origem, pode-se perguntar se o desejo de universalidade que anima essas propostas de história da arte global não é uma obsessão. Não seria melhor abandonar a ideia de reunir artefatos produzidos em diferentes contextos

²² GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. In: *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, Eba-UFRJ, ano VIII, n. 8, 2001, p. 174-191; --. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. Rio de Janeiro, Art-Uerj, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005, p. 40-63.

socioculturais em museus, livros, disciplinas, currículos sob o conceito de arte? Não seria melhor insistir na particularidade da história da arte Ocidental, ou euro(norte)americana, e constituir outras estruturas analíticas para as demais séries de artefatos? Afinal, não é assim que os museus ainda são constituídos, com setores correspondentes à geopolítica? Mas, assim, a arte Ocidental não deixaria de ser universal, passando a ser um fenômeno humano relativo e, consequentemente, tornando relativo o próprio Ocidente? Ou há sentido em rever a idéia da arte como um universal em outras bases?

Com efeito, recentemente, podem ser indicadas outras propostas de configuração do universal na arte. Em *Real Spaces*, David Summers propõe que o elemento chave do universalismo artístico é o espaço real constituído pelas pessoas, que o experimentam com seus corpos e o partilham com outros corpos.²³ Entendimento claramente social da produção e do uso da arte que está associado às particularidades psicofísicas da corporeidade humana. O que remete a John Onians e sua proposta de história da arte neurológica na qual o universalismo deriva do cérebro humano como elemento de união para além das diferenças socioculturais instauradas ao longo do tempo e no espaço.²⁴ Em chave mais social, David Carrier indica, em *A World Art History and its Objects*, que uma genuína história da arte mundial começará a ser possível quando historiadores da arte de outros contextos revidarem o olhar que o Ocidente sobre eles aplica e passarem a interpretar a arte Ocidental

²³ SUMMERS, David. Op. cit.

²⁴ ONIANS, John. *Neuroarthistory: from Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. Op. cit.

com princípios a ela estranhos, derivados de suas próprias tradições artísticas.²⁵

Aqui, cabe um parêntese. David Carrier foca em quatro grandes tradições: o Ocidente, a China, a Índia e o mundo islâmico, mantendo-se vinculado à ideia de grandes civilizações. Nesse sentido, me faz pensar em contextos e processos menores e impuros. E em como, para os atuantes nas ditas margens do Ocidente, nas antigas sociedades coloniais, pouco sentido faz a diferenças estabelecida por Hans Belting entre história da arte mundial e história da arte global, derivada da distinção entre arte mundial (world art), que é caracterizada por oposição à arte europeia apresentada como ocidental, e arte global (global art), que é praticada generalizadamente hoje. Desde o início da ação colonial europeia no século XV, os intercâmbios estabelecidos entre as diferentes sociedades produziram uma arte impura, ocidentalizada, que a distinção de Hans Belting aceita apenas como um fenômeno recente.²⁶

É fácil constatar que, frente à questão da globalização, a história da arte está em mudança. Caso se compare os livros de histórias da arte publicadas por Elie Faure, Germain Bazin, E. H. Gombrich, e H. W. Janson, Julian Bell, John Onians e David Summers, por exemplo, será possível perceber que a história da arte está se modificando, incorporando de outros modos o que entende como produção artística em todo o mundo. Esse conjunto de obras, editadas entre o início do século XX e o momento atual, indica lentidão nessa

²⁵ CARRIER, David. Op. cit.

²⁶ BELTING, Hans. Op. cit.

mudança, mas também que a disciplina está em fluxo, em processo de transformação.

É este um momento de transição ou um fim em si? A meu ver, encarar essa dinâmica recente como uma etapa, como um instante, uma situação de passagem, de transição rumo a uma situação em que a história da arte consiga ser imparcial e equânime com relação aos diferentes tempos e espaços, é ainda desejar correr o risco de totalização. Não sendo factível produzir hoje uma história da arte unificada e totalmente equilibrada, pode-se perguntar se é possível alcançar esse ideal e se o mesmo é válido. Assim, essa história da arte global não insistiria na estrutura das metanarrativas, para retomar o pensamento de Jean-François Lyotard?²⁷ Não seria essa história da arte uma continuidade do historicismo? Indo na contra mão, não seria o caso de abandonar o ideal totalizante e a noção de progresso inerente à formulação histórica de matriz hegeliana? Não seria melhor apostar em um mosaico incompleto de histórias parciais, na soma tensa e até mesmo caótica de múltiplas histórias da arte com princípios estruturais, focos espaciais e arranjos temporais particulares, na “pluralidade de narrativas transregionais”, como propõe Piotr Piotrowski?²⁸

Para fechar esse texto e manter em suspenso a questão, aproximo a história da arte com abrangência global, em seu estágio atual, a *Nimbo/Oxalá*, de Ronald Duarte. Pode-se pensar o conjunto de ideias e realizações, propostas, métodos e críticas a essa história da arte como

²⁷ LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna* (1979). Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

²⁸ PIOTROWSKI, Piotr. Op. cit., p.84.

uma nuvem que se dissipa. Assim, pode-se prever que um dia ela esteja totalmente espargida, perpassando todos os contextos institucionais historiográficos, artísticos e culturais. Fica a dúvida se, com essa dissipação, manterá alguma unidade e se continuará sendo história da arte, ou terá se tornado outra disciplina. A história da arte global é a extensão da história da arte tradicional, que se aperfeiçoa para se tornar mais abrangente e também mais dominante, ou é uma prática historiográfica crítica que, para ser fiel a antigos e novos ideais, precisa efetivamente se transformar?

O Revisionismo Epistemológico de Linda Nochlin e Griselda Pollock.

Talita Trizoli

Docente da FAV/UFG

Resumo: O presente artigo efetua uma análise comparativa entre textos icônicos das historiadoras feministas Linda Nochlin e Griselda Pollock, a fim de verificar seus pontos de convergências e distanciamento, suas principais leituras de referências e os problemas epistemológicos enfrentados pela disciplina.

Palavras-Chave: História da Arte. Feminismo. Pós-Estruturalismo. Epistemologia.

Abstract: This paper makes a comparative analysis of iconic texts from feminist historians Linda Nochlin and Griselda Pollock, to verify their points of convergence and detachment. There also its main references and readings of the epistemological problems facing the discipline.

Keywords: Art History. Feminism. Poststructuralism. Epistemology.

A análise comparativa aqui empreendida propõe verificar as dissonâncias e convergências entre os discursos críticos, de embasamento feminista, de duas Historiadoras da Arte, consideradas referências nessa abordagem: Linda Nochlin e Griselda Pollock, ambas ainda com publicações inéditas em língua portuguesa.

Antes de adentrar nas metodologias de revisão epistemológicas empreendidas por ambas as autoras, faz-se necessário contextualizar de modo breve o desenvolvimento das abordagens feministas no campo das artes.

Durante as décadas de 1960/70, o movimento feminista e sua postura crítica quanto aos posicionamentos políticos dos gêneros¹ afetaram não apenas as estruturas sociais e subjetivas da época, mas atingiram o cerne da formação discursiva e epistemológica de algumas disciplinas reguladoras da sociedade.

A História da Arte, esfera normalizadora da produção artística e reificadora dos discursos euro e androcentristas até então, fora uma das disciplinas a sofrer esse processo crítico de revisão, não apenas pelas recentes e evidentes reviravoltas conceituais e ontológicas da área, mas também pela postura investigativa fomentada por pesquisadoras militantes, preocupadas não apenas com a apreensão e rastreamento da recente produção em arte, mas também com as problemáticas discursivas e excludentes do período

¹ Joan Wallach Scott define gênero da seguinte maneira: "Minha definição de Gênero tem duas partes e vários subconjuntos. Eles são inter-relacionados, mas devem ser analiticamente distintos. O núcleo da definição repousa em uma conexão integral entre duas proposições: gênero é um elemento constitutivo de um relacionamento social baseado em diferenças percebidas entre sexos, e gênero é um modo primário de significar relacionamentos de poder." SCOTT, Joan Wallach. **Gender and the politics of history**. E.U.A.: Columbia University Press, 1998, p. 42.

moderno e seus mitos de genialidade, autonomia, inovação e ruptura.

Dessa forma, obras como as da filósofa francesa Simone de Beauvoir, “O Segundo Sexo” e da jornalista americana Betty Friedan, “A mística feminina”, produzidas durante a segunda onda do feminismo, apesar de focarem suas críticas às políticas sexistas, às problemáticas da definição conceitual dos gêneros e à inserção feminina laboral em espaços antes restritos aos homens, foram capazes de influenciar o processo reflexivo empreendido por historiadoras, críticas, artistas e jornalistas da época, como no caso de Lucy Lippard, jornalista americana que defendera abertamente o aumento de mulheres artistas em mostras e acervos de museus, denunciando a política sexista por trás do discurso autônomo da arte, ou mesmo da historiadora Amélia Jones, já focada em uma superação dualista do feminismo desse período, quase “separatista”.

Juntamente a essas teóricas da segunda onda, as autoras contemporâneas Lucy Irigaray, Julia Kristeva e Gayatri Chakravorty Spivak, já pertencentes à terceira onda, também à sua maneira fornecem subsídios teóricos-críticos para os recentes processos de revisão da disciplina, seja com suas análises linguísticas pós-lacanianas, suas reformulações corporais da psicanálise, seja com a perspectiva pós-colonialista dos discursos reificadores do sistema.

Dentro desse revisionismo epistemológico desencadeado em parte pela crítica cultural feminista, como podemos verificar pelos trabalhos e propostas das autoras

citadas, proponho exemplificar as diferenças de posição teórica entre Nochlin e Pollock, duas historiadoras de grande importância para a abordagem da História da Arte, disciplina até então restrita a homens ocidentais e brancos, e que tiveram clara influência nos recentes estudos e desconstruções da área, além de pontuar, respectivamente em ambas, as principais influências teóricas dentro do movimento.

A fim de verificar os principais argumentos, diferenças críticas, e respectivas experiências de formação, serão usados como referências principais o texto icônico de Nochlin, *Why have there been no great women artists*, publicado em 1970 e considerado até então o primeiro texto acadêmico a apontar as diferenças de gênero dentro da disciplina de História da Arte, e a primeira parte do livro de Pollock *Differencing the Canon*, cuja primeira edição data de 1999, e onde a autora apresenta suas principais referências teóricas e propostas metodológicas supostamente subversivas aos cânones historiográficos.

Linda Nochlin, historiadora da arte americana nascida em 1931 em Nova York, bastante conhecida também por seus estudos do Realismo de Courbet, assume em seu texto o compromisso de dar voz a certo número de artistas mulheres do período renascentista até o século XIX, sempre deixando em evidência o processo gradual e intenso de apagamento desse tipo de produção, não por estarem fora dos padrões produtores e questionamentos estéticos da época, mas pelo simples fato de pertencerem a um gênero sexual impossibilitado de frequentar plenamente o circuito

das artes e de posicionar-se criticamente quanto a sua condição.

A autora inicia o texto comentando justamente sobre o caráter do movimento feminista ao qual era contemporânea, e sua índole libertária, mas critica a ausência de preocupações historiográficas do movimento militante, mais focado em modificações das condições femininas do presente do que nas narrativas reificadoras das mentalidades.

É nesse primeiro momento que Nochlin permite entrever algumas de suas leituras de influência, como John Stuart Mill, filósofo liberal britânico largamente conhecido por suas posições políticas a favor do sufrágio e dos abolicionistas, e com fortes questionamentos sobre a “naturalidade” das condições sociais e morais, e de modo mais sutil, Sigmund Freud com suas definições informes sobre o feminino como “Dark Continent”.

Nochlin fora também evidentemente influenciada pelos estudos foucaultianos de relações de poder então em voga na época, mas em suas metodologias e análise e argumentação, a influência de Simone de Beauvoir e Betty Friedan é também marcante, ora pelo questionamento do que seria natural à mulher e consequente à sua produção artística, ora pelos processos sociais e morais que inviabilizavam a formação de mulheres artistas pelo sistema artístico vigente. A autora comenta logo nas primeiras páginas do texto:

O fazer arte envolve uma linguagem auto-consistente da forma, mais ou menos dependente dela, ou mesmo livre de forma, com convenções definidas temporalmente, esquemas ou sistemas de notação, que precisam ser apreendidos ou trabalhados, seja por ensino, na condição de aprendiz, ou por um longo período de experimentação individual... O fato que importa é que não houveram grandes mulheres

artistas, até onde sabemos, pois não haviam artistas mulheres interessantes o suficiente ou boas o suficiente, ou suficientes investigadas ou apreciadas.

Não há mulheres equivalentes a Michelangelo ou Rembrandt, Delacroix ou Cézanne, Picasso ou Matisse, ou mesmo em tempos recentes, De Kooning ou Warhol, não mais do que há artistas negros americanos a eles.²

Ao colocar em xeque as categorias de genialidade e talento, deixando em evidência que tais itens nada mais são do que mitos, ou parafraseando a autora, contos de fadas construídos para reificar um sistema econômico e social excludente e preconceituoso, Nochlin rompe com a tradição historiográfica até então persistente em tais narrativas, e que teve críticos como Argan, Janson e Greenbergh como grandes representantes dessa linha. E vale ressaltar aqui, que nas trajetórias teóricas desses três historiadores, há uma enorme ausência de nomes femininos em seus trabalhos, comentários, apresentações etc.

Nochlin também se preocupa em romper com os estereótipos de feminilidade, e de “arte de mulherzinha”, que imperava no circuito, tentando deixar em evidência que delicadeza, docilidade, sutileza, e tantos outros termos não eram exclusividade de um temperamento feminino, ou mesmo uma restrição à sua produção, mas meras características formais como força, beleza, passionalidade, agressividade, fúria, abjeção e tantos outros adjetivos utilizados para classificar os objetos artísticos.

Dessa forma, com uma pergunta direta e incisiva, a autora abriu espaço para uma visão de gênero da disciplina,

² NOCHLIN, Linda. **Women, Art, and Power and Other Essays**. EUA: Westview Press, 1988, pp. 149 E 150.

em concordância com outras produções críticas da época.
A própria comenta:

A pergunta “Porque não houveram grandes mulheres artistas?” nos leva a uma conclusão até agora que a arte não é livre, uma atividade autônoma ou super-individualista, “influenciada” por outros artistas, e mais vago e superficialmente, por “forças sociais”, mas na verdade, toda a situação do fazer arte, posto em termos de desenvolvimento do mercado e na natureza e qualidade do trabalho em si, ocorre uma situação social, integrada a elementos de estrutura social e mediada e determinada por instituições específicas e definidas socialmente, sejam elas academias, sistemas de padronagem, mitologias de criação divina, artistas como heróis ou marginais, fora do circuito.³

Desse modo, Nochlin procura deixar em clara evidência a necessidade vital do campo historiográfico em rever certos parâmetros de análise já não suficientes para o estudo, análise e interpretação do fenômeno artístico. Para ela, conceitos romantizados de auto-glorificação, ou mesmo a insistência nas narrativas de genialidade que permanecem em autores desde Vasari, não auxiliam o esclarecimento das problemáticas do campo da história da arte e da produção em arte, área essa mais permeada por aspectos de cunho social e de gênero do que por misticismos e lendas.

Nochlin utiliza então como exemplo o aspecto hereditário das práticas, técnicas e produção artística, como “conhecimentos secretos” passados de pais para filhos (tendo ao final do texto a artista Rosa Bonheur como paradigma máximo), e a inacessibilidade feminina a uma educação artística adequada para o mercado de arte, ou seja, a interdição parcial em participar das acadêmicas

³ NOCHLIN, Op Cit, pp. 158.

sobre a alegação de imoralidade das aulas de nu para o sexo feminino.

Por fim, Nochlin conclui que as poucas exceções de inserção feminina no campo das artes ocorreram ora pela produção de um tipo de arte “mais adequado” ao chamado temperamento feminino, ora pela rede de contatos pessoais dessas mulheres:

Eu posso apontar algumas características certas e gerais de mulheres artistas; elas são, sem quase exceção, ou filhas de pais artistas, ou, geralmente depois, nos séculos XIX e XX, possuem uma relação pessoal muito próxima com um mais forte e dominante artista homem.⁴

Já Griselda Pollock, historiadora britânica nascida em 1949 na África do Sul, atenta às recentes discussões pós-modernas e epistemológicas da década de 80, faz uso das metodologias pós-estruturalistas de análise da psicanálise francesa, com autoras como as lacanianas Julia Kristeva e Luce Irigaray, para verificar o processo de construção do feminino e masculino como símbolos dentro da História da Arte, e suas possibilidades como novos dispositivos de análise.

Pollock é também bastante conhecida por seus trabalhos sobre a modernidade artística, em estudos sobre Van Gogh, Mary Cassat e Jean-Fraçois Millet e a contemporânea Eva Hesse – todos com abordagens psicanalíticas quanto ao processo de criação e escolhas formais.

Na primeira parte do livro *Differencing the Canon*, a autora se defronta, do mesmo modo que sua colega

⁴ NOCHLIN, Op Cit, pp. 168.

Nochlin,⁵ com as estruturas seculares do sistema de artes, que precisam ser quebradas e rearranjadas a fim de que a disciplina se adeque às problemáticas de seu tempo, e seja capaz de se autoanalisar. Pollock afirma que “com a ascensão das academias e universidades, cânones se tornaram seculares, referindo-se a corpos de literatura ou um panteão de arte... o cânone significa o que as instituições acadêmicas estabelecem como o melhor.”⁶

A autora anseia por romper então com os binarismos essencialistas que contaminam a disciplina de História da arte desde Vasari e seus mitos artísticos geniais, pois sendo vinculada ao pós-estruturalismo, acredita que as relações reduzidas entre centro/periferia, homem/mulher, branco/negro, não são suficientes para a complexidade do mundo e seus sistemas sociais. No entanto, como pontuaremos a frente, Pollock ainda não é capaz de abandonar totalmente certas ontologias como paradigmas de análise.

Questionando os binarismos apontados, a autora fornece, ironicamente, duas opções para a disciplina História da arte: ou expandir seu cânone, ou aboli-lo completamente.

Ao longo do texto, fica claro que ela opta na verdade por uma terceira alternativa, como uma mistura de ambas as anteriores: reorganizar o cânone, reconstruir os mitos, mas dessa vez, oferecendo uma alternativa “matriarcal”, de embasamento psicanalítico, por conta das leituras freudianas sobre as sociedades patriarcais de Levi-Strauss.

⁵ Pollock, aliás, é leitora de Nochlin, a ponto de basear o título do capítulo em um painel de apresentação apresentado em 1990 por Linda na

⁶ POLLOCK, Griselda. **Diferencing the canon**. Nova York: Routledge, 2006, pp. 03.

Sobre a égide da psicanálise francesa lacaniana, com o suporte teórico das linguistas e filosofas Kristeva e Irigaray, que investigam o processo de formação da linguagem e consequentemente da identidade, levando em consideração os gêneros e seus desdobramentos sociais, Pollock pontua e questiona a constituição simbólica e psicanalítica das imagens femininas e masculinas na História da Arte, colocando em xeque os cânones fundadores da comunidade. Pollock afirma:

A diferença não será mais uma linha de demarcação entre o canônico e não canônico, mas será a verdadeira questão que endereçará de modo complexo a expansão e maior compreensão analítica da cultura, livre de uma idealização do Pai Branco e do herói branco.⁷

Sendo assim, ao tentar romper com os mitos criadores do herói, do pai, (Freud) do gênio (Vasari), ao oferecer a figura mítica da mãe, tendo a maternidade e seu corpo sexualizado e fértil como espaço de refundação da percepção de mundo e suas referências, Pollock procura repensar e reanalisar as grandes narrativas de artistas homens e resgatar as artistas mulheres esquecidas ao longo do processo de construção da disciplina de História da arte. Ao longo dos artigos e demais trabalhos publicados por Pollock, fica evidente a influência maior de Kristeva sobre a historiadora da arte, inclusive com suas problemáticas ontológicas da maternidade.

É relevante pontuar aqui *grosso modo*, que essas duas autoras psicanalíticas, Kristeva e Irigaray, trabalham com a ideia de um feminino como ausência, pois possuem como

⁷ Idem, pp. 19.

referência as definições do Seminário XX de Lacan⁸ para a formação das identidades de gênero, onde o chamado Princípio Feminino é um vazio, algo a ser constantemente preenchido, pois não ocupa na língua um lugar de referência discursiva.

Enquanto Kristeva procura subverter o uso semiótico do corpo maternal como dispositivo formador da libido identitária, pois a mesma crê em uma ontologia do corpo/sentimento materno, onde seu recalçamento desencadeia a fundação da cultura civilizada, Luce Irigaray aponta o feminino como o Outro, como um grande paradoxo de ausência linguística, e procura romper assim com os binarismos identitários, ao colocar a mulher como um múltiplo possível e desconhecido.⁹

Voltando a Pollock, a metodologia proposta por ela se divide em três etapas: primeiramente identificar o cânone como uma estrutura de exclusão do OUTRO, entender quem são esses OUTROS que se encontram completamente fora das equações do sistema das artes (mulheres, negros, pobres, não ocidentais, etc) e por fim, compreender que esse dispositivo de normatização precisa e pode ser rompido, a fim da criação de novos campos de atuação e trabalho para a produção humana.

É preciso deixar claro aqui que, mesmo com essa metodologia de recuperação de uma visão matriarcal do mundo, que abre um espaço arriscado para os

⁸ "No hay *La* mujer, artículo definido para designar el universal. No hay *La* mujer puesto que —ya antes me permití el término, por qué tener reparos ahora— por esencia ella no toda es." LACAN, Jacques. **Seminário 20 Aún / Clase 6. Dios y el goce de La Mujer [La barrada]**. 20 de Febrero de 1973, Buenos Aires: Editora Paidós SAICF, 1992, p. 2805.

⁹ Vide o livro de Judith Butler, **Problemas de Gênero**. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.

essencialismos do corpo maternal e suas ambivalências ontológicas, Pollock não procura construir ou reconstruir artistas mulheres como heroínas ao modelo Vasariano, mas sim ampliar os paradigmas de análise, e com isso romper com uma interpretação UNA das formas simbólicas, seja com sua respectiva apropriação artística no campo historiográfico, museográfico, seja no âmbito do social, do mundo da vida habermasiano, e o qual a autora acredita ser mais imperativo.

Pollock também sobre influência dos estudos foucaultianos sobre análise do discurso, além da semiótica, e demais investigações psicanalítica sobre a influência do desejo como dispositivo criativo, a autora encerra a primeira parte do livro, antes de adentrar nos estudos de caso, (tanto de artistas homens quanto mulheres) da seguinte maneira: "a força condutora é o desejo de mudança, desejo de encontrar histórias que irão sustentar aquelas preparadas para identificar as mulheres que serão aptas à descoberta do que seria o 'sujeito histórico [de longo prazo] que é o feminino'" ¹⁰.

Para finalizar essa análise, é preciso salientar que há uma clara diferença de gerações não apenas historiográfica como feminista entre ambas as autoras.

Enquanto Nochlin faz parte da chamada segunda onda do movimento feminista, conhecida grosso modo por sua agressividade e radicalizamos ao tratar tanto da questão da identidade feminina quanto pelas lutas de reivindicação política e pelo árduo processo de inserção

¹⁰ POLLOCK, Op cit, pp. 36.

feminina no mercado de trabalho, Pollock já pertence a dita terceira geração, de caráter revisionista por si, pós-moderna, onde o foco do feminismo se volta para uma autoanálise crítica, com uma abertura mais evidente para com outros movimentos sociais, a tal ponto de conectar-se profundamente com as chamadas políticas da diferença.

No entanto, é evidente e enorme a contribuição de ambas as autoras para os processos de revisão epistemológica da disciplina de História da arte, ainda tão cerceava pelos míticos vícios de genialidade e autonomia.

Referências bibliográficas:

- ARCHER, Michael. Arte Contemporânea. Uma História Concisa. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BUTLER, Judith. Problemas de Gênero. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.
- LACAN, Jacques. Seminario 20 Aún / Clase 6. Dios y el goce de La Mujer [La barrada]. 20 de Febrero de 1973, Buenos Aires: Editora Paidós SAICF, 1992.
- LIPPARD, Lucy. The Pink Glass Swan. Select essays on feminist art. U.S.A. WW Norton, 1995.
- NOCHLIN, Linda. Women, Art, and Power and Other Essays. EUA: Westview Press, 1988.
- POLLOCK, Griselda. Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories. London: Routledge, 1999.
- SCOTT, Joan Wallach. Gender and the politics of history. E.U.A.: Columbia University Press, 1998.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcante. Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: EDUSP, FAPESP. 2009.
- SPIVAKI, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Tradução de Sandra Regina Goulart de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- TRIZOLI, Talita. A influência feminista na história da arte. Rio de Janeiro: ANAIS do CBHA 2008.

_____. O Feminismo e a Arte Contemporânea - Considerações.
Florianópolis: Anais da ANPAP 2008.

_____. Trajetórias de Regina Vater. Por uma crítica feminista da arte brasileira. Dissertação de Mestrado PGEHA – USP, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-08112011-133126/en.php>
Acessado em 16 de outubro de 2012.

Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo

Valéria Piccoli Gabriel da Silva

Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Crítica e História da Arte da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Resumo: A apresentação aborda o processo de construção e implementação do projeto da exposição “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo”. Coloca-se em discussão a elaboração da mostra de um acervo museológico, analisando-a a partir de diversos pontos de vista: da metodologia colaborativa de trabalho, da constituição de uma narrativa arte-histórica, do desenho expográfico, conteúdos textuais e recursos educativos, entre outros.

Palavras-chave: Museus – Brasil – século XXI; Exposições – Brasil – século XXI; Coleções – Brasil – século XXI

Abstract: The presentation takes as subject the working up of the exhibition project “Art in Brazil: a story at the Pinacoteca de São Paulo”. It brings to discussion the process of preparing a show on a historical collection, approaching the subject from multiple viewpoints: the collaborative work of different departments in the museum, the creation of an art-historical narrative, the

installation, educational proposals, texts and labels, among others.

Keywords: Museums – Brazil – 21st century; Exhibitions – Brazil – 21st century; Collections – Brazil, 21st century

A abertura em outubro de 2011 da exposição de longa duração *Arte no Brasil – uma história na Pinacoteca de São Paulo*, que ocupa todo o segundo andar do edifício da Avenida Tiradentes com obras do acervo, marca uma nova etapa no centenário percurso deste museu. Ela sucede a mostra que foi inaugurada em 1998, no mesmo espaço, ao final do restauro do edifício, e que permaneceu aberta à visitação pública até o final de 2010, cumprindo um papel fundamental no fortalecimento da instituição.

No entanto, desde sua inauguração, o aspecto físico e de conservação do segundo andar haviam se deteriorado bastante, marcando uma notável diferença com relação à aparência e nível de manutenção do piso de exposições temporárias do museu. Considerando-se que a coleção constitui de fato o patrimônio da instituição – que deve ser encarado como o ponto focal a partir do qual se organizam as atividades do museu – era preciso corrigir esse desnível, aplicando o mesmo padrão de excelência das exposições temporárias ao modo como a Pinacoteca exibe a sua coleção. A nova proposta para a mostra do acervo deveria contemplar, portanto, não apenas a constituição de uma outra narrativa na distribuição das obras, como também

a renovação do espaço físico das salas expositivas e das informações veiculadas em textos de parede e etiquetas. A iniciativa buscava afirmar que o acervo é o centro do museu, e assim sendo, deve ser objeto de constante revisão e de múltiplas possibilidades de leitura.

Esta comunicação tem como objetivo apresentar o processo de elaboração da referida mostra, que resulta de uma organização de trabalho colaborativa iniciada em 2008 pelo Núcleo de Pesquisa em Crítica e História da Arte da Pinacoteca do Estado de São Paulo. O projeto compreendeu uma série de etapas, que estão descritas a seguir.



Figura1 - Aspecto da exposição do acervo da Pinacoteca, 2009

Pré-projeto: Metodologia de trabalho

Para a definição dos parâmetros que orientariam a criação do partido curatorial, optou-se por promover uma ampla avaliação da exposição do acervo, conduzida a partir da consulta a seus diferentes públicos e usuários.

1 - Avaliação da exposição anterior

1.1 - Depoimento dos educadores do Núcleo de Ação Educativa.

Foram realizados encontros com os educadores que trabalham diretamente no atendimento aos grupos que percorrem o acervo em visitas agendadas. Eles foram convidados a falar de suas próprias experiências no decorrer das visitas tanto de grupos escolares quanto de grupos espontâneos participantes dos diversos programas oferecidos pelo museu, como o PEPE (Programa Educativo para Públicos Especiais) e o PISC (Programa de Inclusão Sociocultural), entre outros. As principais reivindicações deste grupo quanto à conceituação e expografia da nova exposição foram:

- a lógica de condução das visitas orientadas na Pinacoteca se baseia num princípio comparativo e seria necessário manter e potencializar as possibilidades de comparação por meio do uso de obras com técnicas, datas e estilos diferentes;
- seria fundamental oferecer a grupos específicos a possibilidade de reconhecimento suas próprias matrizes culturais nas obras expostas;
- grande dificuldade de circulação com grupos de visitantes nos espaços mais recortados com painéis divisórios: a nova exposição deveria manter o espaço das salas o mais desobstruído possível;
- importância da criação de mais áreas de descanso para os visitantes;
- reclamação unânime dos visitantes quanto à identificação das obras nas legendas;

- ter em conta a acessibilidade dos cadeirantes na circulação pelo espaço expositivo e na altura de bases de esculturas.

1.2 - Depoimento dos atendentes de sala

Os atendentes que se revezam no apoio ao público visitante nas salas de exposição da Pinacoteca foram convidados a responder um questionário elaborado pela museóloga Adriana Mortara Almeida, consultora do projeto de reformulação da mostra do acervo da Pinacoteca. As perguntas propostas visavam coletar a opinião desses profissionais sobre a exposição a partir da observação dos percursos e comportamento dos visitantes nas salas de exposição. O questionário levantou os aspectos descritos abaixo:

- as perguntas mais freqüentes do público aos atendentes se referiam à história do edifício e à existência de material de apoio à visita, como folhetos e mapas;
- as reclamações mais freqüentes diziam respeito à conservação e manutenção das salas, assim como à falta de sinalização geral, apontando para a necessidade de reforma física do andar;
- havia reclamação também com relação às etiquetas de identificação das obras e aos textos de parede, considerados muito difíceis de ler;
- atestavam que a maioria dos visitantes não seguia o percurso proposto pela exposição,

andando aleatoriamente pelo espaço e não visitando, portanto, todas as salas de exposição.

1.3 - Conversas sobre o acervo

Promoveu-se ainda um ciclo de depoimentos em que críticos, historiadores e profissionais de reconhecida atuação na área de museus no Brasil eram convidados a opinar sobre a antiga exposição, apontando e debatendo com a equipe da Pinacoteca os pontos considerados de maior e menor eficácia naquela montagem do acervo, além de responder a perguntas específicas colocadas a todos os participantes.

Alguns dos participantes do ciclo *Conversas sobre o acervo* foram Aracy Amaral e Maria Alice Milliet (ex-diretoras da Pinacoteca), Rodrigo Naves, Ronaldo Brito e Rafael Cardoso (críticos de arte), Tadeu Chiarelli (diretor do MAC-USP), Paulo Garcez Marins (pesquisador do Museu Paulista) e Marcio Doctors (diretor da Fundação Cultural Eva Klabin). Os pontos mais importantes que resultaram desses depoimentos foram:

- Partido curatorial: pertinência de uma narrativa cronológica da história da arte no Brasil, enfatizando a história do museu e sua relação com a cidade, uma vez que não existe em São Paulo uma instituição que se ocupe de exibir um panorama da arte brasileira; redução do número de obras expostas e criação de relações mais explícitas entre elas.
- Estratégias para ativação do acervo: propor revisões

sistemáticas da coleção em mostras temporárias; promover a justaposição de obras contemporâneas e históricas; criação de salas de leitura como apoio ao percurso historiográfico.

- Textos e etiquetas: textos mais curtos e objetivos; etiquetas atualizadas e comentadas para as obras mais significativas.

- Expografia: criação de um espaço diferenciado de contemplação; enfatizar a qualidade de apresentação da mostra como parte da experiência estética do visitante.

- Desafios: ampliar os comodatos para cobrir lacunas do acervo; romper com o padrão de sucessão de escolas e movimentos; ensinar a olhar e aprimorar a experiência estética.

1.4 - Pesquisa junto ao público visitante

Foi realizada ainda uma pesquisa junto ao público visitante do museu conduzida pela museóloga Adriana Mortara Almeida. O objetivo dessa pesquisa era contribuir com a opinião dos visitantes no estabelecimento de parâmetros para a realização das modificações apontadas como necessárias na exposição do acervo, de modo a torná-la mais afim às expectativas do público.

A pesquisa foi aplicada aos visitantes de 15 anos de idade ou mais, não participantes de visitas monitoradas ou grupos agendados e consistia no delineamento do percurso feito pelo visitante dentro

do espaço expositivo, bem como a aplicação de um questionário. O delineamento dos percursos permitiu, por exemplo, verificar quais os pontos de maior retenção de atenção do público, as obras mais vistas e as menos observadas, bem como as salas mais visitadas e as menos frequentadas. As principais questões reveladas neste processo foram:

- a maioria das pessoas consultadas visitava o segundo andar apenas uma vez, sendo o retorno ao museu motivado apenas pelas mostras temporárias;
- dificuldade generalizada de compreender a exposição do segundo andar como uma narrativa contínua;
- dificuldade de orientação espacial: os visitantes caminhavam aleatoriamente pelo espaço e não sabiam responder se tinham visitado todas as salas;
- reclamavam da extensão dos textos de parede e da falta de informações completas em muitas das etiquetas;
- a permanência numa sala estava diretamente relacionada à existência ou não de bancos para sentar;
- os visitantes tendiam a evitar o ingresso em salas com muitos painéis divisórios;
- reclamavam de problemas de iluminação e altura de algumas obras;

- a maioria afirmava preferir um percurso cronológico.

As informações coletadas nos depoimentos dos diferentes tipos de público do museu foram organizadas num relatório e, posteriormente, apresentadas e discutidas no auditório da Pinacoteca, em sessões abertas a todos os funcionários, em 27 e 28 de abril de 2009. A partir de então, foram decididas conjuntamente as próximas etapas para condução do projeto.

2 - Confecção da maquete do segundo andar

A idealização da nova exposição do acervo sempre foi pensada como um processo de trabalho colaborativo, envolvendo a equipe de curadores e profissionais dos demais setores do museu. Portanto, era necessário valer-se de um instrumento de projeto adequado, que permitisse a toda a equipe a visualização das propostas e pudesse, assim, subsidiar as discussões em grupo. Decidiu-se pela confecção de uma maquete física das salas expositivas e miniaturas das obras selecionadas.

Para a execução da maquete foi firmado um convênio entre a Pinacoteca e o Laboratório de Automação e Prototipagem para Arquitetura e Construção (LAPAC) da Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Unicamp. A Pinacoteca responsabilizou-se pelos recursos para compra dos materiais que seriam utilizados na maquete, enquanto à Unicamp coube disponibilizar os equipamentos do

laboratório, assim como a mão-de-obra necessária à realização do projeto.

Em projeto coordenado pela Profa. Dra. Gabriela Celani, a maquete foi confeccionada em escala 1:25, ocupando uma área de aproximadamente 2 x 3 metros. Para facilidade de transporte e desmontagem, ela foi executada em módulos separados que eram colocados sobre uma lona, onde estava impressa a planta geral do pavimento. As paredes da maquete foram pintadas com tinta imantada e foram executadas ainda miniaturas de cerca de 800 obras do acervo pré-selecionadas para compor a nova exposição.



Figura 2 - Maquete do segundo andar da Pinacoteca – Edifício Luz confeccionada pelo LAPAC-Unicamp

3 - Constituição do Grupo de Trabalho

A partir de maio de 2009, foi constituído um Grupo de Trabalho (GT) para o desenvolvimento do projeto da exposição do acervo envolvendo representantes dos núcleos de Gestão Documental do Acervo, Ação Educativa, Conservação e Restauro, Expografia e Montagem, Comunicação e Centro de Documentação e Memória,

além dos curadores e diretores do museu. O GT se reuniu quinzenalmente durante um semestre para validação das propostas conceituais de exposição, planejamento de atividades educativas em torno do acervo, discussões sobre a reforma das salas e mobiliário expositivo, entre outros assuntos pertinentes à realização do projeto.

Definição do Partido Curatorial

O partido adotado para a nova distribuição do acervo foi fundamentado em alguns pressupostos, a saber:

1. visto que a Pinacoteca terá um terceiro edifício destinado à exposição de sua coleção de arte contemporânea, optou-se por dividir o acervo histórico entre os edifícios da Luz e da Estação Pinacoteca, de modo que o primeiro abrigue as obras compreendidas entre o período colonial e as primeiras décadas do século XX, e o outro, entre o Modernismo e os anos 1950.
2. tendo em conta a não existência em São Paulo de um museu de arte que ofereça ao público uma visão geral da história da arte no Brasil, e que o acervo da Pinacoteca permitiria a realização deste propósito, optou-se pela adoção de um critério cronológico para exibição das obras, sendo as salas organizadas em torno de temas relevantes para a compreensão deste tema. Os limites temporais adotados para a exposição da Pinacoteca Luz são, grosso modo,

definidos pelo acervo de arte colonial e a década de 1930, posto que no Salão de 1931 se estabelece a diferenciação, dentro do próprio sistema acadêmico, entre Belas Artes e Arte Moderna.

3. embora, do ponto de vista de sua arquitetura, o segundo andar da Pinacoteca possa ser acessado por seis diferentes pontos, optou-se por manter uma sequência narrativa que se desenvolve circularmente pelas salas. O visitante pode iniciar a visita pela sala de sua escolha, sendo que a comunicação visual trata de informá-lo que existe um circuito a ser contemplado.
4. as pesquisas de público indicaram a necessidade de criação de fatos novos na exposição do acervo que pudessem motivar o retorno de visitantes. Nesse sentido, as quatro salas que ocupam os ângulos do edifício foram destinadas à realização de mostras temporárias que, alternadas a cada seis ou oito meses, atuam como comentários sobre o acervo, seja em pequenas exposições monográficas, em mostras da coleção de obras sobre papel, ou em diálogos propostos a partir de trabalhos contemporâneos. Algumas das mostras já realizadas são: *Viajantes contemporâneos*, *O nu além das academias*, *Vistas do Brasil*, *Antonio Parreiras*, entre outras.
5. também nas pesquisas de público surgiram reivindicações de espaços de descanso ao longo do percurso da exposição do acervo. As salas acessadas pelas passarelas foram transformadas em salas

de repouso e leitura, contendo também atividades propostas pela Ação Educativa. Elas funcionarão ainda como acesso às varandas, que permanecerão abertas.

6. a tendência dos visitantes de caminhar aleatoriamente pelo espaço expositivo, sem noção de um percurso a ser seguido, foi sanada por meio de um projeto de comunicação visual adequado, assim como pela existência mapas e guias de visita que foram postos à disposição dos visitantes.
7. o acesso à nova exposição passou a ser feito pelo Átrio Joseph Safra, um espaço referencial na arquitetura da Pinacoteca, na medida em que é o único imediatamente reconhecido pelos visitantes. Além disso, suas dimensões o tornam apto ao acolhimento de grupos, fator determinante no que diz respeito aos trabalhos do Núcleo de Ação Educativa.
8. com relação ao modelo expográfico, a proposta foi evitar o antigo modelo de exposição “belas-artes”, que propõe o acúmulo de pinturas nas salas por meio de sua fixação em diferentes alturas. Propôs-se, por outro lado, a utilização de mapotecas em algumas salas, permitindo a inclusão na mostra de grande número de obras sobre papel (aquarelas, desenhos, gravuras).
9. embora abrangente, o acervo da Pinacoteca apresenta várias lacunas. As mais significativas foram sanadas pela realização de comodatos de longa duração com outras instituições.

10. uma das principais estratégias educativas implementadas na nova exposição foi a inserção de “obras relacionais” em algumas das salas ao longo do percurso. Essas obras, cronológica e/ou estilisticamente diversas das que estão expostas, tem por objetivo ampliar o potencial discursivo e interpretativo das peças, complementando a narrativa proposta na mostra.

A narrativa arte-histórica se constitui a partir de uma sequência de salas temáticas pensadas em sucessão cronológica, que se organizam a partir de dois eixos temáticos principais. De um lado, a formação de um imaginário visual sobre o Brasil, levando em conta a contribuição dos viajantes estrangeiros no século XIX, assim como as questões advindas com a Independência e a República no sentido de afirmar uma identidade nacional e uma arte brasileira, e que marcaram também a primeira geração de modernistas. De outro, a formação de um sistema de arte no país – ensino, produção, mercado, crítica e museus – iniciado com a vinda da Missão Artística Francesa, a criação da Academia Imperial de Belas Artes e do programa de pensionato artístico, os desdobramentos do gosto pela arte e pelo colecionismo, público e privado, e que está na origem da criação dos museus e dos processos de patrimonialização da cultura visual e simbólica. O percurso das salas propõe os seguintes temas: A tradição colonial; Os artistas viajantes; A criação da Academia; A Academia no fim do século; O ensino acadêmico; Os

gêneros de pintura; A pintura de gênero; Das coleções para o museu; Um imaginário paulista; O nacional na arte.

Implementação da nova exposição

O segundo andar da Pinacoteca Luz foi fechado à visitação pública em dezembro de 2010, sendo que um conjunto de cerca de 30 obras foi reunido numa das salas expositivas do primeiro andar em mostra intitulada *Destaques do acervo*. Nos dez meses que se seguiram, procedeu-se à remoção dos carpetes e instalação de um novo piso, que veio contribuir não apenas para o melhor acabamento e a aparência das salas, mas, sobretudo, para uma melhora das condições acústicas no interior das galerias e do próprio museu. Foram construídas novas paredes/painéis a fim de ampliar a metragem linear para a apresentação de trabalhos e acentuar o caráter de galeria das salas, que ganharam também um novo projeto de iluminação. Por outro lado, o Núcleo de Conservação e Restauro trabalhou intensamente na limpeza e consolidação de todas as obras que integrariam a exposição.

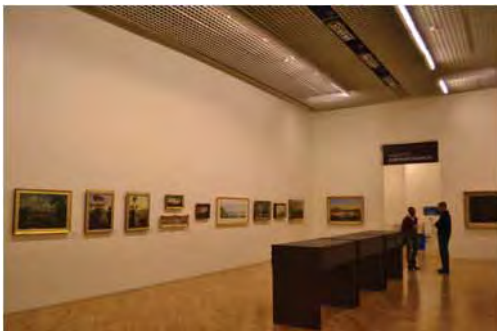


Figura 3 - Aspecto da nova exposição do acervo da Pinacoteca, 2011.

A remodelação da exposição do acervo foi acompanhada da criação de uma nova identidade visual que visava não apenas uma melhor orientação do público no segundo andar, mas também uma maior articulação dos diversos espaços no interior do museu, normatizando textos de parede, etiquetas, orientações e informações gerais. As peças gráficas criadas – guia de visita e mapa do museu –, bem como todo o conteúdo textual da exposição – textos de parede e etiquetas – foram realizados em português, inglês e espanhol, de modo a possibilitar a comunicação com o público estrangeiro, cada vez mais numeroso na Pinacoteca. Também fizeram parte do projeto a realização de um áudioguia e do signoguia, adaptado para visitantes com deficiência auditiva.

É importante assinalar que a implementação deste projeto foi integralmente realizada com fundos aportados pelo Governo do Estado de São Paulo por meio da Secretaria de Estado da Cultura, como também por dotações obtidas junto ao Fundo de Interesses Difusos (FID) da Secretaria de Estado da Justiça e da Defesa da Cidadania.

Considerada no contexto da missão institucional da Pinacoteca, a exposição **Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo** vem cumprir o intento de proporcionar ao visitante uma experiência qualificada em sua relação com as obras expostas, além de constituir um espaço de diálogo com o próprio museu. Ao interpretar as peculiaridades do processo brasileiro, a mostra não pretende ser conclusiva, pois reconhece-se que as obras

ali expostas estão abertas a novas leituras e interpretações. O que a exposição afirma, antes de tudo, é a crença profunda na especificidade da experiência proporcionada pelo objeto artístico e pelo estar no museu. Este é um momento para observar, aprender e imaginar.

Os Sudários de Bené Fonteles: a História da Arte como Antropologia da Imagem

Vera Pugliese - UnB

Resumo: A pesquisa sobre a obra de Bené Fonteles permitiu colocar como hipótese de que seus Sudários se impõem como uma síntese de sua poética ao agenciar matérias, imagens e gestos segundo estratégias de apropriação a um só tempo conceituais e de totemização de elementos provenientes da diversidade cultural brasileira. Os desdobramentos da investigação sobre os Sudários conduziram a questionamentos de ordem teórico-metodológica no que concerne à abordagem dessa série de obras cuja complexidade é oferecida pelo entrecruzamento de dois conceitos operatórios perturbadores da historiografia da arte: o pathos e o anacronismo. Daí a necessidade de recorrer a quadros conceituais oferecidos por autores como Aby Warburg, Jean-François Lyotard e Georges Didi-Huberman.

Palavras-chave: historiografia da arte, pathos, anacronismo, antropologia da imagem, Bené Fonteles

Résumé: La recherche sur l'oeuvre de Bené Fonteles a permis poser l'hypothèse que leurs Suaires s'imposent comme une synthèse de leur poétique agencant des matières, des images et des gestes selon stratégies d'appropriation à la fois conceptuels et de totemisation

de elements proviennent de la diversité culturelle du Brésil. Les dédoublements de l'investigation sur les Suaires a conduit à indiquer sur l'ordre théorique-méthodologique concernant cet ensemble d'oeuvres dont complexité est offert par l'entrecroisement de deux concepts opératoires troublants de l'historiographie de l'art: le pathos et l'anachronisme. D'où il faut de recourir à des cadres conceptuels donnés par des penseurs comment Aby Warburg, Jean-François Lyotard et Georges Didi-Huberman.

Mots-clés: historiographie de l'art, pathos, anachronisme, anthropologie de l'image, Bené Fonteles

A obra de Bené Fonteles (1953) teve início nos anos 1970, mergulhada na poética contemporânea miscigenada à questão ambiental e à profunda questão da ética aliada à espiritualidade. Ele viveu em todas as regiões do país, enlaçando as artes visuais, a poesia e a música sem discernir fronteiras entre o gesto e a matéria, entre o processo artístico e seu resultado final. Buscou no tempo a atemporalidade, no gesto a impermanência, na tradição popular a erudição. Ao compreender sua obra como sacra,¹ a vida deste autodenominado “cozinheiro do tempo”² não pode ser alienada do fazer artístico.

Ao invés de se afirmar apenas no grande eixo Rio de Janeiro-São Paulo, tem realizado mostras museus e galerias de todos os portes e projeções pelo país nos últimos 40

¹ Depoimento do artista realizado em 2008.

² FONTELES, 2008, p. 15.

anos. Tendo fixado residência em Brasília, procura travar relações com a cultura de diferentes regiões por meio do contato com a população local que não pertence à alta cultura artística, mapeando as diferentes estruturas culturais que se entrecruzam.

Sua obra mescla elementos densos como peles, pedras, madeiras, conchas e objetos como cerâmicas, ferros de santos de religiões afrobrasileiras, vestígios de artefatos coletados na paisagem urbana e natural à sutileza dos jogos de luzes e sombras e das finas insinuações de problemas críticos da história da arte contemporânea. Apropria-se recorrentemente de elementos provenientes da diversidade cultural popular numa espécie de “antropofagia”³ imbricados aos seus interesses etnológico e antropológico que o fazem remeter a Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Darcy Ribeiro e Ariano Suassuna.

Em uma viagem vinculada ao Projeto de Revitalização do Rio São Francisco, na qual levava uma imagem do santo para assentamentos ribeirinhos, em julho de 2000, sofreu um acidente no navio, que provocou uma extensa queimadura. O artista passou por um difícil período de recuperação da saúde, sem saber o quanto ficaria comprometido o seu corpo: meio, matéria e suporte de tantas obras de arte. Retroativamente, percebe-se que este processo foi uma experiência estética e marcou significativamente sua produção poética manifestamente na exposição *Palavras e Obras* – integrada pelos *Sudários* –, realizada primeiramente em São Paulo, em 2004, e depois foi remontada com

³ Depoimento do artista realizado em 2007.

alterações em Brasília (2005) e Salvador (2006). Durante a pesquisa, os *Sudários* se impuseram como uma síntese que permitiu pensá-la criticamente em um campo mais amplo da história da arte contemporânea no Brasil.

Sudários

No recolhimento de sua residência após o acidente, Fonteles realizou a série que batizaria como *Para cada dor uma cor*. Sua primeira obra não surgiu intencionalmente como um processo artístico, mas da sua identificação com uma menina negra de Johannesburg, que figurava em uma fotografia no jornal. Punida publicamente por um pequeno furto, seu corpo foi coberto com cal, que a “branqueou” e queimou como vítima de um ataque sobredeterminado de ódio à etnia. Ao “sentir a dor do outro”, indignou-se com a “indiferença diante de tanta informação” causada pelo choque de ver sua imagem justaposta a notícias e propagandas heterogêneas e irrelevantes, ele “inverteu a operação de Warhol”⁴ e anulou as notícias ao sobrepor com acrílica branca o caderno do jornal sobre um pano de algodão, de modo a “emudecer” seu entorno. O branco agora eliminava o mundo para restaurar a dignidade daquela menina que o artista entendeu, a partir de sua projeção patética, como um processo de cura dedicado a ela.

Em sua primeira visita ao ateliê após o acidente, Fonteles relata que precisou descansar e deitou-se numa colcha que o amigo que o acompanhava estendeu

⁴ Depoimento do artista realizado em 2008.

sobre o chão. Ignorando o mito pliniano,⁵ pediu-lhe que o contornasse com um giz nesta antiga colcha. Dias depois, preencheu esse duplo até chegar a um vórtice originado no ventre da figura como um centro de força a partir do qual esse cordão umbilical deu corpo à imagem.

Após realizar a terceira peça, ele começou a compreender que esses “rituais de cura” nos quais imprimia a imagem de seu corpo em suportes e com materiais que ao longo dos anos adquirira como o início da série *Sudários*, cujo nome se deveria à linguagem e não especificamente ao sudário de Cristo.⁶

Esses objetos portam uma carga semântica que pode ser entendida como índices de sua própria história, que são agenciados nos *Sudários* relacionando suas procedências e propriedades materiais. Mas, além de uma operação linguagética, entra em ação outra ordem inscrita nas matérias utilizadas: a imantação desses materiais por seu próprio corpo e pelos meios culturais em que se originaram, bem como a *philia*, o gesto íntimo e respeitoso dos amigos que *participam* de sua criação.

Depreende-se de seus depoimentos a intenção de imprimir o “corpo do espírito” como autorretratos, baseada no conceito de transfiguração da matéria relacionado à poesia de Manoel de Barros,⁷ que se revela substancialmente, no trato de “escavar as palavras”.⁸ E, por que não, as imagens? Não obstante, percebe-se que não apenas há vários pontos

⁵ PLINIO, 2004, p. 86.

⁶ Depoimento do artista realizado em 2008.

⁷ BARROS, M., 2012, p. 15.

⁸ Depoimento do artista realizado em 2012.

de contato entre os *Sudários* e certos aspectos do sudário de Turim no *plano simbólico* como também estabelecer fortes ligações com a própria Paixão de Cristo. O interesse dessas ilações não se reduz a aspectos religiosos, mas às suas implicações teóricas e antropológicas no processo crítico da construção historiográfica artística da obra do artista.

Se a negação de Fonteles busca evitar a associação de seu trabalho com o sentido literal de uma obra religiosa, esta é possível perceber tais associações em outro nível, relacionadas ao processo formador da imagem, em seus sentidos semântico, formal e patológico. Para tal, adota-se os paradigmas de sentido propostos por Georges Didi-Huberman, respectivamente, do sentido-*sema*, do sentido-*aisthesis* e do sentido-*pathos*.⁹ Assim, debruça-se sobre espessura do olhar entre aquele que vê a obra de arte e a própria imagem no espaço-*tempi* em que sua percepção se abre a uma rede de relações. Mas quando a obra alude a uma transformação exemplar, esses conteúdos se desdobram, como é o caso do tema da transformação fundante da cultura cristã ocidental, a Paixão de Cristo. Emblematizada pela Crucificação, porta simultaneamente morte e ressurreição, sendo o sudário sua síntese. Em outra instância, este insinua o reencontro do indivíduo com a totalidade da qual foi cindido, o que tangencia a questão do sublime.

Esse processo parece se afirmar mediante implicações formais, estéticas, filosóficas e antropológicas

⁹ DIDI-HUBERMAN, 1985, p. 9, 98-114

para a história da arte, já o artista se torna sujeito do enunciado e da enunciação da metáfora da *encarnação*, que concerne também à filosofia da arte.¹⁰

Composta por 17 peças, os *Sudários*, criados entre 2001 e 2004 – com adições e alterações até 2012 –, fomentaram o inventário das obras e dos textos críticos sobre o trabalho de Fonteles, donde a suspeita de que o problema da especificidade do nexos forma/conteúdo em seu processo de criação seja crucial para a consideração de sua produção. Na presença dos depoimentos do artista surge ainda a rejeição ao conceito da forma como designação da figura, de sua *representação*. Essa rejeição se materializou mediante a transposição da imagem como *potência* para o processo conceitual de sua formação, que revelam que a autoria da forma teria sido deslocada para um terceiro sujeito: a própria forma, uma vez que o artista reporta a configuração dos *Sudários* a uma espécie de “vontade” do próprio processo de criação. As figuras que *surgiram* pelas mãos do artista teriam sido contingências de uma vontade que o ultrapassa. Daí a indagação sobre a natureza dessa vontade da forma que se transfigura sintomaticamente em imagem alterando suas intenções e propostas conscientes.

Os *Sudários* envolvem operações de conceptualização e apropriações, toda uma gama técnica e matérica de diferentes naturezas relativas a poéticas contemporâneas. Tais operações reportam, historicamente, à distinção duchampiana entre arte retiniana e arte conceitual e

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 31.

à invenção do *ready-made*, na década de 1910. Daí a importância da questão da intencionalidade do artista ao provocar o deslocamento da função de objetos até então alheios à linguagem da arte, introduzindo-os neste universo, causando irreversíveis transformações na produção artística novecentista. Não se trata, portanto, de compreender a intenção do artista como propósito, justificativa, ou ainda como uma baliza para nortear o olhar do historiador da arte sobre o resultado final da obra, mas da noção de intencionalidade como elemento constitutivo do agenciamento conceptual de objetos, desde a modalidade de sua escolha (*electio*) de materiais até os mecanismos de suas associações. A metáfora do artista como demiurgo faz a mediação dessa associação que instiga a pesquisa sobre a expressão formal e conceitual em suas implicações e por meio de dispositivos ela opera, impondo a consideração da totemização de elementos vivos da cultura que são agenciados por meio de aproximações de suas afinidades tendo como inflexão o duplo fantasmático do artista, num processo que ele caracteriza antes como xamânico, do que estético.

Como notou Adolfo Montejo Navas, a aproximação da poética de Fonteles se dá mais com Joseph Beuys (1921-86) do que com o próprio Marcel Duchamp (1887-1968), mais com a Arte Povera ou com o Pós-Minimalismo do que com o Minimalismo.

Muito mais incorporação – exigência espiritual, ancestral, cultural e até religiosa – que apropriação. (...) A elaboração antropológica e as ressonâncias coletivas do primeiro [Beuys] estão mais presentes que a conceitualização objetual do segundo [Duchamp] (ainda que a

apropriação descontextualizadora exista, o respeito e distância dos elementos escolhidos da natureza ou do artesanato permite outra equação mais vinculante, menos alheia).¹¹

O interesse pelos *Sudários* se impôs pela expressa categoria de identificação autoimpingida do artista com o tema, com o *pathos* do processo de criação como purgação em direção a uma ascese cuja natureza se relaciona a uma espécie de constrangimento formal pela figurabilidade. Os agenciamentos da imagem dos *Sudários* remetem à triangulação artista-obra-referente, interceptados pela lógica da projeção do artista sobre o referente que, tomando para si o tema, procurou encarná-lo na obra como sua própria *ressurreição*. O vestígio do artista na imagem poderia ser o do processo de formação da imagem como ato criador de sua própria restituição como imagem? Essa pergunta tem como destinação a ordem plástica ou simbólica desse processo? Quais as consequências metodológicas da adoção dessas indagações para a compreensão dos processos de constituição de sentido na formação de imagens em uma poética?

Ao longo da pesquisa, surgiram termos e expressões, alguns dos quais utilizados pelo próprio artista normalmente vinculados à terminologia religiosa. Paulatinamente, estes termos se constelaram em um quadro de conceitos cujo fundo filosófico passou a oferecer uma base teórica para pensar a obra de Fonteles. O primeiro, o próprio *sudário* como índice negativo da presença pareceu adequado a ser trabalhado na questão do figural em contraste

¹¹ MONTEJO NAVAS, 2008, p. 84



Figura 1 - B. Fonteles, 1º *Sudário: A cura*, 2000, contorno do corpo riscado por Carlos Meigue, forro de algodão de colcha de retalhos de linho de Goiás/GO e fios de algodão de Unai/MG. Fotografia de Vera Pugliese.

com a *mimesis*. Depois, vinculado aos sudários *A cura* (2000) (Figura 1) e *Oxalá* (2001), originou o sentido de *transfiguração*, que acabou por se vincular à relação entre seus alumbramentos e a noção de epifania, como uma potência transformadora da imagem. O terceiro, a *transubstanciação*, que reporta à Eucaristia, operando a imagem antropofagicamente. Se a transfiguração tem um caráter aurático e epifânico de revelação, tendendo ao sublime, a transubstanciação envolve necessariamente a matéria, sua assimilação e sua transformação.

Transfiguração e transubstanciação da imagem

O sudário como transfiguração se relaciona com o caráter epifânico da aparição em que um corpo material sublima-se em espiritual. Mas a crença de Fonteles não se limita ao sentido estrito cristão, conectando-o ao de *iluminação* proveniente de religiões orientais e, ainda, ao sentido de *alumbramento*. Este termo sintetiza o sentido espiritual e o da memória individual no qual seus alumbramentos estéticos doam sentido às apropriações de objetos, matérias e gestos nos *Sudários*. Objetos, matérias e gestos que, encarnados em cada *Sudário*, imprimem nele a memória coletiva da qual o artista *participa*.

O mecanismo de associação dos *Sudários*, além de ser afim às poéticas contemporâneas suscita a suspeita de que possa ser um mecanismo de *transubstanciação*, que enfatiza o sentido imagético das associações, como também o simpático, ou seja, envolvendo o sentido de

participação, que historicamente, está na base do conceito warburguiano de *Pathosformel*.



Figura 2 - B. Fonteles, 12º *Sudário: O encontro*, 2001, enxada de Cuiabá-MT sobre travesseiros de ervas medicinais e aromáticas e lençol, ambos pigmentados com a terra de Brasília, cuia de beber tacacá de Belém-PA com cascas de cigarras de Brasília-DF. Fotografia de Mila Petrillo.

Muitos Sudários sofreram adições e transformações em suas montagens, como foi o caso de *O Negro*, *Poeta/xamã* e *O encontro* (Figura 2), expostos pela primeira vez

em 2001. No caso do último, a associação de objetos se processou emblematicamente em uma relação totêmica segundo a lógica projetiva da série. Seu suporte era um lençol que o artista impregnou com a terra vermelha de Brasília como pigmento. No lugar de sua cabeça, permaneceu o rasgo que já existia no tecido. Ao centro, onde se induz o lugar do sexo, um antigo travesseirinho de ervas que sua ex-companheira lhe dera e, sobre ele, a pá de uma enxada e que remete, além do óbvio símbolo fálico da enxada e seu cabo, ao seu pai que era lavrador. Mas o artista não encaixou o cabo da enxada, deixando apenas o orifício de prendê-lo, numa alusão ao sexo feminino.

No lugar dos pés colocou uma cuia de tacacá pintada por dentro de azul, “invertendo o céu brasiliense”, e na qual o artista depositou inúmeras carcaças de cigarra, como uma espécie de *memento mori*. Com isso, Fonteles aludiu ao “fascínio da transformação do tempo”,¹² num intertexto ao Hai-Kai de Matsuo Bashô (1644-94), compreendendo sua própria poética como uma espécie de “esculpir o tempo”:¹³

Casca oca
A cigarra
Cantou-se toda

Transubstanciação, Transfiguração. Os *Sudários* parecem afirmar o eixo da obra de Fonteles: do espírito que desce à matéria, encarnando em substâncias que, comprometidas com a inefável mortalidade do homem nos recordam a condição humana e da matéria que se faz

¹² Depoimento do artista realizado em 2008.

¹³ Depoimento do artista realizado em 2007.

espírito, num alumbramento, numa potência da imagem que ignora limites, transborda o humano. Mas a matéria de Fonteles não é só coisas, é tempo, é sentido, é a ação do tempo sobre a vida de homens e de mulheres cujo trabalho e crenças *participam* dessas matérias.

Em 2005, o artista reapropriou o lençol deste *Sudário* como uma toalha pintada com terra vermelha sobre na qual, evocando o caráter antropofágico da Eucaristia, os frutos da terra foram colocados em potes de barro e madeira que continham imagens religiosas da *arte popular*, recolhidas ao longo de anos. Os elementos desta complexa instalação, *A Santa Ceia Brasileira*, podem ser melhor compreendidos na inusual legenda que referencia as procedências de seus elementos constitutivos, o que reafirma a poética de Fonteles (Figura 3).

Ao *transubstanciar* o sudário *O Encontro na Santa Ceia Brasileira*, Fonteles estabeleceu o vínculo dos *Sudários* com a passagem bíblica da Última Ceia, retornando ao paradoxo da transubstanciação, pois se, no principal rito católico, o pão e o vinho são transmutados substancialmente na carne e no sangue de Cristo, é porque a própria vitalidade de Cristo fora transubstanciada em pão e vinho na passagem do Cenáculo. Tal paradoxo é complexificado, no plano filosófico, pelas duas naturezas de Cristo, humana e divina, unidas do espírito encarnado na matéria.

A apropriação das matérias provenientes da arte e de artefatos populares, de instrumentos de trabalho; a apropriação da voz de Dom Hélder carregada de



Figura 3 - B. Fonteles, A Santa Ceia Brasileira, 2004, mesa de madeira, cerâmicas de Geraldo e Élson Alves da Barra/BA, de Seu Clínio de São Gonçalo/MT, dos índios Karajás da Ilha do Bananal/TO e anônimos, panelas e pratos de pedra, madeira, barro e ninhos de pássaros; lençol pigmentado com a terra de Brasília do Sudário O Encontro de B. Fonteles; garrafas de vidro com sementes do Cerrado, reproduções do Estudo de Árvore L. Da Vinci, placas de identificação de árvores do Parque Olhos d'Água de Brasília/DF da instalação Árvore não tem nome de B. Fonteles; bancos de madeira e pele animal da Barra/BA, ferramentas de lavoura de Santa Maria/RS, som da Missa dos Quilombos rezada por Dom Hélder Câmara (1982). Fotografia de Mila Petrillo.

emoção ao falar do sofrimento dos presos políticos; o sofrimento também da natureza adulterada pelo homem nesta instalação redobra esse duplo sentido. A estratégia conceitual do artista contemporâneo se torna *anacrônica* ao entrar em *comunhão* com as forças culturais e espirituais que encarnam na matéria da qual *participam* para poderem, em uma temporalidade complexa, revelar-se através de um processo antropológico e *patético*, em um processo poético que faz *sintoma* da imagem na forma da *montagem*. Desse modo, pode-se falar que o processo

de criação de Fonteles concerne a uma força mitopoética que se dá como *figurabilidade*.

Uma antropologia da imagem

Os paradigmas de sentido propostos por Didi-Huberman partem do conceito da imagem compreendida como *sintoma da memória*, numa imbricação crítica dos presentes remissivos que jazem dinamicamente na memória individual e coletiva. Tal conceito ainda se aproxima do pensamento de Jean-François Lyotard¹⁴ sobre a relação sintomática entre signo e significante que ora permite pensar o sentido-*pathos* no jogo com os outros dois paradigmas relacionados, respectivamente ao *visível*, ao *legível* e ao *invisível*, como categorias do *visual* na história da arte.¹⁵ A entrada do invisível da imagem nesta dinâmica não é apenas uma agregação a um sistema calcado no visível e no legível, mas transforma todo o conjunto categorial, uma vez que desloca epistemologicamente o sujeito de uma postura analítica e distanciada de seu objeto por meio da emergência do *pathos* do sujeito e da imagem, como paradigma de sentido, transformando sua relação com o objeto.

Essas questões parecem se condensar nos *Sudários*, onde reside a suma das projeções e dos jogos de imagens de Fonteles, que entrecruzam o *pathos* e o *anacronismo* das matérias e objetos que provêm não apenas de diferentes temporalidades, mas que permitem ao artista

¹⁴ LYOTARD, 1979, p. 90.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 22-32.

participar de diferentes potências culturais imantadas em objetos e matérias. Desse modo, emerge uma rede de noções cuja apreensão demanda o exame da própria abordagem historiográfica artística a uma obra complexa, permitindo constelar questões da teoria e da historiografia da arte como o ato formador da imagem, a representação, a eficácia formal e simbólica, a interpretação e seus limites, em uma história da arte que leve em consideração o paradoxo do tempo no paradoxo da imagem.

Para tal, os instrumentos metodológicos utilizados para trabalhar no interior da abertura do olhar que viabiliza uma história crítica da arte, assumindo a espessura *entre* o sujeito e a imagem possibilitada por sua abertura dialética, pode ser compreendida por meio do conceito de *projeção*, donde se desdobram outros conceitos. Se por um lado esses instrumentos teórico-metodológicos advêm da proposta da História da Arte como montagem de Didi-Huberman pautada pelas obras de Aby Warburg (1866-1929) e de Walter Benjamin (1892-1940), eles só podem ser válidos se seu agenciamento parte da pesquisa sobre as próprias obras em um estatuto poético de homologia.

Os *Sudários* revelam-se como mosaicos da memória desse artista *collecteur* em associações de *objects trouvés* que referem simultaneamente dimensões do desejo projetadas em elementos culturais e entes da natureza, não numa sucessão de passos como a sequência da Paixão, mas numa paixão de “eus” que se interceptam anacronicamente nos *Sudários*, em contínua transfiguração.

Essa percepção permite colocar a hipótese de que a transfiguração de Fonteles em *Sudários* forma uma trama em que cada obra joga tanto com o paradigma do sentido-*pathos* como numa abertura sintomatal que emerge do deslocamento do sujeito-artista provocada pela própria fenda das diferentes temporalidades envolvidas pela criação destas obras que, abaixo da superfície figurativa, se conectam com o sentido negativo – da ausência e presença fantasmática por meio do vestígio – do Sudário de Turim como sobrevivência da impressão do corpo mortificado do ator da Paixão.

Essas obras ultrapassam os limites do símbolo e parecem se dirigir ao âmbito do alegórico e do próprio processo formador da imagem como *re-encontro*, como busca obsessiva de retornar à integridade do ser. Trata-se do desejo de suturar a angústia causada pelo sentimento do sublime: a própria figurabilidade como a projeção de uma ponte capaz de *re-ligar* o indivíduo ao Todo, transpondo o inelutável abismo, pela fenda abissal da cisão, da separação estrutural entre o mundo no qual o indivíduo participava do absoluto. Seria o processo de *conformação* da imagem uma espécie de vontade da forma ou a projeção do desejo do sujeito?

Este objeto comporta a duplicidade da mortalidade e da imortalidade da arte – e do homem – no *tropos* da Ressurreição, e se relaciona ao mergulho fantasmático do recalque da perda ou na busca do arquétipo da matriz. Da análise dos depoimentos de Fonteles sobre os *Sudários*, é possível depreender a remissão à busca da

sutura, da ritualização da perda por meio do deslocamento epistemológico assumido ao longo da criação das suas obras, por meio da potência conjuratória da *con-formação* das obras. Se essa questão reporta ao formalismo, ela está intimamente ligada à da projeção do artista na imagem por meio do seu próprio ato formador, o que também interessou a Lyotard no que concerne à compreensão do eixo da designação formal da imagem,¹⁶ o que respeita à relação postulada por Didi-Huberman entre o sentido-*sema* e o sentido-*pathos*.

A necessidade da investigação formal que levou ao problema do nexos forma/conteúdo na historiografia da arte reportou, além do presente recorte da pesquisa mencionada, aos conceitos de *Kunstwollen* de Alois Riegl por um lado e de *Nachleben* da imagem e de *Pathosformel* de Warburg, cuja perturbação temporal e imposição do problema do *pathos* se mostram fecundos por evidenciar o elementos desestabilizadores do patético e do anacronismo como conceitos operatórios da história da arte.

Além disso, o conceito de *Pathosformel* deriva das noções de *participação mística* de Lucien Levy-Bruhl, assentado na relação de indivisibilidade entre sujeito e objeto e do *survival* de formas da cultura, de Edward Tylor, na direção da proposta warburguiana da história da arte como antropologia da imagem.¹⁷ O sujeito *participaria* das propriedades do mundo por meio da similaridade ou contiguidade das formas, que se manifestariam por meio de uma latência que seria sua própria eficácia.

¹⁶ LYOTARD, 1979, p. 92.

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 56.

Essa noção pode ser aproximada pela impressão do gesto apotropaico de Fonteles, constelado totemicamente em matérias impregnadas pela cultura, numa operação que, anacronicamente, participa também dos agenciamentos poéticos contemporâneos.

É hipótese desta investigação que a impressão deste gesto na contemporaneidade possa ter sido deslocada, juntamente com o eixo de designação formal que era intimamente conectado à questão da representação, para outros processos de formação da imagem, envolvendo o jogo imagético, o jogo de formas abstratas em um campo de forças pictórico, operações conceituais de apropriação de imagens e matérias.

Referências Bibliográficas:

- BARROS, M. Memórias inventadas, São Paulo: Planeta, 1ª reimpr., 2012.
- FONTELES, B. Palavras e obras. 1998 a 2004. Catálogo da Exposição. São Paulo, Estação Pinacoteca, maio/junho de 2004.
- _____. Cozinheiro do tempo. Brasília, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G. La peinture incarnée. Paris: Minuit, 1985.
- _____. Devant L'Image. Paris: de Minuit, 1990.
- _____. L'Image Survivante. Paris: Minuit, 2002.
- _____. L'Image Ouverte. Paris: Gallimard, 2007.
- LYOTARD, J.- F. Discurso, Figura. Barcelona: Gustavo Gil, 1979.
- NAVAS, A. M. Uma caligrafia objetual e espiritual: a mitopoética de Bené Fonteles. In: FONTELES, B. Cozinheiro do tempo. Brasília, 2008, p. 75-94.
- PLINIO, O VELHO. História natural. (Livro 35). In: LICHTENSTEIN, J. (org.) A pintura. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 73-86.
- Entrevistas com Bené Fonteles com a autora, realizadas em 2007, 2008 e 2012.

ICONOGRAFIA POLÍTICAS

Arte Moderna Italiana, Fascismo e o Colecionismo Privado dos Anos 1930-40

Ana Gonçalves Magalhães – MAC USP

Resumo: Dando continuidade à pesquisa em torno das coleções Matarazzo (MAC USP), apresentamos a seguir uma primeira análise do papel que os galeristas Carlo Cardazzo (de Veneza) e Vittorio Barbaroux (de Milão) desempenharam no colecionismo de arte moderna na Itália e suas vinculações com políticas públicas do Regime Fascista na promoção da arte moderna italiana no contexto internacional. Observamos a atuação deste mesmo sistema nas primeiras aquisições de Francisco Matarazzo Sobrinho para o núcleo inicial do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Finalmente, e através de alguns exemplos das coleções Matarazzo, procuramos discutir as relações entre arte e política colocando em xeque a noção mais tradicional de “iconografia política”.

Palavras-chave: Coleções Matarazzo. Arte Moderna Italiana. Fascismo. Sistema de arte.

Abstract: First approach to the role played by gallerists Carlo Cardazzo (from Venice) and Vittorio Barbaroux (from Milan) in collecting Italian modern art, and their relations to fascist public policies of promotion of such art in international context. We observed the presence

of the very same art system in the acquisitions made by Francisco Matarazzo Sobrinho for the gathering of the first nucleus of the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM). Finally, and through some examples of the Matarazzo collections, we search to discuss the relationship between art and politics while questioning the more traditional notion of “political iconography”.

Keywords: Matarazzo Collections. Italian Modern Art. Fascism. Art system.

Esta comunicação resulta de pesquisa em andamento em torno das obras italianas das Coleções Matarazzo, hoje no acervo do MAC USP. Dentro da proposta dessa sessão, pretendo discutir as relações entre a arte e o sistema de artes (entendido aqui como o mercado de arte e suas vinculações com as instituições oficiais) através de outros elementos, que não aqueles diretamente associados à forma e ao conteúdo da arte, mas que me parecem fundamentais para a ampliação das relações entre arte e política.

Minha apresentação divide-se em duas partes. Na primeira, procurarei mapear uma rede de conexões e atividades que tiveram papel fundamental na disseminação da arte moderna italiana, a partir dos anos 1930. Centrar-me-ei, sobretudo, nas figuras dos galeristas e colecionadores Vittorio Barbaroux e Carlo Cardazzo, e o papel desempenhado por eles na divulgação da

nova arte italiana, com apoio de iniciativas públicas e institucionais do Estado italiano. Na segunda parte, proponho-me a analisar algumas obras das coleções Matarazzo que emergiram desse contexto e como elas foram interpretadas naquele momento. Ela será aberta com a análise da obra “A advinha” de Achille Funi, que parece vincular-se a um momento anterior ao contexto aqui focado, mas que também buscou legitimar-se como modelo de uma nova arte do regime fascista.

Itália Anos 1930: Emergência das galerias de arte e do colecionismo de arte moderna

A historiografia da arte na Itália situa os anos 1930 como o momento de crescente atividade de um colecionismo privado de arte moderna italiana ligado à emergência de um sistema de galerias promotoras da nova arte (COLOMBO, PONTIGGIA & GIAN FERRARI, 2003; COLOMBO & PONTIGGIA, 2004). Ao longo da década, esse circuito teve uma importante atuação na organização de mostras oficiais de arte italiana no exterior, e recebeu um forte suporte governamental. Podemos dizer que a exposição de oito artistas reunidos em torno da noção de Novecento idealizada por Margherita Sarfatti, na Galeria de Lino Pesaro, em Milão, em 1922, seria uma primeira ação nessa direção, uma vez que levaria à realização das duas edições da Mostra do Novecento Italiano em 1926 e 1929 como um projeto oficial (PONTIGGIA, 2003: 159-175).

Nesse mesmo período, Vittorio Emmanuele Barbaroux inicia suas atividades como galerista e colecionador (COLOMBO & PONTIGGIA, 2004). Em 1927, depois de se casar com a filha do grande colecionador de arte italiana do século XIX Gaspare Gussoni, Barbaroux fundou a Galleria Milano e entre 1930 e 1935 empenhou-se na apresentação de artistas ligados às tendências do Novecento Italiano. Em 1931, com a morte do sogro, constituiu a nova sociedade anônima da Galleria Milano, que muda de nome em 1938 para Galleria Barbaroux. Em 1940, a galeria foi premiada por suas atividades culturais e definida como primeira galeria privada nacional da Itália, dentro do novo programa cultural do ministro de educação nacional, Giuseppe Bottai.¹

O nome de Barbaroux e de sua galeria Milano emergem em alguns momentos importantes também na promoção da nova arte italiana no exterior. A primeira exposição organizada pela galeria fora da Itália foi a *22 Artistes Italiens*, na galeria Bernheim de Paris, em 1932, que resultou na doação de 12 obras de artistas participantes da mostra às coleções das galerias das escolas estrangeiras de arte contemporânea do Jeu de Paume.² O texto de apresentação da mostra foi escrito pelo crítico francês Waldemar Georges, que a partir de então (e até a publicação das Leis Raciais na Itália), passa

¹ Tratamos rapidamente do chamado *Fronte dell'Arte* de Giuseppe Bottai em MAGALHÃES, 2011.

² Para uma análise aprofundada dessa e de outras doações italianas do período, cf. Catherine Fraixe. Exposição *Les Artistes Italiens au Service de la Propagande Fasciste. Les Dons d'Oeuvres Italiennes aux Musées Français (1932-1936)*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Bourges 2010. A exposição foi baseada na tese de doutorado de Fraixe, defendida em fevereiro de 2011, ainda inédita.

a colaborar intensamente com as atividades da galeria e do editor Giovanni Scheiwiller, da casa editorial Hoepli de Milão. A estreita relação de Barbaroux e sua galeria com o ambiente parisiense parece se refletir também em outras doações feitas a acervos públicos franceses, no mesmo período (como no caso da doação Borletti para Paris, em 1935), bem como a presença de seu nome na comissão organizadora de uma série de exposições de arte moderna italiana em várias capitais europeias. Além disso, ele aparece associado a personagens políticos importantes, tais como o senador Carlo Frua de Angeli, que ao mesmo tempo é membro do organismo para-diplomático Comité France-Italie, para a promoção de intercâmbio cultural entre os dois países no período.

Barbaroux reaparece em continente sulamericano, não só por via de obras adquiridas por Matarazzo através de sua galeria, mas também na apresentação de sua própria coleção de arte moderna italiana, em Buenos Aires, em 1947.³ Tanto num caso quanto no outro, ele ainda parece difundir as tendências do Novecento Italiano e o grupo dos chamados Italianos de Paris.

Já em Veneza, os anos 1930 são marcados pela intensa atividade do editor de livros de artista e colecionador Carlo Cardazzo, que começa a formar

³ Cf. catálogo da exposição *Artistas Italianos de Hoy*, colección Vitor Manuel Barbaroux, Galería Müller, Buenos Aires, julho, 1947. Arquivo Fundación Espigas, Buenos Aires. Entretanto, as obras adquiridas por Matarazzo da Galeria Barbaroux, entre 1946 e 1947 não foram aqui apresentadas. De qualquer forma, vale ressaltar que algumas obras expostas na mostra portenha se aproximam muito das escolhas para Matarazzo. É o caso, por exemplo, de uma vista de San Giorgio Maggiore, do pintor Virgilio Guidi da coleção Barbaroux que é muito próxima à nossa "Marinha", s.d., óleo/madeira – para a qual poderíamos sugerir a datação de 1946 ca., a partir justamente da versão da coleção Barbaroux, exposta em Buenos Aires.

sua coleção no final dos anos 1920 (FANTONI, 1996 e BARBERO, 2008). Cardazzo foi antes colecionador e abriu sua primeira galeria (Il Cavallino) em Veneza, em abril de 1942, depois do enorme sucesso alcançado por sua coleção em duas mostras de destaque no ano anterior. Uma seleção de 100 obras de sua coleção foi exposta em abril de 1941 na Galleria d'Arte di Roma (galeria do sindicato nacional fascista dos artistas italianos), e depois exibida numa grande mostra de coleções privadas em Cortina d'Ampezzo, no norte da Itália (GIACON, 2005), quando ele recebeu um prêmio do ministério de educação nacional pela alta qualidade de sua coleção.⁴

Com o fim da II Guerra Mundial, em 1945, Cardazzo encerra as atividades de sua galeria veneziana, entregando-a aos cuidados do irmão Renato, e abre uma nova galeria em Milão. Apesar da situação de penúria do território italiano no imediato pós-guerra, as atividades de sua galeria Il Naviglio são bastante prósperas e viriam a se tornar referência para as novas tendências e vertentes da arte italiana ao longo da década de 1950. A galeria Il Naviglio será assim o grande centro promotor do abstracionismo italiano, nos anos 1950, e contará com o apoio da valiosa amizade entre Cardazzo e a colecionadora e galerista norte-americana Peggy Guggenheim na divulgação da arte italiana no exterior.

Barbaroux e Cardazzo inserem-se, assim, num programa maior de promoção da arte moderna italiana

⁴ A repercussão da mostra da coleção Cardazzo na Galleria d'Arte di Roma é enorme, haja vista o número de artigos em jornais e revistas dedicados a ela. Cf., por exemplo, Attilio Crespi, "La Collezione Cardazzo (con 9 Illustrazioni)", *Emporium: Rivista Mensile Illustrata d'Arte e di Cultura*, anno XLVII, no. 6, vol. XCIII, junho, 1941, pp. 283-293.

pelo Regime Fascista. Suas coleções procuraram angariar não só obras de artistas ligados ao Novecento Italiano – caso mais específico de Vittorio Barbaroux –, mas também a produção dos chamados Italianos de Paris, da Scuola Romana, e mais tarde de outras tendências. Com a promoção das vertentes de arte moderna italiana que se desenvolveram sobretudo na década de 1930, tal programa parecia objetivar uma nova visão dessa arte que refletiria a Itália fascista, por sua vez, fundamentalmente calcada na ideia de novo, de juventude, e consequentemente, de modernidade e progresso. Um aspecto relevante da forte presença da arte moderna italiana no exterior diz respeito à construção de uma especificidade das práticas artísticas do território italiano, que se caracterizaria por sua raiz latina/mediterrânea, e sobre a qual se argumentava a superioridade dos artistas italianos frente aos estrangeiros.

Essa ação de promoção da arte moderna italiana pode ser vista em duas fases. Na primeira, que vai até meados da década de 1930 e talvez tenha seu ponto mais alto na grande exposição de arte italiana (antiga e moderna) nos Estados Unidos, em 1934, constitui-se essencialmente pela realização de mostras itinerantes de arte moderna italiana, por várias cidades estrangeiras. Tudo leva a crer que essas exposições começam a se rarefazer a partir da invasão da Etiópia pelo exército fascista em 1935, o que marcaria também a aproximação de Mussolini a Hitler e uma virada nas relações diplomáticas de países como a França, a Inglaterra e os Estados Unidos com a Itália.

A segunda fase de promoção da arte moderna italiana estaria, portanto, circunscrita ao território italiano, e no apoio efetivo que as novas coleções privadas passam a ter com o programa de Giuseppe Bottai, colocado em prática a partir de 1939. A primeira forma de apoio a essas coleções se dá com o programa de mostras de coleções privadas italianas na Galleria d'Arte di Roma que tem início em 1941.

“Iconografia política”? Alguns exemplos das Coleções Matarazzo

A Itália sob o Fascismo, assim como a Alemanha nazista e a União Soviética sob o regime de Stalin, é frequentemente tomada como estudo de caso das relações entre arte e política, sobretudo a partir da ideia de propaganda do regime, focando em uma gramática da pintura e da escultura que trate de temas e personagens políticos. Mas se alguns artistas italianos trabalharam diretamente com retratos do Duce, por exemplo, como problema plástico e transformaram-no efetivamente num ícone, nem sempre foi por via da presença de obras dessa natureza que se fez uma promoção da nova arte italiana e do regime. O caso mesmo do famoso busto de Mussolini concebido pelo escultor Adolfo Wildt, que circula em exposições do Novecento Italiano organizadas por Margherita Sarfatti no exterior, vale para problematizar essa questão. Ele se insere talvez num contexto mais amplo, no qual a operação parece ter sido inversa, isto

é, na qual a figura do Duce serviu para legitimar uma vertente artística. Ele é realizado quase como um par do busto de Margherita Sarfatti, num momento em que a crítica buscava afirmar o Novecento Italiano como a arte da Nova Itália. O título dado já sugere essa leitura, uma vez que “Dux” era também o título da biografia de Mussolini publicada por Sarfatti em 1925 e que circulou em várias línguas (inclusive em português) na segunda metade da década. Ele é paralelo também às exposições de promoção do Novecento Italiano organizadas por Sarfatti entre 1926 e 1930, culminando com a exposição do Novecento Italiano em Buenos Aires e sua primeira visita à América do Sul.⁵

Ao mesmo tempo, aquilo que Sarfatti defendia como a grande arte italiana dessa nova era nada guardava dessa citação mais evidente aos temas e personagens políticos. Um caso exemplar parece ser o de “A adivinha” de 1924 (figura 1), do pintor Achille Funi, da fase do chamado Realismo Mágico do artista, momento em que ele se volta para reinterpretar a tradição clássica da arte, fazendo sobretudo referência à pintura do Quattrocento italiano, em particular àquela do ciclo de Ferrara, sua terra natal (COLOMBO, 2009: 20-21).⁶ Na composição, ele trabalha com alguns elementos canônicos dessas referências e recupera determinados aspectos da prática renascentista, tais como a técnica a óleo sobre madeira, e executando o

⁵ Na versão portenha da exposição, o busto de Mussolini não foi apresentado por decisão do pintor Emilio Pettorutti, amigo de Sarfatti e responsável pela montagem da mostra em Buenos Aires – o que deixou a crítica italiana enfurecida. Cf. Emilio Pettorutti, *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1968, p. 224.

⁶ Para uma análise mais aprofundada sobre “A adivinha”, veja-se MAGALHÃES, 2011b.

quadro em medida áurea. Do ciclo de pintores ferrareses do século XV, é a própria Margherita Sarfatti que nos lembra de sua enorme apreciação por Cosmè Tura. Também é importante analisá-la tendo em vista as relações de Funi com a pintura metafísica. Os elementos arquitetônicos ao fundo da composição efetivamente aludem aos pórticos pintados por De Chirico nas suas versões das chamadas “Praças da Itália”, dos anos 1910-14. Após as análises de raio-x que realizamos recentemente com a obra, de fato vemos um plano de fundo, posteriormente eliminado, que remete à atmosfera das vistas de De Chirico, ao mesmo tempo em que se inspira na cidade ideal renascentista.⁷ Por fim, com seus atributos e seu olhar fixo e distante, “A advinha” parece estar associada à ideia de passagem ou transformação, e de enigma. De qualquer forma, é esta fase da obra de Funi que Sarfatti toma como um dos bons exemplos da nova pintura, ao preparar a sala especial do grupo Novecento para a Bienal de Veneza de 1926, na qual foi exposta sua “Calíope” de 1922, também associada à “Cabeça Feminina” do mesmo ano, da coleção da crítica. Assim como no caso de “A advinha”, é a irmã do artista que lhe serve de modelo para a realização de uma figura sólida, construída, em que Funi parece debruçar-se sobre os drapejados dos tecidos, e atribuir-lhe alguns elementos sintéticos que a fazem uma espécie de figura atemporal.

A pintura de Funi desse período é menos apreciada pelo colecionismo privado italiano dos anos 1930, que viria

⁷ As análises com técnicas não-destrutivas foram feitas graças à colaboração com o projeto de pesquisa da Profa. Dra. Márcia Rizzutto do Departamento de Física Nuclear Aplicada do Instituto de Física da Universidade de São Paulo (IF USP), ainda em andamento.

a adquirir obras dos mesmos anos em que o artista elabora composições de figuras monumentais na paisagem, principalmente em representações de marinhas, ao mesmo tempo em que está engajado em grandes projetos de pintura mural.⁸ Margherita Sarfatti, por sua vez, é bastante crítica em relação a essa nova fase do artista e procurará sempre falar da produção de Funi do decênio anterior. É ela que aparece como exemplo em escritos como *Storia della Pittura Moderna*, publicado em Milão em 1930, cujos argumentos são retomados em *Espejo de la Pintura Actual*, publicado na Argentina, em 1947.⁹ Este último livro é lançado no momento mesmo das aquisições Matarazzo, para as quais Sarfatti serve de intermediadora. E se hoje podemos talvez colocar em questão sua prevalência na escolha das aquisições, certamente “A advinha” parece ser efetivamente uma escolha da crítica. Além das similaridades que podemos observar entre a obra do MAC USP e aquela da coleção de Sarfatti, o depoimento da neta mais velha da crítica confirma o enorme empenho da família, em 1946/47, em adquirir para a coleção Matarazzo um quadro do período do Realismo Mágico de Funi¹⁰. Outro elemento importante é o fato da obra ter estado em depósito na Galleria Milano, de Vittorio Barbaroux, em 1933, depois da realização de uma retrospectiva do artista.

Outro artista bastante apreciado por Sarfatti é o pintor lombardo Arturo Tosi, de quem o MAC USP hoje possui

⁸ É o caso, por exemplo, das obras de Funi pertencentes à coleção Boschi-Di Stefano: www.fondazioneboschidistefano.it. A visita à coleção foi realizada pela autora em maio de 2011.

⁹ Para uma análise comparativa dos dois livros de Sarfatti, veja-se MAGALHÃES, 2010.

¹⁰ Depoimento de Sancia Gaetani dado à autora em 16 de junho de 2011.

cinco obras provenientes das coleções Matarazzo. Pintor de paisagem e naturezas-mortas, Tosi era, para Sarfatti, grande herdeiro da prática de Cézanne. Composições como a nossa “Ponte de Zoagli” (figura 2) são tomadas como exemplo, mais uma vez, de uma composição sólida, construída, equilibrada, herdeiras da grande tradição mediterrânea. Apesar de nossa “Ponte de Zoagli” ter sido realizada um pouco mais tarde, ela praticamente retoma outra versão da mesma vista, publicada na monografia que Giovanni Scheiwiller editou em francês, com um texto de Waldermar Georges, em 1933. Em *Arturo Tosi: Peintre Classique/Peintre Rustique* (GEORGES, 1933), resultante da colaboração entre a editora Hoepli de Milão e a editora Chroniques du Jour de Paris, apareceu um ano depois da exposição *22 Artistes Italiens*, para a qual Georges também fez o texto de apresentação. Nesse momento, além de Georges dividir com Sarfatti a mesma reverência pelo Novecento Italiano, ele se revela um entusiasta do regime fascista na Itália, o que resultaria na sua primeira visita ao País em 1934, e na tentativa de ter uma audiência com o próprio Mussolini (DESBOLLES, 2008). Ao analisar a pintura de Tosi, Georges não esconde esse entusiasmo pela Itália. Em seu texto para a monografia sobre o artista, ele parece partilhar do mesmo ideário de Sarfatti, argumentando em favor da “superioridade latina” no campo da arte. E antes de propriamente adentrar a análise da obra de Tosi, define o artista como um “cavalheiro do campo de boa estirpe, muito ligado por muitos arcanos à terra italiana para ceder a uma influência estrangeira. Sua arte é, antes de tudo, uma arte

do território que representa e adere a seu solo” (GEORGES, 1933:1).¹¹

Tosi será sempre visto como grande representante da pintura de paisagem moderna italiana, ao mesmo tempo em que tomado como um pintor que, mais do que ninguém (e assim como Cézanne em Aix-en-Provence), melhor interpretou a paisagem de sua terra natal. Ele se especializou principalmente nas tomadas de vistas da chamada Pianura Padana, na Lombardia, bem como nas vistas de Zoagli e do chamado Val Seriana, onde com frequência passava os verões em família. Mas no contexto da monografia de 1933, essas paisagens parecem servir para afirmar a grandeza da arte italiana e a grandeza da Itália. Segundo Waldemar Georges, ela deita suas raízes no Renascimento italiano. E conclui:

“(...) Se a arte italiana é por definição uma arte democrática, seus protagonistas são aristocratas. Os italianos são espontaneamente assim. Eles não podem engendrar uma ideia ou uma forma, nem disseminá-las se se afastam das leis do aristocratismo. A tirania do número lhes é insuportável. O fascismo, que exprime antes de tudo a vontade de escolha, não é outra coisa se não o triunfo do qualitativo sobre o quantitativo”. (GEORGES, 1933:7)

E mais adiante:

“Eu disse que Arturo Tosi era um camponês. Mas este camponês é também um latino. Isto é, ele santifica tudo que toca”. (GEORGES, 1933:10)

Esses trechos explicitam a associação direta que Georges parece fazer entre a nova arte e a nova ordem

¹¹ Tradução do francês pela autora, assim como os trechos extraídos a seguir.

política italiana. Além disso, as obras do artista que ilustram a monografia, não só corroboram para demonstrar os valores plásticos que Georges (e Margherita Sarfatti) vê na sua pintura, como também se vinculam diretamente ao sistema de arte italiano promovido pelo regime fascista naquele momento. Destaco aqui a presença da “Natureza-morta com pão e uvas” das coleções Matarazzo, apresentada na I Quadrienal de Roma em 1931, e que pode ser vista como um par de outra natureza-morta publicada na monografia de Tosi, naquele momento pertencente à coleção da Galleria Milano, de Vittorio Barbaroux. As obras de Tosi pertencentes à coleção de Sarfatti também aparecem como ilustração, e são bastante reveladoras de escolhas que são feitas para as coleções Matarazzo. A paisagem e a natureza-morta da coleção de Sarfatti, assim como nossa “Ponte de Zoagli” e nossa “Natureza-morta com pão e uvas”, parecem sintetizar os aspectos mais valorizados pela crítica e seu entorno naquele momento na obra de Tosi: construção, síntese e universalidade (aquí lida como latinidade) tão apreciados por ela e por Georges. Além disso, as aquisições Matarazzo procuram dar conta da evolução da pintura do artista e documentar seu deslocamento pelo território italiano, apresentando obras realizadas também no Val Seriana. Deste último, nossa “Paisagem de Val Seriana” também aparece como prancha de ilustração da monografia de Waldemar Georges, e mais tarde passaria às mãos de Matarazzo via coleção Carlo Cardazzo – assim como, de resto, nossa “Natureza-morta com pão e uvas”.

O último exemplo que gostaria de trazer é o de um quadro de Mario Mafai. Entendido como um dos expoentes e fundadores da chamada Scuola Romana ou Scuola di via Cavour (endereço do ateliê do artista, entre 1927 e 1928, onde passaram a se reunir regularmente os artistas identificados com ele), Mafai, ao lado de sua mulher, Antonietta Rafael, e de Gino Bonichi (dito il Scipione), concentraram uma pesquisa plástica anti-novecento. O grupo que passa a orbitar em torno dele não pode ser identificado por um estilo preciso – como também era o caso do Novecento –, porém contrapunha-se às tendências do “Retorno à Ordem” buscando explorar as vertentes e experiências expressionistas da arte moderna. É a partir de uma resenha de Roberto Longhi, de 1929, que se passa a identificar esses artistas enquanto um grupo. De um modo geral, situa-se essa produção entre 1928 e 1945. Mesmo fazendo frente à institucionalização e à presença massiva dos artistas ligados à noção de Novecento, já a partir de 1930, vemos alguns deles se projetarem dentro das mostras oficiais do regime. Mafai, por exemplo, é convidado a fazer uma mostra na Galleria d’Arte di Roma, no seu primeiro ano de funcionamento, sob a direção de Pietro Maria Bardi, para daí ser exposto na Bienal de Veneza em 1932, e ser levado para mostras no exterior de promoção de arte moderna italiana. Um dos quadros de Mafai adquiridos por Matarazzo é “Menino” (figura 3), exposto na sala especial do artista na grande Quadrienal de Roma, em 1935. Na documentação do MAC USP, este é o título dado à obra, que consta como sem data. No entanto, a partir da pesquisa dos arquivos da Quadrienal de Roma, identificamos uma

fotografia de reprodução da obra, que a intitula “Testa di Balilla” (ou “Cabeça de Balilla”) e como obra presente na Quadrienal de 1935¹². À luz dessas novas evidências e do fato de que posteriormente ela pertenceu à coleção Cardazzo, deveremos propor uma revisão de sua análise. Do ponto de vista da composição, a obra ainda guarda uma relação com a tradição do retrato renascentista italiano, de representantes do poder instituído, tomadas de perfil, ao modelo dos imperadores e políticos romanos da Antiguidade. Do ponto de vista da pincelada e da fatura, reconhecemos aqui o apreço de Mafai por um gesto mais expressionista, com uma superfície menos lisa, feita de pinceladas mais largas. Nesse sentido, “Menino” ou “Cabeça de Balilla” parece propor uma síntese entre a grande tradição italiana e a pesquisa modernista expressionista.

O que ainda está por ser devidamente investigado diz respeito ao retratado. Como dito anteriormente, a obra chega ao acervo do antigo MAM de São Paulo com o título de “Menino”. Que ela apareça como “Cabeça de Balilla” na Quadrienal de 1935 leva a outras questões. Não sabemos ao certo se este era o título originalmente dado à obra pelo próprio artista. Por outro lado, ele parece servir à lógica da propaganda fascista. A organização Opera Nazionale Balilla (ou ONB), criada em 1926, depois que Mussolini nomeia o ex-ardito Renato Ricci à pasta da educação, foi um dos primeiros braços de propaganda ideológica do Partido Nacional Fascista nas escolas primárias e secundárias italianas, que funcionou como complementação à formação

¹² Fundo fotográfico do Arquivo da Fondazione Quadriennale di Roma, consultado em 14 de junho de 2011.

escolar até 1937, sendo daí absorvida pela Gioventù Italiana del Littorio. A organização toma como modelo as associações de escoteiros ingleses, que Ricci chega a visitar em sua pesquisa para o projeto italiano. Meninos e meninas entre 8 e 14 anos eram alistados na organização por determinação da política fascista, pois ela era compreendida como complementar à formação cultural e física dos jovens através de exercícios militares. No quadro de Mafai, podemos identificar alguns elementos do uniforme de um Balilla, isto é, a camisa preta e o lenço no pescoço em tom de azul. Ao que tudo indica, então, ao contrário dos casos acima apresentados, não é um representante do Novecento Italiano ou da experiência do “Retorno à Ordem” na Itália que parece servir explicitamente à promoção da nova arte italiana como reflexo da Nova Itália, e sim um artista ligado às vertentes anti-novecento.

Procurei apresentar aqui os primeiros indícios que levam à problematização de uma leitura consolidada que temos sobre a arte moderna italiana no período do entre-guerras e suas vinculações com o ideário da Itália fascista. Mais do que atentar somente para determinadas vertentes ou escolas artísticas que foram cooptadas ou foram criadas para a propaganda do regime fascista, assim como para uma iconografia política mais explícita, creio que nos cabe estudar as relações e sistemas que permitiram a circulação da arte moderna italiana e como ela pôde se reformular com o fim da II Guerra Mundial. No caso das aquisições Matarazzo para a criação do antigo MAM de São Paulo, vemos a mesma rede de agentes operarem antes, durante e

depois da II Guerra Mundial, como se a Itália não houvesse passado por uma enorme tragédia ao final do conflito, e que seu mercado de arte tivesse permanecido inabalado. Entender como esse mercado continuou a operar me parece outro aspecto fundamental da dimensão que a política de estado e a política de relações internacionais pode ter no campo da arte e efetivamente construir uma narrativa da arte. Essas novas evidências começam a colocar em xeque, mais uma vez, uma narrativa formalista da arte moderna que, me parece, se cristalizou com os anos 50 do século XX, ela também engendrada da divisão do mundo em dois blocos e dos anos da Guerra Fria, que nos ensinou que a grande arte moderna ocidental era aquela que daria nas experiências de abstração. Sabemos, hoje, como esse discurso formalista contribuiu para uma dissociação entre a arte e seu contexto, ao promover sua autonomia. Rever criticamente a produção artística do período do entre guerras e tudo o que abrigamos sob “Retorno à Ordem” é matizar aquilo que entendemos por arte moderna. As experiências que vimos surgir nesse contexto ainda lidam com valores da tradição clássica da arte, com a noção de realismo, mas não parecem abandonar por completo as experiências vanguardistas. Nos casos aqui apresentados, podemos identificar elementos de uma poética metafísica em Funi, da pintura de Cézanne em Tosi, e das vertentes expressionistas em Mafai. As referências vanguardistas sobrepõem-se a alguma coisa que talvez seja comum, de fato, a esses três artistas, que é a tradição artística de seu país. Finalmente, o fato de essas obras terem sido

apresentadas ou interpretadas dentro de um contexto de propaganda fascista não as reduz enquanto experiências artísticas – experiências essas que nasceram ou não para servir ao regime.

Referência bibliográfica:

BARBERO 2008

Barbero, Luca Massimo (org.). Cat. exp. Carlo Cardazzo: una nuova visione dell'arte. Milão: Electa. (exposição realizada no Museu Peggy Guggenheim, Veneza, 1/11/2008 a 09/02/2009)

COLOMBO 2009

Colombo, Nicoletta, "Funi e la 'geometria della vita'" In: cat. exp. Achille Funi: Mitologie del Quotidiano. Milão: Editoriale Giorgio Mondadori, pp. 11-32.

COLOMBO & PONTIGGIA 2004

Colombo, Nicoletta & Pontiggia, Elena (orgs.). Cat. exp. Milano anni trenta, l'arte e la città. Milão: Mazzotta.

COLOMBO, PONTIGGIA & GIAN FERRARI 2003

Colombo, Nicoletta; Pontiggia, Elena & Gian Ferrari, Claudia (orgs.). Cat. exp. Il Novecento milanese. Da Sironi ad Arturo Martin. Milão: Mazzotta.

DESBOLLES 2008

Desbiolles, Yves Chevrefils, "Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste", Archives Juives 2008/2, n. 41, pp. 101-117.

FANTONI 1996

Fantoni, Antonella. Il Gioco del Paradiso. Veneza: Edizione del Cavallino.

GEORGES 1933

Georges, Waldemar. Arturo Tosi: Peintre Classique et Peintre Rustique. Paris/Milão: Chroniques du Jour/Ulrico Hoepli. [tiragem de 500 exemplares numerados em francês]

GIACON 2005

Giacon, Danka, "Cortina 1941. La mostra delle collezioni d'arte contemporânea", Rivista L'Uomo Nero: Materiali per la Storia delle Arti della Modernità (Università degli Studi di Milano), II, setembro 2005, n. 3, pp. 51-68.

MAGALHÃES 2010

Magalhães, Ana Gonçalves, "Margherita Sarfatti e o Brasil: a coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto panorama da pintura moderna" In: Conduru, Roberto & Siqueira, Vera Beatriz (orgs.). Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte>Obra>Fluxos. Rio de Janeiro: UERJ/PPGARTES, pp. 256-266.

MAGALHÃES 2011a

Magalhães, Ana Gonçalves, "Achille Funi nella collezione del MAC USP, Rivista L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità (Università degli Studi di Milano), nova série, ano VIII, n. 7-8, setembro de 2011, pp. 349-358.

MAGALHÃES 2011b

Magalhães, Ana Gonçalves, "Realismo, Classicismo, Latinidade: As Coleções Matarazzo e o Modernismo Italiano dos anos 1930" In: Cavalcanti, Ana Maria Tavares; Couto, Maria de Fátima Morethy & Malta, Marize (orgs.). Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: [Com/Con] Tradições na História da Arte. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, pp. 425-440.

PONTIGGIA 2003

Pontiggia, Elena. Il Novecento Italiano. Milão: Abscondita, pp. 159-175.

O Bispo em Mariana e a Afirmação de um Aparato Simbólico-Decorativo

Angela Brandão

Departamento de História da Arte UNIFESP

Programa de Pós-Graduação em História UFJF

Apoio FADA e FAPEMIG

Resumo: A construção do aparato simbólico para a afirmação do Poder do Bispo, permite compreender o grande esforço de Dom Domingos da Encarnação Pontével em cercar-se de objetos de valor honorífico, capazes de criar uma atmosfera digna de um bispo, na ainda jovem Diocese. Curiosamente, a transcrição do inventário de bens de Pontével, do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, revelou a prática de um colecionismo voltado às artes decorativas e confirmou a presença de alguns objetos de colecionismo erudito e artístico. No entanto, todos os bens de Pontével foram estranhamente vendidos um a um, nada restando para ser utilizado por seus sucessores.

Palavras-chave: Diocese de Mariana. Dom Frei Domingos da Encarnação Pontével. História do Mobiliário Brasileiro.

Resumen: La construcción de un aparato simbólico para la afirmación del poder del obispado permite

comprender el gran esfuerzo de Don Domingos da Encarnação Pontével en cercarse de objetos de valor honorífico, capaces de crear una atmósfera digna de un obispado, en la joven Diócesis. Curiosamente, la transcripción del inventario del Obispo Pontével, en el Archivo de la Arquidiócesis de Mariana, Minas Gerais, Brasil, reveló la práctica de un coleccionismo volcado hacia las artes decorativas y confirmó la presencia de algunos objetos de coleccionismo erudito y artístico. Sin embargo, todos los objetos de Pontével fueron vendidos, nada quedando para ser utilizado por sus sucesores.

Palabras clave: Diócesis de Mariana. Don Frei Domingos da Encarnação Pontével. Historia del Mobiliario Brasileño.

Com a criação do Bispado em Mariana em 1745 e a chegada do primeiro bispo em 1748, Dom Manuel da Cruz, episódio narrado pelo tão conhecido relato “Áureo Trono Episcopal”, teve início o difícil processo de estabelecimento de uma corte episcopal e a concepção de um aparato simbólico-decorativo, capaz de afirmar a presença de um novo poder na cobiçada região das minas.

Dom Frei Domingos da Encarnação Pontével, quarto bispo de Mariana, foi eleito e confirmado pelo Papa Pio VI em 1779, quinze anos depois da morte do primeiro bispo, Manoel da Cruz. Por quinze anos a diocese havia sido

governada por procuradores, em nome de dois bispos que administravam-na desde Lisboa.

Domingos da Encarnação Pontével nasceu em Santarém e foi batizado na Paróquia de São Nicolau, do Patriarcado de Lisboa. Foi professor de filosofia e teologia na Ordem dos Pregadores e diretor da Ordem de São Domingos. Quando Pontével assumiu a diocese em 1780, encontrou o Cabido completamente dividido por facções rivais e por toda espécie de indisciplina. Estes conflitos o teriam levado a estabelecer-se em Ouro Preto, onde passou a residir habitualmente. Seu episcopado foi marcado pela Inconfidência Mineira. Morreu em Vila Rica em 1793 e foi sepultado na Sé de Mariana.¹

A relação de livros em seu inventário de morte permite afirmar que foi um erudito, cujas leituras passavam certamente da filosofia à teologia, de tratados de moral e retórica, da história à geografia, assim como por muitos dicionários e livros sobre música. Segundo Luiz Carlos Villalta: a biblioteca de Dom frei Domingos da Encarnação Pontével teria sido uma das maiores do período colonial.²

A análise da documentação levantada e transcrita até 1974 no *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, de Judith Martins, (contratos,

¹ SANTIAGO, Pe. Marcelo Moreira et alii. Igreja de Mariana 100 anos como arquidiocese. Mariana: Dom viçoso, 2006, pp. 61-62. TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana: subsídios para sua história*. São Paulo: Escola de Profissionais do Coração de Jesus, vol.I, 1928, pp.132, 206-209.

² "(...) nela se notava a proeminência das ciências sacras sobre as ciências profanas: logramos identificar 251 obras na primeira seção e 76 na última, respectivamente 60% e 18%, ficando o restante (85 obras, 21%) sem classificação em virtude da falta de dados completos sobre as mesmas. Dentre as ciências sacras, além disso, constatamos igualmente a maior presença de livros de teologia e liturgia (...)." VILLALTA, Luiz Carlos. O Diabo na Livraria dos Inconfidentes. In NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992. P. 372-375.

recibos, e outros documentos firmados junto à Diocese de Mariana, referentes às obras da Sé, do Paço Episcopal e do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte) revelou o esforço de Pontével em promover obras de construção e reformas no sentido de confirmar, simbolicamente, a presença da diocese. Ele reformou a Catedral, abalada em suas fundações por formigueiros. São mencionadas, de fato, séries de trabalhos na Catedral, por contratos com o arquiteto José Pereira Arouca até 1781.³ Na administração de Dom Domingos, foi reedificada a capela e criado o parque do *Seminário da Nossa Senhora da Boa Morte*, por trabalhos de José Pereira Arouca.⁴

A concepção, junto ao Seminário de um “parque”, que incluía um programa paisagístico, para o qual se pensava em pomares, ruas ajardinadas com especificação de plantas, passeios entre jabuticabeiras e cafezais, fonte com esculturas, revela um caso curioso de transposição de modelos de jardins artísticos europeus próprios do século XVIII para Minas Gerais.⁵ A continuação e execução de grande deste projeto de um jardim artístico se fez, mais tarde, por encargos do sucessor de Pontével, Dom Frei Cipriano de São José. Vemos um aspecto do jardim em 1809, em 1853 já parcialmente em ruínas e algumas fotografias atuais.

³ BAZIN, G. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1963. p.68. TRINDADE, Cônego Raymundo. Op. cit. pp. 206-209.

⁴ BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Op.cit. p. 70 e MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais, Ministério da Educação e da Cultura, 1974. Pp. 66-67.

⁵ Ver, por exemplo, um apanhado sobre o jardim barroco em CHECA, F. e MORÁN, J.M. El escenario del poder: el jardín. In *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1994. Pp. 188-194. Ou LEITE, Ana Cristina. Jardins. In PEREIRA, José Fernandes. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa, Presença, 1989. Pp. 236-238.

Entre os elementos artísticos do parque do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte esteve a fonte da Samaritana, obra inicialmente atribuída a José Pereira Arouca, com base na documentação. Arouca, no entanto, não era escultor, como se sabe, mas mestre pedreiro e carpinteiro, e, mais do que isso, um administrador ou um mestre de obras – portanto, a concepção e execução deste relevo que ornou uma das fontes dos jardins do Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, em Mariana, poderiam, portanto, caber como obras de sub-emprego por Aleijadinho, cuja autoria vem sendo consensual desde Germain Bazin.

No entanto, as obras de reforma, melhoramentos e ampliação do *Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte* e no *Palácio Episcopal de Mariana*, entre os anos de 1780 e 1793 estão diretamente relacionadas ao mecenato do bispo Dom Domingos da Encarnação Pontével e fartamente documentadas em recibos assinados por José Pereira Arouca. Foi então o quarto bispo responsável por obras de ampliação do Palácio Episcopal de Mariana, dotando-lhe de um Pavilhão Artístico.⁶

A fachada do Paço Episcopal de Mariana, onde hoje funciona o Museu da Música, dá mesmo a impressão de um “acréscimo”, de uma colagem de dois edifícios diferentes: o corpo que corresponde à parte direita da fachada é obra de Manoel Francisco Lisboa, encomendada pelo primeiro Bispo, Dom Manuel da Cruz. A parte esquerda da fachada

⁶ TRINDADE, C.R. op.cit. pp. 206-209. Há uma série de recibos assinados por José Pereira Arouca por trabalhos especificados de obras e acréscimos realizados para o Palácio de Mariana, entre 1782 e 1792. MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais, Ministério da Educação e da Cultura, 1974. pp. 67-68.

principal é a obra de ampliação encarregada por Dom Domingos da Encarnação Pontével a José Pereira Arouca, e que, vista dos fundos, compreende uma impressionante arcada, em forma de galeria.⁷

A reconstituição da decoração interna deste edifício nos remete a uma história do mobiliário no contexto religioso que poderia, tangenciando a história do móvel colonial no espaço civil atender não apenas às peças de igreja, mas também objetos pertencentes a espaços de arquitetura que poderíamos considerar como de transição entre o religioso e o civil, em especial os palácios episcopais. Ao mesmo tempo residência dos bispos e lugares de reuniões, os paços ou palácios episcopais consistiram em importantes exemplos de arquitetura no Brasil colonial.

John Bury bem observou que:

“As obras mais ambiciosas da arquitetura civil colonial foram as casas de câmara, as residências dos governadores e bispos, as casas rurais ou solares das famílias patricias e as casas-grandes de engenhos e fazendas. (...) Entretanto, como obras individuais, as mais admiráveis residências oficiais no Brasil colônia foram o palácio dos vice-reis no Rio de Janeiro e o palácio do arcebispo da Bahia (construído em 1707-1715) uma estrutura cúbica com imponente solenidade.”⁸

No que se refere ao Palácio Episcopal de Mariana, o quarto bispo, Frei Domingos da Encarnação Pontével,

⁷ CHECA, F. e MORÁN, J.M. El fin del Coleccionismo Eclético y el Nuevo Papel de Mecenaz. In *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1994. Pp.59-64. Ver WACKERNAGEL, Martim. *Il Mondo degli artisti nel Rinascimento Fiorentino: committenti, botteghe e mercato dell'arte*. Roma: Carocci, 1994. Pp. 251-351. BURCKHARDT, Jacob. *I Collezionisti. L'arte italiana del Rinascimento*. Vol IV. Venezia, Marsilio, 1995. SCHLOSSER, J. *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze, 1974. POMIAN, K. *Collezionisti, amateurs et curieux, Paris, Venise XVIe – XVIIIe. Siècle*. Paris, 1987. HASKELL, F. *Mecenati e Pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*. Firenze, 1985.

⁸ BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. Brasília: IPHAN, Monumenta, 2006. P. 192-193.

foi responsável por continuar seu apetrechamento, compondo-o de uma infinidade de objetos de uso, porém objetos marcados por um forte sentido honorífico.

A transcrição do inventário de bens de Dom Domingos da Encarnação Pontével revelou especialmente a prática de um colecionismo voltado às artes decorativas, louças da Índia, pratarias, mas também confirmou a presença de alguns poucos objetos característicos de um colecionismo erudito e artístico, como mapas, retratos, uma câmara ótica, além de sua imensa Livraria.

Encontramos, por exemplo, em seu inventário:

“6\$000 Cinco mapas de várias terras com suas guarnições [molduras] de jacarandá torneado que foram vistos, avaliados pelos ditos louvados na quantia de seis mil réis”; “38\$900 Quatro retratos em painéis ovais de pessoas Reais. (p.22)”; “9\$600 uma Câmara Ótica com setenta e quatro papéis grandes e pequenos que foi vista, avaliada pelos ditos louvados na quantia de nove mil e seiscentos réis.”⁹

A presença de quatro pinturas de retratos, em formato oval, provavelmente representando os reis de Portugal, poderiam esclarecer a procedência, ao menos em hipótese, dos retratos ovais que hoje ficam no saguão de entrada da Câmara e Cadeia de Mariana. Indicam, ao lado dos mapas e da câmara ótica, um pequeno esforço de colecionismo artístico e ilustrado, onde objetos de arte se confundiam com objetos de pesquisa e observação.

A construção de um universo de refinamento relacionado à mesa e ao ambiente doméstico palaciano: utensílios de prata; louças da Índia; completos aparelhos

⁹ *Inventário de Dom frei Domingos da Encarnação Pontével*, 1793, armário I, 4ª gaveta, livro. Arquivo Episcopal da Arquidiocese de Mariana, p.12.

de chá e de jantar; chocolateiras; cafeteiras; etc.; mas também móveis de honra, alfaías, jóias e pedras preciosas; mapas e retratos, tudo somado à impressionante reforma a que o Paço Episcopal de Mariana foi submetido indicam a preocupação do quarto bispo em demarcar simbolicamente a presença do Bispado nas terras das Minas.

Se, por um lado, as peças de luxo relacionadas à mesa dizem respeito a um sistema de circulação de objetos vindos do Oriente e da Europa, o mobiliário de honra aponta para um sistema de encargos junto aos artífices locais.

Dom Domingos da Encarnação Pontével foi que encarregou que se fizesse e foi a quem pertenceu o conjunto de cadeiras e o Trono Episcopal, atribuídos a Antônio Francisco Lisboa, cuja datação apresentada pelo Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana é entre 1778 e 1783, o que coincide aproximadamente com o período de sua administração. De acordo com o mesmo Museu de Arte Sacra, a procedência das peças é da Sala de Visitas do Paço Episcopal, provavelmente de Mariana, edifício ampliado pelo quarto bispo, como se viu.¹⁰

Consta em seu inventário de morte, de 1793:

“Uma cadeira grande de encosto de talha dourada com seus anjinhos dourados que foi vista, avaliada pelos ditos louvados na quantia de vinte mil réis” Esta referência, no Inventário de Bens confirma que o Trono do Museu Arquidiocesano do Museu de Arte Sacra de Mariana pertenceu a Dom Domingos da Encarnação Pontével, bem como revela seu douramento, hoje desaparecido. Aqui lemos ainda “Onze cadeiras de talha com pés de cabra com encosto assento coberto de damasco verde de lã que foram vistas, avaliadas pelos ditos louvados na quantia de cinquenta e dois mil e oitocentos réis.”¹¹

¹⁰ Ficha museográfica relativa ao Trono Episcopal. Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

¹¹ *Inventário de Dom frei Domingos da Encarnação Pontével*, 1793, armário I, 4ª gaveta,

Isso representava que o Trono esteve associado ao grande conjunto de cadeiras, das quais restaram apenas cinco e que provavelmente comportariam todo o número de prelados do cabido.

Mas o conjunto de móveis criados para o quarto bispo de Mariana não foi pensado, ao menos não foi executado assim, como suporte de seus emblemas pessoais, não carregam qualquer elemento de suas armas.¹² Foram pensadas como peças para o bispado e para permanecerem em uso para todos os futuros bispos ali entronizados. A mitra, dourada, entalhada no alto do espaldar de cada uma das cadeiras, pairava sobre cada um dos visitantes do bispo a sentarem-se a seu redor. As menores dimensões do conjunto de cadeiras dariam ainda maior ênfase à monumentalidade do trono. Seria, assim, uma maneira de distribuir, por meio da disposição da mobília, a hierarquia entre os convidados e o anfitrião, um modo de demarcar os papéis no espaço de uma sala de visitas, um espaço ao mesmo tempo civil e religioso. Podemos vislumbrar a importância honorífica dos móveis de assento no contexto religioso do século XVIII brasileiro pelo que ordena a Primeira Constituição do Arcebispado da Bahia, de 1707:

“Que nenhuma pessoa Eclesiástica ou secular, de qualquer qualidade, ou condição que seja, em quanto se disser Missa, e se celebrarem os Officiais Divinos, se assente nas Igrejas de nosso Arcebispado, ainda que sejam Regulares, em cadeiras de espaldas, exceto as pessoas seguintes, entre as quais nomeamos algumas para os casos, em que suceda acherem-se neste nosso Arcebispado: os Cardeais, Patriarcas, Arcebispos, Bispos e Nuncios Apostólicos. Os Duques, Marquesses, Condes e Governadores deste Estado. Os

livro. Arquivo Episcopal da Arquidiocese de Mariana.

¹² TRINDADE, C.R. op.cit. pp. 206-209.

Inquisidores quando estiverem em alguma Igreja fazendo diligências ou ato de seu ofício. Os nossos Visitadores quando atualmente estiverem de visita em algum lugar. A Câmara desta Cidade, e dos outros lugares do Arcebispado.¹³

Proibimos a cada um dos Párcos e a quaisquer outros Sacerdotes, sob pena de excomunhão maior, que se lhes dar em culpa, que se não assentem na Capela Mor, nem fora dela na Igreja em cadeiras de espaldas, salvo para fazer estação, quando comodamente a não puder fazer do púlpito ou em pé no cruzeiro.¹⁴

Desta forma, o encargo junto a um mestre entalhador ou marceneiro bastante especializado – um ebanista poder-se-ia dizer sem receio – de um conjunto de mobília solene confirma o esforço de materialização do poder diocesano em Minas Gerais do século XVIII. Diante da redundante monumentalidade do trono do *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra* de Mariana caberia perguntar se não parece plausível que, com o intuito de enaltecer o papel do bispado, afirmar seu poder diante de um clero indisciplinado e disperso pelos anos de ausência da figura de um bispo em Mariana, Dom Domingos da Encarnação Pontével incumbisse justamente um artista de prestígio em seu tempo para que concebesse e executasse seu próprio trono.

Porém, no inventário de Dom Domingos da Encarnação Pontével, encontramos ainda um impressionante número de mobília, especialmente móveis de caráter artístico, com funções honoríficas: 1 cômoda com sua talha; uma mesa de jacarandá torneada com pés de burro; 1 mesa de 3 pés com seus frisos (...); 1 mesa pequena de jacarandá quadrada com taboa toda embutida e sua gaveta; 1 cadeirão que

¹³ VIDE, D.Sebastião Monteiro da. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. São Paulo: Typographia 2 de dezembro, 1853. Lei 732.

¹⁴ Ibid. Lei 734.

forma (?) de carrinho de jacarandá; um armário de vinhático novo; 2 mesas de dobradiças e de pés torneados cada uma com duas gavetas; duas mesas de pau-branco guarnecidas de jacarandá vermelho; 1 catre de pau branco torneado; ' cofre de jacarandá; 1 mesa de jacarandá com pés de cabra; 1 mesa de jacarandá com duas gavetas e pés de burro; duas mesas de pau-branco; 1 poltrona de jacarandá; 1 poltrona de jacarandá de pés torneados com assento coberto de carneiro; 11 cadeiras de talha com pés de cabra com encosto e assento coberto de damasco verde de lã; 12 cadeiras de jacarandá com pés de burro com assento de taboa. 8 cadeiras de jacarandá com pés de burro e assento de tábua, 8 cadeiras pequenas de jacarandá lisas e pés de burro; 1 poltrona de madeira branca pintada de verde de gradis; 1 poltrona de assento com encosto de ferro dourada coberta de marroquim; 1 cadeira grande de encosto de talha dourada com seus anjinhos douradoos; 11 cadeiras de pau de jacarandá lisas com assento e encosto de talha dourada; 3 mesas de pau branco lisas de dobradiças; 1 mesa de pau branco lisa; 1 armário de 10 palmos de comprido com duas portas e 3 gavetas com fechaduras; 1 catre de jacarandá preto com seu pavilhão e pés torneados; 1 catre de pau branco liso; 4 baús cobertos; 1 dito (?) mais usado; 1 baú coberto de couro de boi; 15 tamboretas de couro de jacarandá vermelho; 1 mesa grande lisa com suas gavetas; 1 cortinado de cama com todo o seu aparelho com franja de retrós amarelo; 1 colcha de damasco amarelo forrada de tafetá com franja de retrós amarelo; 1 colcha de cambraia verde sem forro; 3 colchas ou cobertores; uma

colcha pequena; 3 colchas; 4 colchas muito grandes, etc., etc.¹⁵

A riqueza da presença de mobiliário artístico, com referências ao luxo de seus materiais e suas alfaia, o jacarandá, o couro, os metais, os tafetás, as franjas, os retrós, as cambraias, a assim como a referência ao modo de trabalhar as madeiras: o torneado, policromado, dourado, entalhado, os estofados e as incrustações, a riqueza indicada pelas palavras usadas pelo inventariante e pelas cifras com que cada objeto foi avaliado, permite uma reconstituição do universo de luxo e beleza aplicado ao cotidiano de um palácio episcopal no Brasil do século XVIII.

Talvez fosse possível ir em busca dos objetos e móveis descritos em tal inventário. Talvez alguns se encontrem hoje em reserva técnica do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, tais como uma cômoda de jacarandá em estilo D. José I, com entalhes e puxadores metálicos com o símbolo da Mitra, alusiva ao Bispado, ou um leito com baldaquino de jacarandá em estilo Dom João V em transição ao Dom José I, com ricos entalhes contendo o símbolo da Mitra.

Além disso, podemos cotejar o inventário do Dom Domingos da Encarnação Pontével e os móveis que se encontram nos salões correspondentes à ampliação realizada por Arouca no Palácio Episcopal de Mariana, hoje Museu da Música.

Vemos a construção de um aparato simbólico, muitas vezes com os emblemas da Diocese, para a construção do Poder do Bispado em meio às dificuldades disciplinares e

¹⁵ *Inventário de Dom frei Domingos da Encarnação Pontével*, 1793, armário I, 4ª gaveta, livro. Arquivo Episcopal da Arquidiocese de Mariana.

resistências do clero contra o incômodo poder dos Bispos. Observemos o grande esforço de Dom Domingos da Encarnação Pontével em cercar-se de uma série de objetos de uso com valor honorífico capazes de criar uma atmosfera digna de um bispado, na recém criada Diocese.

No entanto, todos os bens descritos no Inventário de Morte de Dom Domingos da Encarnação Pontével foram curiosamente colocados em praça pública, após sua morte, pelo Juiz de Defuntos e Ausentes da Câmara de Mariana e vendidos um a um, não restando nada para ser utilizado por seu sucessor, Dom Frei Cipriano, que ocuparia o cargo alguns anos depois e encontraria o Paço Episcopal de Mariana como um lugar “saqueado”. Foi constatado que todos os seus pertences foram vendidos após sua morte, o que destoava, de certa forma, dos preceitos das Constituições Primeiras da Arquidiocese da Bahia, pelos quais:

“(...)os bens das pessoas Ecclesiasticas sejam, conforme o direito, totalmente isentos da jurisdição secular, conformando-nos com a disposição dos Sagrados Cânones, mandamos, sob pena de excomunhão *ipso facto incurrenda*, e dez cruzados para a Sé, e Meirinho, aos Desembargadores, Corregedores, Ouvidores, Juizes, Meirinhos, e quaesquer outros Ministros da Juística Secular que não penhorem, não mandem penhorar os Clérigos (...).”¹⁶

E

“Conformando-nos com as Constituições dos Bispados do Reino, e principalmente do Arcebispado de Lisboa, pelo qual até agora se governava este nosso Arcebispado, declaramos que a sucessão nos bens do Clérigo defunto, que pertence a seus herdeiros ab intestado, não há lugar nos bens especialmente deputedos ao culto Divino e serviço da Igreja, como casas, e senzalas, que eles e os seus antecessores fizeram para uso das mesmas Igrejas, e bem feitorias, que nelas fizeram, porque

¹⁶ (Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1707. Op. Cit. Tomo VI, Lei 652.

de todas estas, nem os Clérigos, e Beneficiários podem testar, nem os herdeiros ab intestado nelas suceder, mas ficarão perpetuamente às Igrejas, porque se presume, que para o tal serviço as fizeram.”¹⁷

Antes de partir de Portugal, o bispo Dom Cipriano, depois de sagrado em Lisboa e enquanto se preparava para a viagem,¹⁸ ordenou, com permissão do Conselho Ultramarino, que os bens de seu antecessor fossem comprados novamente e recolocados no Paço.

Nesta persuasão comecei a tratar dos preparativos indispensáveis, não só para a minha pessoa, e viagem, que são grandes, e de grande preço; mas também para a minha casa de Mariana; por me constar com certeza, que **todos os móveis do meu Antecessor foram removidos, e alienados dela, restando-me somente paredes, e pavimentos.** As mais das coisas de que preciso estão encomendadas para se aprontarem até os fins de Outubro....”¹⁹

Além de ordenar que os bens de seu antecessor fossem comprados e recolocados no Paço Episcopal, Dom Frei Cipriano ocupou-se de um curioso programa decorativo interno.

¹⁷ Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1707. Lei 776.

¹⁸ (AHU, cx. 143, doc. 65, fl.1) citado em MAIA, Moacir de Castro. Op. Cit. p. 7. Luís Pinto de Sousa Coutinho, informando a tomada de posse do bispado de Mariana e que ordenou a reposição na livreria dos livros dali retirados pertencentes ao seu antecessor, que tinham sido arrendados em praça pública com mais móveis de seu espólio como bens de Defuntos e Ausentes.

¹⁹ (Documentos manuscritos avulsos da Capitania de Minas Gerais - 1680-1832), cx.143, doc.65, CD42. 29 nov. 1797. Carta do bispo de Mariana, D. Frei Cipriano de São José, a Rodrigo de Sousa Coutinho, secretário de Estado dos Domínios Ultramarinos, dando conta e explicando as razões da demora em voltar do Reino para o seu bispado e queixando-se das inconveniências sofridas pela demora dos barcos, AHU (Documentos manuscritos avulsos da Capitania de Minas Gerais - 1680-1832), cx.145, doc.17, CD42. 03 ago. 1798. Carta de D. Frei Cipriano de São José, bispo de Mariana, para D. Rodrigo de Sousa Coutinho, pedindo, entre outros assuntos, deferimento dos seus requerimentos, agradecendo o despacho de seu sobrinho e informando da impossibilidade de aprontar mais cedo os papéis das suas dependências, AHU (Documentos manuscritos avulsos da Capitania de Minas Gerais - 1680-1832), cx.146, doc.37, CD43. 25 out. 1798. Todos apud MAIA, Moacir de Castro. Op. Cit. p.7.

No salão central da parte superior do Palácio Episcopal, talvez destinado a abrigar parte da biblioteca de Pontével, tendo caído em ruína até o restauro de 2010, hoje se conservam sete medalhões pintados (e bastante adulterados pela restauração) nas paredes, atribuídos ao Padre José Viegas de Menezes (1778 - 1841), pintor e gravador, fundador da primeira tipografia de Minas Gerais. Os bustos em forma de *grisalle*, imitando esculturas como medalhões em relevo, de quatro filósofos gregos: Thales de Mileto, Sócrates, Zeno e Epicuro, além de duas cenas bucólicas, alusivas à parábola do bom pastor e uma representação, possivelmente, de um símbolo do bispado.

No terceiro salão, encontramos os retratos dos Bispos de Mariana desde a fundação da Diocese a Dom Frei Cipriano de São José, além do retrato de Papa cuja bula fundou a Diocese. Embora a reforma do Palácio tenha ocorrido sob a atuação de Dom Domingos da Encarnação Pontével, o programa decorativo interno tivesse se dado sob o esforço de Dom Frei Cipriano de São José, seu sucessor, e por obra de seu amigo pessoal, Padre José Viegas de Menezes.²⁰

Por ordem de Cipriano de São José os móveis e objetos foram recolocados em seu lugares e, além disso, sobre as paredes, as imagens da sucessão dos bispos, como demarcação de uma ainda breve história da diocese que se afirmava, foram fixadas definitivamente sobre as paredes.

²⁰ MAIA, Moacir Castro. *Uma Quinta Portuguesa no Interior do Brasil: ou a Saga do Ilustrado Dom Frei Cipriano e o Jardim do Antigo Palácio Episcopal no Final do Século XVIII*. Revista *História, Ciências, Saúde* – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.16, n.4, out. dez. 2009. p.881-902.

Referências Bibliográficas:

- BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1963.
- BURCKHARDT, Jacob. *I Collezionisti. L'arte italiana del Rinascimento*. Vol IV. Venezia, Marsilio, 1995.
- BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. Brasília: IPHAN, Monumenta, 2006.
- CHECA, F. e MORÁN, J.M. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1994.
- Ficha museográfica relativa ao Trono Episcopal. Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.
- HASKELL, F. *Mecenati e Pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*. Firenze, 1985.
- Inventário de Dom frei Domingos da Encarnação Pontével, 1793, armário I, 4ª gaveta, livro. Arquivo Episcopal da Arquidiocese de Mariana
- LEITE, Ana Cristina. Jardins. In PEREIRA, José Fernandes. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa, Presença, 1989. Pp. 236-238.
- MAIA, Moacir Castro. Uma Quinta Portuguesa no Interior do Brasil: ou a Saga do Ilustrado Dom Frei Cipriano e o Jardim do Antigo Palácio Episcopal no Final do Século XVIII. *Revista História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.16, n.4, out. dez. 2009. p.881-902.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Século XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais, Ministério da Educação e da Cultura, 1974.
- POMIAN, K. *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise XVIe – XVIIIe. Siècle*. Paris, 1987.
- SANTIAGO, Pe. Marcelo Moreira et alii. *Igreja de Mariana 100 anos como arquidiocese*. Mariana: Dom viçoso, 2006.
- SCHLOSSER, J. *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze, 1974.
- TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana: subsídios para sua história*. São Paulo: Escola de Profissionais do Coração de Jesus, vol.I, 1928.
- VIDE, D.Sebastião Monteiro da. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. São Paulo: Typographia 2 de dezembro, 1853.
- VILLALTA, Luiz Carlos. O Diabo na Livraria dos Inconfidentes. In NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992. P. 372-375.
- WACKERNAGEL, Martim. *Il Mondo delgi artisti nel Rinascimento Fioretino: commitenti, botteghe e mercato dell'arte*. Roma: Carocci, 1994.

Política da Paisagem: arte e crítica ambiental no Brasil do século XIX

Claudia Valladão de Mattos

Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas

Resumo: Como parte da revisão da História da Arte e seus instrumentos, alguns historiadores da arte, como WJT Mitchell, iniciaram um processo de redefinição das relações do campo da pintura de paisagem com o 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 da arte, o presente trabalho realizará um estudo de algumas telas de paisagem realizadas no Brasil ao longo do século XIX, por artistas como Nicolas Antoine Taunay, Felix-Émile Taunay e Pedro Weingärtner, mostrando seu comprometimento e ou posicionamento com relação às políticas de ocupação do território contemporâneas a eles.

Palavras-chave: paisagem século XIX, política, crítica ambiental

Abstract: As part of the revision of the field of Art History and its instruments art historians such as WJT Mitchell, attempted to redefine the relations between landscape and power. Reflecting on the topic of representation of the confrontation between man and nature, and taking

the new historiographical tendencies in the field of Art History into account, the present text will analyze some landscapes produced during the 19th century in Brazil, by artist such as Nicolas Antoine Taunay, Félix Émile Taunay and Pedro Weingärtner, pointing to their engagement in the politics of territorial occupation of the time.

Keywords: 19th century landscape, politics, environmental critique

De uma forma geral, não estamos habituados a pensar o gênero da pintura de paisagem dentro de um contexto político, uma vez que foi justamente através desse gênero que, no início do século XIX criou-se resistência aos modelos narrativos da pintura histórica, abrindo caminho para a valorização puramente estética da arte. Nos últimos anos, no entanto, esta posição tem sido revista. Tom Mitchell, por exemplo, editou um livro intitulado *Landscape and Power*, no qual os autores perseguiram os nexos políticos presentes na pintura de paisagem ao redor do planeta. Na introdução do livro, 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.”¹

¹ Tom Mitchell (org.) *Landscape and Power*, Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2ª Ed., 2002, p.1

Se como quer Mitchell, toda pintura de paisagem pode ser lida em uma chave política, esta afirmação parece ser especialmente válida para o caso da pintura de paisagem no Brasil. Desde sua origem, na produção dos desenhistas militares portugueses que registraram visualmente o litoral da colônia e seus povos, como Carlos Julião, por exemplo, a importância política da paisagem sempre esteve em primeiro plano. As paisagens produzidas por Viajantes que cruzaram o país também se inserem em políticas colonialistas e imperialistas postas em prática na Europa e certamente devem ser lidas sob esta ótica. Após a chegada da Missão Francesa ao Brasil o caráter político da paisagem se afirma também no contexto da nascente Academia. Na disputa que Nicolas Antoine Taunay trava com Jean-Baptiste Debret por uma posição privilegiada junto aos monarcas portugueses no Brasil, ele produziria o quadro “D. João e D. Carlota Joaquina cruzando a ponte do Maracanã, perto do Palácio São Cristovão”, recuperando claramente o projeto político desenvolvido por Joseph Vernet para o rei Luis XV, composto por um ciclo de Vistas dos Portos da França, ou o projeto de Jacob Philipp Hackert para o rei Ferdinando IV em Nápoles, com cenas do rei cruzando seus territórios. A cena de Taunay, concebida na tradição de Claude Lorrain, mostra o rei e a rainha cruzando a paisagem em sua carruagem, acompanhados por membros da corte, apresentando uma visão harmônica do soberano e suas terras. Logo antes de partir do Brasil novamente para a Europa em 1821, Nicolas projeta ainda um Panorama do Rio de Janeiro, em coautoria com seu filho Félix Taunay,

onde novamente a paisagem é pontuada de significados políticos. O panorama, exposto em 1824 na Prévost Rotunda, situada na Boulevard des Capucines em Paris, trazia ao centro uma cena com D. Pedro I, o imperador do Brasil, acompanhado de sua esposa, Leopoldina da Áustria e de seu Primeiro Ministro, José Bonifácio, sendo, como afirma Elaine Dias, provavelmente uma celebração semi-oficial do novo Império Tropical dos Bragança, mostrando uma cidade progressista e bem organizada, sob o poder de um governo liberal e constitucional.²

Graças aos esforços políticos de seu pai, Félix Émile Taunay também construiu uma posição de destaque junto à corte Brasileira. A partir de 1835, foi designado tutor do príncipe herdeiro e de suas irmãs, o que lhe propiciou proximidade e convivência com o futuro Imperador. Após tornar-se diretor da Academia em 1834, o artista conseguiu engajar D. Pedro em seu projeto acadêmico, levando-o, por exemplo, a comparecer regularmente às Exposições Gerais de Belas Artes, estabelecidas em 1840 por sua própria iniciativa, e a promover pessoalmente estudantes da instituição. Aproveitando-se de sua posição privilegiada, portanto, Taunay, um pintor de paisagem como seu pai, passa a usar o gênero da paisagem para apresentar e problematizar questões que ele considerava de grande relevância para o país. Dentre essas questões encontrava-se a preocupação com a preservação do patrimônio natural do Brasil, que estava também sendo largamente debatida nos círculos do IHGB à época. Dois quadros de Taunay são

² Elaine Dias, *Paisagem e Academia. Félix Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*, Campinas: Editora da Unicamp. 2009.

especialmente importantes nesse contexto: “Vista da Mãe D’Água” e “Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão”. (Figura 1)



Figura1 - Félix-Émile Taunay, “Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão”, óleo sobre tela, 1842, 134 X 195 cm, MNBA, RJ.

No presente artigo, farei uma breve análise das duas obras de Taunay, entendendo-as como ponto de partida de uma importante tradição que usa a pintura de paisagem como espaço de visualização de debates sobre a ocupação do solo e exploração dos recursos naturais. Estas questões, que constituem agendas marcadamente políticas, aparecem constantemente problematizadas na pintura de paisagem no Brasil. Mostraremos ainda que uma leitura do conjunto dessas obras produzidas ao longo do século XIX nos ajuda a analisar alguns trabalhos canônicos criados ao longo das primeiras décadas do século XX a partir de novas perspectivas.

Preocupado com o destino das matas nativas do Brasil, Félix Taunay fez da paisagem o veículo para apresentação e discussão pública do tema. Ainda que as duas obras aqui mencionadas abordem o tema de perspectivas diversas, ambas apontam para a mesma questão. “Vista da Mãe D’Água” foi exposta na 1ª Exposição Geral da Academia de Belas Artes em 1840 e Taunay guiou pessoalmente

o imperador pela exposição. De acordo com a “notícia” que o artista fez para acompanhar o quadro nesta sua primeira aparição pública, ele representava o mais antigo reservatório de água da cidade do Rio de Janeiro, situado no alto do morro de Santa Teresa e ligado aos Arcos da Lapa. Após citar, no texto, as inscrições impressas nos monumentos, que atribuíam tais benfeitorias, ao reinado de D. João V ele diria: “A grandeza das obras e magnificência sem par dos sítios que elas atravessam, correspondem aos paternais desvelos dos reis da Casa de Bragança [...]”

Ainda que o texto mencione “a grandeza das obras”, evocando uma ideia de monumento arquitetônico, o que de fato vemos no quadro é algo bem diferente. Salta aos olhos a exuberância da mata que se abre em torno de formações rochosas, enquanto o reservatório é representado em suas formas simples deslocado da cena, à direita. Vários elementos negam, portanto, a ideia de representação de uma construção historicamente relevante e é a própria natureza como monumento parece ocupar o centro da temática. De acordo com tal leitura, D. João V de Bragança, o antepassado de D. Pedro II, teria sido um grande bemfeitor, não por ter mandado construir monumentos, mas por ter realizado benfeitorias, preservando ao mesmo tempo a natureza do país, que, por si mesma, deveria ser vista como monumental.

A ideia da natureza como monumento não era estranha à Época. Lembremos que esse debate tomara impulso na França na década de 1830, em torno da preservação da Floresta de Fontainbleau. É possível que

Taunay tivesse em mente tal debate ao realizar o quadro “Vista da Mãe D’Água”. Em 1839, um ano antes, portanto, da apresentação da obra na Exposição Geral de Belas Artes, Theodor Rousseau publicaria uma petição ao rei da França, pedindo a preservação de Fontainebleau como Monumento Natural, escrevendo: “[..] O que está em jogo é a preservação, para a França, e mesmo para a Europa, de um monumento natural que não existe igual.”³

Três anos após a apresentação do quadro “Vista da Mãe D’Água” na Exposição Geral de Belas Artes, Taunay leva outra obra à Exposição de 1843, que parece dar sequência às suas ideias preservacionistas e à sua intenção de influenciar diretamente a política de D. Pedro II. Trata-se do quadro “Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão” (fig. 1). Ao contrário do que ocorre em “Vista da Mãe D’Água”, nesta obra Taunay expõe diretamente os malefícios que derivam da atividade extrativa e da agricultura intensiva. Nele, vemos a mata sendo derrubada por mãos escravas, em uma região elevada, que poderia bem ser a floresta da Tijuca onde Taunay morava. A associação entre a prática do desmatamento, alteração climática e escravidão, eram temas de intenso debate no IHGB e no SAIN naqueles anos e Taunay acompanhava de perto esse debate, não só por interesse intelectual, mas também porque sua família possuía uma plantação de café na Tijuca, administrada por seu irmão mais velho, Carlos Taunay. Carlos Taunay interessou-se particularmente pela questão, escrevendo um *Manual do Agricultor Brasileiro*,

³ Greg Thomas, *Art and Ecology in Nineteenth-Century France. The Landscapes of Theodore Rousseau*, Princeton: Princeton University Press, 2000, p. 292

no qual dedicava longas passagens às consequências da destruição das matas nativas, em especial nas regiões em torno do Rio de Janeiro.⁴

O modelo estabelecido por Taunay na década de 1840 constituiu, como dissemos, uma verdadeira tradição dentro do gênero da pintura de paisagem no Brasil, cujas raízes são abertamente políticas. Ao longo da segunda metade do século, e ainda no século XX, muitos artistas abordariam questões de crítica ambiental usando o modelo estabelecido por Felix Taunay. A seguir procurarei tratar de alguns exemplos.

O primeiro exemplo que gostaria de discutir é o do artista gaúcho Pedro Weingärtner. Baseando-se no modelo de Taunay, que ele certamente conhecia de sua estada no Rio de Janeiro, mas invertendo os valores positivos e negativos da cena representada, Weingärtner cria em 1893, “Vida Nova”, um quadro provavelmente encomendado pela prefeitura de Nova Veneza para promover a imigração europeia à região. Ao invés dos escravos, figurados por Taunay como agentes de destruição, o que vemos agora é uma narrativa sobre a ocupação regrada e adequada do solo por imigrantes italianos. A substituição da mão de obra escrava pela mão de obra imigrante era um tema muito debatido nos círculos intelectuais do IHGB e concretizou-se na forte política de imigração estabelecida pelo Segundo Império. O traçado racional da cidade ao fundo e a representação quase idílica da família, em primeiro plano,

⁴ Carlos Taunay, *Manual do Agricultor Brasileiro*, citado em: José Augusto Pádua, *Um Sopro de Destruição. Pensamento Político e Crítica Ambiental no Brasil Escravista (1786-1888)*, Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2004, p. 239.

atribui um valor positivo ao enfrentamento entre civilização e floresta. Porém esta visão otimista não persiste por muito tempo na obra do artista. Em 1898 Pedro Weingärtner cria “Tempora Mutantur” (Figura 2), hoje considerado sua obra prima.



Figura 2 - Pedro Weingärtner, “Tempora Mutandur”, óleos sobre tela, 160 x 93,4 cm, 1898, MARGS, Porto Alegre.

Aqui vemos um casal de imigrantes que luta contra a natureza para estabelecer uma lavoura. Os dois parecem exaustos pelo trabalho duro e interrompem suas atividades para refletir sobre sua condição. Enquanto o homem senta em seu carrinho de mão, brincando inconsciente com sua enxada, a esposa olha para as bolhas em sua mão esquerda. Ambos parecem muito preocupados e deprimidos, incapazes de domar a natureza. Os tocos de árvores que permanecem em meio à lavoura são um sinal dessa derrota. No mesmo momento em que esta imagem foi criada, havia um sentimento negativo sobre as campanhas imigratórias realizadas pelo Império brasileiro na Europa, com larga repercussão na imprensa e algumas tensões diplomáticas. Denunciava-se que o Brasil prometia prosperidade fácil aos imigrantes e por fim os abandonava sem recursos no interior

do país. Weingärtner voltaria ao tema em 1909 com o quadro “A morte do lenhador”, onde o confronto entre homem e natureza toma uma dimensão ainda mais simbólica.

Ao longo da segunda metade do século XIX e início do século XX a pintura de paisagem afirmou-se de fato como espaço de apresentação e debate de questões políticas relacionadas às formas de ocupação do solo. O famoso quadro de Almeida Jr., “O Derrubador Brasileiro”, por exemplo, torna-se particularmente interessante visto sob a ótica de tais discussões. Representado está, em primeiro plano, um belo jovem forte e viril que descansa do árduo trabalho de derrubador, recostado em uma rocha. Apoiando-se graciosamente em sua enxada com a mão esquerda, ele fuma um cigarro e relaxa, totalmente à vontade em meio à natureza. Vemos seus pés sujos de pele grossa, em primeiro plano e ele brilha com suor. O artista imprime um forte tom erótico à figura, que aparece enquadrado e completamente aclimatado à natureza. Pensando no conjunto de personagens que habitavam as paisagens discutidas acima, podemos dizer que estamos provavelmente diante de uma terceira figura, criada a partir do debate que se estabelece sobre as formas e pessoas envolvidas no processo de ocupação do solo no Brasil. O derrubador não é nem o escravo, nem o imigrante, ambos revelados sucessivamente como figuras politicamente problemáticas, mas uma figura idealizada do “brasileiro” que até certo ponto superava o conflito inerente ao enfrentamento entre homem e natureza.⁵ Ele é um homem rude, mas livre, confiante e viril, integrado à terra e

⁵ Ironicamente, de acordo com a tradição, Almeida Jr constrói este tipo “brasileiro”, a partir de um modelo italiano.

capaz de enfrentar a natureza indomável do país. O modelo para tal figura pode ser encontrado novamente em Taunay, que na década de 1840 realiza duas obras introduzindo a figura do “brasileiro”: “O Caçador e a Onça” e “A Descoberta das Águas Termais de Piratininga”.

O artista Benedito Calixto é outro que realizará uma série de obras no final do século XIX e início do século XX, operando na chave inaugurada por Taunay. “Os Falquejadores” (Figura 3) e “A Perobeiras” são bons exemplos.



Figura 3 - Benedito Calixto,
“Os Falquejadores”, óleo s/tela, 119 x 84 cm, 1904, Museu do Estado do Pará

Em “Os Falquejadores”, trata-se da tentativa do artista de se posicionar ativamente em um importante debate sobre a prática ilegal de extração de madeira nas regiões do Paraná e São Paulo, que mereceu largo debate na imprensa da época e que levou ao desenvolvimento de

novas leis de preservação ambiental. O mesmo pode ser dito a respeito de “As Perobeiras”, que toca na ameaça de extinção desta árvore de madeira nobre no processo da expansão da lavoura cafeeira no interior paulista.

Para finalizar, gostaria apenas de mencionar algumas obras icônicas da história da arte moderna no Brasil que, em meu entender, poderiam ganhar novas leituras se pudermos observá-las dentro desta longa tradição de uso da pintura de paisagem que remonta aos discursos sobre ocupação da terra, iniciados em meados do século XIX, interessando-se agora de forma específica pela construção das relações sociais. “Lasar Segall”, por exemplo, retoma até certo ponto o tema. Seu negro transforma a paisagem com seu suor, domesticando-a, fazendo-a servir ao homem, ao mesmo tempo em que é construído por ela. A forma cubista empregada na figura e nas bananeiras ajuda a promover essa ideia ambígua de imersão e exploração apresentada no quadro.

Esta é uma pesquisa em andamento, porém já fomos adiante o suficiente para entender que os usos políticos da paisagem e, em especial o tema da ocupação do território, ocupa uma posição singular dentro do gênero da pintura de paisagem no Brasil. Finalizo mencionando a obra de Krajcberg, ou Rodrigo Braga (na última Bienal de São Paulo), apenas para mostrar que, provavelmente esta tradição não termina no modernismo, mas poderá ser perseguida até a contemporaneidade.

Referências Bibliográficas:

Cátalogo, Almeida Jr. Um Riador de Imaginários, curadoria Maria Cecília França Lourenço, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

Catálogo, Pedro Weingärtner (1853-1929) Um artista entre o Velho e o Novo Mundo, curadoria Ruth Sprung Tarasantchi, São Paulo: Pinacoteca, 2009.

Dias, Elaine, Paisagem e Academia. Félix Émile Taunay e o Brasil (1824-1851), Campinas: Editora da Unicamp. 2009.

Grove, Richard H., Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens, and the origin of Environmentalism 1600-1860, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995.

Mitchell, Tom (org.) Landscape and Power, Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2ª Ed., 2002.

Pádua, José Augusto Um Sopro de Destruição. Pensamento Político e Crítica Ambiental no Brasil Escravista (1786-1888), Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2004.

Thomas, Greg, Art and Ecology in Nineteenth-Century France. The Landscapes of Theodore Rousseau, Princeton: Princeton University Press, 2000.

A Bienal de São Paulo no contexto da Guerra Fria

Dária Jaremtchuk - Docente da Escola de Artes, Ciências e Humanidades - Universidade de São Paulo

Resumo: Para o governo dos Estados Unidos, a participação nas Bienais de Veneza e de São Paulo tornou-se uma oportunidade para atrair as simpatias do meio artístico e ambos espaços podem ser considerados como vitrines no cenário da Guerra Fria. Porém, se o país não participou da X Bienal de São Paulo porque alguns artistas convidados aderiram ao boicote internacional, na XI Bienal em 1971 o Departamento de Estado não remeteu oficialmente nenhuma representação alegando “motivos de ordem econômica”. O presente artigo analisa este último caso.

Palavras-chaves: Bienal de São Paulo e Guerra Fria. Ausência dos Estados Unidos na XI Bienal de São Paulo.

Abstract: For the United States government, participation in Venice and São Paulo Art Biennials became an opportunity to attract sympathy in the artistic milieu and both spaces may be considered as shop windows in the Cold War scenario. However, if they did not take part in the 10th São Paulo Biennial because some artists joined the international boycott, in the 11th Biennial in 1971 the State Department did

not issue any official representation claiming “economic reasons”. The current article analyses the latter case.

Keywords: São Paulo Art Biennial and Cold War. USA absence in the 11th São Paulo Biennial.

Entre os anos de 1951 a 1961, as representações dos Estados Unidos na Bienal de São Paulo estiveram sob a responsabilidade do Museu de Arte Moderna de Nova York. Nesse período, tornou-se uma prática da instituição também convidar outras instituições para organizar mostras, como foi o caso do Museu de San Francisco em 1957 e do Minneapolis Institute of Arts em 1959. O MoMA ainda organizava as mostras para a Bienal de Veneza e chegou a adquirir, com financiamento Rockefeller, o pavilhão que pertencia a Grand Central Galleries de Nova York e que havia sido construído entre as duas guerras mundiais.¹ Tornou-se então o “único patrocinador não governamental de uma exposição nacional”², ajudando o país, segundo Serge Guilbault, a promover internacionalmente sua arte de vanguarda no cenário da Guerra Fria.³ Deste modo, a contribuição do governo para as representações nas bienais era indireta, pois o auxílio consistia, sobretudo, no envolvimento de suas agências no processo. Algumas vezes, eram elas que se responsabilizaram por

¹ “Ownership of Venice Biennale Pavilion”. I Mr. Murrow. ICS - Mr. Ewing. ICS/E - Robert Sivard. July 10, 1962. Material localizado no Smithsonian Archives, Washington, D.C.

² CAUTE, David. *The dancer defects*. The struggle for cultural supremacy during the Cold War. Oxford, 2003, p. 558.

³ GUILBAULT, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Tirant Lo Blanch/MACBA, Valencia, 2007, p. 376

representações parciais, como foi o caso da United States Information Agency (USIA) que organizou as seções das exposições de teatro e de arquitetura em São Paulo.

Porém, em 1962 o MoMA anunciou que não mais se encarregaria das mostras nas Bienais de Veneza e de São Paulo. O governo assumiu então a continuidade da representação do país e o museu se comprometeu a emprestar seu pavilhão italiano ao governo.⁴ Assim, em 1963 a USIA coordenou diretamente as exposições e em 1965 o encargo foi transferido para o International Art Program of National Collection of Fine Arts (NCFA) do Smithsonian Institutional National Collection, instituição essa envolvida com as “ausências” dos Estados Unidos nas Bienais de 1969 e de 1971.

Desta forma, as participações nas bienais de Veneza e de São Paulo transformaram-se em verdadeiras vitrines políticas no cenário da Guerra Fria e assim eram tratadas na documentação oficial, pois as referências sobre a presença soviética e dos países comunistas nesses espaços são recorrentes:

A Bienal atrai a participação de mais de 50 países, incluindo muitos do bloco comunista.⁵

Devido à importância das exposições internacionais, como parte do programa cultural dos E.U., nós devemos determinar o tipo e/ou o tema da exposição, selecionar jurados e organizadores profissionalmente qualificados, manter o controle sobre o conteúdo final e selecionar o curador-palestrante que faz o acompanhamento.⁶

⁴ HESTER, John K.. *Reference Data Concerning Proposal for MATS Shipment U.S. Exhibition to Venice Biennale*. Material localizado no Smithsonian Archives, Washington, D. C..

⁵ HESTER, John K.. *Reference Data Concerning Proposal for MATS Shipment U.S. Exhibition to Venice Biennale*. Material localizado no Smithsonian Archives, Washington, D.C.

⁶ “Ownership of Venice Biennale Pavilion”. I Mr. Murrow. ICS - Mr. Ewing. ICS/E - Robert

À preocupação demonstrada com a qualidade dos trabalhos e com a escolha dos profissionais, somava-se o cuidado com a presença de aspectos “inovadores” na produção dos artistas selecionados. Afinal, como em outros campos, os Estados Unidos eram o protagonista da cena artística contemporânea e contrapunham-se ao “atraso cultural” do Realismo Socialista promovido pelos “comunistas”.⁷

Se deve aqui lembrar que a Revolução Cubana em 1959 levou os Estados Unidos a ampliarem a disputa sobre o território ideológico de influências. A América Latina passou a ser foco privilegiado de atenção com o lançamento de programas de auxílio financeiro para impulsionar o seu “desenvolvimento econômico e cultural” e a Aliança para o Progresso, lançada pelo presidente John Kennedy em 1961, foi a maior expressão dessa política, sendo as artes um importante instrumento nesse processo. E as memoráveis representações estadunidenses no Parque do Ibirapuera na década de 1960 seriam expressões paradigmáticas dessa política.

Retornando à análise sobre as Bienais de São Paulo, já são bastante conhecidos os motivos que levaram artistas e críticos a organizarem o boicote internacional à edição de 1969. A ausência dos Estados Unidos, apesar de ter

Sivard. July 10, 1962. Material localizado no Smithsonian Archives, Washington, D.C. (“The Biennale attracts participation of more than 50 countries, including many from the communist bloc.”. (...) because of the importance of the international exhibitions as part of the U.S. cultural program, we should determine the type and/ or theme of the exhibition, select professionally qualified organizers and jury, maintain control over the final content, and select the accompanying curator-lecture.”) Tradução livre.

⁷ Os países da Cortina de Ferro foram incluídos na Bienal de Veneza logo após a sua reestruturação no final da Segunda Guerra.

sido iniciativa dos artistas que integravam a mostra que representaria o país, não deixou de provocar desconforto no meio oficial. Para John W. Mowinckel, do Country Public Affairs Office, a Embaixada deveria colocar “maior importância na participação americana na seção de arte da próxima Bienal. Nossa incapacidade de produzir uma grande exposição de arte em 1969 ainda é um assunto de conversa frequente e uma fonte de embaraço.”⁸

Para que os desfalques não se repetissem na XI Bienal, atitudes previdentes foram tomadas desde logo. Ciccillo Matarazzo organizou duas frentes de trabalho: contatar diretamente artistas e críticos “amigos” e buscar o apoio da diplomacia brasileira.

A fim de recuperar o crédito junto ao meio artístico, Ciccillo procurou desvincular a Bienal do regime militar e demonstrar que havia uma tradição de independência na instituição. Foi preciso “esquecer” ou negar os casos de censura ocorridos nas edições de 1967 e 1969. Segundo ele, a mostra não podia ser “tratada como uma manifestação de natureza governamental e se transform[ar] (...) em objeto de polêmicas de outro tipo.” Propunha um contato direto com os artistas, pois eles “procuram não atender a convites que lhes são dirigidos pelas próprias entidades governamentais alegando que, se aderissem, reforçariam uma política ‘oficial’ da qual, praticamente, discordam”.⁹ Ou seja, para

⁸ Carta de John W. Mowinckel (Country Public Affairs Office) U. S. Information Service. USIS Rio de Janeiro para Smithsonian Institution/ NCFIA/IAP. Nov. 9th 1970. Material localizado no Smithsonian Archives, Washington, D.C. (“the Embassy places the greatest importance in American participation in the art section of the next Bienal. Our failure to produce a major art exhibition in 1969 is still a subject of frequent conversation and a source of embarrassment.”) Tradução livre.

⁹ MATARAZZO SOBRINHO, F. M. “A viagem realizada e os contaos...” Texto

o fortalecimento da Bienal e a garantia de sucesso em sua XI edição, procurava-se pela persuasão o apoio da classe artística.

A segunda estratégia do presidente da entidade, que parece contrastar com a anterior, consistiu na mobilização da diplomacia para demover os países ausentes na edição de 1969. Tratou de ir pessoalmente à Brasília para pedir o envolvimento do governo militar, além de solicitar ajuda financeira.¹⁰ A viagem foi amplamente divulgada pelos jornais, que não deixaram de informar também que o empresário temia que houvesse algum tipo de manifestação na edição de 1971.¹¹

O esforço de Ciccillo em levantar a Bienal coincidia com a preocupação do governo militar em relação à imagem negativa que se formava do Brasil no exterior a partir das denúncias das torturas reveladas pelos exilados. Preocupados com a propagação dessas notícias, os militares tentaram oferecer outro perfil do país no estrangeiro. Entre as táticas privilegiadas estava a organização de mostras de

datilografado, pp. 1- 4 , s. d. . Material localizado no Arquivo Bienal. “evidente que um dos outros motivos que corroboram à atitude negativa é constituído pela deformação da imagem do Brasil, e de parte da imprensa - que raramente se preocupa de analisar com objetividade a provas - fatos e situações -, e pela campanha que elementos do mundo das artes levam no meio em que vivem”.

¹⁰ “O ministro da Educação estuda a possibilidade de conceder uma verba de Cr\$ 200.000,00 para Fundação Bienal de São Paulo, com vistas à realização da XI Bienal, em setembro próximo. (...) Até agora, apenas o Itamaraty, na área Federal, vem apoiando a realização da Bienal Paulista. Por isso, o embaixador Meira Pena, assessor do ministro Passarinho, da Educação, pretende sugerir que o MEC também entre (...) já que é também Ministério da Cultura. (...)”. In: “Bienal pode ter ajuda do MEC”. E. de São Paulo, 14 de abril de 1971.

¹¹ “O medo da contestação, nas palavras do embaixador Meira Pena, é que levou o presidente da Fundação a procurar o ministro das Relações Exteriores, com a solicitação de um apoio político à Bienal. Ao ministro Jarbas Passarinho, o senhor Matarazzo Sobrinho fez o convite para que participasse da inauguração de Bienal e solicitou o apoio financeiro a ser dado pelo Conselho Federal de Cultura.” In: “Matarazzo pede apoio oficial para XI Bienal”. São Paulo, E. de São Paulo, 13 de abril 1971.

artistas brasileiros que circulariam em diversos países como “demonstração” de que havia “liberdade” no meio artístico. O Embaixador Rubens Ricupero, responsável pela Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty entre 1971 e 1974, revelou que sua sessão trabalhou muito próxima à Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), pois o governo tratou diminuir a força dos relatos propagados pelos exilados.¹²

É necessário ainda sinalizar que entre os quadros do Itamaraty o posicionamento ideológico nunca foi homogêneo e que, apesar de ter representado o regime militar, sua performance durante aqueles anos foi bastante complexa e ainda carece de estudos mais detidos para ser melhor caracterizada. Se, por um lado, no início da década de 1970 o Ministério das Relações Exteriores organizou exposições para o estrangeiro, por outro o fez com restrições impostas pelo próprio regime. Havia uma lista do Serviço Nacional de Informação (SNI) com nomes de artistas, escritores e intelectuais que não poderiam receber subvenções do governo. Como forma de driblar essa proibição, alguns diplomatas criaram um subterfúgio, que consistia na concessão da Ordem Rio Branco, a medalha do Itamaraty, para alguns nomes da lista. Com isso, abria-se um precedente de excelência e de mérito para neutralizar e rebater a desqualificação do SNI.

Percebe-se ainda que o trabalho da diplomacia brasileira para que os países ausentes em 1969 retornassem à Bienal de 1971 vincula-se ao projeto do governo de tentar apresentar-se positivamente no cenário internacional. Era

¹² RICUPERO, Rubens. São Paulo, 05 de outubro de 2012. Entrevista concedida à pesquisadora.

fundamental para o país a participação dos Estados Unidos e sua ausência não poderia significar desacordo político, como, por exemplo, foi o caso da Holanda, que se declarou contrária à ditadura brasileira. Inúmeros convites foram enviados ao Departamento de Estado norte-americano, assim como para diversos de seus consulados no Brasil. Lois Bingham, Chefe do Programa Internacional de Artes do Smithsonian Institution, por ser a responsável direta pelo envio da mostra norte-americana, foi a que mais recebeu as pressões dos diplomatas brasileiros em Washington, seja por contatos pessoais ou por correspondências. O próprio Ciccillo mantinha com ela um canal direto de comunicação e em uma das missivas afirmou que a desistência dos Estados Unidos “poderia encorajar interpretações inconvenientes e erradas.”¹³ Por conta disso, tratou de ir pessoalmente àquele país no início de 1971, após viagem a Europa.

Apesar de todo o esforço, aquele país ficaria outra vez fora da Bienal. Depois da circulação de inumeráveis rumores, o Departamento de Estado anunciou oficialmente em maio de 1971 a sua posição. A justificativa pautava-se na falta de recursos:

Nos últimos tempos algum suporte financeiro tem sido dado pelo governo dos Estados Unidos para participações de exposições de arte, mas isso tem sido uma exceção na política geral. **Uma revisão nos últimos procedimentos levou a recomendação que se retorne aos**

¹³ “This is an informal letter, as it has been our encounter in Washigton, where we have delineated a scheme: with all kinds of alternatives aiming the eagerly desired and necessary presence of the United States at the next Bienal. Until now we have not had any News from anywhere. our ambassador's sudden death has rendered still more difficult the contacts we were making in accordance with with Niles Bond and yours suggestions.” In: MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. Carta a Miss Lois Bingham, Chief International Art Program. Smithsonian Institution. São Paulo, february. 3, 1971. Material localizado no Smithsonian Archives, Washington, D.C. Tradução livre.

esforços e fundos privados para exposições de arte, como no caso de outros eventos internacionais. Portanto, os Estados Unidos não irão participar oficialmente na Bienal de São Paulo. O Departamento foi informado que já foram iniciadas conversas com organizações privadas nos Estados Unidos em relação a participação na Bienal de São Paulo. Espera-se que essas conversas tenham sucesso e se for esse o caso o governo dos Estados Unidos providenciará assistência solicitada conforme for possível.¹⁴

Sabia-se que a justificativa era apenas protocolar e que as causas mais plausíveis sobre a não representação oficial já estavam circulando entre os diplomatas, assim como na imprensa. Mesmo que o comunicado deixasse em aberto a possibilidade de alguma instituição assumir o encargo, não se acreditava que a situação se reverteria.

Manifestações no meio artístico norte-americano poderiam colocar em risco outra preparação de envio de mostra, como já acontecera em 1969. Parecia prudente evitar casos para novos tipos de descontentamentos, pois as intervenções do país no Vietnã e a invasão do Camboja já tinham levado manifestantes às ruas e, pelo mesmo motivo, artistas nova-iorquinos organizaram uma greve que envolvia museus, galerias, exposições, escolas e cinema.¹⁵ Nas universidades, o clima de revolta contra o assassinato dos alunos na Kent State University em 1970

¹⁴ UNITED STATES. Department of States. Whashington, may 14, 1971. Documento localizado no Smithsonian Archive, Whashington D.C. Grifo da autora. "In the recent past some United States Government financial support has been given for participation in art exhibitions, but this has been an exception to general policy. A review of the latter procedure has led to recommendation that there is a return to reliance on private efforts and funding with regard to art exhibitions, as is the case with other international events. Therefore, there will be no United States official participation in the Sao Paulo Biennial. **The Department has been informed that talks have already begun with United States private organizations, looking toward participation in the Sao Paulo Biennial. It is hoped these talks will be successful and, if so, the United States Government will upon request provide such facilities assistance as is feasible.**" Tradução livre.

¹⁵ "Artista vai à greve em Nova Iorque". Jornal do Brasil, 20 mai. 1970. Primeiro Caderno.

tomou diversos campi por todo o país. Assim, a condição da política externa estadunidense e suas turbulências internas pareciam não favorecer o envio de uma representação artística para o Brasil, país que violava os direitos humanos. Ao contrário, a participação poderia ser entendida como apoio e alinhamento à ditadura e tornar-se um novo motivo para manifestações. Talvez fosse necessário evitar o que ocorreu na Bienal de Veneza em 1968:

A cerimônia da Bienal veneziana teve mesmo um transcurso tumultuoso, tendo sido fechada a mostra imediatamente, para ser aberta no dia seguinte, em virtude da manifestação de um grupo de estudantes e artistas, aos quais se juntara o senador Giovam-battista Gianquinto. Esse representante comunista liderava o protesto feito contra os Estados Unidos, aos gritos de 'Fora os norte-americanos' e 'Abaixo o Fascismo'. Chegaram a dirigir-se para o pavilhão norte-americano bradando 'slogans' contra o presidente Lyndon Johnson e dando vivas a Ho Chi Minh, dirigente do Vietnã do Norte.¹⁶

A jornalista Grace Glueck do New York Times apresentou a seguinte análise sobre a Bienal de São Paulo:

embora afirmem que sua decisão não se baseia em questões políticas, ela certamente foi influenciada pela controvérsia que cercou a última Bienal, em 1969. (...) Embora a data da inauguração da Bienal de São Paulo só esteja marcada para setembro, duas cartas já estão circulando entre os artistas dos Estados Unidos e de outros países, exortando-os a não participarem da mostra, seja sob patrocínio oficial, seja fora dele. Uma das cartas foi distribuída por dois grupos de artistas latino-americanos residentes nos Estados Unidos, o Museu Latino-Americano e o Movimento Cultural Independente da América Latina. Outra carta distribuída por Gordon Matta-Clark (...).¹⁷

¹⁶ BENTO, Antonio. "Hostilizada a Bienal de Veneza. A representação brasileira". GAM, nº 15, p. 15-16, 1968, São Paulo.

¹⁷ GLUECK, Grace. "U. S. decides not to take part in Sao Paulo Bienal this year". New York Times, may 31, 1971, p. 8.

O jornal Estado de São Paulo, em uma pequena nota publicada em 01 de junho de 1971, deu a conhecer o receio do governo dos Estados Unidos em relação à articulação dos artistas:

Os Estados Unidos não participarão da próxima Bienal de São Paulo, informou-se ontem em Nova York. A razão oficialmente, seria a falta de crédito, mas, segundo observadores, a decisão poderia ser resultado de protestos formulados nos últimos tempos por artistas norte-americanos contra a 'repressão no Brasil.' Fontes oficiais, porém, desmentem que a decisão dos Estados Unidos de não participarem da Bienal se deva a razões políticas.¹⁸

Provavelmente, a notícia refere-se às movimentações em torno ao projeto Contrabienal, uma publicação que se transformou em manifesto político e pode ser considerada a resposta mais contundente do meio das artes à ditadura brasileira. Levada adiante por dois grupos de artistas latino-americanos residentes em Nova York, o Museo Latinoamericano e o Movimiento por la Independencia Cultural de Latino América (MICLA) que trabalharam coletivamente na produção da publicação.¹⁹ Desde Nova York, ambos entraram em contato com artistas de diversos países explicando os motivos da proposta: a ampliação do boicote à Bienal de São Paulo de 1969 e a denúncia da tortura e da violência praticadas, não somente no Brasil, mas também em outros países da América Latina.

¹⁸ "ESTADOS Unidos fora da Bienal". E. São Paulo, 01 jun. 1971.

¹⁹ "The idea for the Museo was initially brought up by Arnold Belkin, Leonel Góngora, and others, toward the end of 1970, before the document to van Weeren-Griek was written—a fact that made the artists' letter sound as if one institution were addressing another." Camnitzer, Luis; Weiss, Rachel (Editor). *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin, TX, USA: University of Texas Press, 2009. p 167. Tradução livre. O artista Rubens Gerchman fazia parte desse grupo.

Para os artistas, a potencialização e a expansão do boicote iniciado em 1969 apoiava-se nos próprios fatos políticos apresentados em Contrabienal na forma de imagens e depoimentos. Mesmo sendo o Brasil o foco da publicação, nenhum brasileiro dela participou para evitar possíveis represálias por parte do regime.

Não houve qualquer espécie de seleção ou “curadoria” e o material recebido, que não foi numeroso, foi todo incluído em Contrabienal. Luis Camnitzer, Liliana Porter, Carla Stellweg e Teodoro Maus desenharam e imprimiram-no em uma máquina off-set, adquirida com o dinheiro de uma rifa organizada pelos dois grupos exatamente para esse fim. Apesar dos esforços, a circulação da publicação foi bastante limitada.

Gordon Matta Clark aderiu ao projeto de Contrabienal e em 1971 fez circular uma carta em que chamava seus pares a manter e ampliar o boicote realizado à X Bienal. Para ele, não se tratava apenas de manter o afastamento na edição da XI Bienal, mas de também denunciar a falta de liberdade vivida no país e as violências cometidas pelo governo militar. Essa carta foi enviada à imprensa e chegou a ser publicada no Brasil, além de ter sido remetida a pessoas influentes do mundo da arte, como Lucy Lippard²⁰ e a própria Lois Bigham. Sem dúvida, suas iniciativas deram grande visibilidade e repercussão à movimentação iniciada pelos artistas latino-americanos residentes em Nova York.

No Brasil a carta provocou resposta oficial da

²⁰ MATTÁ CLARK, Gordon. Carta localizada no Archives of American Art, Washington D. C..

Fundação Bienal, além da indignação de alguns críticos alinhados com a instituição. Em sua coluna Artes Plásticas no *Jornal do Brasil*, Walmir Ayala considerou as declarações de Matta-Clark inapropriadas, reiterando os mesmos argumentos de Ciccillo de que a realidade das artes no Brasil não condizia com as notícias propagadas pelos que viviam no exterior. Em sua opinião, a Bienal teria se tornado vítima dessas distorções.

Apesar do que foi aqui exposto, é preciso ainda reconhecer que não havia uma política unitária dos Estados Unidos para o Brasil. Sabe-se que foram muitas frentes de atuações, com mudanças substanciais a cada troca de presidente daquele país. Também as transformações na política brasileira provocaram reações diversas nas relações internacionais, caso da promulgação do AI-5 em 1968, por exemplo. Se no período de Castelo Branco ambas diplomacias estiveram sintonizadas, durante o governo Médici, período que envolve a Bienal de 1971, a marca foi o distanciamento.²¹

Portanto, se as representações dos Estados Unidos na Bienal de São Paulo durante a década de 1960 projetaram o país como potência nas artes, essa prática se conectava com uma política externa para a América Latina durante a Guerra Fria. As ausências de 1969 e de 1971, além de provocar uma avaliação no papel das agências do governo, marcaram novo rumo para essa trajetória. Quando os Estados Unidos retornaram em

²¹ FICO, Carlos. *O grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 243.

1973, a América Latina deixava de ser o foco da política externa norte-americana, assim como entravam outros personagens em cena, como a China, por exemplo. O que já está para além do tempo e do espaço desse texto...

Os retratos de D. Pedro II no Acervo do Museu Paulista

Elaine Dias

Docente da UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo

Resumo: O Museu Paulista da USP conserva, em seu acervo, um grande número de retratos, os quais constituem o foco de minha atual pesquisa, com apoio da FADA-Unifesp. Neste conjunto, destacam-se retratos das famílias paulistas, de militares dos séculos XIX e XX, de algumas personalidades e retratos da Família Real. Dentre estes, há retratos do Rei D. João VI e de Rainha D. Maria I, alguns retratos de D. Pedro I e seu filho, D. Pedro II. No que se refere ao Imperador D. Pedro II, há retratos em diferentes idades, poses e representações: de militar a Rei, de menino a homem idoso, da pose feita para pinturas oficiais ou para a fotografia, com certa descontração. Pretendemos, nessa comunicação, analisar estes retratos presentes no acervo do Museu Paulista, tratando sua iconografia, seus artistas e suas referências visuais.

Palavras-chave: retrato. D. Pedro II. Museu Paulista

Résumé: Le Musée Paulista de l'USP conserve dans sa collection une grande quantité de portraits, lesquels constituent l'objectif de ma recherche actuelle, avec le soutien financier de FADA-Unifesp. Dans cet ensemble, quelques portraits des familles paulistas, de

militaires aux XIXème et au XXème, des personnalités et des portraits de la famille Royale sont mises en valeur par son importance. Parmi eux, il y a des portraits du Roi João VI et de la Reine Maria I, de D. Pedro I et son fils, Pedro II. En ce qui concerne l'Empereur Pedro II, il y a des portraits de plusieurs âges, pose et représentations, c'est-à-dire des peintures comme militaire, enfant et âgé, des portraits officiels ou posant pour la photographie. On propose d'analyser ces portraits conservés dans le Musée Paulista au niveau de l'iconographie, ses artistes et ses références visuels.

Mots-clés: **Portrait.** D. Pedro II. Musée Paulista

A coleção do Museu Paulista da Universidade de São Paulo,¹ ou Museu do Ipiranga, assim chamado por seu público – abrange um grande número de retratos com as mais variadas representações. Dos séculos XVIII ao XX, há um grande número de obras que representam as famílias paulistas e paulistanas, sobretudo aquelas do contexto cafeeiro, havendo também retratos de grandes personalidades do mundo das artes, militares e religiosos. Além destes, há um pequeno número de retratos da família real e imperial luso-brasileira, com especial destaque para aqueles que representam D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II.

A formação desta coleção, com uma maioria de retratos produzidos no início do século XX até mais ou menos 1940,

¹ *Catálogo Museu Paulista*, 1984.

deveu-se, sobretudo, à doação das famílias paulistas, que viam aquele Museu como representativo da cultura e da história de São Paulo. É preciso já destacar, nesse sentido, o trabalho de Affonso d'Escragnolle Taunay, diretor do Museu Paulista entre os anos de 1917 e 1945² na organização da instituição e na recepção das doações. Os relatórios de atividades deste diretor conservados no arquivo do Museu demonstram a dedicação deste membro da família Taunay na organização da instituição enquanto representativa de São Paulo, de sua história e de sua cultura, além de sua proximidade às famílias paulistas. Taunay promove um novo percurso para o Museu, retirando dele sua primeira vocação às coleções naturalistas, instauradas pelo zoólogo Hermann von Ihering, organizando-o a partir do ponto de vista histórico e tentando colocar São Paulo como cidade importante já no novo contexto da República.

Nesse sentido, Taunay irá preparar o Museu Paulista com uma série de decorações e telas significativas desse processo histórico, realizando encomendas a artistas como Benedito Calixto, Oscar Pereira da Silva, Henrique e Rodolfo Bernardelli, além da célebre tela Independência ou Morte feita por Pedro Américo.³ Nesta ênfase à história paulista, dava especial atenção aos bandeirantes, aos rios brasileiros, a própria figura de D. Pedro I e àquelas ilustres da nossa história. Convém apenas ressaltar que, embora Ihering desse suma importância à ciência natural, também ele inicia algumas dessas encomendas com vistas à formação

² Ver BREFE, 2005.

³ Ver SALLES OLIVEIRA; MATTOS, 1999.

do Museu,⁴ pedindo a Benedito Calixto, por exemplo, a realização de algumas obras, como os retratos de D. Pedro I e de Anchieta. Será, no entanto, Taunay, aquele a dar corpo iconográfico à instituição, da maneira como o conhecemos hoje, com suas telas, estátuas e objetos todos tombados, inclusive a maneira de sua disposição nas salas, segundo nos informa Paulo Garcez Marins.

Em relação aos retratos ali conservados, objeto desta comunicação, chamou a atenção o número significativo de obras, ainda que poucas delas estejam expostas ao grande público. Entre os anos de 1880 e 1930, é possível obtermos um número aproximado de 170 retratos, entre os quais se destacam aqueles de Prudente de Moraes feito por Almeida Júnior, os retratos da elite paulista, como do Visconde de Rio Claro, José Stanislaw de Oliveira, e as pinturas de Oscar Pereira da Silva, Antônio Araújo Souza Lobo, Benedito Calixto⁵ e Claude Joseph Barandier, incluindo-se também neste rol o tradicional número de retratos sem atribuição ou com atribuições duvidosas. Neste último caso, das atribuições duvidosas, podemos indicar aquele de D. João VI, realizado por Jean-Baptiste Debret, muito semelhante, senão quase idêntico, a um retrato feito por Simplício Rodrigues de Sá, hoje na Pinacoteca do Estado de São Paulo, e também a outro realizado pelo pintor português João Baptista Ribeiro, conservado no Paço dos Duques, em Portugal. Um dos

⁴ Diz o regulamento da instituição: "§ 1.º - Nas galerias e lugares apropriados do edifício serão colocadas as estátuas, bustos ou retratos a óleo de cidadãos brasileiros que, em qualquer ramo ou atividade, tenham prestado incontestáveis serviços a Pátria e mereçam do Estado a consagração de suas obras e feitos e perpetuação de sua memória." TAUNAY, 1937, p.46. Sobre a gestão de Ihering, ver MORAES, 2008.

⁵ Sobre a retratística dos bandeirantes de Benedito Calixto e Henrique Bernardelli, a partir de obras pertencentes ao Museu Paulista, ver MARINS, 2007.

objetivos desta pesquisa é apontar para novas atribuições e desvendar alguns daqueles considerados “anônimos”. Esta pesquisa em andamento conta com o apoio da FADA-UNIFESP por meio de uma bolsa produtividade, que tem também como objetivo, além de desvendar atribuições, ampliar as informações catalográficas, o caráter artístico e compreender as relações estabelecidas entre Rio de Janeiro e São Paulo, entendendo a circulação de artistas e obras entre as cidades, a influência da capital carioca nas encomendas e o início de um sistema artístico em São Paulo, certamente promovido pela produção de retratos.

No Brasil, sabemos que não existem muitos museus que se voltam especificamente para este gênero, como acontece por exemplo, em Londres, na *National Portrait Gallery*, um dos museus, cabe dizer, mais visitados da cidade e preferidos pelo público londrino. O exemplo do *Museu Histórico Nacional* do Rio de Janeiro⁶ talvez seja o mais significativo nesse âmbito aqui no Brasil, instituição que apresenta em seu acervo um grande número de retratos da família real e imperial, além das figuras ilustres dos séculos XVIII e XIX. Ao lado do Museu Histórico carioca, a *Santa Casa de Misericórdia* do Rio de Janeiro também acabou por tornar-se um local importante para a compreensão do desenvolvimento do retrato de doação nos séculos XVIII e XIX, uma vez que seus corredores estão repletos de retratos de doadores, tipologia tão importante e interessante para as esferas social, política e artística do período. Geralmente pintados de corpo inteiro e eventualmente com a paisagem

⁶ *Memória Compartilhada*, 2003.

do referido lugar ao fundo, a composição era simples e os atributos mostrados de modo direto, com especial destaque para o documento firmado entre o personagem e a instituição. Eram retratos públicos, portadores do exemplo moral. Mas com relação aos retratos da realeza brasileira eles se espalham ainda pelos museus brasileiros que, majoritariamente, receberam estas telas como doações das instituições onde antes eles se encontravam, vendo-se obrigados a retirá-las após a proclamação da República, sendo muitas dos retratos destruídas.

No caso específico desta comunicação, gostaria de destacar uma pequena parte dos retratos da Coleção do Museu Paulista, analisando aqueles que representam D. Pedro II. Há, neste acervo, um total de seis retratos do Imperador, representativos de todas as suas idades. Para suas análises, escolhemos traçar paralelos com a produção dos retratos do Imperador em diferentes idades, que ganhou impulso, em primeiro lugar, na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Não é possível tratar destas telas do Museu Paulista isoladamente, cabendo aqui recuperar alguns retratos produzidos no Rio de Janeiro, ponto fundamental para o entendimento daqueles hoje conservados em São Paulo.

Na hierarquia de Félix-Émile Taunay seu diretor, após a importância da arquitetura como veículo promotor da instituição artística, a retratística tornava-se o segundo gênero mais solicitado e igualmente usado como justificativa para a utilidade da Academia. Além disso, como a imagem do Imperador deveria ser conhecida e divulgada em todas

as províncias do Brasil, associando-se ao registro visual da história dos grandes homens brasileiros, o retrato tornava-se a chave para a criação da memória visual e da educação através das belas artes. Seria, por outro lado, um meio fundamental de sustento aos artistas da Academia, estreitando os laços da instituição acadêmica com o governo Imperial.

Artistas como August Muller e José Correia de Lima, ambos da Academia, serão os grandes retratistas do período, cabendo maior destaque a José Correia de Lima pela grande produção de retratos do Imperador em diferentes idades enviados para todas as províncias do Brasil, conforme nos relatam as atas acadêmica conservadas no Museu D. João VI, e como vemos no retrato do Museu Histórico, com farda de almirante.

Da parte dos artistas da Academia, foram produzidos cerca de 35 retratos do Imperador para serem enviados a inúmeras províncias brasileiras. Félix sabia se aproveitar do momento político propício, isto é, o início efetivo do Segundo Império com a Coroação de D. Pedro II, para a atuação de seus alunos e professores, valorizando igualmente este gênero na busca pelo prestígio da Academia perante o governo imperial, fortalecendo a instituição.

Não podemos deixar de destacar, entre estes, os dois retratos do Imperador quando criança realizados por Félix-Emile Taunay. Os retratos conservados no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu Imperial, em Petrópolis, mostram o pequeno D. Pedro em 1835, vestido com a farda militar de gala e suas condecorações, mais acentuadas no quadro em

meio corpo se comparadas àquele de corpo inteiro, onde a paisagem carioca ganha especial relevância.⁷ O Museu Paulista conserva dois retratos de D. Pedro II bastante jovens, porém um pouco mais velhos que nas telas de Félix. Um deles, de autoria desconhecida, pode ter vindo deste conjunto realizado na Academia. Doado por D. Antônio Barboza de Souza em 1918, D. Pedro aparece também fardado, em pose de $\frac{3}{4}$, com Tosão de Ouro ao pescoço e as demais insígnias e ordens condecorativas. Ele porta a espada, que está embainhada e tem ao seu lado esquerdo, depositado sobre uma mesa, a Coroa Imperial. D. Pedro II parece ter sido retratado poucos anos depois da Coroação, pois aparenta ser um pouco mais velho que os retratos de 1841. Significativo deste período, o Museu Paulista conserva também um retrato da Coroação, igualmente de autoria desconhecida e com muitas incertezas em relação à data. Ele é mostrado em pé, em pose de $\frac{3}{4}$, portando os trajes majestáticos com o manto verde escuro e a murça feito das penas amarelas do papo do tucano, bordado em ouro, trazendo no pescoço o *colerette* branco. Ao seu lado, vemos a tradicional coluna, símbolo do poder. Ele porta na mão direita o longo cetro dourado com a serpe imperial, o mesmo usado por D. Pedro I, símbolo da Casa de Bragança. Abaixo, deste mesmo lado, a Coroa Imperial é depositada sobre a mesa, mantendo a tradição da retratística real preconizada ainda por Hyacinthe Rigaud em seu retrato de Luís XIV, ainda no século XVIII. Em sua cabeça, a coroa imperial foi substituída por uma coroa natural feita de

⁷ O retrato do Museu Nacional de Belas Artes mostra D. Pedro de corpo inteiro, enquanto aquele do Museu Imperial mostra D. Pedro de meio corpo.

louros, aproximando o Imperador dos elementos da tradição clássica.

Além destes artistas, Barandier, François-René Moreaux e Quinsac de Monvoisin serão nomes sempre muito elogiados na exposição de seus retratos na Academia. Quinsac de Monvoisin,⁸ por exemplo, ganha destaque na exposição geral de 1847, com seu Retrato de D. Pedro II. O Imperador aparece de corpo inteiro, portando todas as insígnias a que tem direito: espada desembainhada, cetro e coroa depositados ao lado, trono e a forte presença da coluna. O debate sobre a tela foi fervoroso mas, apesar de algumas críticas negativas, o Jornal do Comercio exalta a obra:

Estamos agora diante da tela mais importante da exposição. O retrato de S. M. D. Pedro II, em pé e com traje imperial. Este quadro pintado pelo Sr. Monvoisin, é tão superior a todos os mais que dele não falamos senão para exprimirmos a nossa admiração e inspirarmos a todos o desejo de vê-lo.

Nos anos passados, exprimimos o nosso sentimento de que entre tantos retratos de Ss.MM. não houvesse um só que recordasse, nem de longe, a sua distinção e grandiosidade. Finalmente, eis um retrato de D. Pedro II que representa com verdade: eis aqui essa fronte cuja confrontação anuncia altas faculdades intelectuais; o seu olhar, apesar da sua brandura, diz que ele é o senhor, e esse olhar harmoniza-se admiravelmente com o gesto tão altivo e tão digno pelo qual, levando a mão à espada, parece que assegura que estará sempre pronto se puxa-la para a defesa da sua coroa e do seu império. Sua atitude é nobre e desembaraçada; esse manto pesado não o oprime; é jovem, forte, nunca parença foi tão felizmente apanhada.

Agora, debaixo do ponto de vista da arte, diremos que tudo é admirável neste retrato. Esse traje resplandecente, esse veludo, esse ouro, essa pedraria, são feitos com tanta arte, tudo harmoniza-se de tal modo que nada nos ofende ou deslumbra a vista; e, todavia, o veludo reluz, o brilhante cintila, o outro parece correr, s. M. sai da tela, avança-se, a ilusão é completa.

⁸ LIMA, 2010. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_Lima_Valeria_art.pdf

Glória ao talento! Qualquer que seja o país onde nasceu o verdadeiro artista, qualquer que seja a terra a que aporta, em toda a parte as suas obras eternizarão a sua memória e o seu nome passará à posteridade.⁹

A crítica positiva rendeu ao artista uma distinção honorífica da própria Academia, conforme indica o ofício de 1847:

“a Raymundo Monvoisin de Quinsac, autor do retrato de S. M. O Imperador, no. 54 da sala 10: [...] por uma harmonia geral perfeita, que resulta, não já do sacrifício místico da intensidade das diversas cores, mas da hábil equilibração de todas elas em toda a sua pureza nativa, elevando assim ao seu valor completo a ingênua magia do colorido”.¹⁰

A imagem do Imperador será infinitamente produzida por artistas nacionais da Academia e por estrangeiros que apresentam suas obras nas exposições gerais. Mais tarde, a fotografia também será um poderoso meio de divulgação de sua imagem, igualmente amada por D. Pedro II, sendo ele, em pessoa, um dos primeiros fotógrafos do Brasil.

O programa de retratos feitos ou mostrados na Academia durante o período de Félix-Émile Taunay terá continuidade na segunda metade do século XIX. Veremos novamente a roupa suntuosa do Imperador mostrada na tela de Monvoisin no retrato realizado por Pedro Américo anos depois, com D. Pedro II já mais velho. Nesta tela intitulada *D. Pedro II na abertura da Assembleia Geral em 1872*,¹¹ mas conhecido como *D. Pedro II por ocasião da Fala do Trono*, vemos o Imperador em outro ângulo, desta vez na

⁹ Jornal do Commercio. 1847. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

¹⁰ Ofício de 27 de dezembro de 1847. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, SE-IE.

¹¹ Museu Imperial, Petrópolis.

Assembleia com a presença de ilustres figuras da política e de sua família na tribuna principal, como Tereza Cristina, a Imperatriz, a princesa Isabel e o Conde d'Eu, além do Marquês de Tamandaré. O Imperador, ao contrário da tela de Monvoisin, porta a sua coroa à cabeça, reforçando seu poder na apresentação em trajes majestáticos feita anualmente, com discurso, aos políticos da Assembleia. Além disso, seu poder é reforçado pela grande coluna que aparece em posição pouco usual no retrato, espécie de prolongação de sua própria figura.

Já Vitor Meirelles, por exemplo, logo depois de seu retorno de Paris, fará um retrato de *D. Pedro II em corpo inteiro em traje militar de gala*,¹² dez anos antes da tela pintada por Pedro Américo. Dotado de certa liberdade na composição da pose, o Imperador aparece bem vestido, com farda imperial, insígnias militares entre as quais em destaque o Tosão de Ouro. No ambiente suntuoso, nota-se, sobretudo, a cultura do Imperador simbolizada por livros, pinturas, estátuas e pelo globo terrestre que, segundo o Catálogo do MASP, são “alusivos aos interesses humanistas e culturais do retratado”.¹³

Será, no entanto, a figura do Imperador mais velho que ficará marcada na retratística de D. Pedro II. A tela de Pedro Américo é uma das mais significativas nesse sentido, mostrando-o em plena atividade envolto por seus símbolos de poder. O Museu Paulista conserva três pinturas representando-o mais velho, com suas longas barbas brancas de Imperador, para pegarmos carona nos escritos

¹² Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

¹³ *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo*, 1998. P.17.

de Lília Schwarcz.¹⁴ O primeiro deles é um retrato onde o Imperador também aparece fardado, feito por Antônio Araújo Souza Lobo, datado de 1878. D. Pedro aparece mais jovem que no retrato de Pedro Américo, de 1872. O artista, aluno da Academia Imperial na década de 1850, insere-se na corrente da retratística desenvolvida por Félix-Émile Taunay, participando de várias exposições gerais. É dele, inclusive, um retrato bastante semelhante àquele de Quinsac de Monvoisin, com os mesmos trajes majestáticos, hoje conservado no Museu Nacional de Belas Artes. Lobo, artista versátil, aproxima-se também da fotografia e ganha certo destaque quando cria uma associação denominada *Acrópolis*, com a intenção de modernizar o ensino da arte por meio de técnicas como a pintura ao ar livre, ao lado de artistas como o escultor Almeida Reis. Além disso, foi professor do Liceu de Artes e Ofícios com Rodolfo Amoedo e Belmiro de Almeida, publicando ainda, em 1874, um livro sobre o ensino artístico e o Liceu denominado *Bellas Artes. Considerações sobre a Reforma da Academia*.¹⁵

Será, porém, em outras duas telas do Museu Paulista que dispensamos uma maior curiosidade neste encontro. Trata-se das obras feitas pelos artistas Mallio e Almeida Júnior. Embora o inventário do Museu Paulista coloque o primeiro nome de Mallio como “F. Mallio”, a tela parece ser de Vicente Pereira Mallio, pintor açoriano que viveu no Rio na segunda metade do XIX. Seu filho, Frederico Mallio – o que justificaria o F. colocado pelo Museu - foi, na realidade,

¹⁴ SCHWARCZ, 1999.

¹⁵ CARDOSO, 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm

maestro e musicista da Casa Imperial, o que pode ter provocado o erro na grafia do nome no inventário. D. Pedro está em pé, retratado em $\frac{3}{4}$ e porta farda de almirante aberta, permitindo que vejamos o colete branco sob a veste, quebrando a concentração de tons escuros da farda e dourados dos bordados. A mão direita enluvada posiciona-se no centro do corpo, apoiada no botão do colete, com o polegar dentro da vestimenta, logo abaixo da faixa azul que lhe perpassa o peito – faixa esta que pode ser aquela da Jarreteira, conquistada em 1871 - por dentro da veste e acima da fivela dourada com a imagem da Coroa. O quadro apresenta grande qualidade e, ao que parece, Mallio teve um certo trânsito pela família Imperial, realizando também os retratos de D. Tereza Cristina e da Princesa Isabel, além de outra tela de D. Pedro II, todos conservados no Museu Histórico Nacional.

Vejamos agora o retrato realizado por Almeida Júnior, que mantém grande semelhança com aquele de Mallio. Realizada dez anos depois, em 1889, vemos certamente algumas diferenças no retrato de Almeida Júnior, como a insígnia no peito, a faixa azul de tamanho ligeiramente maior, e a iluminação do personagem especialmente em seu rosto, dando a D. Pedro grande realismo em suas rugas, em seus cabelos e na barba. Almeida Júnior parece atualizar o retrato de Mallio ao representar o Imperador mais idoso, e a barba branca brilhante e mais longa confere ao retratado dignidade e sabedoria, além de ser a marca do Imperador. No retrato do pintor ituano é possível ver apenas um fragmento do cinto que aparece por inteiro no retrato de Mallio, o que

nos leva à tentação de pensarmos na visualização de sua deposição, uma vez que a tela fora pintada em 1889, ano da proclamação da República. No entanto, convém notar que Almeida Júnior recebe do Barão do Socorro, neste mesmo ano de 1889, a encomenda do retrato do Imperador “tirado em ponto grande”, para ser oferecido à Câmara Municipal de Amparo, segundo o Correio Paulistano de fevereiro daquele ano.¹⁶ A informação é aquela possivelmente, de um retrato em corpo inteiro, mas Almeida Júnior parece ter feito um retrato em meio corpo, como destaca igualmente o Correio Paulistano de maio de 1889, data da entrega da obra. Não temos notícias de outros retratos produzidos por Almeida Júnior naquele ano, podendo ser este aquele de Amparo, encomendado pelo Barão de Socorro, entregue, portanto, meses antes da Proclamação.

Affonso Taunay, em discurso realizado no Museu Paulista em razão da inauguração da Galeria Almeida Júnior, em 1939, revela sua insatisfação perante esta obra, sobretudo se comparada às demais telas daquele que ele considerava o “príncipe da arte contemporânea entranhado do sentimento de seu povo”:

“Os retratos de Almeida Junior, que aqui temos, são, sobretudo, fiéis.

[...] No belo rosto aristocrático de Francisco Eugenio Pacheco e Silva reflete-se a mesma finura de expressão, o mesmo tipo de seleção do Barão de Piracicaba que reproduz o fâcies secular de uma das mais velhas progênes paulistas.

Já o retrato de D. Pedro II, o primeiro protetor de Almeida Junior, inspirado do quadro de Mallio, parece-me muito menos feliz e feito provavelmente sobre modelo fotográfico.¹⁷

¹⁶ *Catálogo Almeida Júnior*. 2007, p. 298.

¹⁷ ARQUIVO PERMANENTE DO MUSEU PAULISTA. FUNDO MUSEU PAULISTA; GRUPO: DIREÇÃO E ADMINISTRAÇÃO; SUBGRUPO: DIREÇÃO DOS SERVIÇOS;

É realmente possível, segundo nos relata Taunay, que Almeida Júnior tenha se inspirado na tela de Mallio, mas é muito mais provável que os dois artistas tenham se servido da fotografia, como ele também ressalta. Mallio e Almeida Júnior podem ter usado como modelo a fotografia de D. Pedro II em que ele aparece de corpo inteiro, imagem que, de resto, parece ter servido também a outros artistas, como vemos, por exemplo, em tela conservada no acervo de Pedro Correa do Lago. Na imagem fotográfica, D. Pedro aparece com a farda de almirante aberta, o cinto naquele mesmo lugar, além da repetição da pose, com o polegar direito apoiado no colete. O Imperador também apresenta-se mais jovem, e tanto Mallio quanto Almeida Júnior podem ter ainda se servido de outras fotografias para atualizar a idade do Imperador, enfatizando suas feições com a passagem do tempo. Além disso, o retrato fora produzido em menos de três meses, como nos relata o Correio Paulistano, reforçando a hipótese do uso da fotografia associada à experiência do artista, que produziu um grande número de retratos em sua carreira. A utilização do recurso fotográfico era comum a Almeida Júnior e outros artistas do período, mas parece não agradar a Affonso Taunay em sua passagem sobre os retratos do artista no Museu, contrapondo-o com a fidelidade de outros ali conservados, ainda que a exaltação as suas telas seja grande neste discurso de 1939.

Os retratos de D. Pedro II no Museu Paulista formam uma pequena amostra do grande número de telas produzidas para o Imperador. Almeida Júnior é, certamente, o mais

prestigiado dos artistas deste conjunto, mas é preciso ir além. Do menino Coroadado ou militar ao Imperador fardado e imponente, as telas do Museu Paulista revelam o poder da retratística de D. Pedro em suas diferentes vertentes, servindo, no século XX, aos interesses de um museu voltado à história e meticulosamente organizado para tal intento.

Referências Bibliográficas:

Catálogo Almeida Júnior. Um criador de Imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007, p. 298.

Catálogo Museu Paulista. São Paulo: Banco Safra, 1984.

Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubrind. São Paulo: MASP, 1998. p. 17.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. O Museu Paulista. Affonso de Taunay e a memória nacional. São Paulo: Editora Unesp: Museu Paulista, 2005.

CARDOSO, Rafael. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. In 19&20, Rio de Janeiro, v.III, n.1, jan 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm

LIMA, Valéria Alves. Raymond Quinsac de Monvoisin – a trajetória do artista no continente Americano (1842-1857). Anais do XXX Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010.

MARINS, Paulo César Garcez. Na matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica européia. Revista do IEB. São Paulo, n. 44, fev. 2007.

Memória Compartilhada: retratos na coleção do Museu Histórico Nacional. Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, volume especial, tomo 35, 2003.

MORAES, Fábio Rodrigo de. Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering. Anais do Museu Paulista. São Paulo, vol.16, no.1, Jan./June 2008

SALLES OLIVEIRA, Cecília Helena de; MATTOS, Claudia Valladão. O Brado do Ipiranga. São Paulo: Edusp: Museu Paulista, 1999.

SCHWARCZ, Lília. As Barbas do Imperador. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

TAUNAY, Affonso E. Guia da Seção Histórica do Museu Paulista. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937, p. 46.

Exhibiciones y propaganda panamericanista. La construcción de identidades culturales.

Fabiana Serviddio - CONICET/UNTREF/UBA

Resumen: Durante la Segunda Guerra Mundial, el gobierno de Estados Unidos organizó, a través de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA), una serie de exhibiciones artísticas con el objetivo político de mejorar los vínculos con Latinoamérica y frenar la expansión de la influencia filofascista en el continente americano. A partir del marco teórico que proponen los estudios curatoriales, estas exhibiciones permiten analizar cómo se desarrollaron los intercambios culturales entre Estados Unidos y Latinoamérica durante la época y la invención de identidades político-culturales a que dieron lugar.

Palabras claves: Exhibición. Latinoamérica. Panamericanismo. Propaganda. Identidad.

Abstract: During the Second Word War, the U.S. government organized, through an agency called Office of the Coordinator of Inter American Affairs (OCIAA), a series of artistic exhibitions with the purpose of improving relations with Latin America and stopping the expansion of Fascist influence in the American continent. Through the theoretical tools advanced by museum studies, these exhibitions allow us to analyze

the development of cultural interchanges between United States and Latin America during this period and the invention of political and cultural identities they unfolded.

Keywords: Exhibition. LatinAmerica. PanAmericanism. Propaganda. Identity.

En el marco de la convocatoria a indagar nuevas direcciones y sentidos para la historia del arte, este trabajo propone pensar otros objetos de estudio para la disciplina: ya no solo las obras sino las exhibiciones artísticas. Como marco teórico-metodológico, considero pertinente el abordaje teórico de los estudios curatoriales, puesto que éstos conciben la investigación de las exhibiciones y de las políticas culturales de museos como agentes fundamentales en la historia de la disciplina, que inciden y afectan el campo artístico tanto como las mismas obras, los artistas, sus críticos, y el accionar del público. Los estudios curatoriales expanden el estudio de las prácticas artísticas y de los procesos de exhibición circulación y difusión hacia una zona más amplia, la de la sociología de la cultura.

Dentro de este marco, las muestras de arte se piensan como relatos superimpuestos a los artefactos estéticos, que habilitan a construir identidades político-culturales, y que implican una serie de selecciones que negocian sentidos con otras dimensiones. Allí convergen las identidades culturales deseadas y promovidas por los organizadores

– que pueden ser institucionales o gubernamentales-, con aquellas no imaginadas que los distintos públicos y lecturas convocan. Este problema nos permite profundizar en las variadas posibilidades que ofrecen las imágenes en la construcción de relatos gracias a su gran plasticidad semántica, y al mismo tiempo y justamente por ello, la imposibilidad de controlar plenamente los sentidos que disparan este tipo de narraciones.

Poco tiempo antes de ingresar a la Segunda Guerra Mundial, el gobierno de los Estados Unidos implementó una serie de programas de intercambio políticos, económicos y culturales con los países latinoamericanos, para estrechar sus lazos con ellos y contrarrestar la influencia nazifascista en el continente, de modo tal de proteger sus intereses económicos y políticos en el continente americano. La llamada Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos fue una agencia estatal norteamericana creada en 1940 especialmente para estos fines, cuando se avizoraba que la intervención de Estados Unidos en la guerra era inminente. (ROWLAND, 1947; PRUTSCH Y CRAMER, 2006). Su departamento de arte se dedicó principalmente a la organización y circulación de un ambicioso programa de exhibiciones artísticas entre EEUU y América latina. La documentación relativa a éstas da cuenta ante todo de los objetivos políticos a los que apuntaban –sobre todo, cuando se trataba de los pre proyectos que solicitaban presupuesto al Departamento de Estado-. Para contrarrestar las críticas que circulaban en la prensa filo fascista, se buscaba demostrar que Estados Unidos era un país democrático

que reconocía y aceptaba la diversidad cultural de la región, se interesaba por establecer vínculos en este aspecto – y no sólo en el comercial – y era capaz de relacionarse con Latinoamérica en calidad de igual.

Una vez que EEUU ingresó formalmente a la guerra, algunas iniciativas debieron ser limitadas, modificadas o abandonadas debido a la escasez de recursos, los problemas de transporte y las deficiencias de comunicación y coordinación con instituciones latinoamericanas. Al no poder concretarse un intercambio fluido entre norte y sur, fue que se ideó una solución de compromiso para las exhibiciones regionales: el montaje de exposiciones de arte latinoamericano con el patrimonio ya existente en los Estados Unidos.¹

En 1941 la OCIAA propuso al Museo de Arte de San Francisco y al Museo de Brooklyn que organizaran, en base al patrimonio artístico latinoamericano que ya poseían en sus colecciones, exposiciones de arte precolombino, colonial y contemporáneo. Debido a las características de cada patrimonio, el Museo de Brooklyn se ocupó de las muestras centradas en los períodos precolombino y colonial, y el Museo de Arte de San Francisco organizó las muestras de arte contemporáneo.²

En el caso de éstas últimas, se quiso que fueran exhibiciones para ser enviadas a pequeños centros

¹ Si bien existen trabajos de investigación sobre algunos programas del departamento de arte de la OCIAA, a la fecha no se ha publicado un relevamiento ni análisis integral. La presente investigación parte de una serie de trabajos de relevamiento en archivos diversos que apuntan justamente a ello.

² La investigación de estas exhibiciones se basó en los documentos contenidos en el archivo curatorial del Museo de Arte Moderno de San Francisco, Estados Unidos.

culturales del país, que tuvieran fines principalmente pedagógicos y apuntaran a un público medio no especializado. Me interesan particularmente en tanto se constituyeron como “exhibiciones de culturas”, según la tipología que proponen los estudios curatoriales. (KARP, 1991). En ellas las obras de arte fueron elegidas como testimonios de los paisajes, las costumbres y los tipos tanto urbanos como rurales, por lo que fue tan importante la calidad estética como el interés documental. Se creía que la gran mayoría de visitantes necesitaba ante todo este tipo de exhibición introductoria para dar un marco concreto al imaginario preexistente sobre América latina. Durante el período en que fueron exhibidas, en efecto, se realizaban visitas guiadas que se centraban en los hábitos de trabajo y características ecológicas de cada uno de los países representados en las muestras, y se utilizaban las obras como forma de ilustrar las descripciones. Sólo después de estos panoramas era que se ponía particular atención en la calidad estética de las mismas.

Cada conjunto, si bien no muy numeroso (27 obras por circuito en el que itineraba), contaba con obras de excelente calidad, y el montaje privilegiaba claramente una versión figurativa y costumbrista del arte y, consiguientemente, de la vida cotidiana en América latina. Para ilustrar el carácter de cada uno de los conjuntos exhibidos, mencionemos a modo de ejemplo las obras incluidas en la exposición que circuló por el centro oeste de los EE.UU.: los óleos *Retrato de un granjero*, de Ernesto Scotti, *Cabeza de líder*, de Roberto Berdecio, *Niña india con collar de coral*,

de Diego Rivera, *India colla*, de Julia Codesido, *Paisaje uruguayo*, de Nicolás Urta, *Niño, caballo y paisaje sombrío* de Luis Alberto Acuña, *Madre e hija*, de Eduardo Kingman, *Naturaleza muerta*, de Amelia Peláez, las acuarelas *Chola*, de Antonio Sotomayor, *Plantación cubana de tabaco*, de Felipe Orlando, *Sombreros*, de Fermín Revueltas, *Cabeza abstracta*, de Wifredo Lam, y *Hombres talando árboles*, de Alfredo Zalce, la monocopia *Hombre ciego y su hijo*, de Cándido Portinari, la xilografía *Para el funeral*, de Eduardo Kingman, la litografía *Soldados mexicanos*, de José Clemente Orozco. (Figura 1)

No se realizaron catálogos; sin embargo, para las tres exhibiciones de arte contemporáneo, el Museo de arte de San Francisco preparó un “libro de estudio” como material didáctico de la exhibición que proveía un marco conceptual introductorio sobre el arte en Latinoamérica, brindando un breve análisis de la situación artística en cada país, y ejemplificando el mismo con un número acotado de obras de arte.

El “libro de estudio” buscó suplir la deficiencia del relato que organizaban los objetos. En la introducción se dejaba en claro que los movimientos artísticos indigenistas eran indagados con mayor detalle y con más cantidad de ejemplos puesto que, para la perspectiva norteamericana, resultaban más exóticos y por lo tanto más interesantes y enriquecedores. También, porque constituían la contribución original de Latinoamérica al arte contemporáneo internacional. Los movimientos derivados de Europa en cambio no diferían radicalmente



Figura 1 - Ernesto Scotti, *Retrato de un granjero*, 1938, óleo sobre tabla; 43 1/8 in. x 30 in. (109.54 cm x 76.2 cm); San Francisco Museum of Modern Art, compra.

de los desarrollados en Estados Unidos, y por lo tanto eran fácilmente comprensibles estableciendo referencias con los movimientos europeos, “a los que seguían o iban en paralelo”.³

La decisión curatorial de dar mayor presencia a las obras vinculadas al indigenismo y los ambientes rurales buscaba equilibrarse a través de una apoyatura textual que abarcaba todas las regiones latinoamericanas. Sin embargo, en esta distancia entre exhibición y material didáctico – dos modos en los que se articula y despliega el guión curatorial-, el propósito de “dar una idea de la variedad, las diferencias, y las características de las regiones y países de Latinoamérica, expresadas en su arte, como fundamento para una mejor comprensión de estos países y sus gentes”⁴ dio una perspectiva confusa de sus juicios estéticos, puesto que siempre lo exhibido implica una valorización superior a lo que ha sido excluido de la exposición. Como observa Bruce Ferguson (1996) una exhibición, en tanto puesta o montaje, nunca es leída sólo en los términos pretendidos por el curador, sino en múltiples –y aún contradictorios- sentidos.

Las exhibiciones, como sostiene Ivan Karp (1991, p. 375), son ámbitos privilegiados para presentar imágenes del ser y del otro, y lo que está en definitiva en la base de las luchas por el control de los objetos y la forma de exhibirlos es la articulación de las identidades. En el caso de estas muestras, las obras de arte que daban cuenta de

³ San Francisco Museum of Art, *Study Book. Contemporary Latin American Art*, p. 3. Latin American Exhibitions, Exhibition Records, San Francisco Museum of Modern Art Archives.

⁴ *Ibidem*.

las tradiciones locales en cada región permitían dibujar y definir más fácilmente un perfil cultural diferencial entre un público no especializado. La decisión curatorial detrás de estas exposiciones dio cuenta de los procesos de racialización implícitos en los vínculos con Latinoamérica, siendo que la selección de obras privilegió la diferencia racial inscripta en ellas (obras del Indigenismo Peruano, el Muralismo Mexicano y de otras áreas andinas).

Como se sabe, la invención de la idea de América latina se remontaba a un siglo anterior, cuando funcionarios e intelectuales franceses utilizaron el concepto de “latinidad” para enfrentarse a la continua expansión de Estados Unidos hacia el sur. De acuerdo a Arturo Ardao (1993), la idea de América latina surgió a partir del movimiento de orientación de las élites criollas hacia el cobijo de Francia. Walter Mignolo señala que, desde que surgió como concepto en el siglo XIX, la “latinidad” fue una categorización ideológica para la colonización del ser, categorización que arraigó plenamente en las élites. (MIGNOLO, 2007) De allí que la política panamericanista buscara orientar sus objetivos haciendo uso de la misma. Estas exhibiciones articularon la política cultural oficial y los estereotipos imaginarios presentes en las representaciones de Sudamérica; la estrategia exotista de exhibir *lo auténticamente latinoamericano* logró atraer la máxima atención del público general.

Cuando se trata de montar una exhibición de objetos de otra cultura, los discursos curatoriales occidentales pueden recurrir, como vimos, al principio de la *diferencia* como categoría organizadora para crear la imagen de un “otro”

diametralmente opuesto. Sin embargo, como sostiene Ivan Karp, también el principio de similitud o *asimilación* es una estrategia muy importante de organización de exhibiciones de este tipo. En éstas el discurso busca comunicar la idea de que las diferencias que parecen tan pronunciadas son sólo manifestaciones superficiales de similitudes culturales subyacentes. (KARP, 1991) Los programas de propaganda americanista se valieron también de estas estrategias narrativas. Al mismo tiempo que se realizaban exhibiciones latinoamericanas, se organizaron concursos, colecciones y exhibiciones de “arte hemisférico”, en el intento de abarcar bajo esta denominación las distintas tradiciones de norte, centro y Sudamérica, y construir una hermandad cultural continental, americana, frente al invasor alemán.

La idea de un Hemisferio Occidental, es decir, que los pueblos de ese hemisferio guardan una relación especial entre sí, una armonía de intereses que los sitúa aparte del resto del mundo, se sustentaba en los supuestos lazos de unidad fundados en la experiencia histórica de haber sido colonias dependientes de potencias europeas que pelearon por su independencia y adherían al ideal de democracia representativa y la forma republicana de gobierno. Se vincula a la creación del sistema interamericano, un instrumento importante a través del cual Estados Unidos buscó proteger sus intereses y limitar la influencia extracontinental en las Américas. (CONNELL-SMITH, 1974, p. 48-52)

De acuerdo a Walter Mignolo (2000), la emergencia del “hemisferio occidental”, como idea, fue un momento de transformación del imaginario nacido en y con el circuito

comercial del Atlántico. Surgió con las independencias de los criollos anglos y latinos, pero se consolidó después de la guerra hispano-americana y durante la presidencia de Theodor Roosevelt, en los albores del siglo XX. La particularidad de la imagen de “hemisferio occidental” fue la de marcar la inserción de los criollos descendientes de europeos, en ambas Américas, en el mundo moderno/colonial. Mignolo señala cómo la idea de “hemisferio occidental” fue una nueva estrategia de colonización epistémica –esta vez gestada por un imperio neocolonial-, que establece una posición ambigua. América es la diferencia, pero al mismo tiempo la mismidad. Es otro hemisferio, pero es occidental. Es distinto de Europa, pero está ligado a ella. Es distinto, sin embargo, a África y Asia, continentes y culturas que no forman parte de la definición del hemisferio occidental. Cabría preguntarse entonces, siguiendo a Mignolo, quién define tal hemisferio, para quién fue importante y necesario definir un lugar de pertenencia y de diferencia.

La invención de la categoría *arte hemisférico* se debió a la formación de la colección de la multinacional norteamericana IBM. En 1941, acompañando la política de buena vecindad del presidente Roosevelt, su presidente Thomas John Watson otorgó encargos a distintas personalidades del campo para constituir colecciones de pintura, escultura y grabado del *Hemisferio Occidental*, bajo los auspicios de la IBM. (INTERNATIONAL BUSINESS MACHINES CORPORATION, 1939) Una idea nacida en el seno de campo político se trasladaba de esta forma hacia

la arena artística, persiguiendo un camino alternativo de diplomacia cultural. Estas colecciones circularon por instituciones artísticas en distintas ciudades de los Estados Unidos y América latina, y tuvieron importante repercusión en la prensa periódica local. (KISTLER, 1941; SABER VIVIR, 1941; RINALDINI, 1942) La exposición de grabado fue muy elogiada y ampliamente difundida por medios especializados como *Art News*, que mantuvo una posición independiente, por cuanto se hizo eco de esta nueva categoría nacida en el ámbito de las relaciones internacionales; pero también reconoció las divisiones geopolíticas reales que los mismos organizadores de la exhibición ponían de manifiesto y el catálogo planteaba. El campo artístico fue permeable pero mantuvo cierta autonomía ante la intensa presión a la que se veía sometido por los acontecimientos políticos internacionales y la propaganda panamericana. En efecto, estableció distintos juicios de valor sobre la colección hemisférica de pintura y la de grabado. Mientras que esta última era ampliamente elogiada por el grado de originalidad en el uso de las técnicas, la de pintura parecía girar fundamentalmente alrededor de cuestiones topográficas. (KISTLER, 1941; ART NEWS, 1941)

A diferencia de las exhibiciones latinoamericanas, este tipo de exposiciones apuntaba a poner en circulación, a través de objetos artísticos, un relato unificado del pasado de América, de modo tal de generar la percepción de una pertenencia común al Hemisferio occidental y construir así una identidad cultural continental. Por eso necesitó de una

elaboración discursiva mucho más compleja que analizaba ya no los objetos estéticos, sino los procesos de creación de los mismos. La retórica hemisférica en los relatos curatoriales se esforzaba por trazar la similitud entre los procesos de formación artística en Estados Unidos y en Sudamérica, buscando destacar los símiles caminos que el arte moderno había tomado en territorio americano.

Esta retórica hemisférica se hizo presente no sólo para acompañar las exhibiciones de la IBM, sino también en el caso de otras muestras como *Carteles: Un Hemisferio Unido*, el concurso de carteles organizado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1942 abierto para artistas de todo el continente. En este concurso el museo propuso 12 lemas alternativos sobre los que, a elección, cada artista debía crear un cartel. El objetivo explícito de la muestra era demostrar el nuevo sentido de unidad del hemisferio y el común espíritu de lucha contra la agresión nazi, mediante la expresión artística de “la común determinación de permanecer libres que alienta en las naciones de América.” (MOMA, 1942) Para evitar que prevalecieran criterios estéticos que pudieran desequilibrar las representaciones –según se afirmaba en el catálogo–, el concurso se dividió de todas maneras en dos secciones: una, para los carteles presentados por los artistas de los Estados Unidos, sus dependencias y Canadá; la otra, para aquellos enviados por ciudadanos de las repúblicas latinoamericanas. Es decir, primó el objetivo político de la diplomacia cultural. Sólo una vez garantizada la misma, es que fue posible realizar evaluaciones estéticas de algún tipo –puestas en

duda, de algún modo, por la sujeción permanente a las prioridades políticas y a los estereotipos culturales-. En el texto introductorio del catálogo, se destacó la excelencia técnica de los norteamericanos, y la creatividad de los latinoamericanos. (MOMA, 1942)



Figura 2 - Luis Troncoso, *Unámonos contra la agresión*/Florencio Molina Campos, *América Unida es la Paz del Mundo*. Cuarto premio – sección latinoamericana, Concurso Carteles: un hemisferio unido, Museum of Modern Art, 1942.

El relato sobre la identidad hemisférica puede rastrearse en gran parte de las exhibiciones involucradas de alguna manera dentro del programa panamericanista de la OCIAA. La misma introducción al catálogo de la Colección latinoamericana del Moma, escrito por Lincoln Kirstein, buscó destacar similares procesos de educación y creación artística en Estados Unidos y Sudamérica. (KIRSTEIN, 1943) Otras muestras de gran repercusión

como la exposición de países latinoamericanos realizada en el Museo Riverside en 1941, simultánea a la Feria Mundial de Nueva York, fue introducida desde esta perspectiva.⁵

Sin embargo, si nos detenemos en el análisis de las obras en sí mismas que eran seleccionadas para montar las exhibiciones de las colecciones de arte hemisférico, descubrimos los mismos procesos antes mencionados de racialización de los vínculos culturales. Abundaban las piezas de fuerte tono costumbrista e indigenista: Guayasamín, Portinari, Sabogal y Rivera se contaban entre los artistas predilectos.

En esta superposición de ficciones identitarias – las nacionales, las regionales, la hemisférica-, en esa negociación de sentidos múltiples y divergentes, quedaron expuestas la incidencia e influencia que tuvieron las exhibiciones artísticas en la construcción de la historia del arte latinoamericano y de la idea de Latinoamérica, las negociaciones constantes que la escena artística debió realizar con la dimensión política, los sentidos diversos y contradictorios que podían disparar las exhibiciones como fuertes agentes de acción dentro y fuera del campo, y las complejidades inherentes a la constitución del proceso moderno en América.

Referencias bibliográficas:

ARDAO, Arturo. Génesis de la idea y el nombre de América Latina. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), 1993.

⁵ Un análisis más profundo de esta muestra podrá encontrarse próximamente en un artículo de mi autoría, “En perspectiva latinoamericana: tránsitos del arte argentino por los EE.UU.”

CONNELL-SMITH, Gordon. Los Estados Unidos y la América Latina, México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

FERGUSON, Bruce. "Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense", en GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRME, Sandy (eds.), Thinking about Exhibitions. Nueva York: Routledge, 1996.

INTERNATIONAL BUSINESS MACHINES CORPORATION. Contemporary art of seventy nine countries : the International Business Machines Corporation collection. Cat. Exp., Gallery of Science and Art; Golden Gate International Exposition. San Francisco: International Business Machines Corporation, 1939.

KARP, Ivan. "Cultures in Museum Perspective", en Ivan Karp, Ivan; Lavine, Steve (eds.), Exhibiting cultures: The Poetics and Politics of Museum Display. Washington DC y Londres: Smithsonian Institution Press, 1991.

KISTLER, Aline. "The Best So Far from Latin America is Prints". Art News, Nueva York, vol. XL, no. 13, p. 10-12, octubre 5-31, 1941.

KIRSTEIN, Lincoln. The Latin American Collection of The Museum of Modern Art. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1943.

MIGNOLO, Walter. "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad," en LANDER, Edgardo (ed.), La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLASCO, 2000.

MIGNOLO, Walter. La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007.

THE MUSEUM OF MODERN ART, Carteles: Un Hemisferio Unido. Cat. Exp., Nueva York, 21 de octubre a 22 de noviembre de 1942.

PRUTSCH, Ursula; CRAMER, Gisela. "Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs". Hispanic American Historical Review, vol. 86, no.4, p. 785-806, noviembre 2006.

RINALDINI, Julio. "Itinerario de Ida y Vuelta en el arte de América". Saber Vivir, Buenos Aires, vol. 3, no. 21, p. 12-16, abril 1942.

ROWLAND, Donald. History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. Historical Reports on War Administration. Washington: United States Government Printing Office, 1947.

SERVIDDIO, Fabiana. "En perspectiva latinoamericana: tránsitos del arte argentino por los EE.UU.", en BALDASSARRE, María Isabel; DOLINKO, Silvia (eds.), Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina, volumen II. Buenos Aires: CAIA-EDUNTREF, en prensa.

SOUTHWARD the Course of Art: Good Will Showa Go to Latin America, Art News, Nueva York, 1ro al 14 de mayo de 1941.

ARTE contemporáneo del Hemisferio Occidental, Saber Vivir, Buenos Aires, vol. 2, no. 13, p. 50-51, agosto 1941.

A Iconografia Política do Bem Comum. Os Afrescos de Ambrogio Lorenzetti e Orcagna

Flavia Galli Tatsch

Professora de História da Arte na Escola de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de
São Paulo – UNIFESP

Resumo: Nos séculos XIII e XIV, a iconografia política de dimensão pública exerceu um papel fundamental nas sociedades comunais italianas. Nas cidades em que o poder se tornara civil, a imagem do corpo do príncipe deu lugar a esquemas iconográficos inéditos para construir a ideia do Bem Comum. Por intermédio de alegorias, a prática e as consequências dos atos políticos eram apreendidas a partir das experiências do cotidiano. Podemos citar como exemplo os afrescos elaborados por Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti para o Palácio Comunal de Siena e a pintura infamante sobre a expulsão de Gualtiere di Brienne, exposta na parede da prisão delle Stinche Vecchie, em Florença.

Palavras-chave: Iconografia política. Ambrogio Lorenzetti. Pintura infamante. Siena. Florença.

Abstract: In the Thirteenth and Fourteenth centuries, the political iconography of public dimension played a key role in the Italian communal societies. In cities

where power had become civil, the image of the body of the prince gave rise to an unprecedented iconographic schemes to construct the idea of Common Good. Through allegory, the practice and consequences of political acts were seized from the experiences of everyday life. We can cite the examples of the frescoes elaborated by Simone Martini and Ambrogio Lorenzetti for the Sienas's Communal Palace and the *pittura infamante* on the expulsion of Gualtiere di Brienne, exposed in the prison wall of *delle Stinche Vecchie* in Florence.

Key-words: Political iconography. Ambrogio Lorenzetti. *Pittura infamante*. Siena. Florence.

Nos séculos XIII e XIV, a iconografia política de dimensão pública exerceu um papel fundamental nas sociedades comunais italianas. Nas cidades em que o poder se tornara civil, a imagem do corpo do príncipe deu lugar a um novo tipo de representação de poder: o do Bem Comum.

No *Duecento*, a República de Siena se configurava como uma das mais prósperas da península italiana. Entre 1287 e 1355, após exilar da cidade grande parte da nobreza, nova forma de governo foi instalada, desta vez, concentrada nas mãos de mercadores e banqueiros. Seguindo uma longa tradição, que tinha como uma das formas de manifestação simbólica de poder o edifício do

qual emanava o regime político vigente,¹ Siena promoveu a construção de seu palácio-fortaleza entre os anos 1291-1310. Como sede da autoridade, o Palácio Público (Palazzo Comunale) constituiu-se em um elemento chave tanto da administração – abrigando todas as instâncias da magistratura – como da própria estrutura urbanística da cidade: à sua frente abria-se a Piazza del Campo (a praça do mercado) e, do seu lado direito, uma torre cuja altura rivalizava com a do campanário da catedral e de outras residências. Como argumentou Michele Bacci, a construção desses edifícios de dimensões grandiosas, em pontos cruciais das cidades, juntamente com projetos de outros espaços “abertos” (tais como praças e novas ruas em detrimento das propriedades privadas), “corresponde à afirmação da ideologia do ‘bem comum’ que na realidade expressa a hegemonia conquistada por uma ‘parte’, pelos grupos profissionais e de interesse”.² Em outras palavras, tratava-se de um complexo programa arquitetônico e urbanístico que se configurava em uma autêntica cenografia do poder.

Contudo, a imponência do palácio-fortaleza não era suficiente para expressar a ordem do novo regime político: a nova sede da autoridade precisava ser equipada com outras formas de autorrepresentação, tais como emblemas, estandartes e estátuas. Mais do que isso: fazia-se necessário lançar mão de um esquema iconográfico inédito para construir a ideia do novo civismo apoiado no conceito

¹ BACCI, Michele. “Artistas, Cortes, Ciudades”. In: CASTELNUOVO, Enrico y SERGI, Giuseppe (eds.). *Arte e Historia en La Edad Media*. Volume 1. Madrid: Ediciones Akkal, 2009, pp. 596-652.

² *Idem*, p. 616.

de Bem Comum. Isto implicava em um discurso pictórico que não deveria eternizar as efígies dos governantes em particular, mas “a forma do governo e os princípios éticos e políticos que a inspiraram”.³ Com tal objetivo em mente, a comuna decidiu encomendar uma série de afrescos para as paredes das salas do Palazzo.

Em 1315, Simone Martini (ca.1285-1344) recebeu a comissão de pintar a parede principal da Sala do Conselho do Palácio Público (também conhecida como *Sala del Mappamondo*), em que aconteciam as assembleias. Para compor a sua *Majestade* [*Maestà*], Martini lançou mão do tema e do esquema compositivo que Duccio di Buoninsegna havia utilizado, anos antes, para pintar o retábulo do altar-mor dessa cidade. Em uma das faces do retábulo de Duccio, a Madonna surge como uma Rainha, rodeada por uma corte celestial composta por anjos e santos. No entanto, ainda que a estrutura do retábulo permeasse a obra de Martini, a mensagem da imagem da Sala do Conselho do Palácio Público seguiria um caminho diverso.

No centro do afresco, a Virgem está sentada no trono e tem o Menino Jesus no colo. Ao seu redor, encontram-se anjos, apóstolos e os santos protetores da cidade, como se todos estivessem em uma audiência. Um baldaquim, levantado por hastes finas que sulcam o fundo azul, cobre todos os personagens. Este elemento, “semelhante ao pavilhão da tribuna de honra em um torneio, sugere a comparação da corte celestial às cortes mundanas”.⁴

³ CASTELNUOVO, Enrico. “Imagens republicanas”. In: *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 105.

⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo*. Volume 2. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 31.

Percorrendo toda a cena, uma moldura decorada contendo medalhões retrata a benção de Cristo, os Evangelistas e os profetas.

Essa dimensão ambígua entre corte celeste e corte terrena não é um elemento ao acaso, e sim um dos caminhos que leva a perceber o significado da obra. Ora, o caráter do afresco é muito menos religioso do que civil e político. Em 1260, Siena e Florença se engalinhavam na Batalha dos Montaperti e, na esperança de saírem vitoriosos, os habitantes daquela cidade resolveram se colocar “nas mãos” da Virgem. Por isso, quando os sienenses – principalmente, os conselheiros reunidos na sala - olhavam para o afresco não viam somente a Mãe de Cristo, mas a sua governante.⁵

Nas inscrições que se encontram na faixa escura aos pés do trono⁶ e na borda inferior da moldura,⁷ é a Virgem que se dirige aos conselheiros – e a todos os cidadãos – para ressaltar o conceito de justiça e seu desprezo em relação ao egoísmo. Aos quatro santos patronos de Siena,⁸ responsáveis por interceder pelos cidadãos, a Virgem declara que as orações oferecidas não seriam estendidas àqueles que oprimissem os fracos e traíssem a Sua cidade. As palavras de Maria vinham reforçadas pela inscrição no

⁵ RUBINSTEIN, Nicolai. Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 21, No. 3/4 (Jul. - Dec., 1958), p. 179.

⁶ “*Li angelichi fiorecti, rose e gigli, onde s’adorna ló celeste prato, non mi diletta più che i buon’ consigli. Ma talor veggio chi per proprio stato/disprezza me e la mie terà inganna, e quando parla peggio è più lodato. / Guardi ciascun cui questo dir conda[n]na.*” Apud RUBINSTEIN, Op.Cit., n. 6, p. 179.

⁷ *Diletti miei, ponete nelle menti/che li devoti vostri preghi onesti/come vorrete voi farò contenti. / Ma se i potenti a’ debil’ fien molesti, / gravando loro o con vergogne o danni, / Le vostre oration non sono per questi / Né per chiunque la mia terra inganni.*

⁸ Os santos patronos estão ajoelhados em primeiro plano.

rolo que o Menino Jesus segura.⁹ No fundo, a mensagem da *Majestade* estava ligada a dois conceitos: o de justiça e o de subordinação do interesse privado ao da comunidade.¹⁰

Sem dúvida, tais conceitos permearam a elaboração dos afrescos das três paredes do Salão dos Nove – também conhecido como *Sala della Pace* –, situado no segundo andar do Palácio Público, local em que se davam as deliberações da república. Pouco se sabe sobre as circunstâncias da comissão dessa obra a Ambrogio Lorenzetti (m.1348): têm-se somente os registros de pagamentos ao pintor entre abril de 1337 e junho de 1340.¹¹ Não sabemos até que ponto os comitentes forneceram suas diretrizes ou como o pintor reagiu a elas.

Considerada como a primeira obra “civil” na história da arte italiana,¹² seu conteúdo deixava claro que a intenção de Lorenzetti era a de colocar, diante dos magistrados, uma obra secular, de caráter filosófico e político. Um registro de 1350 mencionava as pinturas com o título de *Paz e Guerra*.¹³ A denominação, tal como a conhecemos hoje, *Alegorias do Bom e do Mau Governo* e os *Efeitos do Bom Governo* surgiram no início do século XX.¹⁴

Na obra de Lorenzetti, não é a Virgem que surge como a governante de Siena, e sim a Justiça, juntamente com o

⁹ “*Diligite iustitiam qui iudicatis terram*”.

¹⁰ RUBINSTEIN, *Op.Cit.*, p. 179.

¹¹ STARN, Randolph e PARTIRGE, Loren. “The Republican Regime of the Sala dei Nove in Siena, 1338-1340”. In: *Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300-1600*. Oxford: University of California Press, 1992, p. 14. Ver também RUBINSTEIN, *Op.Cit.*, p. 189.

¹² ARGAN, *Op.Cit.*, p. 35.

¹³ STARN, *Op.Cit.*, p. 14.

¹⁴ Em seu artigo, Rubinstein sugere que os afrescos deveriam ser renomeados como *Alegorias da Justiça, do Bem Comum e da Tirania*. RUBINSTEIN, *Op.Cit.*, p. 189.

Bem Comum. Para isso, o artista combinou dois tipos de esquemas: cenas concretas da vida no campo e na cidade e a personificação de princípios abstratos (um elemento de longa duração). Daí as alegorias que procuravam transmitir a ideia de ordem e paz em contraposição aos resultados nefastos de atos políticos inconsequentes.

Assim como Martini, Ambrogio inseriu diversas inscrições não só em latim, como também em italiano. Para Starn e Partridge, ambos se complementavam: o latim conferia as credenciais necessárias, pois era a língua da autoridade oficial, do sagrado, da universidade; já o italiano, falado nas oficinas, nas praças e nos lares, dirigia-se ao público em termos familiares.¹⁵ Além disso, como enfatizou Norman, os textos proviam uma série de pistas para o significado de cada uma das personificações e sua relevância em relação às cenas da vida cotidiana no campo e na cidade.¹⁶

Para começar a análise dos afrescos, precisamos ter em conta sua disposição no Salão dos Nove. Na parede diretamente oposta à única janela da Sala della Pace, está a cena central, ou seja, a *Alegoria do Bom Governo*. Se nos posicionarmos à sua frente, à esquerda vemos a *Alegoria do Mau Governo* e, à direita, os *Efeitos do Bom Governo*. A intenção de Lorenzetti tem início na própria disposição das imagens: a *Alegoria do Bom Governo* recebe a luz

¹⁵ STARN, *Op.Cit.*, p. 33.

¹⁶ "In particular, the evidence provided by the texts reiterates the characterization of the various personifications that is provided visually by the paintings, by highlighting two radically contrasting kinds of rule or government." Ver: NORMAN, Diana. "Love justice, you who judge the earth: the paintings of the Sala dei Nove in Palazzo Pubblico, Siena". In: NORMAN, Diana (ed.). *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion*. New Haven & London: Yale University Press, 1995, vol II, p.155.

diretamente da janela e conta com os *Efeitos do bom governo* para constituir dois terços do total da obra.

Já o *Mau Governo* e seus efeitos ocupam somente uma parcela. Começemos por ele. O estado físico da pintura parece refletir a mensagem, tão danificado que está (Figura 1). Do lado direito do afresco, personificações de vícios e de outros aspectos negativos do comportamento humano dão o tom. As inscrições em latim sobre cada uma delas não deixam dúvida sobre a intenção da representação. Na borda inferior da imagem, desta vez em italiano, outra frase adverte sobre a iniquidade do mau governante e a conjunção de vícios que lhe acompanham.¹⁷

No centro, vemos a *Tiranía* entronizada como governante no lugar da *Justiça* [aqui personificada derrotada, bem abaixo do trono]. Maior do que suas companheiras, vestida com um manto bordado com pedras preciosas e ouro, ela segura um cálice dourado – possivelmente um cálice de veneno¹⁸ – e tem, aos seus pés, uma cabra [o símbolo da luxúria]. Na verdade, mais se parece com um demônio, por conta das presas e chifres.

A *Tiranía* vem acompanhada pelos vícios: voando por sobre sua cabeça, *Avareza*, *Orgulho* e *Vaidade*; sentadas de um lado, as personificações da *Crueldade*, *Traição*, *Fraude* e, do outro, *Furor*, *Divisão* e *Guerra*. À esquerda do afresco, a cidade está em ruínas, ladrões estão soltos nas ruas,

¹⁷ "There, where Justice is bound, no one is ever in accord for the Common Good, nor pulls the cord straight; therefore, it is fitting that Tyranny prevails. She, in order to carry out her iniquity, neither wills nor acts in disaccord with the filthy nature of the Vices, who are shown here conjoined with her. She banishes those who are ready to do good and calls around herself every evil schemer. She always protects the assailant, the robber, and those who hate peace, so that her every land lies waste." Apud NORMAN, *Op.Cit.*, p. 167.

¹⁸ NORMAN, *Op.Cit.*, p. 152.



Figura 1 - Ambrogio Lorenzetti, *Alegoria do Mau Governo*, 1338-1340. Afresco. Palácio Público, Siena.

um grupo de homens arrasta uma mulher pelos cabelos. A única pessoa trabalhando é um ferreiro, em pleno ofício de fazer armas, ou seja, instrumentos para a guerra.¹⁹ Já a área rural mostra os males e as consequências do mau governo com campos não cultivados em meio às ruínas de uma colina e uma aldeia em chamas. Todos esses elementos configuravam-se como um alerta impossível de se evitar.

Vejamos, agora, como a alegoria do *Bom Governo* (Figura 2) se posiciona como a contrapartida do afresco acima analisado. Melhor dizendo, como Lorenzetti associava a Justiça ao novo espírito das comunas italianas do século XII. Rubinstein explica que, a princípio, o esquema proposto pelo artista remete a uma representação

¹⁹ *Idem*, p. 154.

do *specula principum*, gênero que procurava estimular os reis a observarem as virtudes morais e políticas que se consideravam essenciais para a boa governança. No entanto, Siena era uma república e o papel de governante não seria delegado ao rei, mas ao Bom Governo, ou seja, à Justiça.²⁰ Para não haver qualquer dúvida, a inscrição na parte inferior do afresco configurava-se como a declaração dessa intenção.²¹



Figura 2 - Ambrogio Lorenzetti, *Alegoria do Bom Governo*, 1338-1340. Afresco. Palácio Público, Siena.

No painel central, a personificação do ideal republicano do “Bem Comum” representa a autoridade coletiva dos costumes, das leis e dos líderes de Siena. Ao seu lado estão

²⁰ RUBINSTEIN, *Op.Cit.*, pp. 180-181.

²¹ “This holy Virtue [Justice], where she rules, induces to unity the many souls [of citizens], and they, gathered together for such a purpose, make the Common Good [ben commune] their Lord; and he, in order to govern his state, chooses never to turn his eyes from the resplendent faces of the Virtues who sit around him. Therefore to him in triumph are offered taxes, tributes and lordship of towns; therefore, without war, every civic result duly follows – useful, necessary, and pleasurable.” Apud NORMAN, *Op.Cit.*, p. 167. Ver também RUBINSTEIN, *Op.Cit.*, p. 182.

as virtudes entronizadas da *Justiça*, *Sabedoria*, *Harmonia*, *Paz*, *Coragem*, *Prudência*, *Generosidade*, *Temperança*. Três outras pairam sobre sua cabeça: *Caridade*, *Fé*, *Esperança*. Mais à esquerda desse conjunto, a *Justiça* aparece novamente, com a mesma pose do *Bem Comum*. Na parte inferior do afresco, vinte e quatro cidadãos sienenses caminham pacificamente lado a lado, representando a concórdia: o resultado natural de um governo comum a todos, cuja estrutura está, metaforicamente, representada sobre suas cabeças.

Na seção dos *Efeitos do Bom Governo*, apresenta-se uma vista panorâmica de uma cidade medieval e o campo ao seu redor. Esses dois ambientes estão separados por uma muralha e um portão. Ao contrário das consequências nefastas representadas no afresco do *Mau Governo*, tudo aqui ocorre dentro da normalidade propiciada pela *Justiça*: a área rural é fértil e bem cultivada; a cidade segue seu curso; dentro e fora das muralhas de proteção, pequenas figuras dedicam-se às suas atividades cotidianas. Vale a pena lembrar que Ambrogio não nos apresenta uma história específica: as cenas não acontecem em lugar ou tempo determinados, mas são constantes, se repetem *ad continuum*.

Ao refletir a hierarquia dos princípios, dos fatos, das causas e dos efeitos, Lorenzetti nos apresenta uma alegoria baseada na doutrina aristotélica e tomista. Há a intenção em alçar “como motivos fundamentais da ordem política a *autoridade* (nas alegorias) e a *sociabilidade* (nos efeitos), especialmente insistindo no conceito aristotélico

da *naturalidade* da sociabilidade humana.”²² Posto isto, é possível perceber o significado pretendido: a prática e as consequências dos atos políticos deveriam ser apreendidas a partir das experiências do cotidiano. Em outras palavras: era o concreto das coisas vividas que determinava o exercício de um bom ou mau governo.

Siena não era a única a contar com iconografia política de dimensão pública. Entre 1344, Florença encomendou um afresco para o Bargello, edifício cuja história esteve intimamente ligada aos acontecimentos políticos desta cidade. A pintura deveria representar a expulsão de um de seus cidadãos mais infames, Gualtiere di Brienne, que se tornara um déspota frente ao governo florentino. Tratava-se de uma versão de um tipo efêmero de imagens difamatórias – conhecidas como *pittura infamante* – usualmente comissionadas pelas comunas italianas com o intuito de prejudicar a memória daqueles que tinham agido contra a ordem política existente. Durante o *Trecento*, o *Quattrocento* e o *Cinquecento*, esse tipo de pintura podia ser visto em diversas cidades do Lazio, da Toscana, da Emília Romana, da Lombardia e da Úmbria. Ladrões, traidores, indivíduos culpados de causar falência ou fraude estavam entre os personagens mais populares da *pittura infamante*.

Importante enfatizar que, como as vítimas da “difamação” raramente eram mortas, a exibição pública de sua desgraça configurava-se como uma arma muito mais eficaz. As pinturas não se pareciam em nada com aquelas

²² ARGAN, *Op.Cit.*, p. 35. Os grifos são do autor.

de corpos executados e expostos em praças públicas. Pelo contrário, os infames eram retratados vivos, com poses humilhantes, no ato de sua ridicularização e degradação.²³

Voltemos ao duque. Sua tirania chegou ao fim em 26 de julho de 1343, dia de Santa Ana. No ano seguinte, a comuna de Florença encomendou uma *pittura infamante* para ser exposta na parede da torre do Bargello. Tem-se notícia que a obra teria sobrevivido parcialmente intacta no século XVI, uma vez que foi observada e comentada por ninguém menos que Giorgio Vasari, que a atribuiu a Giotto, um discípulo de Giotto.²⁴ No entanto, como nos adverte Edgerton, talvez Vasari estivesse se referindo a outro mestre, Maso di Banco.²⁵ Independente da atribuição da obra – discussão que não nos interessa aqui – o que importa é o tempo de sobrevida dessa pintura. Vinte anos depois, nova encomenda resultaria na elaboração de um afresco – atribuído a Andrea di Cione (m.1368), conhecido como Orcagna – para a entrada da prisão municipal, conhecida como *delle Stinche Vecchie*. Em 1833, o presídio foi demolido, o afresco despregado e transferido para o acervo do Palazzo Vecchio.²⁶ É desta imagem que passaremos a falar (Figura 3).

No centro d'A *expulsão do Duque de Atenas*, Santa Ana encontra-se entronizada e flanqueada por anjos. Do seu lado direito, em escala menor, vemos o Palazzo

²³ EDGERTON JR., Samuel. *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985, p. 71.

²⁴ VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1991, pp. 220-221.

²⁵ EDGERTON, *Op.Cit.*, p. 81.

²⁶ O que dele resta mede 290 x 260 cm. *Idem, ibidem*.



Figura 3 - Orcagna (atribuído a), *A expulsão do duque de Atenas*, depois de 1343. Afresco. Palazzo Vecchio, Florença.

Vecchio, símbolo do governo republicano. Os gestos da santa são bastante significativos. Com a mão direita, a mãe da Virgem restaura as cores do povo florentino [o vermelho e o branco] que tinham sido substituídos na torre do Palazzo Vecchio pelo brasão de armas de Gualtiere: um leão dourado sobre um fundo azul – na pintura, vemo-lo jogado ao chão. Se na obra de Lorenzetti, a tirania roubara

à justiça seu posto, aqui, dá-se o oposto: é a cidade que destrona o déspota com a benção da santa.

Com a mão esquerda, ela bane o odiado tirano que tem aos seus pés os símbolos de desgraça por ter usurpado o cargo: o livro das leis fechado, a balança da justiça e uma espada, ambas quebradas. Atrás do duque, o trono vazio faz ver que ele não governa mais a cidade. Assim como a *Alegoria do Mau Governo* de Lorenzetti, há certa característica demoníaca no duque de Atenas. Mas, ao invés de presas chifres, Gualtiere carrega em seus braços um pequeno monstro estranho, com rabo de escorpião e cabeça humana. É possível que tal criatura tivesse sido inspirada em um detalhe do afresco do Bargello: Vasari escrevera que, ao redor da cabeça do duque, encontravam-se animais de rapina, que refletiam sua natureza e caráter.²⁷

Ou, então, tratava-se de um empréstimo do canto 17 do *Inferno* em que Dante Alighieri descreve a imagem sorrateira da fraude:

“veio e subiu com a cabeça e o busto,
mas não puxou para cima a cauda inteira.
A sua cara era cara de homem justo,
tão benignos mostravam-se os seus traços,
e de serpente era o corpo robusto”.²⁸

Ao contrário da obra de Lorenzetti, a imagem difamatória do duque de Atenas indicava um acontecimento específico. Mesmo assim, sua disposição em espaço público por séculos, tanto no caso do Bargello quanto no

²⁷ “*Intorno alla testa del duca erano molti animali rapaci e d'altre sorti, significanti la natura e qualità di lui*”. VASARI, *Op.Cit.*, p. 221.

²⁸ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia. Inferno*. São Paulo, Editora 34, 1998, p. 121.

presídio, continuaria a advertir os cidadãos florentinos dos resultados nefastos dos atos do infame Gualtiere di Brienne. A advertência se estendia a todos aqueles que pretendessem desviar o Bem Comum e a Justiça de seu caminho natural. Por isso, não é demasiado afirmar que, tanto os afrescos de Siena quanto os de Florença, tratavam de uma forma de autorrepresentação política destinada a ser atemporal.

Referências Bibliográficas:

ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo. Volume 2. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BACCI, Michele. "Artistas, Cortes, Ciudades". In: CASTELNUOVO, Enrico y SERGI, Giuseppe (eds.). Arte e Historia en La Edad Media. Volume 1. Madrid: Ediciones Akkal, 2009, pp. 596-652.

CASTELNUOVO, Enrico. "Imagens republicanas". In: Retrato e Sociedade na Arte Italiana. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 103-125.

EDGERTON JR., Samuel. Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

NORMAN, Diana. "Love justice, you who judge the earth: the paintings of the Sala dei Nove in Palazzo Pubblico, Siena". In: NORMAN, Diana (ed.). Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion. New Haven & London: Yale University Press, 1995, vol II, pp. 145-167.

RUBINSTEIN, Nicolai. Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 21, No. 3/4 (Jul. - Dec., 1958), pp. 179-207.

STARN, Randolph e PARTIDGE, Loren. "The Republican Regime of the Sala dei Nove in Siena, 1338-1340". In: Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300-1600. Oxford: University of California Press, 1992, pp. 11-80.

VASARI, Giorgio. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1991.

Exposição do poder: José Sarney no Brasil e Ferdinando Marcos nas Filipinas

Jens Baumgarten – Docente da UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo

Resumo: A palestra analisa as exposições acerca das figuras famosas da política em uma perspectiva comparativa transcultural entre Brasil e Filipinas uma vez que ambos países podem ser compreendidas na sua tradição ibérica. As exposições pretendem narrar uma história nacional, mas focalizam o protagonista local. Este político comemorado funciona como constituinte do padrão narrativo bem como testemunho corporal. No Brasil, trata-se da figura de José Sarney e a exposição sobre a “memória republicana” e com um plano do mausoléu no futuro para o ex-presidente, em São Luis do Maranhão. O antigo convento das Mercês tem um lugar importante na história cultural do Brasil com a memória de Antonio Vieira. Nas Filipinas, foi construído um museu no seu estado de origem, Ilocos Norte, perto da capital Laoag comemorando o ex-presidente Ferdinando Marcos que morreu no exílio. O mausoléu, ao lado do museu, expõe o corpo embalsamado. As duas encenações se referem a uma tradição das testemunhas corporais da igreja católica e sua veneração dos mártires e das relíquias. Mas, também no caso de Ferdinando Marcos, isto se refere a uma tradição comunista como existe na

antiga União Soviética com Lenin e Stalin, na China com Mao ou no Vietnã com Ho Chi Minh. A diferença existe na comemoração e no “display” dos artefatos na exposição que intenta comprovar o papel no processo democrático nos países. Os artefatos, textos, fotografias, pinturas, roupas, objetos que possuíram os políticos comemoram Sarney e Marcos nos diferentes papéis e constroem uma história visual da pessoa que tenta dissimular a contradição entre o popular e a elite através de uma iconografia que se refere à crença católica.

Abstract: This paper analyzes the exhibitions relating to famous political figures from a comparative transcultural perspective between Brazil and the Philippines, because both countries can be understood in their Iberian tradition. The exhibitions intend to narrate a national history, but focus on the local protagonist. This commemorated politician functions as a constituent of the narrative pattern as well as corporal testimony. In Brazil we can find José Sarney and the exhibition about the “republic memory” joined with a plan of a future mausoleum for the ex-president in São Luis de Maranhão. The convent of the Order of the Blessed Virgin Mary of Mercy possesses an important place in the cultural history of Brazil with its memory of Antonio Vieira. In the Philippines the commemorative museum for the ex-president Ferdinand Marcos, who died in exile, was constructed in its home state, in Ilocos Norte,

near to the capital Laoag. The mausoleum at the side of the museum shows his embalmed corpse. These two displays refer to a tradition of corporal testimony of the Catholic Church and the veneration of martyrs and their relics. However, in the case of Ferdinand Marcos it also refers to a communist tradition like in the former Soviet Union and the display of Lenin and Stalin, Mao in China or Ho Chi Minh in Vietnam. A difference exists in the commemoration and the display of the artifacts in the exhibition, which intend to prove their role in the democratization process in their countries. The artifacts, texts, photographs, paintings, clothes, objects, which belonged to the politicians Sarney and Marcos, commemorate their different functions and it constructs a visual history of the person who tries to dissimulate a contradiction between the popular and elite via an iconography that refers to the catholic faith.

Keywords: Mausoleum. Ferdinand Marcos. José Sarney

Gostaria de iniciar minha argumentação em cinco passos. Como comentário preliminar sobre a história do mausoléu é importante destacar: O mausoléu e implicitamente a exposição do corpo serve não apenas para a criação da memória para o falecido e, conseqüentemente, a memória do representante de uma família ou dinastia, mas, sobretudo, possui a função de legitimar o poder.¹ Isto leva

¹ Ver sobre a questão da memória HALBWACHS e PEQUIGNOT e sobre a sua relação com a religião ASSMANN.

à sua instrumentalização no discurso político. No contexto ocidental, o próprio nome se refere ao modelo da antiguidade grega e a criação do mausoléu de Halicarnasso, que serviu como modelo arquitetônico e conceitual. Na Idade Média até o século XVIII, pode ser relacionado à liturgia cristã com as suas implicações acerca do culto dos mártires. Porém, o século XX experimentou uma nova revolução na história dos mausoléus: os fundadores nacionais de regimes comunistas seguiram o modelo originário do Vladimir Lenin e a criação do seu mausoléu em 1924.

1. O projeto do José Sarney em São Luis do Maranhã

Nos anos 90, José Sarney criou uma fundação para realizar seu memorial com objetivo de cuidar dos seus documentos e da sua memória como presidente da república, na época de transição depois da ditadura militar. Esse projeto seguiu os outros modelos de presidentes norte-americanos e também daqueles presidentes brasileiros com ambições semelhantes, por exemplo Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek. A prefeitura da cidade de São Luis e o governo do estado de Maranhão doaram do patrimônio tombado o convento das Mercês à fundação, que inclui uma exposição da história do Brasil, que vou analisar posteriormente e o plano para um futuro mausoléu do próprio José Sarney. O antigo convento das Mercês tem um lugar importante na história cultural do Brasil com a memória de Antonio Vieira. O projeto foi abandonado quando o tribunal das contas encontrou várias irregularidades que culminou em um escândalo nos

anos 2004-2006 e foi analisado por Emílio Azevedo.² No capítulo 4 intitulado “A fundação, o mausoléu e o memorial da Amnésia”, Azevedo descreve as mudanças. Ocorreu uma entrevista “para a revista ‘Carta Capital’ concedida antes do dia 17 de novembro de 2005 e publicada no dia 23 desse mesmo mês. Outra foi para o jornal ‘O Estado de São Paulo’”, concedida no dia 18 de novembro e publicada no dia seguinte, 19 de novembro de 2005. Para ‘Carta Capital’, ao falar sobre o espaço reservado para o mausoléu, ele parece delirar e diz que esse local ‘seria um atrativo turístico. No futuro, até ponto de peregrinação’. Para o jornal “O Estado de São Paulo ele desmente e, mostrando-se aborrecido com o assunto, simplesmente nega a existência desse lugar. Nega!”.

O plano, que eu pude visitar em 2003, é formado por um jardim em um pátio externo ao convento, cercado de palmeiras imperiais e um exemplar de pau-brasil. Existe uma retângulo com cerca de três metros de largura por seis de comprimento, isolado por correntes de ferros e coberto de granito preto.³ Ao mencionar o termo mausoléu o jornal ‘Brasil de Fato’ estampou como manchete da primeira página “José Sarney, o faraó do Maranhã”.⁴

2. O mausoléu do Ferdinand Marcos em Ilocos, Filipinas

No segundo exemplo, se trata também de uma obra privada: o mausoléu de Ferdinand Marcos nas Filipinas, cujo corpo retornou às Filipinas apenas em 1993, quatro anos

² AZEVEDO, pp. 75-98.

³ AZEVEDO, p. 79.

⁴ AZEVEDO, p. 81, sobre o contexto sociológico GONÇALVES, pp. 106-224.

depois do falecimento em Havaí nos Estados Unidos. Marcos vivia três anos no exílio, após a queda do regime em 1986. Em setembro de 1993, o corpo de Marcos até então preservado em um necrotério foi transferido e mantido em uma caixão de cristal transparente. O presidente da época Fidel Ramos, um primo da viúva Imelda Marcos permitiu o retorno do corpo às Filipinas, mas rejeitou uma encenação como herói nacional no cemitério da capital em Manila. A família, inclusive o filho que é senador do estado de Ilocos, a base de poder da família de Marcos, decidiu criar um mausoléu na cidade natal de Ferdinand Marcos, Laoag, e expor o corpo embalsamado. O mausoléu encontra-se ao lado da casa grande da família Marcos que hoje serve como memorial de Ferdinand Marcos. O mausoléu é construído por blocos de adobe. Depois da entrada, o visitante sobe para o topo da estrutura; o interior solene é dividido em uma sala de entrada, onde, no meio da sala, um busto de Marcos foi colocado. Na sala principal, encontra-se o corpo dentro do caixão de cristal. Assim como no museu de Sarney, também foi proibido tirar fotos no mausoléu. Porém, encontrei algumas fotos no Internet.

3.1. História do culto funerário

Os dois mausoléus se inscrevem em uma longa tradição de uma memória funerária, cujas raízes começam na Antiguidade. A história da arte ocidental foi desenvolvida em grande parte a partir de análises de túmulos e rituais funerários na arte medieval, renascentista e barroca no

seu contexto religioso cristão. Mausoléus e túmulos foram re-significados a partir do século XX nos regimes ateístas e comunistas, que demonstra a importância do discurso sociocultural em torno dos túmulos. Gostaria de analisar, abaixo, a história dos túmulos no século XX e, na parte 5, seu aspecto teórico.

3.2. Tradição não cristã dos políticos católicos

Logo depois do falecimento do Lenin, o seu corpo foi transferido em um primeiro mausoléu provisório. O caixão foi levado pela cúpula do partido comunista, enquanto as massas cantaram a canção “internacional”. Sirenes das fábricas, de navios e de canhões podiam ser ouvidos. Durante cinco minutos, o país parou completamente – até uma voz declarou: “Lenin está morto – o leninismo vive”,⁵ referindo-se à antiga aclamação “O Rei está morto – viva o Rei”. O corpo exposto como o santo na sua presença real começou a tomar a função de constituição de uma identidade estadual e uma unidade para todos os seguidores do comunismo da União Soviética. Para representar esta ideia, o mausoléu provisório de madeira foi substituído por uma construção de granito, mármore, porfírio e labradorito executado pelos arquitetos Shchusev, Frantusz e Yakovlev).

A tradição não cristã começou, sobretudo, com Lenin: mais de 10 milhões de pessoas visitaram o mausoléu entre 1924 e 1972. Stalin permaneceu apenas entre 1953

⁵ RADER, p. 7.

e 1961, quando começou a época da des-stalinização. Um outro projeto que nunca foi executado foi aquele de criar um panteão do comunismo, seguindo um modelo de uma apside que reúne vários túmulos ao redor dos corpos “sagrados” de Stalin e Lenin.⁶ Do projeto gigantesco, sobrou apenas a tradição de enterrar os heróis do comunismo na muralha do Kremlin. A função do mausoléu se reconfirmou em todos os festivais do ano soviético, com as manifestações e desfiles que foram atendidos pela cúpula do partido comunista na sacada do mausoléu. Esta tradição também continua até hoje, conforme vemos em fotos de Vladimir Putin em cima do mausoléu.

Este mausoléu de Lenin serviu como modelo para os outros regimes comunistas. Em 1977, foi inaugurado o mausoléu na praça de paz celestial em Pequim na China, um ano depois da morte do Mao Tse Tung.

Já o mausoléu para Ho Chi Minh em Vietnã de 1975, incluiu um teto que estilisticamente se refere aos templos locais. Granito cinza é material usado na estrutura de 21,6 x 41,2 metros. Como no caso soviético, um guarda militar de honra protege o corpo embalsamado. Guardas também controlam as roupas e o comportamento dos visitantes, que devem seguir o decoro: eles devem passar em silêncio, mãos fora dos bolsos, braços não cruzados e, como nos outros exemplos, fotografar é proibido.⁷

O exemplo da mesma época é o mausoléu ou hall memorial de Chiang Kai-shek, o inimigo ideológico de Mao. Como político que representou a China tradicional

⁶ TAYLOR, p. 221-242.

⁷ DUIKER E BROCHEUX.

(no sentido cultural e religioso), este mausoléu segue mais a arquitetura chinesa de uma forma eclética. O teto octogonal tem uma altura de 76 metros e é decorado com azulejos azuis. As cores do prédio e das flores em frente representam as cores da bandeira da república de China (Taiwan). Duas escadas de 89 graus que simbolizam a idade do Chiang no momento de falecimento, levam para a entrada principal. Uma estatua de bronze mostrando Chiang sentado, com roupas tradicionais e com uma expressão de serenidade domina o espaço. Atrás da estátua se encontram os caracteres chineses para ética, democracia e ciência. Há também inscrições: “O objetivo da vida é a melhora da vida geral da humanidade” e “ O sentido da vida é criar e sustentar vidas subsequentes no universo”. Também um guarda militar protege o mausoléu. Este exemplo demonstra a influência soviético-comunista para outros regimes explicitamente anticomunistas, mas da mesma forma autocráticas e autoritárias.⁸

Neste momento, é importante ressaltar que a diferença entre a encenação comunista e aquele do Marcos ou Sarney se encontra na comemoração e no “display” dos artefatos na exposição que intenta comprovar o papel no processo democrático neste países. Os artefatos, textos, fotografias, pinturas, roupas, objetos que pertenceram os políticos, comemoram Sarney e Marcos nos diferentes papéis e constroem uma história visual da pessoa que tenta dissimular a contradição entre o popular e a elite através de uma iconografia que se refere à crença católica.

⁸ WAKEMANN, JR., p. 148-156

4. Ampliação pelo museu – função da educação; contexto do poder de políticos nacionais e sua base local – Ilocos, Maranhã

Para compreender melhor a função simbólica dos dois mausoléus de Marcos e de Sarney é importante analisar os projetos museológicos vinculados à representação funerária. O museu que conta a história do Ferdinand Marcos e sua contribuição à política e cultura das Filipinas, bem como o museu da fundação Sarney também seguiram a narração de inscrever a história da pessoa na história geral do país. Infelizmente, não pude tirar fotos na fundação Sarney, mas a narração do display mostra capítulos como “Sarney e a religião”, ou “Sarney e a literatura”. Das doze salas, dez foram organizadas deste forma, além de uma sala introdutória “Brasil até a presidência de Sarney” e uma última sala que focaliza a herança da presidência Sarney, assim inscrevendo a política nacional na história particular, personalizando a história nacional nos moldes de um culto de personalidade.

O museu consta de uma cronologia da vida de Ferdinand Marcos semelhante aquele de Sarney, que consta os passos importantes da vida política, mas também da vida privada como o casamento ou o impacto emocional do exílio mostrando Marcos como mártir.

Também é importante entender o contexto sócio-político do poder de Marcos e de Sarney. Não tenho tempo suficiente para elaborar a base colonial dos chamados coronéis na construção de poder, mas este deve ser

um fenômeno conhecido de todos. Por isso, gostaria de delinear alguns aspectos da sociedade filipina que me parecem muito semelhantes na sua estrutura em relação à autoridade, legitimidade e poder. A instituição “Estado” não garante suficientemente segurança social e jurídica. Por isso a família, ou seja o clã com a sua rede social possui uma importância principal. Alfred Mc Coy define a sociedade como uma oligarquia familiar (ou até uma anarquia familiar) e Benedict Anderson descreve uma democracia cacique. Assim, patronagem e clientelismo são critérios centrais não apenas para a sociedade colonial, mas até hoje. A relação tradicional entre patrão e cliente se baseia em uma relação recíproca de troca e culpa. A historiografia das ciências sociais e culturais fala de valores filipinos que culminam no “estereotipo” do filipino comum que seria meigo, doce evitando conflitos e dependente de autoridades. As relações entre indivíduos são organizadas pela “smooth interpersonal relations” (relações suaves interpessoais).⁹

Nos anos 50, começaram na Filipinas como em outras regiões da Ásia do Sul e da América Latina várias revoltas comunistas. Na sua tentativa frente aos Estados Unidos de evitar um segundo Vietnã, Ferdinand Marcos foi apoiado na formação da sua ditadura anticomunista. Em uma perspectiva transcultural seria importante analisar mais profundamente as relações culturais nos aspectos coloniais e pós-coloniais dos dois países que eu não posso fazer aqui neste momento. Por isso, gostaria de

⁹ BÄUNLEIN pp. 328-332, BAUTISTA, pp. 73-96.

voltar ao tema dos mausoléus e cultos funerários e inserir esta questão em uma análise teórica.

5. Aspectos teóricos dos cultos funerários

Como mencionei, não gostaria de descrever o desenvolvimento estilístico nem iconográfico dos mausoléus e das respectivas encenações dos funerários, mas analisar a função política dos túmulos e dos corpos. Rader propôs uma abordagem teórica sobre como túmulos e mausoléus dão legitimação ao poder e, assim, constituem e estabilizam uma consciência de comunidade. Dentro desta argumentação ele distingue três aspectos principais: 1. função dos mausoléus como lugares para se lembrar, centros memoriais de grupos e comunidades; 2. as modificações e até inversões de significados de túmulos para fortalecer a força de legitimar, e 3. a função da “*damnatio memoriae*”, a aniquilação da memória e seus mecanismos.¹⁰ Como ponto de partida, Rader explica as diferentes funções através dos túmulos europeus medievais e da primeira época moderna. Neste sentido, os túmulos expostos possuem várias funções. Eles são o lugar para se guardar os restos mortais, um depósito do corpo. Assim, o sentido originário é servir a memória pessoal, individual do defunto. Eles são signos e marcas de memória para uma pessoa, mas, além disso, túmulos são também signos das esperanças do além, ou seja, da piedade e os seus desdobramentos. O túmulo como casa dos mortos tem a

¹⁰ RADER, pp. 9-10 e Gleeck, sobretudo pp. 261-274.

possibilidade de se transformar em um ponto de fundações memoriais, a base de cultos de ancestrais, porque na época pré-moderna o morto podia continuar como pessoa jurídica com todas as suas consequências. A memória para um morto pode se referir aos vários lugares memórias, mas sempre o túmulo com os restos materiais possui um papel central, uma autoridade e legitimidade maior.¹¹

Desde as considerações de Maurice Halbwachs sobre a importância da memória como técnica social de lembrança compreendemos melhor esses processos. Acontecimentos passados não se transformam automaticamente em lembranças e em memória, mas exige uma necessidade coletiva para a criação de sentido (“Sinnstiftung” ou “sensemaking”). Neste sentido, túmulos serviram também para a legitimação política ao representar grupos de pessoas, um reinado, uma dinastia, ou uma instituição como o papado ou o império, pois poder-dominação (“Herrschaft” no sentido weberiano) exige origem ou procedência e deseja futuro. Por exemplo, os túmulos dos papas já foram encenados neste sentido a partir do século III na catacumba de Calixto. Isso vale não apenas para pessoas com poderes reais, mas também para figuras míticas como fundadores de uma dinastia ou um Estado.¹²

Aplicando o modelo do Bourdieu, podemos falar de um investimento no capital simbólico em túmulos e mausoléus esplêndidos, ou seja, se pode falar da construção de um passado para o futuro. Cada governador, cada grupo, cada sociedade precisa de reconhecimento e aprovação. Estes

¹¹ RADER, p. 10

¹² RADER, p. 11.

devem ser atingidos pelas medidas guiadas pelo último objetivo e encenações.¹³ Isto se dá, sobretudo, em casos quando o poder foi ganhado por um golpe ou recentemente constituído, e há uma tendência em ganhar confiança e legitimação através de rituais encenados. Rader segue na sua abordagem a distinção de Weber que na estabilização do poder três conceitos são fundamentais – além da crença em uma ordem metafisicamente posta e a tradição que legitima é, sobretudo, o poder carismático. Mas também o poder carismático não existe essencialmente a partir do caráter do pretendente carismático. Esse poder se constitui através de um processo no qual as relações sociais e afetivas entre o pretendente, e os seus súditos e seguidores se estabelecem em uma atualização permanente. Este processo oscila entre a crença na legitimidade ao lado dos seguidores e uma acumulação de poder ao lado do portador de carisma. Esta oscilação foi interpretada por Weber como coisificação da autoridade carismática. Este poder pode ser transferido, é adquirido pessoalmente e não se restringe a uma pessoa, mas ao titular de um cargo ou uma construção institucional. Bourdieu contribui na explicação do poder o conceito do já mencionado capital simbólico que deixa mais claro o aspecto da atribuição na transmissão de carisma. Nesta direção, Rader interpreta os túmulos e seus cultos como veículos de transmissão de uma coisificação de poder carismático. As encenações funerárias e os túmulos podem fortalecer o próprio governo carismático; eles podem ajudar o processo de derivar qualidades

¹³ RADER, p.11.

carismáticas de predecessores escolhidos e, finalmente, eles podem estabelecer uma relação carismática que, posteriormente, possui uma duração extraordinária. Ou nas palavras de Weber “onde originariamente o ato nobilitou, agora o homem é nobilitado pelos atos dos ancestrais”.¹⁴ Os cultos funerários servem como medida demonstrativa – evocando a capacidade da imagem de evidência – para a encenação simbólica de uma predecessoria – as vezes muito complicadamente construída.

Um túmulo não é um lugar memorial de si mesmo, mas apenas um ponto referencial de grupos sociais. Somente se um grupo exige uma memória que constituía a identidade, é possível atribuí-la ao túmulo. Esta é a razão porque um túmulo pode ser portador de memórias. Através das encenações nos túmulos, que também são processos de atribuições, o próprio túmulo e os ossos ganham uma parte do numinoso. O sagrado pode ser considerado como infinito e transcendente, a relação com o túmulo é histórica e assim sofre modificações, porque como a dissolução de um grupo social também os registros memoriais desaparecem. Se um grupo falta ou some no processo histórico, também o túmulo perde a sua importância como ponto fixo da memória. Por exemplo, os túmulos e monumentos de Hitler não sobreviveram duas décadas. A ideologia política do Nazismo foi descreditado e condenado.¹⁵ Neste sentido, podemos também interpretar não apenas a mudança do mausoléu de Lenin, quando o corpo do Stalin foi expulso, mas também o projeto de Marcos que não podia ser

¹⁴ WEBER, p. 674; RADER, p. 12.

¹⁵ RADER, p. 15.

realizado na capital Manila, e apenas na província de origem do clã familiar, e ainda no projeto já acabado no caso de Sarney. Mas a força explosiva de legitimidade de túmulos que aparentemente já acabou, pode ressurgir. Por exemplo, o túmulo do antigo patriarca José no território ocupado pelo Israel – que há séculos não possuía uma importância, ganhou uma força no conflito entre Israel e os Palestinos. Assim que Israel se retirou do terreno, os Palestinos destruíram o local e construíram uma mesquita em cima. O mesmo fenômeno ocorreu com a destruição dos túmulos dos imperadores bizantinos na igreja dos santos apóstolos em Constantinopla. O sultão Mehmed II destruiu os túmulos, o mausoléu bizantino e construiu a mesquita da sua dinastia.

6. Considerações finais

Desde a plasmação de estruturas de governo, autoridade e legitimidade constituem o problema fundamental para as elites sociais para manter o poder. Túmulos e as encenações funerárias servem até hoje para segurar este poder. Sobretudo com a morte de uma pessoa principal, mas também em qualquer momento de transição, rupturas, diversificação ou aniquilação os próprios conceitos de governo e poder são ameaçados. Os cultos a túmulo constroem memórias coletivas, que se revelam em estratégias memoriais. Como túmulos e mausoléus são pontos fixos da memória com uma aparência destacada, eles também sofrem preferencialmente atos de iconoclasmo

até a destruição completa, porque com a destruição da materialidade – assim é a crença mágica até hoje – seria possível aniquilar a memória.¹⁶

O “não acabado” dos projetos pode também ser interpretado como justificativa do poder carismático que chegou aos seus limites. Os dois projetos foram idealizados na província, no reduto do poder das famílias dos oligarcas. O projeto filipino é um momento do processo esperado pela viúva e pela família no caminho de retorno ao poder. No caso brasileiro, foi a busca de estabelecer uma continuidade para a família, porém a constituição do poder nos moldes tradicionais parece chegar ao seu fim – pelo menos neste lugar. O fracasso do projeto do Sarney e a solução provisória de Marcos demonstram também o momento de transição na constituição de legitimidade do poder nas Filipinas bem como no Brasil. O discurso da “província” tem um duplo significado, isto é, confirmar os raízes dos clãs na região, mas com ambições nacionais.

Os dois projetos de políticos expressivamente católicos e anticomunistas se inscrevem numa tradição comunista-soviética do mausoléu. Esta contradição fica ainda mais evidente na relação do projeto Sarney com um memorial do outro ex-presidente brasileiro. O projeto também se refere ao Memorial JK, de autoria de Oscar Niemeyer, que foi inaugurado em 1981. Como no caso do futuro memorial de Sarney, encontram-se dentro o corpo e objeto que pertenceram ao ex-presidente e fundador da cidade de Brasília. Iconologicamente com os símbolos

¹⁶ RADER, p. 20.

de foice e martelo, Niemeyer construiu uma continuidade com os túmulos comunistas, mas a forma arquitetônica se inscreve visivelmente na herança do Juscelino Kubitschek, no discurso do modernismo e da modernidade. Ao contrário disto, Sarney e Marcos reorganizaram prédios tradicionais para demonstrar a enraização no âmbito local e nacional. Porém os dois, ou seja, os apoiadores não conseguiram estabelecer um fortalecimento do poder carismático (no caso de Marcos): o corpo embalsamado fica em um mausoléu privado na província – apesar de ser o reduto nas eleições para a família; no caso de Sarney, o estabelecimento de uma representação de um poder carismático e uma justificativa do domínio foram derrubados. Ligado à ditadura, ele quer se representar como patriarca popular, mas a imprensa criticou o projeto faraônico.

Esta discussão abre a questão – além das perspectivas metodológicas sobre abordagens transculturais – sobre de que maneira sociedades democráticas no contexto pós-colonial podem buscar os seus memoriais além das memórias pessoais de caráter carismático real ou mítico. Qual seria uma representação de poder não autoritário sem discursos populistas?

Referências Bibliográficas:

ASSMANN, Jan. *Religion und kulturelles Gedächtnis*. Munique: Beck, 2000.

AZEVEDO, Emílio. *O caso do Convento das Mercês*. São Luis: Lithograf, 2006.

BAUTISTA, Julius J. *Figuring Catholicism*. Manila: Ateneo de Manila University Press, 2010.

BRÄUNLEIN, Peter J. *Passion/Pasyon. Rituale des Schmerzes im europäischen und philippinischen Christentum*. Munique: Fink, 2007.

BROCHEUX, Pierre. Ho Chi Minh: A Biography. Cambridge: 2007, Cambridge University Press.

DUIKER, William J. Ho Chi Minh: A Life. New York: Hyperion, 2001

GONÇALVES, Maria de Fátima da Costa. A invenção de uma rainha de espada: reatualizações e embaraços na dinâmica política do Maranhã Dinástico. São Luis: Tese de Doutorado Universidade Federal de Maranhão, 2006.

GLEECK, JR., Lewis. President Marcos and the Philippine political culture. Manila: Loyal, 1987.

HALBWACHS, Maurice. Les cadres sociaux de vie. Paris: Alcan, 1925.

PÉQUIGNOT, Bruno. Maurice Halbwachs: le temps, la mémoire et l'émotion. Paris: éditions L'Harmattan, 2007.

RADER, Olaf B. Legitimationsgenerator Grab: Zur politischen Instrumentalisierung von Begräbnisanlagen. In: Grab – Kult – Memoria, ed. por Carolin Behrmann, Arne Karsten, Philipp Zitzlsberger. Colônia: Böhlau, 2007, pp. 7-21.

TAYLOR, Brandon. Rise and fall of the Soviet Pantheon. In: Pantheons, ed. por Richard Wrigley, Matthew Craske. Aldershot: Ashgate, 2004, pp. 221-242.

WAKEMAN, JR., Frederic. Revolutionay rites: the remains of Chiang Kai-Shek and Mao Tse-tung. In: Representations, no. 10, 1985, pp.146-193.

WEBER, Max. Wirtschaft und Gesellschaft. Tübingen: Mohr, 2004.

A pinacoteca da Academia e a construção de uma história visual do Brasil

Leticia Squeff

Professora do Departamento de História da Arte – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Unifesp

Resumo: A criação da pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes foi marcada pelo conhecimento das transformações porque passavam as artes e as formas de exposição artística na Europa. A partir dos anos 1850, além disso, a pinacoteca torna-se objeto de preocupação constante por parte de diretores e funcionários da instituição. Nesta oportunidade pretendo relacionar algumas obras que faziam parte da pinacoteca da Academia nos anos 1880, apontando como elas, juntas, conformavam uma verdadeira versão visual da história do Brasil tal como vinha sendo narrada em instituições de prestígio como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileira. Trata-se de mostrar como a constituição de um acervo de quadros por parte da Academia teve entre seus objetivos também o de fazer da arte um meio de exaltação do Estado e, nessa medida, de construção de um discurso político.

Palavras-chave: Academia de Belas Artes. Pinacoteca. Pintura histórica

Abstract: The art gallery of the Imperial Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro followed the model of other European museums and artistic exhibitions in Europe. The aim of this paper is to shed light on the importance of the art gallery as a place of creation of a visual interpretation of the History of Brazil. Firstly I'm going to deal with history painting produced by academic artists. Then I want to compare this artworks with books and texts produced in Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a sort of Historical and literary Academy where politicians and intellectuals would meet to discuss and write about the history of Brazilian Empire. I intend to show that the Imperial Academy of Rio de Janeiro was part of a network of institutions that support Brazilian Empire.

Keywords: Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro. Art Gallery. History Painting

A criação da pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes foi marcada pelo conhecimento das mudanças porque passavam as artes e as formas de exposição artística na Europa. A transformação das coleções reais em museus, bem como as novas formas de dispor os quadros a partir das experiências do abade Lanzi em Florença e de Christian von Mechel em Viena inspiraram mais de um dos administradores da Academia.

A partir dos anos 1850, além disso, a pinacoteca torna-se objeto de preocupação constante por parte de diretores

e funcionários da instituição. Ela devia servir também como *locus* de um repertório feito dentro da Academia carioca, repertório que atestava não apenas o contato de seus artistas com a tradição européia como também a criação de uma iconografia relacionada ao Império- seus personagens, natureza e história.

Nesta oportunidade pretendo relacionar algumas obras que faziam parte da pinacoteca da Academia nos anos 1880, apontando como elas, juntas, conformavam uma verdadeira versão visual da história do Brasil tal como vinha sendo narrada em instituições de prestígio como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileira. Trata-se de mostrar como a constituição de um acervo de quadros por parte da Academia teve entre seus objetivos também o de fazer da arte um meio de exaltação do Estado e, nessa medida, de construção de um discurso político.

Em 1879 a pinacoteca da Academia foi reorganizada, recebendo o nome de “Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira”. Eram cerca de 83 quadros, organizados em ordem cronológica por nome de artista. A maior parte das obras tinha sido laureada de diversas formas. Premiadas em exposições gerais, em concursos de admissão dos professores ou nas disputas para prêmios de viagem. Ou eram fruto do envio de pensionistas – considerados os melhores alunos da instituição. A Coleção Escola Brasileira reunia, assim, um repertório especial, que guardava aquilo que de melhor fora produzido na Academia. As obras cobriam diversos gêneros, entre pintura histórica, paisagem, retratos e natureza morta,

além de estudos diversos. Alguns tratavam de assuntos relativos à história colonial, à natureza do Rio de Janeiro e a personagens do Império. Outros abordavam a mitologia grega ou a história clássica, além da pintura religiosa. Por razões de espaço, aqui discutirei brevemente os quadros de pintura histórica que tinham por tema assuntos “brasileiros”.

Pintura histórica: a colonização justificada

No receituário a que era submetida a formação artística nas academias de arte, a pintura estruturava-se num universo segmentado, baseado numa hierarquia entre os diversos gêneros. “Gênero” referia-se ao modo de denominar e descrever o “conteúdo” ou tema de uma obra de arte.

A divisão em gêneros obedecia a uma hierarquia de assuntos e temas iconográficos. Le Breton considerou-a ao escrever seu projeto para a Academia do Rio de Janeiro:

Esta arte [da pintura] se divide em duas partes principais: o gênero histórico, ou grande gênero, e o que se denomina simplesmente pintura de gênero, a qual abrange a paisagem, as cenas familiares e até os mínimos pormenores da natureza. [...] Desse ponto de vista, é necessário que todos os ramos saiam do tronco, que é o gênero histórico.

Como “tronco” principal da pintura, o gênero histórico devia ser o fundamento de toda a prática artística. Por isso, toda a estrutura da Academia convergia para estimular alunos e professores no sentido de produzir pinturas de história. Por outro lado, o destaque à pintura

de história estava vinculado ao sentido mesmo da realização artística no período: toda a pintura do século XIX mantinha um compromisso com a história da arte. As referências ao passado faziam-se presentes na forma de um diálogo constante com a tradição pictórica ocidental, particularmente a greco-romana e renascentista. O destaque à pintura histórica baseava-se, também, na importância do tema no contexto das ideias sobre arte do período.

Desde o Renascimento o assunto das obras era o critério principal para aferir a importância de um quadro. Acreditava-se que a arte tinha profunda ressonância na cultura de seu tempo. Por isso, estava comprometida com a literatura e a história clássicas e com a religião na divulgação de valores e mensagens elevados. A função moralizante da pintura seria reforçada pela concepção de arte empenhada própria à tradição davidiana, que comprometia a realização artística com o melhoramento da sociedade. A arte era vista como indício do engajamento do artista nos projetos e demandas de seu tempo. Em função disso, o assunto era aspecto crucial no julgamento de toda a pintura. Ele devia ser construtivo e útil para as necessidades de uma sociedade. Pelo mesmo raciocínio, certos assuntos estavam banidos: o crime comum, a plebe, a violência – a não ser que fossem mostrados tendo em vista um fim moralizante, de preferência utilizando-se a mitologia ou a história clássica.

Ao analisar os catálogos de exposição de fins do século XVIII e do XIX, Chantal Georgel destacou que o

principal interesse dos organizadores dos catálogos era que o assunto das obras fosse compreendido. Por isso, vários quadros vinham acompanhados por pequenos textos, chamados de “resumo”, em sua tradução pela Academia brasileira. É com este fim didático que um contemporâneo justificava a existência destes textos: “Estes textos têm por objetivo fornecer um entendimento claro e imediato pelo espectador [do tema da pintura], ao mesmo tempo em que estabelecem e confirmam a identidade da obra de arte”¹.

Acreditava-se mesmo que eles ensinavam o expectador a apreciar as obras de arte.

A arte era, assim, vista em sua qualidade discursiva, programática, sendo rigorosamente seguido o velho princípio da *ut pictura poesis*. Buscava-se compreender as obras de modo intelectual, mais do que sensitivo. É desse ponto de vista que os resumos tornam-se parte fundamental de todos os catálogos do século XIX.

Os catálogos das exposições gerais traziam resumos de algumas obras. De tamanho variado, muitas vezes eles eram a simples transcrição de trechos de obras literárias ou históricas. Não apenas a chamada pintura de história era realizada em função do tema. Seguindo os valores acadêmicos, também a pintura religiosa e a de paisagem divulgavam valores e mensagens e, portanto, podiam ser acompanhadas por textos ou resumos.²

Para entender o quanto o assunto do quadro era importante, vale retomar os comentários feitos por um

¹ Apud. Georgel, “Petite Histoire des livrets de musées”, *op.cit.*, p. 212, tradução livre

² As pinturas da exposição de 1879 que trazem resumo são: *Exéquias de Camorin – Paisagem Histórica*, *Jesus Cristo*, *A Batalha do Avahy*, *Elevação da Cruz*, *A Primeira Batalha de Guararapes*, *Episódio da Guerra do Paraguai* [por N. Panini].

cronista a respeito da tela *Jugurta*, de August Müller. Apresentada pela primeira vez em 1841, a obra recebeu uma boa crítica do *Jornal do Commercio*:

[No Jugurta] Aqui tudo sinistro, horrível, atroz, digno do domínio do espírito das trevas! Ei-lo precipitado na estufa das ânsias do desespero e da morte, este Jugurta, tipo eterno do Númidas de nervos e de coração de tigre, tão temido ao princípio quanto ludibriado afinal pelos romanos! Machucado pela queda, ensanguentado pelos ultrajes, ele já recobrou a energia indomável, a vitalidade felina de sua raça: de uma mão apegando-se à rocha, da outra ele lança a seus verdugos sua última pungente ironia. O pincel do sr. Müller tão brilhante e harmonioso na pintura de paisagem assume, na pintura histórica, trágica e terrível expressão e nos retratos, espécie de gênero misto, com uma [??] firmeza do desenho, com a franqueza do colorido, que são prova os retratos n. 13 e 15.³

A viva descrição do cronista mostra o quanto o assunto dos quadros mobilizava a imaginação dos espectadores. Era ele, em seus aspectos mais dramáticos e vivos, o que devia ser compreendido nas obras. Era preciso conhecer previamente a história de *Jugurta*, para entender o quadro e interpretar os signos que o acompanhavam. Na Coleção Escola Brasileira, as seguintes obras de tema brasileiro são referidas no catálogo com seus respectivos resumos: de Felix-Émile Taunay: *O Caçador e a Onça*, *Vista da Mãe D'Água*, *Descoberta das Águas Termais de Piratininga*, *Vista de uma Mata Virgem que se Está Reduzindo a Carvão*; Nóbrega e seus Companheiros de Manoel Joaquim de Melo Corte Real; *Magnanimidade de Vieira* e *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão*, *Carvoeiro do Vapor Pernambucana* de José Correia de Lima; *Retrato*

³ [Anônimo]. "Comunicado. Academia das Belas Artes, Exposição Pública de 1842", *Jornal do Commercio*, 18 dez. 1842.

de Manuel Correia dos Santos, *Mestre de uma Sumaca*, de August Müller; *A Primeira Missa no Brasil*, *Passagem de Humaitá*, de Victor Meirelles. Esses resumos ajudam a compreender aspectos das obras que, de outro modo, talvez permanecessem obscuros.

Chama a atenção a reincidência, entre os quadros de pintura histórica, daqueles que tratam dos primeiros anos da colonização. A começar por aquele considerado o primeiro quadro de assunto brasileiro produzido na Academia: *Magnanimidade de Vieira*. O quadro de Correia de Lima trazia o seguinte resumo:

O Governador General, querendo arruinar as possessões holandesas, deu ordem a seus mestres de campo na Várzea, que pusessem fogo a todas as plantações de cana em Pernambuco, não refletindo que os portugueses, e não os holandeses, estavam senhores do país, e que este ato ia destruir todos os recursos do exército patriota: existiam então na província cento e cinquenta fazendas e engenhos de açúcar que empregavam 3750 homens. Vieira ficou tão atônito ao receber esta ordem absurda que não a quis referendar: mas, para dar um testemunho de obediência, fez por fogo aos seus próprios canaviais, sofrendo uma perda de duzentos mil cruzados.⁴

O primeiro artigo sobre a obra é significativo do modo como o quadro foi recebido. O cronista começa elogiando o colorido, o estilo simples e a harmonia alcançados pela obra. E arremata: “Este quadro honrará sempre ao sr. Lima: e a academia deve fazer a aquisição desta obra, o primeiro quadro histórico de um brasileiro, e não desdenhará conservá-lo”.⁵ O assunto do quadro justificava sua aquisição pela Academia. “O assunto é nacional, e seu autor pode

⁴ *Catálogo das Obras Expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879*, pp. 31-21.

⁵ O., “Uma visita à Academia das Belas Artes”, *Jornal do Commercio*, 19 dez. 1841.

ufanar-se de ter sido, se não nos enganamos, o primeiro a arrancar do olvido, para o transmitir à posteridade, uma fato de nossa história”.⁶ Os termos escolhidos pelo cronista indicam o quanto a representação de Correia Lima atingia, em cheio, a sensibilidade dos contemporâneos.

O quadro mostra um fato ocorrido no século XVII, durante a luta entre portugueses e holandeses pela posseção dos engenhos na região de Pernambuco. A invasão holandesa era, para o cronista, assunto da “nossa história”. O período colonial era visto como etapa do passado do Império. Não havia qualquer referência ao fato de que também os portugueses, como os holandeses, exploravam as riquezas coloniais. A colônia estava na origem da nação independente. No início dos anos 1840 o tema da invasão holandesa já mobilizava o sentimento de pertencimento, o “desejo de ser brasileiro” de que fala Antonio Candido, e que naquele período começava a ser delineado em novelas, poemas e estudos históricos.

Não por acaso, o próprio resumo da obra reforçava esses valores, ao mencionar que os holandeses estavam senhores “do país” e que lutavam contra o “exército patriota”. A animação do cronista sugere dois aspectos hoje pouco conhecidos a respeito da arte do século XIX brasileiro. Correia de Lima era visto como pintor importante entre seus contemporâneos. E sua obra tinha no quadro *Magnanimidade de Vieira* um marco na história da Academia de artes carioca. De fato, o quadro traz alguns elementos que deixariam marcas em outros artistas.

⁶ Sincero, “Comunicado. A Exposição da Academia das Bellas Artes”, *Jornal do Commercio*, 23 dez. 1841.

Correia de Lima pintou o senhor de engenho João Fernandes Vieira (?-1681) recebendo os representantes do governo português, enquanto aponta, com o braço estendido, para o incêndio que queimava suas plantações. Se a obra tem claros limites técnicos – fato apontado inclusive pelo cronista que polemizou com o autor do *Jornal do Commercio* – traz um aspecto interessante para se compreender a importância do pintor na produção pictórica da Academia.

O primeiro plano é consagrado à cena descrita no resumo: estão lá Vieira e os representantes do governo português, um deles inclusive segurando o que pode ser a ordem do governo mencionada no resumo. Há a intenção de exaltar a figura de Vieira: ele é o súdito fiel – aceita as ordens do Império português, mesmo não concordando com elas. E, como um verdadeiro herói, assume sobre si mesmo o fardo de sua obediência à coroa portuguesa. Seu heroísmo aqui já é um prenúncio para os outros feitos que alcançaria esse curioso personagem, que depois tomou parte em importantes lutas contra os holandeses, como as Batalhas das Tabocas (1645) e as de Guararapes (1648, 1649).

No plano de fundo, vários escravos se ocupam da mesma atividade: carregando tochas, ateião fogo nas plantações, misturando-se à enorme fumaça que se espalha pelo espaço do quadro. No canto esquerdo há um escravo, representado quase do mesmo tamanho que os personagens da cena principal. Sua presença deve ter chamado a atenção. Afinal, quando aparecia nas pinturas

a óleo, o escravo geralmente era representado pequeno, nos planos de fundo, como acontece em *Vista de um Mato Virgem que se Está Reduzindo a Carvão*, na *Vista da Mãe d'Água*, apresentadas na mesma Coleção, ou mesmo nas pinturas de Nicolas Antoine-Taunay. Correia de Lima, ao contrário, opta não apenas por colocar escravos perfeitamente perceptíveis em volta da cena principal, como dá enorme destaque a um deles.

Aqui, o escravo é mais do que a paisagem do entorno. Se o senhor de engenho é fiel, sua fidelidade à coroa só se manifesta pela ação de seu servo. É ele que transforma o território, fazendo a terra produzir ou, ao contrário, tornando-a inútil, caso seja da vontade, sempre indiscutível, de seu senhor. É ele que destrói a cana que plantara, com tanto esforço, há pouco tempo atrás. A escravidão era parte importante da economia colonial, particularmente daquela dos engenhos. José Correia de Lima faz questão de enfatizar isso em seu quadro. Ao fazê-lo, o artista criou uma das raríssimas pinturas a óleo produzidas dentro da Academia de Belas Artes que inclui a representação de escravos. Neste ponto, vale retomar a outra representação de um homem negro existente na Coleção, justamente o *Retrato do Marinheiro Simão* do mesmo Correia de Lima.

Se o retrato de Simão devolve certa dignidade ao homem negro, ao dar-lhe uma identidade e uma história, o mesmo não se pode dizer da postura do escravo que ganha destaque em *Magnanimidade de Vieira*. Ele caminha na direção do espectador, mas seu rosto está virado em direção à cena principal, numa clara indicação de que

a ação do quadro acontece fora de seu corpo. Esta, um pouco mais ao centro, é encenada por homens brancos bem vestidos. São eles, os colonizadores portugueses e seus representantes, que fazem a história.

O lugar ocupado pelo escravo, bem como a posição de seu corpo, não deixam de evocar o homem que puxa a carroça no quadro *Independência ou Morte* (1888), que Pedro Américo pintaria muitos anos mais tarde. Américo tornou-se aluno da Academia pouco antes da morte do artista. Mas certamente deve ter visto esta obra de Correia de Lima, que foi reapresentada nas Exposições gerais de 1843, 1859, 1879 e 1884.

Além disso, como a própria Coleção Escola Brasileira não deixa esquecer, há indícios de que o quadro estava entre os que ficavam expostos de modo permanente na Academia. Primeiro, em suas paredes. Mais tarde, na pinacoteca. Nunca é demais lembrar que Correia de Lima foi professor de Victor Meirelles antes que este fosse para a Europa como pensionista. Isso também pode ter tido desdobramentos na escolha que Meirelles fez muitos anos depois. Ao ser convidado pelo governo para fazer uma nova pintura de batalhas, em 1879, ele escolheu um episódio tirado do mesmo período que seu professor escolhera anos antes – a invasão holandesa.

Na *Batalha dos Guararapes* João Fernandes Vieira é um dos heróis representados em destaque. José Correia de Lima ainda é um artista pouquíssimo ou nada estudado. Seria interessante reconstituir sua trajetória, de modo a saber o que pensava sobre a escravidão, bem como

sua relação com Victor Meirelles e com outros artistas importantes da Academia que foram seus alunos, ou que admiraram suas obras. Ele certamente exerceu alguma influência sobre diversos alunos. Afinal, lecionou pintura histórica na instituição por vinte anos, de 1837 – quando substituiu Debret, até sua morte, em 1857.

A Coleção Escola Brasileira possuía outra pintura histórica de tema brasileiro: *Nóbrega e seus Companheiros*.

Esta obra, apresentada pela primeira vez na Exposição geral de 1843, suscitou muitos elogios de Araújo Porto-alegre, que escreveu:

“(...) O quadro do sr. Mello representa a civilização cristã combatendo heroicamente a antropofagia. Os jesuítas, arrancando um cadáver das mãos dos índios, no momento em que estes se preparavam para troncá-lo, e depois de o passaram pelas labaredas comerem-no, segundo seu antiquíssimo uso.”⁷

Porto-alegre sintetiza o significado do quadro: por trás do conflito entre índios e padres havia o esforço colonizador. Esforço que se baseou também na atuação dos padres, e que teve na religião e na estrutura dos projetos missionários um forte aliado no conhecimento do território e na ampliação das zonas controladas pelo europeu. Mas, como era comum nesse tipo de pintura, e é muito bem percebido pelo crítico, o quadro mostrava a antropofagia como um problema moral. A colonização resumia-se a uma questão ética e religiosa. Desta perspectiva, a ação destrutiva dos portugueses – a matança e escravização de índios – ficava justificada. O índio é mostrado como o avesso da civilização, a antítese

⁷ Porto-alegre, “Exposição de 1843”, *Minerva Brasiliense*, nº 5, vol. I, 1º jan. 1844, pp. 148-154.

dos valores do império. Inimigo a ser combatido e destruído, em nome do progresso e dos bons costumes.

Como contraponto a essa visão dos índios como canibais enfurecidos, o quadro da *Primeira Missa*, na mesma Coleção, mostrava índios pacíficos e em perfeita harmonia com os navegadores portugueses recém-chegados. A esse respeito, cabe lembrar a conhecida carta escrita por Porto-alegre a Vítor Meireles, aconselhando-o a ler Pero Vaz de Caminha para criar a Primeira Missa. Quando a obra acabada foi apresentada pela primeira vez no Brasil, na exposição geral de 1862, o catálogo trazia um trecho da Carta de Caminha. Ao estudar o quadro, Jorge Coli chamou-o de “verdadeira versão visual para o documento do século XVI”.

No entanto, também neste quadro totalmente desprovido da violência os valores caros ao Império se mantêm. Como em *Magnanimidade de Vieira e Nóbrega e seus Companheiros*, o motor da história é a ação portuguesa. Aliás, na *Primeira Missa* este protagonismo europeu é levado à última instância: os índios são meros espectadores da ação, que se passa longe deles – no centro do quadro. Nos gestos de espanto, admiração ou medo, expressos por diferentes personagens no quadro, permeia a certeza da superioridade dos recém-chegados. A *Primeira Missa*, *Nóbrega e seus Companheiros*, *Magnanimidade de Vieira*: cada uma delas destaca um aspecto dos primeiros anos da colonização: a chegada dos portugueses, o apoio dos jesuítas no processo de controle sobre os índios, a luta com os holandeses.

Colocadas próximas umas às outras, essas obras configuravam todo um discurso sobre o passado do Império. Reunidos, os quadros abordam fatos históricos e personagens que seriam caros ao século XIX: a chegada dos portugueses à América, a atuação dos jesuítas, a expulsão dos holandeses, a expansão do território, a inconfidência mineira, a posição “naturalmente” subalterna de índios e negros. Representações que sintetizam valores e pontos de vista que vinham sendo veiculados em outros meios culturais: romances históricos e poemas épicos, pesquisas desenvolvidas no Instituto Histórico, entre outros. Como outras instituições do tempo, também a Academia estava empenhada no esforço de construção de uma história e de uma cultura peculiares ao Império.

Referências Bibliográficas:

- COLI, Jorge (1996). “A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional”. Tese de Livre-Docência, IFCH/Unicamp.
- GEORGEL, Chantal, (dir) (1994) La Jeunesse des Musées. Paris : Editions de la Réunion des Musées Nationaux. Catálogo de Exposição.
- SQUEFF, Leticia (2012). Uma galeria para o império: a Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Edusp.

Imágenes cómicas en tiempos de dictadura. Estudio comparado de O Pasquim y HUM®

Mara E. Burkart

Universidad de Buenos Aires/Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Tecnológicas

Resumen: En las décadas del sesenta y setenta, se instauraron en Brasil y Argentina dictaduras institucionales de las Fuerzas Armadas. En ambos países, bajo dichos regímenes irrumpió la risa cómica como un espacio crítico, opositor y desafiante de los proyectos de orden que los militares quisieron imponer. En 1969, en Brasil apareció O Pasquim y en 1978, en Argentina, HUM®. Ambas fueron publicaciones de humor gráfico masivas e independientes que interpellaron a una clase media urbana culta y comprometida. Y cada una a su modo aportó aire fresco en un clima marcado por la violencia política, la censura, la clausura del espacio público y la ausencia de libertades civiles y políticas. Este artículo analiza de modo comparativo las experiencias de O Pasquim y HUM® bajo sus respectivas dictaduras militares, poniendo especial énfasis en el uso que cada una hizo de la caricatura política.

Palabras-clave: dictadura militar- caricatura política- O Pasquim- revista HUMOR

Abstract: In the sixties and seventies, were established in Brazil and Argentina institutional dictatorships of the Armed Forces. In both countries, under such regimes comic laughter erupted as a critical space and defiant opponent of the foundational project that the militaries tried to impose. In 1969, in Brazil, O Pasquim appeared; and in 1978, in Argentina, HUM® magazine. Both were a massive and independent type of humour graphic publication that interpellated an educated and committed urban middle class. And each of them, in its own way, contributed with fresh air in a social context marked by political violence, censorship, the closure of public space and the absence of civil and political liberties. This article analyzes comparatively the experiences of O Pasquim and HUM® under their military dictatorships, with special emphasis on the use of political caricature made by each of them.

Keywords: military dictatorship- political caricature-cartoon- HUMOR magazine - O Pasquim

En las décadas del sesenta y setenta, se instauraron en Brasil (1964-1985) y en Argentina (1966-1973 y 1976-1983) dictaduras institucionales de las Fuerzas Armadas. En ambos países, las Fuerzas Armadas como institución asumieron el poder con la pretensión de corregir lo que consideraban “vicios de la democracia” y llevar adelante una transformación de todos los aspectos del Estado y de

la sociedad.¹ Legitimadas en su origen por la Doctrina de Seguridad Nacional, las dictaduras militares buscaron imponer un nuevo orden social a la vez que desmovilizar y desarticular a los sectores organizados y movilizados de sus respectivas sociedades. La censura y la violencia a través del terrorismo de Estado fueron dos modos de alcanzar aquellos objetivos tanto en Brasil entre 1968 y 1974 y en Argentina entre 1976 y 1983.

Bajo el imperio de estas dictaduras, en Brasil como en Argentina irrumpieron publicaciones de humor gráfico que se caracterizaron por constituirse en espacios críticos y desafiantes de la censura y de los proyectos de orden que los militares quisieron imponer. En Brasil, en 1969 apareció *O Pasquim* y, en Argentina, en 1978, *HUMOR Registrado (HUM®)*. Estas publicaciones se caracterizaron por salir a la conquista del público masivo, por jugar bajo las reglas del mercado y del campo editorial y por ser independientes, es decir, por no haber sido editadas por una gran casa editorial sino por dibujantes devenidos editores. Asimismo, interpellaron a una clase media culta, urbana, comprometida y ansiosa de libertad. Ambas fomentaron la modernización cultural, pero mientras *O Pasquim* se inscribió abiertamente en la cultura de izquierdas, *HUM®* guardó una relación de explícita distancia con ésta. Cada una, a su modo, aportó aire fresco en un clima político social marcado por la censura, la clausura del espacio público, la ausencia de libertades civiles y políticas, la violencia política

¹ ANSALDI, Waldo: "Matriuskas del terror. Algunos elementos para analizar la dictadura argentina dentro de las dictaduras del Cono Sur". En Pucciarelli, A. (coord.): *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004. pp. 27-51.

y el terrorismo de Estado. Por todo esto y por desafiar los límites de lo permitido y autorizado por las autoridades *de facto*, fueron objeto de censura y persecución.

La propuesta de este artículo es analizar de modo comparativo las experiencias de *O Pasquim* y *HUM®* bajo sus respectivas dictaduras militares,² poniendo especial énfasis en la iconografía política de las caricaturas de las autoridades militares y civiles que cada una difundió. *O Pasquim* y *HUM®* son aún hoy en día recordadas en cada país como ejemplos de la “resistencia cultural”, *O Pasquim* ha sido objeto de numerosas investigaciones, sin embargo, por lo general, ha sido soslayado el análisis de sus imágenes y el énfasis se ha colocado en sus primeros años de existencia.³ El caso de *HUM®* lo he analizado en otros trabajos,⁴ pero en esta ocasión propongo una comparación que permita comprender el período dictatorial y los artefactos culturales desde un punto de vista regional para así definir especificidades nacionales y fenómenos de más amplio alcance en el uso de las imágenes en

² La revista *O Pasquim* se editó hasta 1991 y la revista *HUM®* hasta 1999; es decir, ambas sobrevivieron a las dictaduras.

³ Un trabajo que analiza las imágenes de *O Pasquim* es el de Paulo Petrini, no obstante, se concentra en los años setenta y no avanza en los años posteriores, cuando fue más recurrente el uso de la caricatura política. Véase PETRINI, Paulo: *Gêneros discursivos iconográficos de humor no jornal O Pasquim: uma janela para a liberdade de expressão*, Dissertação (Mestrado) – Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

⁴ Véase BURKART, Mara: *HUM®: La risa como espacio crítico bajo la dictadura militar (1978-1983)*, Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires, inédita, 2012; BURKART, Mara: “Horcas, guillotinas y verdugos. La representación de la ‘guerra antisubversiva’ en la revista HUM® (1978-1983)” *Revista Eadem Utraque Europa*, Año 5, Nº 9, Escuela de Humanidades de la UNSAM- Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, dic. 2009. pp.155-190. BURKART, Mara: “La oposición de la revista HUM® a la política económica de la dictadura militar (1978-1979)”, *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*. Vol 1. nº 2, Murcia, Junio 2007. pp. 187-202. <http://www.intersticios.es>; BURKART, Mara: “Dictadura y Caricaturas. Estudio sobre la revista HUM®”, *e-l@tina*, vol.3, Nº 12, Buenos Aires, jul-set. 2005. pp. 27-42. <http://www.iealc.sociales.uba.ar/elatina>

las luchas políticas. El análisis se centra en los retratos caricaturescos principalmente de tapa publicadas por *HUM®* en su portada entre 1978 y 1983 y en *O Pasquim* entre 1978 y 1985, período en que irrumpió este tipo de imágenes en dicho periódico.

En *HUM®*, el retrato caricaturesco fue central en sus tapas desde su primer número como también lo fueron, en sus páginas interiores, los *charges* y *cartoons* políticos realizados por sus diversos colaboradores. Las tapas, realizadas en su gran mayoría por el director de la revista, Andrés Cascioli, fueron su marca distintiva. Las imágenes creadas por Cascioli eran de estilo figurativo, se caracterizaban por un trazo bien definido e intensos colores que, abarrotados, reforzaban la potencia del dibujo al aparecer sobre fondo blanco. Las imágenes eran producto del excelente dibujo y del ingenio de Cascioli para plasmar en imágenes metáforas de la oralidad o, en el sentido inverso, encontrar metáforas burlonas en otras imágenes, en especial, aquellas que remitían a la cultura popular y masiva autorizada por el régimen en aquel entonces. Cascioli fue sumamente efectivo en las síntesis visuales que propuso, al punto que hoy en día muchos argentinos recuerdan aquellas imágenes que, como señala Gombrich, “embrujaaron” a sus víctimas.⁵

En cambio, en *O Pasquim*, la fotografía y el fotomontaje fueron más importantes que la caricatura política. Como señala Braga, fue recién “com Figueiredo, desde antes da

⁵ GOMBRICH, Ernst (1982): “El experimento de la caricatura” en *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1982. pp. 286-309.

posse, que vai haver uma retomada da caricatura política”.⁶ Esta novidade de *O Pasquim* coincidió con el despliegue que tuvo la caricatura de Chico Caruso en el *Jornal do Brasil*. Según Ziraldo, Chico “reavivou a caricatura brasileira” y él mismo tuvo que “reaprender a fazer caricatura pessoal”.⁷ La incorporación de la caricatura política en *O Pasquim* se produjo cuando, hacia fines de 1978, buena parte de la sociedad brasileira estaba esperando la distensión política y el fin del *Ato Institucional* nº 5, instaurado diez años antes. Para esa fecha, hacía tres años que se había levantado la censura previa a *O Pasquim*, sin embargo ésta siguió vigente para la revista *Veja* y los periódicos alternativos *Opinão* y *Movimento*. Es posible que el temor a verse nuevamente sometidos a su imperio haya postergado la incorporación de la caricatura política en *O Pasquim*, sumado al hecho de que los humoristas no estaban habituados a realizar este tipo de arte.

Las caricaturas de *O Pasquim* no fueron realizadas por un único humorista sino por varios, en ellas el color no fue un aspecto central como tampoco lo fue el retrato grotesco, aunque éste no estuvo del todo ausente. La mayor parte de los dibujantes privilegiaron la esquematización y, en muchos casos, la representación de situaciones jocosas en las cuales el texto, más que la imagen, era el que contenía la comicidad. En otras palabras, la caricatura era parte del *charge*, del abordaje cómico de una situación o hecho, donde la persona caricaturizada es un elemento más.

⁶ BRAGA, José Luiz: *O Pasquim e os anos 70. Mais pra epa que pra oba...*. Brasília, Editora UNB, 1991. p.91.

⁷ *Folhetim*, nº 269, 14/03/1982 en BRAGA, op.cit., p. 91

A continuación analizaremos de modo comparativo dos grupos de imágenes publicadas en ambas revistas. En primer lugar, las representaciones cómicas de dos figuras civiles claves de cada dictadura: José Alfredo Martínez de Hoz, ministro de economía de Argentina entre 1976 y 1981 y principal exponente e impulsor del modelo económico liberal que la dictadura procuró instaurar; y Delfim Netto, ministro de hacienda entre 1967 y 1974 y de *planejamento* entre 1979 y 1985, que tuvo un papel similar al de su par argentino aunque difirió con éste en la orientación económica que le dio a su política. En segundo lugar, compararemos las caricaturas de los presidentes *de facto* de cada país. Por último y a modo de cierre, reflexionaremos sobre los usos que cada revista hizo de la caricatura política.

Imágenes cómicas en O Pasquim y HUM®

Los aliados civiles: Martínez de Hoz y Delfim

HUM® se caracterizó por ilustrar su portada con un retrato caricaturesco en continuidad con sus antecedentes más inmediatos: *Satiricón* y *Chaupinela*. Desde sus inicios, las caricaturas de tapa tuvieron como blanco predilecto a las figuras del espectáculo, del deporte y al principal responsable de la política económica, el ministro José Alfredo Martínez de Hoz. Su primera portada fue una caricatura que mostraba una hibridación entre el director técnico de la selección nacional de fútbol, César Luis Menotti, y Martínez de Hoz cuyo resultado era el personaje *Menotti de Hoz* al que se le adjudicaba la frase “El Mundial

se hace cueste lo que cueste”.⁸ La hibridación consistía en colocarle a Menotti las grandes orejas del ministro y unía a los dos civiles en los cuales las Fuerzas Armadas habían depositado sus más elevadas expectativas para llevar a cabo dos de sus proyectos más inmediatos: la obtención del Campeonato Mundial de Fútbol que acababa de iniciarse en el país y la transformación de la economía. La frase se refería a las garantías totales con las que ambos contaban para realizar aquellos objetivos. De este modo, *Menotti de Hoz* representaba a quienes no tolerarían obstáculos a los proyectos del Proceso y si los hubiera, se podía deducir que serían hechos a un lado también “cueste lo que cueste”. (Figura 1)

Este primer número fue clasificado de “exhibición limitada” lo cual implicó que dicha imagen no pudo exhibirse en los escaparates de los kioscos de diarios. Este acto de censura era la bienvenida que le daba el poder dictatorial a la flamante revista, era el modo de hacerles saber a sus editores que la estarían controlando. Los editores de *HUM*®, que ya tenían una extensa experiencia en confrontar y lidiar con la censura de la dictadura, se caracterizaron por la prudencia y por el gradualismo para ampliar el campo de lo risible, lo visible y lo criticable. En sus inicios predominó la crítica a las costumbres, a la cultura dominante y a la política económica que luego, se ampliaría a la crítica política. En todo caso, la caricaturización de Martínez de Hoz fue posible porque éste no era un miembro de las Fuerzas Armadas y porque el rumbo de la economía, además de no

⁸ *HUM*® n° 1, 1978.



Figura1 - HUMOR n° 1, jun. 1978

ser compartido por toda la jerarquía castrense, era criticado abiertamente en los principales medios de comunicación.

HUM® recibió al año 1979 con una caricatura de Martínez de Hoz. De aquellas orejas emblemáticas,

pasó a representarlo de cuerpo entero, huyendo en sky acuático de las fauces de la inflación, representada por el tiburón asesino de la película *Jaws 2* de Steven Spielberg, estrenada en aquel entonces en el país.⁹ *HUM®* resignificaba la reaparición del caos, el cual en 1976 había servido de excusa para legitimar el golpe de Estado y el programa económico patrocinado por el ministro. En 1979, el caos ya no aparecía asociado al gobierno peronista depuesto sino a la dictadura militar misma. No obstante, la degradación de la figura del ministro quedaba matizada por la representación de éste como víctima más que como responsable de la inflación y del caos.

A medida que la revista se fue consolidando en el mercado y en el campo cultural y mediático, fue incorporando nuevos blancos de crítica y sátira como fueron la censura y la política, entendida ésta en un sentido restringido. Así, mientras en diciembre de 1979, *HUM®* se proclamó explícitamente en “lucha contra la importación” y a favor de la industria nacional, en tapa publicó por primera vez una caricatura del presidente de facto, Jorge Rafael Videla,¹⁰ la cual será analizada en la siguiente sección de este artículo. Y dos números después, publicó una nueva caricatura de Martínez de Hoz. Se trató de unas de las caricaturas más duras contra el ministro; en ella, Martínez de Hoz representaba la muerte. Como una parca cuya sombra proyectaba un ave de rapiña y bajo el nombre de “Martín Pescador”, como la popular canción, venía a llevarse consigo a la industria nacional y por implícita

⁹ *HUM®* n° 8, 1979.

¹⁰ *HUM®* n° 24, 1979, p. 11.

extensión a los trabajadores y a la burguesía nacional.¹¹ La predicción no estuvo errada, en marzo de 1980 estalló la crisis económico-financiera que dejó a los entusiastas de antaño endeudados, quebrados y empobrecidos.

A partir de la publicación en tapa de la caricatura de Videla antes mencionada, la revista comenzó a incluir a las autoridades militares entre los blancos de sus sátiras visuales, disminuyendo el protagonismo del superministro. No obstante, antes del fin de su mandato, Martínez de Hoz reapareció en un par de ocasiones.

Si bien, desde sus inicios, *O Pasquim* publicó *cartoons* críticos del “milagro económico”, la sátira del “*pai do milagre*” fue tardía. Recién cuando Delfim Netto se hizo cargo del ministerio de Planeamiento en 1979 y cuando el “milagro” llegaba a su fin, aparecieron las caricaturas. *O Pasquim* lo tomó como uno de sus blancos predilectos junto con el presidente *de facto* João Figueiredo y el gobernador de São Paulo, Paulo Maluf. De aquellas caricaturas de Delfim publicadas en tapa sobresalen aquellas que representan un alto nivel de confrontación e incluso de violencia. Como por ejemplo, aquella realizada por Reinaldo que muestra a Delfim Netto recibir un tomatazo en la cara y se lee: “*Splásft!!*”. Mientras un periodista acerca el micrófono y pregunta: “*Splásft!?!*”. El título a grandes letras anunciaba: “Chocante! Entrevista com um TOMATE”.¹² A su modo, *O Pasquim* convocaba a confrontar y a debilitar al régimen. La revista se posicionaba explícitamente entre los opositores al régimen y era a éstos a los que había que darles la palabra

¹¹ *HUM®* n° 26, 1980.

¹² *O Pasquim* n° 513, 1979.

y escuchar. Asimismo, imágenes como esta sublimaban deseos e instintos con una fuerte carga de violencia que no se podían concretar.

Al igual que para *HUM®*, para *O Pasquim* el problema de la inflación no sólo era grave sino que inspiró gran cantidad de chistes y humoradas. Su persistencia generó chistes sobre la incapacidad del ministro para frenarla pero también la puesta en duda de si esa fuera realmente su intención. La robustez de Delfim fue uno de los aspectos que tomaron los humoristas para burlarse y dudar de él. Un *cartoon* muestra a dos hombres que, al ver a Delfim con su gran barriga, comentaban: “não sei porque... não acredito que ele seja **contra** a inflação...”.¹³ En *O Pasquim* como en *HUM®* fue común dudar de la disposición del ministro para controlar la inflación, remarcar el carácter antipopular de las medidas económicas y sugerir que éstas beneficiaban a sectores económicos muy reducidos.

Una de las caricaturas más potentes de Delfim que fue publicada en tapa lo muestra como una fornida prostituta que aclaraba con soberbia: “... de vaca, gente! De vaca!!”.¹⁴ La metáfora de la prostituta para aludir al popular alimento también fue utilizada en *HUM®* para aludir al mismo problema, el alto precio de un alimento de primera necesidad como era la carne vacuna.

HUM® como *O Pasquim* se opusieron al rumbo de la economía diseñado por los ministros de cada dictadura. Ambos ministros concentraron mucho poder pero también fueron cuestionados desde distintos sectores sociales y

¹³ *O Pasquim* nº 512, 1979.

¹⁴ *O Pasquim* nº 556, 1980.

políticos, especialmente, ante su incapacidad de revertir las situaciones críticas de la economía. Si bien, ninguna de las dos publicaciones estuvo a la vanguardia de esas críticas, muchas de las cuales provenían de sectores mismos de las Fuerzas Armadas o de las clases dominantes que se veían perjudicadas, sus imágenes cómicas profundizaban las críticas y a través de la risa reforzaban la comunidad de opositores y descontentos con el régimen. Las caricaturas de *HUM®* fueron estéticamente más sofisticadas y potentes, pero las de *O Pasquim*, apelando a otros recursos, también fueron agresivas.

Los humoristas de ambas publicaciones tornaron grotescos los rasgos físicos de sus víctimas y apelaron a elementos de la cultura popular y masiva, como el cine y el deporte, para la construcción de metáforas visuales. El fútbol fue recurrente en *HUM®* y el *voley* en *O Pasquim*. Un ejemplo de este último caso, es la caricatura que muestra a Delfim como un jugador del seleccionado nacional de *voley*, a punto de hacer el célebre saque que Bernard Rajzman popularizó en los años ochenta, el “Jornada nas estrelas”.¹⁵ Generando una sonrisa amarga, *O Pasquim* presentaba “a arma secreta do time do Planejamento”: llevar la inflación lo más alto posible para que cayera a gran velocidad, como un rayo, sobre el equipo contrario que no sería otro que el pueblo.¹⁶ De este modo, Qçquedaba representada la violencia de clase, la violencia “desde arriba” sobre

¹⁵ Es un tipo específico de saque desde abajo, por el cual la pelota alcanza grandes alturas (en torno a los 25 metros). El aumento del radio de la parábola descrito por la trayectoria hace que la pelota descienda casi en línea recta y en velocidades del orden de los 70 km/h.

¹⁶ *O Pasquim* n° 692, 1982.

las clases subalternas. Además, el deporte habilitaba la metáfora de la confrontación entre dos grupos o equipos; en este caso, y como también fue bien explotado por *HUM®*, se contraponía al gobierno dictatorial con el pueblo, víctima de sus “ataques”.

Militares caricatos

Videla fue el primer militar en ser caricaturizado en la portada de *HUM®*. Esa imagen marcó una ampliación en los blancos de la sátira de dicha revista y significó un salto en cuanto a su audacia, que generó un aumento en sus ventas. Publicada en diciembre de 1979, la imagen tenía un fuerte sesgo economicista: Videla, representando a la industria nacional, se hundía en el mar acosado por las “pirañas de la importación”.¹⁷ Nuevamente, había un gesto de cautela en los humoristas al representar al dictador como una víctima. *HUM®* pudo sortear la censura, pero pasaron unos meses para que Videla volviera a ser caricaturizado en tapa.

En 1980, en simultaneidad con el desarrollo del “diálogo político”,¹⁸ *HUM®* alternó en sus tapas caricaturas de militares y de dirigentes de los partidos políticos dispuestos a “dialogar”. *HUM®* se rió de estos últimos y desenmascaró las intenciones de los primeros de continuar en el poder por tiempo indefinido. La alternancia entre caricaturas de

¹⁷ *HUM®* n° 24, 1979.

¹⁸ El “diálogo político” fue una política oficial tributaria de las “Bases Políticas de las Fuerzas Armadas para el Proceso de Reorganización Nacional”, documento publicado por la Junta Militar en diciembre de 1979. A través del mismo se quería llegar a un pacto con las fuerzas políticas existentes y confluir con ellas en una convergencia cívico-militar.

políticos y militares le dio a *HUM®* cierto margen frente a la censura, ya que al satirizar a los dos se corría de una posición estrictamente antimilitar. Esta posición ambigua y de revista que se reía de todos cambió en 1981, cuando quedó en evidencia que las Fuerzas Armadas no estaban dispuestas a entregar el poder a los civiles en 1984.

Las caricaturas de las autoridades militares se hicieron más audaces a medida que *HUM®* adquiría mayor centralidad en el campo cultural y mediático y se consolidaba en el mercado. No obstante, durante el gobierno de Viola, mientras las imágenes cómicas mantenían su ya reconocido nivel de agresividad, las notas escritas expresaron cierta tolerancia hacia este representante del sector blando de las Fuerzas Armadas, que se había declarado dispuesto a aflojar la censura y dar lugar a la transición democrática. Esta combinación le permitió a la revista evitar una postura obsecuente con el poder, en un contexto de recrudecimiento de la interna militar. A lo largo de 1981, *HUM®* denigró al presidente Viola, lo desenmascaró al sugerir que detrás de la apariencia de grandiosidad, de defensor de la industria y la libertad no había más que un personaje harapiento.

La creciente crisis en la que se vio sumido el gobierno de Viola hizo que la crítica y la sátira del presidente dejaran de significar una audacia. En cambio, sí lo era caricaturizar a un representante del sector duro de las Fuerzas Armadas, como fue el caso del ex-ministro del Interior general Albano Harguindeguy. El político conservador, Francisco Manrique, había declarado que el ex-ministro era un “gordito travieso” y Cascioli plasmó en una imagen dicha idea. El poder de

esta imagen se potenciaba con la frase que promocionó ese número de la revista en el diario *Clarín*: “Después de tanta violencia irracional, reencuéntrese con un poco de cordura”.¹⁹ En un contexto en el cual los “grupos de tarea” seguían acechando, *HUM*® los asociaba con la avanzada del sector duro de las Fuerzas Armadas, representado por Harguindeguy quien intentó, sin éxito, impedir la circulación de ese número de la revista.

Tras el golpe palaciego que desplazó a Viola de la presidencia. En medio de la crisis institucional que llevaría al sector duro de las Fuerzas Armadas al poder, *HUM*® publicó por primera vez una caricatura que representaba al “Proceso” como un todo, y ya no a figuras individuales. La caricatura “El naufragio del ‘Proceso’” apelaba a la tradicional metáfora del gobierno o del Estado como un gran navío, en este caso, que naufragaba.²⁰ Cascioli nuevamente plasmó en una imagen las palabras críticas emitidas por una personalidad pública con una voz más autorizada que *HUM*® frente a las autoridades. Se trataba de una nota publicada por el conservador diario *La Nación* en la cual su autor se refería al viraje de personalidades del periodismo y del espectáculo que se habían caracterizado por apoyar al régimen, pero en ese entonces “han medido la conveniencia de abandonar el barco que suponen cerca

¹⁹ *Clarín*, 10/10/1981.

²⁰ En el barco “El Proceso” estaban los militares Videla, Harguindeguy, Viola, Osvaldo Cacciatore, Armando Lambruschini, Omar Graffigna, Horacio Liendo y Carlos Lacoste; y los más destacados funcionarios del ministerio de economía: Carlos García Martínez, José Martínez de Hoz, Walter Klein y Lorenzo Sigaut. *HUM*® n° 73, 1981. Para un análisis pormenorizado de esta imagen, véase BURKART, Mara y Lautaro COSSIA: “El naufragio del Proceso: representación política de la dictadura en la revista *Humor Registrado* (1982-1983)” Revista *Question*, n° 25, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, verano 2010. www.perio.unlp.edu.ar/question

del naufragio”.²¹ La imagen de Cascioli es más potente, eficaz y memorable que las palabras del periodista de *La Nación*. El “naufragio del Proceso” era el fracaso del proyecto de transformación radical, excluyente, autoritaria y violenta de la sociedad argentina que las Fuerzas Armadas en alianza con la tecnocracia liberal intentaron imponer desde marzo de 1976. Estaban quienes se hundían con él y quienes “abandonaban el barco”, como era el caso de la actriz y presentadora televisiva Mirtha Legrand y el ex integrante de la Junta Militar, el almirante Emilio Massera. El “Proceso” naufragaba en un mar embravecido: las voces sociales discordantes, que ya no embrionarias como en 1978, más bien precipitaban el naufragio a la vez que auguraban el renacer de la sociedad civil. [Figura 2]

Desde fines de 1981, las caricaturas de las principales autoridades militares fueron constantes en la tapa de *HUM®* reduciéndose la cantidad de aquellas dedicadas a la crítica cultural y económica. También desaparecieron las caricaturas de los dirigentes políticos, éstos dejaron de ser blanco de su sátira. La sucesión de caricaturas de militares contribuyó a socavar la legitimidad de éstos como actores políticos. En ellas, los militares fueron denigrados, expuestos en las contradicciones en las que incurrían y en las mentiras que decían a la vez que desenmascarados en sus verdaderas intenciones. La pluma de Cascioli se convirtió en un arma contra esas autoridades militares que se resistían a abandonar el poder.

²¹ *La Nación*, 28/11/1981.



Figura 2 - HUMOR nº 73, dic.81

En *O Pasquim* fueron pocas las autoridades militares caricaturizadas. El blanco más frecuente fue el presidente *de facto* João Figueiredo, pero no escapó a la

mordaz pluma de los humoristas, su antecesor, Ernesto Geisel. Este último fue representado como un viejo pastor que arriaba lobos que se hacían pasar por corderos. Este desenmascaramiento aludía al hecho de que Geisel, cuando había asumido, había prometido la liberalización del régimen pero lo cierto era que nada de eso había sucedido. Geisel o Figueiredo podían aparecer caricaturizados solos o junto a otros integrantes del gobierno, sin embargo, en *O Pasquim*, a diferencia de *HUM®*, no ofreció una representación satírica de la dictadura militar como un todo ni de las Fuerzas Armadas como la institución. En este sentido, se podría decir que las caricaturas de *HUM®* expresaron un sentimiento antimilitar más fuerte que *O Pasquim*, que se limitó a criticar las acciones de gobierno.

João Figueiredo tenía cargo avanzar en la lenta y gradual transición democrática pero su frase “Cheiro de cavalo é melhor (do que o do povo)” dejó en evidencia con qué espíritu estaba dispuesto a cumplir tal proyecto. La frase y su predilección por dicho animal inspiraron múltiples chistes a lo largo de su presidencia cuya reiterada publicación fue un modo de recordarles a sus lectores el desprecio que el mandatario tenía por el pueblo o por quienes consideraba sus subordinados. Por ejemplo, en un *cartoon* de Agner, Figueiredo aspiraba “odor de cavalo” con una máscara de gas antes de tener contacto con el “pueblo”.²²

Figueiredo se caracterizó por su verborragia y por no medir las consecuencias de sus palabras, como

²² *O Pasquim* nº 479, 1978.

cuando dijo “Sou pelas Diretas”, en relación al reclamo por elecciones directas a presidente, en el clima de fuerte movilización social generado el movimiento *Diretas, ja!*. Inmediatamente, la prensa dio la noticia y *O Pasquim* anunció en su portada: “Inédito. O Pasquim apóia o governo federal” y un suplicante Figueiredo, con lágrimas en los ojos, le rogaba a Sig: “Por favor” Não me apóie! Não me comprometa!”.²³ En el siguiente número, tras la desmentida del mandatario, *O Pasquim* mostraba a un serio y circunspecto Figueiredo decir: “...Não era bem isso...” y, a un costado, Mário Juruna comentaba: homen branco também se atrapalha com língua...”.²⁴ La diferencia estilística entre una y otra caricatura potenciaban la sátira. En el primer caso, el estilo esquemático y redondeado de Jaguar permitía cierta empatía con el personaje; en cambio, el trazo más figurativo y grotesco de Cavalcante y la rigidez dada a ese cuerpo, la ausencia de cuello y los anteojos oscuros, imponían una distancia que eliminaba cualquier tipo de simpatía. [Figura 3]

El uso de la caricatura en HUM® y O Pasquim

La imagen cómica en sus diferentes formatos fue central en *O Pasquim* y en *HUM®*. No sólo ocupó las portadas de ambas revistas, sino que jugó un papel clave en las luchas simbólicas que cada publicación llevó adelante en el campo político pero también en el cultural y mediático en el cual se insertaron y desplegaron. En

²³ *O Pasquim* nº 751, 1983.

²⁴ *O Pasquim* nº 752, 1983.



Figura 3 - O PASQUIM Nº 752 - nov.1983

HUM®, la caricatura política fue, entre los distintos tipos de imágenes cómicas, el arma predilecta contra los militares y sus aliados civiles. En cambio, en *O Pasquim* este tipo de imágenes ocupó un lugar secundario, y fue el fotomontaje el modo elegido que tuvo mayor despliegue.

HUM® recuperó una larga y rica tradición de retrato caricaturesco que estaba muy vigente en Argentina; en cambio, *O Pasquim* no tenía en su pasado cercano un antecedente similar. El lugar secundario y el poco espacio que tuvo el retrato caricaturesco en esta revista se explica por esa falta de antecedentes y experiencias directas previas pero también por los largos años de censura previa que sufrió la cultura brasileña, que impidieron el despliegue de este tipo de arte en la prensa gráfica. Recién en 1978, se dieron las condiciones políticas para incorporar este tipo de imágenes a los contenidos de la revista y éstas se sumaban a un contrato de lectura que se había definido hacía casi diez años.

No obstante, una vez incorporada, la caricatura política de *O Pasquim* careció del tratamiento estético y la calidad gráfica que caracterizaron a la de *HUM*®. El desarrollo de la caricatura en cada publicación implicó una relación distinta entre texto e imagen. En *HUM*®, la imagen más que el texto era la que transmitía el mensaje y expresaba la comicidad. En cambio, en *O Pasquim*, por lo general, la caricatura formaba parte del chiste gráfico o *cartoon*, en el cual el texto era el que contenía la comicidad. Otra diferencia concierne al estilo de los humoristas, la pluma de Cascioli se caracterizó por el uso del grotesco desde un trazo figurativo, con trazos bien definidos, apelando a los detalles y a intensos colores. En *O Pasquim*, Reinaldo, Mariano y Jaguar tenían un trazo más esquemático, redondeado y de extrema simplificación, y el uso del color no fue un aporte significativo a la hora de definir la potencia de la imagen.

En *HUM®*, la caricatura tuvo un uso estratégico aunque sujeto a la práctica de ensayo y error con la cual la revista fue adquiriendo sus características específicas y definiendo su contrato de lectura. En otras palabras, si bien el devenir de la revista no siguió un plan preestablecido, la caricatura política de tapa siempre fue central y constituyó una instancia, mas no la única, a través de la cual *HUM®* fue empujando y ampliando los umbrales del campo de lo visible y lo decible bajo la dictadura militar. En *O Pasquim* el papel de la caricatura fue más modesto y menos estratégico, lo cual no significa que en su momento esas imágenes hayan sido menos eficaces.

En las imágenes cómicas de ambas publicaciones quedaron plasmadas las luchas por la representación de cada coyuntura. En el caso argentino, claramente la caricatura política se convirtió en un elemento central y estratégico en lucha antidictatorial y antimilitar; en *O Pasquim* fue un elemento más entre otros, pero también expresaron su oposición a las políticas de la dictadura militar. En todo caso, en *O Pasquim* la lucha antidictatorial plasmada en las imágenes no implicó una lucha antimilitar tan fuerte como en Argentina. En Argentina, la centralidad y potencia de la caricatura política contribuyó al éxito de *HUM®* y al papel de ésta en la erosión de la legitimidad de las Fuerzas Armadas como actor político.

Iconografia da Primeira República: a alegoria e o ecletismo carioca.

Nelson Pôrto Ribeiro - Universidade Federal do Espírito Santo - CNPq - CBHA

Resumo: O ecletismo carioca foi produto de uma transformação radical no seio do antigo burgo colonial que, metamorfoseava-se em capital da República, fomentando a alegoria em importantes edificações institucionais, esta prática simbólica de tradição milenar na cultura ocidental que recebera um golpe de morte quando do surgimento do pensamento iluminista no século XVIII e da qual o florescer do ecletismo parece ter sido o seu último suspiro; o ecletismo é o último período artístico da Idade Moderna que ainda incorpora a alegoria como elemento constitutivo de sua expressão. O propósito da presente comunicação é justo o de analisar a utilização da retórica estilística associada à alegoria como instrumentos ideológicos do pensamento positivista da 1ª República e expresso nas suas principais edificações.

Palavras chave: arquitetura eclética; iconografia

Résumé: L'éclectisme de Rio de Janeiro était le produit d'une transformation radicale dans la vieille ville coloniale qui métamorphosée en capitale de la République favorise l'allégorie dans les bâtiments institutionnels

importants, cette ancienne pratique symbolique de la culture occidentale qui avait reçu un coup mortel lorsque la émergence de la pensée des Lumières au XVIIIème siècle et qui le éclectisme florissant semble avoir été son dernier souffle; l'éclectisme est la dernière période artistique de l'ère moderne qui intègre encore l'allégorie comme un élément constitutif de son expression. Le but de cette communication est de analyser l'utilisation du style rhétorique associée à l'allégorie comme des instruments idéologiques de la pensée positiviste de la 1ère République et exprimé dans ses principaux bâtiments.

Mots-clés: architecture éclectic; iconographie

1. Introdução:

O ecletismo carioca foi produto de uma transformação radical no seio do antigo burgo colonial que, metamorfoseava-se em capital da República, fomentando a alegoria em importantes edificações institucionais, esta prática simbólica de tradição milenar na cultura ocidental que recebera um golpe de morte quando do surgimento do pensamento iluminista no século XVIII e da qual o florescer do ecletismo parece ter sido o seu último suspiro; o ecletismo é o último período artístico da Idade Moderna que ainda incorpora a alegoria como elemento constitutivo de sua expressão. O ecletismo situa-se numa época onde

a prática alegórica declinara fruto do conflito existente entre esta prática e o tipo de ‘pensamento direto’ instituído pelo iluminismo, contudo, através dos estilos que recuperava do passado, pode-se pressupor que o ecletismo acabava também reanimando simbolismos que eram próprios destes períodos adotando procedimentos que se em parte estavam descolados da complexidade simbólica que apenas uma mentalidade pré-iluminista poderia propiciar, de outra parte, o arquiteto do ecletismo era levado através de um rigor filológico propiciado pelos estudos arqueológicos, a procurar os antigos manuais iconográficos do barroco que tinham caído no ostracismo e que, viam-se assim, trazidos novamente ao cotidiano da prática artística. Com a liberdade proporcionada para a adoção dos mais distintos ‘estilos’, pela primeira vez criaram-se as condições para que os ‘estilos em si’ pudessem fazer parte da retórica do discurso alegórico arquitetônico o que a alegoria eclética incorporou como importante elemento da sua semântica: a ‘linguagem’ estilística. Mas não apenas quando atuava dentro de uma lógica *tipológica* tinha o arquiteto do ecletismo o estilo como retórica. Pode-se pensar que todo um discurso ideológico era necessário também na lógica de um *revival* nacionalista, onde estética e história tinham que caminhar juntas na construção de um discurso *identitário* apropriado para a ‘construção de uma nação’.

Assim, não é por acaso que o neogótico foi escolhido pelos arquitetos franceses como o seu “estilo nacional”, ele marca não apenas um período no qual a região da antiga Gália não é mais dominada pelos “colonizadores”

romanos e caminha no sentido da construção de um Estado nacional - a futura França -, como também é uma proposta que se apropria de toda uma autoridade que a concepção técnica do século XIX construíra a respeito do estilo histórico gótico; de que se tratara de uma época áurea para a história da arquitetura, em que pela primeira vez se ousou levar a resistência da rocha até o limite do material por meio de cálculos estruturais rudimentares mas eficientes, criando enormes espaços verticalizados de pedra e vidro que tinham como selo o arrojo estrutural. E, a partir dessa lógica de valoração de um estilo do ponto de vista não apenas ideológico, mas também técnico, não fica nada difícil imaginarmos que quando arquitetos como Viollet-le-Duc e Antoine Lassus construíam enormes espaços de ferro e vidro utilizando-se do estilo neogótico como expressão, mas se apropriando de uma tecnologia absolutamente inovadora que foi aporte apenas do século XIX - as estruturas metálicas -, esses arquitetos estavam também se utilizando de um paralelo alegórico, de uma retórica que trazia no seu âmago a glorificação desse estilo como símbolo de uma arquitetura inovadora e, como todo símbolo, de caráter atemporal.

2. O ecletismo no Rio de Janeiro

Se conviermos que o neoclássico é um movimento distinto do ecletismo, podemos identificar na então capital do país o primeiro como sendo expressão do Império e o segundo da Primeira República. Dessa forma, o ecletismo

seria um movimento que, ao menos entre nós, teria surgido apenas ao final do século XIX.

Podemos identificar grosso modo três grandes fases desse movimento eclético. De acordo com Brenna, o ecletismo teria vingado no Rio de Janeiro a partir do último quartel do século, aparecendo primeiramente nas decorações de um novo tipo de edificação residencial chamada *chalet*.¹ Conjuntamente, vimos a implementação de um gosto romântico pela paisagem que se refletiu no abandono dos jardins geométricos (italianos ou franceses) e a adoção de jardins irregulares que procuravam o pitoresco da natureza (jardins ingleses). Esses jardins estavam associados à arquitetura romântica (*chalets*) no caso de chácaras e vilas suburbanas; algumas vezes – como era o caso do Passeio Público e do Campo de Santana. Na Europa, o neogótico revivesceu com certo vigor como *revival* nacionalista, mas também como uma idealização da Idade Média e de sua cultura cavaleiresca e de amor cortês. No Rio de Janeiro, o neogótico surge em importantes edificações de caráter público – algumas de caráter religioso - que proliferaram na cidade, e que tiveram o seu surto desencadeado a partir da edificação do Real Gabinete Português, em 1880.

Mas a grande afirmação da arquitetura eclética carioca vai se dar a partir de 1903 com a remodelação do centro da cidade do Rio para que o antigo burgo colonial tomasse as feições de uma moderna capital da República que nascia, tendo como modelo as cidades de Paris e Buenos Aires, entre outras. Essas obras consistiram fundamentalmente

¹ BRENN. 1987, p. 36.

na abertura da avenida Central (atual avenida Rio Branco), e de algumas outras obras próximas, como a construção da avenida Beira-Mar, a remodelação do porto e a construção da avenida Rodrigues Alves.²

A abertura da avenida Central constituiu-se num verdadeiro laboratório de experiências para o ecletismo carioca, que entrava assim no que poderíamos chamar sua segunda fase: rasgou-se a malha colonial do centro da cidade para construir-se uma moderna avenida que se constituía numa perspectiva de 33 metros de largura por 1800 metros de comprimento e instituiu-se um concurso de fachadas para os lotes que foram reagrupados e redivididos em dimensões totalmente distintas do parcelamento fundiário colonial.

Nesse concurso de fachadas, instituído pela Comissão Construtora da avenida Central, apresentaram-se 134 projetos de 107 candidatos, que se constituíam na nata dos arquitetos, engenheiros e construtores nacionais, quase todos provenientes do Rio de Janeiro, mas alguns estrangeiros e também de outros estados do Brasil, como São Paulo. Entre eles, Rafael Rebecchi e Adolpho Morales de los Rios (primeiro e segundo lugar do concurso), Heitor de Mello, Ramos de Azevedo, Antônio Januzzi, Irmão e Cia. etc;³

Digo que se constituiu num “laboratório de experiências” para o ecletismo carioca porque os projetos aprovados e posteriormente construídos apresentavam-se nos mais distintos estilos. Na avenida Central conviviam lado a

² SANTOS. 1982, p.27.

³ SANTOS. 1982, p.32.

lado edificações construídas em estilo neorrenascentista (maior predominância); neogótico; neobarroco; neorrococó; neomourisco etc. Um passeio por essa avenida para um observador atento transformava-se numa aula ilustrada da história da arquitetura ocidental dos últimos séculos.

Fazem parte ainda dessa fase do ecletismo carioca, as duas grandes exposições universais realizadas na capital da República em 1908 e 1922.

Na terceira fase do ecletismo carioca - aquela que se inicia a partir dos anos 1920 -, podemos identificar mais duas grandes tendências historicistas que vêm se juntar ao ecletismo: o neocolonial e o protomoderno.

A primeira surge a princípio como uma das inúmeras variações do *historicismo tipológico*, já preconizada desde o início do século por Araújo Vianna, professor da Escola Nacional de Belas Artes, mas ainda bastante desvalorizada nas primeiras duas décadas por força do padrão eurocêntrico adotado pela maior parte dos construtores nacionais. Esse estilo foi aplicado de forma precursora apenas por arquitetos como Heitor de Mello⁴ e, quando da Exposição Internacional de 1922, encontrou um aliado na figura do prefeito Carlos Sampaio, que contratou ao menos três grandes projetos nesse estilo para pavilhões dessa Exposição.⁵ Só a partir da década de 1920 esse estilo se ergue como movimento em parte antipluri-historicista, porque avesso a “estrangeirismos”, e em parte aspirando a um discurso nacionalista de independência cultural, os quais se complementavam e foram desencadear na

⁴ Architectura no Brasil. Outubro 1921, p. 29.

⁵ KESSEL. 2001, p. 61.

Semana de Arte Moderna de 1922, que se propôs a marco de ruptura com a tradição acadêmica, na qual a arquitetura foi representada por propostas neocoloniais.

Por sua vez, o protomodernismo que surge um pouco mais tarde, nos anos 1930, com as construções do Estado Novo, como os Ministérios da Fazenda e do Trabalho, apresenta-se como um estilo que já incorpora elementos característicos da modernidade – as grandes estruturas de concreto armado dos arranha-céus – mas ainda revestem suas roupagens com a linguagem neoclássica monumental.

3. Os grandes programas alegóricos do ecletismo carioca

Dentro de um quadro pedagógico geral que se direcionava por meio de diretrizes difusas com alguma influência positivista, as Escolas de Belas Artes do século XIX procuraram propiciar aos seus estudantes - inclusive aos de arquitetura - uma formação bastante heteróclita. Contudo, pelo que sabemos, poucos arquitetos se formaram no período em questão pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. A formação majoritária desses construtores - quando havia - era pela Escola Politécnica, onde as lições de erudição artística eram dadas com maior concisão.

Assim, não podemos esperar que todas as edificações do ecletismo carioca contassem com participações eruditas que propiciassem programas iconográficos complexos. Na maior parte, as edificações foram apenas produto da mixórdia de um *pastiche compositivo* e não tinham

mensagem alegórica nenhuma. Numa parcela pequena mas significativa das edificações encontramos um programa mínimo que se reduzia à “arquitetura falante” e que se expressava por meio do *historicismo tipológico*, raríssimas eram as que tinham programas mais ousados.

Enquanto museus e teatros parecem contar com uma possibilidade de expressão alegórica restrita à “arquitetura falante”, prédios governamentais – em especial aqueles que abrigam os conselhos de representação do povo – parecem ter facilidade em atrair dos alegoristas programas iconográficos mais complexos, em parte, porque podem se reivindicar símbolos de uma “história nacional” e, em parte, porque pretendiam, muitas vezes, consolidar de forma ideológica essa “tradição nacional” por meio de seus programas iconográficos.

Como paradigma da prática alegórica do ecletismo carioca nos debruçaremos sobre o Palácio Tiradentes.

4. O Palácio Tiradentes

De todas as construções ecléticas cariocas, o Palácio Tiradentes (atual edifício-sede da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro) é sem dúvida a construção que recebeu o programa iconográfico e alegórico mais complexo e sofisticado.

Projetado a partir de 1922 por Archimedes Memória e Francisco Cuchet para ser sede da Câmara dos Deputados da República brasileira - naquele momento provisoriamente instalada no prédio da Biblioteca Nacional -, a edificação foi

pensada, tal como o Palácio Pedro Ernesto, para sede de um Legislativo e inaugurada em 1926.

O Palácio, apesar do estilo vetusto, já incorporava as modernas técnicas que iriam revolucionar as práticas construtivas do século XX. Desde as fundações - um enorme bloco de concreto armado fazendo o papel de um radier apoiado diretamente sobre a areia - até a estrutura da cúpula, em nervuras de concreto armado, fazendo com que a edificação, apesar da roupagem eclética do passado, já trouxesse o germe do arrojo estrutural que o concreto desenvolveria em prédios coevos como o do Jockey Club Brasileiro, projeto de autoria dos mesmos arquitetos.

De acordo com um “projeto inicial” do edifício⁶ o programa alegórico da fachada foi mais tarde sensivelmente simplificado: pois foram suprimidas duas colunatas semicirculares – ligeiramente inspiradas nas colunatas de Bernini para a basílica do Vaticano – cujos topos se alinhavam com o alto da escadaria da fachada e eram coroados por estátuas e grupos alegóricos (Figura 1). Essas colunatas e suas alegorias – as quais o projeto não detalha o suficiente para serem identificadas - foram substituídas pelas rampas semicirculares que se encontram no local hoje em dia e que permitem o acesso de viaturas diretamente ao nível do pórtico de entrada do prédio.

Os arquitetos foram discípulos e “herdeiros” do escritório Heitor de Mello e tal como o mestre utilizavam-se das linguagens historicistas com propósitos discursivos e pedagógicos (arquitetura falante).

⁶ Publicado in *Architectura no Brasil*. Janeiro 1922.

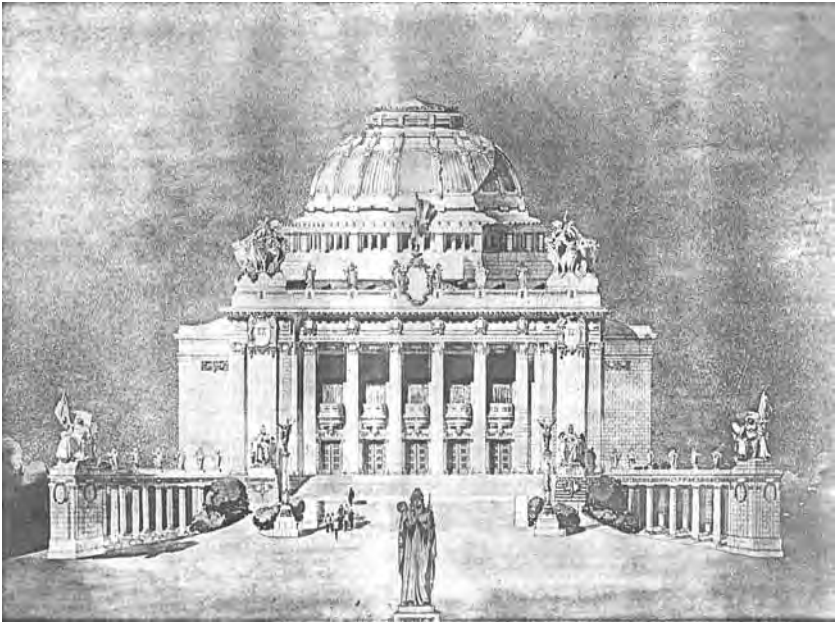


Figura 1 - Projeto de edifício para a Câmara dos Deputados Federais. Escritório Heitor de Mello - A. Memoria e F. Cuchet, Arquitetos.

Se Heitor utilizou-se de um neoclássico do tipo Luís XVI na Câmara de Vereadores da cidade é porque achava – entre outras coisas - que a austeridade do classicismo convinha aos prédios públicos. No Palácio Tiradentes também se optou por um estilo clássico e austero, mas nesse caso a escolha recaiu sobre o neogrego, ou, para sermos mais precisos ainda, pelo “neorromano”, isto porque, como demonstraremos abaixo, o edifício como um todo é uma elegia à República brasileira, que procura incorporar no seu programa iconográfico um forte paralelo alegórico com a República romana, mãe de todas as repúblicas posteriores e paradigma de vida civil e de política íntegra.

Além do estilo arquitetônico propriamente, elementos decorativos do Palácio Tiradentes, retirados diretamente

da imaginária latina, reforçam esse paralelismo tais como as águias - atributo presente no estandarte da República romana – esculpidas em baixo-relevo na base da cúpula, ou os fasces - símbolo de unidade e autoridade porque eram usados pelos litores romanos, que antecederam os cônsules, como uma insígnia do direito que estes últimos tinham de julgar e punir - que se encontram em algumas alegorias da fachada, mas também estampados em mosaicos do piso. Esses elementos iconográficos foram também apropriados pelo nazismo alemão (águia) e pelo fascismo italiano (fasces), mas, nesse prédio, eles não têm essa conotação hoje odiosa, pois estamos ainda no início da década de 1920.

De todos os aspectos relacionados com a arquitetura romana presentes nessa edificação, o mais significativo é sem dúvida a cúpula que a coroa – observe-se que este é um elemento inexistente na arquitetura grega – e que, em parte, remete à mais importante cúpula da arquitetura ocidental: a cúpula do Panteão, impressionante construção que durante muito tempo se constituiu no grande paradigma da engenharia ocidental com os seus mais de 44 metros de diâmetro, os quais só teriam sido suplantados com as estruturas de aço do século XIX.

A cúpula do Panteão era hipetra, ou seja, possuía um óculo no topo por onde entrava a luz do divino, local de contato entre os níveis, o celestial e o terrestre. Para o positivismo da segunda metade do século XIX - corrente de pensamento majoritária entre os governantes da Primeira República no Brasil - evidentemente essas correlações

místicas não faziam sentido, mas a luz, para essa corrente de pensamento, não havia perdido o seu valor simbólico, pois sendo denotativa entre outras coisas da “sabedoria” era também, por paralelismo da “ciência” e do papel luminar para a humanidade que o positivismo acreditava que esta tinha como única fonte de conhecimento credível. Além de um simbolismo geral muito apropriado para a cobertura do plenário de uma Casa Legislativa, a cúpula carioca ainda carrega consigo toda a significância própria do programa iconográfico específico, pois ela permite a passagem da luz para a iluminação natural de um vitral que paira sobre o plenário e que representa o céu do Brasil na manhã da proclamação da República, com a posição astronômica exata das estrelas – em especial a da constelação do Cruzeiro do Sul – às nove horas.⁷ (Figura 2)

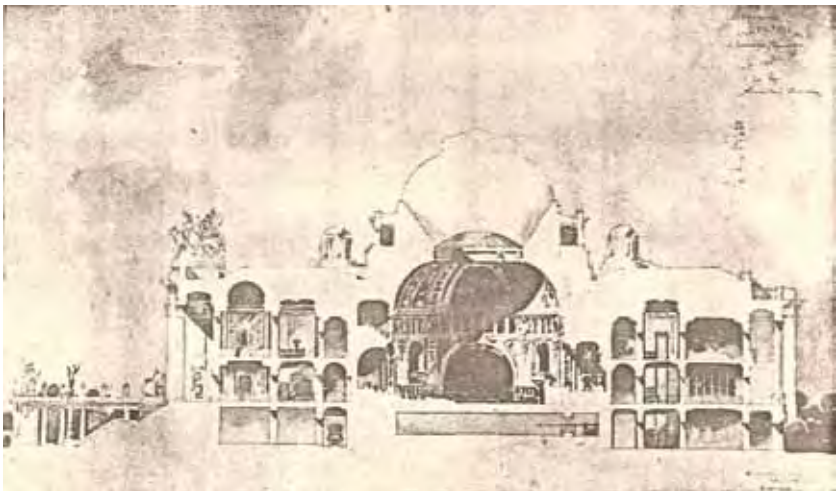


Figura 2 - Seção longitudinal. Projeto do Palácio da Câmara dos Deputados Federais. Escritório Heitor de Mello - A. Memoria e F. Cuchet Arquitetos

⁷ Livro do centenário. 1926, p.45.

Enquanto o programa iconográfico das pinturas históricas que decoram o plenário da Câmara foi elaborado pelos historiadores paulistas Affonso d'Escragnolle Taunay e Washington Luís,⁸ o programa iconográfico da fachada parece ter sido todo dirimido pelo arquiteto Archimedes Memória com participação do escultor José Octavio de Corrêa Lima, que eram os dois membros designados pela Escola Nacional de Belas Artes para a comissão julgadora que selecionou os artistas que fariam as esculturas da fachada.⁹

Tal como já havíamos mencionado, esse programa iconográfico é uma elegia à República brasileira. São três as representações simbólicas mais importantes, todas localizadas na fachada frontal e fortemente vinculadas, porque, de acordo com o programa, incorporariam os três momentos mais significativos da construção da nação brasileira. Essas representações são a estátua de Tiradentes, situada na praça à frente do Palácio, e as alegorias da Independência e da República, localizadas nas extremidades do coroamento da edificação.

A estátua de Tiradentes é obra do escultor Francisco de Andrade.¹⁰ Tiradentes aparece caracterizado como o protomártir da nação, como o germe de uma ideia ainda a vingar. Como tal, ele simboliza todo um movimento de constituição daquilo que Benedict Anderson chama “o valor mais universalmente legítimo da vida política de

⁸ Livro do centenário. 1926, p.45.

⁹ Livro do centenário. 1926, p.42.

¹⁰ Livro do centenário. 1926, p.90.

nossa época”¹¹ valor este que para se constituir precisa se alimentar de todo um imaginário povoado de heróis, mártires e epônimos. De fato, não existe nacionalidade constituída que não tenha na sua origem um mártir, pois, ainda de acordo com Anderson, não existe ato moral mais elevado nos nossos tempos do que o de morrer por um país ao qual não se escolheu para nascer.¹²

Não por outro motivo essa estátua aparece em relevância em relação a todas as demais representações do Palácio ao qual nomeia, destacada do conjunto arquitetônico e à frente dele, em escala própria (4,5 metros de altura).

É possível que a relação da cúpula com a colunata berniniana não construída do projeto original e a estátua do mártir abraçada por esta tencionasse estabelecer um simbolismo de mausoléu ou de monumento funerário para este palácio, pois assim como o Vaticano abriga os restos mortais de São Pedro, a Cadeia Velha onde Tiradentes teria passado seus últimos momentos de vida situava-se no exato local onde foi construído o palácio.

Numa clara referência aos apóstolos martirizados, Tiradentes aparece completamente despojado, vestido com túnica e com longos cabelos e barbas tal qual no momento mesmo em que está sendo conduzido ao patíbulo, e corroborando os paralelos alegóricos, pois se faz assim uma referência ao fato de que a última morada do mártir antes do suplício foi a Casa da Câmara e Cadeia do Rio de Janeiro, situada no exato local onde se construiu o Palácio Tiradentes. De acordo com as exigências programáticas da

¹¹ ANDERSON. 1989, p.11.

¹² ANDERSON. 1989, p.157.

Mesa Diretora, o semblante do mártir não deveria mostrá-lo abatido ou mesmo arrependido, e sim com o “traço forte da altivez e fortaleza de ânimo dos que recebem a morte como um diadema dos vencedores, como um sacrifício necessário à realização mais certa e mais segura dos ideais de independência de uma grande nação que surgia”.¹³

A vitória definitiva - que estava embutida na ideia desse holocausto, o qual não passava de uma derrota momentânea - é alegórica, e num primeiro nível está representada por duas *Nikés* aladas que se encontram posicionadas em cima de colunas logo atrás do mártir. Num nível mais amplo, contudo, essa vitória é corroborada pelos dois importantes fatos políticos que se apresentam em grandes alegorias posicionadas nas extremidades do topo do coroamento: “antevia-se uma realidade esplêndida, naquele rosto de patriota (Tiradentes), em que os anjos da Vitória lhe ofereciam coroas de louros, pelo triunfo completo da Independência e da República, que dariam ao Brasil o poder de governar-se”.¹⁴

Dois momentos que o positivismo histórico considerou fundamentais para a constituição da Nação brasileira; o brado da Independência, a simbolizar a constituição da individualidade territorial e política da Nação e o brado da Proclamação da República a simbolizar a constituição de um estado laico e moderno. Observe-se que o brado de Deodoro, historicamente, não se deu sobre um cavalo, mas numa sacada e com o balançar do quepe em vez da espada, no entanto, por motivos estéticos e iconográficos,

¹³ Livro do centenário. 1926, p.44.

¹⁴ Livro do centenário. 1926, p.44.

ficou mais interessante reproduzir a cena como estátua eqüestre (toda a iconografia da época o representa a cavalo empunhando o quepe).

Os dois grandes grupos escultóricos posicionados em cada uma das extremidades do coroamento do edifício incorporam Pedro I a cavalo, numa alegoria à Independência; e Deodoro também a cavalo, numa alegoria à Proclamação da República. Os grupos são simétricos em volume e aparência, pois ambos os cavaleiros estão com o braço levantado empunhando a espada na direção do centro da fachada, como se apanhados no ato mesmo da ruptura histórica. Por si, essa simetria indica uma clara equivalência simbólica dos dois momentos históricos constituintes da nação, suplantados em grandeza apenas pela estátua que está no vértice do triângulo isóscele formado pelas três figurações. Enquanto Tiradentes, que é o mártir, constitui-se em símbolo e como tal se basta, o imperador e o general, que são os heróis, aparecem incorporados a grandes grupos alegóricos.

Os grupos sofreram diretivas iconográficas dos dois já citados membros da Comissão Julgadora da Mesa Diretora da Câmara, mas foram artisticamente idealizados pelo escultor Leão Velloso e executados pelo autor e seus colegas Modestino Kanto e Magalhães Corrêa. De concreto armado, cada grupo mede em torno de 7,5 metros de altura tendo quatro metros de frente e 5,5 de comprimento, pesando 42 toneladas, sendo as maiores esculturas até então forjadas na cidade.¹⁵

¹⁵ Livro do centenário. 1926, p.45.

A alegorização de fatos históricos em que atuam personagens reais incorpora algumas táticas artísticas: tanto Deodoro quanto Pedro I estão vestidos à romana, prática usual nas alegorias barrocas – veja-se, por exemplo, a estátua equestre de D. José I no Terreiro do Paço, em Lisboa –, que não apenas traça paralelos alegóricos entre essas figuras e os grandes imperadores e generais da Antiguidade latina, os quais embora distanciados pelo tempo são aproximados “sob a mesma representação artística e simbolismo glorificador”, como também cria um distanciamento entre o personagem histórico propriamente e o personagem simbólico: dando-lhes “por certo, vulto e saliência tais, que lhes emprestará o entono das divindades tutelares, apagando-lhes os vestígios da existência quotidiana e corriqueira”.¹⁶

Outra tática consistia em mesclar no grupo a figura do personagem histórico com figuras alegóricas. No presente caso, em volta de ambos os heróis montados, caminham a pé seis personagens distintos, alguns históricos, outros alegóricos: em torno de Pedro I vemos uma representação de José Bonifácio e as alegorias da Liberdade, da Força Cívica, do Patriotismo entre outras, assim como em volta de Deodoro temos a representação de Benjamin Constant e das alegorias da Mocidade, da Pureza, da Constituição entre outras.¹⁷

Entre os dois grandes grupos e posicionados ao longo da platibanda, estão estátuas alegóricas que representam atividades e virtudes necessárias para que uma comunidade

¹⁶ Livro do centenário. 1926, p.78.

¹⁷ Livro do centenário. 1926, p.92.

se desenvolva como nação: “os quatro elementos da riqueza nacional”.¹⁸ Todas têm atributos iconográficos clássicos e são elas: a Agricultura (deusa Ceres com a foice e um feixe), o Comércio (Hermes com o caduceu), a Viação (uma roda alada e uma âncora) e a Indústria (a engrenagem e o martelo). Ao centro da fachada, ladeando o escudo da Lei, as virtudes consideradas as mais necessárias: a Autoridade (portando os fasces) e a Liberdade (a tocha), sem elas não há possibilidade de Ordem e Progresso, a divisa positivista que se encontra representada abaixo, nos dois grandes grupos esculpidos por Zacco Paraná e posicionados em lugar de destaque nos pedestais, ao nível da entrada; a Ordem que usa o barrete frígio (atributo da República) e segura as tábuas da lei constituída sob a qual a ordem se assenta, secundada por um menino portando o símbolo da autoridade (os fasces); o Progresso, portando atributos da Indústria e do Comércio, os mesmos já presentes nas alegorias da platibanda (a engrenagem e o caduceu alado).

O ciclo fecha-se com as duas estátuas de cimento metalizado que se encontram nas laterais do pórtico de entrada e que exprimem a Soberania e o Saber.

Em termos gerais, esse programa é fortemente acadêmico no que isso tem de mais artificial e expressa a cristalização de uma convenção já há muito configurada e fartamente ilustrada, contudo, não deixa de ser peculiar a forma como é adaptado aos propósitos ideológicos das correntes políticas que predominavam, inclusive a uma visão de mundo muito própria e característica de uma época.

¹⁸ Livro do centenário. 1926, p.94.

5. Conclusão

O Palácio Tiradentes foi talvez o último suspiro de uma prática de grandes programas alegóricos a que a arquitetura lusa esteve sempre sujeita desde o Renascimento, e, no Brasil, desde que a cultura barroca se desenvolveu plenamente com auxílio da riqueza propiciada pelo ciclo do ouro. A partir de então, a alegoria desaparece da prática arquitetônica ou pelo menos desaparece das edificações de relevância.

A arquitetura moderna da primeira metade do século XX não apenas se livrou de todo ornato como se fosse crime (Adolf Loos), como também se associou a vanguardas artísticas que se orientavam por princípios não figurativos - tais como os construtivistas e os suprematistas. E nas artes visuais a ausência da figuração impede toda possibilidade de comunicação alegórica.

É possível que a alegoria venha a retornar? O ecletismo da pós-modernidade fez, de alguma forma, uma experiência com estilos e representações do passado, teria sido ele também um retorno ao alegorismo?

A primeira das perguntas só pode ser respondida de forma equívoca, pois assim como em tempos recentes o figurativismo voltou a ser adotado nas artes visuais, ou pelo menos saiu do ostracismo em que havia caído, é muito possível também que o antigo gosto pela prática alegórica, pelas imagens que contêm “significações ocultas” e que fazem o regalo daqueles que “no pouco muito veem” venha também a se restabelecer.

Mais de um autor chamou a atenção para o fato de que o projeto de laicização do iluminismo nunca chegou a ser completamente implementado e que o mundo vê hoje um “retrocesso” em relação a determinadas práticas religiosas: o fundamentalismo – qualquer que seja ele – baseia-se na aceitação de uma “revelação” que em si é também uma prática alegórica, pois procura ler na natureza sinais do divino. No entanto, vai uma grande distância – em especial nos dias atuais - entre prática religiosa e prática artística.

Quanto ao natimorto pós-moderno, há que se ter em conta que essa arquitetura se propôs a emancipar o desenho de suas implicações teóricas, o que libera a forma de suas dimensões simbólicas e de sua possível transcendência utópica e incentiva o uso do ornamento como parte de uma retórica monumental, mas esvaziada.¹⁹ Diferentemente do ecletismo, o pós-moderno recorria à exaltação monumental do histórico apenas como princípio de autoridade.

Por último, citando o mestre Patetta, reitero a parte da cidade construída pela cultura eclética como uma das últimas de valor indiscutível e que “não apenas estudá-la e partir novamente dela, para formular novas hipóteses urbanas, mas também defendê-la das agressões da especulação imobiliária, é tarefa da cultura atual dos arquitetos”.²⁰

Referencias bibliográficas.

- ANDERSON, Benedict. Nação e consciência nacional. São Paulo, Ed. Ática, 1989.
Architectura no Brasil Rio de Janeiro . n° 1, outubro 1921.
Architectura no Brasil. Rio de Janeiro. n° 4. Janeiro 1922.

¹⁹ SUBIRATS, 1984.

²⁰ PATETTA. 1987, p.25.

BRENNA, Giovanna Rosso del. "Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)". in: Annateresa Fabris (org). Ecletismo na arquitetura brasileira. São Paulo, Nobel/ Edusp, 1987.

Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Casa da Palavra/ Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.

KESSEL, Carlos. A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio. Rio de Janeiro, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. p. 61.

Livro do centenário da Câmara dos Deputados (1826-1926). Rio de Janeiro, Empresa Brasil Editora, 1926.

PATETTA, Luciano. "Considerações sobre o ecletismo na Europa". in: Fabris (org). op.cit.

SANTOS, Paulo F. "Arquitetura e urbanismo na avenida Central". In: Marc Ferrez. O álbum da avenida Central. São Paulo, Ex Libri / João Fortes Engenharia, [1982].

SUBIRATS, Eduardo. Da vanguarda ao pós-moderno. São Paulo, Nobel, 1984.

Relações de poder na fotografia de paisagens industriais

Paulo Mugayar Kühl

Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas

Resumo: A proposta deste artigo é discutir a mudança que vem ocorrendo na representação das paisagens urbanas e industriais, com ênfase nas crescentes preocupações ambientais, examinando como determinadas relações de poder, de trabalho e de dominação podem ser explicitadas, ocultadas ou combinadas no trabalho de alguns artistas e fotógrafos. O foco principal está nas fotografias de Mitch Epstein que compõem a exposição *American Power* (2009). Também são discutidos outros exemplos de pinturas e fotografias que têm como tema o mundo industrial e a paisagem.

Palavras-chave: Fotografia. Paisagem Industrial. Mitch Epstein.

Abstract: The purpose of this paper is to discuss some changes in the representation of urban and industrial landscapes, with special emphasis on photographs with environmental concerns. The article examines how relations of power, work and domination may become explicit, hidden or combined in the work of

some artists and photographers. The main focus is in Mitch Epstein's photographs from the exhibit *American Power* (2009). Other paintings and photographs that have the industrial world and landscape as subjects are also examined.

Keywords: Photography. Industrial Landscape. Mitch Epstein.

Em uma recente exposição no Maxxi, em Roma,¹ Paola de Pietri apresentou uma série de fotografias, que, num primeiro momento, não revelam seu intuito principal. A ênfase na beleza e na serenidade da paisagem, na calma reinante nas montanhas, no mistério e no fascínio das cavernas, no aspecto quase bucólico das árvores e da vegetação, aliada ao rigoroso enquadramento, permite-nos uma relação quase direta com a natureza (seja lá o que entendamos por natureza), uma possibilidade de apreciar detalhes que se transformam em personagens, criando uma narrativa dos milagres do mundo natural. Contudo, o título da exposição acrescenta outra dimensão à percepção dessas obras: *To Face. Paisagem ao longo do fronte austríaco e italiano da Primeira Guerra Mundial*". Nas fotografias não há marca alguma das trincheiras, nem dos bombardeios, e vemos apenas a natureza que cura suas feridas e reconquista seu espaço. Aparentemente, a natureza, que pode ser vista como um grande cemitério, não guarda memórias das disputas de poder que tantas vidas

¹ Maxxi, Roma, sala Carlo Scarpa, 17 de maio a 17 de outubro de 2012, com curadoria de Francesca Fabiani. As fotografias podem ser vistas em DE PIETRI, 2012.

ceifaram e tantas feridas criaram. A beleza das paisagens apresenta-se, assim, indiferente à história humana, e o trabalho da fotógrafa é colocar em questão essa aparente neutralidade, jogando com as expectativas que temos com relação a esse tipo de obra. O mesmo procedimento, em certo sentido, pode ser verificado em algumas das fotografias de Mark Klett, publicadas recentemente em um livro (KLETT, 2011): em algo que poderia ser inserido na categoria de paisagem industrial, vemos uma grande construção já em ruínas; o azul do céu contrasta com os tons terrosos do solo e do telhado e a composição está cuidadosamente construída na horizontalidade do edifício, quebrada apenas pelo poste e pela chaminé. Novamente, uma possível neutralidade é destruída pela informação que acompanha a foto: trata-se do hangar da base aérea Wendover (em Utah), onde o Enola Gay foi preparado antes de partir para o bombardeio de Hiroshima em 1945. Do mesmo modo, as paisagens e cenas da vida quotidiana de Andrei KREMENTSCHOUK (2011) trazem uma marca que apenas lentamente se revela: a do desastre em Chernobyl e os poucos homens e mulheres que ainda teimam viver na zona de exclusão - uma crítica do New York Times fala ironicamente de um novo gênero de fotografia: o “pastoral radioativo” (JENNINGS, 2012). É justamente explorando o descompasso entre o que é mostrado e o que não é, e também na discordância das expectativas que temos com relação ao gênero da paisagem (e da paisagem industrial) e naquilo que se revela através de um conjunto de imagens, que alguns fotógrafos contemporâneos vêm discutindo

a própria noção de representação e as diversas relações de poder que podem estar mais ou menos explícitas em fotografias de paisagens e de paisagens industriais, com suas diversas implicações para o mundo da política, da economia e da ecologia.

Nas fotografias que compõem a exposição e o livro *American Power* (EPSTEIN, 2009), Mitch Epstein mostra uma série de paisagens, nas quais a presença incontornável das gigantescas estruturas industriais entra em choque com pequenas atividades humanas (a moradia, uma cena de batismo, sentar-se em uma cadeira etc.) ou com alguns elementos da natureza (o mar, as árvores, as montanhas, um rio). Na comparação com representações mais tradicionais do mundo industrial, como por exemplo as pinturas de George Ault, as pinturas e fotografias de Charles Sheeler, várias das fotografias pertencentes ao projeto de documentação da Farm Security Administration - Office of War Information² (1935-1944), ou ainda as fotografias do casal Bernd e Hilla Becher, as obras de Epstein revelam uma transformação na visão sobre o homem, sobre o espaço construído e sobre seu entorno. Se, de um lado, podemos reconhecer diversos princípios composicionais que regem o primeiro conjunto de artistas,³ sobretudo aqueles que dizem respeito ao fascínio por determinadas formas do espaço

² As fotografias estão disponíveis em <<http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/>>. Acesso em: 20 outubro 2012. Vários fotógrafos importantes trabalharam neste projeto de documentação da vida e do trabalho nos Estados Unidos. Destaco, no contexto discutido neste artigo, as fotografias de Russel Lee e Walker Evans. A ênfase numa rigorosa composição está sempre presente e, nas fotografias de construções industriais, a figura humana é praticamente ausente.

³ Para um estudo sobre as relações entre a fotografia, a paisagem e a natureza, no contexto “formalista” europeu, cf. FERNÁNDEZ, 2007. Agradeço Lygia Eluf pela indicação deste artigo.

construído e pela tipologia industrial, no caso das obras de Epstein, as relações de poder dentro das sociedades afloram como tema principal.

Se a relação entre indústria e paisagem, no mundo contemporâneo, soa como contraditória, e se, na fotografia, a predileção pela figuração de monumentos foi marcante desde seus primórdios, a combinação entre indústria, paisagem e fotografia traz alguns elementos curiosos. No mundo das artes visuais, a representação das indústrias, seja em pintura, fotografia ou outros meios, passa certamente por diversas transformações. Mais especificamente, dentro da tradição americana de representação de paisagens industriais, destaco dois artistas que tiveram especial interesse pelo assunto: George Ault (1891-1948) e Charles Sheeler (1883-1965). Às vezes agrupados como “preciosistas”, os dois artistas dedicaram-se a vários temas, mas podemos perceber um interesse especial pelo mundo industrial. Em sua breve carreira, Ault mostra uma preferência pelas linhas retas, pelos ângulos e pelas superfícies bem demarcadas que o mundo das construções pode gerar, especialmente no contraste com áreas rurais. Sheeler tem igualmente uma predileção pelos contornos, e as cores aparecem como uma grande composição abstrata. Ele também era fotógrafo e muitas de suas pinturas são claramente dependentes de suas fotografias, o que, em certa medida, as levou a serem consideradas como menores por determinados críticos.

De qualquer modo, a visão das indústrias (e das paisagens circundantes) que aflora em tais pinturas e fotografias é quase sempre a de um mundo desabitado,

solitário, talvez quieto, até mesmo abandonado pelo homem. As relações de trabalho nunca estão explicitadas e não parece haver contradições entre o homem e a natureza. Ao mesmo tempo, a preocupação com aspectos formais da composição, particularmente no caso de Sheeler, configura uma espécie de neutralidade do discurso, que não passou de todo despercebida das grandes corporações.⁴ O caso das fotografias encomendadas pela Ford (1927), neste, sentido é muito sintomático: percebe-se, de fato, no conjunto das fotografias, uma preocupação em escolher pontos de vista que privilegiam a imensidão das máquinas, das chaminés, das várias construções e, certamente, os poucos homens ali representados estão minimizados. A labuta corporal, diante da magnitude da máquina impessoal, é ínfima não só no tamanho, mas, também, nos resultados que poderia produzir. Trata-se, é claro, do enaltecimento do poder industrial, que depois também será transportado para determinadas pinturas. Os próprios títulos são significativos, já que da fotografia “Ford Plant” (1927) passa-se à pintura “American Landscape” (1928) ou “Classic Landscape” (1931). Desse modo, a associação da indústria com a paisagem americana, ou com o gênero de pintura de paisagem, torna-se inequívoco: é a indústria que define o caráter americano - o caráter das relações sociais, do empreendedorismo, da paisagem e, conseqüentemente, da própria natureza.

As fotografias do casal Bernd e Hilla Becher já há algum tempo vêm fascinando gerações de críticos e também um

⁴ Para detalhes sobre a obra de Sheeler, cf. BROCK, 2006.

público variado. Eleger as indústrias e o mundo industrial, sobretudo aquele que aparece como decadente e, em certo modo, misterioso, como centro de uma longuíssima proposta de pesquisa de imagens foi, sem dúvida, inusitado no momento em que as fotografias apareceram no final da década de 1950. Além disso, justamente a partir da produção dos dois fotógrafos, a maneira de olhar para a paisagem industrial sofreu uma transformação radical. Se o mundo das indústrias, especialmente das siderúrgicas e químicas, é, quase por definição, um mundo feio, sujo e poluído (pense-se, no caso brasileiro, em Volta Redonda e em Cubatão), a maneira como os Becher constroem suas imagens revela uma coerência formal e uma beleza no mundo das indústrias até então insuspeitadas. A escolha pelo preto e branco, a inexistência de pessoas, o céu quase sempre claro, o enquadramento perfeito, a busca por composições específicas e a ênfase em certa linearidade são características essenciais do trabalho dos fotógrafos. No caso das tipologias, ou na proposta de revelar os diversos aspectos de uma mesma construção, gerando uma sequência de fotografias propositalmente montadas em um grupo, também se acentua ainda mais o “formalismo” da composição e das construções. Ao pensarmos, por exemplo, na exposição do Museu Morandi em Bolonha de 2009 (MARANIELLO, 2009), fica ainda mais patente uma maneira muito particular de olhar para o mundo e para essas fotografias: a ideia de composição é essencial, primordial e o parentesco com vários graus de abstração torna-se ainda mais claro. Se pensarmos porém, mais especificamente,

nas fotografias em que as indústrias aparecem em uma paisagem mais ampla (BECHER e BECHER, 2002), ou em um ponto mais distante, determinados elementos que escapam da “encenação” buscada pelos artistas aparecem e quase desmancham o rigor da composição.

De qualquer maneira esse rigor parece excluir uma noção de tempo: ao olharmos para qualquer série de fotografias da autoria do casal, dos anos 1950 aos 2000, tem-se a impressão de que todas pertencem ao mesmo tempo. De algum modo, o formalismo as retira de um aspecto do tempo e de uma datação precisa: não há pessoas com suas vestes, raramente há carros (que denunciariam uma data ou um lugar), não há nada escrito. Por outro lado, havia no projeto das fotografias das indústrias o propósito de chamar a atenção para a necessidade de preservação de algo que nem sempre foi visto como patrimônio. Há igualmente algum sentimento de antiguidade, quase um ruinismo reencarnado no mundo industrial. A arquitetura e até mesmo a engenharia das máquinas enunciam a nostalgia de um tempo em que determinadas preocupações formais ainda pareciam ser importantes para o mundo industrial, mesmo aquele mais telúrico, como o da extração de minério, de gás, de energia, mas também o mundo dos silos, das caixas d’água, etc. É como se a forja de Vulcano, os campos de Ceres, e outras divindades da natureza reencontrassem seu lugar no mundo industrial e, mais do que isso, um novo tipo de representação nessas fotografias. Nas imagens do universo revelado e mostrado pelo casal Becher, não parece haver lugar para as contradições do capitalismo (clássico ou tardio), para os

problemas dos governos totalitários e suas consequências na natureza, nem para os desastres ecológicos. É claro que desdobramentos recentes na fotografia podem ajudar-nos a rever determinadas questões ligadas à representação de paisagens industriais e também a adotar outras maneiras de olharmos para essas fotografias de um passado não tão distante.

Nesse sentido, a série de fotografias *American Power*, de Mitch Epstein, pode adquirir um significado múltiplo. A gênese do trabalho está numa encomenda do *New York Times*, em 2003, e a proposta era a de gerar imagens da produção e do consumo de energia no Estados Unidos, em seus vários aspectos. O título em inglês traz um jogo de palavras: o poderio americano em conjunção com a produção de energia.⁵ Num primeiro momento, podemos pensar em refinarias e plataformas de petróleo, oleodutos e gasodutos, termoelétricas a base carvão, usinas nucleares, diversas minas, campos de energia eólica e as demais fontes de energia. Aqui, pela beleza das fotografias, do enquadramento, da impressão cuidadosa, podemos claramente ver a filiação do artista à linhagem de fotógrafos que se ocuparam da paisagem industrial, sobretudo nos Estados Unidos. Mas o fotógrafo também está preocupado em mostrar algumas pessoas envolvidas na produção e no consumo da energia, ou, ainda, com a segurança

⁵ No posfácio ao livro, escreve EPSTEIN (2009): "About a year into making this series of pictures, I realized that power was like a Russian nesting doll. Each time I opened one kind of power, I found another kind inside. When I opened electrical power, I discovered political power; when I opened political power, I discovered corporate power; within corporate was consumer; within consumer was civic; within civic was religious, and so on, one type of power enabling the next."

das instalações onde esta energia é produzida. Vemos igualmente vários usos da energia, mas, certamente, a fotografia mais pungente com relação ao consumo de energia elétrica é a de uma cadeira elétrica na penitenciária do Estado da Virgínia Ocidental (fotografia 56).

A proposta da série de fotografias, e também do livro, é seguramente a de vários níveis de denúncia. Por causa da voracidade do consumo de energia na sociedade contemporânea, para as mais diversas e questionáveis finalidades, o homem vem alterando a paisagem, construindo monstros tecnológicos que em nada respeitam a natureza. Até aqui, nenhuma novidade no tema. Contudo, a maneira como Epstein constrói suas imagens coordena duas tradições distintas das paisagens industriais: um discurso que parece mais formalista e “neutro”, e o outro, da denúncia. Só que a denúncia, neste caso, mesmo que eloquente, dá-se através da combinação de alguns aspectos particulares entre elementos visuais presentes na fotografia e a sugestão de alguns títulos. Por exemplo, se olharmos para a fotografia do Reator 9 (fotografia 11), podemos imediatamente pensar no casal Becher, ou em Sheeler. Lá está uma construção que domina uma paisagem quase irreconhecível, com o céu azulado e limpo. Claro, é possível perceber a estrutura de concreto, a cobertura e as portas metálicas, mas não há indicação alguma do que está dentro de tal edifício. Neste caso, é o título que nos revela o perigo.

Do mesmo modo que o artista se reporta a um filão da história da fotografia, também há referências à história da arte. Numa fotografia cujo título é *Rancho Seco Nuclear*

Power Plant (fotografia 17), o que vemos no primeiro plano, é uma cena de batismo de uma comunidade cristã. A composição da fotografia é “tradicional” em alguns aspectos: o céu ocupa um terço da imagem, a água outro terço e a margem, o outro. A verticalidade das duas torres da usina contrasta com a ênfase na horizontalidade e teríamos a sensação de uma simples representação de um batismo. Desnecessário enfatizar que, na tradição da pintura ocidental, são numerosíssimos os exemplos do batismo de Jesus ou dos neófitos inseridos em uma paisagem com o Rio Jordão. O fator de perturbação, na fotografia de Epstein, está justamente nas torres que não deveriam estar lá, se seguirmos as expectativas que temos em relação a cenas de batismo, consolidadas através da história das artes. As fotografias, neste caso, exigem uma paciência do espectador, porque os detalhes vão revelando, aos poucos, o sentido de cada obra.

Em algumas fotografias, pequenos elementos da vida urbana dominam os primeiros planos, como em *Amos Coal Power Plant* (fotografia 1) ou *Poca High School* (fotografia 2), para em seguida sermos confrontados pelo gigantismo das usinas. Ou mesmo a árvore, ou árvores, uma das representações mais fortes da vida, também em primeiro plano, como no caso das refinarias *Chevron* (fotografia 38) e *Chalmette* (fotografia 43). Neste último, uma alameda toda verde, que evoca tantas outras representações no mundo da pintura e da fotografia, revela, aos poucos, no fundo, o monstro que nos espreita. Sem dúvida alguma a proposta é de denúncia e daí os contrastes intencionais,

tão bem planejados entre natureza e a ação humana. O interessante é que Epstein joga com nossa expectativa de encontrar uma paisagem intocada, para, em seguida, nos transtornar com os causadores de uma de nossas piores aflições contemporâneas. Se pensarmos que, por exemplo, no Brasil de economia crescente, onde a indústria siderúrgica, a mineração, o petróleo e a telefonia celular são os motores da pujança econômica, devemos lembrar que esses ramos da indústria são também os principais destruidores da paisagem.

Podemos, contudo, fazer uma ressalva. A ideia de uma paisagem inalterada e de um jardim edênico intocado é um dos principais mitos associados à nossa história. W. J. T. Mitchell, em um pequeno texto publicado em *The Altered Landscape*,⁶ combina memórias de sua infância em Nevada para dizer-nos que, para ele, paisagens sempre pareceram alteradas e especialmente os desertos guardam cicatrizes que florestas muitas vezes escondem (MITCHELL, 2009). O autor lembra também que na arte medieval, na pintura de paisagem holandesa e na paisagem do novo mundo, nunca houve uma natureza intocada. Desse modo, o autor, em certo sentido, mina nossa concepção de paisagens intocadas e que precisam ser conservadas em sua pureza. Claro, isso não significa um alinhamento com a destruição, mas sim, uma revisão de nossos conceitos e expectativas com relação à natureza e à paisagem. Há contudo, em diversos fotógrafos contemporâneos, a ênfase nos

⁶ Trata-se de um grande projeto do museu de Nevada, dentro de uma conferência sobre Arte e Meio Ambiente. Existe uma edição anterior, com o mesmo título, sempre dentro do mesmo projeto, mas com outros artigos (POOL, 1999).

contrastes marcantes entre um mundo natural e o mundo construído pelo homem, com algum sabor de denúncia. Também vale destacar a denúncia ao capitalismo avançado que corrói os edifícios, a natureza e a própria humanidade. Assim, podemos lembrar, entre outros, Jörn VANHÖFEN (2011) e suas diversas ruínas, Andrew MOORE (2010) e os edifícios abandonados em Detroit, Marco A. HERNÁNDEZ BADILLO (20--) e seu interesse pelas minas e por edifícios industriais nas paisagens, e Kipp WETTSTEIN (20--). Até mesmo algumas das obras do campeão de preços de fotografias, Andreas Gursky, que foi aluno dos Becher, podem ser inseridas na mesma proposta. É uma maneira de representar o mundo, insistindo no estranhamento que nos causam as bizarras relações entre o espaço da natureza e o espaço construído.

Mas certamente, nas fotografias “tendenciosas” de Epstein (para usar uma palavra do próprio Mitchell), o artista evoca nossa sensação de natureza pura, para insistir na queda, na híbris e, literalmente, na violação da terra, no caso de um oleoduto no Alasca (fotografia 52). Se, como lembra M. Warnke (1994), na tradição da arte ocidental, a paisagem sempre mostrou a presença do homem e do poder político, uma leitura mais imediata de várias fotografias tenderia a naturalizar o poder. Uma das virtudes das fotografias de Epstein é justamente a de problematizar as expectativas do público, tanto com relação à representação de indústrias-monumentos, quanto da natureza, criando uma fissura que nos conduz à reflexão.

Referências Bibliográficas:

- BECHER, B; BECHER, H. Industrial Landscapes. Cambridge (MA), Londres: The MIT Press, 2002
- BROCK, C. Charles Sheeler across Media. National Gallery of Art Washington. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2006
- DE PIETRI, P. To Face. Göttingen: Steidel, 2012
- EPSTEIN, M. American Power. Göttingen: Steidel, 2009
- FERNÁNDEZ, H. Antiguas novedades. Reapariciones del paisaje en las artes visuales. In: MADERUELO, J. (Org.). Paisaje y Arte. Madri: Abada, 2007, p. 161-182
- HERNÁNDEZ BADILLO. Entre la Tierra y el Aire. Archivo Histórico y Museo de Minería. Asociación Civil. [S. l: s. n.], [20--]
- JENNINGS, D. Pastoral of the Atomic Age. The New York Times, Nova York, 08 março 2012. Disponível em:
<http://www.nytimes.com/2012/03/11/arts/design/photographs-of-wendover-air-base-and-chernobyl.html?emc=tnt&intemail1=y&_r=1&>. Acesso em: 20 outubro 2012
- KLETT, M. The Half-Life of History: The Atomic Bomb and Wendover Air Base. Santa Fe (NM): Radius, 2011
- KREMENTSCHOUK, A. Chernobyl Zone (I). Heidelberg: Kehrer, 2011
- MARANIELLO, G. (Org.). Bernd & Hilla Becher: At Museo Morandi. Munique: Schirmer/Mosel, 2009
- MITCHELL, W. J. T. Painting the Sea in Carson City. In: WOLFE, A. M. (Org.). The Altered Landscape. Photographs of a Changing Environment. Nevada Museum of Art, Nova York: Skira Rizzoli, 2011, p. 140-144
- MOORE, A. Detroit Disassembled. Bolonha, Akron (Ohio): Damiani/Akron Art Museum, 2010
- POOL, P. E. (Org.). The Altered Landscape. Reno, Nevada: University of Nevada Press, 1999
- VANHÖFEN, J. Aftermath. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011
- WARNKE, M. Political Landscape. The Art History of Nature. Londres: Reaktion Books, 1994
- WETTSTEIN, K. Kippt Wettstein. Matte. n. 8, [S. l: s. n.], [20--]

O Projeto da Academia de Pintura da Irmandade de São Lucas em Lisboa

Raquel Quinet Pifano (Universidade Federal de Juiz de Fora /membro do CBHA)

Resumo: Este artigo visa refletir sobre a formação do artista português durante os séculos XVII e XVIII através do estudo sobre a Irmandade de São Lucas de Lisboa. Tal irmandade, fundada em 1602, reunia pintores e outros oficiais mantendo-se nos moldes da organização do trabalho artístico corporativo medieval. Em fins do século XVIII, sob iniciativa de um grupo de pintores, entre os quais Cirillo Wolkmar Machado, nova proposta de regimento será formulada prevendo a criação de uma Academia de Pintura no interior da irmandade.

Palavras-chave: Teoria da arte portuguesa. Ensino artístico. Invenção/cópia.

Resumen: En este artículo se reflexiona sobre la formación del artista portugués durante los siglos XVII y XVIII a través del estudio de la Hermandad de San Lucas de Lisboa. Esta hermandad, fundada en 1602, se reunió pintores y otros oficiales segundo modelo de organización del trabajo artístico medieval. En el siglo XVIII, bajo la iniciativa de un grupo de pintores, entre

ellos Cirillo Wolkmar Machado, se propuso un nuevo regimiento que preveía la creación de uma academia de pintura dentro de la Hermandad.

Palabras clave: Teoría del arte portuguesa. Educación artística. Invención/ copia.

Este artigo tem como objetivo apresentar o projeto de pesquisa “O Artista Colonial” desenvolvido na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Instituto de Artes e Design, com o apoio do Programa de Iniciação Científica. A atual etapa da pesquisa, que encontra-se em fase inicial de desenvolvimento, destina-se a investigar uma possível formação “formal” do pintor português do século XVIII e seus nexos com o debate teórico sobre pintura em curso naquele ambiente artístico.

As primeiras experiências pedagógicas do ensino de arte remontam ao século XVI italiano: em Florença, a Accademia Del Disegno (1562), projeto de Vasari, e em Roma, a Accademia de San Luca (1593), iniciativa de Borromeo e Zuccaro. A instituição destas academias resulta do processo de transformação do estatuto social do artista, tanto no que se refere à desobrigação dos encargos financeiros impostos pelas corporações de ofícios, quanto à crescente consciência de que pintura, escultura e arquitetura fundam-se sobre uma razão teórica, sendo o desenho sua essência. Neste sentido, a ascensão da arte definiu-se não só no plano social, mas metafísico.

Em Portugal, desde 1383, data da criação por D. João I da Casa dos Vinte e Quarto (órgão da administração municipal com papel de fiscalizar os ofícios mecânicos, constituído de dois representantes de cada uma das doze bandeiras eleitos anualmente), a classe dos pintores pertencia à Bandeira de São Jorge. Mesmo com a revisão da regulamentação dos ofícios mecânicos levado a cabo por D. João III em 1539, devido ao mal funcionamento da Casa dos Vinte e Quatro, a atividade da pintura permaneceu subordinada à Bandeira de São Jorge, agora com o estabelecimento de dois “ofícios-cabeças”, o dos barbeiros e o dos armeiros, determinando assim uma hierarquia entre os ofícios dentro da própria Bandeira. Os pintores encontravam-se ao lado dos ferreiros, serralheiros, douradores, fundidores de artilharia e outros. Em nova versão dos regimentos dos ofícios mecânicos de Lisboa, datada de 1572, *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa*, (note-se que a revisão dos ofícios mecânicos em Portugal é contemporânea aos projetos das academias italianas) os pintores aparecem mais uma vez ao lado dos pedreiros e carpinteiros, dos cutileiros, dos coronheiros e outros. A novidade é que agora o regimento dos pintores diferencia e classifica o pintor “de óleo”, o “de têmpera” e o “de dourado ou estofado”, prevendo provas diferentes para efeito de exame. Tal classificação parece ignorar qualquer fundamento teórico que pudesse distinguir as práticas da pintura.¹

¹ *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa* (1572) p. 104.

Em 1612, dezesseis pintores lisboetas encaminharam uma petição à Câmara Municipal de Lisboa solicitando o reconhecimento liberal da arte da pintura.² Tal reconhecimento implicava a desobrigação do ofício da pintura de taxas e encargos devidos à Bandeira de São Jorge. A demanda de 1612 somada às muitas outras demandas judiciais que iriam ocorrer ao longo do século XVII em Portugal é, para alguns autores, indício de um ambiente artístico lusitano marcado pela consciência da liberalidade da arte da pintura.³ A nobreza da arte da pintura, pois praticada na antiguidade por príncipes, e sua homologia com a poesia, atividade indubitavelmente nobre, são os principais argumentos que justificaram a petição de 1612. Os mesmos argumentos, lugares-comuns na literatura artística italiana do séc. XV, também são encontrados na acanhada tratadística lusitana e mesmo espanhola que circulou em Portugal da época como por exemplo no tratado de Filipe Nunes, *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva* publicado em 1615. Embora a publicação do tratado de Nunes seja um pouco posterior à petição dos pintores lisboetas, este é notoriamente uma compilação dos tratados sobre arte que circulavam em Portugal no período. O fato é que após muitas demandas e querelas judiciais somente os “pintores de óleo” obtiveram o reconhecimento legal da liberalidade de sua atividade, libertando-se das tutelas mesterais e, especialmente, dos encargos da Bandeira de São Jorge. Apesar de também se envolverem em demandas semelhantes, os pintores

² Infelizmente não se conhece o resultado do processo que tramitou na Câmara, o único documento encontrado é o contrato notarial que os dezesseis subscritores da demanda firmaram em 7 de fevereiro de 1612. Ver SERRÃO (1983)

³ SERRÃO (1983)

de têmpera e douradores permaneceram subordinados à Bandeira de São Jorge.

Durante o século XVI português, o ofício de pintor subdividia-se em três categorias distintas: havia o pintor de dourado e de estofado, o pintor de têmpera e fresco e o pintor de imaginária de óleo. O primeiro dedicava-se a pintar caixas, dourar retábulos, arcos e molduras, estofar e encarnar peças de escultura. Já o pintor de têmpera dedicava-se à pintura de grotesco a fresco em parede ou em têmpera em pano ou tábua (superfície de madeira), mas podia também realizar figura conforme Livro dos Ofícios Mecânicos da Cidade de Lisboa.⁴ Quantos aos pintores de óleo, estes pintavam imagens (figura humana) e paisagens. A rigor, o pintor de óleo, conforme descrito no exame para o ofício da pintura, era o único que pintava “Imagem”, segundo Rafael Bluteau, termo apropriado para se referir ao retrato de santo.⁵ Ocorre que na prática tal separação entre as atribuições dos pintores não ocorria tão rigorosamente, muitas vezes pintores de óleo douravam e estofavam enquanto pintores de tempera pintavam imagens em fresco.⁶

A existência de tratados de pintura em Portugal, que provavelmente forneceram os argumentos para a demanda de 1612, sendo inclusive alguns deles escritos por portugueses em solo português, não nos permite afirmar com segurança o estatuto teórico da pintura portuguesa. O tratado de Filipe Nunes, por exemplo, escrito em língua

⁴ *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sãpre leal cidade de Lixboa* (1572)

⁵ BLUTEAU (1712)

⁶ SERRÃO (1983)

vernáculo e publicado em 1615, ocupa-se mais da defesa da pintura como atividade liberal do que da reflexão teórica sobre a estrutura formal da pintura como o fez Leon Batista Alberti em seu *Da Pictura* escrito em 1435, obra inaugural da teoria da pintura. Ademais, a distinção entre pintor de óleo e pintor de têmpera parece comprometer o entendimento das implicações teóricas decorrentes do reconhecimento liberal da pintura. Assim, há um ponto na reflexão entre teoria da arte e prática da arte em Portugal que merece exame: o fato da maioria dos pintores signatários da petição de 1612 pertencer à Irmandade de São Lucas.

A Irmandade de São Lucas foi fundada em Lisboa em 1602. Nove pintores subscreviam o contrato de sua instituição, cinco pintores de óleo⁷ e quatro de tempera⁸: entre os pintores de óleo, Fernão Gomes, pintor régio de Filipe I e Filipe II, Simão Rodrigues, privilegiado em 1589 com a isenção dos encargos mesterais, Domingos Vieira Serrão, pintor régio a partir de 1619; entre os pintores de tempera, destaca-se Luís Álvares de Andrade, pintor de tempera de “Sua Majestade”. O objetivo inicial de reunir pintores e a reivindicação de liberalidade da pintura de 1612, aparentemente decorrente de tal reunião, sugerem um ambiente propício ao debate teórico, contudo o Compromisso da Irmandade de São Lucas restringe-se a normas de caridade e assistência religiosa.

Tendo começado suas atividades em 1602 somente em 1794, a Irmandade de São Lucas elaboraria proposta de

⁷ Simão Rodrigues, Fernão Gomes, Domingos Vieira Serrão, André de Morales e Jerônimo de Aguiar.

⁸ Luis Alvares de Andrade, Manuel da Costa, Sebastião Moreira e Sebastião Antunes.

regimento prevendo a criação de uma escola de arte mais próxima ao modelo acadêmico, entretanto tal projeto não saiu do papel. A irmandade funcionava inicialmente numa capela do Mosteiro das freiras dominicanas da Anunciada. Com o terremoto de 1755, quando o Mosteiro e Igreja da Anunciada foram gravemente destruídos, teve suas atividades interrompidas. Em fins do século XVIII, devido às iniciativas dos pintores Cirillo Volkmar Machado e Jerónimo Gomes Teixeira, deu-se início ao reestabelecimento da irmandade, que em 1793 retomava suas atividades na igreja de Santa Joana em Lisboa. Assinavam a proposta de novo estatuto Pedro Alexandrino de Carvalho, José Antonio Narcizo, Manuel da Costa e Cirillo Volkmar Machado, secretário de Direção. Este regimento previa que “para o aproveitamento dos artistas se estabeleceria uma academia noturna”.⁹

Tal academia de pintura, constituída de Academia e Escola, em sua estrutura assemelhava-se muito às prescrições artísticas de Felix da Costa em seu tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* de 1696 (tratado que permaneceu manuscrito). Membro da Irmandade de São Lucas, em 1672 o pintor e teórico português exercia ali a função de juiz. As proposições de Felix da Costa muito se assemelham às do espanhol Francisco Pacheco, a quem é atribuído um projeto de academia de pintura que funcionaria em Sevilha. Em ambas concepções teóricas é possível identificar certa filiação à matriz teórica de Federico Zuccaro, o ideólogo da academia romana. Tanto no regimento da

⁹ *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) p. 11

Irmandade de São Lucas quanto no tratado de Felix da Costa, encontramos a definição de dois tipos de pintor, um capaz da invenção, outro restrito à boa cópia – curioso, passados cem anos, as ideias de Felix da Costa ainda se mantinham em vigor no seio da Irmandade.

Para Felix da Costa o pintor capaz da invenção “representa os objetos na idéia, seleciona no entendimento e conserva o melhor na memória”.¹⁰ O pintor de segundo nível: “só copia estampas diferentes sem adicionar nada para além das cores”.¹¹ Já o projeto de regimento da Academia de Pintura da Irmandade de São Lucas propõe:

2º - o objeto da Pintura he a apparte imitação de todo o universo;
3º - essa imitação he de duas sortes: qd_o imitamos outras pinturas ou desenhos essa obra chamasse copia, mas aquela que imitamos ou cousas naturaes, ideaes, ou feitas por artes diversas, se chama original.¹²

O entendimento dos diferentes tipos de imitação na pintura justificaria dois tipos de pintor aptos a ensinar na Academia e na Escola como podemos ver no cap. 2, artigos 2º e 3º:

Que a Academia e Escola seriam compostas de indivíduos os mais habéis assim em inventar como em copiar bem, e isto em qualquer dos gêneros da Pintura. 3º Os que inventarem bem terão o título de Directores; os que só copiarem o de Professores.¹³

Segundo relato de Volkmar Machado, a proposta inicial de regimento da Academia estabelecia um número máximo de 12 Directores, entre os quais um Diretor geral,

¹⁰ COSTA (1696)

¹¹ COSTA (1696)

¹² *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) 1º Cap.

¹³ *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) 2º Cap. Artigos 2º e 3º, p.19

um Secretário e um Tesoureiro de Direção, cujo lugar devia-se somente a “concurso de obras inventadas, e qd^o p^a hum lugar se achassem muitos pertendentes de igual merecimento, deverião tirar sortes.”¹⁴ Contudo, na versão final do regimento, 2^o cap., artigo 9^o, lemos: “O numero de Directores e professores não he limitado: todos os que se apresentarem, tendo os requisitos serão aceitos, nem valerá nenhum pretexto p^a que hajão de ser preteridos.”¹⁵ Logo adiante, o artigo 14^o parece denunciar a ausência de Diretores no contexto da Irmandade de São Lucas ao determinar que: “Logo que a Academia tiver tão suficiente n^o de directores fará os seus estatutos em hum volume separado deste compromisso.”¹⁶

Assim, no intuito de se legitimar o caráter intelectual da pintura através da instituição de uma Academia de pintura, reconhecia-se o “pintor inventor” como o mais nobre dos pintores, mas acolhia-se o “pintor copista” ou “pintor escolar” que, ao que tudo indica, era o mais frequente no contexto pictórico local (e na colônia do além-mar). Sintomático, o reconhecimento do pintor “copista” parece muito pertinente aos temores tridentinos sobre o risco da invenção artística sobrepor-se à verdade do dogma. Lembremos as palavras de Paleotti sobre o bom uso da imagem:

Quanto às pinturas sagradas, dever-se-à estabelecer as que o Concílio de Trento recomenda expressamente [...], sua matéria deve ser tal que não sofra nem alteração nem inovação por parte daqueles que

¹⁴ Versão de Manuel da Costa, 4^o cap., *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) p. 13

¹⁵ *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) 2^o Cap. Artigo 9^o, p. 19.

¹⁶ *Livro de Compromisso da Irmandade de São Lucas* (1794) 2^o Cap. Artigo 14^o, p 20

não têm autoridade legítima. [...] afirmamos que o ofício do pintor é imitar as coisas como são na natureza, e tão só, [...] não lhes cabe ir além desses limites, pelo contrário: ele deve deixar aos teólogos e mestres na doutrina sagrada o cuidado de estende-los a sentimentos mais elevados e misteriosos.¹⁷

Curioso é a vigência da orientação tridentina no projeto português de academia de arte de fins do século XVIII.

Referências bibliográficas:

BLUTEAU, Raphael. Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architetonico, bellico, botanico...: autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos e offerecido a El Rey de Portugal, D. João V pelo padre D. Raphael Bluteau, clérigo regular, doutor na Sagrada Theologia, pregador da Raynha da Inglaterra, Henriqueta Maria de França, & calificador no sagrado tribunal da santa inquisição de Lisboa. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712. 10 v.

COSTA, Felix da. *The Antiquity of the Art of Painting* (1696). (Introduction and notes by George kubler). New Haven and London: Yale University Press, 1967.

TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcez. *A Irmandade de São Lucas. Estudo do seu arquivo*. Lisboa: Imprensa Beleza, 1931.

Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa de 1572. (edição e prefácio de Vergilio Correia). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

PALEOTTI, Gabriele. *Discurso sobre imagens* (1582). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais – Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Apresentação de Jean-François Groulier. São Paulo: Ed. 34, 2004.

SERRÃO, Vitor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983.

¹⁷ PALEOTTI (1582)

Imagem carnavalizada do poder: Desordem e Regresso na bandeira nacional

Rogéria de Ipanema
Escola de Belas Artes – UFRJ

Resumo: A arte da imagem impressa de humor no final dos Oitocentos, sob a ordem de uma República ascendida no Positivismo, formou um complexo ideológico extensamente combatido pela imprensa caricata do artista e jornalista Angelo Agostini. A comunicação trata de uma litografia saída em o Don Quixote, de 1896, que contem pontos chaves para entender o posicionamento do autor frente aos movimentos políticos, e mais, dispõe do que pode discutir a imagem da imprensa artística de humor, no exercício do pensamento social da nação, na primeira década da Primeira República. O artista desconstrói o símbolo da bandeira republicana, e ressignificando-a em uma outra dimensão nacional, evidencia a distância de uma nação imaginada da nação-realidade.

Palavras-chave: Cultura e poder. Iconografia política. O periódico Don Quixote. Primeira República no Brasil.

Abstract: The art of the printed image of humor in the late nineteenth century, under the command of a Positivist Republic, formed a complex ideological press

widely opposed by the caricature artist and journalist Angelo Agostini, especially during the government of Prudente de Moraes. The text treats an artistic critic of one lithographic image published in the journal *Don Quixote*, in 1896, which contains key points to understand the author's position in the face of political movements, and more features to discuss the image of the artistic media of humor in the first decade of the First Republic. The artist deconstructs the symbol of the Republican flag, and redefines it in another dimension, showing the distance of an imagined nation in opposite of the real nation.

Key-words: Culture and power. Political iconography. Journal *Don Quixote*. Brazilian First Republic.

Em 25 de janeiro de 1896, as impressões de *Don Quixote*¹ chegavam à praça da capital federal do país, com uma posição política muito clara, investida pela crítica imago-caricatural de análise do governo de Prudente de Moraes, do Estado nacional e da vida pública brasileira. Um estado de crise deflagrada pela Revolução Federalista, instaurada no Rio Grande do Sul, entre os anos de 1893 e 1895, durante o governo de Julio de Castilhos, que sai vitorioso e governa até 1898. Período em que, a imprensa de oposição agostiniana, lugar social do autor, desaprovava e combatia toda a dimensão ideária das representações

¹ *Don Quixote*: jornal ilustrado de Angelo Agostini (1895-1903).

filosóficas positivistas na construção e constituição do poder político republicano brasileiro.

Julio de Castilhos não agia sobre o evidente fundamento teórico comtista, exercia em experiência a doutrina política seminal orientado pela organização racional da sociedade e, ao realizar uma filosofia aplicada, foi capaz de mobilizar o “principal experimento positivista brasileiro”, e o de maior importância política no país. Julio Prates de Castilhos foi o autor quase que sozinho do texto da Constituição do Rio Grande do Sul, programada num Positivismo ultrafederalista.

Para a Filosofia Positivista a inexorabilidade da história para a construção organizacional da sociedade passava pela ciência, e ao compreender a história e a sociedade, entendidas como leis universais, a partir do conhecimento científico, devia-se promover a ordem social para o alcance e execução do terceiro e último estado das leis comtistas, o estado positivo, possível por uma política conduzida pela Ordem e Progresso.²

A República brasileira, proclamada pelo golpe militar em 15 de novembro de 1889, não por acaso, no ano do centenário da Revolução Francesa, e durante toda a primeira década da Primeira República, fez com que um corpo de atores políticos procurasse o lastro identitário demarcador dos conteúdos compósitos da pátria republicana, num repertório atualizado do novo estatuto da nação. Vários historiadores concordam, inclusive os pensadores da

² “Em continuidade histórica e equilíbrio social, pode realizar-se o lema político de Comte, Ordem e Progresso.” MARIAS, Julian. *História da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 388.

época, que ainda era inconsistente a compreensão de sociedade brasileira, e a escravidão recente era um de seus maiores índices, e mesmo do projeto ao processo patriótico republicano, não se conseguiu coletivizar um adjetivo próprio e comum, nem para a nação, nem mesmo para o próprio Estado brasileiro que ficou tensionado pela nova direção. Confirmando Eric Hobsbawn, ao afirmar que não são as nações que criam os Estados e os nacionalismos, mas o contrário, e estudando a construção dos estados europeus durante o século XIX, quando o conceito Estado-nação fora reclamado à luz das revoluções – política, econômica e social –, também evidencia as dificuldades de identificação da ordem das nacionalidades, desenhadas por configurações de múltiplos estratos: linguísticos, racistas, classistas, historicistas, religiosos, territoriais, culturais.³

No Brasil, diferentes intenções e militâncias republicanistas cooptaram intelectuais, jornalistas, professores, estudantes, pequenos proprietários, profissionais liberais, militares, numa frouxa união de estatutos, mas após o golpe militar, com tímida participação social civil, instauradas as disputas de poder, duas ações políticas estavam bem definidas, republicanos (liberais) e positivistas (federalistas).⁴ Na verdade, “republicanos e positivistas constituíam uma identidade amálgama [...]

³ Lembrar que o *Cours de philosophie positive* de Augusto Comte foi publicado em 1830 e 1842, e o *Système de politique positive ou Traité de sociologie*, entre 1851 e 1854, dentro do fluxo da denominada “Era das Revoluções”.

⁴ Para outros autores existiram na verdade três correntes dentre o debate da Assembleia Constituinte: os unionistas que defendiam uma União mais forte, os ultrafederalistas, na principal figura de Julio de Castilhos, e um terceiro grupo que “atuou com elemento de mediação.” FREIRE, Américo, CASTRO, Celso. As bases republicanas dos Estados Unidos do Brasil. In: GOMES, Angela de Castro. *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV/Nova Fronteira, 2002. p. 30-63.

difícilmente um republicano poderia ser definido sem as marcas do positivista, e este sem as qualidades daquele.”⁵

Rui Barbosa, reconhecido liberal, fez elogio ao positivismo, dizendo-o tanto útil aos homens de ciência como aos homens de governo. Da agenda teórica positivista, compartilhavam ambos, da entrada à modernidade pelo regime republicano, da ciência como instrumento do exercício político com o aparelhamento do governo para o processo de modernização, e entre o modelo liberal norte-americano e o jacobino francês, viveu a versão positivista, de um Estado pela ditadura republicana, com um Executivo intervencionista. O pensamento filosófico determinou significativas rubricas regimentais e simbólicas para a nova pátria, pelos valores da Ordem e Progresso no **lema** da bandeira nacional,⁶ o laicismo e a construção de um calendário de festas nacionais, imbricando-se na prerrogativa em que a nação, agora, constituía-se na nova religião cívica dos Estados.⁷

A formação técnica dos militares deu convicção ao projeto positivista, valendo-se da dimensão histórica para a política e a ciência, na perspectiva do progresso da humanidade pelo desenvolvimentismo industrial das nações. Neste progresso, ambos os ativistas consideravam o regime monárquico um retrocesso, assim como negativa

⁵ CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 95.

⁶ Por decreto de 19 de novembro de 1889. Vencidas as disputas de poder, a versão positivista da Bandeira Nacional prevaleceu e as filhas de Benjamin Constant puseram-se a bordar um dos maiores e mais importantes símbolos de uma nação em sua identidade visual, afetiva e simbólica.

⁷ HOBBSBAWN, 2011. HOBBSBAWN, Eric J.. *A Era das Revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

a livre concorrência do comércio, reafirmando-se na governabilidade representacional do Estado, ministrada pelos poucos esclarecidos, e por uma cartilha pedagógica de educação enciclopédica, até mesmo sobre a supressão dos costumes, como na proposição radical da ditadura castilhistas, se daria a positiva organização racional da sociedade. No interior do Positivismo, antes da República, já se havia processado a nova corrente ortodoxa político-religiosa, rompendo com a heterodoxia político-cientificista de construção da sociedade, pelos ilustrados e militares de elite, que por vezes contraditórias, embaçavam e sobrepunham fronteiras teóricas, tratando-se, para José Murilo de Carvalho, das “surpresas que fazem interessante o fenômeno da adaptação das ideias.”⁸

A interpretação de Angelo Agostini desta paisagem política nacional, já com seis anos decorridos do novo regime, traduz um momento agudo da primeira presidência civil da República brasileira, representada pelo voto direto,⁹ de Prudente de Moraes, político tradicional das oligarquias cafeeicultoras paulistas, com 30 anos de exercício.¹⁰ (Figura 1) Como presidente da Constituinte de 1891, junto

⁸ CARVALHO, op. cit.. p. 95.

⁹ Prudente José de Moraes Barros foi eleito com 290.000 votos de uma população de 15 milhões. Os 2,2% de brasileiros que podiam votar, segundo a Constituição de 1891, deveriam ter idade mínima e serem alfabetizados, ficando interditos os mendigos, praças de pré (soldados, cabos e sargentos) e religiosos de ordens que renunciaram sua liberdade individual. Em relação às mulheres, os constituintes entendiam ser prejudicial ao lar e à família dar-lhes o estatuto da cidadania política, de votar ou ser votada. PANDOLFI, Dulce Chaves. Voto e participação política nas diversas repúblicas. In: GOMES, Angela de Castro. op. cit.. p. 64-102.

¹⁰ Depois de uma longa carreira no Império, e antes mesmo da primeira eleição direta para a presidência da República, Prudente de Moraes já havia disputado a eleição indireta, determinada pela Constituinte, para o segundo governo republicano, com 97 votos contra os 129 obtidos pelo marechal Deodoro da Fonseca, vindo a renunciar meses depois da eleição, assumindo o vice de Prudente, marechal Floriano Peixoto, porque o vice de Deodoro, almirante Wandenkolk, fora eliminado. Idem.



Figura 1 - Angelo Agostini, *Don Quixote*, a. 2, n. 43, p. 4-5, 25 jan. 1896.

a Rui Barbosa, valeu-se da orientação liberal de uma constituição modelada pelo republicanismo democrático norte-americano, liberal, corroborando no afastamento institucional positivista.¹¹

Na concepção liberal o particular determina o público, este derivado das manifestações privadas, no Positivismo, o público determina o particular, em que incida àqueles indivíduos que pensam sobre o bem coletivo, sem tomarem para si o centro do poder, e neste sentido, a expressão máxima do indivíduo é vetada, e o bem público maior é o

¹¹ O Governo Provisório de Deodoro decretou em 21 de dezembro de 1889 as eleições para a Assembleia Nacional Constituinte para 15 de setembro de 1890. O presidente da Constituinte foi o senador e dirigente do Partido Republicano Paulista, Prudente de Moraes. Os trabalhos foram iniciados no primeiro aniversário da República, no Cassino Fluminense no Passeio Público, para depois ser instalada definitivamente no Paço de São Cristóvão, na Quinta da Boa Vista, para se criar a nova dimensão simbólica do poder político no Brasil. Foi promulgada em 24 de fevereiro de 1891. Idem.

estadista, afirmando a noção que “O imperativo da moral comtista, que é uma moral essencialmente social, onde viver é viver para o próximo.”¹² À diferença do Liberalismo, no Positivismo a vontade do povo não é expressa por ele próprio, mas interpretada, o que existe de povo é o conceito de povo, uma vez, que as classes sociais são capazes de desejos e necessidades, mas nem todas são capazes de opinião. É verdade que os apostolados e os castilhistas enfrentavam oposição interna na filosofia da ciência da política positiva, com o Positivismo ilustrado, mas mesmo este determinava, “seria absurdo que a massa quisesse raciocinar.”¹³

O artista enuncia sua imagem sob a liderança no alto à esquerda, posicionada em distância decidida e decisiva, da alegoria dos Estados Unidos da América. Marcha ascendente, porque deviam as nações sul-americanas encaminhar o seu destino à larga Estrada do Progresso, e o faziam em bloco, com determinação e dinamismo: Chile, Argentina, Paraguai, Uruguai, Bolívia, Venezuela, Peru e outras três bandeiras sugeridas em poucas linhas. Enquanto que a realidade da República brasileira é lamentavelmente outra, e não há humor, há um tumor capaz de extinguir a verve da desvalida nação, por quem, a pátria representada de costas, sobre um burro cabisbaixo, envergonha-se com pesar e denuncia a falta de ação, no evidente desânimo do presidente do Brasil, descolado dos interesses nacionais, sem nenhuma moral e destituído de

¹² MARIAS, Julian. op.. cit.. p. 388-389.

¹³ HOLLANDA, Cristina Buarque de. *Modos da representação política: o experimento da Primeira República brasileira*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG/IUPERJ, 2009. p. 83.

qualquer poder, deixa-se ser arrastado estrada abaixo pelos outros governantes. Os protagonistas do jornal, perplexos, em plano intermediário, observam e dão suas impressões: d. Quixote, o ano-menino de 1896, o cavalo, Sancho Pança e o burro.

A Argentina e o Uruguai olham para o Brasil, mas caminham para frente, não por acaso, as duas nações aliadas durante a guerra contra o Paraguai, formando agora uma nova “Aliança”, este país se alinha às outras duas nações e com as demais, segue estrada acima.

A composição está dividida em dois momentos seccionados por uma diagonal que cruza toda a estampa, descrita da esquerda para à direita, e encimada pela nação norte-americana. Na outra ponta, em baixo, evidentemente no fim do sistema republicano democrático, ou seja, atrás, atrasado e atrasando todo o sistema, Júlio de Castilhos. Mas do que uma discussão econômica, sobre o progresso desenvolvimentista liberal capital-industrial burguês, processado pelas lideranças mundiais, no complexo da imagem, levanta-se a discussão política, e neste momento o artista rasga transversalmente as duas ideologias, deixando clara a vitória do Positivismo sobre o Liberalismo no Brasil, contrariando a legitimidade da Constituição aprovada, onde lidera o ditador e seu estandarte do “Venha a nós”, da política “fornecedorista e patotérica” e sanguinária pela degola dos revolucionários sulistas. Só não está mais sozinho e absoluto, pelos outros três atores políticos que dão a ele as mãos, formando um carnavalesco cordão. Em quinto lugar, a inevitabilidade de Prudente,

nada além de arrastar o cabresto do animal e o peso da nação. Esta, desesperançada, pela determinação daquele que conduz a ditadura no Rio Grande, redimensionando a liderança da representação da presidência da República, é inconstitucionalmente desterritorializada para o último lugar. Poderia olhar para o alto, para a próspera América do Norte, dada a sua posição na imagem, mas para aquele cenário político, dirige seu olhar para o chão, no momento, o seu melhor horizonte.



Figura 2 - Detalhe. Angelo Agostini, *Don Quixote*, a. 2, n. 43, p. 4-5, 25 jan. 1896.

A República brasileira, permitida ser guiada pelo positivismo despótico consentido por “Demais” por Prudente, não caminha, nem na direção nem no ritmo das outras repúblicas, ao contrário está fora do lugar, fora do compasso do galope coreografado da tropa de bandeiras

em movimento. Indubitável, este era o país que d. Quixote aponta ao ano-menino, que onde estava e com o Estado em que se encontrava o país, não alcançaria positivamente progresso nenhum.

Passo, somente como referência, pois caberiam maiores reflexões, aos outros que formam o cordão da “Política Positivista”, que intermedia Castilhos de “Prudente Demais”. Trata-se do deputado e general honorário do Exército, Francisco Glicério Cerqueira Leite, “Chefe dos Jacobinos”, fundador do Partido Republicano Federal,¹⁴ pelo qual Prudente se elegeu, alegorizado pelas penas da tanga do silvícola brasileiro; do ministro do Exterior, Carlos Augusto de Carvalho do ministro da Guerra e do general de divisão Bernardo Vasques, ambos com mandatos exercidos de 15 de novembro de 1894 a 1896. Todos estão de mãos bem dadas ao porta-bandeira, arrastando o presidente. A crítica visual é muito bem exposta quanto aos que antecedem Prudente de Moraes e que efetivamente estão no governo do país.

Um agudo contraponto avesso, e neste avesso, a inscrição transgressora da caricatura. Enquanto, em caminho elevado, as nações sul- americanas olham para cima, a nação brasileira olha para baixo, enquanto, em estrada descendente, a ditadura positivista olha para frente, o presidente Prudente, encerra sua visão. Até o cavalo

¹⁴ O Partido Republicano Federal foi o primeiro partido em caráter nacional, fundado em 1893, para fundamentar a candidatura de Prudente de Moraes à presidência. No Império, foram criados: o Partido Republicano Paulista - PRP, em 1873, o primeiro republicano; o Partido Republicano Rio-Grandense - PRRG de 1882, e o Partido Republicano Mineiro - PRM, surgido em 1888, após a Abolição. *O Manifesto Republicano* é anterior a todos, foi lançado no Rio de Janeiro, em *A República* de 3 de dezembro de 1870.

de d. Quixote encontra um lugar mais conveniente nesta história, dirige o seu olhar para as montarias dinâmicas das vizinhas continentais, já o burro de Sancho Pança observa o outro “burro de carga”. É uma verdadeira declaração de carnaval.

A nação, apostando num mínimo de integridade, se posiciona politicamente contra a cena nacional, ao virar-se de costas ao cordão governista, e com a bandeira da República em seu ombro esquerdo, a meio pau, de luto, indignada com o espetáculo, dramatiza a Despátria em seu dístico carnavalizado, “DESORDEM E REGRESSO”!

O artista-jornalista criticava o patriotismo ideológico positivista estatizado da Bandeira Nacional¹⁵ criada por Miguel Lemos e Teixeira Mendes, com design de Décio Vilares. Para ele não se tratava de um **lema**, mas de um **problema político**. Ridicularizou o movimento a partir do símbolo e sempre expôs os seus ñãos ao Positivismo e aos membros do Apostolado. No início do novo século, em 1902, escrevia, “Ora, até que afinal, explodiu o brado da revolta, que há muito se fazia esperar contra a insistência inconveniente dos membros da seita positivista.”, e continua, “Desde o advento da República, essa mania

¹⁵ A bandeira republicana é composta com as cores da bandeira do Império, mas agora justificadas, não pelas cores das casas imperiais luso-ausíriaca, mas sim pela conversão simbólica das riquezas nacionais que alicerçavam a construção da nova pátria, o verde e o amarelo. Do desenho de Jean Baptiste Debret permaneceu o losango. Saídos os elementos imperiais, apresenta uma faixa branca descendente com o lema positivista da Ordem e Progresso, cortando um círculo, não mais a esfera armilar, inserido com o mapa astral, realizado por Manuel Pereira Reis, num ajuste astronômico da posição das estrelas no céu do dia 15 de novembro de 1889 e sua relação com os estados, posicionamento este muito questionável. As bandeiras das nações europeias que se constituíram durante o século XIX se inspiravam na bandeira tricolor da República Francesa, que por sua vez, manteve a cor real branca, e as cores azul e vermelho da cidade de Paris.



Figura 3 - Detalhe. Angelo Agostini, *Don Quixote*, a. 2, n. 43, p. 4-5, 25 jan. 1896.

intrometida tornou-se uma verdadeira praga, a cobrir de ridículo as coisas mais sérias.”¹⁶ Em relação aos dizeres da bandeira, um dos mais importantes símbolos das nações

¹⁶ *Don Quixote*, a. 8, n. 155, 8 jul. 1902.

modernas criadas no século XIX, desaprovava por inteiro, como substância e fundamento. “A nossa bandeira é um monstro, a única no mundo que tem direito e avesso, deixando ver em uma das faces, um horror: OSSERGORP E MEDRO.”

É importante discutir mais um dado embutido no discurso radicalmente contrário de Angelo Agostini em relação às ações positivistas. O Apostolado levou em 19 de dezembro de 1889 ao governo provisório, o protesto contra a lei de naturalização. O pensamento doutrinário entendia que, “o sentimento de pátria não se impõe pela lei, desenvolve-se através de longo processo histórico de convivência”, entendendo-se pátria e cidade como coletividades de integração e convivência afetiva, lembravam a frase de Danton, “A pátria não se leva na sola dos sapatos.”¹⁷ A referência perspectivada pelos positivistas nos momentos republicanos, e utilizada como argumento simbólico por muitos, era de pátria, mais do que nação, e o próprio Comte falava em mátria. Eric Hobsbawn concorda que a compreensão de nação, mesmo que construída de cima para baixo, não pode ser estudada sem levar em consideração as esperanças, e os interesses das pessoas comuns, “as quais, não são necessariamente nacionais e menos ainda nacionalistas”.¹⁸ Contudo para digressão das questões de representação política positivista, a justificativa social estava na ideia de representação do povo, mas não como origem e sim como fundamento, sendo os homens

¹⁷ CARVALHO, José Murilo de. op. cit.. p. 63.

¹⁸ HOBBSBAWN, Eric. J. *Nações e nacionalismos desde 1789*. São Paulo: Paz e Terra, 1990. p. 20.

comuns, objeto e não sujeito da representação, assim define Cristina Buarque de Holanda, “em síntese, o povo não se faz representar, mas é representado.”¹⁹

Agostini²⁰ era estrangeiro, nasceu ao noroeste na Península Itálica, na região do Piemonte, em 1843, onde regia a antiga casa dos Savoia, cerca de trinta anos antes da unificação da Itália. No Brasil foi estrangeiro desde os 16 anos, quando aqui chegou, naturalizando-se em 1888 após a Abolição, e não se encontrava no país, quando da instauração da República. José do Patrocínio, dizia que Agostini não precisava ter nascido no Brasil, para “ser um dos mais beneméritos brasileiros”, tratando-se da questão maior do nacionalismo em que se traduziu o movimento abolicionista brasileiro, sua maior tradução, justificando-se a compreensão hobsbawniana que “os nacionalismos que não dependiam do Estado eram as mais poderosas forças”.

A dimensão de apresentação ditatorial que originou a Revolução Federalista contra o castilhismo, expresso agudamente na imagem de análise, é porque combatia a obra de arte impressa de Agostini no periodismo independente durante os primeiros anos da Primeira República. Considerando também, a continuidade de manifestações criticadas pelo autor contra o Positivismo, ao cruzar o século, inferida às políticas públicas, que assistia e convivia diretamente no Rio de Janeiro, centro do poder e capital do poder de centro.

Desde a fundação em 1876, da Sociedade Positivista do Brasil, filiada à Sociedade Positivista da França, se

¹⁹ HOLANDA, Cristiana Buarque de. op. cit. p. 81.

²⁰ Angelo Agostini (Vercelli, Itália, 8 abr. 1843 – Rio de Janeiro, 23 jan. 1910).

destacam como sócios fundadores, três importantes nomes na conceituação teórica e no projeto da instalação dos primeiros anos republicanos, os jovens Miguel Lemos e Raimundo Teixeira Mendes, e o velho engenheiro militar, Benjamin Constant. Convertia-se à doutrina de Augusto Comte, pela linha de Emil Littré, a partir das leituras realizadas no Apostolado. Irrompido o desligamento da linha littreana, a corrente ortodoxa ativada por Miguel Lemos, de adoção comtista religiosa laffittiana, fora ainda mais dramatizada, pela Igreja Positivista do Brasil, e em seus cultos no Templo da Humanidade. Miguel Lemos manteve contato com Pierre Laffitte, em Paris, e em 1881 foi nomeado por ele, presidente da Sociedade no Rio de Janeiro, e ao torná-la uma organização militante, na perspectiva de uma grande transformação social, rompeu com o mentor, radicalizando sua posição. A orientação cientificista littreana continuou reafirmada pelo positivismo ilustrado e pelos doutores de farda, formando a ação mais acomodativa da filosofia, constituindo-se na corrente heterodoxa, na verdade a matriz positivista brasileira.

A República brasileira foi institucionalizada em meio a uma crise econômico-financeira, pela capitalização do pós-abolição, da bolha do Encilhamento, da especulação, e o governo de Prudente de Moraes, em meio à crise política da Revolução Federalista no Rio Grande do Sul, do movimento messiânico pró-monárquico na Bahia, deflagrando a Guerra de Canudos, e pelo fim da Revolta da Armada no Rio de Janeiro, em março de 1894, quando foi eleito. À regulação ideológica que o Estado deveria assumir, seguiram-se

as acomodações institucionais e conjunturais dadas à organização social hierarquizada brasileira, assim como o processo de internalização da nova representatividade em seu próprio corpo nacional. Se os Estados precisavam fazer as nações, em 1889, o governo da República dos Estados Unidos do Brasil também necessitou de construir um capital simbólico do poder, e pela teoria da filosofia positiva de equilíbrio racional, num processo historicista, o Positivismo no Brasil demarcou a história política republicana, com o estatuto emb-**lemá**-tico francês, antes científico do que revolucionário, mas ainda de transformação social, da **Ordem e Progresso** na Bandeira Nacional.

Fontes primárias:

Don Quixote: jornal ilustrado de Angelo Agostini (1895-1903).

Referências bibliográficas:

CARVALHO, José Murilo de. Pontos e bordados: escritos de história e política. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

FREIRE, Américo, CASTRO, Celso. As bases republicanas dos Estados Unidos do Brasil. In: GOMES, Angela de Castro. A República no Brasil. Rio de Janeiro: FGV/Nova Fronteira, 2002. p. 30-63.

HOBSBAWN, Eric J.. A Era das Revoluções. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HOBSBAWN, Eric. Nações e nacionalismos desde 1789. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HOLLANDA, Cristina Buarque de. Modos da representação política: o experimento da Primeira República brasileira. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG/IUPERJ, 2009.

IPANEMA, Rogéria Moreira de. Rir para não chorar. Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, a. 5, n. 54, p. 68-74, mar. 2010.

_____. Angelo Agostini: 100tenário de despedida do artista com dom Quixote. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, IHGRJ/IOERJ, a. 18. n. 18, p. 77- 99, 2011.

LASTARRIA, J. V.. Leçons de Politique Positive. Paris: E Denné, 1879.

MARIAS, Julian. História da Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PANDOLFI, Dulce Chaves. Voto e participação política nas diversas repúblicas do Brasil. In: GOMES, Angela de Castro. A República no Brasil. Rio de Janeiro: FGV/Nova Fronteira, 2002. p. 64-115.

Gandhi no Rio de Janeiro

Rosana Pereira de Freitas

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Com um cajado na mão, “Mahatma Gandhi” caminha, dando as costas à praça que leva seu nome, no Centro do Rio de Janeiro. Presente do governo indiano ao Brasil, o bronze do escultor Sankho Chaudhuri (1916-2006) foi instalado quase na calçada, no ângulo menos visível da praça assimétrica, seu topônimo. A escultura é mantida fora da praça, externa ao novo gradil, e parece ter recebido um pedestal ainda maior, na tentativa inútil de protegê-la da urina. Nem na calçada, nem na praça. A partir da incômoda posição ocupada pela obra, o texto traça um paralelo entre a ambígua figura do diaspórico pacifista e a trajetória de sua efígie no Brasil.

Palavras-chave: Iconografia política. Arte Indiana. Escultura. Sankho Chaudhuri.

Abstract: With a staff in his hands, “Mahatma Gandhi” walks, turning his back to the square that bears his name in downtown Rio de Janeiro. A gift of the Indian government to Brazil, the bronze of the Bengali sculptor Sankho Chaudhuri (1916-2006) was installed near the sidewalk at the least visible angle of the asymmetric square with his toponym. The sculpture has been kept

out of the plaza, outside the new fence, and seems to have received an even higher pedestal, in a futile attempt to protect it from urine. The bronze is not on the sidewalk, nor in the square. From the awkward position occupied by the work, this paper draws a parallel between the artistic choices of its author, the ambiguous figure of the diasporic pacifist, and the trajectory of his effigy in Brazil.

Keywords: Political Iconography. Indian Art. Sculpture. Sankho Chaudhuri.

Com um cajado na mão, “Mahatma Gandhi” caminha, dando as costas à praça que leva seu nome, no Centro do Rio de Janeiro. Presente do governo indiano ao Brasil, o bronze do escultor Sankho Chaudhuri (1916-2006) foi instalado quase na calçada, no ângulo menos visível da praça assimétrica, seu topônimo. Ao fundo se vê – como pretendia o general Ernesto Geisel – o Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial, do outro lado do Aterro do Flamengo. Na praça, hoje cercada, o Chafariz Val d’Osne – desligado – é incapaz de ocupar o vazio deixado pelo Palácio Monroe. Parece que é o vazio o grande personagem da praça. Ele sim, é lembrado com frequência, o Palácio demolido.

A história do Monroe é conhecida. Começa em Saint Louis, nos Estados Unidos, em uma Exposição Universal, no ano de 1904, para a qual foi projetado. O premiado

pavilhão brasileiro – recebe Medalha de Ouro –, desmontável como muitos à época, é transportado ao Brasil ao término da exposição, e aqui instalado, em 1906, para sediar a Terceira Conferência Pan-Americana. Só então é batizado pelo Barão do Rio Branco, parece que por sugestão de Joaquim Nabuco, com o nome do presidente americano inventor do Pan-americanismo: Monroe. Até então era apenas o Palácio de Saint Louis. Em pleno centro do Rio, ele abriga a Câmara de Deputados entre 1914 e 1922, até que o Palácio Tiradentes ficasse pronto. O Senado Federal passa a ocupa-lo, até ser fechado pelo Estado Novo (1937-1945), e os anos de 1945 e 1946 o Monroe é sede do Tribunal Superior Eleitoral. Mesmo após a mudança da capital para Brasília, no início dos anos 60, o prédio permanece como uma sede local do Senado.

O fim de sua história, é também conhecido. O General Ernesto Geisel não apenas recusa-se a reconhecer seu tombamento – já obtido em esfera estadual, mas assina sua demolição. Parece que por puro revanchismo: ele teria sido preterido em uma promoção de patente, em favor do filho do Coronel Francisco Marcelino de Souza Aguiar, o arquiteto premiado em Saint Louis. Publicamente, a alegação de Geisel é a de que o Palácio atrapalhava a visão do Monumento aos Pracinhas. O Metrô, que passou como o pivô da história, parece ao fim ter desviado sua rota, para não afetar as fundações do Palácio. Tarde demais. A verdadeira campanha feita pela imprensa, com o aval de nomes como Lúcio Costa, acaba vencendo. A “ecletofobia” ainda gozava de muita força, e se você fosse considerado

um “bolo de noiva”, estava com os dias contados. Em março de 1976, o monumento foi demolido.

Mas voltemos à Gandhi, pois a praça que leva seu nome já existia, antes mesmo da chegada de sua efígie. A praça Mahatma Gandhi foi criada pelo decreto número 9.286 de 22 de julho de 1948, que a situa “entre as avenidas Rio Branco e Luis de Vasconcelos e as ruas Senador Dantas e do Passeio, junto ao jardim do Monroe, no Centro”¹. O decreto assim a denomina e a reconhece oficialmente, mas a mais não se presta.

Curioso exemplo, o de uma praça que existiria de direito, mas não de fato, segundo o Controle Histórico de Benfeitorias Públicas da Prefeitura. Em nota, na documentação referente à praça, é afirmado que ela “existe por direito e não de fato, em virtude do decreto número 2.528 de 14 de março de 1980.”² A solução para o absurdo – como uma praça que aí está, pois não estamos tratando de um projeto de praça, pode ser uma praça que não existe de fato? – é indicada em uma observação manuscrita, ao fim do documento: “As praças Monroe e Mahatma Gandhi têm a mesma planta, pois não existe nenhum marco geográfico que as delimitem, mas existem marcos históricos.”³ Não há qualquer pista dos marcos históricos aos quais o técnico da prefeitura se refere. Ambas ocupam a mesma área de 7.209 metros quadrados.

Quando a longa campanha que resulta na demolição do Palácio Monroe acontece, a escultura do líder indiano

¹ Fundação Parques e Jardins. Rio de Janeiro, RJ, II R.A, ficha 16.

² Relatório Técnico. Rio de Janeiro, RJ, II R.A, p.2.

³ Ibid, s/d, p.3

já se encontrava em seus jardins. Gandhi não esperou a demolição para dar as costas à praça. A obra foi originalmente instalada nos jardins do Monroe, mas mais voltada para a Cinelândia, para onde poderia caminhar então o pacifista. Só com a instalação do chafariz – após anos de debate sobre o destino da sua praça – é que Gandhi é movido para o eixo diagonal, e deslocado precisamente para os limites de sua área.

Passada a euforia pós inauguração, o antigo chafariz da Praça da Bandeira passa mais tempo desligado do que em ação. Talvez por isso não consiga fazer frente ao espaço deixado pelo Palácio. Mesmo quando ligado, os outros habitantes da praça lhe são indiferentes. O busto de Adolfo Bergamini, a erma de Evaristo de Moraes e a cabeça de Catulo da Paixão Cearense, presos a seus pedestais, não são capazes de nos indicar, com o olhar, algo além do vazio. Foram posicionados em direção ao chafariz, voltados a ele, mas isso é pouco. Como poucos são os que freqüentam a praça, além dos seguranças que protegem os clientes do estacionamento subterrâneo, construído na área criada pela curva, pelo desvio das obras do metrô carioca.

Como a população de rua, Gandhi também foi expulso. Sua escultura é agora mantida fora da praça, externa ao novo gradil, e parece ter recebido um pedestal ainda maior, na tentativa inútil de protegê-la da urina. O pedestal original, de granito, deu lugar a outro, ou teria sido apenas “emparedado” no que hoje lá está, de cimento. A julgar pela pintura preta do seu acabamento, não foram poucos os tratamentos estéticos “emergenciais”. Os registros da

Prefeitura confirmam que o material do pedestal original fosse pedra, mas não necessariamente o granito: “Estátua em bronze, representando Mahatma Gandhi em seus últimos dias de vida, sobre um pedestal de catania [sic] lavrada”⁴ é o que traz a ficha não datada dos arquivos.

A julgar pelo texto não assinado de um outro laudo dos arquivos da Fundação Parques e Jardins, a obra é necessariamente anterior a 27 de maio de 1964, data da morte de Nerhu, pois é seu governo – que naturalmente extingue-se com sua morte – o responsável pela doação da peça. Se acrescentássemos o transporte, a burocracia e as tratativas que poderiam preceder a doação, chegaríamos sem dificuldade a uma obra que seria, no mínimo, do ano anterior, de 1963. O documento apresenta o valor da obra, setenta e cinco mil rúpias e a data da inauguração, 23 de setembro de 1964, embora uma foto, localizada no Arquivo Geral da Cidade, traga o ano de 1965. (Figura 1)

O Documento acima citado também traz outra informação pouco precisa, a descrição do monumento. Segundo ele, Gandhi é mostrado no fim da vida. Que a obra represente Gandhi em seus últimos anos é algo discutível. Desde a Marcha do Sal ele consolidou a imagem usada na obra: de pé, caminhando, com um cajado na mão direita. E depois dela ele ainda vive dezoito anos. Mas sua versão escultural já está cunhada. Sim, pois é o próprio Gandhi a esculpir-se, a criar sua imagem. E é tão bem sucedido que cedo atinge o panteão hindu, como se sempre estivesse estado lá, com uma origem perdida nos

⁴ Fundação Parques e Jardins. Rio de Janeiro, RJ, II R.A, s/d.



Figura 1 - Praça Mahatma Gandhi, 1965. Arquivo Geral da Cidade, Rio de Janeiro.

tempos imemoriais. Sua iconografia, muitíssimo recente, é imediatamente incorporada. Gandhi sabia como usar o mundo das imagens, os jornais, a fotografia. Para além de seus panfletos, seu jornal ou suas cartas, suas campanhas

eram cuidadosamente estudadas para obterem o maior impacto dramático, a maior repercussão possível na imprensa internacional. O único capaz de reter a imagem ocidentalizada do jovem advogado de terno ao olhar o corpo nu de Gandhi parece ter sido Churchill. Ele sabe o que faz quando o evoca o iogue. Das mais antigas, senão a mais antiga imagem humana indiana. Ao contrário de seus colegas de praça, ou de inúmeras outras personagens políticas, o busto não é a tipologia mais explorada no caso de Gandhi. Ele precisa do seu corpo, é nele que a eloquência de sua luta se dá. E precisa de seu corpo em ação. A esmagadora maioria das efígies de Gandhi espalhadas pelo mundo trazem o mesmo partido.

Ao menos dois pontos merecem ser destacados aqui: a antecedência cronológica da obra e de sua doação, em relação à maioria das demais peças de temática semelhante, e a envergadura do seu autor. A grande maioria dos “Gandhis” em espaços públicos é de meados dos anos setenta, ou mesmo dos anos oitenta em diante. O da Union Square, em Nova Iorque, por exemplo, foi instalado em 1986, mesmo que acreditemos que já está lá há tempos, levando sua mensagem de paz aos exaltados ativistas do tradicional local de protestos novaiorquino.

Sankho Chaudhuri, ainda que desconhecido do público brasileiro – a escultura de quatro metros de altura, fora o pedestal, não traz qualquer identificação do nome do autor, os guias publicados tampouco – não é um nome menor da escultura em seu país. Ao contrário. Ele pode ser alinhado como o segundo nome na linhagem da escultura

moderna indiana. Estuda com o primeiro, Ramkinker Baij, e como ele se torna influente professor.

O longo autor do nosso Gandhi nasceu em 1916 no estado do Bihar, com o nome de Naranarain Chaudhuri, mas como tantos outros indianos, é conhecido pelo apelido, Sankho, e claro, pelo nome de família. Formou-se em 1939 na Escola de Belas Artes de Santiniketan, onde conheceu seu mestre. Prosseguiu os estudos e, em 1945, obteve o diploma de Belas Artes com especialização em Escultura, na mesma instituição. Ainda no ano de 1945, seguiu como assistente de Ramkinker Baij para o Nepal, para trabalhar na execução de um Memorial de Guerra, e aproveita para estudar técnicas tradicionais nepalesas de fundição em metal. No ano seguinte, em 1946, realiza sua primeira individual, em Mumbai.

Alguns textos de divulgação mencionam que ele começou sua carreira com manifestações próximas do cubismo, mas suspeitamos que sua obra escultórica – ele também pinta, principalmente no início da carreira – só ganhou características marcadamente abstrato-construtivas após sua estadia na Europa, e seu contato com István Beöthy, então em Paris. Era necessário “matar o pai”, claro, mas o estudo das técnicas tradicionais decorre da agenda da Escola de Bengala. Não era uma imposição do seu mestre ou dos seus métodos. O nacionalismo dos intelectuais comprometidos com a independência possui sua versão na agenda artística: voltar-se à tradição. Chaudhuri se tornará famoso também pela importante coleção de arte popular indiana que irá formar ao longo

de sua vida. É às artes populares, aliás, que dirige seu fôlego teórico.

É em 1949 que ele faz seu “grand tour” pela Europa. Trabalha em Paris e na Inglaterra, visita Itália, Suíça, Bélgica e Holanda. Quando retorna, até 1957, e depois novamente até o ano de 1970, trabalha na Universidade de Baroda, onde foi chefe do departamento de escultura. Entre os anos de 1966 e 1968 foi reitor de Baroda. Em 1954, participa de uma importante coletiva organizada pela Galeria Nacional de Arte Moderna da Índia. Torna-se membro e é premiado pela Lalit Kala Akademi, em 1956. No ano seguinte, realiza uma individual em Nova Déli. Sua carreira se desenvolve nos anos 60, mas é apenas na década de 70 que se dá seu franco reconhecimento internacional, com obtenção de prêmios e colaboração como professor em diferentes universidades fora da Índia. Nos anos 80, participa de um seminário no British Museum e representa a Índia na Conferencia Internacional da Unesco de Veneza. Participa de júris internacionais e da Conferência da Unesco em Paris sobre Tradição Folclórica. É professor visitante no Japão e na Indonésia. Na década de 90 segue realizando exposições. Em 2004, a Academia Lalit Kala lhe atribui o prêmio “Lifetime Achievement Award”, um reconhecimento às “lendas vivas” da Academia de Belas Artes indiana.

Ao sentido de herança religiosa levado por Gandhi à população indiana sobre domínio britânico, corresponde o sentido de herança cultural buscado pela geração de artistas alinhados com a agenda da escola de Bengala.

Retornemos à escultura. Do mesmo modo como havia acompanhado seu mestre no estudo das tradicionais fundições em bronze, no Nepal, Chaudhuri não ficou indiferente aos experimentos com concreto por ele realizados em Santiniketan. Para recuperar a grande tradição de escultura em grandes formatos, novas técnicas foram exploradas. Para aproximar-se das vanguardas internacionais, novos temas. Ele trabalhou com materiais os mais diversos, produziu também relevos em grande dimensão e móveis.

No nosso Gandhi, é digno de nota o tratamento de superfície, que a pátina original e a pátina do tempo ajudam a explicitar. Não estamos diante de uma fundição corriqueira. Pena que no caso, no Rio de Janeiro, ao contrário de uma prática da época, a doação da obra não tenha sido precedida de nenhuma exposição sua. Não dispomos de catálogos nem outras obras para comparação.

Mas dispomos da obra, que merece ser revista. Como também seu posicionamento. Justiça seja feita. Se os portões mimetizados na grade ficassem abertos, perceberíamos facilmente que Gandhi de fato dá as costas ao acesso secundário da praça. À curvatura do gradil para acomodá-lo corresponde um acesso, constantemente fechado. Mas não há qualquer entrada no eixo da Cinelândia. A entrada principal é feita pela Avenida Rio Branco, e parece dirigir-se mais aos carros, dando acesso antes ao estacionamento subterrâneo, que ao passante.

Mesmo distante de seu centro e retirando-se da praça como sempre esteve, desde sua primeira instalação, se colocado no outro eixo diagonal, ou se simplesmente estivesse em uma praça sem grades, Gandhi poderia evocar a presença de ao menos duas esculturas que também marcham nos arredores. A primeira delas, “O Passante”, de José Resende, caminha sem volume, em aço cortem, em direção ao Largo da Carioca. Mais à frente, é vez da obra de Ivens Machado, também caminhando junto ao transeunte. Sem nenhuma concessão à Índia ou excesso de liberdade associativa – a própria população já se referiu à peça de tal modo – as “patas de elefante” em concreto formam um portal e uma moldura, em uma diagonal que a um só tempo acentua o movimento de quem caminha e o movimento da obra. Nada mais frontal que um portal, entretanto o artista é capaz de fazê-lo girar em torno de quem passa, em uma envolvente dinâmica em compasso.

Não há de ser coincidência que o ante-projeto antecipado pela imprensa⁵, à época da demolição do Monroe, trouxesse as ligações que vemos hoje. Dividida e muda, a incômoda posição ocupada pela escultura de Gandhi parece falar muito de sua história.

⁵ “A Secretaria Municipal de Obras informou ontem que ainda está em estudos o projeto de reurbanização da área do antigo Palácio Monroe, cuja demolição será concluída hoje. Dentre as obras planejadas para o local, consta a construção de um estacionamento subterrâneo de dois andares, cuja renda possivelmente reverterá em benefício da Prefeitura. O projeto de reurbanização prevê ainda a integração do Largo da Carioca com a Rua 13 de Março e da Praça Marechal Floriano, tornando assim a área num imenso calçadão. Futuramente, a Rua Uruguaiana será fechada ao tráfego, e será transformada em rua de pedestres, com características de um boulevard verde.” O Estadão, São Paulo, 9 jun. 1976, s/p.

Referências bibliográficas:

CARRIÈRE, Jean-Claude. Índia, um olhar amoroso. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CAVEN, Roy C. Epilogue: the Modern Period. In: *Indian Art, a Concise History*. London: Thames and Hudson, 1976.

GANDHI. Minha vida e minhas experiências com a verdade. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1971.

GOLD, Gerald e ATTENBOROUGH, Richard. Gandhi, uma biografia fotográfica. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

KHANNA, Bakraj e KURTHA, Aziz. *Art of Modern India*. London: Thames and Hudson, 1998.

LELYVELD, Joseph. Mahatma Ganchi e sua luta com a Índia. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MAGO, Pran Nath. *Contemporary Art in India: A Perspective*. New Delhi: National Book Trust, 2000.

MARTINS, Maria. Ásia Maior: Brama, Gandhi e Nehru. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

MITTER, Partha. Modernism in India. In: *Indian Art*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2001.

NAIPAUL, V.S. Índia, um milhão de motins agora. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PÁNIKER, A. Índika, una descolonización intelectual. Reflexiones sobre la historia, la etnología, la política y la religión en el Sur de Asia. Barcelona: Kairós, 2005.

***Cuadros de Monvoisin* (1843): pintura e política no Chile**

Valéria Alves Esteves Lima

Universidade Metodista de Piracicaba

Resumo: *Cuadros de Monvoisin* é o título do artigo de Domingo Faustino Sarmiento, publicado no periódico santiaguino *El Progreso* em 3 de março de 1843, dia que antecedeu a abertura da exposição pública de quadros trazidos na bagagem do pintor francês Raymond Quinsac de Monvoisin para a capital chilena. Este trabalho pretende, a partir do artigo de Sarmiento, discutir em particular o papel da iconografia produzida por Monvoisin e as expectativas a esse respeito por parte de uma elite que assumia a condução do projeto de construção de uma “consciência nacional” chilena ou que dela participava, como Sarmiento, de uma maneira relativamente indireta, porém, igualmente diretiva.

Palavras-chave: R. Q. Monvoisin (1790-1870). D. F. Sarmiento (1811-1888). Chile, século XIX. Iconografia Política.

Resumen: *Cuadros de Monvoisin* es el título del artículo de Domingo Faustino Sarmiento, publicado en el diario santiaguino *El Progreso* el 3 de marzo de 1843, el día

antes de la inauguración de la exposición pública de los cuadros que trajo consigo el pintor francés Raimundo Quinsac de Monvoisin a la capital chilena. Este trabajo intenta, a partir del artículo de Sarmiento, discutir en particular el papel de la iconografía producida por Monvoisin y las expectativas en este sentido por parte de una élite que asumió la conducción del proyecto de construcción de una “conciencia nacional” en Chile o que de ella participó, como Sarmiento, de una manera relativamente indirecta, sino también decisiva.

Palabras clave: R. Q. Monvoisin (1790-1870). D. F. Sarmiento (1811-1888). Chile, siglo XIX. Iconografía Política.

Introdução: O sentido político da pintura de Monvoisin no Chile

Assim como a grande maioria dos países latinoamericanos, o Chile possui uma historiografia idiossincrática, que aponta para especificidades de seu próprio desenvolvimento e dos discursos que o acompanharam. Ainda que, desde o período pré-independência, a consciência de uma identidade especificamente chilena já houvesse despontado entre alguns de seus mais destacados intelectuais e políticos, tais ideias alcançaram maior repercussão a

partir do momento em que o país teve que reelaborar seu passado a fim de construir uma nova imagem para a nação independente. São por demais reconhecidas as premissas que apontam para a importância da arte para a construção dos complexos processos de identidade nacional nas ex-colônias americanas e, nesse sentido, a experiência da república chilena permite compreender aspectos específicos de sua história, assim como fornece importantes elementos para os estudos comparativos entre as distintas realidades nacionais na América Oitocentista.

Monvoisin chega ao Chile no ano seguinte ao início do governo de Manuel Bulnes, marcado por iniciativas desenvolvimentistas que incluíam importantes projetos relacionados à educação do povo chileno. Entre os projetos da chamada *Geração de 42* estava a aproximação entre o Chile e a experiente Europa, nomeadamente a França, de onde acorriam ideias, intelectuais e artistas comprometidos com os projetos do governo Bulnes. Apesar do interesse direto de alguns membros da elite de Santiago na vinda de Monvoisin, como se verá mais adiante, o apoio do governo Bulnes a esse projeto deveu-se, sobretudo, à experiência de Monvoisin com o ensino técnico na França, ramo da educação ao qual o novo governo dedicava especial atenção. Tratava-se, portanto, de uma medida pragmática, que visava aproveitar seu talento docente em um campo particularmente caro ao novo governo, qual seja, a capacitação técnica de seus jovens. Ao chegar, porém, Monvoisin logo se desliga desse plano, construindo uma carreira de grande sucesso entre as elites daquele país,

materializando em inúmeros retratos o poder de seus membros na formação nacional chilena.

Sua presença no Chile e, em menor grau, nos demais países americanos pelos quais passou, exemplifica a prática de artistas que, ao chegar aos centros americanos no momento da organização de instituições e equipamentos nacionais, acabam por ter um papel que vai além de suas intenções e expectativas primeiras. A permanência de Monvoisin por tantos anos na capital chilena acabou por estabelecer parte da fortuna crítica da história da arte naquele país. Com seus retratos, cria uma visibilidade inédita para as elites locais. Suas cenas históricas constroem importantes interpretações de aspectos da história local, ainda que não se comparem com a significação de seus retratos. Sua identidade artística, por fim, foi responsável pelo espaço – físico e simbólico - que ocupou e, de certa maneira, ainda ocupa na historiografia da arte latinoamericana. Como veremos, Sarmiento sintetiza em seus artigos a expectativa que os dirigentes e, ainda mais, as elites políticas e intelectuais locais, tinham com relação à sua capacidade de agir em prol da ilustração de uma sociedade que já possuía, fomentada por vários de seus mais destacados políticos, a certeza de uma excepcionalidade no cenário americano. Manuel de Salas, uma das figuras mais importantes da sociedade chilena de finais da época colonial e da época da independência, afirma em um de seus escritos, datado de 1805: “El reino de Chile [es] sin contradicción el más fértil de América y

el más adecuado para la humana felicidad... (...) es um suelo privilegiado, bajo cielo benigno y limpio”.¹ Anos mais tarde, corroborando a excepcionalidade promovida pelas condições naturais do país, alimentada em todo este intervalo de tempo por vozes que acrescentavam à privilegiada situação geográfica do país as características específicas de seu povo, assim surgiu, nas páginas do *Araucano*, a situação do país em 1841:

La excepción honrosa de paz y estabilidad, de orden y libertad, que presenta Chile en medio de los desórdenes de la anarquía y de las demasías del poder arbitrario que afligen a la mayor parte de los estados Hispanoamericanos, ha debido llamar la atención de cuantos se interesan en el bien de la humanidad y los adelantamientos de la civilización (...).²

Esperava-se, assim, que o talentoso pintor francês colaborasse com o aperfeiçoamento dessa condição. Sua tarefa, inicialmente tributada ao ensino que ministraria na planejada escola, viu-se ampliada pela função que logo assumiu, de retratista dessa elite. Suas obras passaram a alimentar tal sentimento de excepcionalidade, ao mesmo tempo em que traduzem a maneira de estar no continente de um artista que, como tantos outros, viu-se obrigado a reinventar-se no contexto que o recebeu. Sua proximidade com o poder e o papel que as artes assumem nos projetos dessa elite atribuem o sentido político à sua pintura, que deve ser lida na chave que busca compreender as iniciativas das novas nações americanas em direção à sua maturidade intelectual e cultural.

¹ Manuel de Salas, apud KREBS, 2009, p. 5.

² *El Araucano*, Santiago, 9 de abril de 1841. Citado por SAN FRANCISCO, 2009, p. 55.

Monvoisin e os quadros

Ao findar o mês de janeiro de 1843, o pintor francês Raymond Quinsac de Monvoisin chegava à cidade de Santiago do Chile, procedente de Buenos Aires, local onde havia deixado o navio que saíra do porto em Le Havre, na costa francesa, em maio do ano anterior. Tendo na capital portenha restado aproximadamente três meses, juntava-se, ao chegar a Santiago, à sua bagagem, que seguira viagem com o navio e que contava, entre outros pertences, com uma coleção de mais de uma dezena de trabalhos de sua autoria. Pouco mais de um mês depois da chegada do artista ao Chile, nove deles seriam expostos nas antigas dependências da *Universidad de San Felipe*, configurando o momento consagrado pela historiografia e pela crítica chilenas como a primeira exposição de arte realizada no país. Para além do impacto contemporâneo provocado pela mostra, seu lugar na história da arte local parecia ainda assegurado nas palavras do destacado artista chileno Pedro Lira, o qual, em carta escrita no dia 10 de setembro de 1900, insistia na avaliação do evento como “uno de los más sensacionales hechos artísticos de la época”.³ Segundo Josefina de La Maza, estudiosa da arte chilena e que analisou o material publicado sobre a exposição, ainda hoje é difícil definir com exatidão em que teria consistido tal êxito. Em suas palavras, “¿Fue un triunfo artístico o social? ¿Fue la obra de Monvoisin comprendida desde un punto de vista artístico o las obras presentadas

³ CARTAS de Don Pedro Lira a M. Ernest Labadie. **Revista Chilena de Historia y Geografía**. N. 111. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, enero-junio 1948, p.12.

sólo desataron los deseos de autorepresentación de la elite chilena?”⁴ Caberia, então, associar o episódio da exposição de quadros de Monvoisin com o contexto sociopolítico chileno, a fim de compreender toda sua significação.

Naquela ocasião foram apresentadas ao reduzido e, segundo os pareceres da época, desinformado público santiaguino, as seguintes obras: *Ali Pachá e Vasiliki*, *Branca de Beaulieu*, *Nove Termidor*, *Heloísa no sepulcro de Abelardo*, *Joana de Arco*, *Mendigo espanhol*, *Menino parisiense pescando*, *Missa católica* (esboço) e *Aristomenes*. As páginas do periódico *El Progreso*, publicado diariamente na capital, noticiaram entusiasmamente a exposição, dando continuidade ao destaque já registrado em edições anteriores, à presença do renomado francês entre o tímido meio social chileno. Destacava-se, então, a reduzida capacidade do público para o exercício da leitura temática e também formal das obras apresentadas, considerando que, como destaca Pedro Lira em documento já citado, “(...) éramos en esa época casi bárbaros, desde el punto de vista artístico”.

A presença de Monvoisin no Chile está relacionada com o projeto oficial de organizar ali uma escola de desenho e pintura, bem como desenvolver o gosto pelas belas-artes entre a sociedade chilena. Ressentiam-se os intelectuais e políticos locais de que, no Chile, não se havia ainda verificado a formação de artistas que pudessem enriquecer os templos e salões chilenos com “produções nacionais”. Em uma das primeiras edições de janeiro de

⁴ De LA MAZA CHEVESICH, 2012.

1843, *El Progreso* anunciava a chegada de Monvoisin à capital chilena destacando:

O Sr. Monvoisin, um dos primeiros retratistas de Paris e uma das maiores reputações artísticas como pintor de história, está para chegar ao Chile. (...) As artes liberais no Chile farão uma aquisição importantíssima com o Sr. Monvoisin, e seus talentos poderão consagrar-se a ilustrar uma multidão de assuntos nacionais, dignos de exercitar o pincel dos grandes mestres europeus.⁵

No mês seguinte, o mesmo periódico comentaria a expectativa de que a presença de Monvoisin pudesse estimular os meios artísticos locais através da capacitação de “pincéis chilenos”, uma vez que, segundo o articulista, “até agora estamos à mercê de pincéis estrangeiros”.⁶ A autoimagem positiva que o Chile possuía de sua evolução política e social⁷ alimentava a certeza a respeito das possibilidades artísticas de seus jovens. Uma emancipação artística estava, assim, nos planos dessa elite intelectual e política, que se valeu da presença de artistas estrangeiros para encaminhar seus projetos.

Contrariando as expectativas dos meios oficiais chilenos, Monvoisin abandonou o projeto oficial de uma escola de desenho e pintura, optando por uma carreira de grande sucesso entre as elites daquele país, materializando em inúmeros retratos o poder de seus membros na formação nacional chilena.

O destaque conseguido pela exposição dos trabalhos de Monvoisin, a despeito do despreparo do público, parece

⁵ UN GRAN artista en Chile. *El Progreso*, Santiago de Chile, p.1, 15 jan. 1843.

⁶ MONVOISIN. *El Progreso*, Santiago de Chile, p.1, 11 fev. 1843.

⁷ Sobre este tema, ver: KREBS, 2009, p. 3-22.

ter se originado da própria expectativa que os meios intelectuais e políticos depositavam na presença do artista em terras chilenas. Membros de destacadas famílias de Santiago haviam conhecido o artista durante seus períodos de formação e residência na Europa, hábito comum entre jovens aristocráticos daquele país desde o final da década de 1820.⁸ Foi através deles que Monvoisin travou conhecimento com os projetos das elites governantes chilenas e foi por seu intermédio que sua decisão de partir para a América se concretiza. No entanto, não se pode creditar todo o impacto causado pela exposição, e mesmo por sua presença na cidade, ao capital social que então possuía o artista francês quando chega a Santiago. As obras expostas eram exemplares do melhor da produção de Monvoisin, formado entre o neoclassicismo pós-davidiano e o romantismo das primeiras décadas do século XIX. Temas históricos, literários e mitológicos preenchiam telas de grande formato e encantavam os olhares dos visitantes, a quem ofereciam a possibilidade de uma experiência estética certamente nova. Até então, os grandes formatos estavam reservados na arte local aos temas religiosos e, ainda assim, não costumavam receber a intensidade das cores e a complexidade dos arranjos estilísticos que lhes oferecia o artista francês. É quase certo que não os pudessem compreender: nem os arranjos, nem os temas... Em seu auxílio novamente saíam as páginas de *El Progreso*, onde se podia ler, na edição de 04 de março de 1843, dia da inauguração da mostra, uma descrição das obras expostas

⁸ Cf. FELIÚ CRUZ, 1955, p. 7-23.

nas salas da *Universidad de San Felipe*, cujos temas eram apresentados ao público curioso e ainda desprovido de tal repertório. Durante todo o restante do mês, foram publicados, na forma de folhetins, textos relacionados às telas de Monvoisin, como o romance *Blanche de Beaulieu* e um longo escrito sobre Ali Pachá.⁹ Tais iniciativas, provavelmente ligadas ao nome de Sarmiento, indicam a preocupação dos intelectuais ativos no governo Bulnes no sentido de promover a educação e, no caso específico da exposição das obras artísticas de Monvoisin, a formação do gosto entre a sociedade chilena.

Por fim, entre os fatores que explicariam o sucesso da exposição, resta ainda creditar algum papel ao “capital pessoal” de Monvoisin. Sua trajetória nos meios artísticos parisienses, ainda que encerrada em clima de desacordo e descrédito, permitia-lhe oferecer ao público americano um currículo que incluía premiações acadêmicas, um período de estudos em Roma, a convivência com destacados artistas do cenário francês (Guérin, Ary Scheffer, Delacroix, Géricault, entre outros) e, o que talvez fosse sua moeda de maior valor, as relações com a corte e a realeza francesas. Dando continuidade aos trabalhos realizados para diversos membros da nobreza francesa desde os anos de sua formação acadêmica, sob a Monarquia de Julho Monvoisin participa do grande projeto museológico de Louis Philippe em Versalhes, executando uma série de retratos de reis merovíngios e de marechais franceses. Um

⁹ O romance, de autoria de Alexandre Dumas (1826), foi publicado nas edições de 10 e 11 de março e o texto sobre Ali Pachá, nas edições entre 21-24 e 27-29 do mesmo mês. É bem provável que a autoria e iniciativa de publicação destes escritos sejam do próprio Sarmiento, considerando que era o redator de arte do jornal.

desentendimento com Alfonse de Cailleux, figura eminente nos meios museológicos franceses, afastou Monvoisin do projeto de Versalhes e impôs a urgência de uma mudança de rumos na vida do artista: *persona non grata* no cenário francês, o artista faria brilhar os olhos de uma elite que investiu em sua vinda, na expectativa da solução de problemas e carências que obstruíam o desenvolvimento da ainda jovem república.

Sarmiento e a crítica

*Cuadros de Monvoisin*¹⁰ é o título do artigo de Domingo Faustino Sarmiento, publicado no periódico santiaguino *El Progreso* em 3 de março de 1843, dia que antecedeu a abertura da exposição pública de quadros trazidos na bagagem do pintor. Como já sugerido, a vinda de Monvoisin, no interior do quadro que a configurou, deve ser entendida como o projeto de uma elite que já vinha há tempos ensaiando uma forma de se autorrepresentar e, em paralelo, reafirmar a especificidade de uma “consciência nacional” chilena. No artigo, ao declarar que o público de Santiago não possuía elementos para admirar “as criações da inteligência do artista”, Sarmiento descortina um cenário no qual estavam em evidência questões como o estatuto dos gêneros artísticos e sua “funcionalidade” nos projetos da elite chilena, aspectos do mecenato no Chile oitocentista e da formação do gosto entre a sociedade local, a incipiente condição da crítica de arte no período e, em especial, o

¹⁰ O título do artigo, tal como publicado no periódico, é *Pinturas del Sr. Monvoisin*.

papel da arte para o amadurecimento político da nação chilena.

Sarmiento acompanhara de perto a ascensão de Bulnes ao poder e a implementação de medidas destinadas a elevar o nível intelectual e cultural da sociedade chilena. Exilado no Chile desde 1840, o escritor torna-se uma das personalidades mais destacadas do meio intelectual em Santiago, ainda que lamentando, por um período, a postura altamente preconceituosa da sociedade chilena com relação aos estrangeiros e a ele, em particular. Em *Recuerdos de Provincia*, obra autobiográfica publicada no Chile em 1850, o escritor argentino queixa-se, com frequência, do desprezo com que era tratado e do ódio que lhe era dirigido, ao qual sempre respondia com ressentimento e revolta. Talvez por este motivo, em *Cuadros de Monvoisin* tenha Sarmiento destacado: “vivimos en la época feliz en que todos los hombres se sirven unos a otros, *en que un extranjero puede por su mérito ser más acatado que un nacional*”.¹¹ Ao contrário do que acreditava ter sido o seu caso, não consta que Monvoisin houvesse sofrido com a pecha de “estrangeiro”, tendo sido imediatamente acolhido justamente pelo fato de trazer, naquele momento, um pouco da Europa e de seus atributos artísticos para as terras americanas.

A atuação intelectual e política de Sarmiento no Chile valeu-se da imprensa como ferramenta e suporte primordial. Reconhecia a alta reputação da imprensa chilena a partir da década de 1840 e afirmava sua importância para o sucesso

¹¹ SARMIENTO, 1948-, p. 129 (grifos meus).

dos empreendimentos oficiais promovidos pelo novo governo, funcionando como uma força capaz de concretizar os projetos que animavam as mentes de muitos. Em suas palavras, “(...) son raros los casos en que un escritor puede imprimir a una sociedad su pensamiento propio pero *es condición de la prensa tomar de la sociedad las ideas que están en gérmen e incubarlas, animarlas y allanarles el camino para que marchen*”.¹² Tomando a imprensa como sujeito, parecia que Sarmiento se escondia por trás de uma condição de suposto anonimato para expressar suas ideias e defender suas opiniões, elas próprias já latentes, “em germe”, na sociedade. No que se refere à crítica de arte, é inegável que a imprensa chilena estava, na época de Sarmiento, sinalizando o que Dario Gamboni identifica como a emergência de um “polo jornalístico” no interior de um processo de profissionalização da crítica de arte ao longo do século XIX.¹³ Era nas páginas dos principais periódicos da época que se travavam os debates e noticiavam-se as ocorrências relacionadas aos mundos da arte nos contextos das novas repúblicas americanas, bem como no reduto monárquico brasileiro. Artistas, intelectuais e políticos exerciam, a um só tempo, suas funções específicas no mundo cultural latinoamericano e o papel de críticos de arte, perfil apenas tardiamente definido no continente.

Nesse contexto, Sarmiento é considerado o fundador da crítica de arte na Argentina e é como redator de artes de *El Progreso*, em Santiago, que o intelectual argentino vai

¹² SARMIENTO, 2006, p. 199 (grifos meus).

¹³ GAMBONI, 1991, p. 10.

noticiar, em uma série de escritos, os fatos relacionados à presença de Monvoisin no Chile e ao episódio da exposição por ele realizada no início de março de 1843.¹⁴ Curiosamente, quando fala de arte, o autor isenta-se da responsabilidade de um crítico, assumindo apenas aquela de um jornalista que, no caso do artigo publicado no dia 03 daquele mês, tinha “el deber indispensable de hablar del señor Monvoisin y de sus obras, que muy pronto verá el público”.¹⁵ Ao longo do artigo, porém, Sarmiento dá provas de um conhecimento muito superior ao que buscava demonstrar, o que, de resto, estaria muito mais de acordo com sua trajetória anterior. Desde 1836, em San Juan, sua província natal, possuía importantes contatos com as artes plásticas, literárias e dramáticas, tendo conhecido e convivido com vários artistas, como Benjamín Franklin Rawson, Gregorio Torres, Ataliva Lima e sua própria irmã, Procesa Sarmiento. Sendo assim, seria no mínimo ingenuidade acreditar em Sarmiento, quando afirma: “no entendemos nada de pintura, ni tenemos más fundamentos para hablar de este arte sublime (...)”.¹⁶

É possível, portanto, reconhecer nas entrelinhas do citado artigo algumas questões nada superficiais relativas à história da arte e, sobretudo, à teoria da pintura. Logo no início, Sarmiento reconhece o diferencial da formação de um pintor de história, capaz de executar uma pintura que está além da simples cópia de “objetos materiais” e manifesta o verdadeiro “poder criador” do artista: sua

¹⁴ Sobre os contatos entre Sarmiento e Monvoisin e os artigos publicados em **El Progreso**, ver: GARCÍA MARTÍNEZ, 1963, p. 45-55.

¹⁵ SARMIENTO, 1948-, p. 126.

¹⁶ Idem, p. 125.

imaginação. Afirmar, nesse sentido, que “o senhor Monvoisin é um pintor histórico; **seu talento é, por conseguinte, criador**, e está muito longe de achar-se reduzido àquela simples sagacidade que basta para fazer cópias de objetos materiais”.¹⁷

Elogia a pintura histórica e destaca seu poder de ser a expressão da “alma social”. Essa capacidade da pintura histórica de condensar, na tela, a essência da “alma social” certamente atendia ao projeto de fazer das artes expressões da política de seu tempo. Assim, afirma que:

Este é um dos esforços mais difíceis da pintura e que, em verdade, possui maior mérito, porque é uma coisa verdadeiramente surpreendente dotar de vida uma tela e eternizar sobre ela aqueles momentos passageiros, porém terríveis, que preenchem a história dos povos, aqueles momentos em que as grandes paixões sacodem e agitam a alma de grandes massas e põem em conflito com elas, a grandes e altas inteligências. Aqui [na pintura histórica], pois, não é a vida nem as paixões de um homem o que se pinta; não é uma fisionomia, não é uma alma, mas a vida, a fisionomia, a alma de todo um povo, essa **alma social**, permita-se-nos a expressão, que abre caminho e se mostra nos grandes acontecimentos.¹⁸

Sarmiento dirige-se, certamente, à tela 9 *Termidor* (Figura 1), exemplar do mais elevado conceito de pintura histórica que longamente expõe em seu artigo. No entanto, lamenta que

a multidão aplaude muito mais, no entanto, as cópias literais do que essas obras de criação, a que chamaremos ‘interpretações’; mas acreditamos que o julgamento do público não é competente nessa matéria. A multidão pode muito bem julgar o mérito das imitações, mas não o mérito das obras que são criações da inteligência do artista; porque, para isso, é preciso compreender as paixões, saber o que motivou sua emergência, conhecer o modo como atuam [as paixões] sobre a

¹⁷ Idem, p. 124. Grifos meus.

¹⁸ Idem, p. 125. Grifos meus.



Figura 1 - 9 *Termidor*, 1835, ost, 166 x 260 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

fisionomia, e nenhuma dessas coisas devem ter sido objetos especiais de estudo da multidão, uma vez que as realidades materiais nada disso exigem e suas cópias podem, por conseguinte, ser facilmente julgadas por todos. (...) O quadro do 'Nueve de Termidor' é, por exemplo, menos elogiado do que o do 'Pescador'.¹⁹

Atela a que se refere o autor (Figura 2), cuja localização é atualmente desconhecida, oferecia aos olhos do público uma cena de reduzidos apelos narrativos, o que parecia a Sarmiento colocá-la em situação indiscutivelmente inferior à tela histórica dedicada ao episódio revolucionário do 9 Termidor.

Crítico da ideia da “arte pela arte”, Sarmiento via na presença de Monvoisin em Santiago e, sobretudo, nas obras que expunha ao público local uma oportunidade ímpar de despertar na juventude chilena e no público em geral o gosto pelas belas artes. Lamentava, no artigo, que

¹⁹ Idem, p. 126.



Figura 2 - *Menino Pescando* (sem dados; obra desaparecida).

a maior parte do público não pudesse ainda compreender o real valor das imagens que tinham diante de si, prisioneiros de um gosto que esperava da pintura o correto exercício

da imitação do real. Ainda assim, acreditava que o ensino e a presença de obras de qualidade na cidade poderiam criar um “clima artístico” capaz de atualizar e transformar a sociedade local, parte do projeto de uma América civilizada que superaria o passado de barbárie que insistia em atormentá-la.

Referências bibliográficas:

DE LA MAZA CHEVESICH, Josefina. Llevando la luz al país de los ciegos. La llegada de Raymond Q. Monvoisin a Chile en 1843 (mimeo, 2010).

FELIÚ CRUZ, Guillermo. La sociedad chilena que conoció Monvoisin. VVAA. Exposición de Raymond Quinsac Monvoisin (1790-1870). Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, abril de 1955, p. 7-23.

GAMBONI, Dario. Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle. *Romantisme*, n. 71 (1991-I), p. 9-17.

GARCÍA MARTÍNEZ, J. A. Orígenes de nuestra crítica de arte. Sarmiento y la pintura. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

_____. Sarmiento y el arte de su tiempo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1979.

GONZÁLES, Francisco Colom (ed.). *Relatos de Nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt a. M.: Vervuert, 2005.

KREBS, Ricardo. Orígenes de la conciencia nacional chilena. *Nación y Nacionalismo en Chile: Siglo XIX / Gabriel Cid y Alejandro San Francisco* (ed.). Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2009, p. 3-22.

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Estudios sobre el arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.

Revista Chilena de Historia y Geografía. N. 111. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, enero-junio 1948.

SANCHEZ DE BUSTAMANTE, Samuel. Sarmiento y las artes plásticas. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo/Dpto. Extensión Universitaria, 1965.

SAN FRANCISCO, Alejandro. “La excepción honrosa de paz y estabilidad, de orden y libertad”. *La autoimagen política de Chile en el siglo XIX. Nación y Nacionalismo en Chile: Siglo XIX / Gabriel Cid y Alejandro San Francisco* (ed.). Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2009, p. 55- 84.

SARMIENTO, Domingos Faustino. *Cuadros de Monvoisin. Obras Completas de Sarmiento*, v. 2 – Artículos críticos y literarios (1842-1853). Buenos Aires: Luz del Día, 1948-, p. 124-129.

_____. *Recuerdos de Provincia*. Buenos Aires: Agebe, 2006.

**PENSAR (O) ABSTRATO: MODOS DE VER E DE
COMPREENDER A ABSTRAÇÃO NO BRASIL
E NO EXTERIOR.**

Redes da abstração: uma dinâmica da arte moderna

Angela Maria Grandó Bezerra

PPGA-UFES/CBHA

Resumo: A imagem da rede é discutida aqui no contexto de pensar o abstrato sob a perspectiva da ampla mutação estética que, em diferentes aspectos, aparece, se desloca, generaliza-se por contágio mútuo ou aliança e delinea o processo de criação de inúmeros artistas que, entre 1910 e 1914, abandonam a referência do mundo objetivo da tradição ocidental. Uma coisa é certa: a história da arte não pode ser dissociada da história das idéias, representações, sistemas de pensamento associativos. Ao abordar a questão do surgimento das abstrações antes da Primeira Guerra Mundial, ressalta-se a necessidade vital da especulação teórico-filosófica - matriz do pensamento modernista e contraponto entre tendências abstracionistas do início do século XX e processos artísticos da contemporaneidade.

Palavras-chave: Modernismos. Imaginação abstracionista. Processo de criação.

Résumé: L' image du réseau est abordée ici sur le point de vue de la mutation esthétique qui apparaît et se généralise par contagion ou par l'alliance mutuelle et décrit le processus de création d'innombrables artistes

qui laissent, entre 1910 et 1914, la référence du monde objectif de la tradition occidentale. Une chose est sûre : l'histoire de l'art ne saurait se dissocier de l'histoire des idées, des représentations, des systèmes de pensée associatifs. Aborder la question de l'émergence des abstractions avant la Première Guerre mondiale, c'est mettre en évidence une expérience perceptive de déplacement qui souligne la nécessité vitale de la spéculation théorique – philosophique, matrice de la pensée moderniste et le contrepoint entre les tendances abstractionnistes du début du XX siècle et des processus artistiques contemporains.

Mots-clés: Modernismes. Imagination Abstractionniste. Processus de création.

A “elasticidade” deste enunciado deve ser legitimada e, numa primeira noção do problema, caberia indicar que entre as transformações na aparência estritamente formais que permeiam a arte em períodos distintos de sua historicidade e que se fazem pela inflexão notável ao registro dos meios, é com essencial acuidade que a modernidade coloca aos artistas um problema que passa a ser recorrente em seus trabalhos: aquele das relações entre teoria e prática. Desse estado de síntese desprende o caráter livre e reflexivo da arte moderna que, desde Baudelaire, questiona a tradição e investe tanto no plano das idéias quanto na prática dos meios.

Por um lado, no espaço de poucas décadas, discursos dominantes e práticas do olhar romperam com um código clássico de visualidade da imagem: as teorias científicas óticas, acústicas e os estudos da cor questionam as relações entre a pintura e a percepção. Instaure-se o propósito de transgressão do espaço pictórico que confrontado com o campo de ação da fotografia (poderosa em sua emergência e na sua aparente imediatividade) deve impor-se pelo seu próprio funcionamento enquanto atividade autônoma moderna. Por outro lado, os conhecimentos tratando sobre a importância do corpo na apreensão do mundo visível estavam conhecendo uma transformação de tal importância que a verdade da visão - relação entre o sujeito/objeto – seria fundamentada sob uma ótica fisiológica da materialidade do corpo. Isto é, o sujeito observador ocupando um papel ativo a partir de sua experiência subjetiva corporal (ritmos orgânicos do sistema nervoso, pulsações neurológicas) na captação da imagem, com a qual interage numa relação de causa e efeito.

Como mostra Jonathan Crary, uma extensa quantidade de estudos na filosofia, na psicologia, na ciência e nas artes estavam chegando a “um acordo, de diferentes maneiras, quanto ao entendimento de que a visão ou qualquer um dos sentidos não podia mais reivindicar uma objetividade ou certezas essenciais”. Passa-se de uma ótica geométrica a uma ótica fisiológica, estuda-se as faculdades orgânicas e perceptivas do olho: a persistência das imagens sobre a retina, a visão periférica e binocular, os princípios da atenção do observador moderno em relação com as novas

tecnologias da época, com a mobilidade da imagem na fotografia e no cinema.¹

Descobre-se o quão volátil pode ser o campo perceptivo e sensorial exposto ao “hiperestímulo” da grande quantidade de mudanças da vida na cidade moderna: urbanização e industrialização acelerada, súbito aumento de novas tecnologias e meios de transporte, vulnerabilidade física do indivíduo nos perigos do tráfego, proliferação de uma cultura de consumo de massa, acionamento constante dos reflexos do corpo exposto ao bombardeio de sinais de trânsito, anúncios, cartazes, vitrines e assim por diante. Os discursos dominantes mostram que na experiência moderna - representada pela metrópole com sua investida frenética de choques sensoriais – a visão, ou qualquer um dos sentidos, não poderia mais reivindicar uma objetividade ou certezas cruciais. Esse estágio de profunda mudança provocado pelo advento da modernidade é bem expressado na fala de Paul Valéry, afirmando que: “Interrupção, incoerência são condições comuns de nossa vida ... Não podemos mais tolerar o que dura”.² Talvez se inscreva aí a substituição do significado da verticalidade da torre da catedral esticada em direção ao supranatural, para o da interconexão e da ligação sem limite da rede: “onde a catedral conectava céu e terra, a rede – novo templo da modernidade – é tecida pela conexão de fios de subjetividade e do pensamento”. Decorre daí a importância das noções de “redes” como um pensamento das relações, como formas de pensar e

¹ J. Crary. *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1999.

² Paul Valéry, in Zygmunt Bauman. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.7.

conceber passagens entre regiões heterogêneas, como sendo ao “mesmo tempo, real, coletiva e discursiva”.³

Pode-se argumentar que o crescente agrupamento das impressões heterogêneas provocadas pela operacionalidade da fenomenal modernidade essencialmente urbana passa a reconfigurar, com vertiginosa rapidez, os paradigmas antes dominantes. A arte rompe, entre outros, com o pensamento clássico, do qual o sujeito era normalmente um receptor contemplativo de formas diferentes que espelhavam objetos exteriores. Esse processo abre caminho, sob uma complexa via de influência das teorias da percepção, para a emergência de uma primeira forma de abstração, na qual a consciência das relações da pintura com seus próprios meios constitutivos tornam-se a base principal para a constituição da obra. E aqui não estamos nos referindo ao discurso dominante que ocorreu no modernismo com sua concepção de purificação e depuração da prática artística, mas de uma nova relação plural entre arte e mundo, da imagem criada e processada pelas idéias do artista no domínio da inventividade.

Existiu, sem dúvida, ao longo do século XIX, uma problematização crescente sobre o funcionamento do olhar: as diferentes teorias da percepção são questionadas pelos pintores e os impulsionam em direção a uma linguagem pictórica mais abstrata. Efetivamente, o trabalho de Goethe, escrito em torno de 1810 e traduzido rapidamente para o francês, o *Traité des Couleurs*, coloca em evidência todo um vocabulário abstrato e vai alimentar a imaginação

³ Bruno Latour. *Nous n' avons jamais été modernes. Essai d' anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte. 1991, p.85.

de um grande número de artistas. Dá-se o processo de liberação da cor, criando composições de cores puras, e não se pode interessar à questão da cor sem solicitar a questão da luz e da sua propagação. Outras pesquisas sobre a visão, como aquelas de Chevreul, particularmente seu *Le Traité des couleurs, la loi du contraste simultané des couleurs* de 1839, vão fascinar uma espécie de genealogia impressionista da abstração, de Turner, passando pelos Impressionistas (com a dissolução das formas) e pelos Neo-impressionistas (reconstrução das formas) à Kupka e Delaunay, são alguns exemplos nesse contexto.

Por onde começaríamos uma topologia da rede da abstração? Pode-se partir, por exemplo, de Manet com a reivindicação do plano da tela, a conquista contra a ilusão da profundidade; seguir com as séries pictóricas de Monet, com a criação da sensação visual em sua imediatez, a descontinuidade do tempo, a substituição da estabilidade pela incompletude e pela falta de pontualidade da visão sobre a imagem; percorrer a proposta analítica da pintura de Cézanne, fonte do cubismo; o *fauvisme* e a reivindicação da cor, e em seguida a abstração ou a depuração da tela pautada na exploração essencial de seus elementos constituintes: seu caráter planar, a linha e a cor.⁴

Numa lógica de conexões, compostas de singularidades, libera-se essencialmente a materialidade da obra

⁴ Essa leitura já percorreu o século XX e foi particularmente articulada por Alfred Barr, em seu trabalho sobre Cubismo e Abstração. Nesse sentido, outra proposta analítica que declina sobre uma corrente abstrata da arte, pela produção de artistas escolhidos, é aquela do crítico norte-americano modernista Clement Greenberg. Cf. Clement Greenberg, "Pintura Modernista", in Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997, p. 101 – 110.

e reforça-se a superfície do plano. Em 1890, o pintor da comuna francesa de *Pont-Aven*, Maurice Denis, teoriza que “... um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores reunidas numa certa ordem”.⁵

Ora, o que o artista afirma aí é a maestria da abstração, é afrouxar os laços entre o quadro e seu referente para reafirmar a autonomia da criação. É sob esse ângulo que, um quadro pode acolher “um cavalo de batalha, uma mulher nua [...]”, mas *antes* disso, *ele* é outra coisa, é lugar (no sentido de suporte) onde se insere o processo de gênese da materialidade da obra. Estaria aí, o princípio de multiplicidade de diferença interna, de autocriação, explicando os elementos constitutivos da obra sem apelar para qualquer instância supostamente exterior? De assumir o estado móvel e inconstante de uma lógica perceptiva da modernidade a qual “se estrutura deslocando-se”? Como afirma Didi-Huberman, os signos abstratos se fazem perceber no “pensamento associativo”, no translato – possuem valor de passagem. E, as conexões provocam modificações nas linhas conectadas, o *novum*, provocam novos agenciamentos formais, condicionando, sem previsibilidade, conexões futuras.

Muitos são os questionamentos. Daí, nos vir à mente um texto de Foucault de 1971,⁶ no qual esse autor retoma alguns princípios imbricados no conceito de origem.

⁵ Maurice Denis, “*Définition Du Néo-Traditionnisme*”, *Art et critique*, 23 août 1890, p.540.

⁶ Michel Foucault, “Nietzsche, a genealogia, a história”, in Manoel Barros da Motta [org.], *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005).

Foucault enfatiza o erro em descrever gêneses lineares e aponta para a lenta e gradual articulação da genealogia que, em sua própria experiência de expansão, “é cinzenta”, leva a muitas interrogações, à densidade de relações que, por exemplo, o artista desenvolve com seu campo cultural e com outros campos que ele reencontra numa possível procura do dinamismo e da autenticidade crescente de sua obra.

Essa dificuldade “cinzenta”, identificada pelo autor, em flagrar a genealogia, a experimentação criadora, pode conduzir ao esforço de captar os ínfimos desvios, a exterioridade do acidente que provoca a lei singular de um “aparecimento” e permite descobrir marcas sutis, sob o signo das problematizações, que formam uma rede difícil de desembaralhar. Essa condição indeterminada, posto que aberta, capaz de engendrar formas, iria ganhar relevância crescente com o nascimento do “sujeito experimentalista”, extremamente ligado às mutações vinculadas à referida complexificação da vida urbana que, nas últimas décadas do século XIX, alinham-se nas sociedades capitalistas ocidentais. Esse cenário conduziu à fundação do espaço pictórico moderno, produto do contacto reflexivo, instável e experimental entre o olho e o mundo, e redimensionou, no século XX, o paradigma autoral nas artes visuais.

Sob esse ângulo, o trabalho do grupo de artistas atuantes no *Der Blaue Reiter* contribui, conceitual e metodologicamente, para o desenvolvimento dessa temática, na medida em que tanto conduz a instauração da abstração na arte quanto lança luz sobre o conceito de rede.

Ou seja, em seu movimento criador e inventivo os artistas impulsionam a pensar a criação híbrida da abstração, o surgimento desse hibridismo e sua ontologia. Questiona-se, aqui, principalmente, o material publicado, em 1911, no *Almanach du Blaue Reiter*,⁷ publicação que marca um momento particular no processo de modernização da percepção, e que coloca todas as formas de artes sob o mesmo plano. De fato os artistas do *Blaue Reiter* como, por exemplo, Kandinsky e Franz Marc solicitam novas formas de análise da produção artística estabelecendo um rico paralelo entre a experiência pictórica finissecular (Monet, Rousseau, Cézanne) e diferentes tipos de produção humana, afastando-se da tematização mais usual e mapeando analiticamente as múltiplas relações de percepção e de fragmentação temporal do homem moderno.

Tempo heterogêneo e subjetividade

Pela primeira vez na história da Arte Ocidental um grupo de artistas instaura um projeto – *Der Blaue Reiter* – que se propõe a confrontar obras de gêneros e de épocas diferentes, que estavam até então separadas, optando por uma visão moderna que quebra a classificação dos gêneros e solicita a confrontação da diversidade das obras. Coloca-se em evidência a aproximação de trabalhos como: desenhos de crianças e dos ditos “loucos”, a arte primitiva e a popular, a arte de vanguarda e a “arte

⁷ W. Kandinsky; F. Marc. *L'Almanach du Blaue Reiter. Présentation et notes par Klaus Lankheit*. Paris: Éditions Klincksieck, 1981.

medieval”, entre outros. Esse expressivo alargamento de percepção da visualidade, misturando “épocas, gêneros e pensamentos”, conduziria a uma descontextualização de princípios até então operantes na arte. No caso do nosso tema preciso interessa apontar o processo, apresentado no *Almanach du Blaue Reiter*, do qual emerge o conceito vinculado à diversidade de expressões artísticas que, segundo as palavras de Kandinsky, criaria “um elo com o passado assim que uma luz iluminando o devir”. O modo de funcionamento dessa experiência heterogênea é que justifica colocar uma obra egípcia ao lado de um pequeno Zeh (sobrenome de duas crianças, da época, bem dotadas para o desenho), uma obra chinesa ao lado de uma pintura do Douanier Rousseau ou de Van Gogh, um desenho infantil ao lado de um Picasso e permite uma liberdade ilimitada na escolha dos meios de expressão que confluem para que “a sonoridade interior de uma obra” responda a sonoridade de uma outra. Demonstra, então, um exercício crítico que busca escolher e selecionar obras que respondam ao que Kandinsky chamou o *nouveau grand réalisme*, ou seja, uma maneira de estar em forte eco com a interioridade das coisas, de “tornar visível o invisível”, de problematizar o processo de abstração pelo qual a obra transcende ao referente.

Nesse período não é somente os artistas que se interessam às possibilidades de alargar o espaço da intuição, de definir relações com procedimentos mestiços. As ciências humanas, a medicina, a psicanálise, entre outras, estão repletas de transformações e uma noção

marca *l'esprit de l'époque*: a do “evolucionismo”. Pode-se citar, por exemplo, a metodologia de linha evolucionista da obra de Charles Darwin (*De l'origine des espèces par voie de la sélection naturelle*, publicado em 1859). Pesquisa-se então as origens da humanidade e, critica-se o princípio de raciocínio que aceita “todos os povos ditos selvagens ou primitivos formando um só e mesmo tipo social”. Daí, os cientistas se interessarem à produção dos loucos, das crianças, à arte popular ou arte dos ditos selvagens; todas elas enfatizam um estado de criação embrionária, primitiva, original. O que fascina tanto os médicos quanto os artistas da época é essa capacidade que tem os amadores (crianças, camponeses, doentes mentais) de criar naturalmente composições executadas com êxito.

Michel Foucault, na sua obra *Histoire de la folie à l'âge classique*, explica que “o louco revela a verdade elementar do homem – aquela que o reduz à seus desejos primitivos, à seus mecanismos simples, as determinações mais solícitas do seu corpo”. A loucura é vista como uma sorte de infância cronológica e social, psicológica e orgânica do homem. O autor explica que, no século XVIII “olhando o louco, media-se do exterior, toda a distância que separa o caráter verdadeiro do homem de sua animalidade”, no século XIX “ele é olhado, ao mesmo tempo, com mais neutralidade e mais paixão”.⁸ Com mais neutralidade, porque nele vai-se descobrir as verdades profundas do homem - as forças adormecidas das quais nasce o ser. E mais paixão também, porque não pode-se mais reconhe-

⁸ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p.537.

lo sem reconhecer-se, sem escutar manifestar em si as mesmas vozes e as mesmas forças, senão as mesmas luzes da inquietação humana.

Digamos que a atmosfera intelectual desse período, início do século XX até a Primeira Guerra Mundial, foi muito rica e bastante particular: as ciências humanas, a medicina, estavam em plena transformação e desenvolvimento; é a época da psicanálise - Freud publica, em 1905, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Nos asilos, no momento que Freud faz falar os histéricos começa-se a deixar os alienados mais livres, conserva-se seus desenhos se oferece material necessário para que eles produzam.

É dentro dessa linha de reflexão, da possibilidade da cultura interrogar permanentemente seus fins que Didi-Huberman analisa a obra de Darwin *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, e indica tratar-se ali de “explicar teoricamente a complexidade dos gestos”. Darwin em sua obra, diz o autor, tenta explicar e pensar as coisas ao inverso, ou seja, encontrar indícios de regressão, de retrocesso que permanecem nas mais altas culturas. Nesse sentido, se a contribuição de Darwin não pode “abrir caminho para a história da arte na direção iconográfica, ela pode lançar luzes sobre a problemática da “ressurgência”, melhor dizendo, dar indícios que alguma coisa de ordem primitiva vai subsistir no aparente refinamento da obra, sob o ângulo da tensão, do conflito.⁹

⁹ Essas observações formuladas foram anotadas e gravadas no seminário, que participamos, ministrado por Georges Didi-Hubermann –Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme de l'image – l'Ecole des hautes études em sciences sociales – Paris, l'année 1999/2000.

Tal indício converge para a noção de uma concepção paradoxal de tempo, como foi trabalhada por Henri Bergson colocando em relevância a importância do conceito virtual na obra.¹⁰ Ou seja, não existiria sucessão entre passado e presente, mas coexistência. Pensando o par virtual-atual, Bergson construiria uma ontologia criacionista, híbrida, portadora de uma forma atual, e sendo portadora também do virtual. É sob este ângulo do novo, definido pela ligação, pela coexistência de diversas camadas do tempo, que parece se sustentar a maneira de pensar dos artistas do *Blaue Reiter*. Destacamos que esse caminho incitou à formação de um espaço pictórico com elementos politemporais e à instauração da abstração no domínio criativo.

A existência dos híbridos, esses aparentes “recuos” e “recuperações”, associações, permeiam, entre outros componentes do grupo, a obra artística de Paul Klee e tanto o instigam para as modernas teorias das cores como para a ontologia da imagem. Ele diz: “Não esqueçamos que a arte tem suas origens como podemos observar nos museus etnográficos ou na nossa casa no quarto infantil (não ria, leitor): as crianças também podem fazer arte e o valor das tendências artísticas as mais recentes não diminuiu em nada esse constato...”.¹¹

A noção do primitivo é fustigada pelos artistas do *Blaue Reiter*, Auguste Macke enfatizando o pensamento do grupo que freqüentava, coloca em relevância o domínio

¹⁰ Sobre essa questão, Cf: Henri Bergson. *Mémoire et vie (textes choisis)*. Paris. PUF, 1975.

¹¹ Paul Klee écrit cet article pour la revue suisse *Die Alpen* em 1912. Cf. Jéssica Boissel, “Quand les enfants se mirent à dessiner”: um fragment de l’histoire des idées”.

da etinologia, das artes decorativas, das formas artísticas dos povos primitivos. Ainda, coloca no mesmo plano a arte africana e arte europeia, denuncia o pensamento comumente admitido na época sobre a arte dita primitiva ou selvagem, enuncia a sensibilidade e a força da arte infantil: “criar formas, é viver...”¹²

Aliás também Kandinsky, no *Almanaque*, celebra “a imensa força inconsciente” que se manifesta nos desenhos infantis e pontua que “eles criam obras que se igualam aquelas trabalhadas pelos adultos, podendo mesmo ultrapassá-los bastante”. Tudo indica que Kandinsky dispensa um desfrute subjetivo pela arte popular e pela arte infantil. Ele afirma que o artista deveria “assemelhar-se bastante à criança durante toda sua vida” - o que reflete, entre outras, o relevante papel desempenhado pelo instinto e pela imaginação na criação artística.

É verdade que o trabalho do grupo surgia no momento em que, o conceito bergsoniano de “imagem”, apoiava-se em uma ontologia isenta de qualquer estabilidade, dissolvendo, desde sempre, “toda pretensão à fixação, sob a forma de supostas essenciais imutáveis ou de pretensas identidades definitivas”. Assim, tratava-se de discutir, nas formas cognitivas daquela atualidade, que toda forma artística verdadeira nasce de relações vivas da experiência individual do homem com a materialidade das formas e da cultura. De problematizar o conceito de “pensar o abstrato” como potencialidade da arte de criar formas que potencializam o referente - formas extraídas

¹² F. Marc, *L'Almanache du Blaue Reiter*, Paris, Klincksieck, 1981, p.114.

de um real paradoxal (complexo, portador de diferença interna) pela coexistência de diversas camadas do tempo - fazendo-o transcender em relação às mudanças históricas.

O fato de tudo ser relacional não pulveriza a matéria, entretanto enfrentamos inevitavelmente a questão bergsoniana, segundo a qual uma “imagem pode ser sem ser percebida”. Mas justamente nisso encontra-se uma problemática que teceu nosso estudo: ressaltar uma experiência perceptiva de deslocamento que aponta para a necessidade vital da especulação teórico-filosófica. Matriz do pensamento modernista e contraponto entre as tendências abstracionistas do início do século XX e processos artísticos da contemporaneidade.

Referências bibliográficas:

BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BERGSON, Henri. Mémoire et vie (textes choisis). Paris: PUF, 1975.

BOISSEL, Jéssica. “Quand les enfants se mirent a dessiner 1880-1914: um fragment de l’ histoire des idées”, Les Cahiers Du MNAM, Paris, Printemps, 1990.

CRARY, Jonathan. Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2000.

_____. Techniques of Observer. On vision and modernity in the XIXth century. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 1990.

KANDINSKY, W. MARC, E. L’ Almanach du Blaue Reiter. Paris: Klincksieck, 1981.

KANDINSKY, W. Du spirituel dans l’ art, et dans la peinture en particulier. Paris: Denoël, 1989.

LATOUR, Bruno. Nous n’avons jamais été modernes. Essai d’anthropologie symétrique. Paris: La Découverte. 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. L’Oeil et l’Esprit. Paris: Gallimard, 1964.

Pedrosa e Campofiorito: a crítica de arte e o debate da abstração na arte brasileira

Beatriz Pinheiro de Campos

Mestranda pela Universidade Federal de Juiz de Fora e
Bolsista Capes.

Resumo: Para este breve artigo, apresentaremos os pontos de vistas de dois críticos: Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito. Abordaremos neste texto algumas críticas publicadas por Campofiorito e Pedrosa em que podemos perceber como o debate da abstração não possuía apenas dois lados, duas visões, ele transcendia essa bilateralidade. Pedrosa, feroz apoiador das vanguardas abstrato-formais, parece sempre certo dos rumos do abstracionismo; Campofiorito, feroz apoiador da arte figurativa, professor da Escola Nacional de Belas Artes, sempre colocou a questão da abstração em um plano duvidoso. Porém a questão da abstração deixou de ser apenas uma “questão” para se tornar uma realidade que tomou os olhos e pensamentos da década de 1950.

Palavras-chave: concretismo. crítica de arte.
abstracionismo. Mário Pedrosa. Quirino Campofiorito.

Abstract: In this brief article, we will present the views of two art critics: Mário Pedrosa and Quirino Campofiorito.

Will be discussed in this paper some texts published by Campofiorito and Pedrosa in which we can see how the debate over abstractionism in the fifties was not composed only by two sides, two opinions, he transcended this bilaterality. Pedrosa, fierce supporter of the abstract avant-garde, always seems to be right of the directions of abstractionism in Brazil; Campofiorito, fierce supporter of figurative art, professor of the Escola Nacional de Belas Artes, has always placed the issue of abstractionism in a dubious plan. But the question of abstraction was no longer just an “question” and becomes a reality that took the eyes and thoughts of the 1950s.

Keywords: concretism. art criticism. abstractionism. Mario Pedrosa. Quirino Campofiorito.

A década de 1950 foi turbulenta para a arte brasileira. Foi o momento da primeira Bienal Internacional, da construção de Brasília, das novas vanguardas de arte concreta; todos esses acontecimentos prometiam novos horizontes, novos olhares. E como todo processo de mudança esta década trouxe consigo um turbilhão de ideias e debates sobre como fazer arte, sentir arte, pensar arte. Ao voltar nosso olhar para a crítica de arte da época, podemos perceber o quanto este processo de mudança de paradigmas foi intenso, e a crítica de arte não só acompanhou como fomentou este processo. Ainda hoje

muitas pesquisas se voltam a este período na tentativa responder muitos das indagações que foram propostas na década de 1950.

Este breve ensaio pretende apresentar como a questão da abstração foi recebida e debatida por alguns críticos de arte brasileiros. Para este breve texto, serão discutidos os pontos de vistas de Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito. Ao citar esses dois nomes, de certo se pensa em opiniões opostas, em debates sobre a função/significação da arte que datam de muito antes de 1950. Ambos são lembrados pelos grandes embates com relação a arte abstrata, principalmente no que tange o surgimento das primeiras vanguardas abstrato-formais, em 1951, momento em que a questão da abstração deixou de ser apenas uma “questão” para se tornar uma realidade que tomou os olhos e pensamentos dos intelectuais e artistas brasileiros.

Mário Pedrosa, feroz apoiador das vanguardas abstrato-formais, parece sempre certo dos rumos da arte abstrata como caminho para a revolução tanto cultural quanto social e política. Pernambucano, nascido no ano de 1900, deixou um legado de críticas de arte que foi publicado e teve sua merecida repercussão não só dentre os interessados sobre o assunto. Crítico de arte e militante político escreveu entre 1945 e 1951 para o Correio da Manhã e, depois de uma pausa, recomeçou como crítico em 1957 pelo Jornal do Brasil. O seu trabalho como intelectual se voltava para as novas discussões e percepções artísticas, com total ênfase na sociedade, para Pedrosa a arte era um

instrumento de mudança social, e a vanguarda concreta era a possibilidade.

Quirino Campofiorito, conhecido como feroz apoiador da arte figurativa, professor da Escola Nacional de Belas Artes, sempre colocou a questão da abstração em um plano duvidoso. Nascido em Belém do Pará no ano de 1902, começa sua carreira no ramo das artes aos 18 anos, quando em 1920, ingressa na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1929, ganha o prêmio de viagem à Europa, pela mesma escola, quando dedica parte de seus estudos em Roma e Paris. Campofiorito publicou suas críticas em jornais do grupo de Assis Chateaubriand, os Diários Associados, por mais de 40 anos. Dentre esses, os periódicos em que trabalhou por mais tempo, e os que sua crítica teve mais ênfase, foram o Diário da Noite e O Cruzeiro. O crítico é conhecido por sua circulação em várias áreas no domínio das artes plásticas. Pintor, cartunista, escritor, professor e crítico de arte, Campofiorito ao longo de sua carreira deixou tanto trabalhos artísticos quanto escritos que até a presente data servem de ponte para o entendimento das artes plásticas no Brasil.

Para iniciar uma discussão, que na realidade expõe mais perguntas do que soluções para a questão da abstração no Brasil, este breve estudo se volta para as críticas em torno da produção do artista Cícero Dias. Através das críticas de Pedrosa e Campofiorito sobre o pintor, pode-se perceber como os críticos lidam com artistas que tiveram uma parte de sua produção influenciada pela arte figurativa e, depois, pela arte abstrata. O foco é analisar

como, na visão da crítica, essa transição da figuração para a abstração ocorre nas obras de Dias, no intuito de compreender melhor, a partir das discussões dos críticos, como se deu, nos termos técnicos, o amadurecimento do artista, que de alguma forma transitou da pintura figurativista para uma influência maior da arte abstrata.

Ao perceber essa transição em termos técnicos e na maneira como ela é exposta pela opinião da crítica da época, é possível voltar o olhar com maior precisão para o próprio conceito de arte abstrata e como ele será tratado mais a frente pelos críticos, quando os mesmos discutem as obras de artistas que pouco tiveram contato com a arte figurativa e que tiveram quase toda sua carreira influenciada pela arte abstrata, como Lygia Clark e Hélio Oiticica; é essa construção que cada crítico faz do conceito de abstração que irá ajudar a compor o que, na década de 1960, será chamado de movimento neo-concreto.

O ano de 1952 foi o ano de Cícero Dias nos museus brasileiros. No mesmo ano tanto o Museu de Arte Moderna de São Paulo quanto o do Rio receberam exposições individuais do pintor. O MAM-RJ propôs uma retrospectiva da obra de Cícero Dias, e a literatura crítica da época recheou os jornais com textos sobre a mostra de Dias, por ser a primeira exposição individual que o Museu recebia e por Dias já ser um pintor de renome no território nacional. A exposição contava com obras da maioria das fases do pintor, desde a fase figurativa quanto as primeiras incursões do pintor na arte abstrata. Dias já tinha o seu trabalho reconhecido tanto nacional, quanto internacionalmente.

Nesse período, de 1948 e 1952, como pontua Angela Grando¹, o pintor tinha sua vida dividida entre as exposições internacionais, que circulavam pela Europa, e as nacionais, no Rio e também em São Paulo. Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa, mais especificamente, criaram um debate interessante sobre a exposição que se deu no MAM-RJ.

Optando por residir na França, mas com estadas periódicas e exposições organizadas em Recife, no Rio e em São Paulo, Dias tem seu trabalho situado no limiar de dois continentes entre os anos de 1948 e 1952: por um lado, circulando em países da Europa, nas exposições organizadas pela Galeria Denise Renê; por outro, participando de exposições que presidiam a concepção de arte abstrata em plena elaboração no Brasil.²

As críticas de Pedrosa e Campofiorito são separadas por um mês. Pedrosa escreve seu texto sobre Dias no mês de novembro de 1952. Campofiorito produz dois textos sobre a exposição do pintor no Rio, todos datados do mês de dezembro, ou seja, posteriores ao de Pedrosa. Nesse ponto temos que colocar uma diferença importante entre as duas exposições. A exposição que ocorreu em São Paulo, organizada pelo próprio artista, não continha obras de sua fase figurativa. Isso é uma das posições que Pedrosa discute em seus textos.

Já a exposição organizada no Rio, contemplava ambas as fases do pintor, tanto a figurativa quanto a abstrata. Pedrosa chega a pontuar em seu texto que a exposição do Rio não privilegiou, por escolha, um viés mais amplo da fase abstrata do pintor, o que prejudicaria, ao seu ver, a

¹ GRANDO, Angela. *Por uma abstração construída: Fluxos da obra*. Anais do XXX Colóquio do CBHA, 2010. p. 1140 - 1149.

² Idem, p. 1141.

imersão do público junto aos anseios mais atuais do pintor, que estavam totalmente ligados a abstração.

Da mostra realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, organizada pelo próprio artista, não constava aquela fase dita primitiva e por isso mesmo ganhou ela em apresentação e homogeneidade. Ela permitiu colocar o problema da arte moderna através da obra individual de um artista de modo mais positivo, concreto e educativo. Com sua fase embrionária, tal como se veria agora no Museu de Arte Moderna do Rio, o público, isto é, o público que conta - [...] - é de algum modo desorientado, ou por outra, convidado a escolher, a comparar coisas heterogêneas [...].³

Quirino Campofiorito, por sua vez, faz sua crítica severa ao conteúdo dito abstracionista, palavra que o crítico coloca entre aspas em muitos de seus textos da década de 1950, inclusive no texto sobre Dias. O crítico faz menção a um certo “ardor da crítica” ao contemplar com todos os louros a fase abstrata de Dias e criticar presença da fase figurativa na exposição do MAM-RJ. Não se pode colocar que as críticas feitas por Campofiorito são todas relativas ao texto de Pedrosa, mas seria muita ingenuidade acreditar que muitas das palavras do crítico não se referem a partes específicas desenvolvidas por Pedrosa.

A exposição de Cícero Dias, no Museu de Arte Moderna, mereceu uma extensa literatura na imprensa e também uma crítica animada. A literatura derramou as simpatias de que goza o pintor. A crítica teve as marcas que lhe deu o partidarismo “abstracionista”. Por isto só a parte mais recente da produção de Cícero foi apreciada e alguma voz chegou mesmo a condenar a presença das antigas telas. A nós nos parece que a parte retrospectiva da mostra, constituía uma presença indispensável, a fim de que se avaliasse das grandes possibilidades que estariam reservadas ao pintor, se não tivesse ele entregue sua capacidade artística às aventuras do chamado “abstracionismo”.⁴

³ PEDROSA, Mário. *Cícero Dias, ou a transição abstracionista*. IN: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org). *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p.230.

⁴ CAMPOFIORITO, Quirino. *Ainda Cícero Dias*. Coluna de Artes Plásticas, O Jornal. 30

Assim como Pedrosa se atém a defesa da mostra paulista, totalmente voltada para a fase abstrata de Dias, criticando a mostra carioca por focar nas obras figurativas do pintor, Campofiorito faz o contrário. O crítico coloca que as obras figurativas são essenciais para que o público possa compreender a nova empreitada do pintor nas marés abstratas, e faz uma crítica severa a fase abstrata de Dias.

Campofiorito não fala do pintor com desdém, mesmo porque antes de publicar suas críticas a fase abstrata de Dias, em 30 de dezembro, ele publica no dia 06 do mesmo mês um pequeno texto falando do pintor, enaltecendo sua sensibilidade e sua personalidade artística. Mas nessa mesma crítica ele adverte que, por Dias ser esse pintor tão amadurecido, ele entenderá e “não estranhará a severidade com que nos dispomos a analisar a obra que ora nos apresenta..”.⁵

Através das análises das obras de Dias feitas por Pedrosa e Campofiorito, pode-se perceber como acontece a crítica severa ao figurativismo, por parte de Pedrosa, e ao abstracionismo, por parte de Campofiorito. Os críticos debatem sobre quais seriam os grandes valores da obra do pintor, se seria a primeira fase, figurativa, a de mais valor, ou a segunda, com clara influência abstrata.

Nesse ponto é importante perceber o uso da expressão “arte decorativa”, por ambos os críticos. Em alguns de seus textos, sobre a pintora Djanira, datado de 1948, Pedrosa coloca a arte decorativa como uma pintura

de dezembro de 1952.

⁵ CAMPOFIORITO, Quirino. *Cícero Dias*. Coluna de Artes Plásticas, O Jornal. 06 de dezembro de 1952.

que antecederia, na maneira certa, a arte abstrata, no intuito de que a primeira seria o momento em que o artista escolhe recortar superfícies e elementos para se entregar a cor, no intuito de fugir do descritivismo e chegar à forma pura.

Aquele descritivismo inicial, o gosto das cenas movimentadas e o linearismo forte eram prenúncio da alta inspiração decorativa que ora desponta. Carece agora do meio arquitetônico para expandir a vocação muralista.

Futebol é, na série dos seus painéis mais recentes, aquele onde a sensibilidade da cor é mais pronunciada. Sente-se maior apuro de tons e o fundo se enriquece de um elemento novo: a trama que lhe recorta a superfície, dando-lhe substância plástica. É mais uma aquisição da pintura decorativa.⁶

Mas Pedrosa nunca chega a colocar a arte decorativa e a arte abstrata no mesmo parâmetro. Nesse mesmo texto sobre Djanira, Pedrosa chega a apontar que “A pintura abstrata para ser grande ou é revelação, deslumbramento sonoro, ou não passa de arabescos mortos”.⁷

Campofiorito, ao contrário, entende que a arte abstrata só existe se ela está em contato permanente com arte decorativa; ela é a o quesito básico, o valor plástico fundamental da arte ornamental. Entender a questão da arte decorativa será de suma importância para entender qual o conceito de arte abstrata que cada um dos críticos aplica.

Em sua crítica ao trabalho de Dias, Campofiorito chega a apontar que as composições da fase abstratas do pintor

⁶ PEDROSA, Mário. *Djanira*. IN: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (org). *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p.211.

⁷ Idem, p.212.

não podem ser consideradas nem como arte decorativa, para ele as obras de Dias são fundamentalmente anti-decorativas, que não conseguem ao menos alcançar o valor ornamental.

A crítica de Campofiorito nesse texto sobre Dias, parece surgir de uma imensa fúria, de uma negação total ao abstracionismo. O crítico chega a apontar que a arte puramente abstrata, sem nenhuma conotação com o com as densas emoções humanas (que para o crítico somente poderiam ser capturadas através da figura) ou então com a arte ornamental, ou decorativa, seria somente um “exibir de caprichos individuais, até o malabarismo de uma pseudo genialidade que se propõe a agredir o bom senso”.⁸ Uma crítica pesada, mas que mostra um dos caminhos para os embates criados pela crítica entre a figuração e a abstração no Brasil, a questão da arte decorativa.

Passando às composições em puros pretos e brancos, Cícero marca indelevelmente a incapacidade de suas composições abstracionistas alcançarem, ao menos o valor ornamental que é reservado às concepções não figurativas. A parte antiga da exposição de Cícero, ou sejam as suas velhas composições, criadas ao contacto com o ser humano e a moldura que lhe completa a existência, a natureza em toda a sua expressão visual a desafiar a linguagem plástica com inteira consciência, as velhas telas de Cícero, repetimos, disseram da ternura que ia no espírito do artista a esse tempo, e que hoje se emaranhou no convencionalismo das invenções formais.⁹

A pesquisadora do MAC/USP Ana Magalhães publicou um artigo em 2009, no XXIX Colóquio do CBHA, sobre o debate crítico em torno da exposição do Edifício

⁸ CAMPOFIORITO, Quirino. *Ainda Cícero Dias*. Coluna de Artes Plásticas, O Jornal. 30 de dezembro de 1952.

⁹ Idem.

Sul América, no RJ, em 1949, intitulada “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, com a curadoria de Léon Degand. Nesse artigo, a autora aborda a questão da arte decorativa como premissa para o entendimento da arte abstrata, argumento utilizado não só por Campofiorito, mas também por outros críticos como Santa Rosa. Magalhães coloca que Degand, em um de seus textos sobre a exposição, teria sido o primeiro a colocar a questão da arte decorativa nos debates sobre a arte abstrata, e que sua colocação seria a premissa para que outros críticos, como o próprio Campofiorito, se utilizassem dela como argumento, citando Degand e Magalhães:

“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”. Sem querer, Degand fornece aos partidários do figurativismo um primeiro argumento, qual seja, de que a pintura abstrata tem um caráter decorativo.¹⁰

Com certeza a colocação de Degand foi importante para que os críticos que se colocavam contra as artes abstratas fundamentassem seus argumentos, mas eles não surgem apenas com base no texto de Degand.

Em 1949, data do debate em torno da exposição organizada por Degand, Campofiorito é efetivado professor da cátedra de Arte Decorativa, na ENBA, momento no qual defende sua tese de doutoramento. As argumentações de

¹⁰ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *O debate crítico na exposição do Edifício Sul América, Rio de Janeiro, 1949*. Anais do XXIX Colóquio do CBHA, 2009. p. 125.

Campofiorito com relação à arte decorativa se colocam antes mesmo do texto de Degand; elas são fundamentadas numa vivência na ENBA, de um ex-aluno que foi um dos fundadores, e depois presidente, do núcleo Bernardelli. São argumentações de um crítico e artista que teve a maioria de sua produção fundamentada nos preceitos da Academia de Belas Artes, no que Ana Magalhães chama a atenção para o que seria uma “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”.¹¹

Para compreendermos mais a fundo a questão do debate da abstração, além de entendermos essa noção de modernismo consolidada ao longo da década de 1930, temos também que voltar nossos olhos para as tensões entre Rio e São Paulo, no que tange o mundo das artes. Na visão dos próprios críticos, como Pedrosa, há uma diferença em algumas partes do circuito de São Paulo e do Rio, onde o primeiro em alguns casos parece andar em consonância com a arte abstrata, enquanto o do Rio algumas vezes ainda briga para colocá-la no como parte principal de seu circuito artístico, e nessa batalha a crítica de arte se coloca entre dois movimentos que lutam por seu espaço; o abstracionismo, numa luta pela aceitação/inclusão, e a arte figurativa, que luta por sua hegemonia/permanência.

O próprio crítico Mário Pedrosa, quando expõe seu texto sobre a exposição de Dias, revela o seu

¹¹ Idem. p. 126.

descontentamento com a mostra realizada no Rio. Para ele, o fato da exposição pretender-se uma retrospectiva já se coloca como um erro. E as pinturas da fase figurativa do pintor, que Pedrosa coloca como “ditas primitivas” (conceito que o próprio Campofiorito utiliza para analisar a obra de artistas como Djanira e o próprio Cícero Dias), nada mais fazem do que confundir o espectador, que se perde entre “a pintura primária, sentimental, simbólica [...] com uma pintura mais desabrochada, violenta, despojada que procura ardentemente uma linguagem puramente plástica”.¹²

Os embates de Campofiorito e Pedrosa em torno da questão da abstração vão se tornando cada vez mais acirrados, e podemos perceber que as obras de artistas como Cícero Dias, e também Milton Dacosta, são o ponto de partida para tais polêmicas. Pode-se até inferir que não é a questão da abstração que preocupa críticos como Campofiorito, mas sim a da transição abrupta, da rejeição da figura como parte intrínseca da obra de arte. O abandono da figuração é muito mais inadmissível do que a entrega à questão abstrata; daí nasce a negação da arte abstrata como arte. E, no caso de Pedrosa, o furor de voltar-se para as obras figurativas desses artistas, provocaria um retrocesso; quando devemos olhar para a modernidade, para a abstração, os Museus de Arte Moderna ainda baseiam suas exposições na arte figurativa, quando a arte abstrata brasileira já é realidade e assunto internacional.

¹² PEDROSA, Mário. *Cícero Dias, ou a transição abstracionista*. IN: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org). *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p.230.

Quanto aos embates sobre figuração e abstração, pode-se ver que os artistas que fizeram a transição de uma fase para a outra, são aqueles que rendem um debate ainda mais polêmico a partir da crítica que de um lado não consegue se desvincular totalmente das questões figurativas e se nega a entender a arte abstrata fora dos parâmetros da arte decorativa, e do outro, que vê na arte abstrata a nova forma de revolução das artes (e também da sociedade) e por sua vez não nega, mas critica de alguma forma os prazeres da figuração, que já não responde por completo aos anseios da modernidade.

O intuito desta pequena apresentação é demonstrar como alguns conceitos, como o de arte abstrata, não eram dados como entendidos da mesma maneira por todos os críticos. A questão do conceito de arte decorativa na visão de Campofiorito é de extrema importância para se entender suas colocações extremadas, e a negação que o crítico faz da arte abstrata. Além disso, podemos também encontrar em textos de críticos apoiadores do movimento abstrato, como Pedrosa, uma visão de arte decorativa ligada de algum modo ao figurativismo.

Essas questões que surgem através dos embates e polêmicas criados pelos críticos, abrem o olhar dos historiadores para como alguns conceitos são recebidos e digeridos no Brasil, como é o caso do conceito de arte abstrata e de arte decorativa, e como os mesmo servem de ponte para entendermos o que cada crítico entende por arte moderna, por modernidade. Essas transições através do olhar da crítica são imprescindíveis para questionarmos

os usos destes conceitos na atualidade e, principalmente, para se entender como se deu a recepção desses conceitos no Brasil e, posteriormente, das obras que se encaixariam em cada um desses conceitos, o que nos levaria a começar a uma compreensão do porque de um artista como Cícero Dias, como diz Angela Grando, ficar muito mais conhecido por sua fase figurativa do que por sua grande empreitada abstrata. Caso que ocorre não só com Dias, como também com outros artistas brasileiros.

Referências Bibliográficas:

CAMPOFIORITO, Quirino. Retrospectiva. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes (catálogo de exposição comemorativa), 1992.

FABRIS, A.; GONÇALVES, L.R. (org.). Os lugares da crítica de Arte. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

FERREIRA, Glória (org.). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2008. GRANDO, Angela. Por uma abstração construída: Fluxos da obra. Anais do XXX Colóquio do CBHA, 2010. p. 1140 - 1149.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. O debate crítico na exposição do Edifício Sul América, Rio de Janeiro, 1949. Anais do XXIX Colóquio do CBHA, 2009.

PEDROSA, Mário. Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. Aracy A. Amaral (org.), São Paulo, Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org). Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (org). Modernidade cá e lá: Textos escolhidos IV. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ROSENBERG, Harold. Objeto ansioso. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Diálogos performáticos entre a tradição e o moderno na obra de Flavio-Shiró

Claudia Stringari Piassi

Universidade Federal do Espírito Santo/FAPES

Resumo: A influência familiar de Flavio-Shiró pela arte oriental é um dos requisitos, entre tantos outros, para entendermos a gênese de suas formas, linhas, cores e gestos diante da pintura. As suas obras no período das décadas de 1950 e 1960 apresentavam grande referência à arte do sumi-ê e do Shodo. Por isso, esta pesquisa, procura estabelecer um possível diálogo entre a arte milenar da caligrafia japonesa e a expressividade de caráter performático na pintura de Flavio-Shiró.

Palavras-chave: Caligrafia. Materialidade. Vivências. Performance.

Abstract: The influence of family-Flavio Shiró by oriental art is one of the requirements, among others, to understand the genesis of their shapes, lines, colors, gestures and face painting. His works during the 1950s and 1960s showed great reference to the art of sumi-e and Shodo. Therefore, this research seeks to establish a possible dialogue between the ancient art of Japanese calligraphy and expressiveness of painting the performative character of Flavio-Shiró.

Keywords: Calligraphy. Materiality. Experiences. Performance.

A caligrafia japonesa, originada da China, chegou ao Japão no século VI e vem desde então, emanando, nos séculos XX e XXI, grande curiosidade aos hábitos e aos costumes ocidentais. Para os japoneses o aprendizado da língua, praticamente se dá por toda a vida do estudante. É uma escrita complexa, que além de possuir uma grande quantidade de ideogramas (podendo chegar a mais de 2.000 *kanji*), possui dois outros alfabetos silábicos, o Hiragana e o Katakana, cada um deles com 46 letras.

O estudo da caligrafia japonesa influencia determinadas pinturas conhecidas como *Shodo*, técnica de pintura caligráfica que “é a transformação dos caracteres da milenar escrita oriental em expressão artística”,¹ e o *Sumi-ê*, outra técnica, em que o artista se utiliza da essencialidade de representação do objeto, aliado à caligrafia.

No Brasil, com a imigração japonesa não poderia ser diferente. Há cem anos os costumes japoneses fazem parte de uma convivência como forma de manter as tradições. Por isso, tais tradições se repetem ao longo do tempo, e não importando o lugar. Famílias como a do artista Flavio-Shiró mantinham a tradição em casa. Massami Tanaka, seu pai, era dentista, pintor e interessava-se pela caligrafia japonesa, poesia e ginástica e foi o maior incentivador do filho. Sua mãe Ai Iwane Tanaka tinha conhecimento em diversas

¹ Revista Made in Japan. São Paulo, 2004. Disponível em: <http://madeinjapan.uol.com.br/2004/02/22/shodo/> Acesso em: 20 de jan. 2012.

manifestações artísticas, dentre elas a música, poesia e a pintura *sumi-ê*.

Ao longo de sua trajetória artística, a pintura de Flavio-Shiró tem como característica o uso das pesquisas matéricas, porém é na maneira de pintar que seu trabalho revela a essência da caligrafia japonesa, organizando nas palavras do próprio pintor, “instintivamente a composição com a tinta preta, necessidade ou preferência que talvez se explique pela minha origem japonesa”.²

A influência familiar de Flavio-Shiró pela arte oriental é um dos requisitos, entre tantos outros, para entendermos a gênese de suas formas, linhas, cores e gestos diante da pintura. As suas obras, no período das décadas de 1950 e 1960, apresentavam grande referência também à arte do *sumi-ê*. Essa técnica de pintura oriental pretende “capturar a essência de um objeto, pessoa, ou paisagem”,³ por isso a cultura japonesa “demonstra que o homem desenvolveu inúmeras formas de contemplar e a aprender com a natureza, retirando lições que se immortalizaram em poesia e pinturas”.⁴ Assim, percebe-se que a concepção da arte japonesa sempre foi mais “abstrata, sutil, implícita, do que realista: mais desenho do que pintura. Daí o rápido e decisivo engajamento dos artistas nipo-brasileiros ao abstracionismo”.⁵

Para o aprendizado do *Shodo*, pintura definida por ideogramas, exuberante na sua simplicidade/complexidade,

² Tanaka no MAM do Rio usa muito preto. **Tribuna da imprensa**. Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 15 de out. 1959.

³ SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Contexto, 2007. p. 20.

⁴ Ibid., 2007, p. 20.

⁵ SPINELLI, João J. **Arte Nipo-brasileira. Momentos**. São Paulo: Takano, 2001. p. 40.

rápida na sua execução e espontânea na sua inspiração, o artista propõe uma elegância ao gesto, procurando por meio de muito treino, se comunicar por palavras ou símbolos. Percebe-se pela gestualidade, uma arte com presença marcante de traços rápidos e precisos, em que o artista “materializa as emoções da alma”. Vale destacar aqui, que o *Shodo* “praticado pelos japoneses desde a infância, ele requer concentração, treino e disciplina. O objetivo é fazer os traços mais perfeitos o possível, sem retoques”.⁶ Para o uso desta técnica, o artista precisa ter concentração e precisão para as paradas do pincel sobre um papel artesanal; proporcionando, assim, a particularidade na pintura. Algumas vezes sutil outras vezes nem tanto, percebe-se, nas obras de Flavio-Shiró, entre as linhas e as cores, aliadas à materialidade, uma simbiose de técnicas em perfeita harmonia.

Na produção pictórica, o artista Flavio-Shiró de maneira performática usa o suporte na horizontal ou, até mesmo, na vertical, e dependendo da intencionalidade e da matéria que utiliza, transforma de acordo com Paulo Herkenhoff, “pincelada como gesto vigoroso. [...] A pintura de Flavio-Shiró apresentava o mais absoluto vigor da pincelada como carga material trabalhada por um corpo vibrátil”.⁷ Suas referências sobre a maneira de pintar vêm de uma prática já existente na pintura oriental, ou seja, a “pintura oriental nunca se produziu vertical, sempre foi na horizontal”.⁸

⁶ Revista Made in Japan, 2010, p. 71.

⁷ HERKENHOFF, Paulo. **Flavio Shiró: pintor de três mundos: 65 anos de trajetória**/ curadoria e organização Paulo Herkenhoff. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008. p. 20.

⁸ SHIRÓ, Flavio. Entrevista com Flavio-Shiró. 2011. Entrevista concedida a Claudia Stringari Piassi, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

Assim como o artista que pratica o *Shodo* e o *sumi-ê*, percebe-se que há uma energia física e corporal que formam, a cada pincelada, desenhos e ideogramas que expressam a essência da escrita. Para os artistas japoneses ou nipo-brasileiros, o *shodo* faz parte de suas vidas, afinal, os ideogramas fazem parte do próprio nome dos artistas, “pinta-se com o mesmo gesto com que se escreve o diagrama do próprio nome. Fala-se com sotaque, pinta-se com um sotaque japonês”,⁹ devido a isso não há possibilidade desses artistas deixarem de emitir gestos caligráficos em suas pinturas.

A pintura abstrata de Flavio-Shiró, se analisada, sobre alguns aspectos, existe similaridade sobre o campo de trabalho das técnicas orientais, ou seja, sobre o linho na horizontal. A horizontalidade é característica da pintura oriental, e, para o artista, a visão horizontal é uma revelação um tanto quanto interessante “um efeito surpresa, que você realiza, tem uma visão diferente da coisa que nasce horizontal”.¹⁰ Esta maneira de pintar exige do artista concentração, aliada a uma energia física e mental, porém é seu corpo vibrátil que entra em ação. As linhas são formadas a partir de gestos em uma posição não tão habitual para um artista, ou seja, agachando-se sobre a obra, ele se entrega à pintura, no espaço silencioso do seu atelier. Sua destreza na formação de linhas firmes e ágeis revela, mesmo que não haja a formação dos ideogramas, reminiscências de um passado que se faz presente em sua

⁹ HERKENHOFF, Paulo. **Laços do Olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. p.105.

¹⁰ Entrevista, 16 de Nov.2011.

vida, e assim, sua pintura “sempre foi uma administração do gesto (mais do que da mera pincelada)”.¹¹ Esse mesmo gesto de caráter performático que o artista imprime sobre o tecido no ambiente fechado do seu atelier vem justamente dialogar com a tradição da prática do *Shodo* e do *Sumi-ê* nas suas devidas proporções, pois os “valores plásticos, o caráter simbólico dos traços, o tempo, a noção de precisão são prezados pelo artista Flavio-Shiró”.¹²

O vídeo que apresenta o seu *site*, www.flavioshiro.com, mostra o artista transitando dentro da própria obra, seu corpo ágil, munido de um pincel, explora através da disciplina e da concentração elementos que sugerem uma caligrafia sobre o tecido, ou seja, Flavio-Shiró reflete exatamente os dizeres de Mário Pedrosa, em análise acerca da arte oriental intitulado, “Da caligrafia ao plástico”, se enquadra dentro de “toda uma escola japonesa moderna de pintores que já abstraíram da caligrafia tradicional o seu conteúdo literal linguístico”¹³ Um gesto se liga a outro com destreza de um artista que pratica, de maneira simbólica, as técnicas da caligrafia extrapolando sobre o tradicional caligráfico as reminiscências familiares.

Neste vídeo, percebe-se um caráter performático no desenvolvimento de sua pintura, porém, como define Renato Cohen, sobre a *performance*, ela “passa pela chamada *Body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte” ou seja, o artista age como *performer*”.¹⁴ No caso

¹¹ Ibid., 2008, p. 21.

¹² HERKENHOFF, 2009, p. 113.

¹³ PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**. In.: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia. (Orgs). *Textos Escolhidos IV*. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 307.

¹⁴ COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva,

de Flavio-Shiró, contudo, a presença do público - que seria primordial para a concretização performática da obra - não existe, mas percebe-se que o artista absorve influências de um momento das artes no período das décadas de 1950, período este, em que a arte dava os seus primeiros passos no campo da *performance*.

A *performance* tanto a nível de conceito quanto a nível de prática, “advém de artistas plásticos e não de artistas oriundos do teatro”.¹⁵ Mas há certo hibridismo, “numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade”.¹⁶

Fragmentando e justapondo as partes do diálogo entre o tradicional e o moderno na obra de Flavio-Shiró e estabelecendo discursos paralelos, percebe-se, no vídeo do Professor Sensei Wakamatsu,¹⁷ o uso da técnica do *Shodo* como apresentação da caligrafia oriental, em que o corpo e a escrita trabalham em perfeita sintonia, permitindo, “um olhar mais apurado na relação do corpo com a escrita. O corpo avança, retrocede, mergulha; os joelhos semi-dobrados ou dobrados são suporte para os diferentes ritmos e estilos de escrita”.¹⁸

2002. p. 30.

¹⁵ Ibid., 2002, p. 30.

¹⁶ Ibid., 2002, p. 30.

¹⁷ DEMONSTRAÇÃO DE CALIGRAFIA JAPONESA. São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=_lUsgW2qlIdI Acesso em 18 jan. 2012.

¹⁸ Caligrafia Japonesa. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://caligrafiajaponesa.wordpress.com/> Acesso em: 23 de jan. 2012.

Pode-se notar ainda, que há certa semelhança com relação à posição dos artistas, porém Flavio-Shiró se enquadra em uma abstração caligráfica que se apresenta através de uma técnica mais específica conhecida como *Zen-ei-sho*, tipo de pintura com ideogramas praticamente ilegíveis, em que suas formas, totalmente abstratas, nada “lembram o caráter original. [...] com caracteres de extrema força expressiva, às vezes completamente ilegíveis, mesmo para um leitor fluente de japonês.”¹⁹

E justamente por ser ilegível, a pintura de Flavio-Shiró vem demonstrar uma força expressiva que ultrapassa todos os ensinamentos dominados pela prática *Zen* composta pela assimetria, pelo acaso, pela síntese das linhas, pela simplicidade, e pela naturalidade, ou seja:

[...] tudo que é suscetível ao princípio simétrico, é abandonado em favor de um equilíbrio e de uma correspondência rítmica que se dão aparentemente por acaso, mas que, em última instância, surgem de uma segurança e de uma clareza mutante.²⁰

Flavio-Shiró em suas andanças trouxe, ao longo da sua trajetória artística, um olhar de constantes mudanças e atualizações. Por ser um oriental que transita pelo mundo na casa dos seus octogenários anos, e também por demonstrar uma característica bem observadora e atualizada diante do mundo, prioriza, por meio de suas pinturas o desenvolvimento particular do indivíduo.

¹⁹ Ibid., São Paulo, 2008. Disponível em: <http://caligrafiajaponesa.wordpress.com/> Acesso em: 23 de jan. 2012.

²⁰ BRINKER, Helmut. **O Zen na arte da Pintura**. Tradução Alayde Mutzenbecher. São Paulo: Editora Pensamento, 1993. p. 136.

Dentre algumas características próprias dos artistas abstratos, Flavio-Shiró extraia sobre os diversos ângulos de visão uma maneira própria de pintar. Na arte, é influenciado pelo seu ambiente particular e por suas vivências, por isso, a arte

[...] está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente.²¹

O movimento da criação, para o artista, traz à obra momentos em que “reinem conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tensivo”.²² Seus gestos e seu corpo como partícipes da obra influenciam na construção da forma. No caos, entre pincéis, tintas e pigmentos, Flávio-Shiró busca no inconsciente, fragmentos de histórias que se organizam na tela.

Os olhos de Flávio-Shiró captam a essência de tudo que transcorre nesse mundo de união entre mente e corpo. O artista concebe sua pintura revelando-nos todas as suas influências orientais/ocidentais através do seu gesto espontâneo e do emprego de linhas sem limites, inseridos em um espaço indefinido onde tudo se funde, “no qual não se passa com nitidez de um plano ao outro, de uma cor a outra e da cor para o grafismo, da forma para a mancha, da abstração para a figura”.²³

²¹ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo : FAPESP : Almanaque, 1998. p. 26-27.

²² Ibid., 1998, p. 28.

²³ MORAIS, Frederico, apud HERKENHOFF, 2008. p. 29.

Dessa maneira, países extremos fundem-se em obras que revelam a sensibilidade do artista, que, por sua vez cria uma simbiose entre continentes onde tudo se integra e onde verdades através de linhas, manchas e cores dispostas abstratamente sobre o tecido são paulatinamente, reveladas.

Este diálogo tradicional abordado na obra do pintor aqui estudo revela que na busca do realmente novo, o artista está cada vez mais mergulhado em suas tradições e busca no passado ou não, expressões sobre a sua produção, definindo, assim, que,

[...] a cada vez espera-se um tipo de arte tão diferente de todos os anteriores, e tão livre de normas da prática ou do gosto, que todo mundo, por informado ou desenformado que seja, pode ter algo a dizer a respeito.²⁴

O que se pode concluir, aqui é, que “a cada vez essa expectativa é frustrada, quando a fase da arte modernista em questão finalmente toma seu lugar na continuidade inteligível do gosto e da tradição.”²⁵

A ânsia por liberdade na pintura é algo que vem desde a infância, do artista aqui estudado quando ele ainda recebia incentivo do pai, e, possivelmente é o que o torna um pintor com características tão ímpares na sua produção artística. A preocupação de Flavio-Shiró com relação à vida e ao cotidiano, pelo fato de ele ser um artista que nunca se preocupou em se especializar em um movimento ou técnica de pintura é o que o alimenta durante seu percurso

²⁴ FERREIRA, Glória. GREENBERG, Clement, **Clemente Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed, 2001, 2001, p. 108, 109.

²⁵ FERREIRA, Glória, 2001, p. 108, 109.

performático. Sua criatividade constante está como ele mesmo diz “entre o cotidiano e a criação”, algo que sempre na visão dele “alimenta a criatividade”.²⁶

E, é exatamente alimentando essa criatividade e justapondo seus conhecimentos sobre diversos ângulos, que Flavio-Shiró é um artista “irredutível, pois sempre escapou de qualquer processo classificatório um grupo ou movimento. Por mais de seis décadas, manteve sua opção pelo moderno”.²⁷

Essa classificação de “ser moderno” aliada à tradição, mostra que Shiró é um artista consciente do seu tempo, embora sua construção ininterrupta na pintura revela-o como um artista contemporâneo, pois ele “propunha não propriamente um “tempo universal”, mas temporalidade multicultural, resultante da convivência com a diversidade”.²⁸ Um artista do seu tempo ou, ainda, a frente do seu tempo possivelmente, afirma a cada ação do pincel e a cada movimento do corpo linhas contínuas/descontínuas carregadas de significantes de que transportam para suas vivências a criatividade e a ousadia com o ideário de transpor para a tela mesclas de dualidades como passado e presente, tradição e moderno, corpo e alma em uma simbiose de caráter pessoal e irredutível.

Referências Bibliográficas:

BRINKER, Helmut. O Zen na arte da Pintura. Tradução Alayde Mutzenbecher. São Paulo: Editora Pensamento, 1993. p. 136.

Caligrafia Japonesa. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://caligrafiajaponesa.wordpress.com/> Acesso em: 23 de jan. 2012.

²⁶ Entrevista, 16 de Nov. 2011.

²⁷ HERKENHOFF, 2008, p. 14.

²⁸ HERKENHOFF, 2009, p. 14.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 30.

DEMONSTRAÇÃO DE CALIGRAFIA JAPONESA. São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=_IUsgW2qldI Acesso em 18 jan. 2012.

Entrevista, 16 de Nov. 2011.

FERREIRA, Glória. GREENBERG, Clement, Clemente Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed, 2001, 2001, p. 108, 109.

HERKENHOFF, Paulo. Flavio Shiró: pintor de três mundos: 65 anos de trajetória/ curadoria e organização Paulo Herkenhoff. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008. p. 20.

HERKENHOFF, Paulo. Laços do Olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. p.105.

PEDROSA, Mário. Modernidade cá e lá. In.: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília. (Orgs). Textos Escolhidos IV. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 307.

Revista Made in Japan. São Paulo, 2004. Disponível em: <http://madeinJapan.uol.com.br/2004/02/22/shodo/> Acesso em: 20 de jan. 2012.

Revista Made in Japan, 2010, p. 71.

SAKURAI, Célia. Os japoneses. São Paulo: Contexto, 2007. p. 20.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo : FAPESP : Almanaque, 1998. p. 26-27.

SHIRÓ, Flavio. Entrevista com Flavio-Shiró. 2011. Entrevista concedida a Claudia Stringari Piassi, Rio de Janeiro, 16 de Nov. 2011.

SPINELLI, João J. Arte Nipo-brasileira. Momentos. São Paulo: Takano, 2001. p. 40.

Tanaka no MAM do Rio usa muito preto. Tribuna da imprensa. Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 15 de out. 1959.

Athos Bulcão, Brasília e a crítica de arte no Brasil: para além do discurso moderno.

Fabiana Carvalho de Oliveira
Universidade de Brasília - UnB

Resumo: Em 1958 Athos Bulcão mudou-se para Brasília. Ali, começou a consolidar sua trajetória de mais de cinquenta anos. Versando sobre diversas técnicas, como murais e relevos abstrato-geométricos, Bulcão acabou considerado uma das figuras centrais do modernismo na capital. Contudo, apesar desta legitimação, o artista também adquiriu características outras, que apresentou à crítica de arte nacional um Bulcão de criações múltiplas, as quais não poderiam ser lidas apenas pelo viés do discurso moderno. Nesse sentido, esta comunicação visa apresentar uma breve revisão de textos críticos referentes à trajetória do artista na capital federal, para pontuar as diferentes imagens atribuídas a ele e identificar as possibilidades de compreensão de seu trabalho ainda hoje.

Palavras-chave: Athos Bulcão. Brasília. Modernismo. Crítica de arte.

Abstract: In 1958 Athos Bulcão arrived in Brasília. There he began to consolidate his artistic career of over fifty years. Working with varied techniques, such

as abstract-geometric murals and reliefs, Bulcão was considered one of the central figures of modernism in the capital. However, despite this legitimacy, the artist also acquired other characteristics, which presented to the national art critic a Bulcão of many creations that could not be read only by the bias of modern discourse. In this sense, the proposal of this communication aims to present a brief review of critical texts about the artist's career in the federal capital, to punctuate the different images assigned to him and to identify possibilities for understanding his work today.

Keywords: Athos Bulcão. Brasília. Modernism. Art criticism

Agosto de 1958 nunca mais foi esquecido por Athos Bulcão. A mudança para a cidade de Brasília e a escolha da nova capital como lugar oficial para viver também trouxeram ao artista novas oportunidades de experimentar suas criações, abrindo-se a um leque de possibilidades e convites para projetos locais e, outros tantos, nacionais. Nesse momento, Bulcão ainda recorria às variadas técnicas, como pinturas, desenhos e fotomontagens, para realizar seus trabalhos, entretanto foi, sobretudo, por meio de sua produção de obras integradas à arquitetura, a qual se estende do mobiliário arquitetônico (divisórias, portas, muros e biombos) aos painéis abstrato-geométricos (muros escultóricos, painéis de azulejos, relevos e murais), que o

artista tornou-se conhecido como uma das figuras centrais do modernismo em Brasília.

Colocado ao lado das figuras de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, Athos Bulcão representou papel de protagonista na efetiva inserção das artes plásticas no projeto de integração entre arquitetura e arte, que se configurou como o alicerce do discurso moderno implantado na nova capital. O artista passou a ser considerado não apenas um ator da saga candanga, mas também um dos autores dessa narrativa nacional, oficialmente considerada modernista. A trajetória tanto pessoal, como profissional de Bulcão se confundiu com a história de Brasília e a afinidade entre ele e a capital federal passou a ser, portanto, a afinidade do autor e sua obra.¹ A historiadora e crítica de arte Grace de Freitas,² afirma a existência dessa base tríade na concepção modernista de Brasília, no seguinte trecho:

Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Athos Bulcão são a tríade que, por meio do saber e da experiência, do risco ao traço e da superfície ao volume, foi capaz de criar uma cidade-capital em toda a sua aparente simplicidade e beleza. Complementados pelo conceito de arquitetura-arte, tão caro para Lucio Costa – alicerçado no conhecimento de artes plásticas junto ao das ciências exatas e tecnologia da construção –, engendraram, cada um em sua especificidade, a conjugação brasileira do modernismo internacional.

Muito bem colocado e muito bem visto dentro dessa “sonoridade moderna”, como cita o crítico de arte Marcus de Lontra Costa,³ Bulcão transformou-se também em uma das figuras tutelares da modernidade brasileira. Para

¹ Cf. Athos Bulcão, 2002, p.3.

² 2008, p.96-97, *grifo nosso*.

³ 2009, p.383.

alguns olhares, o estudo do desdobramento de sua obra, que se estendeu por mais de cinquenta anos, oferece respostas para configurar e demarcar o amadurecimento do pensamento estético moderno no Brasil.⁴ Os trabalhos que ainda hoje revestem inúmeras empenas, paredes e muros da cidade de Brasília, passaram a remeter-se ao ideal modernista de fusão entre arte e vida. Os cubos das empenas do Teatro Nacional Claudio Santoro, sem os quais a arquitetura não se completaria, são exemplares de como a arte de Athos Bulcão tornou visível a vertente utópica moderna.⁵



Figura 1 - Athos Bulcão. **O sol faz a festa**, 1966, relevo em concreto pintado, 21.50 x 128 m.

⁴ Cf. PONTUAL, 2009, p.389.

⁵ Cf. DUARTE, 2009, p.17.

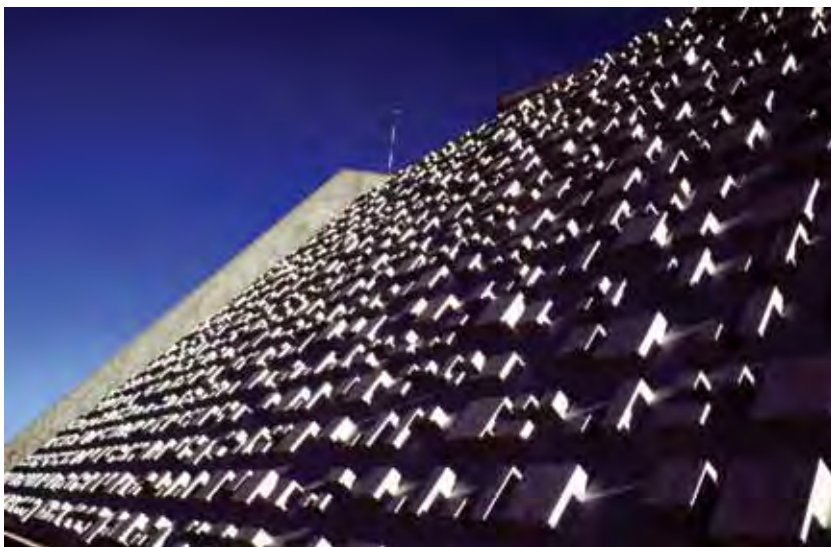


Figura 2 - Athos Bulcão. **O sol faz a festa**, 1966, relevo, 21.50 x 128 m (Detalhe).

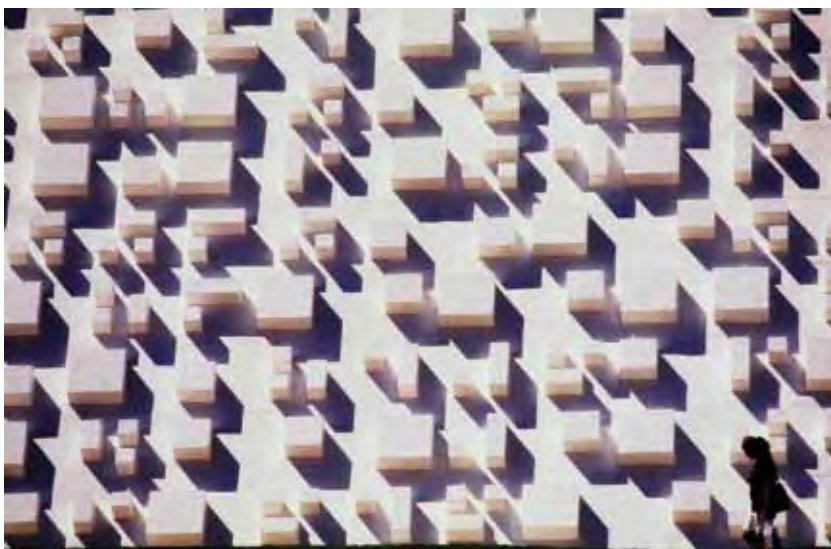


Figura 3 - Athos Bulcão. **O sol faz a festa**, 1966, relevo, 21.50 x 128 m (Detalhe).
Fonte: *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília* (IPHAN, 2009).

Contudo, apesar da legitimação do artista como um dos expoentes dos ideais de Brasília e da leitura de sua produção ser tão intimamente vinculada à história

da capital e ao discurso moderno dos seus tempos primordiais, é necessário que o estudo de sua obra se abra a outras possibilidades de compreensão, pois, por ser múltipla, não deve se limitar a apenas um único discurso. As contribuições e inovações de Athos Bulcão no campo das artes podem ser identificadas mesmo em uma breve revisão bibliográfica de textos críticos elaborados sobre sua trajetória até o momento. Nos discursos produzidos pela crítica de arte podem ser encontradas abordagens à trajetória de Bulcão, que ultrapassam o viés moderno e candango, ampliando a compreensão das imagens atribuídas ao artista e possibilitando uma melhor percepção da real abrangência de seu trabalho.⁶

A crítica à produção de Bulcão inicia-se já na década de 1940, quando o artista, nos primórdios de sua produção, se aventurava nas primeiras exposições individuais de pinturas e desenhos. Ainda distante das inovações que faria alguns anos mais tarde na arte de integração arquitetônica – que inicia em 1955, com a produção do painel de azulejos para o Hospital Sul América, na cidade do Rio de Janeiro –, o artista ganhou o Prêmio Isenção do Júri e a Medalha de Prata em pintura e desenho no Salão Nacional de Belas Artes - Divisão Moderna, no ano de 1941 e, em 1944, a convite de Oscar Niemeyer, inaugurou sua primeira exposição individual de desenhos, na sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), na capital carioca.

⁶ Esta revisão não tem a pretensão de englobar todo material já produzido sobre Athos Bulcão e sua obra. Contudo, visa trabalhar, sobretudo, textos que possuem maior veiculação e acesso, como artigos de jornais e de periódicos, ensaios críticos para capítulos de livros e textos de apresentação para catálogos de exposições individuais, levantados e identificados até o presente momento.

No entanto, apesar das dezenas de exposições que Bulcão participaria a partir desse período, o início foi de críticas ásperas. Em 1946, os desenhos apresentados em uma exposição individual, são tratados como uma série de esboços e/ou estudos pelo artista e crítico de arte Thomas Santa Rosa,⁷ em artigo publicado no jornal carioca “A Manhã”. Citava Rosa, que as primeiras manifestações pictóricas de Bulcão, como se sabia, eram de ordem abstrata, contudo para o crítico, não era possível iniciar-se um edifício partindo do último andar. Parecia a ele que o artista não possuía o conhecimento mais basilar da arte, como os estudos de cores, traços e formas, e o domínio da arte abstrata que tivera desde o princípio, teria o prejudicado nas composições figurativas posteriores. Diz o crítico:

A arte abstrata que joga com a forma e a cor dentro de um espaço matemático, exige o domínio de elementos superiores aos requeridos pela arte formal. Eis a razão pela qual é impossível a ela atirar-se alguém que não possua a ordem de raciocínio necessária e os meios de bem exprimi-la.⁸

Para Rosa,⁹ Bulcão teria sido atirado equivocadamente à arte formal. Considerado como um artista ainda desajustado às altas exigências das exposições de arte do país, com um progresso artístico ainda escolar, Athos Bulcão se afasta, assim, da cena artística brasileira entre os anos de 1948 e 1950, para viver na capital francesa e estudar na *École des Beaux-Arts*, através de bolsa

⁷ 1946, p.1.

⁸ Ibid., p.2

⁹ Ibid., p.3

concedida pelo governo francês. Distante também dos olhares da crítica, o artista aproveita para tomar lições de arte clássica e moderna nos museus de arte de Paris e ampliar seu conhecimento técnico em pintura.

A situação de Athos Bulcão diante da crítica especializada modifica-se a partir de seu retorno ao Brasil e do início de sua produção integrada à arquitetura, que se torna mais recorrente com a mudança definitiva para a cidade de Brasília. Em 1958, o arquiteto Flávio de Aquino¹⁰ olha para as primeiras produções de Bulcão na capital federal, reconhecendo que suas composições abstratas e geométricas, antes mal compreendidas para um início de carreira artística, eram, antes, aproximações aos conceitos trabalhados pelos reconhecidos artistas abstracionistas internacionais e nacionais.

Em 1967, já consolidado em Brasília, com obras localizadas em edifícios públicos e privados, Athos Bulcão realiza a sua primeira exposição individual de pinturas e é considerado pelo arquiteto e crítico de arte Ítalo Campofiorito¹¹ como um artista independente e corajoso, que longe de intensificar os valores e a autoridade da crítica de arte, produzia uma obra singular, de invenção e fantasia próprias. Este ainda complementa a ideia ao citar:

Longe das oscilações da moda e do equívoco ingênuo dos que recorrem a vulgarizações científicas (...), Athos Bulcão fica tranquilamente à margem das correntes oficiais, mas pertence à verdadeira história dos pintores.¹²

¹⁰ 1958, p.29.

¹¹ 2009, p. 373.

¹² Idem.

Tal singularidade de suas pinturas e desenhos continua sendo abordada nos discursos críticos dos anos seguintes e, nesse mesmo período, Brasília passa a ser reconhecida como a capital definitivamente marcada por Athos Bulcão, valorizando-se ainda mais a sua obra integrada à arquitetura.

No entanto, nos anos 80, na ocasião de uma exposição individual de pinturas do artista, Marcus de Lontra Costa¹³ faz uma apresentação para o catálogo local, retornando a leitura de sua obra para o viés de sua inserção na história do projeto modernista brasileiro e entendendo-a, ainda, como um resgate de nossa imagem barroca. Athos Bulcão é considerado por Costa como o artista moderno, que no processo de consolidação da nova capital, interligava os princípios modernistas às raízes coloniais brasileiras.

Em 1984, o curador de arte Evandro Salles¹⁴ também aborda o profundo conhecimento de Bulcão sobre as diferentes tradições artísticas e os meios pelos quais aprendera a utilizá-las em seus trabalhos. Enfatiza, sobretudo, a relação do artista com a tradição construtiva e de sua busca pela função social da arte. Athos Bulcão, para ele, teria vivido uma experiência rara, pela qual poucos artistas do século XX teriam passado: de ver sua obra envolvendo todo o corpo de uma cidade e atuando socialmente de forma profunda, no exato momento em que essa obra buscava representar, estética e ideologicamente, os anseios da vanguarda construtiva. No entanto, Salles ainda retoma as ideias trabalhadas anteriormente,

¹³ 2009, p. 376.

¹⁴ SALLES, 2006, p. 112.

reafirmando e ratificando o potencial intimista de sua obra. Bulcão aproximava-se dos ideais construtivistas da arte, mas ainda havia nele algo diverso da radicalidade desses movimentos.

Três anos mais tarde, o crítico e curador de arte, Paulo Herkenhoff¹⁵ discorre sobre esta postura singular do artista, enfatizando, entretanto, esta singularidade no comprometimento de Bulcão com cada projeto arquitetônico e o próprio arquiteto. O artista saberia a justa medida do diálogo de sua obra com os espaços criados. Ele coloca:

Com a segurança de quem sabe, Athos propõe que sua obra se integre ao todo. Sabe evitar ressaltar a obra, contrastá-la com o prédio. Sabe evitar que alguns edifícios parecessem, muitas vezes, serem suporte para um mural, como se fossem uma pintura com um prédio atrás. Athos, no entanto, sabe tornar-se necessário na justa medida. E, por isso mesmo, é absolutamente necessário à arquitetura. O que seria do Teatro Nacional de Brasília nu, sem os relevos de Athos Bulcão?¹⁶

Destacando também a postura diferenciada de Bulcão, ao lidar com os diversos ambientes, Herkenhoff¹⁷ fala, pela primeira vez, sobre as inovações de sua arte azulejar, aprofundando-se na compreensão do azulejo enquanto módulo e como novo signo da arquitetura. A mecânica da regra modular dos tradicionais painéis de azulejos revertia-se, nas criações de Athos Bulcão, em novas invenções poéticas de composição, que ora faziam-se aleatórias e ora eram pensadas e projetadas pelo artista.

A singularidade de Bulcão esteve, assim, constantemente presente nos discursos da crítica de arte

¹⁵ HERKENHOFF, 2009, p. 379.

¹⁶ Idem

¹⁷ Idem

nacional no decorrer das cinco décadas de sua produção. Consequentemente, o papel de artista indispensável para a compreensão do desenvolvimento artístico brasileiro, principalmente no campo da integração arquitetônica, também foi ratificado com frequência, nos anos passados.

No início dos anos 90, Roberto Pontual,¹⁸ crítico de arte, aborda a subjetividade do artista também no diálogo com as instituições de arte no Brasil. Nesse período Brasília certamente já crescia e trasbordava-se em modificações, contudo, conservava uma atmosfera de isolamento na região central do país, que convinha a Athos Bulcão e a sua alma de artista afastado dos grandes centros. Longe do eixo artístico das cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, Bulcão não era cobrado a ter uma presença constante em museus e galerias, fazendo dos espaços da capital federal as suas próprias salas de exposições.

Mesmo à deriva da arte paulista e carioca, o artista não deixou de estar sintonizado com as questões da arte moderna e com as movimentações dos construtivos em ambas capitais estaduais. Severino Francisco,¹⁹ jornalista, cita em texto assinado nos anos 2000, que Bulcão trouxera para o Planalto Central um pouco do que havia de melhor na arte moderna do país, integrando harmonicamente arte e arquitetura. Sem as badalações dos centros artísticos, o artista produzira uma obra que era de primeira linha na arte brasileira moderna. Ao optar pelo abstrato em detrimento do figurativo, Bulcão teria desenvolvido uma estética moderna do azulejo na arquitetura, buscando compreender

¹⁸ Op. cit., p. 389.

¹⁹ FRANCISCO, 2001.

o exato efeito de cada forma geométrica na relação com os espaços e suas demandas específicas.

Também ao abordar em seu texto os inúmeros murais, painéis e relevos abstrato-geométricos produzidos por Bulcão, o crítico de arte Agnaldo Farias²⁰ não apenas aproxima o artista da estética construtiva, como fizera Francisco, mas coloca-o também como um dos artistas da linha de frente dos movimentos do período que, apesar da reconhecida lateralidade, conseguiu que suas “refinadas realizações” atingissem a indústria e, por ela, fossem disseminadas, como muitos construtivos haviam sonhado e poucos conseguido. Inserido nessa produção de escala industrial, Athos Bulcão pôde produzir suas obras em qualidade e quantidade suficientes para estarem disseminadas nos diversos espaços da capital federal e conviverem com seus habitantes em diferentes locais. Desse modo, também no século XXI, Bulcão é identificado e reafirmado como o artista de Brasília, agora nas palavras de Farias.

O papel de principal artista da síntese das artes no Brasil, sobretudo da ocorrida na capital federal, consolida-se, dessa maneira, no âmbito da crítica de arte nacional. Verifica-se, até o início do século XXI, uma necessidade constante em inserir Athos Bulcão, assim como reafirmar a importância de sua obra, na construção de uma história da arte brasileira. O crítico de arquitetura, André Correa do Lago,²¹ por exemplo, inclui Bulcão em um pequeno e seletivo grupo de artistas, de destaque nacional, que chegaram a

²⁰ 2009, p.398

²¹ 2009, p.27

contribuir de tal forma para o aspecto final dos edifícios, que acabaram se tornando tão decisivos quanto os próprios arquitetos no resultado final dos projetos.

Mas como se pode verificar, essa necessidade em reafirmar Athos Bulcão enquanto artista de fundamental importância para o entendimento da arte brasileira, sobretudo, para a compreensão do pensamento moderno dos anos 50 e 60, também é apresentada no decorrer de todo o período de produção do artista e, consequentemente, de sua crítica. Se na década de 1940 Athos Bulcão ainda era visto como um jovem artista, que criava esboços e estudos abstracionistas de mau gosto, em 1950 o discurso modifica-se e o artista passa a ser reconhecido e certificado pelos discursos da crítica de arte nacional. Nos anos 60 e 70 Bulcão torna-se um artista independente, com uma produção de cunho singular. Nas duas décadas seguintes, tais discursos são certificados e ratificados.

Afirmar e reafirmar, constantemente, que Bulcão era realmente um artista, com vasta produção plástica e diálogos contundentes em âmbito nacional, soa estranho ou, no mínimo, não usual. Pareceria óbvio dizer que Bulcão era um artista, algo que o próprio tinha convicção em ser. Contudo, diante da situação espaço-temporal vivida por ele, pode-se chegar a algumas considerações iniciais sobre o fato.

Athos Bulcão fora contratado, ainda em 1957, como técnico de decoração da NOVACAP²² e de artista plástico

²² A Agência Urbanizadora da Nova Capital – NOVACAP foi criada em 1956, pelo então presidente da República Juscelino Kubitschek, com o objetivo de construir a nova capital federal do Brasil, Brasília.

passou a ser também, aos olhos de leigos, o decorador de interiores e exteriores dos edifícios da nova capital. Haveria desse modo, a necessidade constante em certificar seu papel primordial de artista plástico – moderno e envolvido com o projeto, também moderno, da nova capital do Brasil – diante da crítica de arte nacional, assim como da construção de uma história da arte brasileira. Era preciso saber, em primeiro lugar, que era um artista, e não um decorador, que estava produzindo obras de arte para as propostas de integração arquitetônica no modernismo de Brasília.

Diante deste olhar atribuído a Athos Bulcão e sua obra, o vínculo com ideais modernos instaurados na capital federal, como também com as propostas apresentadas pelos movimentos construtivistas da arte, passaram a ser recorrentes e consentidas. Entretanto, essa relação deve ser melhor analisada, para compreender qual o papel que as obras do artista possuem, ainda hoje, em Brasília. Uma produção que percorre uma trajetória de mais de cinquenta anos não deve ser congelada apenas sob os discursos que a envolveram nos anos iniciais. Signos e significados podem modificar-se conforme tempo e espaço e, nesse sentido, os valores e significados atribuídos aos trabalhos de Athos Bulcão podem apresentar-se, atualmente, de maneira diversa da de outrora.

O crítico e curador de arte Paulo Sergio Duarte²³ discorre sobre as mudanças ocorridas com a obra de Bulcão, “símbolo do ideal moderno”, ao relacionar-se

²³ Op. cit., p. 17.

com os diferentes espaços da capital federal e suas modificações sociais no tempo atual. Apesar da eterna presença da urbanidade nos trabalhos do artista e da forte simbologia vinculada ao ideal de modernidade, sua obra, hoje, acaba por isolar-se apenas na forma. Diante de um contexto urbano não mais moderno, a relação positiva entre arte e sociedade se dilacera e a obra de arte perde a função primordial de criar ambiências e situações propícias para o diálogo cotidiano em Brasília. No seguinte trecho, o crítico esclarece a situação, ao exemplificá-la com os relevos presentes nas empenas do Teatro Nacional Claudio Santoro:

Observem todas as formas do trabalho urbano do artista. Gostariam de dialogar no dia-a-dia com a população, mas este relevo, encontrando-se a algumas centenas de metros da Praça dos Três Poderes, está contaminado, além da presença física da arquitetura superlativa, pelas relações sociais degradadas que ali se estabelecem.²⁴

Pode-se dizer, por isso, que o tempo de Bulcão era mesmo outro. Contudo, sabe-se que, apesar da ocorrência de tais modificações e da incompatibilidade que hoje a plasticidade e visualidade de seus trabalhos apresentam em determinados locais da cidade, a obra do artista continuará ali. Na contemporaneidade muitos podem passar por seus painéis, relevos e murais, localizados em paredes, biombos, *pilotis* e grandes empenas, sem percebê-los, compreendê-los e/ou reconhecê-los, mas as obras estarão ainda em salas, salões, corredores, parques e jardins, impregnando-os com arte e impregnando-se de arquitetura.

²⁴ Idem

A obra de Athos Bulcão, sempre simples e silenciosa, apresenta o grande desafio de entendê-la. Agnaldo Farias²⁵ procura explicar a atual falta de compreensão sobre a obra do artista pela própria relação criada com a arquitetura. Embora de grandes dimensões, muitos dos trabalhos de Bulcão, pela sua proximidade mesma com a cidade e pela familiaridade que proporcionam com o contato cotidiano, acabam perdendo sua condição de arte, para se mesclarem aos edifícios e terminarem “em função de seus predicados”. Deslocados das paredes das salas de exposições e aproximados de escadas, pilares, árvores e jardins, os painéis, murais e relevos do artista parecem se confundir com a paisagem – natural ou criada –, mesmo sabendo que são eles as figuras principais que requalificam e destacam aquele horizonte ou aquela arquitetura.

Este parece ter sido, mesmo, o problema que sempre encobriu Athos Bulcão e sua obra, pelas cinco décadas de produção artística. Sempre haveria uma dificuldade em compreender seus painéis, murais e relevos como obras de arte pura e simplesmente, pelo seu íntimo vínculo às atividades cotidianas das cidades e à praticidade e funcionalidade dos objetos de uso. Bulcão não deixaria de ser o eterno artista-decorador reconhecido por sua singularidade diversa, que não se encaixava ideologicamente em movimentos artísticos, mas possuía uma plasticidade e uma visualidade possíveis de diálogos com os pensamentos em voga na arte brasileira da época.

²⁵ Op. cit., p.398.

Tal singularidade foi o que trouxe também ao grande colaborador da arquitetura modernista de Brasília, o papel de principal representante da arte de integração arquitetônica no Brasil e o reconhecimento oficial de artista símbolo da nova capital. Athos Bulcão, aquele jovem de desenhos mal traçados dos anos 40, tornou-se artista. Um artista de grande importância, que dominou a síntese das artes com toda a sua particular sutileza, mas cujo lugar na história da arte brasileira, apesar de ser constantemente nomeado e renomeado dentro deste contexto, ainda se apresenta movediço e esquecido.

Referências Bibliográficas:

AQUINO, Flávio de. Azulejos e vitral de Athos Bulcão para Brasília. Módulo – Cadernos de Arte & Arquitetura. Rio de Janeiro, n.C10, 1958, p.29.

Athos Bulcão [construção e poesia]. Catálogo de Exposição. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

CAMPOFIORITO, Ítalo. Athos Bulcão. In: Athos Bulcão. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, p. 373.

COSTA, Marcus de Lontra. Passado, presente, futuro, três atos num só: Bulcão. In: Athos Bulcão. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, p. 376.

_____. Sinfonias da Modernidade. In: Athos Bulcão. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, pp. 382-383.

DUARTE, Paulo S. Sentido e Urbanidade. In: Athos Bulcão. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, p. 17.

FARIAS, Agnaldo. Construtor de Espaços. In: Athos Bulcão. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, p.398.

FRANCISCO, Severino. Habitante do Silêncio. In: FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO (Org.). Athos Bulcão. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001.

FREITAS, Grace de Freitas. Athos Bulcão, extramuros e intramuros: artista-capita. VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação e Arte da UnB, Brasília: Editora PPG – Arte UnB, v.7, n.1, 2008, pp.96-106.

HERKENHOFF, Paulo. Para ver melhor Athos Bulcão. In: Athos Bulcão. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, p. 379.

LAGO, André Correa do. Athos Bulcão. In: Athos Bulcão. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, pp. 27-29.

PONTUAL, Roberto. Athos Bulcão: Rigor e Humor. In: Athos Bulcão. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, p. 389.

ROSA, Santa. Athos Bulcão e o culto da sensibilidade. Jornal A Manhã, Rio de Janeiro, 01 dez. 1946. Disponível em: <<http://www.fundathos.org.br/artigos.php>> Acesso em: 24 ago. 2009.

SALLES, Evandro. O que engendra Athos Bulcão. In: FERREIRA, Glória (Org.). Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 112.

A Construção da Poética Abstrata de Regina Chulam

Jorge Luiz Mies

Mestrando em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: A artista capixaba Regina Chulam, em suas pinturas mais recentes, apresenta uma linguagem visual abstrata na qual a materialidade da cor é resultado de uma intensa carga emocional, que reflete o trabalho incansável que a pintora vem travando no campo pictórico que insiste em dialogar com a paisagem. O estudo, com base no aporte fenomenológico do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, propõe-se a analisar como Chulam desenvolve o sentido de ideia abstrata, inicialmente bastante dispersa, em um encadeamento de caminhos pessoais e inexplorados.

Palavras-chave: Regina Chulam. Pintura. Abstração.

Resumen: En sus pinturas recientes, la artista “capixaba” Regina Chulam nos presenta un lenguaje abstracto visual, en el cual la materialidad del color es el resultado de una intensa carga emocional que refleja la laboriosidad incansable en el plano pictórico; plano este que insiste en dialogar con el paisaje. La investigación, basada en la contribución

del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty pretende analisar de que manera la artista desarrolla el sentido de idea abstracta, bastante dispersa al comienzo, en dirección a uma encrucijada de caminos personales e inexplorados.

Palabras clave: Regina Chulam. Pintura. Abstracción.

Fim de Tarde em Aracê com Pedra Azul (2010) é uma pintura que revela a forte carga emotiva de uma experiência pictórica que intencionalmente constrói na superfície da tela o caráter abstrato da imagem. A rigorosa estrutura geométrica da obra proporciona uma orientação cromático-espacial que intensifica o harmonioso contraste entre os variados impulsos luminosos arquitetados pela cor. (Figura 1)



Figura 1 - *Fim de Tarde em Aracê com Pedra Azul*, 2010. Acrílica sobre tela. 100 x 220 cm.

A tela trabalhada por Regina Chulam¹ traz faixas verticais alongadas de um lado a outro do quadro, criando campos cromáticos quase autônomos, que evocam a pluralidade de sensações de cores da região montanhosa de Pedra Azul. A artista orchestra a cor com propriedade ao dividir e recortar o espaço de forma incisiva. Na tela central, acoplada pelos painéis laterais, em meio às interpenetrações das manchas de cores, surge um esboço velado do contorno da Pedra Azul ao pôr do sol. O elemento figurativo aparece no espaço abstrato quase como intruso, permitindo que o olhar interior relacione passado e presente na procura de novas soluções formais.

O tríptico, comumente presente na construção pictórica de Chulam, distribui os ritmos das sensações em cada um dos três painéis e une os diferentes tempos de cor e luz experimentados. O movimento dessas sensações em diferentes níveis, visível em cada uma das partes, confronta-se e junta-se; o que deixa claro que a pintora não registra apenas o fato, mas, essencialmente, pinta experimentando sensações.² Inferimos, então, que *Fim de Tarde em Aracê com Pedra Azul* valoriza as sensações e as experiências no mundo vivido. A tela é uma obra singular entre as inúmeras outras que retratam essa paisagem. Nela, a artista mostra as percepções de um olhar sensível que capta e dialoga com as cores refletidas pela luz do sol.

¹ Regina Olivier Chulam nasceu em Vitória, ES, em 23 de julho de 1950. Aos 24 anos vai para Portugal, permanecendo por quase 30 anos. Desde 2003 vive em Aracê, distrito de Domingos Martins, ES.

² DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

O filósofo Merleau-Ponty mostra a sensação como uma experiência que provoca os sentidos: ver, ouvir e sentir.³ Estes sentidos apreendem as sensações oferecidas pelo mundo que se revela ao artista, entretanto, é o olho, captor das impressões ao seu redor, que, sensibilizado, “restitui o visível pelos traços da mão”.⁴ O pintor, sensível a toda essa experiência, pinta as cores e as luzes que vê obtidas pela prática da visão. Logo, o ato de pintar se constitui como uma experiência que se renova a cada percepção do mundo, que surge a cada novo olhar, a cada novo sentir. Sendo assim, a pintura se estabelecesse como um entrelaçamento de olhares sensíveis sobre a imensidão das coisas visíveis.

A pintura, como resultado da experiência e da percepção de um olhar que penetra o conjunto das coisas criadas, metamorfoseia as sensações e as percepções e as ordena sobre a superfície do suporte em uma trama de linhas, cores e luzes. O ato de perceber, de sentir, guia os gestos do pintor, que materializados no espaço pictórico revelam o que foi visto pelo artista e o que foi oferecido a ver ao espectador. A tela se mostra como mediadora da relação entre aquele que pinta e aquele que percebe o que foi pintado. Ela se organiza como um campo de ações onde os olhares do pintor e do contemplador se entrecruzam, animados por experiências visuais e sensíveis.

O trabalho pictórico de Regina Chulam é minucioso em sua estrutura compositiva, portanto, rigoroso no traço geométrico. Sua pintura tem grande estima pela figura, por

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

⁴ Id. *O olho e o espírito*: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 20.

isso, como podemos perceber em suas primeiras telas dos anos 80, as linhas tornam-se elemento essencial do conteúdo emotivo de seus trabalhos. Todavia, se nesses trabalhos anteriores elas organizavam o esquema estrutural do plano e sustentavam o tecido cromático, agora dão licença para que a dinâmica tessitura das cores desperte e sugira outras emoções em espaços abstratos.

Com a total entrega ao ofício da pintura, a artista adquiriu maturidade no tratamento da cor, intercalando contrastes e sutis variações cromáticas. Superfícies monocromáticas e manchas moduladas, ao mesmo tempo em que repousam sobre um equilíbrio de tranquila ordenação, parecem querer se expandir para além dos limites do quadro. E nesse jogo de tensão, o olhar do espectador é estimulado a perceber as emoções e as ideias sentidas, não apenas pela artista que compôs a obra, mas, também, por ele que a contempla, nesse lugar de experiências chamado pintura.

Merleau-Ponty aponta que o olho é o instrumento de entrega do pintor.⁵ É por meio do olhar que o pintor se aproxima do mundo para transformá-lo em pintura. Essa transformação se dá por meio da aprendizagem do ver, conquistada por exercícios que sensibilizam o olhar na captação das sensações do mundo visível. A visão se torna gesto revelando luzes, cores e linhas, elementos de existência apenas visual.

O pintor é um produtor de luzes, e Chulam em todo seu processo criativo as criou. A artista viveu por muitos anos em Portugal, e a luz ibérica sensibilizou o seu olhar.

⁵ Id.

A predominância de tons mais terrosos, presentes nos primeiros trabalhos, enfatiza uma fatura pictórica alcançada pelo estudo dos mestres europeus. O retorno ao Brasil, em 1981,⁶ fez com que a artista redescobrisse a cor tropical e pesquisasse meios para fundi-la às nuances de sua paleta europeia. Cor, luz e forma convergiram para tecerem a planaridade da pintura. Nesse eixo, acredita-se que Aracê, lugar onde Chulam atualmente reside, proporcionou à artista condição de estabelecer uma relação ativa com o mundo que a rodeia, percebendo sensações que foram transmutadas em cores aplicadas sobre a tela.

Os primeiros trabalhos de Chulam não revelam apenas as influências das ideias estéticas do início do século XX, eles também fazem conhecer os influxos do pintor e arquiteto Frederico George. O mestre português, por meio de exercícios diários do olhar, fez com que a artista capixaba aprendesse a se relacionar com o objeto e extraísse dele singularidades. Como pintor, George, um estudioso dos princípios e das técnicas da arte da pintura, sensibilizou Chulam a percorrer os espaços do papel e da tela, e como arquiteto, orientou-a sobre a importância do rigor na construção pictórica. Portanto, a assimilação da gramática cubista que, em suas pinturas na terra portuguesa, multifacetava o objeto em planos geométricos fortemente marcados pelas linhas, em obras mais recentes permite que artista fracione o espaço em amplas manchas de cores, deixando o olho do espectador, livremente, percorrê-las e reconstruí-las.

⁶ Após se Licenciar em Pintura pela ESBAL, Regina Chulam regressa ao Brasil; e em 1985 retorna à Portugal com vindas pontuais à Vitória até 2003.

Se ela questionava, em suas pinturas da década de 1980, o objeto de modo detalhado, transferindo-o para um plano arquitetado pelo cruzamento de linhas, nos últimos anos vem praticando o exercício da cor recortando-a e sobrepondo-a no espaço no intuito de organizar o seu movimento interior. Percebe-se que os trabalhos da artista foram progressivamente passando da figuração com cores estritamente delimitadas pelas linhas, para uma figuração com tendências à abstração, o que se pode verificar na tela *Agaves*⁷ (2010). Nessa composição, as linhas não fixam os limites das cores; as manchas cromáticas se deslocam com autonomia e expandem-se em direção às bordas do campo pictórico.

A poética abstrata de Chulam tem sido construída de forma consciente, resultado de uma trajetória dedicada ao ofício dos pincéis e das tintas. A produção de telas com extensos campos de cor envolvem o espectador, oferecendo acesso a uma vasta gama de emoções. O observador é atraído a mergulhar nessas áreas de cor repletas de luz interior. O olhar sensível, que para Merleau-Ponty é aquele que vagueia a imensidão do mundo visível, tateia a imagem para perceber as sensações que o artista experimentou, querendo também experimentá-la, senti-la. Sensibilizado pela tessitura cromática posta em ordem sobre a superfície da tela, o olho penetra as profundezas da cor estabelecendo a transitividade entre os sentidos (ver, sentir, perceber).

No ano de 2010, a artista criou uma série intitulada “As Flores do Jardim dos Meus Sonhos”, produzida com

⁷ Acrílica sobre tela. 100 x 280 cm.

bandeijinhas de isopor. Foram com esses trabalhos que a pintora pode refletir sobre seu processo compositivo e tornar seu espaço pictórico mais acessível ao jogo das cores. Com essa série Chulam começa a tocar na abstração. Nela, não houve nenhuma intervenção, seja pelo desenho ou por uma pincelada. A disposição das manchas de cores, presentes nas bandejas reaproveitadas, foi ditada pela sensibilidade da artista no intuito de exprimir a exuberância cromática das variadas flores de um jardim. O material que a auxilia no preparo e na mistura das tintas, foi guardado no decorrer dos anos, e harmoniosamente orquestrado em uma rica trama compositiva que expõe a ampla gama de cores da natureza. As bandejas coloridas revelam vestígios da paleta de tintas da pintora desveladas sobre a superfície pictórica das inúmeras obras de sua trajetória. Nesses trabalhos Chulam faz conhecer os azuis, os verdes, os vermelhos, os laranjas, os amarelos, os ocre e os marrons que constituem a escala de cores essenciais de sua pintura.

No entanto, sem sombra de dúvidas, podemos afirmar que as primeiras obras abstratas de Regina Chulam nasceram da leitura do poema “Lugures, Ásia Central”, do poeta português Herberto Helder:

Ao negro mar ressoante possas tu chegar/Possas chegar e três vezes abrir a porta negra/Ao ressoante mar amarelo possas tu chegar/ Pela tempestade amarela que sopra possas tu chegar/Possas chegar montado num cavalo amarelo/Empunhando um dardo amarelo possas tu chegar/Possas chegar ao ressoante mar vermelho/Pela tempestade vermelha que sopra possas tu chegar/Possas chegar com as mãos cheias de preciosas pedras vermelhas/Vestido de bárbaros couros vermelhos possas tu chegar.⁸

⁸ HELDER, Herberto (versões). As *magias*: alguns exemplos. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988. p. 23.

Das emoções sentidas em cada verso, a pintora transformou o vivo encantamento das palavras em extensos campos monocromáticos. Em *Mar Negro* (Figura 2), *Mar Amarelo*⁹ e *Mar Vermelho*¹⁰ (datadas de 2011), Chulam manipulou, por meio da cor, toda a sua carga emocional. A extensão cromática possibilita um intenso movimento do campo pictórico, favorecido pelas propriedades físicas da cor. As manchas de cores sustentam a divisão de um espaço amparado pela geometria, que em amplos painéis retangulares arejam as cores, expandindo-as. A sobreposição de camadas de rosa e magenta, no *Mar Vermelho*; de variadas nuances amareladas, no *Mar Amarelo*; de diversas tonalidades de marrons e verdes, no *Mar Negro*, conservam uma identidade cromática particular que afirma a estrutura do tecido de relações entre as cores, ou seja, a aplicação de cada cor é decidida por uma cuidadosa pesquisa cromática, cuja referência recolhida na história da pintura estimula experiências no ato de perceber e transpor sobre a tela as sensações, as luzes e as cores sentidas pela leitura do poema.

Acreditamos que o olhar do espectador seja convidado a explorar as sensações oferecidas: a irresistível vibração do vermelho, a força irradiante do amarelo e o silêncio contemplativo do negro. Tais impressões são estimuladas pelas inúmeras camadas transparentes de cor que se acumulam na superfície e que transcendem a frontalidade do plano. A luminosidade das cores nos leva às profundezas desses mares; e as pinceladas a óleo permitem a construção

⁹ Óleo sobre tela. 120 x 280 cm. Coleção Márcio Espíndula, Vitória, ES.

¹⁰ Óleo sobre tela. 120 x 280 cm. Coleção Márcio Espíndula, Vitória, ES.



Figura 2. *Mar Negro*, 2011. Óleo sobre tela. 120 x 280 cm. Coleção Márcio Espíndula, Vitória, ES.

de áreas de cores mais límpidas e brilhantes. O verniz, utilizado para o acabamento, é empregado intencionalmente para que o espectador se veja refletido “dentro das águas”. Esse simulacro é prova dos mistérios da cor, que vem sendo lentamente desvendados pela artista e pela paciente investigação dos materiais da pintura.

É a partir de sua relação íntima com a imensidão do mundo que Regina Chulam oferece deslocamentos de cor e luz na bidimensionalidade da tela. Nas recentes composições, o espaço se abre para acolher o contrastante jogo de cores, estruturado em amplas faixas horizontais que atravessam os limites da tela. A artista retoma memórias vividas, que consequentemente se encontram desveladas em seu processo pictórico, e lança sobre elas novas percepções, levando-a a uma total liberdade no ato de pintar. Agora a cor, imersa na luz, domina e induz seu processo de criação, criando no interior da pintura sua força estrutural.

Nas pinturas da série “Nosso Mar” (2012) (Figura 3), Regina Chulam, no intuito de ultrapassar as fronteiras das

linhas, libera intencionalmente a pulsão sensível e construtiva da cor. As faixas coloridas, que se estendem de uma lateral à outra da tela, são compostas por inúmeras camadas transparentes de tinta. As cores precisamente definidas, alongadas pelo gesto do pincel, dão profundidade visual a esses campos horizontais extensos e monocromáticos. A gradação acentuada de tons é amenizada por pequenas frestas de luz, responsáveis pela vibração cromático-espacial que arrebatava o olhar do espectador para outros horizontes; para além do quadro.



Figura 3. *Praia do Espelho* (Série Nosso Mar), 2012. Acrílica sobre tela. 120 x 200 cm.

No ato de pintar, como já foi dito por Merleau-Ponty, o pintor nos atinge por intermédio do silêncio das cores e das linhas, e seus efeitos na tela, como expressão criadora, destinam-se ao indivíduo para comunicar o “sentir” do artista

posto no quadro por meio de seus gestos.¹¹ A interrelação com esses efeitos, que realizam e refletem a intenção procurada pelo autor da obra, nas palavras do filósofo francês, será interpretada ou não em função de o espectador se colocar no exercício da contemplação e tecer relações que levam às redefinições. Ou seja, um olhar sensível que remodele o mundo.

A pintura abstrata de Chulam, apesar de ser recente, traz o encadeamento da construção de uma poética anterior, que, ao apresentar um vocabulário plástico que revisita e inventaria os estilos da modernidade, potencializa o caráter sensorial e envolvente da cor. Suas telas sucedidas há pouco demonstram um espaço pictórico conquistado com engajamento dos que acreditam no fazer pintura. Pintura como meio de inclinação aos desejos do artista, que transmite para a superfície do suporte a decomposição ou a metamorfose de sua sensibilidade, exposta a um número incontável de sensações. Regina Chulam é uma pintora que quanto mais pinta, mais valoriza o pensamento moderno de aumentar o préstimo das sensações e das experiências do mundo que a cerca. A artista sabe que para se expressar é necessário pintar, e que seu ofício precisa do tempo para maturar o olhar e transformá-lo em pintura.

Referências bibliográficas:

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HELDER, Herberto (versões). As magias: alguns exemplos. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Estética do desejo: ambivalência e erotismo na abstração de Dina Oliveira

Maria de Fátima Garcia dos Santos - Universidade Federal do Amapá, professora do curso de Artes Visuais.

Resumo: Trata-se de uma abordagem sobre as características de erotismo e ambivalência na pintura abstrata de Dina Oliveira, artista paraense. Tais características constituem o que se chama de uma estética do desejo. No processo criativo da artista são evidenciadas a construção e a desconstrução da imagem abstrata que ela faz. Na liberdade da imagem revelada há uma interseção entre a realidade e a imaginação, onde se descobre a fantasia como principal elemento mediador entre a objetividade e a subjetividade da pintora na obra de arte. Como um jogo filosófico de velar e desvelar questões na tela, a abstração informal elaborada por Dina ultrapassa o campo da moralidade e amplia o campo do saber estético, do prazer que a obra possa oferecer.

Palavras-chave: Estética do desejo. Ambivalência. Erotismo. Abstração.

Résumé: Il s'agit d'une approche sur les caractéristiques de l'érotisme et de l'ambivalence dans la peinture abstraite de Dina Oliveira, artiste

qui est née à Belém-Pará. Ces caractéristiques sont ce qu'on appelle une esthétique du désir. Dans le processus créatif de l'artiste est mis en évidence la construction et la déconstruction de l'image abstraite ce qu'elle fait. Dans l'image libre a révélé il ya une intersection entre la réalité et l'imagination, où l'on découvre l'élément de fantaisie comme le principal médiateur entre objectivité et subjectivité du peintre dans l'œuvre d'art. Comme un jeu de voiler et dévoiler des questions philosophiques sur l'écran, l'abstraction informelle développée par Dina au-delà du domaine de la morale et élargit le champ du plaisir esthétique et des connaissances que le travail peut offrir.

Mots-clés: L'esthétique du désir. L'ambivalence. Érotisme. Abstraction.

O rumo dado neste evento para as reflexões sobre a arte e sua história alcança diversos interesses, quando me permite apresentar parte do estudo que elaborei sobre o abstracionismo em Belém, a partir de análises da obra de Dina Maria César de Oliveira (1951), artista paraense. Constitui a abordagem inicial da dissertação de mestrado orientada pela Professora Doutora Maria Luisa Luz Tavora, defendida em 2009 no PPGAV-EBA/UFRJ,¹ cujo tema é *O mais além na pintura abstrata de Dina*

¹ Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Oliveira: ambivalência e erotismo. A velada provocação da temática desta sessão, também instiga a interpretação de que o pensamento é abstrato e a abstração é uma forma de pensamento. No pensamento ou modo interno a compreensão implica a visão sensível de uma questão; já no modo externo é a abstração enquanto imagem que constitui a aparência ou a forma visual do pensamento. Em ambos os casos a adesão do conceito da estética do desejo aqui apresentado, se vincula de imediato a tais proposições seja pela amplitude filosófica, seja pelo caráter dualista dado a esta sessão. É assim, o nome da temática, o gerador na interlocução que faço.

Vale mencionar que discutir a manifestação de erotismo e ambivalência enquanto características da pintura de Dina Oliveira é o objetivo principal desta comunicação. No que se considera uma estética do desejo, estes fatores são então as características que valorizam a produção da artista paraense e que definem a singularidade de suas abstrações. Trata-se de um desdobramento visual que se dá em suas telas de uma experiência pessoal mesclada ao seu processo criativo. Há um desfazer-se de si e um refazer-se na obra a partir de ações de um estado de busca e de prazer; a abstração é percebida também como um movimento afirmativo na história de vida da pintora, que ora trabalha pela construção objetiva da imagem, ora trabalha pela sua desconstrução. A este segundo movimento, associa-se outra característica relevante, o erotismo.

Ambivalência

Se na dissertação acadêmica foram analisadas cento e quinze obras de Dina Oliveira, para este momento, a seleção se condensou em sete pinturas com abstrações significativas para as características que se pretende demonstrar, articulando tais pinturas ao referencial teórico adotado. No conjunto das obras de Dina, dos anos 80 e 90, é identificada a proposta do sociólogo Zygmunt Baubam (1925) sobre as formas de percepção da ambivalência na modernidade. De modo geral as três maneiras apontadas por Bauman são: a dualidade, a indeterminação e a imprecisão da função nomeadora ou classificatória. Todas estas circundam as telas da artista e, uma em particular, a obra *O Pássaro* [1987], fez se emblemática neste estudo por ter capturado o conceito na sua visualização. Ambivalência em si pode ser compreendida como uma maneira simultânea de apresentar em um mesmo trabalho possibilidades distintas. O termo ambivalência² tem sentido abrangente e no caso, trata se da ambivalência formal presente na pintura de Dina Oliveira. Tomo assim, uma primeira observação da sua pintura na obra *O Pássaro* [1987], figura 1, a seguir.

² No sentido etimológico, A. G. da Cunha indica que o prefixo ambi advindo do latim *ambi*, significa *de ambos os lados, ao redor de*, e que tal prefixo se documenta em palavras eruditas, algumas formadas do próprio latim e outras, introduzidas a partir do século XIX na linguagem científica internacional. No caso da palavra ambivalência, construída a partir do século XX, vinda do francês *ambivalence*, que por sua vez é derivado do alemão *Ambivalenz*. Este termo foi mencionado pela primeira vez na linguagem da psicanálise pelo psiquiatra suíço Eugen Bleuler, em 1910. (CUNHA, Antonio Geraldo. Dicionário etimológico da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.p.38)



Figura 1 - Dina Oliveira. *O Pássaro* [1987], Óleo sobre tela, 100x100 cm.

Para entender a ambivalência, utilizo como suporte algumas considerações propostas na psicanálise, as quais tomam como princípio que tal ambivalência tem um caráter afetivo e que este pode ser manifestado em muitas relações. Como exemplo destas relações na pintura de Dina Oliveira, tem-se: o amor e o ódio, a presença e a ausência, a construção e a desconstrução, a objetividade e a subjetividade, a ordem e o caos, a figuração e a abstração. São chamados de pares de opostos.³ Nestes, encontra-se a força expressiva

³ Esta expressão também tem uma conotação psicanalítica, embora o interesse do texto

do trabalho artístico e apresenta em tais características, sua originalidade compositiva, sua diferenciação e também sua particularidade. Para a filosofia,⁴ ambivalência não é sinônimo de ambiguidade. A ambiguidade compreende uma dualidade ou uma pluralidade de significações, a possibilidade de várias interpretações. Na distinção com a ambivalência, considera que esta se constitui numa coexistência, em uma mesma pessoa e em sua relação com um mesmo objeto, de dois afetos opostos, como exemplo o prazer e o sofrimento, o amor e o ódio, a atração e a repulsão.

Ambos os termos são dualidades, no entanto, a ambivalência é quase sempre uma oposição, quer de valores ou de sentimentos reais. É uma coisa e outra, ao mesmo tempo. A ambiguidade se aplica a uma coisa ou a outra, ainda que possa apresentar múltiplas significações. Assim como na obra *O Pássaro*, em *A Outra Face da Noite* [ambas de 1987] existe a relação de dualidade formal, onde desenho, cor e forma são indícios de uma mistura na pintura. Na permanência de cor e forma e na diluição do desenho, ou partes deste, percebe-se o sentido que a representação tem para a artista, com uma recorrente necessidade dos resíduos da figura, como se desta não pudesse se desligar. Especialmente em *O Pássaro* [1987], figura 1, é bem evidente este conflito, enquanto característica de obra. A ambivalência formal se estabelece como uma complexidade

não seja de fazer nenhuma análise neste sentido. Utiliza-se a terminologia, apenas para reforçar e até constituir uma interpretação mais precisa do conceito de ambivalência. (Laplanche, Jean. Vocabulário da Psicanálise / Laplanche e Pontalis. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.17)

⁴ COMTE-SPONVILLE, André. Dicionário Filosófico. São Paulo: Martins Fontes, 2003.p.27 e 28.

de sentimentos ou mesmo flutuações de atitudes, que se mostram nesta obra, pela manutenção de uma oposição do tipo sim-não, em que a afirmação e a negação são simultâneas e indissociáveis. Assim é que, a objetividade e a subjetividade se fazem presentes em seus trabalhos.

Esta oposição fundamental é a característica e o reflexo da ambivalência na tela. Há uma conjunção de amor e ódio dirigidos ao mesmo objeto. E é identificada também a coexistência de características como atividade e passividade, contrastes naturais de movimento que já não se evitam, mas se mesclam. Assim, o significado de ambivalência na pintura de Dina, pode ser considerado como uma presença simultânea na tela desta relação de sentidos dualistas, de tendências, de atitudes e de sentimentos opostos, fundamentalmente amor e ódio, construção e desconstrução. Note-se que o que parece ser o par oposto à construção não é destruição e sim desconstrução. Este termo é tomado da filosofia contemporânea e segundo comentadores,⁵ seu sentido advém do filósofo Jacques Derrida (1930-2004) e representa uma inovação no pensamento ocidental, tendo em sua base conceitual uma ligação direta com a fenomenologia. É mencionado também as influências que exerce em outras áreas do pensamento além das artes, tais como a literatura, a ciência, a psicanálise e a linguística.

Inicialmente o autor considera que a desconstrução pode ser “uma maneira de ler e pensar cujo paradigma é a pluralidade irreduzível de interpretações”. Sendo esta forma

⁵ FEITOSA, Charles. Desconstrução. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos org. et al. Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: As grandes transformações do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2004. p.208-209.

de constituição do pensamento uma oposição a interpretação única e fechada, é contra o que Derrida apresenta como uma “monossemia”, isto é, “a suposição de que exista um significado único, original ou principal no texto”. Derrida defenderia assim, não apenas uma “polissemia”, que vai contra o pensamento unilinear, mas também defenderia uma espécie de “disseminação” de sentidos no texto, ou seja, uma multiplicidade incontável de sentidos; tantos quantos forem as interpretações. Feitosa localiza a desconstrução de Derrida na conhecida *Filosofia da Diferença*, como uma crítica ao pensamento que comumente reduz o outro ao mesmo, a diferença à identidade. Destaca como objetivo da desconstrução uma mostra do que não é dito, naquilo que é mostrado, ou seja, conforme a metáfora usada pelo próprio Derrida, e feita como alusão pelo seu comentador, “trata-se de expor o ponto cego do olho do autor, isto é, o ponto de partida do qual ele vê, mas que ele mesmo não é capaz de enxergar”. A desconstrução derridiana é uma questão na modernidade. E é este ponto cego que ela trabalha em si, parte do interesse desta investigação na arte, mais propriamente, na pintura de Dina Oliveira, na percepção de como isso se faz.

Erotismo

As pinturas abstratas da artista, dos anos 2002 a 2010 trazem como marca a desconstrução, mais associada ao erotismo. Nesta abordagem, o texto centra-se na concepção de diferentes conceitos de Eros, desde a ideia das mitologias,

o discurso filosófico da antiguidade grega, além da noção dada pela psicanálise até as considerações feitas mais recentemente na contemporaneidade, pelo filósofo Georges Bataille (1897-1962). Em que proporção estes discursos e conceitos se entremeiam e em que tonalidade ou intensidade se relacionam com a pintura de Dina Oliveira faz parte do interesse desta reflexão. Assim na visada mitológica, Eros⁶ é interpretado como o deus do amor que ergueu se para dar origem a terra; antes dele tudo era imobilidade e silêncio, posteriormente ao seu movimento chega a vida e a alegria. Já entre os clássicos⁷ da filosofia grega Eros tem sua genealogia ligada a ideia de uma mistura entre a riqueza e a pobreza, entre a abundância e a escassez, entre a beleza e a sua carência. Eros ou o Amor, como filho de Recurso e de Pobreza é fadado a apresentar as características tanto de seu pai quanto de sua mãe.

Há outra concepção do conceito de Eros⁸ em que este é considerado uma das três entidades primordiais gregas, ao lado de Kháos e Gaia. Eros surgira da Terra como um impulso que fez brotar o desejo existente em suas profundezas. Conhecido pelos gregos como “Velho Amor” ou “Amor Primordial”. Eros é pensado também como filho de Afrodite, ou melhor, do movimento de suas pegadas na areia junto ao mar. Vem desta construção, a ideia dos movimentos dinâmicos da continuidade e descontinuidade, associados tanto à proposição de erotismo quanto a sua manifestação

⁶ CASTELLO BRANCO, Lúcia. O que é erotismo. 2ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.p.6.

⁷ PLATÃO, pela tradução do prof.J. Cavalcante de Souza. O Banquete ou Do Amor. 2ª Ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. p.156-158.

⁸ KANGUSSU, Imaculada. Sobre Eros. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2007. p.11-12.

também na expressão de outro aspecto, o vazio na obra de arte e ambos constituem objeto de análise, na estética do desejo em Dina Oliveira, aqui pensados. Para entender Eros ou mesmo o erotismo é necessário associá-los a ideia do deslocamento, assim como as pegadas de Afrodite. Do mesmo modo, a ambivalência contida no próprio erotismo tal qual se enfatizou nas muitas possibilidades de origem do termo e nas dualidades nelas constituídas. Para Bataille,⁹ vida e morte, continuidade e descontinuidade são termos muito próximos e fazem parte do que chama de espírito humano, e ainda, o filósofo considera que pelo erotismo o homem possa ter acesso a uma compreensão maior de si, a uma espécie de esclarecimento ou conhecimento de si como parte de um grande conhecimento que poderia inclusive, fazer com que suas outras percepções do mundo se modificassem, caso não temesse tanto o seu próprio erotismo como uma potência que pode estar a favor e não contra si.

Jogo e estética do desejo

A percepção do vazio na composição da estética do desejo em Dina Oliveira não será aqui abordada. Para este momento, o foco é dado especialmente ao caráter ambivalente e erótico de algumas das suas abstrações informais. Convém, no entanto, declarar mais esta característica constituinte da estética do desejo aqui enunciada. Outras obras a apresentar: *Meu Gavião* [1988],

⁹ BATAILLE, Georges. O erotismo; edição ilustrada, 3ª ed. tradução de João Bernard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

Andiroba [1988], *Estilhaço* [1997], *Vezinho* [2002] e *Pica-Pau* [1999]. Compreender as artimanhas usadas em suas telas, na construção desta chamada estética do desejo, onde a fantasia transita e tem um papel relevante, eis aqui, a minha disposição. Particularmente, em uma análise conceitual da obra *Andiroba* [1988], figura 02 a seguir, percebe-se a existência da metáfora de um grande falo no centro da tela, dentro do qual estão inscritas várias representações triangulares, um número de cinco genitálias femininas. No espaço compartilhado na tela por todos estes elementos



Figura 2 - Dina Oliveira. *Andiroba* [1988]. Óleo sobre tela, 80 x 80 cm

da sexualidade humana, os órgãos masculino e feminino são em si a oposição entre dois gêneros humanos e estão imbricados, inseparáveis na imagem desta pintura.

Se eu tomo a “polissemia” de sentidos proposta na terminologia da desconstrução de Derrida como um aspecto que sustenta a variação de afetos opostos contida no conceito psicanalítico de ambivalência e se observo também que tanto a desconstrução quanto a ambivalência são indissociáveis na execução da pintura que Dina Oliveira faz, posso entender que seja por uma ou por outra característica, é que a artista realiza um jogo¹⁰ com o receptor da obra ao declarar e ocultar suas questões. Entre estas: o falocentrismo existente na cultura de seu tempo, exemplificado em obras como *Andiroba* [1988], *Pica-Pau* [1999] e outras; a exacerbação de uma representação idealizada e que a artista rejeita, quando mescla os resíduos do desenho com as formas diluídas em planos e cores, como exemplo em obras como *Meu Gavião* [1988], *A Outra Face da Noite* [1987] ou mesmo em *O Pássaro* [1987]. E também posso notar que movimentos mais vigorosos e até dinâmicos de uma expressão explosiva como a que se tem em *Estilhaços* [1997], figura 3 a seguir é outra questão.

Dina pode desconstruir e remontar a imagem na tela como bem desejar. Suas decisões gráficas passam pela sua

¹⁰ Refere-se ao jogo na arte, especialmente com suas características fundamentais: a primeira é o fato de ser livre e de ser ele próprio liberdade, e a segunda característica é que o jogo não é vida “corrente”, nem vida “real”. Segundo Huizinga (1872-1945), trata-se de uma evasão da vida real para uma esfera temporária de atividade com orientação própria. No caso da obra de Dina Oliveira, os tempos de execução e de recepção da pintura podem constituir este aspecto da temporalidade do jogo. (HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. 5ª ed. tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.11-12).



Figura 3 - Dina Oliveira. *Estilhaço* [1997]. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.

“vitalidade anímica”, como já considerava Benedito Nunes¹¹ (1929-2011), seu apreciador. O filósofo faz referências aos “temperamentos” que as obras de Dina Oliveira têm e em seus textos de apresentação em exposições da artista faz lembrar as dualidades apontadas pela ambivalência

¹¹ Filósofo paraense, amigo particular de Dina Oliveira. Escreveu em quatro catálogos da artista em questão. (NUNES, Benedito. Catálogo da exposição individual Óleos e Desenhos, de Dina Oliveira, Galeria Theodoro Braga-Teatro da Paz, Belém: Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1982.p.2 ; NUNES, Benedito. Catálogo da Exposição Individual Dina Oliveira 1989. São Paulo: DAN Galeria de Arte, 1989.p.5; NUNES, Maria Sylvania et al. Catálogo da Exposição Entre a Vigília e o Sonho, Belém: Fundação Cultural do Município – FUMBEL, Museu de Arte – MABE, 1997. p.8; NUNES, Benedito. Catálogo da exposição individual Dina Oliveira: Desenhos e Pinturas, Museu do Estado do Pará, Belém: Secretaria de Cultura- Governo do Estado do Pará, 2002. p.3).

constituída segundo Bauman. A pintura para ela é trabalho de busca, intenso depois que se inicia, mas é também fonte de satisfação, como o jogo, a brincadeira. O papel primordial do jogo em Dina Oliveira é o exercido pela fantasia ao fazer a ligação entre a realidade e a imaginação. O jogo é situado fora do mecanismo de satisfação imediata de desejos, pelo contrário, ele demanda um tempo de percepção e assimilação da nova circunstância que o fazer de conta instaura. No conceito filosófico¹² de jogo, há uma advertência bem adequada na qual Sigmund Freud (1856-1939) ressalta que o contrário da brincadeira não é o sério, mas a realidade. Isto em si justifica a função do jogo na arte como mediador pela via da fantasia, de dois aspectos importantes do psiquismo humano: o da consciência (objetividade) e o do inconsciente (subjetividade). É o próprio desejo, na medida em que intencional e sexuado, é uma potência: a de sentir e de pensar com a imagem. O estado de busca e de prazer mencionados inicialmente é constituído pelo jogo com a ambivalência de construção e desconstrução da imagem na pintura. A artista procura na abstração da tela a imagem mais justa para evidenciar e ainda assim não declarar simultaneamente as questões que lhe tomam.

É na estética do desejo, integrada pelo erotismo e ambivalência, que Dina Oliveira leva o apreciador de sua pintura a favorecer sua potência, em um deleite estético de suas abstrações. Ao finalizar então, considero que a pintura de Dina Oliveira foge do que é convencional; foge da imitação de padrões corriqueiros, de metáforas simples e

¹² COMTE-SPONVILLE, André. Dicionário filosófico. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.328.

comuns. Da questão proposta, a hipótese de que o erotismo e a ambivalência são os elementos que caracterizam primordialmente a pintura de Dina Oliveira, se constatou com veracidade tal suposição; após observar que a ambivalência é desde sempre um movimento do próprio erotismo e também que no erotismo é que a ambivalência se realiza com sua máxima intensidade. A ambivalência não é escolha, é imposição, é vitalidade, é dinamismo; é parte do que vive, é antagonismo de sim e não na mesma prioridade, ou seja, é Eros e é caos.

Referências bibliográficas:

BATAILLE, Georges. O erotismo; edição ilustrada, 3ª ed. tradução de João Bernard da Costa. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

_____. L'Érotisme. Lonrai (France): Les Éditions de Minuit, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade e Ambivalência; tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

CASTELLO BRANCO, Lucia. O que é erotismo. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

FEITOSA, Charles. Desconstrução. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos (org. et al.). Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: As grandes transformações do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2004. p.208 e p.209.

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura. 5ª ed. tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KANGUSSU, Imaculada. Sobre Eros. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2007.

PLATÃO. O Banquete ou Do Amor. 2ª ed. tradução J. Cavalcante de Souza. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

Dicionários:

COMTE-SPONVILLE, André. Dicionário filosófico. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. 3ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

LAPLANCHE, Jean. Vocabulário da Psicanálise/Laplanche e Pontalis. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Dissertação:

SANTOS, Maria de Fátima Garcia dos. O mais além na pintura abstrata de Dina Oliveira: ambivalência e erotismo / Orientação acadêmica: Profª Dra. Maria Luisa Luz Tavora. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2008.

Catálogos e documentos eletrônicos (fontes iconográficas):

NUNES, Benedito. Catálogo da exposição individual Óleos e Desenhos, de Dina Oliveira, Belém: Galeria Theodoro Braga-Teatro da Paz, Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1982.

_____. Catálogo da Exposição Individual Dina Oliveira 1989. São Paulo: DAN Galeria de Arte, 1989.

_____. Catálogo da Exposição Individual Dina Oliveira: Desenhos e Pinturas, Belém: Museu do Estado do Pará, Secretaria de Cultura- Governo do Estado do Pará, 2002.

OLIVEIRA, Dina. Estilhaço [1997] in: NUNES, Maria Sylvia et al. Catálogo da Exposição Entre a Vigília e o Sonho, Belém: Fundação Cultural do Município – FUMBEL, Museu de Arte – MABE, 1997. p.17.

OLIVEIRA, Dina. O Pássaro [1987] in: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1534&cd_idioma=28555&cd_item=1>. Acesso em 20 de setembro de 2012.

OLIVEIRA, Dina. Andiroba [1988] in: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=1534&cd_idioma=28555>. Acesso em 20 de setembro de 2012.

Abstrações na América Latina: arte e crítica nos anos 1950

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)

Esta comunicação relaciona-se à pesquisa que desenvolvo com o auxílio do CNPq, e que trata da relação entre arte e crítica de arte na América do Sul (1950-1970). A pesquisa tem como objetivo maior investigar as conexões existentes, no continente sul-americano, entre o campo da história da arte e da crítica de arte aqui produzidas, bem como refletir sobre as formas específicas de reação e de integração aos discursos hegemônicos de autoridade e de legitimação simbólica que ocorrem em nosso contexto. Procura ainda estabelecer novas relações entre obras, textos e eventos aqui produzidos e/ou realizados e que marcaram nosso debate crítico e historiográfico, sem contudo ambicionar constituir uma ideia homogênea da arte produzida na região nem tampouco preocupar-se em mapear os diferentes estilos que aqui se sucederam. Ela insere-se assim em um conjunto de iniciativas acadêmicas e curatoriais que tem buscado reavaliar os paradigmas estabelecidos nos eixos hegemônicos internacionais sobre a chamada “arte latino-americana”.

Neste colóquio, tratarei especificamente do debate travado por artistas e críticos durante a primeira metade dos anos 1950, buscando evidenciar as tensões e contradições que, a meu ver, se fizeram presentes durante os primeiros anos de difusão da arte abstrata na região.

É possível afirmar que os anos do pós-guerra, no continente sul-americano, foram marcados pelo desejo de impor, no campo das artes visuais um novo pensamento de vanguarda, de caráter universalista, e que contestava abertamente o grau de “modernidade” dos movimentos modernistas locais, de cunho majoritariamente nacionalista, denunciando seu atraso em relação às propostas das vanguardas europeias. Nesse novo contexto, o discurso crítico assume um tom utópico - por vezes positivista - e o abstrato acaba por tornar-se sinônimo de moderno.

Em muitos países, com destaque para o Uruguai, a Argentina, o Brasil e, em um momento posterior, a Venezuela, a arte construtiva, com propostas que privilegiavam o racional, foi a primeira tendência abstrata a se fazer dominante. Para Ronaldo Brito, isso se deve ao fato de que a difusão das tendências construtivas no continente sul-americano estiveram “organicamente ligadas ao projeto desenvolvimentista da América Latina”. A seu ver, as vanguardas construtivas

encaixavam-se como perfeição nos projetos reformistas e aceleradores dos países desse continente e serviram, até certo ponto, como agentes da libertação nacional frente ao domínio da cultura europeia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência desta. (...) As vanguardas construtivas na América Latina respondem a esse ambíguo desejo, o de ascender ao mundo desenvolvido para dele tentar se emancipar.¹

Cabe porém lembrar que Joaquim Torres-García, após seu retorno à sua terra natal, Montevideu, em

¹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999 (1ª ed. 1985), pp. 34-35 e 52.

1934, empenhara-se em difundir os pressupostos de seu *Universalismo Construtivismo*, fruto de suas experimentações plásticas e reflexões teóricas junto ao grupo *Cercle et Carré*. Em texto publicado em 1944 na revista *Arturo*, por exemplo, Torres-García afirma que:

Atualmente estamos menos interessados na coisa do que na estrutura onde ela se situa. A casa, o Sol, a árvore, podemos agora vê-los organizados de outro modo: como as pedras num muro. Estamos mais interessados no muro que construímos, na construção, do que nas coisas e acontecimentos que antes buscávamos. E, assim, nos damos conta de que tanto aquilo que nos pertence como a originalidade são partes da construção. Já não são mais as coisas, mas o ritmo em que no momento elas se encontram, que constitui a essência da criação poética.²

Se o texto de Torres-García retira a importância do tema em prol de uma maior atenção à estrutura compositiva, no imediato pós-guerra a defesa da abstração se faz mais contundente e radical, em textos e manifestos lançados em diferentes cidades da América Latina por artistas ou por grupos recém-formados. Neles, são estabelecidas oposições categóricas, implacáveis, entre a “arte velha” e a “arte nova”, como forma de se colocar na dianteira do debate e de defender uma arte em sintonia com o próprio tempo e completamente diferenciada das precedentes. Na rubrica do “velho” encontram-se não apenas as manifestações figurativas, como também suas variações e hibridações. Na rubrica do novo aparecem a arte abstrata, em especial as correntes abstrato-geométricas e, sobretudo, aquelas

² In: ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 241. Conforme veremos a seguir, a revista *Arturo* teve apenas um único número publicado, em 1944.

derivadas do construtivismo e da definição de arte concreta proposta por Theo van Doesburg e difundida por Max Bill.

O manifesto do Grupo Ruptura, lançado em São Paulo em 1952, é emblemático desse espírito bélico e excludente, que proclama o desejo de instaurar uma nova era artística. É o velho, afirmam seus autores:

todas as variedades e hibridações do naturalismo; a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo 'errado' das crianças, dos loucos, dos 'primitivos', dos expressionistas, dos surrealistas, etc...; o não figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

É o novo

as expressões baseadas nos novos princípios artísticos; todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria); a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático; conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.³

Anos antes, em 1946, o grupo *Madí*, atuante na Argentina, mas formado por artistas de diferentes nacionalidades, entre eles dois uruguaianos conhecedores do trabalho de Torres-García, divulgara seu manifesto durante sua primeira exposição coletiva no Instituto Francês de Buenos Aires. Nele, declaravam que a arte, antes de *Madí*, fora:

³ Assinaram o manifesto os artistas Lothar Charoux, Anatol Wladyslaw, Kazmer Féjèr, Leopold Haar, Luís Sacilotto, Geraldo de Barros e Waldemar Cordeiro. Ressalte-se aqui a forte contribuição para este debate de artistas que haviam imigrado recentemente para o Brasil, com formação e experiências profissionais muito distintas.

um historicismo escolástico, idealista;
uma concepção irracional;
uma técnica acadêmica; uma composição unilateral, estática,
falsa;

uma obra carente de verdadeira essencialidade;
uma consciência paralisada por suas contradições insolúveis,
impermeável à renovação permanente da técnica e do estilo

Madí revolta-se contra tudo isso. Confirma o desejo constante e absorvente do homem no sentido de inventar e construir objetos dentro dos valores absolutos e eternos do homem, em sua luta para construir uma nova sociedade sem classes, que libere a energia e controle o tempo e o espaço em todos os sentidos e domine a matéria até o seu limite extremo. Sem descrições fundamentais relativas à totalidade da organização, não é possível construir o objeto nem fazê-lo penetrar na ordem constante da criação. Desse modo, o conceito de invenção é definido no campo da técnica e da criação como uma essência totalmente definida. Para o madismo, a invenção é um método interno, superável, e a criação é uma totalidade imutável. Madí, portanto, inventa e cria.⁴

Poucos meses mais tarde, por ocasião de sua terceira exposição, o grupo se apresenta proclamando que:

Madí inventou a moldura irregular e ornada, quebrando para sempre com o tabu da Moldura pictórica; ele inventou a pintura e a escultura com movimento, articulou o universal e o linear, criou a arte plástica plural e lúdica.⁵

Em que pesem a força da retórica e as diferenças de pensamento e de ação entre esses e os demais grupos partidários da abstração que se formariam no continente sul-americano durante o período em análise, podemos concluir, citando Dawn Ades, que “o que todos tinham em comum eram a radical rejeição pela arte passada, a recusa da representação e o abandono da figura, a busca de

⁴ In: ADES, Dawn. *Op. Cit.*, pp. 330-331. O grupo *Madí* foi criado por ex-integrantes do movimento *Arte Concreto-Invenção*; entre eles destacam-se Gyula Kosice, Carmelo Arden Quinn, Rhod Rothfuss e Edgar Bayley.

⁵ In: *Idem*, p. 245.

novas formas e novos materiais, e o desejo de acabar com as tradicionais fronteiras entre pintura e escultura”.⁶ O tom agressivo e polêmico dos manifestos então publicados não deixa dúvidas sobre o vigor do projeto de renovação/atualização artística então em curso.

Este projeto contava, em muitos casos, com o apoio inusitado de instâncias governamentais e de empresários ávidos em conquistar para si um novo status sócio-cultural. Este duplo apoio, do governo e da iniciativa privada, que evidentemente não se deu de modo homogêneo em todos os países, permitiu a criação de diversas instituições culturais francamente “modernas”, como os novos museus e centros de arte, os primeiros Salões de Arte Moderna, revistas como *Artur*, *Ver y Estimar* e *Nueva Visión* e, em especial, as Bienais de São Paulo, realizadas inicialmente sob a tutela do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Essas instituições e publicações modificaram gradualmente o panorama artístico-cultural vigente ao incentivarem o debate a respeito de quais formas e expressões artísticas seriam as mais adequadas ao novo tempo. Possibilitaram não apenas um intercâmbio de ideias e propostas, como também uma circulação expressiva de obras e agentes culturais no continente.

A revista *Ver y Estimar*, por exemplo, fundada e editada por Romero Brest com a clara intenção de divulgar as novas propostas artísticas tanto locais quanto internacionais, e, em especial as tendências abstratas,

⁶ In: *Idem*, p. 246.

teve 44 números entre 1948 e 1955. Publicada em Buenos Aires, ela ultrapassava em muito as fronteiras da Argentina e contava com colaboradores de peso na América Latina, como o crítico brasileiro Mário Pedrosa, o arquiteto venezuelano Carlos Villanueva e o artista alemão radicado no México, Mathias Goeritz. Suas páginas, divididas em seções como “crítica bibliográfica”, “comentários de exposições”, “homenagens a artistas”, entre outras, traziam informações sobre a produção latino-americana e europeia, com ênfase na produção atual, bem como traduções de artigos publicados no exterior. Em seu primeiro número, seus editores procuraram justificar a relação entre o sensível e o inteligível, presente em seu título:

Entendemos que a crítica, sem esquecer as reações sensíveis e o jogo da imaginação, deve enriquecer-se por seus fundamentos teóricos e por seu modo inteligente de explorar a realidade, o que não significa de modo algum que a concebemos como uma estrutura fria de ideias. A dimensão do sensível e do sentimental devem integrar-se com a dimensão do pensamento, sob pena de que o juízo se desvaneça em uma caótica sucessão de imagens verbais.⁷

Já o texto de apresentação do único número da revista *Arturo*, publicada em Buenos Aires em 1944, é mais enfático na defesa da abstração. Seus editores, entre os quais se encontram alguns dos futuros integrantes do grupo *Madí*, afirmam “sua posição a favor da imagem pura sem qualquer determinismo ou justificação” e declaram que “a arte abstrata, englobada

⁷ Ver <http://www.learevistas.com/notaHistoria.php?nota=11>

como relação de um todo, irá assegurar a harmonia e o polidimensional, sem necessidade de adaptações psíquicas”.⁸

Além da já mencionada contribuição de Torres-García para *Arturo*, vale também lembrar o artigo de Rhod Rothfuss, intitulado “A moldura: um problema da arte contemporânea”, no qual o artista se engaja no debate sobre a função e a atualidade da arte abstrata, assumindo um pensamento evolucionista, que compreende o cubismo e as vanguardas históricas europeias como fatos passados e defende que “uma pintura deve começar e acabar nela mesma; sem solução de continuidade”:

E foi esse desejo de expressar a realidade das coisas que tornou a pintura cada vez mais abstrata, passando pelo futurismo e culminando, mais recentemente, no cubismo, no não objetivismo, no neoplasticismo e também em sua forma mais abstrata, o construtivismo. (...) Mas, enquanto se solucionava o problema da pura criação artística, a própria solução (por meio de um rígido princípio dialético) criava outro problema, menos nítido no neoplasticismo e no construtivismo, em virtude de sua composição orthogonal, do que no cubismo e no não-objetivismo: o problema da moldura. (...) Uma pintura com moldura regular sugere a continuidade do tema, a qual só desaparece quando a moldura está rigorosamente estruturada de acordo com a composição da pintura.⁹

Antológicas na formação de toda uma geração de críticos e de amantes da arte, essas duas revistas serão lembradas por Aracy Amaral em mais de um artigo. Sobre *Arturo*, ela dirá que

⁸ In: ADES, Dawn. *Op. Cit.*, p. 329. A revista, porém, não possuía um perfil claramente definido e suas contradições talvez se tornassem rapidamente aparentes caso mais números fossem publicados.

⁹ In: *Idem*, p. 329-330. Conforme evocado acima, a quebra com a concepção tradicional de moldura foi elemento central das ações do grupo *Madí* e, em alguns casos, lembram algumas das proposições neoconcretistas.

fica já estampada em *Arturo* a marca dos artistas teóricos desse período na vanguarda argentina. Defendem seus princípios, com manifestos e pensamento crítico. Salvador Presta é enfático ao afirmar que foi a partir de Arturo que se geraram movimentos como a *Asociación Arte Concreto Invención*, assim como o *Movimento Madí*, a grande invenção destas vanguardas argentinas, assim como o Perceptismo de Raul Lozza.¹⁰

E sobre *Ver y estimar*, Amaral declara que “foi de fundamental memória para todos os que se interessam por arte no século XX nesta América do Sul”:

Foi uma revista que devorávamos e buscávamos com empenho em livrarias e antiquários de Buenos Aires nos anos de nossa formação. Ela trazia não apenas o pensamento vanguardista de Romero Brest, como colaborações de intelectuais estrangeiros e de seus jovens discípulos, como Marta Traba e Damián Bayón.¹¹

Outro ponto importante a ser destacado aqui diz respeito à agenda cultural dos novos museus de arte: ela foi composta não apenas por mostras de âmbito nacional e internacional como também por conferências e palestras proferidas por convidados estrangeiros. O crítico argentino Jorge Romero Brest, por exemplo, vem ao Brasil, em 1950, para falar no MASP, a pedido de seu diretor, Pietro Maria Bardi. Ressalte-se que ele retornará diversas vezes ao país nos anos subsequentes, participando com frequência dos júris de premiação de diversas edições das Bienais de São Paulo.¹² Segundo

¹⁰ AMARAL, Aracy. “Abstração geométrica na América do Sul: a Argentina como precursora”. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. 3 vol. São Paulo: Ed. 34, 2006, vol. 2, p. 105.

¹¹ AMARAL, Aracy. “Um olhar sobre a América: Damián Bayón”. In: *Idem*, p. 139.

¹² A respeito da participação de Brest nos eventos organizados no Brasil, Maria Amália Garcia, em estudo empreendido sobre os Intercâmbios culturais entre Brasil e Argentina no momento da difusão da arte abstrata, observa que “sua participação [de Brest] nos empreendimentos brasileiros ativou seu posicionamento no âmbito internacional,

Maria Amália Garcia, Jorge Romero Brest, na I Bienal de São Paulo,

atuou como um defensor extremo da abstração. Uma adesão total à causa abstrata o encontrava argumentando para outorgar o primeiro prêmio em escultura à obra *Unidade Tripartida* de Max Bill. (...) [Além disso] Brest outorgou especial relevância ao evento paulista em sua revista *Ver y Estimar*. O número 26 incluía uma extensa e elogiosa crítica do certame que resultava benéfica para o esforçado projeto de Matarazzo de desafiar a geografia das artes para São Paulo.¹³

O crítico belga Léon Degand, sempre citado em estudos sobre a difusão da arte abstrata no Brasil, participou igualmente da vida cultural argentina, montando no *Instituto de Arte Moderno* (IAM) da capital portenha a exposição com a qual inaugurou o MAM/SP. Esta mesma exposição, acrescida de obras do acervo do MASP, foi também apresentada no Rio de Janeiro, por ocasião da inauguração da nova sede da sucursal da companhia de Seguros Sul América Terrestres e Marítimos.¹⁴ Entre nós, Degand organizou, além disso, uma série de conferências sobre arte abstrata visando auxiliar o público brasileiro a melhor compreender a nova arte. No Rio de Janeiro, Degand promoveu um ciclo de debates que contou com a participação de diferentes protagonistas do cenário cultural brasileiro - Tomás

enquanto que, para as instituições brasileiras, o discurso progressista do crítico argentino funcionou como uma instância de legitimação de suas escolhas modernistas". GARCIA, Maria Amália. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011, p. 102.

¹³ GARCIA, Maria Amália. "Ações e contatos regionais da arte concreta. Intervenções de Max Bill em São Paulo em 1951". In: *Revista USP*. São Paulo, nº 79, set/Nov 2008, p. 201.

¹⁴ Ver, a esse respeito, artigo de Ana Magalhães intitulado "O debate crítico na exposição do Edifício Sul América, Rio de Janeiro, 1949. In: *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Vitória: UFES, pp. 120-128.

Santa Rosa, Mário Pedrosa, Quirino Campofiorito, Di Cavalcanti e Antônio Bento - e no qual “estava sob julgamento a pintura abstrata”.¹⁵

As Bienais de São Paulo certamente intensificaram esta polêmica, desempenhando papel fundamental na difusão da arte abstrata não apenas no Brasil como na América Latina.

Defensor de primeira hora das correntes abstratas no Brasil, Mário Pedrosa afirmará, com razão, que “logo às primeiras bienais dá-se a vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo e por todo o país, apesar de algumas resistências regionais aqui e acolá”.¹⁶ Lembremos que às vésperas da I Bienal o abstracionismo era aqui encarado com reservas e resistências, tanto por artistas politizados quanto pelos integrantes da geração modernista, pois acreditava-se que apenas a arte figurativa poderia exercer uma função social legítima e ser acessível à compreensão de todos. Nos dizeres de Mário Pedrosa:

O grave perigo que corriam os artistas plásticos no Brasil, antes da prova da Bienal paulista, era a timidez, a falta de audácia, um certo conformismo com os valores do dia. Eram os jovens reverentes demais para com os velhos. (...) Tudo isso acabou com o certame internacional do Triângulo. Hoje no Brasil, o ambiente artístico está em efervescência. Sumiu-se a modorra asfixiante. Os artistas começam a brigar por suas idéias, suas convicções estéticas. Excelente! A vanguarda abstracionista reafirmou-se com uma truculência magnífica, soberba de intolerância. É

¹⁵ *Idem*, p. 126. Neste artigo, Ana Magalhães ressaltava o descompasso existente “entre as questões que estava postas à mesa no circuito brasileiro naquele momento, e num certo circuito francês no mesmo período”. Assinala ainda uma questão que considero relevante para nossa discussão: “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”.

¹⁶ PEDROSA, Mário. “Época das Bienais”. In: *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo: Perspectiva, 1986 (org. Aracy Amaral), p. 287.

exatamente isto de que precisamos, pois uma tal atitude revela apenas a profundidade de suas convicções. Um artista sem convicção, sem unilateralismo não será jamais um grande artista.¹⁷

Já em 1957, quando da seleção dos artistas brasileiros que participariam da IV Bienal de São Paulo, o crítico Quirino da Silva denunciaria o preconceito vigente quanto à produção figurativa e o predomínio completo das correntes abstratas:

Desde que aqui se tornou moda o abstracionismo, ou o concretismo, os nossos pintores e escultores, menos dotados, medíocres mesmo, se arregimentaram e se assenhorearam de todas as posições, todos os postos, parecendo aos menos avisados serem eles os artistas em cujas mãos está o destino artístico do Brasil. De fato, no instante que passa, estão eles, os artistas medíocres, como se costuma dizer, dando as cartas. Ainda agora, na seleção de obras que irão figurar na IV Bienal, deram prova, provada, da sua perfeita organização. Um pintor figurativista apenas foi admitido, enquanto que artistas como Flávio de Carvalho, Carybé, Marina Caram, Felícia Leirner, Bonadei e outros foram recusados.¹⁸

Se a posição de Quirino da Silva nos parece extremada, o papel estratégico das primeiras bienais no contexto de renovação das artes na América Latina não deve ser menosprezado. Dentro dessa perspectiva, podemos tomar como exemplo a participação da Argentina nessas mostras. Se o país não demonstrou forte interesse em participar da I Bienal de São Paulo, já que o governo de Perón “continuava à margem dos códigos estéticos na nova ordem de pós-guerra” e não se mostrava vinculado à causa moderna, esta situação se transforma rapidamente,

¹⁷ PEDROSA, Mário. “Momento Artístico”, Catálogo da *Exposição de artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, abril de 1952.

¹⁸ SILVA, Quirino. *Diário da Noite*, São Paulo, 23 de agosto de 1957.

não somente em função de uma mudança de gosto, mas por questões políticas que envolviam a disputa pela supremacia cultural no continente sul-americano, conforme assinala Maria Amália Garcia:

O modelo proposto pelo Brasil no âmbito cultural causava impacto no panorama argentino. Uma reconsideração com novas estratégias pretendia por a Argentina na linha para concorrer pela hegemonia cultural, a fim de recolocar culturalmente Buenos Aires num novo mapa regional onde sua antiga supremacia parecia se diluir. (...) Se em 1953 começariam a aparecer sinais de recuperação econômica, que sobrevinham ao programa de estabilização do ano anterior, é evidente que se destinou ao programa das artes plásticas uma disponibilidade destacada. (...) Reorientada na nova ordem, a Argentina tentava articular uma renovada programação das artes plásticas que reapareciam como “outras armas” a serem consideradas no complexo jogo regional que o pós-guerra impunha.¹⁹

Assim, a Argentina envia para a II Bienal de São Paulo um conjunto expressivo de artistas contemporâneos, em sua maioria ligados à abstração (a representação foi composta por 27 artistas, entre eles participantes do movimento Arte Concreto-Invención e do grupo Madí - Gyula Kosice, Tomas Maldonado, Raul Lozza, Lydi Prati -, com um total de 49 obras) e logra conquistar um prêmio de aquisição:

O esforço foi recompensado por um reconhecimento dos valores artísticos: o júri da II Bienal, integrado por Max Bill e novamente por Romero Brest, outorgava a *Anécdota sobre rojo* (1953) de Alfredo Hlito

¹⁹ GARCIA, Maria Amália. “A cena artística argentina nas duas primeiras bienais paulistas”. In: *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte, 2005, s/p. Disponível em http://www.cbha.art.br/coloquios_antigos.html No caso da não participação da Argentina na I Bienal de São Paulo, Garcia relata que, “à diferença dos outros países, para a situação argentina era quase impensável que esse panorama novo pudesse ser representado no critério curatorial da burocracia governamental. (...) [Assim], quanto ao convite oficial, a diplomacia optou pelo voto de silêncio: o embaixador Juan Cooke respondeu um ano depois a carta que em 12 de julho de 1950 Ciccillo lhe enviara convidando a Argentina para participar da Bienal.

um prêmio aquisição patrocinado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).²⁰

Em sua análise das relações político-culturais estabelecidas entre Brasil e Argentina, Garcia vai além, ao afirmar que,

na Argentina, o panorama institucional vinculado à arte moderna em finais dos anos 40 redefiniu-se a princípios dos 50 em função das inter-relações com a cena brasileira, encaixando-se na abstração e na procura de projeção internacional.²¹

Na segunda metade dos anos 1950, o debate em torno da atualidade da arte abstrata ganhará novos contornos, com a entrada em cena de diferentes grupos e propostas. No Brasil, o neoconcretismo trará à baila questões de outro teor, centradas agora na sensibilidade, na intuição, na relação entre artista/obra/observador, e empreenderá forte crítica ao concretismo. A arte cinética, por sua vez, alcançará grande repercussão no continente sul-americano, com especial destaque para a Venezuela. Muitos de seus representantes encontrarão grande acolhida em Paris, participando do Salão de Réalités Nouvelles e de várias mostras promovidas pela galeria Denise René. A IV Bienal de São Paulo, realizada em 1957, terá como principal marco uma grande retrospectiva da obra de Jackson Pollock, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, na qual foram apresentadas 34 telas e 29 desenhos e aquarelas do artista norte-americano recém-falecido. Esta Bienal abrirá outras frentes, dando início à

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibidem.*

consagração da chamada arte informal - ou tachista - no Brasil e nos países vizinhos, ao incentivar a promoção de uma abstração mais livre, que valoriza a matéria, o gesto e a espontaneidade.

A Gravura de Roberto De Lamônica: Pesquisa, Despojamento e Interioridade.

Maria Luisa Luz Tavora - EBA/UFRJ

Resumo: Matogrossense de Ponta Porã, Roberto De Lamônica (1933-1995) iniciou sua formação artística em São Paulo, nos anos 50, fixando-se em seguida no Rio de Janeiro. Com sua gravura, acumulou nas mais significativas mostras da época, prêmios de projeção como o de Melhor Gravador Nacional na Bienal paulista de 1963. Com breve trajetória em solo brasileiro, de 1958 a 1964/65, fixou-se na América a partir de 1966. Figurou no rol dos artistas jovens, cuja poética constitui contribuição singular a ser considerada na (re)formulação da compreensão da arte informal nos atuais estudos da história da arte no Brasil. Sua gravura provoca a “intranquilidade dos olhos”, revela uma entrega ao imponderável, ao fluxo da existência, incessante busca de um mundo interior.

Palavras-chave: poética informal. gravura artística . Roberto De Lamônica.

Abstract: Roberto de Lamônica (1933-1995), born in Ponta Porã, Mato Grosso, Brazil, began his art education in São Paulo in the 1950s and then moved to Rio de Janeiro. In the top exhibitions of that time,

from his prints he accumulated distinguished prizes, such as, for example, the Best Brazilian Printmaker Artist in the 1963 São Paulo Biennial. After a brief career in Brazil from 1958 to 1964/65, he settled in the USA in 1966. He appeared in the list of young artists whose poetry was a unique contribution toward the (re)formulation of understanding informal art in the current history of art studies in Brazil. His prints cause “disquiet to the eyes”, reveals surrender to the imponderable, to the flow of existence, in a ceaseless search for an inner world.

Keywords: informal poetry. art prints. Roberto de Lamônica.

Quem é este artista Roberto De Lamônica (1933-1995) que, em 1963, arrebatou de uma só vez o Prêmio de Viagem ao país do Salão Nacional de Arte Moderna e o de Melhor Gravador Nacional na VII Bienal de São Paulo, cujo grande prêmio coube ao americano Adolph Gottlieb (1903-1974)? Que relação há entre seus trabalhos premiados, as pinturas de Gottlieb e as de Yolanda Mohalyi, prêmio nacional em pintura no mesmo certame?

De Lamônica viveu fora do país a partir de 1966. Pertence ao grupo de artistas brasileiros que encontrou no exterior oportunidades de peso para desenvolver suas poéticas. Matogrossense de Ponta Porã, iniciou sua formação artística na cidade de São Paulo. Teve passagem pela Escola de Belas Artes e pelo Museu de Arte de São

Paulo, onde foi orientado em gravura e desenho por Poty Lazzarotto (1924/1998), Darel Valença Lins (1924) e Renina Katz (1925). O contato com este trio de orientadores marca suas opções artísticas inicialmente interessadas numa figuração voltada para a realidade social. Nos anos 30 e década seguinte, imagens de conteúdos de natureza social gravadas numa figuração expressionista/realista questionam os problemas humanos.

O paranaense Poty, organizador do curso de gravura no MASP, fora aluno de Carlos Oswald no LAO-Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, espaço onde, desde 1914, foram traçadas bases para a nossa gravura em termos modernos.¹ Artistas gravadores e desenhistas, dentre os quais Poty, ativaram profissionalmente a ilustração em jornais, em revistas e na melhor literatura nacional e internacional, aqui editada.

Renina Katz, após cursar pintura na ENBA, também aprendera gravura em metal com Carlos Oswald na oficina do LAO, em 1950. Em 1952, engaja-se ao ensino da gravura e do desenho no MASP. Fora aluna da única turma do Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas, da Fundação Getúlio Vargas, em 1946.² Ali aprendeu xilogravura com Axl Leskoschek (1889-1975)³

¹ Ver sobre o assunto A oficina do Liceu de Artes e Ofícios: da atuação de Carlos Oswald à de Orlando Dasilva. IN Tavora, Maria Luisa Luz. *A gravura artística brasileira contemporânea posta em questão: anos 50 e 60*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1999, pp.20-31; Tavora, Maria Luisa. *Experiência moderna: gravura no Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas – Fundação Getúlio Vargas 1946*. Anais ANPAP 2012. <http://www.anpap.org.br/anais/2012/index.html>.

² Sobre o assunto ver Núcleos de Ensino da Gravura Artística e Impregnações Metodológicas. IN TAVORA, Maria Luisa Luz, obra citada, 1999, pp.31-37.

³ Leskoschek trabalhou inicialmente como ilustrador de livros para a Editora José Olympio, e tornaram-se célebres suas ilustrações feitas para as edições brasileiras de Dostoiévski.

fazendo de suas gravuras de retirantes e de moradores de favelas uma denúncia do cotidiano e do drama do trabalhador.

Com Darel Valença Lins o contato foi curto, de 1952 a 1953, período de atividades desse artista pernambucano, também no MASP. Como fizeram Poty e Renina, Darel frequentara em 1948 o LAO-RJ. Conjugando o desenho e a gravura em metal, encontrou no campo da ilustração uma saída para viver, embora não limitasse sua atividade à gravura em metal. Em 1956, Darel volta para o Rio de Janeiro, onde fixa residência, sendo premiado com viagem ao exterior, no Salão de Arte Moderna de 1957.

Também data de 1957 a premiação de seu aluno Roberto De Lamônica no Salão Para Todos, promovido pelo MEC, no centro do Rio.⁴ Prêmio de viagem para a China, onde aproveitou para estudar impressão. “Naquela época, a sua arte era introvertida, densa, sempre com notas trágicas. As suas gravuras figurativas, de cunho por vezes bucólico falavam sempre em tom menor.”⁵

De retorno ao Brasil, em 1958, De Lamônica fixa-se no Rio de Janeiro onde dá seguimento à sua formação nas artes gráficas. Como seus mestres de São Paulo, estuda gravura em metal do LAO, sob orientação de Orlando Dasilva (Porto-1923). Orlando fora aluno de Carlos Oswald na mesma turma de Poty Lazzarotto. Mais liberal que o mestre, Orlando facultava matrícula para todos os interessados em sua orientação, ao contrário de

⁴ Prêmio dividido com Octávio Araújo. Participaram deste Salão entre outros, seu mestre Poty Lazarotto, Mario Cravo Jr, Babinsky, Franz Weissmann e Lygia Pape.

⁵ BERKOWITZ, Marc. Roberto De Lamônica gravador. *GAM: Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, n. 8, pp.10-13, julho de 1967.

Oswald que restringia aos artistas a frequência na oficina de água-forte.

A liberdade de que gozavam seus alunos no plano da criação parece ter incomodado alguns professores mais tradicionais do Liceu. Desde 1956, a presidência da diretoria do LAO era ocupada pelo escultor acadêmico Tasso Blaso. Isto significou uma relação conflituosa da Instituição com o gravador Orlando Dasilva, uma vez que ele era o único professor mais aberto e que não interferia no processo de criação dos alunos, liberando-os para a construção de caminhos e possibilidades formais de seu interesse. Como disse, [...] “os primeiros abstratos apareceram em minhas aulas, antes mesmo do MAM abrir o curso de gravura. Aquilo era considerado uma aberração e todo mundo achava que eu era um gânglio dentro da Instituição.”⁶

Roberto De Lamônica estava entre os que experimentavam as possibilidades da abstração, findando por ser o pivô do agravamento da crise com a direção. Esta impôs a Orlando o afastamento do aluno como condição de sua permanência como professor da Instituição. Orlando não aceitou os termos da exigência, a interferência na opção artística de De Lamônica, preferindo demitir-se do Liceu solidarizando-se com o aprendiz.

Sobre o fato, o crítico Marc Berkowitz dedicou um longo e duro artigo na revista *Leitura*, registrando seu descontentamento. Definindo como um “atentado contra as artes no Brasil”. Chamou atenção para o lugar que

⁶ DASILVA, Orlando. *Em Depoimento escrito* a autora. Pati de Alferes/Rio de Janeiro. Março de 1999.

ocupava aquela oficina “sem dúvida a melhor que o Brasil já possuiu (apesar do brilho antiséptico da sala do MAM) e que acaba de ser retirada das mãos competentes de ORLANDO DA SILVA, (sic) para ser entregue a alguém que esteja disposto a seguir as diretrizes acadêmicas estabelecidas pela atual diretoria do LICEU.”⁷ Daquela oficina, afirmava ainda o crítico, teriam saído os melhores gravadores brasileiros que tão bem representavam o Brasil em certames internacionais.

De Lamônica ainda frequentou em 1959, o curso inaugural da oficina do MAM-Rio,⁸ (“de brilho antisséptico”), orientado por Johnny Friedlaender, núcleo aberto a pesquisas na gravura em metal, modernamente concebida. De Lamônica conviveu com mestres profundamente envolvidos com a pesquisa de seus meios expressivos atitude que incorporou em sua trajetória.

Ainda em 1959, ano particularmente produtivo para sua gravura, iniciou participação na Bienal de São Paulo, foi aceito na I Bienal de Paris e conquistou o Prêmio Leirner e o de incentivo ao Artista Jovem, da Piccola Galleria, no Rio de Janeiro.

De Lamônica passou a figurar no rol dos artistas jovens com significativa experiência e produção na área, tendo vencido o desafio de ensinar gravura em países da América do Sul: EBA no Peru (1961) e em universidades no Chile (1962). Sua competência e interesse em divulgar a gravura explica o convite para substituir Anna Letyia

⁷ BERKOWITZ, Marc. *LEITURA*, Artes Plásticas (36) junho de 1960 pp. 60-61.

⁸ Ver sobre o assunto: TAVORA, Maria Luisa. O Ateliê livre de gravura do MAM-Rio-1959/1969, projeto pedagógico de atualização da linguagem. *Revista Arte&Ensaios* n.15, PPGAV/EBA/UFRJ 2007, pp.58-67.

no curso do ateliê do MAM, de 1963 a 1965. Pesquisador de soluções gráficas, defensor da liberdade de criação De Lamônica afirmava: “O que faço basicamente com os meus alunos é simplesmente guiá-los tecnicamente para que possam expressar-se em seu próprio vocabulário. Esse, para mim, é o aspecto mais importante do ensino. Fazia questão de destacar: Tenho horror a fórmulas e métodos na criação.”⁹

Durante o período de sua atuação no MAM-Rio, foi convidado também como professor visitante pelo Walker Art Center, em Minneapolis, onde de junho a agosto de 1964 ministrou um curso de gravura. Este convite estava ligado ao interesse despertado por sua gravura em exposição individual nessa instituição, em fevereiro daquele ano.

Embora com breve trajetória em solo brasileiro, De Lamônica acumulou nas mais significativas mostras da época, prêmios cujos desdobramentos corresponderam a convites para expor e para ensinar gravura no exterior. Agraciado pela Fundação John Simon Guggenheim, de Nova Iorque, com bolsa de estudos de seis mil dólares/ano, De Lamônica viajou em 1965, radicando-se no Estados Unidos até sua morte trinta anos depois. Assumiu o ensino de gravura, em prestigiadas universidades americanas, como a Art Students League, na qual fizeram sua formação artistas como Rauschenberg, Jasper Johns e Roy Lichtenstein, assim como Gottlieb, agraciado com o Grande Prêmio da Bienal paulista, em 1963.

⁹ DE LAMÔNICA, Roberto . A fantasia acima de qualquer submissão. NETTO, Araújo. *Jornal do Brasil* Caderno B, 1978.

No contexto de premiação da Bienal paulista de 1963, aqui apontado, sua gravura situa-se nas experiências da arte informal. Neste campo, dá-se o diálogo com os também premiados Adolph Gottlieb e Yolanda Mohalyi e com Danilo Di Prete (Pizza/1911- SP/1985) , autor do cartaz da Bienal.

Recorrendo em nossas análises a fragmentos de críticas de exposições de gravura de De Lamônica, buscamos identificar estratégias de entendimento de sua poética e revelações da relevância de sua produção para o conjunto das experiências informais dos anos 1950/60.

No âmbito da referida Bienal, Clarival Valladares, descontente com as demais premiações, escreve:

Esta bienal comprova a fragilidade de nossas artes plásticas, sobretudo em escultura e pintura, ao mesmo tempo em que confirma a insinuação que os críticos vêm fazendo há cerca de dez anos, quando apontam no desenho e na gravura o que temos de melhor.[...] As premiações de desenho (Darel Valença Lins) e da gravura (Roberto De Lamônica) são inquestionáveis. Ambos a merecem e, como premiados, conferem seriedade, reconhecimento de critério julgador à VII Bienal, embora tais atribuições estejam contraditadas pelos outros prêmios nacionais.¹⁰

Sobre a obra de Roberto de Lamônica, destacam-se os textos de Marc Berkowirz, (1914-1989), apreciador de gravura, crítico particularmente interessado em sua produção. Desde sua premiação em 1957, no Salão Para Todos, no Rio de Janeiro, De Lamônica teve sua trajetória acompanhada e sua gravura por este analisada. Em 1958, sobre sua primeira individual no Rio de Janeiro, no “Petit

¹⁰ VALLADARES, Clarival. A danação da figura ou crônica da Bienal. *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, n. 6, pp.86-100, 1963.

Salon” na Maison de France, Berkowitz chama atenção para o aprofundamento das qualidades de seus desenhos e gravuras, escrevendo:

A predileção de Delamonica por *assuntos algo literários e ornamentos* complicados está desaparecendo, as suas últimas gravuras, além de um nível técnico excelente, têm uma *solidez de composição e sobriedade de concepção* que permitem ter muita fé no futuro desse jovem gravador.¹¹ (grifos da autora)

Definindo ainda o artista:

[...] *um trabalhador esforçado*, com muito talento, que deve lutar contra a tendência de pecar pelo *excesso do ornamento*. Os seus melhores trabalhos nessa exposição são os mais simples, os *mais despojados de detalhes desnecessários*.¹² (grifos da autora)

As observações, aqui grifadas, dirigem-se às experiências iniciais do gravador em sua fase abstrata, produção brasileira, que se manteria de 1958 a 1964/65. Preocupa-se em evitar a compreensão de que sua passagem para a abstração pudesse ser entendida como busca de facilidades, um “fervor manchista.” Para tanto, Berkowitz destaca a solidez de composição e o despojamento formal. No mesmo caminho da elaboração paciente da gravura, pesquisa gráfica que De Lamônica realizava, a definição de que o artista era um trabalhador esforçado. Constantemente, em suas análises Berkowitz, enfatiza as dificuldades do *métier* de sua mão operosa.

Jayme Maurício, em sua análise da exposição em questão, identifica mais claramente a produção de De

¹¹ BERKOWITZ, Marc. Exposição Roberto Delamônica. *LEITURA*, n. 13, 1958, p.63

¹² BERKOWITZ, Marc. Exposição Roberto Delamônica. *LEITURA*, n. 15, 1958, p.57.

Lamônica, ao observar um caminho que, a seu ver, já marcava sua gravura, naqueles anos:

[...] *formas orgânicas*, de evidente sensualismo, que a perspicácia de um crítico já definira como algo barroca e quase “art nouveau” [...] as composições denotam a persistência *de formas e estruturas quase vegetais*, uma e outra vez quebradas pela rigidez da linha reta.[...] Lançando mão de técnicas diferentes consegue *uma gravura limpa e bem cuidada*.¹³ (grifos da autora)

Os termos desta análise buscam aproximar-se do desejo de De Lamônica por um caminho de formas livres, integradas pela matéria gráfica, reveladoras de experiências interiores, sínteses de seu contato com o mundo. Todavia, o crítico fazendo uso de um instrumental de formalização descritiva, mantém-se na alusão a uma figuração desconstruída, à reminiscências da representação objetiva do mundo físico, da mesma forma que qualifica o trabalho do artista como “uma gravura limpa”, expressão elogiosa para a gravura tradicional, entendida como ofício multiplicador de imagens com bons resultados visuais. As provas de refinamento do ofício constituem recomendação na atribuição de valor à produção artística. Como seria possível sustentar a validade de tal critério, por exemplo, como pressuposto para uma análise da gravura dos expressionistas alemães, do início do Sec. XX?

Retomando as análises de Marc Berkowitz, em texto de 1959, sobre a exposição na Piccola Galleria,¹⁴

¹³ MAURICIO, Jayme. Um gravador na “Piccola Galeria”, Itinerário das Artes Plásticas. *Correio da Manhã*, junho 1959.

¹⁴ Galeria do Instituto Italiano de Cultura que neste seu primeiro ano de funcionamento expôs Goeldi, Benjamin da Silva, Roberto Delamônica, Abelardo Zaluar, Inimá de Paula,

que rendeu ao artista o primeiro prêmio de Incentivo ao Artista Jovem, este afirmava:

[...] De Lamônica dá provas de *uma técnica brilhante* posta a serviço da gravura e não do virtuosismo. Seus trabalhos são *de fôlego*, chapas de dimensões grandes, de composições fortes, *dramáticas e, por vezes líricas*.[...] Podendo ser chamado de *informal* (*mais um nome para o expressionismo abstrato*), na realidade vemos formas perfeitamente dominadas pelas *exigências da composição e da matéria*.¹⁵ (grifos da autora)

Destacar “uma técnica brilhante a serviço da gravura e não do virtuosismo” implica em pensar a gravura como meio de expressão. Uma técnica cuja tradição se volta para sua natureza múltipla, mas, modernamente pensada, constitui acima de tudo um instrumento de criação livre. Ter “fôlego” em gravura remete ao gasto de energia para conduzir o longo processo técnico de execução e concretização da imagem, - “a técnica brilhante”. O crítico não se furta a uma permanente ênfase no processo artesanal deste meio expressivo. Identificando a obra de De Lamônica no âmbito das poéticas informais, estreitando-a ao expressionismo abstrato, Berkowitz revela-se sensível a uma espacialidade que supera a estruturação racional das formas. (Figura 1) São trágicas dado ao grau de instabilidade de sua presença, pois revelam uma entrega ao imponderável, ao fluxo da existência e sua concretude material. Não são de antemão controláveis, como acontece “na arte das formas” e sim emergem de acontecimentos e materialidades que vão

entre outros. A Galeria estabeleceu o prêmio anual de Cr\$ 50.000,00 de incentivo ao artista até 35 anos de idade que mais se revelara no decorrer do ano. Roberto De Lamônica foi agraciado por unanimidade com o primeiro prêmio oferecido em 1959. Ver sobre o assunto Berkowitz, Marc. O ano que findou. *LEITURA*, n. 31, janeiro de 1960, p. 55.

¹⁵ BERKOWITZ, Marc. De Lamônica. *LEITURA*, n. 28, 1959, p. 58..



Figura 1 - Composição - 1959, água-forte e água-tinta sobre papel, 60x25 cm

se anunciando no próprio ato formativo, numa atitude de enfrentamento das veleidades da matéria. Tal situação diz respeito “à arte das formações”.¹⁶

Roberto De Lamônica, anos depois, escreveu sobre seu processo de criação e pesquisa, revelando o entendimento sobre os suportes da imagem gravada:

Sempre achei que o papel não era apenas o suporte, *background* da gravura, superfície que recebe a imagem. Ao contrário, era parte viva, a textura, o espaço, a dimensão da gravura. Acentuando este aspecto, passei a utilizar o papel como parcela ativa da imagem em criação. Integrando-a de dentro, do fundo à forma. O papel tem vida própria, existência, não pode, portanto, *funcionar apenas como receptáculo*.¹⁷ (grifo da autora)

DeLamônica descortina possibilidades numa crescente experimentação, interessado em potencializar a matéria, tanto o metal quanto o papel, numa espacialidade imaginativa. Os relevos constituem a manifestação da espessura materialidade do papel na superfície de impressão. A escolha do suporte de impressão, os embates com a matriz de metal, mediados pela complexa ação química controlada pela imaginação do artista, constituem etapa da criação da obra. Em seu trabalho, a impressão ganha outros contornos conceituais além do mecânico processo de repetição da imagem.

No contexto das poéticas informais na gravura artística dos anos 1950/60, o experimentalismo revelava um profundo interesse em reabilitar o mundo físico. Há uma intensificação bruta da matéria, a emergência

¹⁶ SPANUDIS, Theon. Arte das formas e arte das formações. Revista *Arte & Ensaios*, n. 23. PPGAV/EBA/UFRJ, 2011, pp. 135-143.

¹⁷ DE LAMONICA, Roberto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17/07/1974.

de relevos que revelam a natureza do suporte como coadjuvante da criação. Todos os tempos - os das matrizes e do processo de impressão – contam para a criação da imagem gravada.

Em 1959, o artista participou do Salão de Arte Moderna, no qual com o pintor Manabu Mabe, foram considerados por Berkowitz “as duas melhores confirmações do Salão.”¹⁸ Afirma ainda: “O Salão de 1959 mostrou mais uma vez a *superioridade* da gravura sobre as outras manifestações plásticas no Brasil.” (grifo da autora) Berkowitz faz parte da crítica que abordou a gravura nos anos 50/60, qualificando-a como superior às demais expressões artísticas o que constitui um discurso do isolamento,¹⁹ um contínuo deslocamento para o reduto do específico, postura que não favoreceu o reconhecimento e a inserção das poéticas informais nas reflexões sobre a arte abstrata no Brasil de então.

Ainda em 1959, Berkowitz anunciava em sua coluna, a acertada escolha da Divisão Cultural do Itamarati para a Exposição Internacional do Preto e Branco de Lugano,²⁰ dos artistas De Delamônica, Anna Letycia, Isabel Pons e Rossine Perez, a “jovem gravura brasileira”.²¹ No balanço do ano de 1959, considerou positiva “a inclusão definitiva de Manabu Mabe, Felicia Leirner e Roberto De

¹⁸ Idem, *LEITURA*, n. 29, 1959, pp. 58-59

¹⁹ TAVORA, Maria Luisa Luz. A Gravura Brasileira – anos 50/60 – como um movimento: gênese de um mito. *Revista GAVEA* n. 5, abril de 1988. Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil /PUC-Rio, pp.42-56.

²⁰ Neste evento, a sexta mostra, (abril de 1960) cada país participante é representado por quatro artistas convidados com 6 obras das quais a comissão organizadora escolhe um mínimo de 3.

²¹ BERKOWITZ, Marc. Gravura brasileira em Lugano. *LEITURA*, n.30, 1959, p. 58.

Lamônica entre os componentes da primeira fileira da arte brasileira.”²²

Em 1961, De Lamônica participa de uma coletiva na Petite Galerie, onde, entre outros, expuseram Rubem Valentim, Loio Pérsio e Darel Valença. Berkowitz escreve:

As gravuras de Roberto De Lamônica são trabalhos de um artista em plena evolução, que domina os problemas técnicos sem cair no *falso virtuosismo* e sem utilizar truques e subterfúgios. São concepções *livremente abstratas*, dramáticas e pessoais, com uma *unidade estilística* raramente encontrada num artista de sua idade.²³ (grifos da autora)

Sedeseo início da trajetória do gravador, Berkowitz identificara o campo de proposta de sua gravura, nesta análise revela as dificuldades de abordagem das poéticas informais. Todavia, no afã de mediar o entendimento das imagens criadas, se ancora em expressões que, tanto dão conta da singularidade da estruturação do espaço gravado, “concepções livremente abstratas”, quanto deslocam o frescor e a densidade desta liberdade para o restrito e tradicional lugar da “unidade estilística”. Interessado em atribuir coerência de tratamento à pesquisa do artista, então com 28 anos, e definir o autoral em sua gravura, o crítico esbarra na armadilha conceitual que a expressão cria, imprópria à natureza orgânica do trabalho. A ação do artista, a experiência na condução da matéria, o despojamento formal respondem pelo

²² Idem, O ano que findou... *Leitura*, n. 31, janeiro de 1960, p. 56. Nesta temporada de 1959, Roberto De Lamônica recebeu ainda em São Paulo, o Prêmio Leirner, ombreando-se aos outros vencedores, Bruno Giorgi em escultura e Abelardo Zaluar em desenho. *LEITURA*, n.38, 1960.

²³ Berkowitz, Marc. Notas e Comentários – Petite Galerie. *LEITURA*, n.45, março de 1961, p. 57.

clima de interioridade de suas obras restritas ao preto e branco, mediados por cinzas em profusão, responsáveis pelo teor incisivo de uma certa gravidade. (Figura 2) Para De Lamônica a “cor na gravura era uma falsa alegria”. O referido tempo das formas “livremente abstratas”, iniciado em 1958, durou até 1964.

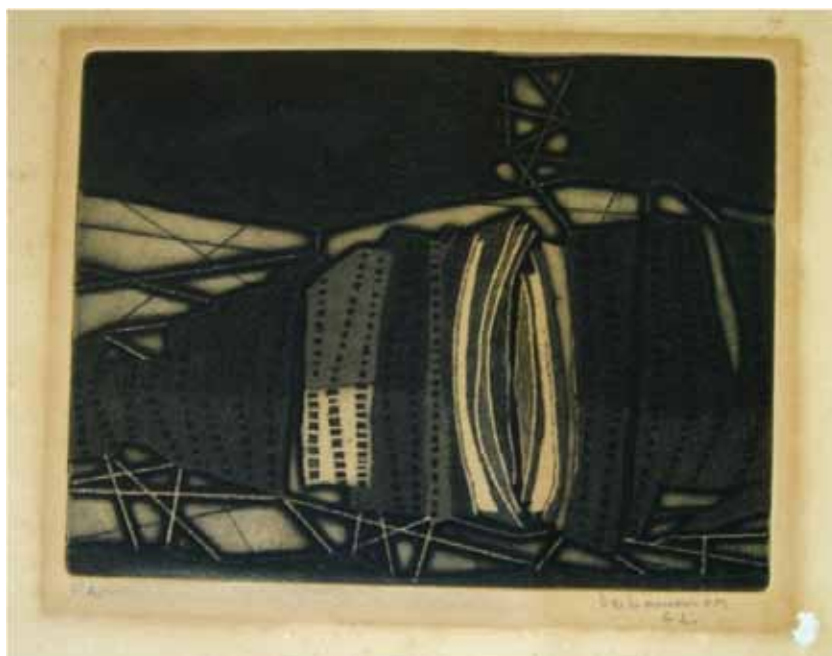


Figura 2 - Composição Abstrata – 1962, água-tinta e água-forte, 19,5x15,0 cm.

Neste ano, regressou de sua primeira viagem aos Estados Unidos, experiência de quatro meses como professor visitante no Walker Art Center, em Minneapolis. Sua incansável curiosidade levou-o a modificações em seu trabalho, legado deste contato que provocou mudança de sensibilidade em suas gravuras. (Figura 3) Sentiu necessidade de utilizar certos símbolos para expressar



Figura 3 - Sem Título – 1965, água-forte e água-tinta, 50x31, 5 cm

esta realidade. Letras e números são integrados à superfície em concepções “livremente abstratas”. Instala-se o embate entre ler e ver. Código potencializado da comunicação do homem, o artista propõe sentidos outros para essa escrita, milenar estratégia de manifestação de interioridades e estreitamento de relações.

Testemunha-se a incorporação gradativa da cor em seu processo criativo. Em sua sala especial na Bienal, em 1965, apresenta uma gravura com soluções em cor, experiência embrionária de um processo de libertação da tradição. A experiência com as tintas e a cor, deixadas no passado de sua formação inicial em pintura, atualiza-se, colaborando para amalgamar um outro ritmo para sua criação. Como bem situou Berkowitz: “A primeira gravura em cor de Roberto De Lamônica foi também uma das últimas de sua fase abstrata.”²⁴

Quase uma década depois, De Lamônica explicava a sua rejeição de aplicar cor na gravura afirmando tratar-se de um:

[...] medo antigo da cor - medo de parecer demasiadamente tropical, folcloricamente exuberante - medo [que] foi pouco a pouco cedendo; nos EUA, com todas as facilidades técnicas, perdi o receio e descobri que minha gravura estava precisando da cor. O mesmo aconteceu com o relevo, do qual só se sentia um prelúdio ao sair do Brasil.²⁵

Inserida na moldura da manifestação da arte informal no Brasil, nos anos 1950/60, a gravura de De Lamônica revela-se lugar de interioridade. Provoca a intranquilidade dos olhos ao dirigir-se a um mundo para além das formas habituais da realidade exterior ou de suas possíveis reduções racionais. Cria outrossim, um mundo interior que a todos engloba. Das formas à sua formação, propõe o aparecer em vez de nos entregar

²⁴ BERKOWITZ, Marc. Roberto De Lamônica gravador. *GAM: Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, n.8 pp.10-13, julho de 1967.

²⁵ DE LAMONICA, Roberto. De Lamônica: ensino e pesquisa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1974.

o visto. Faz de sua gravura o lugar da co-existência e do co-nascimento de um real que surpreende. Lança mão de “formas que dizem” mais do que de “formas que contam”.²⁶

Ao se mudar definitivamente para a América, De Lamônica buscou a figuração do mundo real. Fez de sua gravura o “lugar de tensões e de guerras, de diversões frenéticas, de cores e sensações “psicodélicas”, do LSD, dos hippies e do iê-iê-iê [...] um mundo no qual um artista [...] não pode viver sem tomada de posição.”²⁷

²⁶ MALDINEY, Henri. L' Abstraction est l'acte vital de l'art. IN *L'oeuvre d'art*. Textes choisis et présentés par Beatrice Lenoir. Paris: GF Flammarion, 1999, pp.205-210.

²⁷ BERKOWITZ, Marc. Obra citada, julho de 1967.

O Componente Abstrato da Nova Figuração Argentina: Repercussões no Brasil.

Simone Rocha de Abreu - Doutoranda Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (Prolam - USP)

Resumo: Este artigo se propõe a ressaltar a presença da abstração como componente da chamada Nova Figuração na Argentina, grupo que recebeu o nome de Otra Figuración, enfocando a produção pictórica do artista Luis Felipe Noé dos anos sessenta. Para cumprir esse objetivo foi realizada a leitura de algumas obras de Noé de maneira interdisciplinar, procurando destacar as relações com a produção de artistas contemporâneos e o contexto político-social da época, constituindo assim, o campo de produção do artista. Investigaram-se também as repercussões de duas inserções no ambiente carioca do grupo Otra Figuración, através de exposições em 1963 e 1965.

Palavras-chave: Nova Figuração. Abstração. Brasil. Argentina.

Resumen: Este artículo se propone resaltar la presencia de la abstracción como componente de la llamada Nueva Figuración en la Argentina, grupo que recibió el nombre de Otra Figuración, enfocando la producción pictórica del artista Luis Felipe Noé en

los años sesenta. Para lograr este objetivo se llevó a cabo la lectura de algunas obras de Noé de manera interdisciplinaria, buscando destacar las relaciones con la producción de artistas contemporáneos y el contexto político-social de la época, constituyendo así el campo de producción del artista. Se investigaron también las repercusiones de dos inserciones en el ambiente carioca del grupo Otra Figuración, a través de exposiciones de 1963 y 1965.

Palabras clave: Nueva Figuración. Abstracción. Brasil. Argentina.

Introdução: Otra Figuración

Os quatro artistas que formam o agrupamento *Otra Figuración*, constituído por *Luís Felipe Noé*, *Rómulo Macció*, *Ernesto Deira* e *Jorge de la Vega*, somente expuseram uma vez sob este título (Galeria Peuser, agosto-setembro de 1961, Buenos Aires) e no catálogo escreveram:

“Não constituímos um movimento, nem um grupo, nem uma escola. Simplesmente somos um conjunto de pintores que em nossa liberdade expressiva sentimos a necessidade de incorporar a liberdade da figura.”¹

Noé alegou várias vezes não aprovar o nome *Otra Figuración*, dizendo que a intenção desse agrupamento

¹ Catálogo *Otra figuración*, Galeria Peuser, 23 de agosto a 6 de Setembro, Buenos Aires, Argentina (tradução nossa).

de artistas era a união entre a figuração e a abstração, de fato o grupo volta a expor reunidos, mas sem este termo e a exposição recebe o nome dos artistas. *Jorge Romero Brest*,² então como diretor do *Museo Nacional de Bellas Artes* convida-os para uma exposição neste museu, o que representou a consagração do grupo, isso se deu em 1963 e logo depois o crítico argentino passou a dirigir o *Centro de Artes Visuales* (CAV) do *Instituto Torcuato Di Tella*.

No mesmo ano desta exposição dois artistas desse grupo ganharam o prêmio no *Di Tella*, são eles *Noé* que leva o prêmio nacional e *Macció* o prêmio internacional. Depois do reconhecimento do grupo *Otra Figuración* e premiação de alguns deles, os quatro artistas do grupo saem da Argentina em busca de conhecer, ser conhecido e fazer parte do centro comercial das artes, ou seja, Nova York.

Grupo Otra Figuración no Rio de Janeiro

Em 1963, *Ernesto Deira*, *Luis Felipe Noé*, *Jorge de la Vega* e *Rómulo Macció*, expuseram suas obras na *Galeria Bonino* do Rio de Janeiro, de 4 a 28 de setembro, apresentados por *Geraldo Ferraz*³ a exposição trazia

² *Jorge Romero Brest* (1905 – 1989) foi professor de *Estética y de Historia del arte* nas Universidades de *Buenos Aires* e de *La Plata*. Fundou a revista *Ver y Estimar* (1948 – 1955). Dirigiu o *Museo Nacional de Bellas Artes* entre 1955 e 1963, a partir desta data, e até o seu fechamento em 1970, foi diretor do *Centro de Artes Visuales* do *Instituto Torcuato Di Tella*.

³ *Geraldo Ferraz* (1905-1979): escritor, jornalista e crítico de arte, foi editor de coluna de artes plásticas do *O Estado de S.Paulo*, por este veículo publicou matérias sobre as primeiras Bienais de São Paulo, atuando também com *Sergio Milliet* e *Walter Zanini* no processo de autonomia da Bienal em relação ao *Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Ferraz também trabalhou com crítico de arte na cidade do Rio de Janeiro.

somente o nome dos artistas e deixou forte impressão no ambiente cultural da cidade. No catálogo Ferraz contextualizou os quatro jovens artistas como já consagrados no país de origem por uma exposição no *Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires* (MNBA) no mesmo ano em que vieram ao Rio, neste texto Ferraz resgatou passagens do texto elaborado para o MNBA, dizendo:

Naquela oportunidade, Brest propôs o conceito de “neofiguração” com o propósito de resguardá-los de qualquer reacionarismo ou volta à formulação pretérita. “Ser neofigurativo é direcionar-se intencionalmente as formas humanas para extrair desta experiência o ser que pela obra existe, manifestando de maneira mais clara o real, com seu halo de tempo originário”.⁴

Esses mesmos artistas retornaram ao ambiente carioca em 1965 e fizeram uma mostra no *Museu de Arte Moderna* (MAM-RJ) no mês de junho, portanto anteriormente à exposição *Opinião 65*, que abriu em 12 de agosto. Esta exposição também foi apresentada por *Geraldo Ferraz*, que com bastante firmeza e alegria, afirma ter visitados os artistas em seus ateliês portenhos e que eles continuam trabalhando com coesão, mas cada um preserva a sua individualidade, Ferraz escreve:

Trata-se de uma pintura que conflui um expressionismo virulento aberto a toda polêmica e a toda crítica, uma acusação aos “donos da vida” e uma plena liberdade de execução... Recorrem esses argentinos à figura, quase sempre, mas utilizam com igual eficiência

⁴ FERRAZ, Geraldo. Pinturas de Deira, Macció, Noé e de la Vega. Catálogo Galeria Bonino, exposição nº33, Rio de Janeiro, 4 a 28 de setembro de 1963. Apud In: ALONSO, Guillermo. *Nueva Figuración 1961-1965. Deira Macció, Noé e de la Vega. El estalido de la pintura*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010, p. 225-226.

o abstrato. Nesse turbilhão de ideias e imagens em que os quatro artistas se movem com uma desenvoltura de forças vivas em liberdade destravada, apoiam-se ou desmoronam conceitos e afirmações, as “verdades eternas” e os conflitos permanentes do homem.⁵

Essa exposição no MAM-RJ reuniu quarenta e sete obras dos quatro artistas, portanto uma exposição que representava de modo amplo os jovens artistas. A *Otra Figuración de Deira, Macció, Noé e de la Vega* novamente impactou o meio artístico é o que confirmam alguns depoimentos de artistas brasileiros destacados a seguir.

Sobre a exposição do grupo *Otra Figuración* e o impacto causado, Rubens Gerchman declarou:

Ela influenciou muito nosso pensamento pela liberdade que eles colocavam em seus trabalhos. Luis Felipe Noé, a quem mais tarde conheceria durante um simpósio em Caracas, me impressionou muito. Eu gostei dele, pois era um pintor sujo e eu sempre fui acusado, até por meus colegas, de ser também um pintor sujo.⁶

A expressão “pintor sujo” com a qual *Gerchman* se refere à *Luis Felipe Noé* foi por diversas vezes substituída por “caótico” quando verteu-se o texto ao espanhol,⁷ o que introduziu uma nova significância pois o caos e a desordem é o tema primordial das obras de *Noé*, porém, a tradução me parece equivocada, defendendo a ideia de que *Gerchman* estaria se referindo a uma característica

⁵ FERRAZ, Geraldo. *Deira, Macció, Noé e de la Vega*. Catálogo de exposição Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a partir de 03 de junho de 1965.

⁶ MORAIS, Frederico (org.) *Opinião 65*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, agosto de 1985 (exposição comemorativa dos 20 anos de Opinião 65), sem paginação.

⁷ As traduções do depoimento de *Rubens Gerchman* sobre *Noé* em espanhol foram feitas em diversas ocasiões, como em CASANEGRA, Mercedes. *Noé*. Buenos Aires, Alba, 1988, p.44-46. Apud in: ALONSO, Guillermo. *Nueva Figuración 1961-1965. Deira Macció, Noé e de la Vega. El estallido de la pintura*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010, p. 226.

plástica, ou seja o uso por ele e por Noé de cores escuras, em especial o preto.

Antonio Dias declarou que “a exposição de *Bonino* foi mais que um choque. Foi uma alegria, Noé tinha um estilo primitivo e agressivo que admirei.. *Jorge de la Vega* punha uma certa violência, juntava materiais, o que me interessava muito”.⁸

Outro artista brasileiro com importante produção nos anos sessenta que emitiu opinião sobre o grupo argentino foi Carlos Zílio. O artista afirmou que a exposição *Otra Figuración*, ocorrida no MAM-RJ em 65, foi determinante em sua carreira, ele declarou:

“... a exposição *Nova Figuração* dos argentinos no *Museu de Arte Moderna*. Isso foi determinante. Eu comecei a fazer um trabalho muito baseado no trabalho deles, que não tinha mais nada a ver com o Iberê”.⁹

Três dos membros desse grupo *Otra Figuración* tinham sido mostrados anteriormente no MAM-RJ em uma exposição coletiva intitulada *Arte Argentina Contemporânea* em junho de 1961. Esta mostra foi concebida pelo *Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires* (MNBA) e enviada ao MAM-RJ em uma série de acordos que as instituições mantinham naqueles anos, a mostra abrangeu obras de artistas das seis primeiras décadas do século XX, estavam presentes os artistas

⁸ MORAIS, Frederico (org.) *Opinião 65*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, agosto de 1985 (exposição comemorativa dos 20 anos de Opinião 65), sem paginação.

⁹ Carlos Zílio em entrevista contida no catálogo *Carlo Zílio Arte e Política 1966 – 1976*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, s/d, p.15. Zílio foi aluno da Iberê Camargo entre 63 e 64, no Instituto de Belas Artes, Rio de Janeiro.

argentinos do início do século vinte, já consagrados como velhos mestres, além de representantes da pintura abstrata, pintura informalista e como representantes das novas tendências algumas obras de *Luis Felipe Noé*, *Jorge de la Vega* e *Rómulo Macció*. Essa aparição da *Nova Figuração Argentina* por aqui não recebeu a atenção e os comentários que obteve na exposição de 1963 na *Galeria Bonino* na mesma cidade, muito provavelmente porque seus quadros estavam diluídos em uma exposição de grandes proporções e em um total de cento e vinte duas obras.¹⁰

Outra exposição de relevância deste grupo argentino foi organizada pelo MAM-RJ em 1987 para comemorar a doação ao museu de quadros de *Deira*, *Macció*, *Noé* e *de la Vega*, datados da década de sessenta, esta exposição intitulou-se “*Nova figuração Rio/Buenos Aires*”, teve lugar na Galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina e o catálogo incluiu texto de *Paulo Herkenhoff* apresentando algumas aproximações entre os artistas argentinos e cariocas sempre se referindo às obras da década de sessenta.

Luis Felipe Noé: pintor da fúria, do gesto, pintor do homem.

Artista-pintor por excelência, de uma pintura enérgica, pintor argentino, que se identifica com a sua terra, pinta

¹⁰ GARCIA, Maria Amélia. La Brasilidade de la gestión de Romero Brest em el MNBA. In: Herrera, Maria José. *Exposiciones de arte argentino 1959-2006: la confluência de historiadores, curadores e instituciones em la escritura de la historia*. Buenos Aires: Amigos do Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, p.123-136.

o homem em seu embate com o mundo tornando-se universal e declarou várias vezes “*pintar es una forma de enterderme con el mundo*”.¹¹ Pintor que moveu o chão do meio artístico argentino nos anos sessenta, mas que não se fixou nesta etapa e, portanto a crítica de arte também não pode fixá-lo. Pintor cujas obras dos anos sessenta podem adicionar argumentos sobre o debate acerca da ruptura nas artes plásticas deste período.

Pintor que vê em *Alberto Greco* o grande iniciador da ruptura dos anos sessenta, percebe em Greco a rebeldia necessária para romper, para fazer o diferente, para romper com o que a conservadora sociedade portenha legitimava como arte. São amigos, convivem, conversam, mas *Greco* se nega a participar do que *Noé* chamou de fusão entre figura e abstração, pois acreditava que a figuração seria um retorno, um passo atrás para as artes plásticas. *Greco* apresentava neste momento obras que se alinhavam às propostas informalistas, procurava o gesto, a matéria da pintura, agregavam-se outros materiais à tela, no estilo das colagens, mas agora se chamavam *assemblagens*, o informalismo opôs-se às boas formas dos valores plásticos da pintura, usou e abusou das cores escuras e dos largos gestos na pintura.

A arte informalista representava o assombro em Buenos Aires, em 1959, duas exposições desta tendência balançam o meio artístico da cidade e aqui devemos citar

¹¹ Depoimento do artista durante entrevista para a revista *Qué Hacemos. Panorama Cultural*, na ocasião da preparação da exposição *Luis Felipe Noé. Pinturas 60 – 95*, ocorrida no *Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, entre julho e agosto de 1995. (*Reportaje*. Luis Felipe Noé. *Pintar es una forma de enterderme con el mundo*. In: *Qué Hacemos Panorama Cultural*. Año 16, número 170, maio de 1995, p. 42-45).

a exposição intitulada *Movimento Informalista* na *Galeria Van Riel*, que abriu em 13 de julho de 1959, esta foi a primeira exposição do Movimento Informalista, que reunia *Alberto Greco* e *Kenneth Kemble* dentre outros. Nas obras predominava a matéria, as texturas complexas, o acúmulo e as misturas. O *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires* organizou uma exposição para este grupo que se apresentou em novembro de 1959 no *Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*.¹² O grupo não voltou a expor juntos, mas a pintura informalista continuou presente na cena artística portenha, pois estes artistas passaram a expor individualmente nas galerias da cidade.

Macció, de La Vega, Deira, Noé e Greco compartilhavam o mesmo estúdio de pintura desde a primeira exposição individual de *Noé* em 1959, onde estabeleceram ou fortaleceram amizade. Esta primeira exposição de *Noé* no ambiente artístico de *Buenos Aires* aconteceu na *Galeria Witcomb* em *Buenos Aires*, mesmo ano da segunda exposição informalista no *Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*.

Nesta primeira exposição individual, *Noé* apresentou quadros escuros, repletos de matéria pictórica e as imagens apareciam somente sugeridas, quase fantasmas. É desse período a obra *Júpiter Tonante* (*Júpiter Trovejante*, 1960, Figura 1), obra que apresenta uma figura antrozoomórfica mergulhada em um ambiente bastante escuro com explosões de cor que abrem uma região de

¹² O *Museo de Arte Moderno* não tinha edifício próprio, motivo pelo qual a mostrou se realizou no *Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*, na Rua Paraguay, 1033 (edifício demolido para as obras da avenida 9 de julho).



Figura 1 - Luis Felipe Noé, **Júpiter Tonante**, 1960, técnica mista sobre tela, 200X150 cm.

luminosidade, é através do contraste entre claro e escuro que os limites desse monstro se configuram na forma de um homem e bicho que emerge da densa escuridão.

Na superfície da tela, fundo e figura se confundem, se fundindo em vários momentos, até que um golpe de cor

bastante diversa do preto define os limites de um membro da figura, que volta a se fundir com o fundo, é um jogo que prende o olhar do espectador e assim a figura se forma, entre a escuridão e a claridade, entre a altivez do mostro com a mão na cintura e perna levantada e a repugnância daquele quadro escuro, de um preto brilhante e repleto de matéria.

Este monstro antropozoomórfico tem uma espada de luz em uma das mãos, que está levantada pronta para a luta, enquanto a outra mão repousa sobre a sua cintura. Posição ativa dessa figura monstro-homem-bicho com nome de deus da mitologia greco-romana, ele é Júpiter ou Zeus o deus dos deuses. Pai de todos os deuses, o mais poderoso dos deuses Greco-romanos mergulhado na escuridão de Noé. Para que me serve um deus nesta situação quase amalgamado, unido ou fundido na escuridão? Será que ele explica o mundo? Sabemos que a mitologia nasceu para explicar o mundo, mas esse monstro-homem-bicho com nome de deus romano, explica o mundo? Ele explica o mundo da América Latina, especificamente o mundo portenho? Ele é o *Júpiter Tonante* de Noé ou trojevante em português, aquele que troveja, que é ruidoso, que tem uma espada de claridade na mão, pronto para bravar.

Luis Felipe Noé antes de expor com o grupo *Otra Figuración* fez mais três individuais em *Buenos Aires*, duas delas ocorreram no ano de 1960, uma na *Galeria Kala* (maio de 1960) e a outra na *Galeria Van Riel* (novembro de 1960). As obras desse período são devedoras da atitude informalista, como já foi mencionado na obra

Júpiter Tonante, tão presente na cena artística portenha, tão condizente com a sua amizade e as proveitosas conversas com *Alberto Greco*, falo da pintura gestual, com muita tinta, formando grosas capas de tinta e às vezes, unindo outros materiais à tinta, outras vezes a tinta escorre denunciando a pintura que tem outras preocupações exceto o bem fazer, outro recurso ligado ao informalismo que aparece nessas telas, é a raspagem, a tela é agredida por um instrumento ponte-agudo, este recurso aparece somente em algumas áreas das obras. Predomínio de cores escuras, preto sujo, um preto formado por cores, o que é denunciado pelo olhar atento.

A última exposição de *Noé* antes da formação do grupo *Otra Figuración*, ocorreu na *Galeria Bonino*, esta mostra de denominou “*Série Federal*” e foram expostas treze grandes pinturas que dialogam com um período histórico argentino pertencente ao século XIX, se trata da Guerra Civil entre *Unitarios* que queriam a concentração de poderes em *Buenos Aires* e os *Federais* que almejavam a descentralizavam do poder e assim, as províncias argentinas governadas com autonomia, guardariam certa independentemente de *Buenos Aires*, a antiga capital do vice-reinado do Rio da Prata.

Faz parte da “*Série federal*” a obra *Imagen Agónica de Dorrego* (1961), onde uma figura, talvez uma caveira, emerge do escuro com a boca aberta, gritando, em um desespero sem fim. Em meio a muita escuridão aparecem áreas com predomínio de vermelho e amarelo, áreas logo interrompidas, por arranhões na tela, ou por golpes de cor preta. A obra expressa muita confusão, medo e violência,

novamente a pintura foi feita com muita matéria, o artista usou muito preto, um preto brilhante e absolutamente forte que parece aprisionar a figura. Novamente aparecem a pintura gestual e livre, a tinta que escore, parecendo ter sido atirada contra a tela, aparece também a agressão ao espaço pictórico através do arranhar da tela. É uma obra que transborda exacerbadas emoções.

O título da obra fala em *Dorrego* que foi personagem dessa guerra entre federalistas e unitaristas, mas *Noé* não faz um retrato da personagem, o artista somente alude a *Manuel Dorrego*, percebe que sabemos que se trata deste personagem somente pelo título, personagem deste embate civil que foi morto pelos unitaristas em 1828, após perder o poder sobre Buenos Aires, por apresentar uma postura governamental favorável à autonomia das províncias argentinas, esse fato reacendeu a *Guerra Civil* entre os unitaristas e federalistas.

No mesmo ano que a *Serie Federal*, *Noé*, *de La Vega*, *Deira* e *Macció* decidem pela exposição *Otra Figuración*, um agrupamento de artistas para promover com muita liberdade a união entre a figuração e a abstração e assim, acabasse com a querela entre as duas tendências. Após esta exposição os quatro artistas do grupo viajam a Paris, *Noé* viajou devido uma bolsa que recebeu do governo francês, foi de navio junto com *de la Vega*, uma viagem longa recheada por longas conversas. E ao chegar a Paris descobriram que todos falavam de Nova York. *Deira* y *Macció* foram um pouco depois, como bolsistas do *Fondo Nacional de las Artes*.

Noé apresentou uma novidade em sua obra quando estava em Paris, e a novidade recebeu o nome de *cuadro dividido*, o artista rompeu com a unidade dentro da pintura, apresentando múltiplas atmosferas em planos diferentes. É desse momento a pintura intitulada *Mambo* (Figura 2, 1962), onde existem três atmosferas, a superior onde uma grande cabeça surge na pintura de grandes gestos em tons de cinza, a parte inferior da obra que se constitui no verso de uma tela (o artista deixa ver a estrutura do bastidor da tela) e um corpo multicolorido recortado formando um



Figura 2 - Luis Felipe Noé, *Mambo*, 1962. Técnica mista sobre tela e madeira, 190 X 192 cm. Col. Flia. Noé.

terceiro plano desta pintura. Porque o artista almeja planos diferentes para a sua pintura?

Com a obra ***Introduccion a la esperanza*** de 1963 (Figura 3), Noé ganhou *Premio Nacional do Instituto di Tella*, esta obra apresenta vários planos, várias atmosferas pictóricas, dialogando com a visão quebrada desenvolvida com *Mambo*. Na parte inferior aparecem inúmeras cabeças pintadas quase que exclusivamente em tons entre o preto e o branco, com as bocas abertas eles parecem estar em coro, marchando todos juntos, como se estivessem em procissão e as telas acima seriam os cartazes que a multidão ostenta.



Figura 3 - Luis Felipe Noé. ***Introduccion a la esperanza***, 1963.
Técnica mista sobre tela, 197 X 195 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Já os cartazes que carregam são coloridos, o artista sugere uma oposição entre a cinzenta multidão e os cartazes coloridos. Os cartazes trazem referências diversas, em um deles aparece Perón, outro alude a um time de futebol e a sua bandeira (Campeon), outro traz a informação escrita de que *Cristo habla em el luna park*, mencionando uma citação da mídia da época que ao mencionar um evento religioso no espaço chamado luna park, trouxe esse insólito slogan, outros cartazes aparecem, configurando a sociedade portenha como uma sociedade caótica e de interesses tão díspares como futebol, política de adoração cega (referência ao peronismo) e catolicismo extremado.

Considerações finais

As leituras das obras de Noé realizadas apontam para o emprego do ideário da pintura informalista, representado pela pintura gestual, com grandes quantidades de tinta, formando grossas capas de tinta que algumas vezes eram agregadas a outros materiais não clássicos desta linguagem artística. Outras vezes a tinta escorre denunciando a pintura que tem outras preocupações exceto o bem fazer ou a reprodução da realidade, outro recurso ligado ao informalismo que aparece em algumas obras de Noé, é a raspagem, a tela é agredida por um instrumento pontiagudo, este recurso aparece somente em algumas áreas das obras.

Vimos, portanto, através das obras de Noé dos anos sessenta, o componente abstrato informalista da produção

da chamada *Nova Figuração Argentina*, mostrando que longe de categorias antagônicas a abstração está presente na ruptura na produção pictórica que a *Nova Figuração* representou nos anos sessenta.

O levantamento das repercussões no Brasil das exposições realizadas por *Noé, Deira, Macció e de Vega* no Rio de Janeiro evidenciam diálogos entre esses artistas e o Brasil, diálogo que, como demonstrado, já vinha sendo explorado pelo *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro e *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires. É notável perceber que os artistas da *Otra Figuración* chegaram ao Rio, com obras que se propunham à comunicação com o espectador, clamavam a liberdade e denunciavam situações repressivas, é justamente por isso disseram tanto aos artistas brasileiros que também viviam sob-regime de exceção naquele momento.

Referências bibliográficas:

- ANAYA, Jorge López. Historia Del arte argentino. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- BAUR, Sergio (coord.). 1961: A Arte Argentina na Encruzilhada: Informalismo e Nova Figuração. São Paulo: SESI-SP arte, 2009. Catálogo de exposição realizada no Centro Cultural Fiesp – Ruth Cardoso, Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, 2009 (textos de Sergio Baur e Roberto Amigo).
- BREST, Jorge Romero. Deira, Macció, Noé, de la Veja. Catálogo exposição Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, 15 de junio al 7 de julio 1963.
- CANOGLIA, Ligia. O legado dos anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CASANEGRA, Mercedes; ALONSO, Guillermo. Nueva Figuración 1961-1965. Deira-Macció-Noé- de La Veja. El estallido de La pintura. Buenos Aires: Asoc. Amigos Del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.
- CASTILHO, Abelardo; FORN, Juan; CASANEGRA, Mercedes. Nueva Figuración. Pintura Argentina. Panorama del período 1810-2000. Proyecto Cultural Arte para Todos. Banco velox. Buenos Aires, 2000.
- DEIRA, Ernesto; MACCIÓ, Rómulo; NOÉ, Luis Felipe; VEGA, Jorge de la. Deira,

Macció, Noé, de La Vega. Catálogo da exposição no Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 15 de Junho a 7 de Julio de 1963.

DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 60: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1999.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. Ditadura, democratização e o tempo mais recente (1968-2002). In: _____ Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002). São Paulo: Editora 34, 2004.

FERRAZ, Geraldo. Pinturas de Deira, Macció, Noé e de La Vega. Catálogo Galeria Bonino. Exposição nº 33, Rio de Janeiro, 4 a 28 de setembro de 1963.

GIUNTA, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta, Buenos Aires, Paidós, 2001.

GLUSBERG, Jorge (curador). Luis Felipe Noé pinturas 60 - 95. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1995. Catálogo de exposição que ocorreu no Museo Nacional de Bellas Artes de Julio a agosto de 1995.

HERKENHOFF, Paulo. Nova Figuração Rio/Buenos Aires. Catálogo de exposição na Galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina, Rio de Janeiro, 16 de novembro a 16 de dezembro de 1987.

HERRERA, Maria José. Exposiciones de arte argentino 1959-2006: la confluência de historiadores, curadores e instituciones em la escritura de la historia. Buenos Aires: Amigos do Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.

HOLLANDA, Heloisa B. de; GONÇALVES, Marcos A. Cultura e participação nos anos 60. São Paulo; Brasiliense, 5ª edição, 1982.

KLABIN, Vanda Mangia. Carlos Zílio Arte e Política 1966 – 1976. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, s/d. Catálogo de exposição.

MORAIS, Frederico. A volta à figuração. Anos 60. História da Pintura no Brasil n 5. São Paulo: Itaú Cultural, 1994.

_____. Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – Da missão Artística Francesa à Geração 90 - 1816 -1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. Opinião 65. Catálogo de mostra comemorativa dos vinte anos da célebre exposição Opinião 65. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, agosto de 1985.

PECCININI, Daisy. Figurações Brasil: Brasil anos 60. São Paulo: Edusp, Instituto Cultural Itaú, 1999.

REIS, Paulo. Arte de Vanguarda no Brasil: os anos 60. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

As cidades de Darel e a abstração na década de 1960.

Vitor Hugo Gorino

Doutorando pelo programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp

A década de 1950 condensou eventos de grande significância que alavancaram a gravura moderna brasileira a um patamar de destaque internacional. Nela culminam transformações iniciadas trinta anos antes nos veículos institucionais de produção e divulgação da arte, e de difusão cultural no país. Estas impactam então de maneira inédita a produção de arte em função de um processo e de um conceito que buscavam se alinhar: modernização e modernidade. O complexo mecanismo que impulsionou a gravura brasileira e reposicionou a figura do gravador diante do circuito de arte pode ser mais bem discutido se abordado considerando-se os diferentes campos pelos quais a gravura se propaga. Há o papel das instituições oficiais e extraoficiais na difusão da gravura, de alguns de seus personagens em particular, das ramificações comerciais e da ampliação de um mercado receptivo à gravura artística, para elencar apenas alguns. Por esse tecido transcorrem indícios das transformações no artista que produz gravura no Brasil ao longo do século XX. E que, com igual importância, reexamina a própria compreensão da linguagem da gravura, de seus meios e de suas aplicações.

Esse direcionamento permite-nos contemplar as possibilidades da gravura brasileira como uma produção moderna, para alguns, mais genuinamente moderna do que a própria vanguarda da semana de 1922, com a qual tece um relacionamento tão intrincado quanto indissolúvel. Assim, é sobre o *status quo* da gravura moderna, difundida e bem estabelecida junto às demais artes brasileiras e também internacionalmente, na segunda metade do século XX que retornamos às figuras pioneiras de Carlos Oswald, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, como principais introdutores da gravura de cunho artístico no Brasil. Suas atuações dão continuidade a um processo que aprimorou o papel utilitário da gravura, e disseminou o gosto pela imagem gravada no país desde a colônia, quando era aplicada, mesmo que na ilegalidade à reprodução de materiais comerciais, obras de arte, catálogos de Belas Artes, documentos, talonários etc. Mais que isso, tais artistas são protagonistas no processo que, na primeira metade do século, ampliou o alcance da gravura, integrando-a em definitivo ao circuito de arte brasileiro.

Em 1951, ano do reconhecimento da obra de Goeldi pelo prêmio nacional de gravura da I Bienal Paulista, Lívio Abramo viaja ao exterior como prêmio do SNBA. Sua viagem é decisiva para o desenvolvimento de sua obra e também, de importância pontual para a história da gravura brasileira. A partir desse momento, intensifica-se a inserção abstrata na gravura. É de grande importância para a arte brasileira em geral a difusão dos preceitos da arte abstrata na recém-instaurada estrutura de suporte

ao circuito de arte moderna no país, composta não apenas pela instalação do SNAM e das Bienais, mas também pelos museus inaugurados no fim dos anos 1940, como os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro e o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Preceitos esses que serão defendidos por essas instituições num novo campo de tensão dentro da arte moderna e, em especial dentro da gravura. O contato de Abramo com a produção europeia colaborou para o desenvolvimento com ênfase gráfica de suas xilogravuras. Aos poucos suas figuras começam a dividir importância de igual para igual com linhas e texturas, e, nos próximos anos cederão lugar às abstrações completamente. O desenvolvimento de Abramo nessa direção mostra-se profícuo, e, na Bienal paulista de 1952 garante-lhe o prêmio nacional de gravura.

A produção inicial de Abramo flertando com a abstração é suficiente para que se inicie um conflito entre os abstratos e os figurativos da gravura. O reconhecimento de sua obra por parte da Bienal está, por sua vez, relacionado à reaproximação europeia da abstração no fim da década de 1940, presente no Brasil, através figura do crítico francês Leon Degand, atuante no Museu de Arte Moderna de São Paulo já no ano de 1948 e posteriormente bastante ativo no direcionamento das Bienais paulistas. Assim, no início da década seguinte, o tímido surgimento de produções abstratas já contava com algum tipo de recepção e reconhecimento oficial. Goeldi se coloca prontamente contra essas tendências, inicialmente

através de cartas que troca com Marcelo Grassmann, em algumas delas, mencionando a figura de Lívio Abramo em teor de iminente rompimento:

Os trabalhos de Lívio tiraram todo o caráter de xilogravura [...] como seu amigo estou penalizado tanto mais que a premiação o manterá no caminho errado, lamento sinceramente que os instrumentos tenham tomado conta do bom companheiro.¹

A reação de Goeldi é parte da resistência de artistas de grande representação junto ao modernismo brasileiro, como José Pancetti, Di Cavalcanti, Portinari, e Lasar Segall. É sabido que a geração que inicia o modernismo no Brasil estava ciente dos princípios da abstração em função do contato com seus principais representantes europeus no início do século XX, contudo é apenas nos anos 1950 que os valores dessa forma de arte começam a se propagar na produção artística brasileira em geral, e não apenas na gravura.

Por sua vez, Darel, em 1948, recém-chegado ao Rio de Janeiro, inicia-se na prática e no estudo da gravura através do Liceu de Artes e Ofícios, e pratica litografia na Estamparia Colombo, de Raymundo Castro Maya. Assim como os precursores Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, e tantos outros gravuristas, Darel ingressa na ilustração editorial. Nesse momento de destaque da gravura brasileira, alavancada pelo reconhecimento da obra de Oswaldo Goeldi pela I Bienal Paulista, e o crescente interesse na editoração nacional de clássicos literários, se

¹ MAURÍCIO, Jayme. *A gravura abstrata no Brasil* in: *Gravura Brasileira* 74. São Paulo: Fundação Bienal, 1974.

intensifica uma bem-sucedida convergência entre esses dois campos, a gravura e a literatura no Brasil.

A editora José Olympio é um dos importantes exemplos desse chamado *boom* editorial, quando a partir de 1930 passam-se a traduzir, ilustrar e editar textos de muitos autores significativos, ainda não traduzidos para o português diretamente de suas línguas originais. Nesse sentido há o caso especial dos autores russos, como Dostoiévski, que tem a obra completa traduzida e editada no Brasil na década de 1940 com ilustrações de Axl Leskoschek, Oswaldo Goeldi e Darel entre outros. Como parte de destaque desse mesmo fenômeno, em 1943 foi criada no Rio de Janeiro por Dom Pedro de Orleans e Bragança, Raymundo Castro Maya, Afrânio Peixoto, Cypriano Amoroso Costa e Max Fischer, a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, que se estruturava nos moldes das sociedades Francesa e Inglesa de bibliofilia, publicando livros de alto padrão editorial e artístico. Darel ilustra para a Sociedade os textos: *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida em 1954 e *Poranduba Amazonense*, de João Barbosa Rodrigues, inicialmente encomendada a Goeldi em 1961, ano de seu falecimento. Contudo, seu envolvimento com o grupo vai além, quando se torna diretor técnico do selo de edições limitadas “Edições de Arte” ainda em 1956.

A obra do artista pernambucano já adquiria projeção por São Paulo e Rio de Janeiro e o inseria no grupo dos gravuristas brasileiros figurativos que dialogavam com os princípios do expressionismo alemão. Sua obra partilha

o motivo Goeldiano do subúrbio e de seus personagens, que por sua vez traz um potente eco de Dostoievski em Darel, apresentando-nos em linhas golpeadas de um desenho fortemente estilizado a ruas escuras e personagens soturnos entre quatro paredes. Já como um dos proeminentes gravadores do eixo Rio São Paulo, em meados da década, é premiado no SNAM 1957 e vive na Europa por dois anos em função do prêmio.

O papel da gravura na crescente tensão entre o abstrato e o figurativo que atravessa a arte brasileira do período se intensifica pela produção de Fayga Ostrower (1920 – 2001). Nesse momento, a artista ainda trabalha com gravuras figurativas de motivos predominantemente sociais, mas já encontra, entre artistas e críticos, figuras que apoiam a desvinculação do uso de referências do real na criação das obras, privilegiando propostas de abstração. Quando começa a estudar e produzir xilogravuras, o debate abstracionista já se avolumava ao ponto de dividir tendências que desaguardam nos termos conhecidos hoje como abstração geométrica e abstração informal. Em 1954, Ostrower realiza uma exposição no Rio de Janeiro na qual suas obras, entre desenhos, gravuras e tecidos estampados, passavam ao largo da figuração, objetivando desvincular-se de suas limitações formais e narrativas em favor de uma pesquisa de enfoque gráfico e visual. No mesmo ano tem suas gravuras editadas pelo *Gilde Internacional de la Gravure* de Genebra, projetando-se no exterior como referência da gravura e da arte abstrata brasileira. No ano seguinte recebe a bolsa da Fullbright

Comission e, por um ano, trabalha no *Brooklyn Museum of Art School*. A volta ao Brasil marca definitivamente em sua produção os valores de forma, ritmo e composição em obras abstratas, os quais a artista continuará a perseguir por toda a carreira e que lhe rendem, em 1957, as premiações na Bienal paulista e na Bienal de Veneza, prêmios nacional e internacional de gravura, respectivamente.

O aumentado alcance que a gravura brasileira obtém, por volume e qualidade de produção e também – certamente – pelas premiações dentro e fora do país nesse momento, posicionam essa modalidade de arte em evidência junto das demais vertentes da produção artística moderna brasileira. Tal processo desencadeia e é realimentado pela multiplicação de artistas aderindo ao estudo de gravura, ao crescente número de exposições e à formação de um público interessado em suas obras. Embora as premiações de Ostrower venham alavancar o movimento já crescente da gravura no país, aprofundam, simultaneamente, a tensão entre o campo dos seus artistas figurativos e abstratos. O Prêmio da Bienal de Veneza é ganho pela então jovem artista em competição direta com Lasar Segall, Goeldi e Marcelo Grassmann, todos representantes figurativos nesse momento. É certo que o exemplo da artista inaugura uma vertente na gravura brasileira na qual vão se alinhar diversos outros nomes de sua geração, especialmente a partir da III Bienal paulista, como: Lygia Pape, Arnaldo Pedroso d’Horta, Geraldo de Barros, Vera Bocayuva, Edith Behring, Maria Bonomi, Ana Letycia e Rossini Perez entre outros.

Esse é o contexto da particular inserção e ascensão da obra de Darel no Brasil a partir de 1961. Trata-se da série das “cidades”, paisagens aéreas monocromáticas de cidades inventadas compostas pela estilização e síntese de elementos topográficos e arquitetônicos, medievais e modernos. A recepção positiva do público e da crítica reafirma o aprofundamento da obra do artista nos aspectos formal e poético, destacando seu desenvolvimento não como desenhista virtuoso, mas como desenhista do essencial, reduz seu desenho às suas características primordiais, que, no caso de Darel são as linhas, ou mais precisamente, sua linha. Nesse sentido escreve Mário Pedrosa sobre o artista no mesmo ano:

Antes de seguir para a Europa, era Darel um consciente gravador da escola do mestre Goeldi, duro, austero, todo dado ao mister da gravação com devotamento e talento, sem dúvida, mas ainda sem distinguir-se como personalidade. (...) O que o artista trouxe da Europa e o em que aqui prosseguiu, é outra coisa. Cansado de tanto ‘saber’, jogou de lado todos os truques que se aprendem a todo momento (...) e, reduzindo-se aos meios mais simples e diretos, entregou-se Darel à cata de duas coisas fundamentais: a adequação desses meios elementares à natureza de sua própria expressividade e ao aprofundamento de sua sensibilidade plástica. A que grau de essencialidade básica deve descer um gravador, sem que mude de gênero ou mesmo de maneira? Ao desenho e só ao desenho.

A postura de Pedrosa destaca com legitimidade o desenvolvimento artístico de Darel, mas o discurso aí contido pode certamente indicar também um proporcional aprofundamento na apreciação das obras por parte de público e crítica. O contexto brasileiro do circuito de arte, nesse momento, encontra-se versado em novos debates, em especial no âmbito do abstracionismo. Ressaltamos

que a obra de Darel e o próprio artista não se posicionam como parte de grupo algum, figurativo ou abstrato. Contudo, os novos valores trazidos ao debate na série *Cidades*, próximos da abstração, são recebidos e discutidos com maior fôlego, por críticos como Pedrosa, apoiadores da abstração informal, que não discutiram nem discutiram a produção prévia do artista pernambucano.

O já conhecido episódio da criação do atelier de gravura do MAM no Rio de Janeiro reforça esse argumento. A instalação desse atelier, em virtude crescente representatividade da gravura brasileira no país e no exterior, envolve-se na disputa entre os figurativos e abstratos, pois ambos desejavam que um dos seus pares fosse o responsável pelos cursos do atelier. A direção do museu encerra, ou ao menos suspende essa disputa trazendo a figura estrangeira e supostamente neutra de Gotthard Joachim “Johnny” Friedlander para o cargo, que começa a exercer efetivamente em 1959. Exímio gravador, de obra já consolidada na Europa, capacitado para ser a figura diplomática que a direção do museu necessitava conhecedor de novos métodos de ensino e atualizado com as vanguardas internacionais, o alemão é contratado por um curto período. Volta-se a ele críticas à sua capacidade artística, em oposição à sua extensa capacidade técnica, segundo a visão dos brasileiros, como esclarece Maria Luisa Távora:

Entre nós, a gravura estava muito ligada à estética expressionista e, no Rio de Janeiro, pontificava a arte de Goeldi. Na técnica do metal, pouco se tinha caminhado além das experiências de Carlos Oswald, Raimundo Cela e Orlando DaSilva até que Friedlaender trouxe sua

pesquisa e causou estranhamento em relação ao uso de formas livres e a ação da cor neste meio tradicional. Foram muito úteis para Iberê Camargo, por exemplo, as informações técnicas recolhidas por Mário Carneiro, nos anos 50, junto a Friedlaender em Paris.²

Ainda que sob um ponto de vista parcial dos gravadores brasileiros, nota-se um deslocamento oscilatório do interesse desses gravadores do campo da técnica ao campo da expressão de seu meio, e vice-versa. Ao passo que Friedlaender começa a lecionar no país a demanda por refinamentos técnicos dentro da gravura já se desloca ao segundo plano, em detrimento da exploração da gravura enquanto expressão. O que pode ser encarado, em vista dos fatos aqui destacados, como um indício positivo da maior inserção artística dos gravadores, destacando valores como individualidade e autonomia sobre valores de refinamento técnico, por exemplo. Esse interesse, naturalmente, continuará a se deslocar, e retornará, por exemplo, para o campo técnico no momento da vertiginosa difusão da litografia artística, dez anos depois.

É possível aludir, a partir da tensão entre a abstração e figuração na gravura brasileira, a um movimento pendular da mesma entre um campo ligado aos desdobramentos técnicos e sua aplicabilidade e outro ligado à arte e à expressão. Em um maior escopo, os eventos da nossa gravura que entrecortam esses campos, estruturando-se a partir deles e sedimentando, geração após geração, um campo da produção artística contaminado. Esta é implícita

² TAVORA, Maria Luisa. JOHNNY FRIEDLAENDER: A gravura como ferramenta e expressão. Anais do XXVIII Colóquio do CBHA, MNBA/Rio de Janeiro, 2008.

à gravura brasileira, que por diversos e diferentes motivos ao longo dos anos, estabeleceu uma relação de trânsito, uma verdadeira via de mão dupla entre sua inserção na arte aplicada e na arte autônoma.

