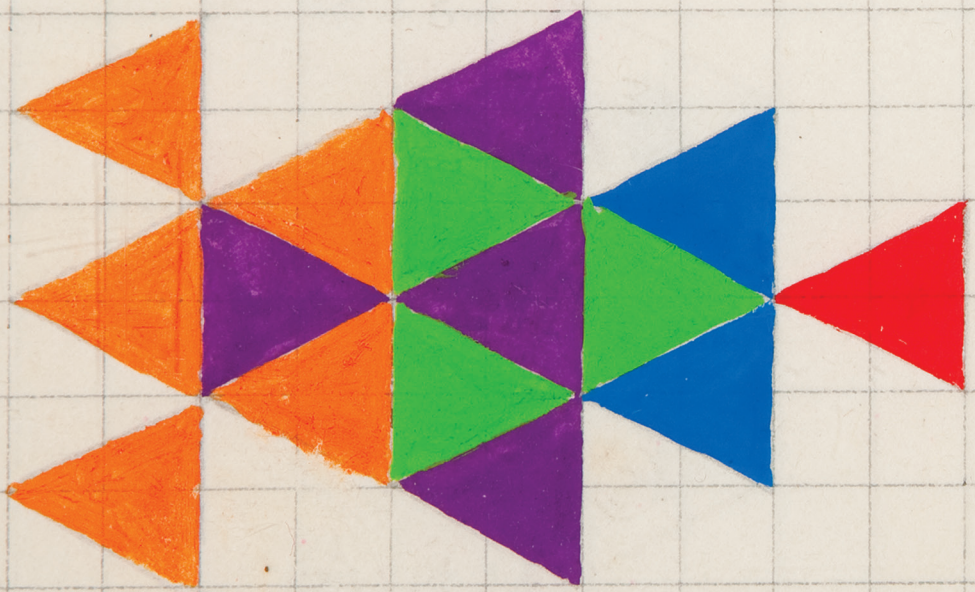
ISSN 2236-0719

Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

TERRITÓRIOS DA HISTÓRIA DA ARTE



Universidade Federal de Uberlândia - Campus Santa Mônica
Uberlândia - 2014

Volume 2

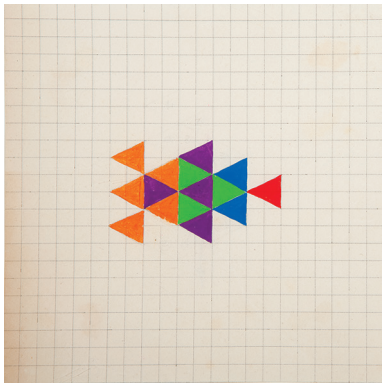


Imagem principal:

‘Willys de Castro
Uberlândia, MG, 1926 - São Paulo, SP, 1988
Projeto para pintura, 1957/1958
guache sobre papel quadriculado, 11 x 11 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.
Doação de Hércules Barsotti, 2001.

Crédito Fotográfico: Isabella Matheus.’

XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

TERRITÓRIOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Universidade Federal de Uberlândia - Campus Santa Mônica

Uberlândia - 2014

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Reitor: Prof. Dr. Elmiro Santos Resende
Vice-Reitor: Prof. Dr. Eduardo Nunes Guimarães
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação - PROPP
Pró-Reitor: Prof. Dr. Marcelo Emilio Beletti

Instituto de Artes - IARTE
Diretora: Profa. Dra. Renata Bittencourt Meira

Programa de Pós-Graduação em Artes
Coordenador: Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva
Secretária: Raquel Borja Peppe

XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Comitê Científico
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Jens Baumgarten (UNIFESP/CBHA)
Letícia Squeff (UNIFESP/CBHA)
Maria Elizia Borges (UFG/CBHA)
Paulo Knauss (UFF/CBHA)

Comissão de Organização do XXXIV Colóquio do CBHA
Claudia Valladão de Mattos (UNICAMP/CBHA)
Roberto Conduru (UERJ/CBHA)
Maria Berbara (UERJ/CBHA)
Mirian Nogueira Seraphim (IFMT/CBHA)
Renato Palumbo Doria (UFU/CBHA)
Luciene Lehmkuhl (UFU/CBHA)
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Alexander Gaiotto Miyoshi (UFU)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (34: 2014: Uberlândia-MG)
v. 2

Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Territórios da História da Arte, Uberlândia, MG, 26 - 30 de agosto de 2014 / Organização: Marco Antonio Pasqualini de Andrade - Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2015 [2014].
1302 p. 2v: 16 x 23 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Andrade, Marco Antonio Pasqualini de. III. Anais do XXXIV Colóquio do CBHA.
CDD: 709.81

SUMÁRIO

743. **Apresentação**

SESSÃO 5

Conectando histórias da arte (3): novos territórios, outras tradições e paradigmas

747. **Conectando histórias da arte: novos territórios, outras tradições e paradigmas**
Claudia Valladão de Mattos e Roberto Luiz Torres Conduru

749. **Blasfêmia e arte contemporânea: breves reflexões para uma histíria da arte crítica e interdisciplinar**
Aline Moco Silva Miklos

759. **A produção fotográfica de Alair Gomes nos Estados Unidos**
André Luís Castilho Pitol

767. **A construção de um cânone para arte latino-americana: a análise de uma narrativa em comum dos anos 1970 aos 1990**
Camila Santoro Maroja

775. **Temporalidade da paisagem: Marina Camargo e Augustus Earle**
Eduardo Ferreira Veras

781. **Imagens da história colonial do Congo (RDC) na obra de artistas contemporâneos**
Emi Koide

787. **Âmbitos teóricos, possíveis aberturas**
Elena O'Neill

795. **Territórios redimensionados: das Insituições museais aos novos meios expositivos**
Giovanna Graziosi Casimiro

803. **Paisagens (Re)encenadas**
Ines Linke

813. **Conversando com fotógrafos africanos: aproximações entre fotografia e outras poéticas**
Marcos César de Senna Hill

831. **Com que paradigmas abordar a interatividade e o fluxo permanente das práticas artísticas *online*?**
Maria Amélia Bulhões

837. **A escrita da imagem: caligrafia na arte atual**
Maria do Carmo de Freitas Veneroso

847. **A Representação de Imagens da Natureza em monumentos funerários brasileiros**
Maria Elizia Borges

857. **Imagem em movimento**
Maria Lúcia Bastos Kern

869. **"Territórios da história da arte, a partir dos territórios da própria arte"**
Mônica Zielinsky

879. **Linhas invisíveis de Nasca: um experimento da Arte Ocidental**
Patricia Leal Azevedo Corrêa

889. **A Bienal de São Paulo nos anos 1980 e o debate sobre "arte global" no Brasil**
Tálisson Melo de Souza

895. **A Pathosformel no Campo Expandido da História da Arte: Pathos e Anacronismo**
Vera Pugliese

SESSÃO 6

Instituições, fronteiras e marginalidade: centros e periferías na história da arte

909. **Arte, Memória e História recente da América Latina em monumentos e escrachos**
Alice Costa Souza

919. **Santiago Sierra: (Im)posições no endereçamento da prática colaborativa em arte**
Angela Maria Grando Bezerra

927. **Bens integrados ao ecletismo arquitetônico: relações entre o Rio de Janeiro e Pelotas**
Carlos Alberto Ávila Santos

933. **Táticas institucionais para a construção de uma tradição: o museu como historiador**
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

941. **Refrações de uma Memória entre Paulo Gaiad e Outrem**
Fernanda Maria Trentini Carneiro

949. **A temática latino-americana nos simpósios da década de 1970**
Gabriela Cristina Lodo

957. **As Pinacotecas Municipais de Porto Alegre: A cidade na pintura de paisagem**
José Augusto Costa Avancini

967. **MUnA: uma acervo de papel?**
Luciene Lehmkuhl

973. **Quando o olhar se volta ao "outro": as premiações da Bienal de Veneza aos artistas latino-americanos (anos 1950/60)**
Maria de Fátima Morethy Couto

983. **A produção de Cildo Meireles na década de 1970 e o sistema de arte brasileiro**
Martha Telles

989. **"Porque não vai ao Pará?": Belém no circuito de artes de entresséculos**
Moema de Bacelar Alves

997. **Percursos do modernismo no Rio Grande do Sul: artistas ilustradores da Livraria do Globo**
Paula Ramos

1007. **Arte, ofsete e sobrevivência marginal nos primeiros anos de Weproductions**
Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

1015. **Adalice Araújo e o debate crítico-histórico dos anos 70**
Paulo Roberto de Oliveira Reis

1021. **Acervos e deslocamentos: o caso de Francisco Cuoco a partir do Banco Central**
Rachel Vallego Rodrigues

1027. **A exposição de Arte Brasileira no Roerich Museum de Nova Iorque, 1930**
Renata Gomes Cardoso

1037. **I Salão de Arte Contemporânea: a arte participativa em questão**
Rodrigo Vivas

1047. **As idades do mar e Florianópolis: mar...que falta, cartas ao mar**
Sandra Makowiechy

1059. **Coleção Amazoniana de Arte**
Sissa Aneleh Batista de Assis

1069. **À margem da história da arte brasileira: a produção de Odilla Mestriner**
Vanessa Lúcia de Assis Rebesco

SESSÃO 7

Territórios do corpo: entre o humano e o pós-humano

1081. **Aparições de "Che" Guevara no trabalho de Claudio Tozzi (1967)**
Alexandre Pedro de Medeiros

1091. **O corpo como paródia em Claude Cahun**
Alexandre Santos

1101. **Corpo violado: a degola na arte**
Bárbara de Oliveira Ahouagi e Melissa Etelvina Oliveira Rocha

1109. **A História da Arte e as representações das mulheres: imagens que nos falam**
Carmen Regina Bauer Diniz

1119. **O corpo monstruoso como território artístico nas obras de Diane Arbus e Walmor Corrêa**
Caroline Leal Bonilha e Janaina Schvambach

1125. **O corpo idealizado: as representações do filósofo Ramon Llull nas iluminuras do Breviculum (c. 1325)**
Fabricia dos Santos Giuberti e Ricardo Luiz Silveira Costa

1133. **Juízo Estético e Corpo: Um acirramento das noções de Foucault em Thierry de Duve**
Guilherme Delgado Camillo Coura

1141. **Hudinilson Jr.: todos os desejos deságuam na morte**
Neiva Maria Fonseca Bohns

1149. **A Fotografia como Pintura: do Corpo na História da Arte ao corpo Criminal**
Niura Aparecida Legramante Ribeiro

1157. **O corpo apropriado e a lógica da fragmentação na obra de Mário Röhnelt**
Paula Trusz Arruda

1167. **O *corpo transgredido*: o martírio de Tomás Becket (c. 1118-1170) na arte medieval**
Ricardo Luiz Silveira da Costa

1177. **Sobre epidemias e o corpo: a febre amarela e a aids em Juan Manuel Blanes e Leonilson**
Ricardo Henrique Ayres Alves

1187. **O corpo como máquina-órgão: intensidade e desejo**
Sheila Cabo Geraldo

1195. **O corpo de Cristo: entre a sedução e o sagrado**
Silvana Boone

1203. **Da suspensão de fronteiras, corpo em transito em Roberto Evangelista**
Viviane Furtado Matesco

SESSÃO 8

Narrativas alternativas da arte: colecionismo e museus de arte

1217. **A coleção da Galeria de Arte e Pesquisa da UFES: da criação à atualidade**
Almerinda Lopes

1225. **Acervos Universitários: Artistas Professores na Pinacoteca Barão do Santo Ângelo - IA/UFRGS**
Blanca Luz Brites

1237. **História da Coleção Leopoldo Gotuzzo, origem do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo**
Clarice Rego Magalhães

1247. **As imagens de Horacio Coppola no MNBA de Buenos Aires e de Theodor Preising no MASP**
Eric Danzi Lemos

1253. **A Natureza Morta com Vaso, Prato e Flores de Vincent van Gogh no MASP – Um problema de Atribuição**
Felipe Sevilhano Martinez

1259. **A coleção de fotografias brasileiras da *Société Française de Photographie***
Lucas Mendes Menezes

1267. **Três coleções e três destinos para ensaiar uma história da arte multifocal**
Marize Malta

1277. **Articulações entre José Rufino e o museu**
Mônica Pereira Juergens Age

1285. **Obra, registro e documentação nos cartazetes do Nervo Óptico**
Paola Mayer

1293. **Coleções em Diálogo: o Museu Mariano Procópio e a Pinacoteca de São Paulo**
Valéria Piccoli

APRESENTAÇÃO

A História da Arte, em sua trajetóriade constituição como campo de conhecimento, percorreu caminhos diversos, aventurando-se por territórios familiares e/ou desconhecidos, criando modos e métodos próprios para o seu fazer. Foi estabelecendo suas próprias bases sobre a escolha de determinados objetos, cada vez mais ampliados para além daqueles consagrados ao campo artístico,que chegou a limites e fronteiras simultaneamente tênues e abrangentes.

O lugar de origem da investigação, por sua vez, seja ele físico ou simbólico,também migrou, segundo o interesse e a disseminação dos investigadores, com a noção de centro único deixando de fazer sentido e a produção de conhecimento espalhando-se e fragmentando-se.

Na contemporaneidade chegou-se mesmo a delinear o fim dos limites territoriais. Pretenso fim que já foi parte das utopias modernas. Assistimos hoje, contudo, ao acirramento das disputas por territórios – seja entre pessoas, países, grupos sociais, religiões, culturas ou campos de conhecimento. A História da Arte não está imune a estes processos, sendo também atravessada por uma série dedisputas, nem sempre visíveis ou perceptíveis, sendo necessário que o historiador da arte constantemente situe e reconfigure suas práticas e métodos diante das tensões do território.

A proposta do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, à realizar-se entre 26 e 29 de agosto de 2014 em Uberlândia, Minas Gerais, é refletir sobre os Territórios da História da Arte, nos diversos espaços e tempos formados a partir das relações estratégicas nas quais se produz e se dissemina a História da Arte – considerando que a noção de território comporta acepções culturais, políticas, naturais, econômicas, materiais e simbólicas, disseminadas em diferentes disciplinas e áreas do conhecimentos. Territórios que podem se configurar como espaços de constituição de identidades, como campos de força e de disputas, como redes contínuas, intercaladas ou sobrepostas, como lugares de pertencimento, de conquistas e conflitos, de relações de poder e afetividade – existentes também na complexa geografia da investigação sobre o objeto de arte.Panorama diante do qual algumas questões emergem:Quem são os historiadores da arte? De onde vêm? O que estudam? Quais seus pontos de partida? Quais seus contextosde produção e de circulação? Quais suas afinidades e seus distanciamentos? Com quem e com o que estabelecem parcerias?

Convocamos deste modo pesquisadores da História da Arte de diversas origens, geográficas e teóricas, a participarem do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte com painéis e comunicações nos quais apresentem seus objetos de estudo, demonstrando como os tratam e percebem seus significados e valores. Esperamos assim poder, mapeando nossos territórios de atuação e produção de pensamento, delinear as estratégias de seus alargamentos.

Conectando histórias da arte (3): novos territórios, outras tradições e paradigmas

Conectando histórias da arte: novos territórios, outras tradições e paradigmas

Claudia Valladão de Mattos
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Roberto Conduru
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Nas últimas décadas, o campo da História da Arte vem passando por uma drástica revisão, que resultou em sua expansão para além de suas fronteiras históricas. Diversas tradições artísticas, antes situadas fora do campo de interesse do historiador da arte foram incorporadas à disciplina, alterando definitivamente o cenário da história da arte no mundo. Como resultado, também as teorias e métodos tradicionalmente empregados por historiadores da arte passaram a ser revistos, levando a uma abertura cada vez maior do campo em direção a diálogos inter- e transdisciplinares. Princípios que circunscreviam a disciplina até poucas décadas, como enquadres cronológicos e associações entre arte e nacionalidade, por exemplo, foram profundamente revistos, dando origem a modelos mais dinâmicos.

Assim como os inspirados em Aby Warburg, Carl Einstein e outros, que procuram compreender o objeto artístico, ou artefato, em sua dimensão política e em sua realidade material, analisando-o a partir da história de sua inscrição, circulação e ressignificação em diferentes contextos espaciais e temporais. Neste processo, também o estatuto do objeto artístico ou artefato tornou-se oportunidade para reflexão. Uma reavaliação de sua existência como objeto estável e definido, por exemplo, a serviço de processos de representação, tem ocorrido levando, entre outros, ao reconhecimento do caráter performático e, por vezes, processual/ritual da arte em diferentes culturas. A questão é especialmente relevante em um território como o Brasil, marcado desde os tempos de colônia pelo intercruzamento de tradições artísticas e culturais diversas, ainda que frequentemente a história da arte no país continue sendo narrada como a história dos desdobramentos locais da tradição europeia.

Uma história da arte crítica é, portanto, também e talvez acima de tudo a oportunidade para pensar as práticas do historiador da arte. Os vínculos entre história da arte e políticas imperialistas dominantes têm sido largamente reconhecidos e uma nova história da arte crítica de vocação global deve indagar a respeito de seu papel no processo de construção e legitimação de discursos no passado e hoje. A legitimação do campo da história da arte no Brasil exclusivamente como o campo da transferência e ressignificação de tradições europeias à realidade local contribui, ainda hoje, para o processo de exclusão real e simbólica de uma parte significativa da população do país. Em um país marcado por uma história de

colonização, marginalização e escravidão, é essencial entendermos nossa prática como fundamentalmente política e nos perguntarmos de quem é a voz da história que narramos.

A presente sessão aceitará contribuições que procurem pensar o campo da história da arte em um contexto expandido, revendo o estatuto do seu objeto e de suas abordagens teórico-metodológicas. Uma ênfase no papel de tradições não-europeias no processo de construção de uma história da arte mais crítica será especialmente apreciada.

Esta sessão temática interliga-se às outras duas sessões de mesmo título: “Conectando histórias da arte”. As três articulam em seu conjunto reflexões e direcionamentos de pesquisa desenvolvidos nos últimos anos na Unifesp, na UERJ e na Unicamp em parceria com o Instituto Getty de Los Angeles, através do programa “Connecting Art Histories”.

Blasfêmia e arte contemporânea: breves reflexões para uma história da arte crítica e interdisciplinar

Aline Miklos[1]
École des Hautes Études en Sciences Sociales

Resumo: Em uma sociedade laica, o que faz uma obra de arte ser considerada como blasfema? O que seria a blasfêmia nas artes visuais a partir do século XX? Como estudá-la? Tentaremos responder a estas questões a partir da análise de métodos já existentes para o estudo da blasfêmia e da reflexão sobre suas aplicações para o estudo de obras contemporâneas e latino-americanas. No mais, tentaremos igualmente pensar a blasfêmia não como o resultado da dinâmica entre acusador/acusado, como é sugerido na maioria destes métodos, mas como resultado da dinâmica entre sagrado/interdito/transgressão. Para que nossa ideia fique um pouco mais clara nesta apresentação, gostaríamos de fazer uma análise de obras de duas artistas contemporâneas e latino-americanas. A primeira é Maria Galindo e sua vídeo-performance *Virgen Barbie* e a segunda é Márcia X com sua famosa performance *Desenhando com terços*.

Palavras-chave: blasfêmia, profanação, Maria Galindo, Márcia X, arte latino-americana.

Résumé: Dans une société laïque, est-il possible de considérer une œuvre d'art comme blasphématoire? Que serait le blasphème dans les arts visuels à partir du XXe siècle? Comment l'étudier? Nous essayerons de répondre à ces questions en analysant la manière dont des études et des méthodes déjà existantes sur le sujet peuvent nous aider à comprendre certaines œuvres d'art contemporaines et latino-américaines. En ce sens, nous allons également essayer de penser le blasphème non pas comme le résultat de la dynamique entre le binôme accusateur/accusé, comme cela est suggéré dans la plupart de ces méthodes, mais en raison de la dynamique entre le sacré, l'interdiction et la transgression. Afin d'illustrer notre pensée, nous analyserons deux œuvres) de deux artistes contemporaines et latino-américaines : la vidéo-performance *Virgen Barbie* de Maria Galindo et la célèbre performance *En dessinant avec des rosaires* de Márcia X.

Mots-clés: blasphème, profanation, Maria Galindo, Márcia X, art latino-américain.

Este artigo é uma segunda tentativa, da nossa parte, de definir o que seria a blasfêmia nas artes visuais e a primeira vez que iremos pensar este conceito a partir de obras de artistas contemporâneos

[1] Realiza um doutorado em cotutela entre a École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) e a Universidade de São Paulo.

e latino-americanos. O nosso objetivo com esta reflexão é ampliar as fontes estudadas até então e abrir novos horizontes de pesquisa no que diz respeito à arte e à religião a partir do século XX. A nossa primeira tentativa foi publicada na revista PROA ligada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do IFCH-UNICAMP. Neste artigo, fizemos uma análise sobre dois dos principais modelos analíticos para se estudar a blasfêmia e concluímos que, apesar de suas contribuições, eles não são suficientes para se entender a blasfêmia na arte contemporânea por dois motivos: primeiro porque defendem que só existe blasfêmia quando existe a dinâmica entre acusador/acusado, ou seja, ela só existe se alguém julga um determinado enunciado como tal; segundo porque são modelos baseados em processos jurídicos ou eclesiásticos, ou seja, analisam o que é blasfêmia a partir da palavra do acusador e dão menor ênfase ao objeto acusado.

A partir destas constatações e de uma análise prévia de nossas fontes – que são fotografias, performances e pinturas contemporâneas que fazem referência a divindades ou a algum objeto sagrado no universo cristão –, neste artigo concluímos que a blasfêmia nas artes não está inserida necessariamente nesta dinâmica entre acusador e acusado e pode ser identificada a partir da analise da própria obra que seria vista não somente como um sistema de signos, mas sobretudo como um sistema de relações onde os objetos artísticos passam a ter sentido quando são considerados em um contexto social.

No entanto, depois de alguns anos que este artigo foi publicado, sentimos a necessidade de especificar como seria esta dinâmica da blasfêmia contida nas obras de arte visuais e é isto que faremos, primeiramente, neste artigo. Aqui, vale ressaltar que a maioria dos estudos sobre este assunto usaram como base os atos de palavras considerados como blasfemos, mas são raras as referencias que temos de trabalhos que buscam fazer uma reflexão sobre este conceito nas artes visuais e sobretudo a partir do século XX.

Por vários momentos pensamos em não utilizar a palavra blasfêmia neste estudo por dois motivos: primeiro porque, apesar de uma grande variedade de abordagens que encontramos nas pesquisas sobre o assunto, estes autores estão de acordo com o fato de que a palavra blasfêmia não possui uma definição analítica e esta pode variar de acordo com o tempo, o espaço e a situação, o que não facilita em nada a nossa reflexão; o segundo porque, apesar de uma grande parte dos países europeus e alguns países latino-americanos terem a palavra blasfêmia em suas constituições, ela está perdendo o seu uso e sendo substituída por palavras como injúria, profanação ou sacrilégio. No entanto, há três outros motivos, mais fortes todavia, que nos leva até agora a sustentar esta palavra: primeiro, a constatação de que uma grande parte destas obras que classificamos como blasfemas fazem um diálogo com obras religiosas dos séculos precedentes e, por consequência, também dialogam com pensamentos e valores destas épocas e que supostamente permaneceriam nos dias de hoje; o segundo motivo seria a utilização frequente da palavra blasfêmia no interior das organizações cristãs, apesar de que, quando estes grupos levam um artista à justiça, eles substituem esta palavra pela palavra injúria, ofensa ou algo parecido; o terceiro e último motivo, que explicaremos em seguida, é o fato de

que a blasfêmia, em nosso estudo, é um fenômeno que pode ser observado na relação entre sagrado/interdito antes mesmo de ser observado na relação acusador/acusado.

Para começar esta reflexão, fomos buscar em um dicionário etimológico o significado da palavra blasfêmia: vem do latim eclesiástico (blasphemia) sendo que este possui uma origem grega (blaptein = ferir, danificar ;pheme = reputação) e pode ser usada em diversas situações. Seriam palavras de mau augúrio, de desrespeito tanto a um ser humano quanto a um Deus e tudo que está em seu entorno.[2] No entanto, a blasfêmia nunca é dirigida a um homem ou a um Deus qualquer, pois tanto um quanto o outro devem estar necessariamente rodeados de interditos, restrições e tabus. Por um lado, o objetivo destas barreiras é fazer com que eles sejam vistos como sagrados, intocáveis ou inatingíveis. Por outro, elas geram um sentimento de transgressão, ou seja, um desejo de transgredir o interdito imposto afim de alcançar o divino, o inalcançável. Tudo funcionaria, para Georges Bataille, da seguinte maneira:

> "(...) o sagrado designa ao mesmo tempo duas coisas opostas. De maneira fundamental, é sagrado o que é objeto de um interdito. O interdito que designa negativamente a coisa sagrada não tem só o poder de nos dar — no plano da religião — um sentimento de medo e terror. Este sentimento transforma-se em última instância em devoção; (...) O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. (...) [Por este motivo], o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado."[3]

Este movimento entre o sagrado e o interdito também foi observado por antropólogos, psicanalistas e até mesmo por São Paulo em sua Epístola aos Romanos, onde afirma:

> "Que diremos, então? Que a lei é pecado? De modo algum. Mas eu não conheci o pecado senão pela lei. Porque não teria ideia da concupiscência, se a lei não dissesse: Não cobiçarás. Foi o pecado, portanto, que, aproveitando-se da ocasião que lhe foi dada pelo preceito, excitou em mim todas as concupiscências; porque, sem a lei, o pecado estava morto" (ROMANOS 7: 7-8).

O artista León Ferrari trabalha bastante com esta dinâmica entre sagrado e interdito em suas obras. Na obra *Amate* (1997), por exemplo, ele escreve em braile o preceito bíblico "Amarás a teu próximo como a ti mesmo" encima de uma reprodução de uma estampa chinesa na qual é mostrada uma técnica de masturbação (Figura 1). Outro exemplo seria uma outra obra do mesmo artista (sem título,1997), onde ele escreve em braile outro mandamento sagrado que diz "Não cobiçarás a mulher do teu próximo" encima de uma reprodução da obra *A Origem do Mundo* de Gustav Coubert.

Outros artistas como Farnese de Andrade e o coletivo de artistas feministas Mujeres Públicas também trabalham com esta mesma ideia. O primeiro, em sua obra *Oratório do Demônio* (1976) coloca uma escultura que representaria o demônio dentro de um oratório católico. O segundo, na obra *Oração pelo direito ao aborto* (2004), distribui em igrejas "santinhos" onde na frente está a imagem da Virgem e no verso uma oração em defesa da legalização do aborto.

---

[2] Para este assunto, ver DARTEVELLE, Patrice ; DENIS, Philipe ; ROBYN, Johannes. *Blasphèmes et Libertés*, e COROMINES, Joan e PASCUAL, José Antonio. *Diccionario crítico etimologico castellano e hispánico.*

[3] BATAILLE, Georges. *O erotismo.* P. 45.

Figura 1 - León Ferrari, sem título, 1997. Em braile: "Não cobiçarás a mulher de teu próximo"(Dt 5,7). Fundação Augusto e León Ferrari. Foto de Aline Miklos.

Esta mesma ideia de que o sagrado inspira sensações ambivalentes também está presente no texto de Benveniste *Blasfemias e Eufemias*, onde ele afirma que na proibição "Não pronunciarás o nome de Deus em vão" existe um paradoxo no qual o nome existe, mas deve ser pronunciado somente em algumas ocasiões, como durante a missa ou o sermão. Assim, esta proibição serviria, na realidade, para proteger o nome de Deus de algum insulto justamente porque, como mesmo afirma Benveniste, "nós blasfemamos o nome de Deus, pois tudo que possuímos de Deus é o seu nome. Só assim podemos atingi-lo, seja para tocá-lo, seja para feri-lo: pronunciando o seu nome." Por este motivo, Benveniste afirma que esta seria a dinâmica existente nos atos de palavras considerados como blasfemos. Em muitos deles, inclusive, o eufemismo é utilizado com o intuito de que esta blasfêmia não seja direta, substituindo-se assim o nome de Deus por outros nomes parecidos.

No entanto, Benveniste não faz uma reflexão sobre como se daria esta dinâmica da blasfêmia na imagem. Como é sabido, as imagens sagradas sempre foram alvos de inúmeras polêmicas e este foi um dos pontos importantes que levaram os cristãos a se dividirem no século XVI. Inclusive, com a contra-reforma da Igreja Católica, as leis se tornaram cada

vez mais restritas em relação à representação de Deus e do que é sagrado aos cristãos. Contudo, apesar de todas estas restrições, estas imagens sagradas foram, na maior parte do tempo, aceitas e até mesmo incentivadas pela Igreja. O problema, na realidade, não era a imagem em si, mas quando elas eram adoradas como latria e deixavam de representar para serem a própria presença divina, ou seja, quando signo e significado se confundiam. Por este motivo, Didi-Huberman afirma que algumas destas imagens deixavam de ser aparência para se transformarem em aparição, da mesma forma que elas deixavam de representar para "presentificar" de maneira eficaz o Verbo divino a ponto de poder atualizar toda sua potência de milagre (DIDI-HUBERMAN , 2008: 225).

A blasfêmia da imagem se dá justamente porque, a partir do momento em que o signo sagrado passa a ser visto como a "presentificação" da coisa sagrada, ao ofendê-lo o o artista estaria ofendendo o próprio Deus. Esta lógica também serviria para as imagens contemporâneas e ocidentais uma vez que esta "presentabilidade" divina, por mais que tenha tomado outras dimensões, ainda permanece. Se para os devotos ela aparece como algo efetivo, para os pagãos estas imagens possuem uma espécie de aura distante, mas sempre presente. Ou seja, sendo o artista ou o espectador devoto ou não, ele é normalmente consciente das restrições que existem no ato de representar as imagens sagradas e também é mais ou menos consciente dos interditos que existem ao redor desta imagem.

Agora, em que consistiria esta ofensa? Ela se daria quando na imagem encontramos um signo religioso e, ao seu redor, um interdito que é ou que pretende ser transgredido. Como exemplo, poderíamos citar a polêmica performance de Pedro Costa no XIII Salão de Artes Visuais da Cidade do Natal (2010), onde ele retira do ânus um rosário. Ao substituir o ben-wa – cordão utilizado para a técnica do pompoarismo – pelo rosário, ele o retira de seu contexto religioso e fere então toda aura, ou toda sacralidade que o objeto supostamente teria.

Blasfêmia e feminismo

Uma vez que decidimos utilizar a palavra blasfêmia em nosso estudo, apesar de ainda não estarmos inteiramente convencidos da escolha, preferimos classifica-la em três tipos: blasfêmia transgressiva, blasfêmia política, e blasfêmia satírica. Obviamente, esta divisão não é exata e serve, sobretudo, para facilitar o nosso entendimento. Assim, além de toda obra blasfema ser transgressiva, uma obra blasfema pode ser tanto satírica quanto política ao mesmo tempo. A *blasfêmia política* é geralmente encontrada em obras de artistas que já possuem uma militância política e que fazem uma crítica à Igreja, à Deus ou ao que é sagrado no mundo cristão. Um exemplo seria a vídeo-performance de Maria Galindo *Virgen Barbie, que analisaremos mais adiante,* onde ela simula a descoroação da Virgem Maria e sua renúncia ao mundo dos "brancos, colonizadores, machistas e opressores". Quanto à *blasfêmia transgressiva nas artes,* ela não faz necessariamente uma crítica ao que é sagrado. A dinâmica destas imagens respeitaria simplesmente o movimento de transgressão descrito por Georges

Bataille, onde ele afirma que o interdito estimula a sua transgressão. Um exemplo seria a obra *Amate (1997)* de León Ferrari já citada acima. Por fim, em relação à *blasfêmia satírica*, o seu objetivo é ridicularizar, provocar o riso. Um exemplo seria a série *Ideias para o Inferno* de León Ferrari, onde ele inventa instrumentos de tortura para os santos católicos, ou a fotografia intitulada *São Jorge* (2010) de Alexandre Mury. Em nossos dias, apesar do riso não possuir a mesma importância que tinha no século XVI onde ele, assim como o "sério", expressava uma visão particular e universal sobre o mundo, como diria Mikhail Bakhtin (Bakhtin, 1999: 77), ele não desapareceu, e muito menos desapareceu as burlas feitas à Igreja e a tudo que está relacionado a ela.

Para que nossa ideia fique um pouco mais clara neste trabalho, gostaríamos de fazer uma breve análise de obras de duas artistas contemporâneas e latino-americanas. A primeira é Maria Galindo e sua vídeo-performance *Virgen Barbie* e a segunda é Márcia X com sua famosa performance *Desenhando com terços*. Nestas duas obras, o que está em questão é o corpo feminino e as diversas limitações impostas a ele pela Igreja Católica e pelo patriarcalismo intrínseco a esta instituição (Figura 2).

Maria Galindo, integrante do grupo de mulheres feministas e bolivianas *Mujeres Creando*, se interessa pelo catolicismo porque acredita que a luta contra o patriarcalismo é também uma luta simbólica. Assim, segundo a artista, é preciso se apropriar de imagens de mulheres que não contribuem com a emancipação feminina. Com este objetivo, ela cria a vídeo-performance Virgen Barbie apresentada na exposição *Princípio Potosí, Como podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* (2010), realizada no museu Reina Sofia. Para a realização desta obra, a artista se inspira em uma das pinturas mais clássicas do barroco boliviano, *La Virgen del Cerro* (anônimo, século XVIII),[4] onde aparece a coroação da Virgem sendo realizada no Cerro Rico, cerro que possuía uma das reservas de prata mais abundantes do mundo na época da colonização. Esta coroação é feita pela Santíssima Trindade, que está na parte superior da pintura, e é assistida por membros da igreja, por figuras políticas importantes e pelos deuses incas *Inti (Sol) y Quilla (luna)*. Na vídeo-performance de Maria Galindo, ela simularia então a descoroação da Virgem del Cerro, que seria a Virgem branca, loira, eurocêntrica, capitalista e reprimida pelo machismo, para dar lugar à uma Virgem independente, alegre, amiga, defeituosa, imperfeita, amante e dona do seu corpo e de suas atitudes (Figura 3).

Uma outra artista que trabalha com a associação entre machismo, cristianismo e opressão do corpo feminino é Márcia X. De 2000 a 2003 ela realiza a performance Desenhando com terços[5] onde, de cabelos soltos, escovados e vestida com uma túnica branca (vestimenta que irá usar em outras performances), usa rosários para desenhar pênis no piso de um espaço expositivo. É interessante observar que o rosário é uma antiga forma de devoção católica à Virgem Maria, onde cada vez que se reza uma Ave Maria é entregue a ela uma rosa e, quando

[4] Esta obra pode ser consultada no site http://www.bolivian.com/cnm/lvcerro.html. Última consulta: 12/09/2014.

[5] Uma parte desta performance pode ser vista no youtube. URL: http://www.youtube.com/watch?v=TFxO0zpOaII . Última consulta: 06/03/2014.

Figura 2 - Maria Galindo, imagem do curta-metragem Virgen Barbie (2010). Fonte : http://www.museoreinasofia.es/actividades/principio-potosi-como-podemos-cantar-canto-senor-tierra-ajena.

se completa todas as rezas que correspondem ao Rosário, lhe é entregue uma coroa de rosas. Em sua performance, a artista parece se colocar no papel de uma mulher que se utiliza do rosário para fazer uma devoção à Virgem Maria, mas ao invés de distribuir rosas, o que oferece são imagens fálicas que são desenhadas com o auxílio de rosários.

Figura 3 - Márcia X, Desenhando com terços, 2000. Fonte: www.marciax.art.br

Estas imagens fálicas estariam ligadas ao desejo inconsciente e reprimido da mulher em relação sexo? Seriam um presente à Virgem com o objetivo de libertá-la de sua castidade? É interessante observar que nesta obra a artista faz uma relação entre o comportamento de um devoto e de um neurótico obsessivo, sendo que esta relação foi analisada por Freud em seu texto Atos Obsessivos e Exercícios Religiosos de 1907. Aqui, o personagem parece criar o seu próprio ritual religioso cuja durabilidade (de 3 à 6 horas), a repetição e a meticulosidade dos movimentos mostram o caráter obsessivo da ação. No mais, poderíamos dizer que este cerimonial criado e realizado pelo personagem, onde ele parece rezar para não cair na tentação do pecado, é a consequência de um desejo reprimido, sendo que este é revelado a partir de um lapsus gestual no qual o personagem atribui ao rosário a forma de um falo. Este lapsus mostraria então o verdadeiro motivo da reza. Ao mesmo tempo, ele também poderia ser interpretado como uma mostra da inconformidade do personagem com a virgindade da Virgem Maria, apesar dele cultivar uma adoração por ela.

Conclusão

Como mesmo afirma Luce Irigaray em seu livro *Eu, você, Nós*[6] (IRIGARAY, 1992: 21), muitos acreditam que o simples fato de negar a religião já é o suficiente para passar para outra etapa e o fato da maioria dos países ocidentais possuir um governo laico alimenta esta ilusão.

[6] IRIGARAY, Luce. *Yo, tu, nosotras*, p. 21.

Contudo, isto não acaba com o peso da influência cristã em nossas culturas e toda forma de compreensão de mundo que a acompanha. Por este motivo, muitos artistas contemporâneos continuam a indagar sobre esta influência cristã e suas consequências sociais e, à partir de então, buscam apoderar-se de símbolos e mitos desta crença. São estas as razões que nos levam a afirmar que a blasfêmia ainda permanece no mundo contemporâneo como forma de transgressão e contestação de antigos comportamentos e pensamentos que, apesar de todas suas transformações, ainda permanecem em diversas sociedades.

Referências Bibliograficas:

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. L&PM Editores, Porto Alegre, 1987.

BENVENISTE, Émile. *La blasphémie et l'euphémie* In: RevueDiogène, Paris, 1952.

BOULÈGUE, Jean. Le blasphème em procès, 1984-2009. Nova Éditions, Paris, 2010.

CABANTOUS, Alain. *Histoire Du blasphème em Occident*, XVI - XIX siècles. Éditions Albin Michel, Paris, 1998.

- CREISCHER, Alice, HINDERER, Jorge e SIEKMANN, Andreas. *Princípio*
- *Potosí, como podemos cantar el canto del seños en tierra ajena ?*
- (Catálogo). Haus der kulturen der Welt/ Museo Reina Sofia, Madrid, 2010.

COROMINES, Joan e PASCUAL, José Antonio. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Editorial Gredos, Madrid, 1991.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Grandes temas Cátedra, Madrid, 2011.

DARTEVELLE, Patrice ; DENIS, Philipe ; ROBYN, Johannes. *Blasphèmes et Libertés*. Les éditions du cerf, Paris, 1993.

GALINDO, María. *A despatriarcar! Feminismo urgente*. Lavaca editora, Buenos Aires, 2014.

GIUNTA, Andrea (org.). *León Ferrari*. Cosac &Naify, São Paulo, 2006.

IRIGARAY, Luce. *Le souffle des femmes*. ACGF, Paris, 1996.

MIKLOS, Aline. "Blasfêmia e arte contemporânea: uma questão de método". *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 4, 2012/2013. Disponível em: <http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=106>. Última consulta: 10/05/2014.

MIKLOS, Aline. "O interdito, a transgressão religiosa e a desobediência do corpo feminino na arte contemporânea e latino-americana", *in Actualisation du Numéro 5 ,* Artelogie, n° 6, junho 2014.

ROSA, Maria Laura. *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. Tese de doutorado, UNED, 2011.

ROSA, Maria Laura. "Entre el malestar y el placer. Mujeres Públicas, ¿cuestiones privadas?". *Revista Labrys – estudos feministas*. Brasília, Paris, Montréal, janeiro/junho , 2010.

A Produção Fotográfica de Alair Gomes nos Estados Unidos

André Luís Castilho Pitol
Universidade de São Paulo - USP

Resumo: Este texto mostrará e analisará a produção fotográfica de Alair Gomes realizada no Brasil e apresentada nos Estados Unidos nas décadas de 1970 e 1980. Especificamente, os trabalhos fotográficos publicados nas revistas *Performance* (1971), *Gay Sunshine* (1979) e *The Advocate* (1983); e também o projeto coletivo de livro de artista *Artist Almanac* (1975). Enquanto alguns desses trabalhos fotográficos foram veiculados no circuito impresso da arte, outra parte foi publicadas em revistas ligadas à *homossociabilidade* estadunidense e ao movimento político *gay* norte-americano do período.

Palavras-chave: Alair Gomes. Estados Unidos. Fotografia. Revistas.

Abstract: This paper will show and analyze the photographic production of Alair Gomes realized in Brazil and presented in the United States in the 1970s and 1980s Specifically, the photographic work published in magazines *Performance* (1971), *Gay Sunshine* (1979) and *The Advocate* (1983); and also in the collective project of the artist book *Artist Almanac* (1975). While some of photographic work was publicated in the circuit of art, the other part was published in the magazines linked to homosociability and the American gay movement of the period.

Keywords: Alair Gomes. United States. Photography. Publication.

A produção fotográfica de Alair Gomes vem recebendo nos últimos anos o interesse de uma série de pesquisas preocupadas em contextualizar a vida e a obra do autor, ampliando o campo de investigação sobre arte e fotografia no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980. Podemos citar, por exemplo, as contribuições pontuais de Paulo Herkenhoff, Tadeu Chiarelli (1999, 2002, 2005), João Luiz Vieira (2003 e 2005) e Wilton Garcia (2002), bem como a tese de doutorado escrita por Alexandre Santos (2006).[1]

[1] CHIARELLI, Tadeu. Fotografia no Brasil anos 90. In: *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, [1997] 1999, pp.141-150; GARCIA, Wilton. *Imagem & Homoerotismo: a sexualidade no discurso da arte contemporânea*. 2002. 276f. Doutorado (Tese em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, 2002.; _____. Alair Gomes e a fotografia. In: *Homoerotismo & Imagem no Brasil*. São Paulo: Wilton Garcia Editora, 2004; CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Erótica: os sentidos da arte*. São Paulo: Associação de Amigos do CCBB, 2005. Catálogo de exposição. Curadoria de Tadeu Chiarelli; MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Alegoria: Arte Brasileira Século XX/ Museu de Arte Moderna de São Paulo***.** Concepção e edição Tadeu Chiarelli; coordenação editorial Margarida Sant' Anna; coordenação executiva Rejane Cintrão; créditos fotográficos Fernando Chaves [et al.]. São Paulo: MAM, 2002; VIEIRA, João Luiz. O corpo do voyeur: Alair Gomes e Djalma Batista. In: NOJOSA, Urbano; GARCIA, Wilton. *Comunicação & Tecnologia*. Nojosa, 2003; _____. Alair Gomes, Djalma Batista e Pedro Almodóvar: o circuito do desejo. In: GARCIA, Wilton (Org.) *Corpo & Arte: estudos contemporâneos*. São Paulo: Nojosa, 2005, pp. 91-104; SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro.* 2006. 399f. Doutorado (Tese em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

Após a realização da revisão bibliográfica sobre o fotógrafo, verificamos a necessidade de um aprofundamento em alguns aspectos de sua produção, principalmente no que diz respeito à circulação do trabalho de Gomes. O ponto que nos instigou para um maior aprofundamento no tema foi o trânsito que o fotógrafo estabeleceu a partir da década de 1960 com os Estados Unidos (EUA) e cujos relações resultaram na apresentação de trabalhos fotográficos para o público norte-americano.

A respeito das viagens, Alair Gomes foi vencedor da bolsa da Fundação Guggenheim em 1961.[2] Mas, ao contrário de muitos artistas, a bolsa Guggenheim concedida à ele não se destinava a pesquisas no campo das artes. A bolsa era destinada à pesquisas no campo da História da Ciência e Tecnologia e foi concedida a Gomes durante a atuação do fotógrafo, engenheiro de formação, no quadro de pesquisa no Curso de Pós-Graduação em Biofísica na Universidade Federal do Rio de Janeiro, até então Universidade do Brasil. A pesquisa de Gomes versava sobre a filosofia das ciências, na mesma época da pesquisa que vinha desenvolvendo em torno das propriedades neurológicas ligadas ao comportamento voluntário no homem.[3] Por isso, a estadia de Gomes, que durou entre 1962 e 1963, ocorreu no Departamento de Física da Universidade de Yale.[4]

Embora a bolsa não fosse da área de artes plásticas, podemos indagar como este intercâmbio, e outros posteriores aos EUA, exerceram influências na produção fotográfica de Gomes, que se iniciaria em meados daquela década de 1960.

Já no período de 1975 e 1976, Gomes foi professor convidado do Departamento de Recepção de Estado dos EUA (em Nova York, Washington e São Francisco).[5] No mesmo período, Alair Gomes foi convidado a participar como conferencista da Quarta Conferência Internacional para a Unidade das Ciências em Nova York, em novembro de 1975.[6] Este período coincide com alguns trabalhos fotográficos como, por exemplo, a série "Glimpses of America: a sentimental Journey", que faz parte do diário escrito por Gomes, de mesmo título, sobre a estadia nos EUA entre 1962-63. O objetivo do fotógrafo era que a publicação das imagens dialogassem com os escritos feitos na década anterior.

Os exemplos apresentados podem ser inseridos em um movimento maior de trânsitos de artistas entre Brasil e Estados Unidos, em um contexto de alterações do campo artístico no período pós-guerra, contexto de complexas interações diplomáticas norte-americanas na América Latina. Essas alterações não são apenas de ordem política ou econômica, mas envolveram também as esferas da arte e da cultura.[7]

---

[2] Disponível em: http://www.gf.org/fellows/5558-alair-de-oliveira-gomes, último acesso em 03/10/2014.

[3] *Cf.*, por exemplo, o texto "A vida emotiva e as extensões do controle voluntário", publicado em 1969.

[4] Alair Gomes foi recebido pelo pesquisador Henry Margenau, conforme troca de correspondência de 31 de agosto de 1962. Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Arquivo Alair Gomes.

[5] FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN. *Alair Gomes*, 2001, s.p.

[6] Em carta ao Sr. Consul Geral dos Estados Unidos no Brasil, o então diretor do Instituto de Biofísica da UFRJ, Prof. Eduardo Penna Franca, pede o visto para Alair Gomes. Fundação Bilbioteca Nacional. Arquivo Alair Gomes/RJ, Pasta 50 – ICUS NY 75 – I.

[7] BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). *Artes Plásticas na América Latina contemporânea***.** Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1994. E MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

O fluxo de profissionais de diversas áreas para os EUA foi dinamizado por ações de diversas organizações que foram responsáveis pelo financiamento de inúmeros intercâmbios acadêmicos e artísticos.[8] Essas viagens aos Estados Unidos serviram aos artistas brasileiros como uma das estratégias de aproximação, próprias da diplomacia cultural, com o propósito de contribuir ao impulso econômico e cultural entre os países.[9]

Por meio de bolsas de estudo e pesquisa, nomes como Antonio Henrique Amaral, Antonio Maia, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Raymundo Collares, dentre outros, viajaram para o exterior e criaram uma rota alternativa de trânsito e, para alguns, de exílio à situação política pela qual passava o Brasil.[10]

Alair Gomes foi mais um pesquisador que, entre as décadas de 1960 e 1980, transitou entre o Brasil e os EUA. Foi através de uma série de viagens e contatos realizados, não relacionados especificamente ao campo artístico, que alguns de seus trabalhos fotográficos foram primeiramente apresentados ao público norte-americano. Seja na procura de referências visuais, seja no contato de interlocutores do meio artístico e do mercado editorial e movimento político *gay* norte-americano, visto que parte importante do trabalho do artista se deu no cenário cultural estadunidense.

No arco cronológico que abarca as viagens realizadas aos Estados Unidos pesquisadas até o presente momento, é possível afirmar que Alair Gomes publicou 4 ensaios fotográficos nos EUA. A seguir, exporemos cada um dos trabalhos:

1 - Performance (1971).

O primeiro trabalho fotográfico foi um ensaio chamado “The Balcony: a photo portfolio”, publicado no primeiro número da revista *Performance***,** em 1971. O ensaio registra a peça de teatro *O Balcão*, escrita por Jean Genet e que recebeu um montagem brasileira dirigida pelo diretor argentino Victor Garcia e encenada na sala Gil Vicente do teatro Ruth Escobar entre 1969 e 1971.

A publicação do ensaio de Alair Gomes na revista aconteceu apresentação da peça no *New York Shakespeare Festival*, da organização cultural *The Public Theater* de Nova York. As imagens apresentam o cenário da peça, um dos elementos da montagem teatral mais comentados na época. Destruindo a plateia e o balcão do teatro, a peça foi encenada em um vão livre de 20 metros de altura, onde foi construído um cilindro de ferro para os assentos do publico, e vazado no centro, com plataformas e passarelas suspensas para os atores.

[8] JAREMTCHUK, Dária. Experiências em Nova Iorque na década de 1970. IN: *ARS* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Ano 6, n. 12. São Paulo: O Departamento, 2008, pp. 104 – 113.

[9] JAREMTCHUK, Dária. A Bienal de São Paulo no contexto da Guerra Fria. Texto apresentado no XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012, Brasília. Direções e Sentidos da História da Arte, 2012b.

[10] JAREMTCHUK, Dária. Trânsitos e política: artistas brasileiros em Nova York durante a ditadura civil-militar no Brasil. Texto apresentado no Congresso da Associação de Estudos Latino-Americanos, São Francisco, Califórnia, 2012a.

Os aspectos apresentados neste trabalho fotográfico são, a nosso ver, importantes para a compreensão do objeto de arte. O fato de ser um trabalho impresso, faz com que a sua materialidade seja evidenciada e questionada quanto ao materiais artísticos possíveis, tanto quanto pode ser constatado sobre a circulação da revista, movida de acordo com os interesses e demandas do festival de teatro, ressignificando o material apresentado.

A circulação do trabalho é crucial para o entendimento de outros trabalhos de Alair Gomes escolhidos para esta pesquisa.

2 – Artists Almanac (1975).

O segundo trabalho de Alair Gomes é a participação do fotógrafo no *Artists Almanac*, em 1975, uma proposta de livro/publicação coletiva organizada pelo artista alemão Uli Boege.

Dividido em duas edições, publicadas nos solstícios de verão (22 de julho) e de inverno (22 de dezembro), para Boege:

> o *Artists Almanac* reconhece as mudanças sazonais da mesma maneira que agricultores reconhecem o processo de crescimento de acordo com a órbita de nosso planeta. O tema ou objeto de reflexão para cada questão incidirá sobre os fenômenos sociais e vai refletir a experiência acumulada da edição anterior.[11]

Em cada uma das edições, o organizador, cuja posição fica entre o artista e o editor, propunha um tema gráfico para que os artistas que desejassem participar. Todos os artistas que enviaram trabalhos incorporando o motivo geral do livro receberam uma página para a publicação, assim como uma cópia. Participaram cerca de 237 artistas, divididos nas duas edições, nomes tais como Richard Avedon, Robert Crumb, David Hockney, Anne Lebowitz, Duane Michals, Helmut Newton, Claes Oldenburg, Lucas Samaras, Saul Steinbeg, Otto Stupakof e tantos outros.

O tema da edição do solstício de inverno foi uma parede de tijolos preto e branco e que para o organizador:

> simboliza a amarra linear, bidimensional da nossa civilização; isso não parece refletir processo orgânico e tridimensional de crescimento. Se este projeto aparenta ser rígido pra você, em qualquer modo, considere que o ponto desde começo experimental não é somente nossa auto expressão como planetas individuais, mas ao mesmo tempo o reconhecimento e a energia de nossa órbita comum.[12]

Alair Gomes participou colocando uma imagem do grupo de carnaval carioca Cacique de Ramos, recortando-a de modo que ficasse dentro dos limites da parede de tijolos, inclusive recortando um triangulo na parte superior da imagem, de modo que possamos ver o grupo de tijolos escuros desenhados por Boege.

[11] BOEGE, Uli (Ed.) *Artists Almanac.* Nova York: winter, 1975, s.p.

[12] Idem, ibidem.

3 – Gay Sunshine - Journal of Gay Liberation (1979).

O terceiro trabalho, denominado “Carnival in Rio: a photo essay”, é um ensaio fotográfico realizado por Alair Gomes sobre o carnaval de rua do Rio de Janeiro, publicado no jornal *Gay Sunshine* de São Francisco, em 1979.

A edição n. 38/39 do jornal foi um número especial sobre o Brasil e o dossiê principal ocupou metade das 40 páginas do jornal. Dentre os autores publicados, cujos textos e histórias foram traduzidos para o inglês, estão: Gasparino Damata, Darcy Penteado, Caio Fernando Abreu, João Silvério Trevisan, Aguinaldo Silva, Ediberto Coutinho. A parte dedicada ao Brasil contou ainda com dois textos: “Os entendidos: a vida da classe média gay em São Paulo”, do sociólogo norte-americano Frederick L. Whitman e “Homossexualidade e a Inquisição no Brasil: 1591-92”, de Stephen W. Foster.

Após os textos, segue o ensaio de Alair Gomes, composta por 14 imagens (incluindo a imagem da capa). O ensaio ocupa 7 páginas centrais do periódico, diagramado no formato tabloide (44,5 x 28,5 cm). O ensaio fotográfico é precedido por um pequeno texto escrito pelo próprio fotografo.[13] Um pequeno trecho diz o seguinte:

> Dziga Vertov que pode ter sido o maior teóricos do documentário fotográfico, cometeu uma falha teórica enorme quando ele disse que o olho da câmera controla o olho do *cameraman*. A verdade é, pelo contrário, que a câmera se mantém completamente subserviente aos olhos do fotografo – e às suas preferências.
>
> Vertov trabalho com cinema; porém ele frequentemente pensava em termos tão amplos que a sua aplicação ao médio fotográfico foi grande. E ele estava, na realidade, em uma posição excepcional para saber que a câmera nunca foca, força objetividade: sua principal atividade foi a de editor, no sentido de compositor, com imagens fotográficas, concepções com as quais ele se entretinha. O que saiu do seu trabalho foi uma visão particular dos eventos aos quais ele prestou atenção.
>
> Isto é *quase* como eu considero esse pequeno retrato do carnaval do Rio. O fato de colocá-lo nas páginas do *Gay Sunshine* fez com que fosse mais parcial do que eu, propriamente, teria desejado. Foi porque Winston Leyland me deixou um pouco de espaço na decisão na composição, o que foi muito mais do que os editores normalmente concedem aos fotógrafos, e eu posso dizer que essa visão é basicamente minha.

Na nota do editor, o mesmo - Winston Leyland – informa o leitor de que a presente edição é resultado de sua visita ao Brasil em 1977, viagem cujo objetivo principal foi a coleta de material literário e artístico para a publicação de uma antologia sobre literatura gay latino-americana. Mais especificamente, a visita de Leyland foi resultado de um projeto que o editor havia mandado para o *National Endownment for the Arts,*[14] para a compilação de escritores e artistas plásticos *gays* brasileiros.[15]

---

[13] O original datilografado foi encontrado nos Arquivo Alair Gomes/Fundação Biblioteca Nacional. O documento de duas páginas é datado de outubro de 1977 e intitulado “Carnival in Rio: A Feast for Gay Eyes – and more”.

[14] O *National Endowment for the Arts é* uma agência independente do governo norte-americano que financia projetos aprovados no campo das artes: teatro, cinema, música e literatura.

[15] HOWES, Robert. João Antônio Mascarenhas (1927-1998): Pioneiro do ativismo homossexual no Brasil. In: *Cad. AEL*, v.10, n.18/19, 2003, p. 294.

Por conta da antologia de literatura homossexual latino-americana, Leyland entrou em contato e foi recepcionado no Brasil por João Antonio Mascarenhas,[16] que era assinante da revista *Gay Sunshine* desde 1972 e mantinha correspondência regular com o editor do jornal.[17]

Segundo James Green, Mascarenhas este aproveitou a visita do editor da Gay Sunshine "[...] para organizar uma série de entrevistas com a imprensa, nas quais ele falaria sobre o movimento internacional pelos direitos gays".[18] Leyland afirma que foi entrevistado por jornais e revistas de grande circulação e também por revistas alternativas, como o Pasquim.[19] Howes aponta que Mascarenhas "[...] anunciou que o livro [de Leyland] era apoiado pelo governo norte-americano, suscitando assim grande interesse da imprensa brasileira".[20] Desta forma, ele apagava temporariamente a divisão dos poderes do edital ganho por Leyland, já que o *National Endowment for the Arts* é um órgão cultural independente do Congresso dos EUA.

Dado o volume elevado de textos e imagens pesquisados, Leyland publicou o Jornal e mais duas antologias: também em 1979 publicou o livro *Now the Volcano: um antologia de literatura gay latino-americana,*[21] com textos de autores mexicanos, brasileiros e colombianos e em 1983 *My deep dark pain is love: a collection of Latin American Gay Fiction*, com textos de escritores da Argentina, Brasil, México, Cuba e Chile.

Apostamos nessas informações como pertinentes, especialmente em análises que ainda serão mais bem desenvolvidas, e que dizem respeito a uma série de questões sobre as buscas de referências visuais e a viabilização para os trabalhos por parte de Alair Gomes, por um lado, e por outro lado sobre os objetivos e as formas de entendimento a respeito da arte, da sexualidade, da América Latina, do Brasil, tidos pela Gay Sunshine na figura de seu editor.

4 – The Advocate: the national gay newsmagazine (1983).

O quarto trabalho de Alair Gomes foi apresentado na revista *The Advocate: the national gay newsmagazine*, publicado em São Francisco e Los Angeles, 7 de julho de 1983.

Surgida como jornal em Los Angeles em 1967, The Advocate é considerada a principal revista de grande circulação sobre temas *gays* no ambiente de *homossociabilidade* estadunidense. A fotografia passa a desempenhar um papel importante na revista na década de 1970, principalmente durante as diversas lutas contra as leis de proibição de material impresso tido como pornográfico.[22]

---

[16] Mascarenhas era advogado, jornalista e foi também personagem importante como fundador do grupo Triângulo Rosa que, no contexto dos anos 1980, militou no esclarecimento e no combate à epidemia da HIV-Aids.

[17] SILVA, Cláudio Roberto da. *Reinventando o sonho: História Oral de vida política e homossexualidade no Brasil Contemporâneo*. 674f. MESTRADO (Dissertação em História Social) – Universidade de São Paulo, 1998.

[18] GREEN, James N. *Além do Carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 430.

[19] FACCHINI, Regina; SIMÕES, Júlio A. *Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao GLBT*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009. (Coleção História do Povo Brasileiro).

[20] HOWES, 2003, p. 294.

[21] Na folha de rosto da edição, consta a informação de que a publicação foi realizada por meio do National Endowment for the Arts em Washington D.C.

[22] RODRIGUES, Jorge Caê. *Impressões de Identidade: um olhar sobre a imprensa gay no Brasil.* Niterói: EdUFF, 2010, p. 34-35.

No caso de Gomes, seu trabalho foi disposto na forma de uma página dupla na parte central da revista, num espaço intitulado *portfólio*. Foram publicados três trabalhos: duas partes de uma série chamada "Serial Composition" (opus 21, n. 2 e outra opus 22, n. 1) e um "Beach Triptych".

O pequeno relato publicado junto às imagens informa o leitor de que Alair Gomes é um fotógrafo brasileiro, mas também escritor e professor/palestrante (lecture). No tocante à sua poética, está majoritariamente construída no procedimento de sequencia fotográfica, bem como uma extensa documentação sobre o carnaval carioca.

Considerações

Em resumo, depois da apresentação de cada um dos quarto trabalhos, podemos afirmar que Alair Gomes optou por veicula-los em revistas e jornais. Se duas estavam ligados ao circuito artístico, como na revista *Performance* (1971) e no livro de artista *Artists Almanac* (1975), já outros estavam principalmente inseridos em um circuito impresso ligado à homossociabilidade estadunidense e ao movimento político gay norte-americano, como nos ensaios fotográficos publicados no jornal *Gay Sunshine - Journal of Gay Liberation* (1979) e na revista *The Advocate: the national gay newsmagazine* (1983).

Podemos supor, talvez, que este recurso estava inserido na vontade de que os trabalhos extrapolassem os limites de recepção apenas do público de arte e também, porque aqueles trabalhos correspondiam aos interesses de outras áreas e de públicos específicos, como o movimento de liberação gay norte-americano e brasileiro, como o caso dos ensaios publicados em *Gay Sunshine* (1979) e na *The Advocate* (1983).

Esse ponto nos permite indagar sobre relação que os trabalhos fotográficos tiveram com os meios oficiais de apresentação (como galerias e exposições de arte) e outros locais propostos por artistas para exibição de suas produções (como livros de artista, jornais e revistas). O suporte revista abriu espaço para a divulgação de trabalhos de artistas que não reivindicavam uma participação no circuito artístico de museus e galerias. Desta forma, é possível discutir os trabalhos de Gomes a partir de suas possibilidades de concretização nos suportes nos quais foram construídos, considerando a dimensão física da fotografia.

As décadas de 1960 e 1970 foram anos nos quais diversos artistas investigaram o suporte onde desenvolveriam seus trabalhos como uma maneira de ressignificação de sua poética. O período pode ser entendido como um momento onde as obras de arte não podiam ser determinadas por uma estrutura formal padronizada e onde as estruturas narrativas mestras da história da arte tradicional – baseados no critério de "imitação" – e da arte modernista desgastaram-se,[23] deixando de desempenhar um papel onipresente na produção contemporânea.

[23] DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, trad. Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP/ Odyssues Editora, 2006.

Finalizando, é importante lembrar ainda que as relações artísticas possíveis no período entre Brasil e EUA entre as décadas de 1960 e 1980, que possibilitou a uma série de artistas brasileiros transitarem entre os dois países. Alair Gomes foi um deles.

A Construção de um Cânone para a Arte Latino-Americana: Análise de uma Narrativa Regional dos anos 1970 aos 2000[1]

Camila Maroja - Duke University

Resumo: Esta apresentação debate a formação de uma narrativa para a arte latino-americana desde os anos 1970. Especificamente, examina como debates iniciados nessa década influenciaram a historiografia nos anos 1990-2000, período marcado por uma explosão de mostras que se propõem a pensar uma história da arte de um ponto de vista não eurocêntrico, tanto no Brasil como no exterior. Em sua condição de substanciar essa recente construção canônica, são examinadas propostas como a publicação *CounterBiennial* – que reúne obras de artistas latino-americanos na tentativa de criar uma identidade comum –, e a exposição América Latina: geometria sensível (MAM-RJ) – curada por Roberto Pontual em 1978 –, que postula uma narrativa unificada para a arte da região por meio de uma geometria diferenciada.

Palavras-chave: Arte latino-americana. Formação de cânones. Identidade regional. História de exposições. Contrabienal.

Abstract: This presentation examines narrative formation for Latin American art since the 1970s. Specifically, it analyzes how debates initiated in this decade subsequently influenced canonization in the 1990s-2000s, a period marked by exhibitions that attempted to think the history of art from a non-European standpoint. In supporting this argument, I examine the *CounterBiennial* publication, which attempted to foster a common identity for Latin America, and the show *América Latina: Geometria Sensível* (MAM/RJ), curated by Roberto Pontual in 1978, which postulated a cohesive narrative for the region.

Keywords: Latin American Art. Canon Formation. Regional Identity. Exhibition History. Counterbiennal.

Nos anos 2000 uma série de exposições nos Estados Unidos e Europa expôs arte moderna e contemporânea vindas do continente americano sob o título de arte latino-americana. Apesar de terem tido o cuidado de citar em seus discursos curatoriais o fato de a região denominada América Latina ser formada por vários países de tradições diferentes, essas mostras ajudaram a promover e delimitar um cânone artístico regional comum internacionalmente. Por exemplo,

[1] A presente comunicação deriva do primeiro capítulo de minha tese de doutorado, *Framing Latin American Art*, em andamento na Duke University sob orientação da Dra. Kristine Stiles e da Dra. Esther Gabara.

em 2004 a mostra Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America (Museum of Fine Arts, Houston) – reelaboração de Heterotopias: Medio Siglo sin Lugar 1918-1968, montada no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri, quatro anos antes – tomou como ponto de partida a ideia de constelações como meio de preservar a heterogeneidade cultural da região. Adaptando o conceito de Theodor Adorno, que por sua vez o adaptara de Walter Benjamin, os curadores Mari Carmen Ramírez e Héctor Olea definiram constelação como "uma série de pontos luminosos conectados ao acaso, que não têm nenhuma relação intrínseca entre si, mas cuja função primária é orientar viajantes em territórios vastos".[2] Assim, essa estrutura maleável, precisou Ramírez, "quando aplicada ao campo heterogêneo da arte de vanguarda latino-americana, permite reunir artistas de diversos países e períodos em vários grupos, focando problemas artísticos, ideológicos, ou temáticos".[3] A imagem da constelação funcionaria assim como uma garantia de não totalização, uma vez que também permitiria "estar consciente, a qualquer momento, dos trilhões de estrelas deixados para trás".[4] Essa imagem-guia de pontos luminosos, maleáveis e fragmentários não impediu, no entanto, que a exposição consolidasse e disseminasse uma ideia unificada da arte latino-americana como autônoma, *avant-garde* e sofisticada.

A mostra privilegiou arte geométrica construtiva e/ou conceitual, que foi exibida em quatro das seis *constelações* presentes na exposição, eixos temáticos nos quais os curadores agruparam obras de diferentes países segundo uma linguagem comum.[5] Como o próprio título deixa patente, a exposição utilizou os conceitos de inversão e *avant-garde* para propor a autonomia artística da América Latina. Assim, os curadores inverteram o velho esquema colonial original/cópia, que pressupõe serem os trabalhos gerados por artistas latino-americanos derivados de movimentos europeus ou norte-americanos, reforçando a originalidade da produção local por meio da apropriação e inversão de mitos modernistas eurocêntricos, como a própria ideia de *avant-garde*. Simultaneamente, reforçaram a qualidade híbrida da arte latino-americana como característica marcante da produção. Essa imagem de uma arte regional autônoma e sofisticada (e firmemente ancorada em cidades como São Paulo, Buenos Aires e Caracas) foi adaptada em outras exposições. The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection (Blanton Museum of Art, Austin, 2007), por exemplo, privilegiou os centros urbanos da parte sul do continente e a eles agregou a capital francesa, morada de grande parte da diáspora latino-americana nos anos 1970, como Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez e membros do movimento Grav (Groupe de Recherche d'Art Visuel), como Julio Le Parc e Francisco Sobrino. Com base nessa geografia expandida da região, que

[2] Ramírez, Mari Carmen, The Displacement of Utopias, in Ramírez, Mari Carmen; OLEA, Héctor (Ed.), *Versions and Inversions. Perspectives on Avant Garde Art in Latin America*, New Haven: Yale University Press, 2006, p. 126 (nesse e nos demais textos citados cujos originais são em idioma estrangeiro, a tradução é minha).

[3] Id., ibid.

[4] Id., ibid.

[5] As seis constelações da mostra eram Universal and Vernacular, Progression and Rupture, Vibrational and Stationary, Touch and Gaze, Play and Grief, e Cryptic and Committed. O fato de cada constelação trazer em si conceitos opostos (como universal e vernacular) salientava o caráter híbrido e heterogêneo da produção artística latino-americana.

demonstra a arbitrariedade da nomenclatura América Latina, foi elaborado um mapeamento artístico das vanguardas latino-americanas por meio da arte abstrata construtiva ou, como aponta o nome da exposição, de uma geometria da esperança. Finalmente, a exposição Under the Same Sun. Art from Latin America, em cartaz no Museu Guggenheim de Nova York de 13 de junho a primeiro de outubro de 2014, se serviu de várias categorias estetizantes, como ativismo político, abstração e tropicalidade, para reunir uma produção artística feita, como o título indica, sob o mesmo sol. Apesar dessas fluidas categorizações transnacionais, ao entrar na galeria o visitante se depara com o texto introdutório do curador Pablo Leon de la Barra afirmando a irredutibilidade do continente a uma visão totalizante:

> Demonstrando que a América Latina não pode ser reduzida a uma só entidade, homogênea, Under the Same Sun considera a diversidade de respostas criativas a realidades comuns moldadas a partir da história colonial e moderna, políticas governamentais repressoras, crise econômica, e desigualdade social, assim como períodos de prosperidade econômica e desenvolvimento social.[6]

Nesse caso, parece ser justamente a precariedade sociopolítica e histórica que funciona como elemento aglutinador para a composição de uma imagem coerente de América Latina e de sua arte. Aqui o contexto é o denominador comum para a produção artística diferenciada.

Ao citar essa lista de exposições recentes enfatizei a difícil conciliação entre a construção e propagação de um modelo regional e a problemática de se conceber a América Latina como um todo unificado. Na tentativa de resolver a tensão entre essas duas polaridades (a postulação de um cânone artístico latino-americano e a definição da própria ideia de América Latina), exposições de arte latino-americana tradicionalmente recorrem a modelos que permitem a manutenção da heterogeneidade dentro de um conjunto preciso, que provê a identidade necessária à produção canônica – tal como o conceito de constelação utilizado por Ramírez e Olea, a ideia de uma geometria diferenciada, ou as categorias criadas por Leon de la Barra, por exemplo. Neste texto, procuro resgatar como fundamento dessa construção recente o legado da formação de um imaginário latino-americano ocorrida nos anos 1970 dentro da própria região – legado que foi nitidamente readaptado e mobilizado nessas mostras internacionais e que se caracterizou por ressaltar aspectos políticos e construtivos da produção artística. Deve-se ter em conta, no entanto, a diferença histórica dessas elaborações: enquanto nos anos 1970, época em que vários países latino-americanos estão sob regimes totalitários, essa construção se dá via debate regional que visa combater o imperialismo cultural, nos anos 2000, tempos neoliberais, ela procura inserir, como elemento diferenciador mas perfeitamente integrado, a arte latino-americana em um cânone artístico globalizado e plenamente institucionalizado.

Os anos 1970 foram particularmente importantes para a tentativa de se fomentar uma narrativa artística comum para a arte latino-americana. O debate gerado em torno do famoso boicote à X Bienal de São Paulo, em 1969, repercutiu internacionalmente e conseguiu a

[6] Texto de parede para a mostra Under the Same Sun. Art from Latin America (Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, 2014) de autoria de Pablo Leon de la Barra.

adesão de países como França, Holanda, Suécia e Estados Unidos. O protesto organizado pelo crítico francês Pierre Restany, além de ter resultado na retirada de artistas isolados e de representações nacionais oficiais, difundiu a realidade política do país e suas consequências para a esfera cultural. Esse boicote internacional de 1969, que reuniu artistas e curadores contra atos totalitários, reemergiu em 1971 em meio à comunidade de artistas latino-americanos exilados em Nova York como uma conversação estritamente regional. Artistas e intelectuais afiliados ao Museo Latinoamericano e ao grupo que derivou desse núcleo inicial, o Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericana (Micla), organizaram, como reação à Bienal de São Paulo de 1971, a publicação *ContraBienal*.[7] Esses grupos, formados em sua maioria por artistas provindos da América do Sul radicados em Nova York, surgiram para protestar contra a direção política adotada pelo Centro de Relações Interamericanas (Ciar), a atual Americas Society.[8] Na tentativa de constituir uma expansão do boicote à Bienal de São Paulo de 1969, esse grupos consideravam a instituição um veículo para o imperialismo cultural nas Américas, uma vez que a Fundação Bienal de São Paulo é acusada de preferir artistas e teóricos norte-americanos e europeus, preterindo a produção artística e intelectual local.

O embargo previamente internacional de 1969 transforma-se, assim, em reflexão estritamente regional com vistas a implementar um regionalismo crítico. Dessa forma, o debate em torno das questões da censura e da violência do regime militar migra para outros assuntos, como o imperialismo cultural na região e o questionamento institucional da mostra paulistana. A Bienal de São Paulo, na época a mais importante vitrina da região, é considerada instrumento de dominação cultural, perpetuando uma estrutura colonialista. *ContraBienal*, portanto, marca uma posição. A ideia era que artistas latino-americanos, em vez de expor na Bienal de São Paulo, participassem do livro com algum trabalho ou denúncia. Aderiram ao projeto 64 artistas, entre os quais Matías Goeritz, Rufino Tamayo, Léon Ferrari e Julio Le Parc. Para evitar reprimendas dos militares, artistas brasileiros não foram incluídos na publicação. Além dessas contribuições, *ContraBienal* reuniu cartas de apoio assinadas por outros 112 artistas.

Apesar de ter tido circulação reduzida, o livro ajudou a conceber a ideia de uma visão unificada da arte regional, explicada em detalhe na introdução escrita pelo Micla:

[7] Faziam parte do grupo Micla os artistas Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Liliana Porter e Teodoro Maus. Não querendo substituir uma exposição por outro evento similar, o grupo co-organizou uma publicação como modo de desafiar o "imperialismo cultural" de instituições como a Bienal de São Paulo. Cf. Movimiento de independencia cultural latinoamericana (Micla). "[El Micla, movimiento de independencia cultural latinoamericana, al abocarse a la realización de esta Contrabienal...]," in Contrabienal. [New York]: Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Liliana Porter, e Teodoro Maus, [1971]. Acessado pelos documentos ICAA, Documento 766001. Disponível em http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/766001/language/en-US/Default.aspx

[8] O Ciar foi fundado em 1965 como a primeira instituição nacional não lucrativa dedicada aos intercâmbios entre os Estados Unidos e seus vizinhos, a saber América Latina e Canadá. Entre outras atividades, o Ciar possuía uma galeria de arte, em que pretendia expor arte latino-americana. Os artistas Arnold Belkin, Leonel Góngora, entre outros, idealizaram o Museo em 1970 como modo de pressionar o diretor da galeria, Hans van Weeren-Griek, a mudar os rumos politicos da organização, que contava entre seus conselheiros personalidades como Nelson Rockefeller. No mesmo ano, o grupo se dividiu em duas facções: a inicial que via como objetivo da organização a promoção dos artistas afiliados, e outra, mais engajada politicamente, o Micla, que acreditava que ações coletivas anônimas deveriam ser privilegiadas. Os dois grupos organizaram a publicação *ContraBienal* conjuntamente – convidando artistas a enviar trabalhos para o livro ou depoimentos contra a Bienal de São Paulo ou a repressão política no Brasil –, mas publicaram introduções separadas. Ver Camnitzer, Luis, The Museo Latinoamericano and MICLA, in Falconi, José Luis; Rangel, Gabriela (Ed.), *A Principality of its Own. 40 Years of Visual Arts in the Americas Society*, New York: Americas Society, 2006.

O que queremos nada mais é do que encontrar pessoas e grupos no continente que possam se unir em uma consciência comum, que ajude a informar e revelar nossas realidades. O Brasil é apenas uma das "vanguardas" que todos podemos alcançar, a bienal de São Paulo um dia poderá se tornar a bienal de cada um de nós. Essa é a razão por que não é em vão repetir exaustivamente a denúncia de "atividades culturais" que simultaneamente colonizam nosso povo e atuam como um embelezamento para ditaduras sanguinárias, tentam esconder seus crimes, indicando que "vai tudo bem". (...) Esta CONTRABIENAL inaugura um novo tipo de documentação que (...) valoriza um posicionamento moral acima das vendas e colaboracionismo. (...) A América Latina tem milhões de artistas. O fato de que só uma pequena fração deles está presente nesta publicação demonstra a importância e a urgência deste esforço. Se todos os artistas estivessem presentes, essa publicação não seria necessária. A bienal de São Paulo e seus similares não iriam existir.[9]

Desse modo, *ContraBienal* advoga uma identidade regional – a tal consciência comum – formada em torno da luta dos povos latino-americanos contra os regimes totalitários e a dominação cultural, da qual a Bienal de São Paulo é vista como agente fundamental. O que é ainda mais importante, a publicação estimula colaborações culturais transversais ao longo da América Latina. A participação do argentino Luís Felipe Noé – desenho assinado de uma pintura com frases (Figura 1) – ilustra essa busca de identidade regional, que se dá principalmente por meio do engajamento político. Por político, aqui, se entende tanto o conteúdo textual da mensagem, que incita artistas à revolução, quanto a forma da veiculação do trabalho artístico – a publicação *ContraBienal*, resultante do trabalho coletivo de artistas e considerada uma forma de arte *per se*. Assim, tanto a obra de Noé quanto a própria publicação são emblemáticas do período – marcado pela ascensão da arte postal e da arte conceitual – e representam modos de propagar a arte de maneira independente de instituições como o museu e a galeria.

A essa identidade artística se somam diversos colóquios que reúnem críticos latino-americanos com o objetivo de teorizar a produção regional, contribuindo para a elaboração do cânone latino-americano – como o famoso simpósio de 1975 na Universidade de Texas, em Austin, do qual participaram os críticos de arte brasileiros Aracy Amaral e Frederico Morais. Nessa ocasião, o crítico peruano radicado no México Juan Acha lança um apelo aos teóricos do continente para que parem de importar teorias e que desenvolvam um pensamento autóctone. A comunicação de Acha tem profundo impacto em Morais, que a cita em seu livro publicado em 1979 *América Latina. Do transe ao transitório* – a primeira tentativa de conceber e teorizar uma identidade artística regional no Brasil. De acordo com Acha, a arte latino-americana deveria ser caracterizada a partir de trabalhos gerados na região a fim de se tentar chegar à conceituação dos denominadores comuns da arte latino-americana. Acha também advoga que a Bienal de São Paulo se torne estritamente latino-americana. O apelo do crítico não é em vão, uma vez que em 1978 tem lugar a 1ª Bienal de Arte Latino-Americana de São Paulo, organizada pela Fundação Bienal de São Paulo. A exposição, no entanto, apesar de ter contado com a participação do próprio Acha em sua organização, não foge à caracterização exótica da região, tendo como tema geral Mitos e Magia e como critérios para o envio de obras as categorias índigena, africana, euro-asiática e mestiça – assim a identidade da arte latino americana é

[9] Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericana (Micla), op. cit. (Original em espanhol).

Figura 1 - Desenho de Luís Felipe Noé.

vista de "forma antropológica" como "manifestações culturais de raças que entraram em nossa formação latino-americana".[10]

1978 traz ainda América Latina: geometria sensível, curada por Roberto Pontual, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que também postula a existência de uma arte em comum na América Latina. Organizada como a terceira e última parte do projeto Arte Agora, a exposição reuniu diversos artistas latino-americanos trabalhando com arte geométrica e trouxe uma grande retrospectiva do uruguaio Joaquín Torres-García. Com ela, Pontual retoma no Brasil o conceito de geometria sensível para se referir à arte geométrica local, que se destacaria da vertente europeia por ser sensível, diferindo da geometria programática, característica de países situados no Atlântico Norte.[11] Trata-se, então, de uma tentativa de construção dos tais denominadores comuns propostos por Acha mediante produção artística e teórica localmente desenvolvida. No catálogo, que contou com a participação de críticos como Marta Traba, Frederico Morais, reelaborando e expandindo o conceito de geometria sensível apontado por Pontual, publica o ensaio A vocação construtiva da arte latino-americana. Morais postula, assim, "uma vontade construtiva como algo mais profundo e anterior à própria existência do construtivismo em alguns países europeus".[12] Aqui, diferente de Pontual, Morais inverte a rota da influência cultural e coloca as tendências construtivas na América Latina como originais, relegando o adjetivo derivativo para as produções feitas na Europa e na América do Norte. Nesse sentido, a arte construtiva adquire carga política e de afirmação identitária. Afirmação que se distancia de qualquer imagem exótica ligada a conceitos míticos ou raciais – como na Bienal de 1978.

Em 1997 Morais reforça essa afirmação identitária da arte latino-americana como autônoma e sofisticada no projeto da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre – projeto cultural alavancado pelo acordo econômico de mesmo nome. A fim de criar cânone artístico capaz de abarcar toda a produção cultural da região, Morais dividiu a arte do continente em diversas vertentes. No projeto de curadoria original identificou três correntes artísticas principais: construtiva, política e fantástica – escolhendo restringir a bienal às duas primeiras. Assim, a mostra privilegiou arte construtiva e política. O sistema de correntes artísticas criado por Morais impedia uma visão totalizadora do continente ao mesmo tempo que permitia privilegiar certos movimentos como característicos da produção regional – no caso da 1ª Bienal, arte construtiva, conceitual e pop. Tal modelo evoca estratégias curatoriais citadas no início desta comunicação, principalmente a ideia de constelação na mostra Inverted Utopias, que também privilegiou as dimensões construtivas e políticas, disseminando globalmente um *novo* cânone para arte regional. Resgatar a história da articulação local de um cânone regional nos anos 1970 me parece vital, sobretudo porque essa narrativa raramente é citada em discursos

[10] Apresentação, in catálogo da 1ª Bienal Latino-Americana de São Paulo, p. 21. Disponível em http://www.bienal.org.br/publicacoes.php

[11] Pontual, Roberto. Do mundo a América Latina, entre as geometrias, a sensível, in *América Latina: geometria sensível*, Rio de Janeiro: edições Jornal do Brasil, GBM, 1978, p.7.

[12] Morais, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanence), in *América Latina: geometria sensível*, op. cit., p. 13.

curatoriais recentes – discursos que estão ditando a maneira como a arte latino-americana está sendo inserida em instituições interessadas em partilhar de um globalismo, muitas vezes tecido de modo acrítico e redutor.

Referências Bibliográficas:

CAMNITZER, Luis. The Museo Latinoamericano and MICLA, in FALCONI, José Luis, RANGEL, Gabriela (Ed.). *A Principality of its Own. 40 Years of Visual Arts in the Americas Society*, New York: Americas Society, 2006.
MOVIMIENTO DE INDEPENDENCIA CULTURAL LATINOAMERICANA (MICLA). "[El Micla, movimiento de independencia cultural latinoamericana, al abocarse a la realización de esta Contrabienal...]," in Contrabienal. [New York]: Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Liliana Porter, e Teodoro Maus, [1971]. Acessado pelos documentos ICAA, Documento 766001. Disponível em http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/766001/language/en-US/Default.aspx
RAMÍREZ, Mari Carmen. "The Displacement of Utopias, in RAMÍREZ, Mari Carmen, OLEA, Héctor (Ed.). *Versions and Inversions. Perspectives on Avant Garde Art in Latin America*, New Haven: Yale University Press, 2006.

Catálogos

1ª. Bienal Latino-Americana de São Paulo, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978. Disponível em http://www.bienal.org.br/publicacoes.php
América Latina: geometria sensível, Rio de Janeiro: edições Jornal do Brasil, GBM, 1978.
Inverted Utopias: Avant-Garde Art from Latin America, New Haven: Yale University Press; [Houston, Tex.]: Museum of Fine Arts, Houston, 2004.

Temporalidades da paisagem: Marina Camargo e Augustus Earle

Eduardo Veras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Diante da paisagem, tão exuberante como arrebatadora, o artista suspende o fôlego e perde o equilíbrio, tudo à sua volta se desconcerta: como dar conta não apenas da natureza mas do próprio espanto que se experimenta em frente a ela?

Esta comunicação examina como dois artistas visuais – de perfis, épocas e contextos muito distintos – lidaram com um problema semelhante em termos de representação visual. A aproximação insere-se, como estudo de caso, em um projeto de pesquisa mais amplo, ainda em fase inicial de desenvolvimento, que propõe conexões entre artistas contemporâneos (de produção bem recente, das décadas de 2000 e 2010) e os chamados "artistas viajantes", aqueles que, entre os séculos XVI e XIX, aos tempos do domínio colonial europeu, percorreram as terras tidas como recém-descobertas.[1]

Tal projeto, por sua vez, ata-se a um quadro maior de revisão da História da Arte como disciplina. Acompanhando as profundas mudanças que buscam redefinir esse campo de conhecimento desde pelo menos a década de 1980, a pesquisa evita as abordagens mais fechadas, orientadas, por exemplo, pelas associações entre arte e nacionalidade. Prefere, antes, um viés anacrônico de leitura, como aquele que Georges Didi-Huberman recupera a partir do método investigativo de Carl Einstein, o historiador alemão que, em princípios do século XX, a partir do cubismo, ofereceu inesperada sistematização da arte africana, até então considerada como "primitiva".[2]

A aproximação entre artistas de diferentes períodos pela via anacrônica valoriza tanto similaridades formais e temáticas quanto diferenças inconciliáveis, ligadas aos contextos de concepção de cada obra. Da mesma forma, esta abordagem deve valorizar o intercruzamento entre culturas, entre o nacional e o estrangeiro, entre a produção contemporânea e o que seria a tradição. Com alguma sorte, uma perspectiva feito essa há de aclarar tanto a crítica sobre objetos da arte que temporalmente estariam muito próximos de nós quanto a releitura daqueles que nos acostumamos a tratar como pretéritos.

Este viés não deixa de levar em conta o recente debate historiográfico que contesta a noção mesma de "artista viajante". No âmbito da já mencionada revisão crítica do *modus operandi* da História da Arte como disciplina e, em razão disso, trabalhando com a possibilidade de uma história da arte global, Cláudia Valladão de Mattos discutiu aqui mesmo, no Colóquio do

[1] O projeto, intitulado *Artistas viajantes: itinerários entre o passado e a contemporaneidade*, está registrado junto à Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) desde maio de 2014, com previsão de término para julho de 2016.

[2] Carl Einstein (1885 – 1940) publicou o ensaio *Negerplastik* em 1915. Obteve grande repercussão e reconhecimento naquele momento, mas, aos poucos, caiu no esquecimento. O autor foi revisto e revalorizado nos últimos anos a partir da defesa proposta por Georges Didi-Huberman em *Devant le temps* (2000). Ali, ao lado de Aby Warburg e Walter Benjamin, ele desponta como um "maldito" a ser redescoberto. *Negerplastik* ganhou versão em português somente em 2011.

CBHA, em 2008, as limitações do conceito de "artista viajante". Associado à ideia de "pitoresco", o par reforçaria o discurso eurocêntrico a partir de uma oposição: de um lado, o "olhar europeu", "distante", em trânsito; de outro, o "olhar do outro", genérico, seja ele quem for. Daí, segundo essa argumentação, a insistência em torno do conceito impossibilitaria a análise das condições efetivas de construção das imagens e impediria a compreensão da diversidade da produção dos artistas que viajaram pelo Brasil (MATTOS, 2008).

Nesse sentido, também poderá ser efetiva a contribuição de uma associação como aquela que se propõe aqui, entre obras e artistas de diferentes épocas e geografias. Mais do que seu encerramento em uma categoria ou estilo, o que interessa é a indagação sobre as circunstâncias de criação. Manterei a denominação "artistas viajantes", mas não deixarei de estar atento às condições de concepção e inserção das imagens em exame.

O ponto de partida, neste estudo de caso, é uma série de trabalhos, em fotografia e vídeo, concebidos por Marina Camargo (artista nascida em Maceió, em 1980, e desde cedo radicada em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul). Na exposição *Reflexo distante*, fruto de uma temporada de 16 meses na Alemanha, Marina apresentava uma grande sequência de imagens em que tentava traduzir sua experiência diante dos Alpes alemães, desde a região de Munique.[3]

Na primeira série de trabalhos, batizada *Oblivion*, a artista reunia cerca de 300 antigos postais e fotografias que reproduziam as montanhas alpinas, todos adquiridos em antiquários da região – postais já usados e fotos com as marcas de álbuns de família. Antes de distribuir essas imagens pela parede, Marina teve o cuidado de cobrir de preto, em cada imagem, com guache ou nanquim, a figura mesma da montanha. Do horizonte para cima, deixou apenas o céu; dali para baixo, somente uma massa preta, os Alpes em silhueta.

Na série seguinte, na mesma exposição, sete fotografias do Alpes, pinçadas de um antigo livro de recordações, eram parcialmente recobertas por pesadas chapas de ferro. Assentadas no chão, as chapas vinham recortadas no alto, no exato ponto em que encontravam as fotos nas paredes, de novo acompanhando a silhueta das montanhas e deixando bem visível apenas o céu.

A exposição culminava com dois vídeos em que a própria Marina surgia de frente para a montanha e de costas para a câmera, com uma tesoura em uma das mãos e uma cartolina preta na outra. Com o olhar voltado ao perfil da montanha, ela recortava uma linha o mais próxima possível daquela que ela enxergava no acidentado horizonte, continuamente comparando o que desenhava com a tesoura e o que tinha diante de si. Ao final da exposição, sobre uma mesa, exibiam-se os recortes em papel preto.

Conta Marina[4] que, antes mesmo de alcançar os Alpes alemães, seu imaginário sobre a região já incluía um filme amador, rodado ali mesmo por Eva Braun, amante de Adolf Hitler.

[3] A exposição *Reflexo distante* foi apresentada na Galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre, no segundo semestre de 2013. Marina morou na região de Munique por 16 meses, entre 2010 e 2011, com uma bolsa da DAAD Scholarship, agência de intercâmbio mantida pelo governo alemão. A residência compreendia estudos na Akademie der Bildenden Künsten München, sob orientação do Prof. Peter Kogler.

[4] Em entrevista ao autor e ao bolsista Pedro Cupertino (UFRGS), em 16 de abril de 2014.

Frames desse filme também foram retocados por Marina para a montagem da exposição. Mais uma vez, sua intervenção limitou-se a encobrir a montanha com tinta preta.

Em qualquer desses casos, o que sobressai é a forma original pela qual a artista tenta responder ao impacto advindo do contato com a natureza – e à memória que a acompanha, seja a do Romantismo alemão, seja a das férias do líder nazista. Ao transformar a montanha em silhueta, Marina ao mesmo tempo reafirma e anula a própria montanha. A linha de contorno que ela recorta define um desenho. A mancha preta encobre todas as nuances.

Esse conjunto de obras, e em particular o vídeo intitulado *Alpenprojekt*, encontra um equivalente em *View from the summit of the Cacavada Mountains, near Rio*, aquarela pintada por Augustus Earle em torno de 1822, hoje recolhida ao acervo da National Library da Austrália, em Camberra[5]. Conhecido entre seus contemporâneos como "o artista errante",[6] o britânico Earle (1793 – 1838) fez três visitas ao Brasil. A primeira foi em 1820. A segunda, depois de uma viagem ao Chile e ao Peru, estendeu-se de 1821 a 1824. A terceira veio em 1832, como desenhista no Beagle, tendo Charles Darwin como companheiro de viagem.

Contemporâneo de Turner na Royal Academy of Arts, em Londres, Earle destacou-se como pintor de paisagens, costumes e retratos. Lançou um olhar atento e crítico ao tema da escravidão no Brasil. Colocou uma nota satírica, por vezes caricatural, em muitos de seus trabalhos. Na aquarela em que representa o açoite de um escravo, por exemplo, um dos personagens se coça, com a mão dentro das calças. Em outra aquarela, uma escrava empenha-se em extrair um bicho-de-pé do pé de seu senhor.

Na aquarela que nos interessa aqui, Earle representa a si mesmo desde o alto do Corcovado, tendo ao fundo a Baía de Guanabara e o Pão-de-Açúcar. Ele aparece de cartola, com um dos braços para cima e o outro, aparentemente, buscando apoio (Figura 1).

Em sua tese de Doutorado em Geografia, Luciana de Lima Martins, comentando essa mesma aquarela, observa que a vegetação representada por Earle é "alegórica", correspondendo antes ao que era percebido pelo "espírito do artista" do que a autênticas espécies tropicais. Sublinha a autora:

> A técnica de Earle aqui segue a tradição do desenho topográfico: primeiro, o tema era traçado a grafite, e, então, pintado sobre um fundo da cor local, trabalhando do claro para o escuro; aguadas verdes e azuis predominavam para as médias distâncias, enquanto que o carvão de desenho, os marrons e marrons-acizentados eram empregados para pintar em detalhes mais escuros de primeiro plano (MARTINS, 2001, p. 152).

Mais importante, aqui, é que, assim como Marina Camargo, para evidenciar o impacto que a paisagem lhe provoca, Earle recorre ao autorretrato. Não basta representar a cena – ou tentar representá-la – é como se fosse preciso reproduzir de alguma forma o desconcerto que

[5] Tema de estudos importantes na Austrália, de autoria de Jocelyn Hackforth-Jones e Patricia McDonald, Earle permanece pouco estudado no Brasil. Um dos raros estudos corresponde à dissertação de mestrado de Guilherme Goretti Gonzaga, defendida na UnB (2012).

[6] Cf. E. H. McCormick, apud MARTINS (2001).

Figura 1 - Augustus Earle, aquarela.

se experimenta diante dela, desconcerto que teria a ver com a própria dificuldade de assimilar a cena exuberante. Daí a inclusão da imagem de si mesmo na composição (Figura 2).

No caso de Earle, a ênfase se dá em uma espécie de bem-humorada estupefação: o personagem parece perder o equilíbrio diante do que vê, com a mão esquerda espalmada no ar e a outra tentando se agarrar em algo, a figura quase assombrada pela geografia deslumbrante da Guanabara. É como se o sujeito, diminuído pela natureza, ciente de que não conseguirá representá-la a contento, se mostrasse, de fato, trôpego, menor, desastrado.

No caso de Marina (que não conhecia a aquarela de Earle quando fez os trabalhos sobre os Alpes), igualmente podemos supor um sentimento inicial de apequenamento diante da paisagem, assim como a percepção de que seria quase impossível representá-la a contento. "Há algo icônico nestas imagens alpinas", declara a artista, "como se a sua própria natureza já se aproximasse à própria representação do lugar". Sublinha Marina: "É uma paisagem que contém nela mesma a impossibilidade de sua representação".[7]

Daí a decisão de recorrer ao apagamento: se os Alpes têm seu contorno bem definido pela tesoura ou pelo pincel, a massa da montanha é achatada, planificada e obscurecida sob a tinta preta. O gesto encerra ao mesmo tempo algo de provocador – e irônico. Marina trata de refugar a paisagem que tanto orgulho desperta entre os tiroleses. Não há o que ver para além da

[7] Em entrevista, em 16 de abril de 2014.

Figura 2

Figura 3

silhueta. A artista conta que, ainda na Alemanha, aqueles que chegaram a ver suas intervenções sobre os postais e fotografias queixaram-se do mal-estar que experimentavam ao ver encoberta a montanha que lhes era tão cara (Figura 3).

Embora percorram caminhos geográfica e historicamente diversos (Earle vem da Europa para o Brasil em uma empreitada dedicada à observação e ao esquadrinhamento dos novos cenários; Marina vai do Brasil para a Europa, em viagem de estudos patrocinada pelo governo alemão), os dois artistas mantêm ainda em comum, na representação de si mesmos, a escolha por se mostrar de costas. Também aí os dois parecem jogar com certa ambiguidade. Apresentam-se como personagens, mas ocultam a própria face, posicionam-se de costas para o observador, mascarando suas identidades.

Em um caso e no outro, sublinham-se as presenças (a paisagem, o observador), as dificuldades de representação (como dar conta da experiência de estar lá) e a decisão pelo apagamento (colocar-se de frente para a paisagem e de costas para o espectador).

Não deixo de imaginar que essa obliteração funciona como metáfora dos encobrimentos e dos esquecimentos tão próprios das narrativas memorialísticas e da História mesma. Narrar também é esquecer.

Referências Bibliograficas:

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Metalivros / Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

GONZAGA, Guilherme Goretti. **Augustus Earle (1793 - 1838): pintor viajante – Uma aventura solitária pelos mares do sul**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, 2012.

MARTINS, Luciana de Lima. **O Rio de Janeiro dos viajantes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MATTOS, Claudia Valladão. "O conceito de 'artista viajante' e os limites da história da arte". In: CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera (org.). **Anais do XVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: CBHA, 2009.

Imagens da história colonial do Congo (RDC) na obra de artistas contemporâneos

Emi Koide
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

Resumo: Esta apresentação tem o objetivo de examinar algumas obras no contexto da arte contemporânea – de artistas congoleses e europeus – que lidam com a representação da história colonial e pós-colonial do Congo (RDC). Tal discussão se insere também no debate acerca da arte contemporânea produzida no continente africano, imagens e interesses de mercado em torno do "outro", bem como na demanda por uma história da arte "global".

Palavras-chave: História colonial. Arte contemporânea. Africa. Congo.

Abstract: This presentation aims to exam some contemporary art works – by Congolese and European artists – which deal with the representation of colonial and post-colonial history of Congo (DRC). This subject also relates to debates around contemporary African art, images and market's interest around the "other", as well as with claims for a "global" Art History.

Key words: Colonial history. Contemporary art. Africa. Congo.

Desde os meados dos anos 1980, assistimos a um debate crítico no campo epistemológico das artes, sobretudo críticas ao cânone ocidental moderno e ao poder das grandes instituições e colecionadores privados de definir o que é ou não arte atualmente. Tais debates relacionam-se com a necessidade de uma descentralização, de críticas à hegemonia Ocidental no capitalismo global. Em certa medida, esta discussão vai de encontro às questões levantadas pelas teorias pós-coloniais e subalternas – de autores como Edward Said, Homi Bhaba, Mudimbe e tantos outros. Uma das questões é o reconhecimento de culturas fora do paradigma Ocidental moderno, seja de grupos e culturas no interior do chamado mundo "desenvolvido", seja do reconhecimento de produções e culturas do mundo "subdesenvolvido". Questionamentos em torno da ideia de centro e periferia emergem. Desde então, tal reflexão e desafio em torno de uma demanda por uma história da arte "global" tem entrado em pauta no campo das artes e da critica.

Esta mobilização por uma história da arte "global" também diz respeito à própria demanda da sociedade, diante de movimentos sociais e da crescente implantação de políticas

de reconhecimento de minorias étnicas, raciais, ou de diferenças de gênero. Tal como afirma Belting[1], a unidade entre cultura e história da burguesia deixa se der reconhecida como tal pelo público, pois esta história da arte Ocidental, burguesa e moderna exclui outras histórias e perspectivas culturais e artísticas. Há que se reconhecer, no entanto, um grande impasse que ainda se mantém quanto às narrativas, ao modo de fazer uma história da arte não Ocidental, calcado ainda, em larga medida a um modelo Ocidental e moderno. Desde então histórias alternativas e de outras modernidades, mostrando que esta não é um privilégio unicamente do Ocidente, têm surgido.

Em relação à África, seus produtos artísticos e culturais, ou a trabalhos que lidem com este grande "Outro" do Ocidente, são muitas as questões e problemas suscitados. Este continente "sem história", tal como afirmado de forma euro-centrista por Hegel, teria sido desde então colocado à margem de todo discurso e do conhecimento. A África fora sempre um mero objeto, sendo designado a ocupar o lugar da "infância da humanidade", ou uma "origem absoluta" imaginária de um "primitivo" que inauguraria o tempo da história. Tais conceitos calcados em uma história evolucionista marca a parte da produção discursiva sobre o continente. Mudimbe[2] sustenta que o discurso sobre a África sempre foi uma invenção do Ocidente, sendo que tal construção, muitas vezes, revela mais sobre o sujeito do discurso ocidental do que sobre a África. O lugar da alteridade se resume a um mero reflexo invertido do mesmo, ou seja não há lugar efetivo para o Outro enquanto tal. Neste sentido, há um questionamento radical do discurso sobre a história da África, e dos seus fundamentos epistemológicos. Para Mbembe, a África é a fissura do Ocidente, "o inconsciente" do Ocidente, que portanto tem uma papel fundamental de assumir o que o discurso ocidental nomeia como "ausência", "não-ser", "diferença" e "negatividade".[3] Neste sentido, também é através deste discurso que se desvela o solipsismo Ocidental e moderno.

No campo da arte não poderia ser diferente, desde a apropriação de máscaras e estátuas pelos modernistas europeus, a produção africana ocupou lugar de "objetos" de inspiração por seu lugar como "arte primeira", "primitiva", que expressa forças da natureza do "bom selvagem" e do inconsciente. Tal "arte" não teria autor, e migrara dos museus etnográficos para coleções de artistas cubistas e surrealistas pela sua "força formal". Mais tarde, exposições "inclusivas", tal como *Magiciens de la Terre*, em 1989, inclui trabalhos de artistas africanos e muitos outros não-europeus juntamente com obras de artistas contemporâneos ocidentais. A intenção da exposição era afirmar um lugar de igualdade para a arte não ocidental, em nome de uma pretensa "nova universalidade", ao mesmo tempo ela arbitrariamente coloca tais obras no interior do campo da arte contemporânea ocidental. Muitas obras de arte moderna e contemporânea produzida por artistas africanos e da diáspora também entraram em cena, todavia, frequentemente tal inclusão deve responder também a certas expectativas temáticas e formais sobre "identidade",

[1] Belting, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

[2] Mudimbe , V. Y.. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Indianapolis: Indiana University Press. 1998.

[3] Mbembe, Achille. *De la Postcolonie - Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine.* Paris: Kathakala, 2000.

"alteridade", etc, que geralmente são colocadas ainda pelo Ocidente em nome de uma arte "global". Além disso, tais iniciativas inauguram também um mercado internacional da arte na qual o poder de canonização da arte africana e não ocidental, seu tornar-se mercadoria, é pautado pelo ocidente, seus curadores e seus colecionadores. No caso da história da arte do continente africano, segundo Salah Hassan, muitos problemas continuam, pois esta parece continuar a ser um campo d estudo sobretudo Ocidental:

> Arte Africana continua a ser, em larga medida, uma disciplina Ocidental, produto da sensibilidade Ocidental e uma expressão da resposta da estética ocidental diante da cultura visual africana. Isto explicaria parcialmente a disparidade entre a Arte Africana tal como apresentada nos textos escritos e a Arte africana na realidade.[4]

Ao mesmo tempo, é importante assinalar que há mudanças também em curso, pois assistimos atualmente ao surgimento de novas iniciativas de exposições e galerias no continente africano. De todo modo, a arte contemporânea africana também parece ser a nova promessa de objetos mais baratos prontos para serem valorizados no mercado internacional da arte.

Por outro lado, constatamos a presença expressiva de artistas europeus e congoleses cujas obras estão engajadas na pesquisa sobre a representação da história colonial e pós-colonial sobre o Congo (RDC) – uma espécie de "virada histórica" passando muitas vezes pelo arquivo, sobretudo em trabalhos baseados em suportes fotográficos e audiovisuais, de 1990 até os dias de hoje. Elencamos algumas obras significativas: a série fotográfica e vídeo *Mémoires* (2006) do congolês Sammy Baloji; a vídeoinstalação *Gravesend* (2007) do britânico Steve Mcqueen; vídeo *Episode III - Enjoy Poverty* (2008) do holandês Renzo Martens e o video *Spectres* (2011) do belga Sven Augustijnen.

Imagens do Congo ocupam um lugar de destaque na produção artística e intelectual contemporânea que lida com espectros e fantasmas da colonização. O Congo serve, de certa maneira, como uma metáfora do continente africano. O Congo do rei belga Leopoldo II, do *Coração das Trevas* de Conrad, da barbárie colonial, tornou-se um lugar representativo do imaginário coletivo ocidental da história colonial. Segundo Dunn,[5] o lugar do Congo tal como apresentado por Stanley e Conrad como espaço do caos e do primitivo absoluto subsistem nos dias atuais, basta ler os noticiários recentes sobre o país. Para além da representação e da violência simbólica há uma violência real ininterrupta que continua a assolar o país, que para Dunn, se justifica a partir dos mesmos termos do século XIX, um lugar caótico, desprovido de civilização que portanto justifica continuamente a intervenção brutal externa, a dominação e a exploração. Nos perguntamos em que medida e de que modo as obras artísticas aqui selecionadas lidam com o imaginário colonial sobre o "outro", reforçando estereótipos ou propondo novas leituras sobre a história colonial e pós-colonial dentro da produção artística contemporânea "global".

---

[4] Hassan, Salah. "The Modernist Experience in African Art: Visual Expression of the Self and Cross-cultural Aesthetics" In O. Enwezor & O. Oguibe. (Eds.) *Reading the Contemporary African Art from Theory to the Market Place*. London: Instituto of Visual Arts, 1999, pp. 216.

[5] Dunn, Kevin C. *Imagining the Congo: international relations of identity*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

Gravesend (2007), vídeo-instalação de Steve Mcqueen, alude em seu título justamente ao clássico *Coração das Trevas* de Conrad, sendo o nome da cidade portuária na qual o personagem Marlow narra aos demais sua aventura pelo rio Congo. O vídeo mostra primeiramente imagens de um ambiente asséptico em que máquinas high-tech automáticas produzem formas arredondadas negras, fundição do metal coltan, que integra grande parte dos aparelhos eletrônicos, cuja procedência vem de minas no Congo (RDC). Vemos as máquinas trabalharem e num certo momento vislumbramos somente a sombra deste maquinário que por sua vez rima com uma imagem mais adiante de um por do sol em que, ao fundo, avistamos um complexo industrial, imagem esta que também remete ao trecho inicial do romance de Conrad. Deste ambiente sem presença humana de máquinas, passa-se para a exploração nas minas artesanais de coltan[6] no Congo, mostrando seus trabalhadores com foices e enxadas. O contraste da tecnologia de última geração e de um ambiente "pré-moderno" com a presença do rio e da natureza organiza-se como dois regimes de imagens. No entanto, os trabalhadores aqui também são meras silhuetas e sombras, não vemos o seus rostos, como se eles fossem uma espécie de maquinário precário da nova exploração de matérias primas. Assim como no romance de Conrad, os congoleses das minas não aparecem como sujeitos, são sombras em movimento numa espécie de caverna. Mais adiante, uma animação de uma linha negra que gradativamente se torna caudalosa, alusão ao mítico rio Congo, se desenrola, ao passo que ruídos de rádio sem sintonia e uma profusão de sons caóticos acompanha em um crescendo. Não há comentário nem texto algum no filme. *Gravesend* traz imagens que remetem ao romance de Conrad, no qual o neocolonialismo parece reatualizar tais imagens, seja através do contraste das imagens da exploração atual de matéria prima com o outra ponta da produção industrial de alta tecnologia, no qual a sombra e as trevas são criadas pelas multinacionais, por um explorador sem rosto nem presença humana. Mas há sem dúvida esta ambivalência, de imagens formais, em alta resolução, no qual o Congo continua a ser este lugar da exploração contínua, destituída de sujeitos tal como nos próprios escritos de Conrad.

A exploração de minério também é um dos temas de Sammy Baloji, fotógrafo congolês de Lumumbashi, que nos mostra imagens de 2005-2006 das minas e complexo industrial abandonado de Katanga, antiga Union Minière de Haut Katanga, que durante o governo de Mobutu tornou-se Gécamines. Durante o tempo colonial a exploração do cobre das minas de Katanga foi uma das atividades mais promissoras e que sustentou pare do desenvolvimento industrial no Ocidente. A série intitulada *Mémoires*, nos traz montagens de fotos em preto e branco de arquivos sobre o período colonial do Congo Belga e pós-colonial dos tempos de Mobutu. Nas fotos coloridas de construções e estruturas em ruínas, de minas abandonadas, tiradas pelo fotógrafo, são sobrepostas imagens de diversas em branco e preto de arquivo encontrado abandonado na própria Gécamines. Nas montagens, estas paisagens abandonadas do complexo industrial moderno que fora o carro chefe da economia local e congolesa, tornam

[6] Columbita- tantalina é uma composição de minerais que integra grande parte dos aparelhos eletrônicos tal como telefones celulares e notebooks. O Congo (RDC) possui uma das maiores reservas deste mineral.

presentes imagens fantasmáticas da exploração colonial, através de trabalhadores escravos, acorrentados, criando continuidade com o tempo presente onde a maior parte dos congoleses, sobretudo em Katanga, trabalham em minas artesanais e informais em péssimas condições de trabalho recebendo uma miséria pelo mineral bruto retirado que é vendido às grandes multinacionais que operam na região. Esta decadência e continuidade da exploração que parece ser retratada nas fotomontagens fantasmáticas e atuais de Baloji sobre Katanga.

Spectres (2011) do artista Sven Augustijnen trata justamente da culpabilidade belga no assassinato do líder da independência Patrice Lumumba, elegendo como guia um personagem controverso, Jacques Brassine – que foi alto funcionário do governo colonial belga no Congo, e que se dedicou a negar sistematicamente a responsabilidade belga no caso Lumumba. O artista segue o itinerário de Brassine que entrevista personagens políticos envolvidos nesta história: belgas, congoleses e seus descendentes. Embora Brassine posicione-se claramente em defesa do governo belga, o filme mostra uma espécie de contradição performática em que o discurso apresenta suas incoerências e insuficiências, parece que ao negar a culpabilidade belga somente a reafirma. No entanto, é preciso sinalizar também que o filme foi recebido como expressão desta afirmação de não culpabilidade belga, sobretudo, pelo público congolês. O que aparentemente, por sua própria contradição interna, pode também ser percebido como ambivalente e reproduzir uma justificação do poder colonial em decadência.

Por fim, o trabalho mais polêmico e controverso que parece colocar em cena toda contradição que habita o trabalho de artistas e de críticos ao tratar do tema da alteridade, África e história colonial, é o filme *Enjoy poverty III* do holandês Renzo Martens. No início do filme, vemos trabalhadores no campo, seguida de ocidentais que fotografam pessoas locais como se estivessem em um zoológico. Após vemos o próprio artista em um barco com pescadores, que ironicamente anuncia o que virá a ser sua proposição no filme, pois constatando que a pesca não dá muitos peixes nem sustento para os homens, ele diz que “ensinará a pescar outra coisa”. Por ser jornalista, ensinará um grupo de fotógrafos locais a tirar fotos que dão lucro, ou seja, de imagens de guerra – “cadáveres, crianças subnutridas e mulheres estupradas”. Parodiando a ideia de que ao invés de caridades e a doações, devemos ensinar o pescador a pescar, aqui, a proposta colocada cinicamente é como fazer da pobreza uma riqueza, como explorar a pobreza e vendê-la. Ao mesmo tempo o próprio artista em sua performance realiza por si a ideia de explorar a pobreza com seu próprio filme. Mais adiante vemos novamente Renzo numa reunião oficial do Estado congolês com representantes do Banco Mundial, perguntar qual seria a porcentagem dos bilhões de dólares destinados ao combate a pobreza que representa a renda no Congo e se a pobreza seria um recurso natural do país. Na provocação evidente, ao mesmo tempo em que ele anuncia uma certa verdade, ele leva a cabo também em sua performance a constatação cínica de que a pobreza no Congo gera riqueza para os outros – para os europeus e ocidentais que exploram as plantações, prospectam ouro em regiões de conflito com a ajuda e apoio de ONGs humanitárias. O ápice do espetáculo e de seu cinismo extremo ocorre quando o artista escreve numa lousa que os locais devem se apropriar da pobreza e desfrutá-la. Diante

de pessoas do vilarejo um neon azul com os dizeres “Enjoy poverty, please” é montado como um outdoor de publicidade, enquanto as pessoas dançam e se divertem sob a iluminação do slogan. Ao final, Martens anuncia que as pessoas do vilarejo devem aceitar a pobreza e serem felizes e agradece-os pois “vivenciar a pobreza dele faz de si mesmo uma pessoa melhor”. Aqui nos parece que o filme põe em cena justamente o cinismo e a impossibilidade da ironia como crítica – pois ele realiza também o mesmo processo que ele está a criticar e no caso de Martens não se trata de estar encurralado num esquema neocolonial sem estar consciente de fazê-lo, o que parece ser o problema de muitos dos trabalhos de artistas ocidentais que enveredam por uma temática social e da história colonial. A proposta de Martens é mostrar sem escrúpulos diversos modos de exploração da pobreza e fazer desta um performance a ser vendida no mercado de arte na Europa. Como afirma Safatle, nos tempos atuais de capitalismo neoliberal, de absoluta transparência do poder e da ideologia, a ironização e o cinismo são correntes, de modo que a contradição parece sempre estar resolvida pois “inverte os modos de indexação entre critérios normativos e conseqüências da ação”.[7] O que poderia ser um riso amargo perde o poder de criticidade num mundo onde há sempre autorreflexibilidade e distância irônica. A denúncia do cinismo do Ocidente perante o Congo torna-se assim o espetáculo cínico por excelência.

Referencias Bibliográficas:

Belting, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
Dunn, Kevin C. *Imagining the Congo: international relations of identity*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
Hassan, Salah. “The Modernist Experience in African Art: Visual Expression of the Self and Cross-cultural Aesthetics” In O. Enwezor & O. Oguibe. (Eds.) *Reading the Contemporary African Art from Theory to the Market Place*. London: Instituto of Visual Arts, pp. 216-235, 1999.
Mbembe, Achille. *De la Postcolonie - Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine.* Paris: Kathakala, 2000.
Mudimbe , V. Y.. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Indianapolis: Indiana University Press. 1998.
Safatle, Vladimir. “Sobre um riso que não reconcilia: ironia e certos modos de funcionamento da ideologia” In *Margem Esquerda*, n.5, 2005.

[7] Safatle, Vladimir. “Sobre um riso que não reconcilia: ironia e certos modos de funcionamento da ideologia” In *Margem Esquerda*, n.5, 2005.

Âmbitos teóricos, possíveis aberturas

Elena O'Neill
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Resumo: A comunicação pretende pensar as relações entre questões teóricas da arte e da arquitetura, discutidas desde o campo da história da arte. Por um lado, com base em textos de Carl Einstein, Gottfried Semper e Adolf Loos e, por outro, objetos artísticos de culturas não europeias. Para Einstein, a história da arte era a luta de todas as representações ópticas, dos espaços inventados e das figurações; portanto, dentro desse universo estariam contempladas obras de distintas coordenadas espaço-temporais, tanto trabalhos de expressão coletiva como rupturas individuais. A questão não seria a inclusão de novos objetos, também não as apropriações e releituras de objetos da arte europeia por artistas não europeus. Seria, sim, uma história da arte pensada segundo o modo em que estabelecemos relações e distinções entre distintos objetos.

Palavras chave: Espaço. Tectônica. Máscara africana. Cubismo.

Abstract: This communication intends to think relations between theoretical issues concerning art and architecture, discussed from the field of art history. On the one hand, based on texts from Carl Einstein, Adolf Loos and Gottfried Semper and, on the other, artistic objects of non-European cultures. According to Einstein, Art History was the struggle of all optical representations, invented spaces and figurations; therefore, works of different spatial and temporal coordinates would be included within this definition, embracing both works resulting from collective expression as well as individual ruptures. The issue is not the inclusion of new objects, neither appropriations and reinterpretations of objects of European art by non-European artists. It would be, yes, a history of art thought according to the way in which we establish relations and distinctions between different objects.

Keywords: Space. Tectonics. African masks. Cubism.

Em 1913 e 1914, duas galerias da Alemanha exibiram obras de Picasso junto com esculturas africanas e tiveram o catálogo apresentado por Carl Einstein.[1] A imagem da capa, uma figura Baule da antiga coleção de Joseph Brummer, também aparece em *Negerplastik* (1915),[2] obra teórica na qual Einstein defende a história como uma reconstrução consciente, *a posteriori*, que permite a cada presente criar seu passado. Com uma temporalidade descontínua

[1] A mostra "Picasso – Negerplastik" teve lugar em Berlim (1913) e em Dresden (1914).

[2] A estatueta na capa do catálogo corresponde às figuras 54, 55 e 56 de *Negerplastik* (1915), 2011, pp. 169, 171, 173. (Agradeço a Kay Heymer pelo catálogo).

e desafiando fronteiras territoriais e artísticas, comparando as soluções da pintura cubista e da escultura africana para o problema da representação do espaço, *Negerplastik* endereça a confusão existente entre as categorias de "pictórico" e "escultórico" na arte ocidental.

Ainda que hoje pareça clara a relação de parentesco plástico entre cubismo e escultura *negra,* não é além da conta destacar a relevância das máscaras africanas. Às vezes inspiradas no rosto humano, elas se caracterizam por estar constituídas por partes rígidas montadas sem visar imitação alguma, retrabalhadas até se transformar numa montagem de formas geométricas, complementadas por colmilhos, chifres, miçangas etc. Uma superfície plana se anexa a outra superfície plana horizontal ou ligeiramente curvada que funciona como testa; cilindros e outros volumes pintados representam os olhos, o nariz e a boca; alguns elementos reais como a ráfia representam o cabelo. Tais máscaras respeitam a forma fechada, mas não a forma "real": a evocação do rosto humano não depende das particularidades de nenhuma das partes. Os pintores cubistas tiraram delas uma lição fundamental: a alternância entre elementos côncavos e convexos, recurso que reformularam como revezamento entre planos transparentes e opacos, gerando a representação de um elemento pelo seu contrário. Perceberam a combinação e transformação de signos e de grupos de signos na escultura africana e captaram que a figuração dos objetos mediante signos produziam diversos sentidos. Com este horizonte, mais do que uma pintura resultante da influência da arte negra, o cubismo seria uma revolução estética deflagrada pela aparição de objetos de um tipo de cultura não fundada na questão literária ou na relação tradicional entre texto e imagem por artistas que assimilaram o modo de estruturação plástica das esculturas africanas.

Por outro lado, ao colocar lado a lado o cubismo e a escultura negra em *Negerplastik*, Einstein defende uma apreensão direta do espaço. É sob essa visada que mais tarde ele define a história da arte como "a luta de todas as representações ópticas, dos espaços inventados e das figurações" (EINSTEIN, 1993, p. 17). De saída, essa frase abre ante nós possibilidades para uma história da arte pensada segundo relações de parentesco plástico entre objetos. De um só lance Einstein inclui obras de distintas coordenadas espaço-temporais, sejam eles trabalhos de expressão coletiva ou signos de rupturas individuais.

Porém, pensar a história da arte hoje inclui lidar também com uma questão delicada, a da herança da geografia clássica. Na tradição de Hipócrates, Aristóteles e Ptolomeu, o horizonte da existência humana se desdobrava do Mediterrâneo para o Oriente, com uma percepção muito imprecisa do desenho do que hoje chamamos de Ásia; para além do sul mediterrânico, na direção do que hoje chamamos de África, adentrava-se em uma "terra incógnita" que, segundo poderosa especulação teórica, desembocava em uma "zona tórrida", essencialmente inabitável (GLACKEN, 1967, p. 93).

A quantidade de objetos hoje à nossa disposição e a tendência a uma arte, e a uma história da arte, de vocação global demandam respostas. Contudo, podemos cair na armadilha de amarrar a história da arte às viagens de navegação e roteiros estabelecidos pelo intercambio comercial. Encontramos uma primeira diretriz em *Negerplastik* (1915); o empenho de Einstein

em liberar a história da arte da genealogia, da teleologia e da dialética a favor de novas relações plásticas e diálogos entre os objetos ainda hoje é vigente.

Se bem há diferenças com a situação atual, a Exposição Universal de 1851 em Londres é outro exemplo a considerar. Consequência das reflexões deflagradas pelos objetos expostos, Gottfried Semper redigiu *O estilo nas artes técnicas e tectônicas* (1860-1863). Seja por parâmetros culturais ou pela relação entre material e tecnologia, Semper se interessou nos ornamentos trançados aplicados a ferramentas, barcos e casas dos maoris, nas saias coloridas de rafia africanas, nos produtos em pele animal e vegetal dos índios canadenses, na estrutura de bambu da cabana indígena do Caribe. A cabana primitiva apresentada em Londres não era um produto da tradição vitruviana nem da especulação bíblica, amplamente aceita na época. A cabana do Caribe e sua estrutura em bambu eram uma construção real, um exemplo real tomado da etnologia.

O empenho de Semper em atravessar a cultura com uma abordagem arquitetônica fundada na etnologia resultou em um enfoque novo para a história e teoria da arquitetura. Rompendo com o paradigma vitruviano dominante desde o Renascimento – *utilitas*, *firmitas* e *venustas* – ele classifica os procedimentos construtivos segundo duas técnicas básicas: a tectônica, conjunto de componentes lineais e leves em uma matriz espacial, e a estereotomia, corte e empilhamento repetitivo de unidades pesadas. Semper fundamenta sua classificação das formas artísticas argumentando que a linguagem falada ajuda a esclarecer os símbolos da linguagem formal. Recorrendo às raízes linguísticas e não às ciências naturais, distingue entre *die Wand,* estrutura ou membrana tecida, e *die Mauer,* fortificação ou muro maciço.[3]

Como técnica construtiva, a tectônica focaliza a relação complexa entre ornamentação e estrutura. Para Semper, a fase final da construção coincide com o verdadeiro começo da arquitetura. No centro dessa distinção estaria o ornamento, termo que Semper substitui indistintamente por tipo ou símbolo, e a transição entre construção e arquitetura decorre do modo como esses ornamentos ou símbolos são empregados. Ele identifica três maneiras: 1) segundo sua forma natural; 2) modelados e cortados em formas regulares, que remetem a estados iniciais da sociedade ou tipos tradicionais; 3) apresentados com algum grau de animação plástica que diz respeito ao destino da construção. É nessa etapa, com a combinação coesa entre formas regulares, linguagem simbólica e a história de seus fazedores, que começaria verdadeiramente a arquitetura. Porém, o ornamento levanta ainda outra questão abordada por Semper: o da a colaboração e interação entre as distintas artes da Antiguidade e, particularmente, a policromia na escultura e arquitetura (SEMPER, 2010).

Desde seus primeiros textos sobre arte em 1910, Carl Einstein utiliza o termo "tectônica" (EINSTEIN, 1980). Num artigo sobre Giorgio de Chirico (1928), ele utiliza o termo tanto em relação aos cones, triângulos e cubos de Cézanne, quanto a respeito da natureza dos sonhos do pintor italiano (EINSTEIN, 1928). Numa clara alusão aos tipos arquitetônicos de Quatremère

[3] O substantivo *Gewand* está relacionado à roupagem, o verbo *winden,* com a mesma raiz, à ação de torcer, dobrar, tecer, fazer. Embora a origem da arquitetura esteja relacionada com a dos tecidos, o uso de cobertores e a demarcação dos espaços antecede à invenção das roupas (SEMPER, 2004, §62, pp. 247-250).

de Quincy,[4] ele qualifica a "arquitetura, que começou com as estruturas temporárias e a tenda, como a mãe das artes plásticas", estabelecendo assim um diálogo com a história da arquitetura e o debate teórico sobre a noção de espaço a fins do século XIX e começos do XX, formulado a partir de relações e tensões entre arte e arquitetura. Porém, a menção aos tipos coloca outra questão no horizonte: a distinção que o teórico francês faz entre *tipo* e *modelo.* O *tipo* surge no momento em que a arte do passado deixa de se tornar obrigatória ou indispensável como *modelo*, instância que caracteriza a arte e a arquitetura das primeiras décadas do século XX. É a partir dos três tipos de Quatremère que Gottfried Semper formula "Os quatro elementos da arquitetura" em 1851, que mais tarde desenvolve, com uma visada diferente, em sua teoria sobre o estilo nas artes técnicas e tectônicas.

Se bem as questões levantadas por Einstein estão enraizadas nessa discussão, à diferença de Semper, Einstein não utiliza a tectônica para fins taxonômicos. Em Einstein, o termo diz respeito ao espaço e sua conformação e relação com o homem. Ele se interessa pela expressão e representação da experiência sensível do espaço na pintura e escultura, independentemente da materialidade dessa expressão; para ele, "a tectônica é nossa condição mais humana, e dela cresce a arte autônoma" (EINSTEIN, 1985, p. 64). Mas construir é também uma das atividades primárias do desenvolvimento do ser humano, um jeito de ocupar um território desconhecido, um modo de transformação, e é com essa visada que devemos nos aproximar à tectônica para entender a noção em Einstein. A inserção do vocábulo não é ingênua, uma vez que além de trazer consigo toda a tradição vinculada à arquitetura e à linguística, é também um modo de assinalar o equívoco historiográfico que associa o aspecto tectônico a uma época inicial e primitiva da criação. Mais ainda: demonstra que a crença de que as formas tectônicas seriam índice do declínio cultural evidencia o fato de a história da arte estar dominada por preconceitos filosóficos que retomam a ideia de um progresso do simples ao complexo.

Por outro lado, para Einstein as formas tectônicas em sua especificidade significam o fim do nomadismo. O signo dessa mudança na arte é a forma fechada, seja como modo de se proteger dos espíritos, seja como modo de imobilizar e capturar em lugares seguros as forças perigosas e ameaçadoras dos deuses e dos mortos. Além de indicar o fim da fase animista e a passagem para um cosmos regido por leis, as formas tectônicas registram um desejo de distinguir-se e distanciar-se da natureza assim como uma proteção contra o caráter efêmero da existência. Mas ao utilizar o termo em relação à arte que lhe era contemporânea e com a qual estava engajado, o cubismo, estabelecendo uma ponte com as vanguardas arquitetônicas ao dizer que "a dimensão tectônica é igualmente a expressão da estandardização social do homem" (EINSTEIN, 2003, p. 111), atribui à noção um aspecto dual: a tectônica se refere tanto a uma época relativamente antiga como também a um processo de formação, mecanizado de tal modo que uma figura está abarrotada de associações, ideias e lembranças.

[4] Arqueólogo e teórico da arquitetura, Quatremère de Quincy (1755-1849) define três *tipos*: a caverna primitiva dos caçadores, a tenda dos pastores e a cabana das comunidades sedentárias.

Contudo, as formas tectônicas em sua especificidade significam o fim do nomadismo; elas são expressão de uma cultura sedentária organizada em torno de um espaço habitacional, à chaminé, ao lar, a uma construção em torno a um centro que envolve e isola o homem das formas da natureza. A vida sedentária dá origem à formação de associações estáveis, à construção de moradias, à prática da agricultura. A natureza é progressivamente vivida como um cosmos regido por regras; aprecia-se tudo que sugere uma constância. O signo de tal atitude na arte é a forma fechada, seja como modo de se proteger dos espíritos, seja como modo de imobilizar e capturar em lugares seguros as forças perigosas e ameaçadoras dos deuses e dos mortos. As formas tectônicas, além de indicar o fim da fase animista e a passagem para um cosmos regido por leis, registram o momento em que o homem se separa da natureza e instaura hierarquias entre os seres e os acontecimentos. Enquanto o nômade se caracteriza por um dinamismo animista que reconhece a metamorfose e a existência de uma mesma força viva em cada ser e coisa, o sedentário favorece a continuidade. As festas da colheita seriam um modo de reconciliar-se com a Terra, uma divindade imensa. Ou seja, toda dimensão tectônica revelaria um desejo de distinguir-se e distanciar-se da natureza – uma dimensão sádica nas palavras de Einstein – assim como uma proteção contra o caráter efêmero da existência.

Ele constata ainda um outro aspecto das formas tectônicas: pilares de fundação, obeliscos, menires e abóbadas são reconhecidos como símbolos sexuais. Seria talvez um modo de reafirmar a força reprodutora do grupo por meio de ícones, cujo valor provém da fixação de experiências sexuais elementares, expressando assim a dimensão conservadora do homem sedentário espalhada na moradia, tanto por encontrar nelas a transposição de fortes símbolos sexuais, garantia da permanência de sua comunidade, como pela inserção do indivíduo na gleba.[5] O homem sedentário valoriza a permanência; as formas tectônicas seriam, portanto, um modo de enraizar a vida do homem sedentário na repetição e oferecer uma defesa contra a morte. É nesse momento que a crença na imortalidade e o culto aos ancestrais começam a dominar a arte. A repetição de conjuntos formais imbuídos da representação da duração e empregados de modo instintivo seria um modo de atingir camadas profundas do psiquismo, dado o valor hipnótico dos elementos formais e sua correspondência com ritmos.

O que torna ainda mais ousada a introdução da noção por parte de Einstein: no caso do cubismo, as formas tectônicas introduzem no quadro outro modo de expressar o tempo sem apelar às decomposições e sucessões do movimento, a uma narrativa ou a um desejo de fixar o tempo por meio da imobilidade eterna do defunto. Com Einstein, a "tectônica" abriu uma brecha para leituras originais do cubismo ao inserir o indivíduo na dimensão coletiva, algo que miradas formalistas ou estéticas jamais conseguiriam. Possibilita também uma clara distinção entre objetos ditos "primitivos" pela sua referência a outras culturas e objetos que criam outra realidade a partir de um olhar primitivo.

[5] Gleba: substantivo feminino que significa **1.** terreno próprio para cultivo; torrão, leiva; **2.** terreno que contém minério; **3.** terra em que se nasce; pátria, torrão; **4.** feudo a que os servos estavam ligados; **5**. porção de terra não urbanizada (Dicionário Eletrônico Houaiss).

Por sua vez, com base na teoria de Semper e na tradição têxtil austríaca, Adolf Loos (1982) explicita que nenhum material deve imitar as características de outro, seja na arquitetura ou na vestimenta. Ele argumenta que o homem moderno desenvolve sua individualidade no interior da vivenda e que, além de uma representação simbólica, a vestimenta é uma "máscara" que o protege do exterior. Entender a máscara para além dos mitos, ritos, técnicas de fabricação, funções sociais e económicas que caracterizam às diferentes culturas é entender a máscara como lugar de metamorfose, inseparável do ser humano que a porta, do espaço circundante e do espaço ao qual nos transporta. Lembremos que além de arquiteto e teórico, Semper era amigo de Wagner, construiu a ópera de Dresden e o teatro de Viena, e foi convidado por D. Pedro II para participar do concurso para um teatro para o Rio de Janeiro em 1858 (RYKWERT, 2010). Lembremos também da origem do vocábulo grego *theatron*[6] e da forma espetacular de unir música, dança, canto e verso do mundo grego e romano; do juízo moral negativo da máscara que fazia a igreja desde os primeiros séculos da era cristã; do uso da máscara nas danças antes de uma batalha e de que pelo termo "máscara" se entendia "evocação de potências sobrenaturais" durante a Idade Média (SARTORI, 2013). Também, da corporação dos "Maschereri" na Veneza do século XVII, coexistindo com a dos pintores, escultores e entalhadores; de Piranesi e de uma época em que a concepção de cenografias teatrais que exigia uma síntese de habilidades, já que o cintilar das velas anulava as cores e revelava apenas linhas e massas, e a espacialidade, constituída fundamentalmente por escadarias, balaustradas e cúpulas, dependia do domínio da iluminação e da matemática da perspectiva.

Fernand Léger, Moholy-Nagy, El Lissitsky, Willi Baumeister e tantos outros redimensionaram esses aspetos nas décadas de 1920 e 1930. Para eles, o espetáculo consiste em luz e cor: a imagem em movimento era o personagem principal e o desafio consistia em colocar os elementos ativamente no espaço. Exemplo disso é o *Ballet mécanique* (1924), filme experimental de Léger construído por contraste de objetos, passagens lentas e rápidas, repousos e intensidades, com a imagem em movimento como personagem principal. A estreia do filme teve lugar na Exposição Internacional de Novas Técnicas para o Teatro, em Viena (1924), organizada por Friedrich Kiesler, arquiteto e cenógrafo austríaco colaborador de Loos, vinculado à Bauhaus, às vanguardas e também a Einstein.[7] A exposição, caracterizada por uma pesquisa no aspecto visual e espacial do teatro, teve como destaque o *Raumbühne* (espaço cênico) de Kiesler. Inspirado no circo e outras práticas populares, sua proposta consistia de um palco circular e uma rampa em forma de espiral construído verticalmente e no qual as poltronas se moviam em torno ao palco e deixava expostas as estruturas que habitualmente ocultas pelo arco do proscênio. Síntese do orgânico e do industrial, do

[6] *Théatron.* (*théa,* 'espetáculo, vista, visão' + o sufixo *-tron* 'instrumento').
Derivado do verbo *theáomai-theômai* 'contemplar, olhar como espectador'; cognato de *theōréō* 'contemplar (sobretudo os jogos); observar, examinar, olhar com interesse; considerar com a inteligência. (Dicionário Eletrônico Houaiss).

[7] Vínculo entre Kiesler e Einstein segundo comunicação oral "Carl Einstein et les arts du spectacle" de Liliane Meffre no Colóquio "Carl Einstein and the European Avant-Garde", Londres, 15-17 setembro 2010. (Texto não publicado).

funcional e do estético, iluminação, som, mecanismos, objetos e cena se articulavam e se cristalizavam no olho do espectador numa operação semelhante à empreitada dos pintores cubistas e à experiência do espaço que defendia Einstein.

Ou seja, artistas e arquitetos de distintas épocas e regiões se concentraram na intensidade plástica, mais do que na narrativa, como chave de um espetáculo. A máscara, meio utilizado na antiguidade como modo de evitar um estado lírico, só é expressiva no movimento, e o espaço só é espaço para quem se movimenta nele. Por exemplo, o personagem teatral do Arlequim tem sua origem no mito de Hellequin, um gigante mascarado que liderava uma multidão e que assolava os céus da Europa durante o solstício de inverno, época do ano na qual a barreira que separava o mundo dos mortos do mundo dos vivos estava mais baixa. A referência escrita mais antiga do exército dos mortos aparece na *História Eclesiástica* do monge anglo-normando Orderico Vitale, com data de 1091. Segundo Vitale, na noite de São Silvestre um grupo de monges e abades voltava de visitar a um doente quando se cruzaram com a horda de mortos liderada por Hellequin. A testemunha, um jovem padre, descreve os integrantes de uma procissão de mortos entre os quais figuravam "anões de cabeças grandes como barris, demónios e etíopes que perseguiam as criaturas danadas com golpes de lança e depois mulheres descompostas cavalgando cavalos negros" (VITALE *apud* SARTORI, 2013, p. 81).

Sem o moralismo de Vitale, outro documento do século XIII, atribui a Hellequin uma personalidade vigorosa e extrovertida (RAYNAUD, 1883). A versão conta que Luque, uma feiticeira que caiu doente na Normandia, encontrando-se na beira da morte chama a Hellequin para que venha na sua a busca. Este se entrega à uma intensa alegria, fazendo que o vento sopre de tal modo que desenraíze as árvores, destrua campanários e moinhos; toda a natureza participa do casamento de Luque e Hellequin.

Além desses dois textos, Hellequin e sua cavalgada selvagem durante o período mágico das auroras boreais mais intensas fazem parte das tradições germânicas e nórdicas. O que nos permite pensar os arlequins de Picasso dentro de uma tradição mítica e primitiva, e não apenas como personagens marginais. Como transcrição desses mitos primitivos em construções plásticas, esses arlequins articulam as camadas arcaicas do inconsciente coletivo ao mesmo tempo que rompem com hábitos visuais , esquemas e modos de pensar esgotados.

Máscaras e esculturas africanas, cabanas do Caribe, pinturas cubistas e espaços cênicos enraizados na cultura popular deflagraram produções artísticas e pensamento teórico com os quais ainda estamos lidando. O *Negerplastik* de Einstein nos lançou o desafio de pensar uma história da arte autónoma, livre de qualquer teleologia, dialética e caracterização geográfica. Os arlequins de Picasso, atualização de mitos de uma Europa primitiva e veiculo de funções psíquicas e ópticas, dizem respeito à visão em seu duplo sentido – substantivo e verbo. A obra de um e outro são um vigoroso contraponto a textos e trabalhos de pronto consumo que acompanham a passividade do regime visual dominante no mundo atual.

Ambos encontraram um caminho próprio, cabe a nós realizar a experiência de ver – cogitar, afirmar, duvidar com os olhos – e abrir novos caminhos para a história da arte hoje. Ou, nas palavras de Einstein, "uma mudança no ato de ver assim como a força dos estratos psíquicos ativados estarão na origem de uma seleção totalmente transformada da história" (EINSTEIN, 2003, p. 164).

Referências bibliográficas:

EINSTEIN, Carl. "Aphorismes méthodiques" (1929). In: *Ethnologie de l'art moderne* (textos publicados na revista *Documents* em 1929-30). Tradução, apresentação e notas de L. Meffre. Marselha: André Dimanche Editeur, 1993.

_____. "Arnold Waldschmidt"; "Schmitt-Reute". In: *Werke, Band 1. 1908-1918.* Editado por Rolf-Peter Baacke e Jens Kwasny. Berlim: Medusa Verlag, 1980, pp. 36-40 e 43-48.

_____. *Georges Braque* (1934). Tradução de Jean-Loup Korzilius. Publicação dirigida, revista, apresentada e anotada por Liliane Meffre. Bruxelas: Éditions La Part de l´Oeil, 2003.

_____. "Giorgio de Chirico". In: *Deutsche Kunst und Dekoration,* vol. 61. Darmstadt: Verlagstansalt Alexander Koch, 1928, pp. 259-266.

_____. "Giorgio de Chirico" (1930). In: *Werke, Band 3. 1929-1940.* Editado por Marion Schmid e Liliane Meffre. Berlim-Viena: Medusa Verlag, 1985, pp. 63-67.

_____. *Negerplastik* (1915). Florianópolis: editora UFSC, 2011. Publicado sob a direção de L. Meffre. Legendas estabelecidas por E. Bassani e J.-L. Paudrat, apresentação de L. Meffre, posfácio de R. Conduru, tradução de I. de Araujo.

GLACKEN, Clarence. *Traces on the Rhodian Shore*. Berkeley: Berkeley University Press, 1967.

LOOS, Adolf. "The principle of cladding" (1898). In: *Spoken into the Void. Collected Essays 1897-1900*. Cambridge: The MIT Press, 1982, pp. 66-69.

RAYNAUD, Gaston (editor). "*Des avocas, de la jument au deable, de Luque la maudite*. Trois dits tirés d'un nouveau manuscrit de fableaux". In: *Romania XII*. Paris: F. Vieweg, 1883, pp. 220-229.

RYKWERT, Joseph. "Gottfried Semper: architect and historian" (1989). In: SEMPER, G. *The Four Elements of Architecture and Other Writings,* 2010, pp. vii-xviii.

SARTORI, Donato. "Em busca das fontes históricas". In: ALBERTI, C.; PIZZI, P. (org.). *A arte mágica de Amleto e Donato Sartori* (2010). São Paulo: Editora Realizações, 2013, pp. 65-83.

SEMPER, Gottfried. "Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity", 1834. In: *The Four Elements of Architecture and Other Writings* (1989). Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2010, pp. 45-73.

_____. *Style in the Technical and Tectonic Arts* (1860-63), Tradução de Harry Francis Mallgrave e Michael Robinson. Los Angeles: Getty Publications, 2004.

Territórios redimensionados: das instituições museais aos novos meios expositivos

Giovanna Graziosi Casimiro
Universidade Federal de Santa Maria - UFSM

Resumo: Este artigo pretende discorrer sobre a redinamização dos espaços museais, através da utilização da tecnologia de realidade aumentada; a produção artística digital e a nova relação estabelecida entre público e arte na era da conectividade. Através da análise de museus, espaços expositivos, exposições e dinâmicas institucionais vinculadas à tecnologia - em especial a da realidade aumentada -, são pontuadas transfomações estruturais e relacionais. Para tanto, também serão avaliados aspectos de espaços museais, culturais e festivais do Brasil (MASP, Itaú Cultural, FILE), para que se possa avaliar o nível de integração e adaptação. Portanto, rever o termo espaço e repensá-lo enquanto "meio", cuja função se dá através de fluxos e relações construídas em uma realidade física e virtual - transversalmente -, e estrutura suas dinâmicas na transdisciplinaridade e ciberatividade.

Palavras-chave: história da arte, arte e tecnologia, meio expositivo.

Abstract: This article discuss the revitalization of museological spaces through the use of augmented reality technology; the digital artistic production and the new relationship between the public and art in the age of connectivity. Through the analysis of museums, exhibition spaces, exhibitions and institutional dynamics related to technology - especially of augmented reality - structural and relational transfomações are scored. To do so, also aspects of museological, and cultural festivals in Brazil (MASP, Itaú Cultural, FILE) spaces will be evaluated to be able to assess the level of integration and adaptation. So review the term space and rethink it as "medium", whose function is through the flows and relationships built in a physical and virtual reality - across - and its dynamic structure in transdisciplinarity and ciberatividade.

Keywords: art history, art and technology exhibition middle.

Introdução

A compreensão da interface se expande e interfere diretamente sobre a expressão criativa, logo, se estabelece uma cultura da interface. Os museus se transformam: além da catalogação, coleção e a conservação, atuam na disseminação informacional, agrupam ideias, mostras de arte, planos, trafegam do meio virtual para o real. Novos espaços também se estruturam: instituições e centros de pesquisa - em dinâmicas inéditas - absorvem as necessidade da produção artística

contemporânea - em especial, a digital. Hans Belting (2008), afirma que assim como os museus se adaptaram ao longo da história, é preciso rever as possibilidades, e o fato de que talvez novos espaços sejam necessários para abrigar a produção artística atual. O espaço se transforma à medida que seu conteúdo expositivo se reestabelece. Consequentemente, a história da tecnologia binária se confunde à construção de diversas linguagens e obras de arte da metade do século XX em diante. Segundo Edward Shanken (2002), à medida que os artistas criaram obras de arte cinética, reconfiguraram sua dinâmica a partir da ação do expectador, levando a uma desconstrução dos papeis tradicionais na arte, onda há o objeto, o observador e o artista, resultando em novas relações entre público<>obra. De acordo com Christiane Paul (2008), os anos 90 representam a "revolução digital", através do rápido desenvolvimento dos meios digitais. Tecnologias criadas quase sessenta anos antes foram aprimoradas - caso dos softwares e hardwares -, potencializando suas capacidades; o surgimento da World Wide Web configura (anos 90) a conectividade, tornando-a global. Passando pela *computer art, multimedia art, new media art, digital art,* os artistas desde os anos 70, passaram a construir nova relação com a tecnologia, desenvolvendo projetos que uniam arte e computador. Desta forma, a tecnologia digital atinge tal estágio de desenvolvimento que oferece possibilidades inteiramente novas para criação e experimentação na arte. Pierre Lèvy (2004) constata que esta nova dimensão da comunicação estrutura a condição elementar da inteligência coletiva: o compartilhamento de conhecimentos/ dados e de forma recíproca. Progressivamente, modifica a forma como a sociedade se organiza e relaciona. Os artistas, dotados de uma liberdade criativa, constroem objetos, sistemas, conexões que transcendem a realidade comum e material. Promovem uma reflexão sobre o possível e o impossível aos olhos da ciência. Automaticamente, abrem ao questionamento do entorno e de suas relações.

Do Espaço ao Meio: compreender através do virtual

Espaços museais e institucionais estão imersos, hoje, em um momento transitório socio-cultural, cuja base é estabelecida pelas regras da Cibercultura.

A definição do *International Council of Museums (*ICOM, 2001) para "museus" é de uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade.

> A disputa em torno da história da arte tem como o seu lugar atual e também o futuro no museu de arte contemporânea. Nesse local não exposta apenas a arte contemporânea, mas se encontra a história da arte. Porém, exatamente aqui existem dúvidas pertinentes sobre se a idéia de expor a história da arte no espelho da arte contemporânea ainda é universal e se ela ainda se sustenta (...) Por que os museus atuais não devem vivenciar a fundação de outras instituições em que a história da arte não tem mais lugar ou tem uma aparência completamente diferente?[1]

[1] BELTING, 2006, p. 135-167.

O termo espaço vem do latim "*spatium*" e significa espaço, lugar ou espaço de tempo. Inseri-lo nas novas condições de tempo e realidade da era digital, torna-o desconfigurado, contorcido pelas possibilidades virtuais - juntamente ao status do tempo. Porém, é importante considerar que diversos períodos da historia influenciaram no status e significado o termo "espaço". Do ponto de vista antropológico, "é um sistema de proximidade próprio do mundo humano e por conseguinte, dependente das técnicas, significações, linguagens, culturas, convenções, representações e emoções humanas".[2] As obras de arte digital e as linguagens adotas pelos artistas contemporâneos, vêm transcendendo tais limites. Não se trata de subverter, mas sim, de uma necessidade dos próprios projetos, que pedem um sistema contínuo entre obra<>público<>meio.

O espaço pensado *in situ* não parece se encaixar nos padrões atuais da produção artística digital, bem como, aos hábitos quotidianos de seu público. Logo, pensar o espaço *in fluxu* permite vislumbrar uma via condutora de fluxos informacionais, relacionais e sensíveis. Cauquelin (2006) aprofunda tal questão refletindo o espaço cibernético como um espaço de ligações, atravessado por fluxos que transportam mensagens, palavras, imagens e sons - em uma rapidez denominada "tempo real". São portanto, ligações instantâneas, instáveis, em constante evolução. Portanto, pensar o termo "meio expositivo": trata-se de uma via e cabe muito bem às dinâmicas de um meio expositivo, cujos referenciais são fluidos maleáveis às possibilidades interativas e imersivas.

Anne Cauquelin (2006) analisa essas transformações, e afirma que o "real" não tem mais "lugar" de ser, pois o aqui e o lá se confundem, sua distância é abolida: o mundo é rearranjado, não havendo um ponto de fuga. O dispositivo digital atua sobre a forma como esse espaço se constrói, afinal, "o espaço neutro do dispositivo é *sem lugar*".

> Eis-nos, pois, com uma reformulação das duas perspectivas espacial e temporal: lugar e tempo, para o dispositivo eletrônico, são incorporais. Eles só assumem corpo em determinadas circunstâncias e retornam a sua neutralidade, a sua indiferença, a partir do momento em que a ocasião - um sinal ou um impulso - se extingue.[3]

Compreender o conceito de virtual, permite visualizar as possibilidades emergentes das novas dinâmicas dos meios expositivos. Em outubro de 2010, dois artistas - até então desconhecidos - decidiram invadir o MoMA (Nova Iorque - EUA) e expor seus trabalhos através da técnica de Realidade Aumentada.[4] A ocupação feita pelos artistas Sander Veenhof (Holanda) e Mark Skwarek (EUA) foi intitulada "WeARinMoMA".

---

[2] LÈVY, 2004: 15.

[3] CAUQUELIN, 2006:162.

[4] O termo "realidade virtual" foi criado em 1989 por Jaron Lanier, e se popularizou nos anos 90, diante do avanço tecnológico que possibilitou a execução da computação gráfica interativa em tempo real. Posteriormente surge a tecnologia da Realidade Aumentada. Paul Milgram e Fumio Kishino (1994) definiram o conceito de Realidade Misturada (RM) como "qualquer lugar entre os extremos de uma Continua Virtualidade". Segundo Claudio Kirner (2004), permite, ao usuário, ver, ouvir, sentir e interagir com informações e elementos virtuais inseridos no ambiente físico, através de algum dispositivo tecnológico. A realidade aumentada combina os objetos virtuais e reais no espaço físico em tempo real, porém eles só podem ser visualizados juntos através da interface interativa. Representa uma técnica que trabalha na linha divisória entre o material e o imaterial, o real e o virtual.

> À distância, via GPS, a dupla de artistas acionou comandos de informática e fez com que dezenas de peças tridimensionais produzidas por eles e por outros 30 artistas convidados surgissem na tela dos celulares e tablets de quem circulava pelo MoMA naquele dia. (...) Em vez de se enfurecer com os artistas, a diretoria do museu aplaudiu o atrevimento e incorporou as peças virtuais à sua coleção. E, por conta disso, diversos museus dos Estados Unidos e da Europa pararam para repensar sua relação com a tecnologia. Desde então, muitos se debruçaram sobre a realidade aumentada e lançaram projetos vanguardistas.[5]

A partir de então, diversas instituições, como o Museu de História Natural de Washington, o Brooklyn Museum de Nova Iorque, o Sukiennice Museum da Cracóvia, o Louvre de Paris, passaram a incorporar em suas dinâmicas espaciais e institucionais tais possibilidades tecnológicas. O Museum of London desenvolveu um aplicativo chamado StreetMuseum, que permite acessar, em meio ao espaço urbano, mais de 200 imagens de seu acervo através da realidade aumentada. É possível ver Londres em diferentes momentos de sua história através da sincronização da captura de imagens instantâneas de prédios e monumentos à documentos fotográficos do acervo.

> A partir do anos 50, assistimos se construir no mundo da arte duas grandes tendências (...) por um lado interessando-se por uma nova comunicação em ruptura com o modelo midiático, uma tendência que procura fazer participar o espectador da própria elaboração das obras sob o modo de *feedback* cibernético, modificando assim tanto o estatuto da obra quanto aquele do autor.[6]

Portanto, enqunto a curadoria dá conta de construir uma narrativa acerca de determinados temas, as obras tecem um diálogo com seu público. Obras analógicas e digitais são dotadas de características diferenciadas, e isso acarreta dinâmicas varias para cada entorno que a abriga. Edmond Couchot (2003) apresenta um dos aspectos mais relevantes percebidos até o momento da pesquisa: de que os processos e dinâmicas museais, institucionais e expositivas seguem um caminho m direção a maior autonomia do visitante. E não se trata de um adicional e sim de uma necessidade resultante da conjuntura de fatores preexistentes. Ainda, a partir do que o autor afirma, percebe-se a influencia da tecnologia binaria sobre o sistema da arte, não se tratando da obra em si, mas de seu conjunto: “O essencial do espectador não é mais o objeto em si mesmo, mas a confrontação dramática do espectador a uma situação perceptiva”.[7] Dessa forma, preciso avaliar e redefinir a origem da interatividade nos espaços de exposição. Couchot (2003) trata da interatividade “endógena e exógena”, porem, se for pensada em relação sua origem e relação com o meio expositivo, pode-se avaliar outra classificação: interatividade trás novas características ao ambiente; suas relações são reconfiguradas, assim, é possível pensar sua origem a partir da obra e/ou do meio.

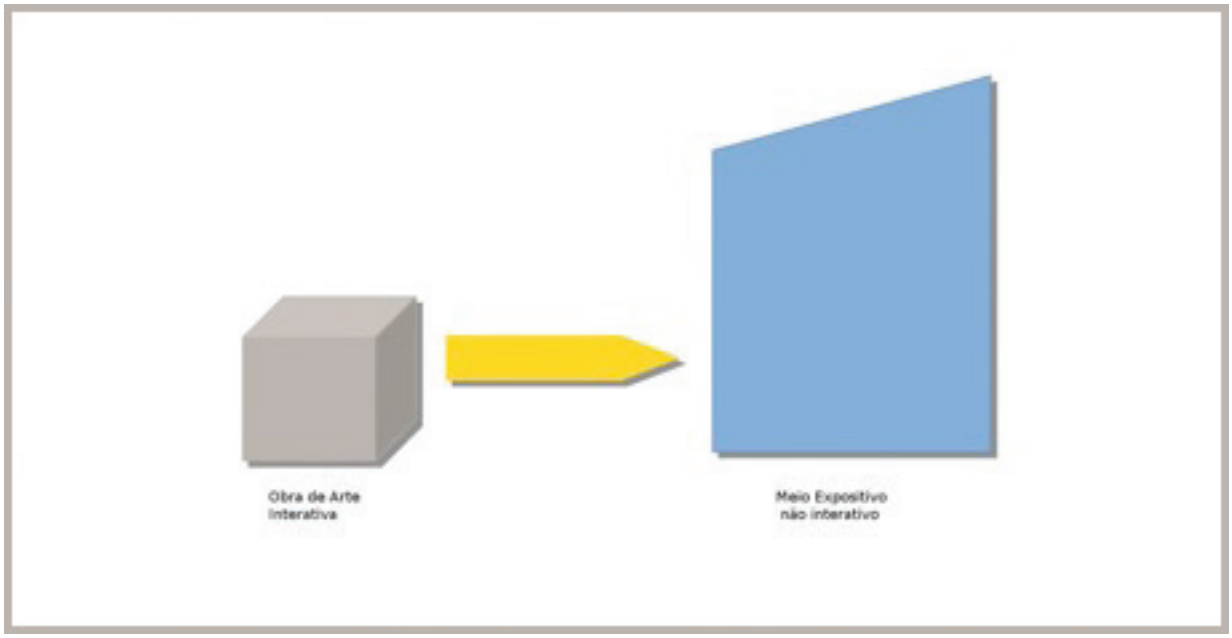
Interatividade via Obra surge quando a obra de arte interfere diretamente nas questões espaciais pela sua natureza interativa/digital. Portanto, pensar em como a ambiente expositivo

[5] Disponivel em: m.oglobo.globo.com/cultura/museus-dos-eua-europa-lancam-projetos-vanguardistas-de-realidade-aumentada-4961365 > Acesso em: 22/04/2014.

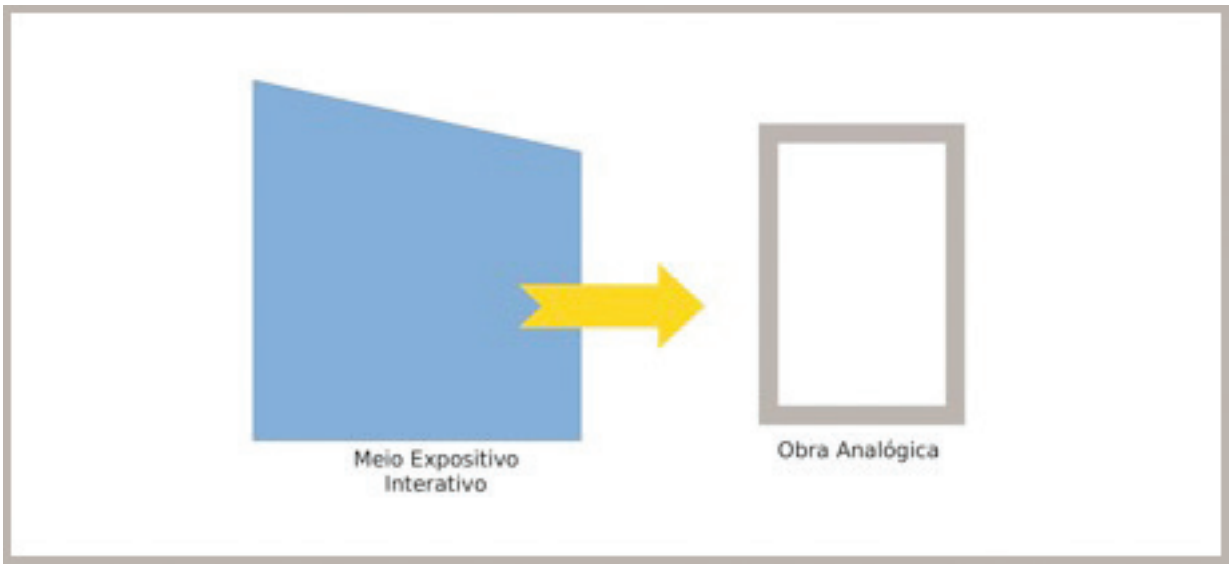
[6] COUCHOT, 2003: 103.

[7] COUCHOT, 2003:13.

é modificada pelos recursos e necessidades de obra interativa: que pode ser tocada, alterada, destruída e reconstruída, e requer um ambiente que possibilite a movimentação do público e sua liberdade de ação. Logo, a Interatividade via Obra se refere à interatividade que parte da obra de arte para o meio expositivo.



Interatividade via Meio surge quando o processo interativo digital e diretamente aplicado na dinâmica espacial/institucional, consequentemente, interfere sobre as obras - seja um acervo analógico ou digital. Trata-se de um espaço interativo, porem não necessariamente dotado de um acervo interativo. Ainda assim, a relação é reconstruída, tornando-se interativa.



Considerações

O termo fluxo parece condizer a diversos períodos da história e da arte. Bem como nas grandes navegações, cujo termo espaço era medido pelos seus fluxos, na atualidade, o termo espaço - seja o espaço expositivo ou o ciberespaço - se estabelece diretamente por fluxos.

Porém, enquanto o primeiro se concentrava em elementos materiais e mercantis, o segundo cria sua dinâmica a partir de fluxos elétricos, informacionais e relacionais. Curiosamente, se as primeiras grandes expedições marítimas forem pensadas como o princípio do sistema global da era moderna, pode-se pensar o espaço cibernético como o avanço dessa mentalidade, seu ápice, até então. A realidade virtual e aumentada, o ciberespaço e todo o sistema em redes informacionais, representam a globalização viva. Afinal, o próprio Pierre Lèvy esclarece que a partir desses avanços a inteligência se torna coletiva.

Portanto, é evidente a transformação dos espaços expositivos diante da nova configuração cultural e social, especialmente através da Realidade Aumentada em sua dinâmica institucional. Ao mesmo tempo, é importante compreender que mais do que os espaços tradicionais em modificação, é necessário que cada espaço construa a sua identidade, a partir da sua função enquanto instituição, museu, centro cultural, festival, etc. E que essa identidade carregue a autenticidade de cada espaço, com suas caracterísricas particulares. Não se trata de instituir uma obrigação velada de que todos os museus e espaços de exposição devem absorver a produção de Arte&Tecnologia - ou todas as tecnologias binárias -, mas sim, que sua identidade possa ser melhorada através do digital: as mudanças estruturais sútis, gradualmente, serão a base para o surgimento de possibilidades inteiramente novas e de meios expositivos inéditos, visivelmente, já em progresso.

> Os testemunhos artísticos da cibercultura são obras-fluxo, obras-processo, ou mesmo obras-conhecimento pouco adequadas ao armazenamento e à conservação (...) São “obras abertas”, não apenas porque admitem uma multiplicidade de interpretações, mas sobretudo porque são fisicamente acolhedoras para a imersão ativa de um explorador (...) quanto mais a obra explorar as possibilidades oferecidas pela interação, pela interconexão e pelos dispositivos de criação coletiva, mais será típica da cibercultura...e menos será uma “obra” no sentido clássico do termo.[8]

Referencias Digitais:

- Claudio Kirmer. Disponível em:
<http://www.ckirner.com/artigos/RA- Publicidade.html> Acesso em: 25/04/2014.
- “WeARinMoMA”. Disponível em: <http://m.oglobo.globo.com/cultura/museus-dos-eua-europa-lancam-projetos-vanguardistas-de-realidade-aumentada-4961365> Acesso em: 20/05/2014.

Referências Bibliográficas:

- BELTING, Hans. O Fim da Historia da Arte. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. Teorias da arte. São Paulo: Martins, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. Freqüentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. No ângulo dos mundos possíveis. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.
- COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- ECHEVERRÍA, Javier. Un Mundo Virtual. Barcellonas: Ed. Debolsillo, 2000.
- LÈVY, Pierre. Inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço. Ed. La Dècouverte.
- LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LÉVY, Pierre. A Emergência do Cyberspace e as mutações culturais. In: PELLANDA, Nize Maria; PELLANDA, Eduardo Campos (org). Ciberespaço: Um Hipertexto com Pierre Lévy. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.
- LÉVY, Pierre. Que é o Virtual?. São Paulo: Ed. 34, 2003.

[8] LEVY, 1999, p. 147.

- MANOVICH, L. The language of new media. Cambridge Mass, 2002.
- MILGRAM, Paul, KISHINO, Fumio. A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays. IEICE Transactions on Information Systems, Vol E77-D, No.12 December 1994.
- PAUL,Christiane. Digital Art. New York: Thames & Hudson, 2008.
- SHANKEN, E. A., “Art in the information age: Technology and conceptual art” in Leonardo Electronic Almanac 4, No. 35 (2002).

Paisagens (Re)encenadas

Ines Linke
Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ

Resumo: A partir da compreensão da paisagem como referência cultural, que marca a percepção da natureza e concepção do mundo, buscamos, neste trabalho, complementar a abordagem artística da paisagem apresentada por Kenneth Clark em *Paisagem na arte*, dando especial destaque a transformação do conceito de paisagem no campo mais amplo da história da arte e da cultura visual. Aqui ela é discutida e redefinida enquanto construção e representação, a fim de rever seu lugar na história da arte sob um ponto de vista pós-colonial.

Palavras-chave: Arte. Paisagem. Representação.

Abstract: Based on an understanding of landscape as a cultural reference, which marks the perception of nature and conception of the world, we seek to complement the artistic approach on landscape presented in Kenneth Clark's *Landscape into art* by emphasizing the transformation of the concept of landscape within the broader field of art history and visual culture. Landscape is discussed and redefined as constructions and representation, in order to revise its place in art history from a postcolonial point of view.

Keywords: Art. Landscape. Representation.

A representação da paisagem

A paisagem como representação da natureza é tema clássico, recorrente na história da arte e conduz a compreensões imagéticas que manifestam valores e ideias de um lugar num determinado tempo. Nas demais áreas do conhecimento a paisagem, também, está vinculada ao campo do visível[1] em função de sua dimensão estética. Conforme Simon Schama, professor de história da arte, a paisagem revela o homem e expressa seu modo de vida e cultura. O autor a concebe enquanto construção humana capaz de determinar a percepção do que chamamos de realidade. Para ele paisagem:

> (...) é cultura antes de ser natureza, um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha. No entanto, cabe também reconhecer que, quando uma determinada idéia de paisagem um mito, uma visão, se forma num lugar concreto, ela mistura categorias, torna as metáforas mais reais que seus referentes, tornam-se de fato parte do cenário.

[1] BESSE, 2006.

Consequentemente, tal argumento leva-nos a cogitar que a paisagem determina não apenas a visão do mundo, a percepção e o imaginário, mas, que, ela, também possibilita gerar e formar modelos cognitivos ao longo do tempo. De forma semelhante Milton Santos, geografo brasileiro, em *Metamorfoses do Espaço Habitado* define paisagem enquanto fenômeno vinculado à percepção. Pois;

> Tudo o que nós vemos, o que a nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. É formada não apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc.[2]

A paisagem por sua vez encontra-se sujeita a mudanças e transformações que derivam de movimentos em escala local e global. Em outros textos Santos aborda a globalização como fábula aberta ao futuro de uma nova civilização dependente de um contexto fundamentado na tentativa empírica e simbólica de construção de um espaço unipolar de dominação, que concentra o dinheiro e a informação. Para Santos, "o homem vai impondo à natureza suas próprias formas, a que podemos chamar de formas ou objetos culturais, artificiais, históricos" (Santos, 1988, p. 89). E estes fazem com que

> (...) a natureza conheça um processo de humanização cada vez maior, ganhando a cada passo elementos que são resultado da cultura. Torna-se cada dia mais culturalizada, mais artificializada, mais humanizada. O processo de culturalização da natureza torna-se, cada vez mais, o processo de sua tecnificação. As técnicas, mais e mais, vão incorporando-se à natureza e esta fica cada vez mais socializada, pois é, a cada dia mais, o resultado do trabalho de um maior número de pessoas. Partindo de trabalhos individualizados de grupos, hoje todos os indivíduos trabalham conjuntamente, ainda que disso não se apercebam. No processo de desenvolvimento humano, não há uma separação do homem e da natureza. A natureza se socializa e o homem se naturaliza. (Santos, 1988, p. 89)

Ressalve-se, corroborando com o raciocínio de Santos, que ao longo da historia da arte, a pintura propagou uma representação essencialmente pictórica da paisagem atrelada à concepção e ao conhecimento técnico dos artistas. Mas o que seria essa paisagem estética na qual a natureza se socializa e o homem se naturaliza?

Em *Paisagem na arte* Kenneth Clark afirma que:

> (...) a pintura de paisagem marca as fases de nossa concepção de natureza. Toda arte é até certo ponto simbólica e a prontidão com que aceitamos símbolos como realidade, depende de certo modo de nossa familiaridade com eles.

Clark categoriza as representações em quatro tipos distintos: paisagem de símbolos, paisagem dos fatos, paisagem fantástica e paisagem ideal. Modo pelo qual o autor oferece um repertório para compreensão das diversas abordagens artísticas no intuito de imprimir uma forma lógica ao mundo.

[2] SANTOS, 2008. p.67-68.

Segundo ele, a paisagem de símbolos tem seu desenvolvimento na Idade Média, quando os objetos materiais eram percebidos enquanto signos de verdades espirituais, e onde, também, foram estabelecidas inúmeras referências à natureza expressas por formas de montanhas, florestas e cenas de vida ao ar livre.

Clark associa a paisagem dos fatos à escola flamenca onde a paisagem é representada de forma mais realista e menos imaginativa, motivo pelo qual se procurou ampliar a percepção a partir da observação, da sutileza de tons e do uso da luz. Tratava-se de encontrar uma verdade a partir do estudo dos detalhes de cada objeto e da fidelidade das formas. Assim, de maneira instintiva e empírica um novo sentido de espaço foi inventado. Esta categoria, retomada no século XVII, influenciou a visão burguesa de arte do século XIX.

No concernente a paisagem fantástica, Clark associa o uso consciente do misterioso e do desconhecido, onde a representação de aspetos da natureza é utilizada para estimular efeitos no espectador. Segundo o autor a noção de paraíso não satisfazia o imaginário dos espectadores no século XV; estes idealizavam e vinculavam suas emoções às imagens da vegetação selvagem e ameaçadora.

A paisagem ideal, por sua vez, aspira à poesia e se utiliza dos mitos do campo e da natureza. Nesta condição ele compara a paisagem ideal à imagem teatral nas quais massas escuras de arvores e rochas emolduram uma cena luminosa.

A construção da paisagem

Na América, a percepção da paisagem foi marcada por imaginários que circulavam em forma de narrativas e imagens simbólicas, descritivas, fantásticas e idealizadas, construídas a partir das convenções pictóricas europeias; as imagens complementaram as práticas simbólicas, ereção de cruzes, das nomeações, das escritas de relatos, dos mapas e imagens, instituídos para consolidar a ideia da descoberta.

Américo Vespúcio[3] 1451-1512, em sua celebre terceira carta, declarou ter encontrado um “Mundus novus” no hemisfério sul, mais agradável que qualquer outra região. A publicação de suas explanações transformou o ato de ver em gesto de conquista. Seus relatórios de viagem foram divulgados, em curto período de tempo, por meio de vinte e três impressões em latim e trinta e sete versões vernáculas (dezessete versões em alemão, oito em Italiano, oito em Frances, três em holandês e uma em Tcheco).[4] Os números das edições, publicadas com contribuições de patrocinadores, oficiais governamentais, editores, ilustradores e artistas, *per si*, indicam o sucesso do relato.

Uma das xilogravuras da página de titulo (Estrasburgo: Mathiam Hupfuff, 1505) mostra quatro nativos em uma paisagem montanhosa (Figura 1). A paisagem se apresenta estranhamente familiar aos modos de representação da época, e se assemelha ao contexto de

[3] Amerigo Vespúcio, 1451-1512.

[4] CHIAPPELLI, 1976, p.540.

Figura 1 - Américo Vespúcio. *Mundus Novus*, 1505. Fonte: Biblioteca John Carter Brown – Brown University).

seus leitores da Alsácia, embora faça referência a uma terra misteriosa, fora das experiências do "velho mundo".

Nos textos de exploradores, as imagens foram consideradas importantes para o relato do "novo mundo" crível, vendável e atrativo para o publico europeu. Entretanto, os artistas ilustraram cartas e relatos de viagens a partir de modelos e convenções e não de experiências ou observações *in loco*. Gravadores (técnicos) e artistas europeus conceberam imagens a partir de outras gravuras, do estudo de artefatos e objetos, além da interpretação de cartas e relatórios. Versões das mesmas cenas imagens aparecem e reaparecem como melhoradas e "mais precisas" em novos livros e edições. Cada artista estabeleceu modificações de acordo com esquemas de representação, tecnologias e técnicas. As narrativas dos navegadores (con) fundiram-se com interpretações e invenções de artistas e gravadores que não diferenciaram e/ou desvincularam narrativa pessoal, modelos, exemplos em circulação e sua própria imaginação.

As representações da América expressam um depositário dos desejos e receios europeus. Eles vislumbraram um mundo estranho, composto por corpos nus, cenas de canibalismo, enfeites de plumas, supostas fantasias extravagantes, visões eróticas, crenças medievais (monstros), símbolos de poder, expressão de tradições estéticas da antiguidade e da mitologia greco-romana que agregaram valores para as publicações. Estas imagens ficcionais e suas versões tornaram-se ícones de um exótico "novo mundo", composto por vasta paisagem, animais (papagaios, tamanduás, antas, preguiça), plantas (abacaxi e banana) e manifestações culturais.

As representações de terras, florestas e outras riquezas naturais exprimiram, também, interesses mercantilistas e científicos fomentando possibilidade de projeção para empreendimentos estrangeiros. Viajantes e naturalistas ao longo dos séculos XVIII e XIX marcaram a história do "novo continente". Em sua expedição pelas Américas (1799 a 1804), Alexander von Humboldt, embora impedido de permanecer no Brasil, vislumbrou um projeto científico-artístico por meio da renovação da pintura a partir da representação da vegetação tropical.[5] Humboldt propôs unir experiência científica e estética, para, a partir da ênfase no singular e da sensibilidade conduzir ao conhecimento universal. Após a abertura dos portos, e consequente ampliação da infraestrutura necessária às relações comerciais, mais viajantes buscaram conhecer o "novo mundo", colocando, por conseguinte a imaginação dos artistas a serviço do conhecimento científico e expedições exploratórias. A natureza era para ser conquistada, classificada e dominada, tanto pela ciência quanto pela arte. A intenção era identificar, classificar, mapear, arquivar e levar o conhecimento para a Metrópole.

No século XIX, encenações das paisagens da América do Sul tornaram-se comuns: flora e fauna, tribos indígenas, cenas do cotidiano, representações da cultura e retratos da natureza paradisíaca reforçaram a ideia do original, do primitivo, do autêntico e da natureza inesgotável. As imagens foram apresentadas como verdades incontestáveis e ao mesmo tempo exploram aspetos fantásticos e participam na confecção de um pacote exótico de acordo com as expectativas do projeto colonizador.

As descrições dos itinerários e paisagens serviram como inspiração para outros viajantes. Charles Darwin relembra as descrições de Humboldt no diário da viagem Beagel, assim como de imagens vistas anteriormente por ele. Seu olhar é moldado por textos descritivos de lugares distantes e por imagens de florestas encantadas de Conde de Clarac.[6] Ele descreveu sua experiência no Brasil como: "uma visão nas Mil e Uma Noites, com a vantagem da realidade".

Apesar de suas agendas jornalísticas, botânicas, antropológicas muitos artistas aplicaram o termo "pitoresco" como parte dos títulos de suas publicações. No século XIX, a palavra "pitoresca" foi intitulada enquanto uma categoria estética, um instrumento para captar a percepção dos elementos naturais e a diferença de uma terra estrangeira. Em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Jean-Baptiste Debret[7] descreve o Brasil por meio de textos curtos acompanhados por uma serie de litografias. Ele dedica o primeiro tomo a representação de uma visão original, da mata virgem e população nativa (Figura 2).[8]

Desenhos, gravuras e aquarelas contribuíram para a construção de um discurso progressista e civilizatório, inscrevendo as paisagens nas práticas econômicas e na agenda cultural colonialista. Elas foram transportadas e divulgadas no velho continente, construindo

[5] Alexander von Humboldt, "Ensaio sobre a geografia das plantas."

[6] Charles-Othon-Frédéric-Jean-Baptiste, Comte de Clarac (1777-1847).

[7] Jean-Baptiste Debret (1768-1848).

[8] No segundo tomo Debret enfoca nas práticas agrícolas e o trabalho escravo; no terceiro representa manifestações culturais e cenas do cotidiano.

Figura 2 - Jean-Baptiste Debret, Mata Virgem, 1834. Fonte: Biblioteca John Carter Brown – Brown University).

um teatro de projeções do "novo mundo", que com o tempo e por meio do contato poderia ser elevado à condição de civilizado e desenvolvido.

(Re)encenando a paisagem

A conquista da nova paisagem se deu não somente pelo ato de ver, pisar, plantar bandeiras e nomear os lugares, mas, principalmente pela aquisição imaginativa e intelectual do "novo mundo".

> Para a mente europeia tomar posse de uma nova e expandida realidade exigiu o desenvolvimento de substanciais novos conjuntos de símbolos. O inominável e inconcebível não são absolutamente congruentes, mas eles se sobrepõem suficientemente para perceber que as palavras devem seguir as coisas e pensamentos sem grande demora, independente da distancia que eles podem ter da experiência previa.[9]

Conceitos, imagens e percepções foram naturalizados formando um imaginário em que as diferentes categorias de Clark se confundem. Paisagens simbólicas, de fatos, fantásticas e idealizadas revelam uma relação complexa entre homens e seu entorno e uma mobilidade entre lugares e tempos, entre mundos antigos e novos. A propagação dos mitos do índio, da natureza, do país refletiram as formas de ver e perceber o território desempenhando importante fator na formação da identidade brasileira, especialmente, após sua independência em 1822.

[9] CHIAPPELLI, 1976.

O projeto de arte brasileiro pautou-se na presença de um sentimento romântico que atribui às paisagens locais características que perduraram ao longo do tempo, reforçando os mitos da paisagem natural ou rural que perpetua o gosto burguês, presente na mercantilização das propagandas turísticas. A cada novo empreendimento as imagens que se pautam nos códigos de representação estabelecidos pela idealização da cultura indígena, da herança africana e da civilização colonial são reencenadas. A ideia da riqueza natural tornou-se ao mesmo tempo motivo de orgulho nacional e fonte de renda da "nova civilização" que continua a ofertar "novas possibilidades" dando prosseguimento aos espaços que concentram o dinheiro e a informação. Ressurgem a valorização da tradição da paisagem clássica com a emoção e da idealização dos pintores românticos, muitas vezes, sem os paradoxos e desafios contemporâneos.

São recicladas estratégias similares para mercantilizar as paisagens nacionais. Os cruzeiros de turismo prometem vistas muitas vezes impregnadas por discursos do tempo das descobertas e aventuras dos naturalistas. Praias desertas, paisagens bucólicas, culturas "típicas" primitivas ou neocoloniais "romantizadas" são (re)produzidas para afirmar identidade do lugar, aludindo a modelos cognitivos construídos em outras épocas.

A representação da paisagem expressa valores culturais transpassados por outros tempos reproduzindo categorias oriundas de países hegemônicos facilmente observáveis na paisagem vinculada à indústria do turismo, onde as ideias de paisagem servem como roteiro coreográfico, capaz de criar uma distancia irônica entre "o outro", o habitante nativo e o turista. O "explorador anônimo" é convidado a desbravar as belas praias, a conhecer a pobreza autêntica, a diferença, a descansar da civilização contemporânea ou, no caso extremo, a regressar à natureza selvagem.

As imagens reencenadas servem como pano de fundo para experiências e autorepresentações que incorporam as categorias descritivas de uma visão pós-colonial, por vezes vinculada a discursos políticos e econômicos que encortinam paisagens devastadas, escombros de projetos comerciais fracassados e apagam conflitos.

Vive-se a globalização como fábula, onde o eternamente novo oferece outras possibilidades de exploração, geralmente apoiadas na construção simbólica do lugar. AlSayyad, enfoca em sistemas de representação tais como colonialismo e desenvolvimentismo conformados pelas economias políticas. Segundo esta concepção, a globalização está interna a sistemas históricos e acaba por determinar a dinâmica das interconexões e os processos de transição entre si. (AlSayyad, 1996, p.120). Deste modo, a cultura globalizada está marcada pela gestão da diversidade, pela cultura dos grupos dominantes e pelo fluxo que o sistema de objetos e de imagens (re)produz. As imagens de paisagem, construídas de acordo com a demanda criam espaços que viabilizam a globalização, eternizando a ideia da alteridade e a posição do "estranho nativo".

A dominação simbólica e intelectual, assim como a ideia da exploração, muitas vezes são percebidas como atividade pertencente apenas ao passado, mas suas características se

perpetuam em imagens. A paisagem informa o homem e cria uma cultura condizente a sua imagem; mas ao mesmo tempo, o homem com suas ações e cultura transforma a paisagem e sustenta categorias que determinam as percepções e ações, assim como a visibilidade e a invisibilidade de certos aspetos da paisagem.

Na iconografia brasileira, a paisagem vai além do estético e se oferece como estrutura aberta de um conteúdo evolutivo[10] ou como um sistema dinâmico e hierarquicamente organizado.[11] Ela possui um teor que implica em processos de apropriação e divulgação do lugar como território simbólico, território da diferença, da dominação, da exclusividade, da estagnação, do primitivo, da riqueza, da abundancia, da grandeza. Assim as paisagens se inscrevem nas práticas politicas, econômicas e culturais e empregam os recursos estéticos nas suas representações ostentando a visão idealista e anacrônica que informa e deforma a realidade.

Considerações finais

As paisagens do "novo mundo" oferecem um repertorio capaz de reinventar as experiências, crenças, espectros e fantasmas dos exploradores e colonizadores. Através da transmissão de imagens, suas ambições e desejos se integraram e propagaram ao longo do tempo; assim eles reaparecem entre palavras, gestos e posturas, como também, orientam os olhares, as ações e fluxos, determinando a forma e estruturando as representações dos diversos segmentos sociais.

Podemos pensar em outro sistema para interpretar a realidade num sistema mundial? Reinventar as condições que geram sentimentos, pensamentos, memoria e identidade?

Talvez seja condizente criar outras imagens para então incorporar outras variáveis, como também fomentar reflexões sobre temas distintos relacionados a movimentos, exílios, migrações, deslocamentos, numa tentativa de provocar discussões sobre os processos de formação icónica, bem como de questionar as formas simbólicas enquanto formas naturais.

É senso comum, por exemplo, que nossas culturas e identidades dependem das ideias que são convencionalmente (re)produzidas nos espaços de dominação. Notadamente sentimentos de desejo, medo, curiosidade, repulsa, orgulho e vergonha são expressos e contribuem com a formação de espaços da globalização. A eficácia de obras de arte atesta a legibilidade de suas qualidades simbólicas e a continuidade da sua influencia em processos físicos e mentais. Como miniaturas capazes de exercer sua própria agência, as imagens movimentam ideias de mundos através do tempo e do espaço. Elas são formas de enquadramento que moldam a percepção do ambiente e da cultura, tanto para os fins estéticos como para as constelações sociais, políticas e econômicas.

[10] RODRIGUEZ, 2004, p.18.

[11] SOTCHAVA, 1977.

Referências bibliográficas:

ALSAYYAD, N. “Culture, Identity and Urbanism in a Changing World”. In: *Preparing for the Urban future*. Washington: Woodrow Wilson Center Press,1996.
BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia.* São Paulo: Perspectiva. 2006.
CAVALCANTI, L. C. S. ; CORREA, A.C.B. ; ARAÚJO FILHO, J.C. . *Fundamentos para o mapeamento de geossistemas: uma atualização conceitual*. Geografia (Rio Claro. Impresso), v. 35, 2010.
FREDI CHIAPPELLI. *First images of America: the impact of the new world on the old*. Los Angeles: University of California, 1976.
CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. (2ª Ed.) Lisboa: Ulisseia, 1949.
DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 1834.
MITCHELL, Tom (org.). *Landscape and power.* (2ª Ed.) Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2002.
RODRIGUEZ, J.M.M.; SILVA, E.V.; CAVALCANTI, A.P.B. *Geoecologia das paisagens: uma visão geossistêmica da análise ambiental*. (2ª Ed.) Fortaleza: Edições UFC. 2004.
SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. (6ª Ed.) São Paulo: Edusp. 2008.
SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.
SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico internacional*. São Paulo: Hucitec, 1994.
SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único a consciência universal*. (19ª Ed.) Rio de Janeiro: Record, 2010.
SCHAMA, Simon. *Landscape and memory*. New York: Vintage, 1996.
SOTCHAVA,V.B. *O estudo de geosistemas*. São Paulo: Lunar,1977.

Conversando com fotógrafos africanos: aproximações entre fotografia e outras poéticas

Marcos César de Senna Hill[1]
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Introdução

1989 é, sem dúvida, um ano marcado pelo acelerado processo de globalização do planeta Terra. À queda do Muro de Berlim, somam-se os protestos na Praça Tiananmen, em Beijing e, na África do Sul, F. W. de Klerk assume a presidência, reconhecendo a importância política do líder negro Nelson Mandela, o que prenuncia o processo de extinção do *apartheid*, naquele país.

No mesmo ano, juntamente com sua equipe, Jean-Hubert Martin, o então diretor do Centre George Pompidou, organizava, em Paris, a exposição *Magiciens de la Terre*, gerando ampla controvérsia. Se, por um lado, a intenção era a de aproximar artistas de todo o mundo, levantando questões sobre a hegemonia cultural e sobre a recepção do público, por outro, os critérios utilizados para a seleção dos artistas não-europeus deram margens a uma intensa discussão sobre o assunto.

A efetividade dos questionamentos suscitados garantiu problematizações atualíssimas que, desde então, não saem das pautas de debates, no campo da Arte Contemporânea.

Tratam-se de pressupostos culturais direta ou indiretamente articulados no processo de organização do evento *Magiciens de la Terre* a saber: a descentralização cultural; os critérios etnocêntricos e hegemônicos para selecionar artistas; a exclusividade do Modernismo ocidental e sua concentração somente em "objetos de alta cultura"; a exibição de objetos descontextualizados; questões de pureza ou contaminação em práticas culturais e objetos oriundos de "outras" culturas; anonimato artístico; e a instabilidade da "qualidade" como um critério para aceitação ou rejeição de um trabalho.[2]

O fato de, no caso da invenção artística, tanto o Modernismo quanto o (por alguns chamado) Pós-Modernismo serem considerados como fenômenos exclusivos do Ocidente, caracteriza, por si só, dispositivos de exclusão que negligenciam a importância das culturas tradicionais e, sobretudo, de práticas artísticas atuais desenvolvidas em culturas não-ocidentais.[3]

Na exposição francesa de 1989, foram selecionados artistas africanos como Cyprien Tokudagba do Benin, Esther Mahlangu da África do Sul, Kane Kwei de Gana, Sunday Jak

[1] Marcos Hill é Historiador da Arte e Professor dos cursos de Graduação e Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG.

[2] Ver BUCHLOH, Benjamin H. D. and Jean-Hubert MARTIN. "Interview" [on the conception of the 'Magicien de la Terre' exhibition]. *Third text; third World perspectives on contemporary art and culture* (London) 6: 19-27, spring 1989. (special issue on "Magicien de la Terre" translated from *Les cahiers duMusée national d'art modern*). NX1. T445 AFA.

[3] Ver ARAEEN, Rasheed. "Our Bauhaus, others mudhouse," *Third Text; Third World perspectives on contemporary art and culture* (London) 6: 3-14, spring 1989. Illus. NX1. T445 AFA.

Akpan da Nigéria, Bodys Isek Kingslez do Congo (República Democrática), e Efiaimbelo de Madagascar.

Okwui Enwezor e Olui Oguibe, nigerianos que editaram o livro *Reading the Contemporary*: African Art from Theory to Marketplace[4], reconhecem que *Magiciens de la Terre* foi o espaço no qual a Arte Africana Contemporânea fez a sua primeira aparição na Europa.

Partindo do mesmo campo problemático suscitado pela exposição francesa, os dois autores apontam que, para artistas contemporâneos de ascendência não-européia, *Magiciens* fundamentou-se em discursos pós-modernistas buscando desafiar o conjunto de valores construídos pelo Modernismo contra qualquer tipo de contaminação.

Mesmo que Jean-Hubert Martin tenha tentado evidenciar o hegemônico e discriminatório *canon* ocidental no qual o Modernismo mantinha-se inscrito, sua iniciativa falhou

> [...] no seu método, porque ele não apenas conservou aqueles impulsos próprios do Modernismo, mas também sub-interpretou os mais produtivos argumentos do pós-modernismo através de um discurso pós-colonial, deixando-se influenciar por uma forma de pós-modernismo que Frederic Jameson já teria chamado insistentemente de heterogeneidade pura. Isto ficava claro no tipo de artistas e trabalhos selecionados oriundos de diferentes regiões. Por um lado, os trabalhos de artistas da Europa, América do Norte e Japão (o que poderia se chamar de artistas do G7) apresentavam consistência coerente com as convenções da linguagem modernista, enquanto por outro, os trabalhos de artistas fora do G7 pareciam cada vez mais curiosos.[5]

De todo modo, a referência histórica de *Magiciens de la Terre* é utilizada por Enwezor e Oguibe para contextualizar consolidação de uma nova linguagem crítica e de um novo método de avaliação da Arte Africana Contemporânea.

Sobre Okwui Enwezor

No momento presente, Okwui Enwezor é um dos destacáveis divulgadores da Arte Africana atual. Tendo sido assistente de Catherine David na Documenta 10 (1997) e curador geral da Documenta 11 (2002), em Kassel, esse nigeriano será o próximo curador geral da 56ª Bienal de Veneza, em 2015.

Hoje, ele participa de um grupo de pensadores africanos que, respaldados por sólida formação teórica, atuam no campo da crítica e da curadoria, configurando uma resistente frente de ativismo intelectual, em meio ao pós-colonialismo vigente.

Já com várias curadorias internacionais realizadas, Enwezor tem publicado inúmeros textos nos quais explicita seu pensamento analítico, mantendo o foco na contextualização e na desconstrução do discurso colonial ocidental.

---

[4] ENWEZOR, Okwui & OGUIBE, Olu (Eds.). *Reading the Contemporary*: African Art from Theory to Marketplace. London/ Cambridge, Massachusetts: Institute of International Visual Art (inIVA)/The MIT Press, 1999. 432 p.

[5] ENWEZOR, Okwui & OGUIBE, Olu (Eds.). *Reading the Contemporary*: African Art from Theory to Marketplace. London/ Cambridge, Massachusetts: Institute of International Visual Art (inIVA)/The MIT Press, 1999. Introduction. Pp. 9

Elegendo o campo da invenção artística como terreno fundante de seu trabalho, o curador nigeriano avança em análises que desvelam e denunciam mecanismos de imposição imperialista ainda ativos, o que muitos africanos já não querem mais suportar.

Exercendo a definitiva função de disseminador de múltiplos pontos de vista artísticos e teóricos, Enwezor abre espaços inéditos no campo da reflexão, legitimando o que os africanos têm a dizer sobre suas próprias realidades, desvencilhando-se da tradicional dependência teórica ocidental.

No estudo que agora se apresenta, foi escolhida uma de suas importantes curadorias. Em *Snap Judgments*, (Julgamentos Instantâneos), 2006[6], Enwezor propõe uma leitura ampla sobre a fotografia feita mais recentemente no continente africano.

Há alguns recortes que definem as principais chaves conceituais, criando três momentos no desenvolvimento do que ele pensa para a exposição, a saber: os usos do Afro-Pessimismo; Arte Africana Contemporânea e Globalização; e o impulso analítico na Fotografia Africana Contemporânea.

A partir dessa estrutura bem delineada que apresenta problematizações esclarecedoras, proponho um recorte no qual elegi seis fotógrafos da exposição de Enwezor para, a partir de suas imagens, trabalhar outras aproximações. São suas respectivas imagens os agentes estimuladores da evocação de outras imagens, emergidas de minha memória subjetiva.

Tais reverberações são constituídas por referências a outros fotógrafos, videomakers, performers, pintores e filósofos estrangeiros e/ou brasileiros, somente efetivando-se tais aproximações pelo que cada ensaio fotográfico de *Snap Judgements* oferece como densidade visual, estética, política e simbólica.

O resultado é uma conversa não linear entre expressões diversificadas onde elementos poéticos específicos servem como propiciadores de novas possibilidades de leitura.

Primeira conversa

Começo então a conversa com Oladéle Ajiboyé Bamgboyé (1963), nigeriano que vive em Londres. Nas séries “Arise” e “Celebrate”, Bamgboyé aparece como modelo das próprias fotos, consolidando o constante interesse em explorar os múltiplos caminhos pelos quais identidades culturais são criadas, redefinidas e representadas a partir do corpo.

Vários de seus trabalhos fotográficos e videográficos problematizam a sobrevivência de um homem negro em uma sociedade predominantemente branca, onde não somente a questão da diáspora quanto a das tensões raciais carregadas de mitos são redimensionadas a partir da relativização de visões criadas pelos meios de comunicação de massa ocidentais.

Em seu ensaio, a nudez masculina serve para tensionar estereótipos criados pelo que Enwezor chamou de “máquinas vampirescas”, ou seja, lentes telescópicas manipuladas por

[6] ENWEZOR, Okwui (Curator). *Snap Jugments.* New Position in Contemporary African Photography. New Yorrk/Göttingen: International Center of Photography/STEIL, 2006. 383 p.

"caçadores" ocidentais, agindo ao mesmo tempo como etnógrafos e vigias que subestimam as diferenças culturais entre si mesmos e os outros que eles estão fotografando.[7]

Figura 1 - Oladéle Ajiboyé Bamgboyé,
Arise I and II, 1991/1997, Diptych, two gelatin silver prints, each 190,5x127cm.

É o que o fotógrafo Rotimi Fani-Kayode (1955-1989), também nigeriano, argumenta quando escreve sobre

> [...] a mistificação exploradora da virilidade negra gerada pela burguesia homossexual [não diferindo tanto] da vulgar coisificação da África que conhecemos através de extremos como o do trabalho de Leni Reifenstahl e o das imagens de vítimas que constantemente aparecem na mídia.[8]

De uma geração mais velha de exilados nigerianos em Londres, certamente Fani-Kayode e seu trabalho fotográfico servem de referência para Bamgboyé. Mesmo que, entre si, as

[7] Ver ENWEZOR, Okwui (Curator). *Snap Jugments.* New Position in Contemporary African Photography. New Yorrk/Göttingen: International Center of Photography/STEIL, 2006. p. 13.

[8] FANI-KAYODE, Rotimi. Traces of Ecstasy. *In*: ENWEZOR, Okwui & OGUIBE, Olu (Eds.). *Reading the Contemporary*: African Art from Theory to Marketplace. London/Cambridge, Massachusetts: Institute of International Visual Art (inIVA)/The MIT Press, 1999. p. 276.

opções sexuais sejam distintas (Fani-Kayode era homossexual), há aproximações importantes a serem feitas entre as duas abordagens corporais, como por exemplo, a utilização da nudez masculina negra para discutir a esteriotipação do erótico exótico, assim como a opção do estúdio como contexto fotográfico e de aparatos cenográficos que contracenam ativando a corporeidade.

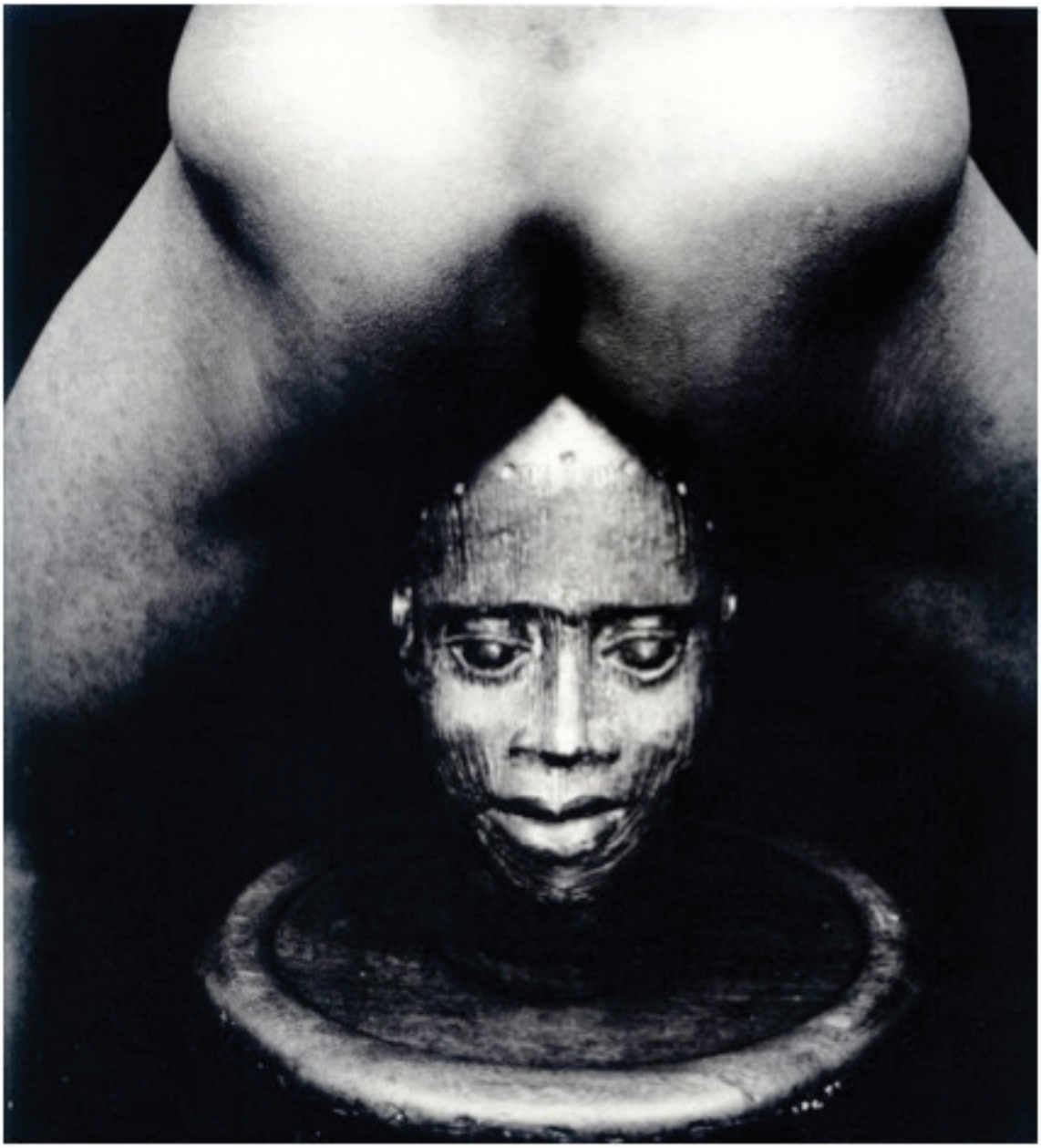


Figura 2 - Rotimi Fani-Kayode Cabeça de Bronze, 1987.

Segunda conversa

Nontsikelelo “Lolo” Veleko (1977) se interessa pela moda como um campo privilegiado para discutir questões relativas à beleza, aos costumes e às misturadas identidades presentes nas ruas das grandes cidades do seu país, a África do Sul.

Relativizando clichês anacrônicos sobre os sul-africanos e sobre os africanos em geral, Veleko problematiza as noções de trabalho, roupa e tendência, ao fotografar as cores contemporâneas da moda rebelde adotada por jovens que circulam pelas ruas cosmopolitas de Durban, Johannesburg e Cidade do Cabo.

Suas imagens podem ser consideradas como antídotos contra a visão preconceituosa do "continente negro" como um lugar apenas de entropia e desespero, retratando pessoas que assumem total responsabilidade sobre seus destinos e sobre seus modos de vestir.

O modo de vestir é, igualmente, um assunto bastante evidenciado na obra fotográfica do malinês Seydou Keita (1921-2001), hoje considerado como uma das mais importantes referências africanas no processo de consolidação da expressão visual de uma África contemporânea.

Como testemunha do nascimento da modernidade na África ocidental, o importante retratista foi responsável pela criação da nova imagem da cidade de Bamako, capital do Mali, que a partir da década de 1940, passou a figurar como um importante centro colonial francês. O que acaba assegurando às pessoas retratadas por Keita o estatuto de cosmopolita.

O modo como as pessoas se apresentam com suas vestimentas e outros acessórios lhes confere a identidade urbana tão valorizada como traço distintivo de civilidade, o que, de certo modo se relaciona com as questões figuradas no trabalho fotográfico de Nontsikelelo "Lolo" Veleko (Figura 3).

Contudo, uma conversa outra pode ser estabelecida entre as fotografias de Veleko e o ensaio performático da brasileira Cinthia Marcelle (1974). Participando, em 2003, de uma residência organizada pelo artista sul-africano Gregg Smith, na Cidade do Cabo, Marcelle propôs um envolvimento com o espaço urbano que, pela nítida oposição, acaba se aproximando das questões relativas à construção de uma aparência que ressalta a personalidade, atribuindo-lhe valor de urbanidade.

No caso de Marcelle, a tensão é posta exatamente no desaparecimento, na diluição da presença através de modos específicos de se vestir. O efeito mimético produzido pelas ações da brasileira é surpreendente, criando um jogo de "esconde-esconde" ambíguo que, um pouco pelas avessas, também problematiza a presença do corpo no espaço da cidade (Figura 4).

Terceira conversa

Sendo Mikhael Subotzky (1981) um fotógrafo africano "branco", nascido na Cidade do Cabo, como contextualizar o seu trabalho? Fortemente influenciado por outros fotógrafos como o tio, o ativista Gideon Mendel, David Goldblatt, Walker Evans e Joseph Koudelka, o jovem Subotzky tem marcado a cena artística africana pelo seu engajamento ético.

Atento à grande tradição da fotografia documental, é o ambiente pós-apartheid ainda marcado pela marginalização e pelo encarceramento que o atrai. Em *Snap Judgements*, encontra-se o seu ensaio intitulado *The Four Corners* produzido no interior da Pollmoor Maximum Security Prison, onde durante anos, esteve detido o ativista Nelson Mandela.

Figura 3 - Nontsikelelo "Lolo" Veleko, Nonkuleko, 2004, pigment print on paper, 20,3x30,5cm.

Projetada para abrigar 4.336 detentos, hoje essa penitenciária comporta uma população flutuante de aproximadamente 7.000 pessoas. Nesse e em outros ensaios, Subotzky registra

> [...] a dominação branca e a miséria negra, evitando a fórmula da reportagem política convencional. Suas cenas são ao mesmo tempo introspectivas e diretas, refletindo aspectos individuais e sistêmicos do legado colonialista da África do Sul, na era pós-apartheid.[9]

[9] Ver www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/newphotography/mikhael.html. Consultado em 24/08/2014.

Figura 4 - Cinthia Marcelle e Jean Meeran, performance e fotografia, 2003, Cidade do Cabo, Africa do Sul, 11 imagens de 50 x 75 cm divididas em quatro.

Pelo mesmo viés ético se organiza a ação performática *Bare Life Study*, da norte-americana Coco Fusco (1960). Realizada em São Paulo durante o 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil (2005), essa proposta foi inspirada no que acontece no recôndito de bases militares e de sistemas carcerários, "onde os prisioneiros políticos são confrontados, cruelmente, com a verdadeira face de seus oponentes" [10]. Fusco recrutou algumas dezenas de voluntários para realizar essa ação.

A proposta consistiu em encenar "uma das torturas mais frequentemente impostas por soldados norte-americanos aos seus prisioneiros, de Abu Ghraib a Guantánamo, fazendo-os limpar as celas com escovas de dente (Figura 5)."[11]

Desse modo, vestida como oficial de um exército fictício e com um megafone, Fusco conduziu o grupo de voluntários vestidos como prisioneiros à frente da Embaixada dos Estados Unidos em São Paulo, onde todos, com suas respectivas escovas de dente, limparam, durante quase meia-hora, o chão da rua, sob um escaldante sol de meio-dia (Figura 6).

Quarta conversa

Igualmente vinculados à tradição documental africana estão os trabalhos de Michael Tsegaye (1975), da Etiópia, e os de Guy Tillim (1962), da África do Sul. A série de Tsegaye que

[10] Ver FESTIVAL Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil (Catálogo). São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005. p. 108.
[11] *Idem*.

Figura 5 - Mikhael Subotzky, Pasvang, Pollsmoor Maximum Security Prision, from the series “Die Vier Hoeke” (The Four Corners), 2004-05, pigment print on paper, 55,9x78,1cm.

Figura 6 - Coco Fusco, “Bare Life Study #1”, 15º Festival Videobrasil, São Paulo, 2005.

participa de *Snap Judgements* confirma o interesse em dar visibilidade ao ordinário, resgatando indivíduos e situações localizados à margem das sociedades excludentes.

Sua trajetória pela fotografia está marcada por essa vontade de resgate de partes remotas e marginais da Etiópia, configurando séries como *Working Girls* que focaliza a atividade de prostitutas num bairro agitado de Addis Ababa e *Future Memories* onde a atenção é colocada no processo de urbanização, especulação imobiliária e de gentrificação dos arredores da capital etíope.

Na série *In and Out*, Tsegaye penetra na intimidade de casas humildes, evidenciando modos de organização dos objetos prosaicos contidos por espaços cotidianos que, através de sua lente exata, revelam potentes dimensões simbólicas e afetivas (Figura 7).

Figura7 - Michael Tsegaye, Sem título, da série "In and Out", 2005, Chromogenic print, 50,8x61cm.

Quem eu convido para essa conversa é o mineiro Joacélio Batista (1975) que encontrou no vídeo o seu principal canal de expressão. Em seu trabalho intitulado *Entre o terreiro e a cozinha,* nota-se os mesmos assuntos ordinários tratados como protagonistas. Através da imagem, efetiva-se a vontade de um artista que possui especial sensibilidade para identificar luminescência nas situações corriqueiras.

Nesse caso específico, a situação escolhida ocorre entre a cozinha e o terreiro da casa de sua avó materna, mulher simples, do interior, que passou a maior parte da vida cozinhando, provendo o alimento para sua família. Trata-se de um espaço imantado pela presença diária

desta senhora que, durante anos, teve o orgulho de dispor suas panelas areadas com rigor estético.

Ao longo das cenas que se sucedem, Joacélio estabelece um diálogo que motiva sua avó a revelar o modo como ela própria valoriza o seu espaço de vida cotidiana, apresentando ao observador uma coerência de mundo extraordinária, plena de elementos empáticos que consolidam a dimensão poética da obra, visando uma reflexão sobre o Gosto e a Beleza (Figura 8).

Figura 8 - Joacélio Batista, still do vídeo "Entre o terreiro e a cozinha", 2011.

Quinta conversa

Uma tênue linha separa a visada fotográfica de Guy Tillim, homem branco e sul-africano, do "pessimismo africano" analisado por Enwezor no catálogo de *Snap Judgements.* Quando o curador nigeriano se refere a esse estado do olhar pré-concebido, ele deseja ressaltar a tendência geral do olhar estrangeiro que quer apenas ver o desastre, a miséria e o sofrimento sobre um imenso continente, permeado por diversidades e riquezas infinitas.

Para Enwezor, o afro-pessimismo é tão antigo quanto a invenção de uma África significando o mais sombrio lugar na história da humanidade. O seu primeiro efeito é a invalidação das contribuições históricas oferecidas pela experiência africana:

> Esse pessimismo está frequentemente fundamentado na crença de que "nada de bom jamais acontece na África"; que seus povos não possuem nada de valioso para o avanço da humanidade. A mídia está repleta desta perniciosa objetivação. Adotando esta noção, existem vários que buscam comprovar a inadequação

> da África. Aqui a ênfase é colocada no fato falso de que quanto mais contato se tem com a África, melhor é a compreensão da deficiência de seu índice de desenvolvimento humano. E, desta maneira, fica mais óbvio o atraso que se abate sobre o continente e seu povo.[12]

Tillim focaliza regiões problemáticas da África sub-saariana. Em sua série *"Jo burg"*, sua lente permite alcançar lugares completamente deteriorados pelo abandono e pela exclusão social. E, a principal tensão que se instaura é que nele vivem seres humanos que resistem.

Tão inevitável quanto no trabalho de Mikhael Subotzky, o enfoque social parece uma urgência para homens e mulheres brancos que nascem na África do Sul. Assolado durante décadas por uma violência racial legitimada pelo próprio Estado, tudo indica que as sequelas decorrentes desta situação ainda exigirão tempo para serem apaziguadas nesse país.

É como se os brancos sul-africanos com maior compromisso democrático se sentissem responsáveis por contribuir para o reestabelecimento da confiança na justiça. De uma justiça que menos tem a ver com aparatos institucionais. Uma justiça que se faz a partir da mais profunda consciência ética.

O que consigo apreender do gesto de Tillim apontando para os habitantes desses espaços sombrios é a vontade de resgate de uma dignidade que se instaura quando a invisibilidade é transformada em visibilidade evidenciada na tela, seja do visor de uma câmera, seja do monitor de um computador ou até mesmo da "tela" de papel fotográfico de uma reprodução analógica.

A força do retrato produzido por meios tecnológicos contemporâneos repercute em toda a África como a confirmação da existência do indivíduo, como forma de reconhecimento da importância desta existência sempre ameaçada pelo apagamento.

Percebo que é neste sentido que, enquanto homem africano, Tillim se transforma, com seu trabalho fotográfico, num ativista em busca de consciência sobre o que a própria sociedade exclui (Figura 9).

A mesma temática da marginalidade e da exclusão mobiliza a lente do brasileiro Miguel Rio Branco cuja obra dialoga diretamente com as imagens dos africanos Mikhael Subotzky, Michael Tsegaye e Guy Tillim.

Mesmo assim, há uma diferença que se impõe no modo como o próprio Rio Branco constrói a episteme do seu trabalho. Com uma postura crítica menos evidenciada do que a dos africanos citados, sem dúvida, o trabalho do brasileiro configura uma visão problematizadora das margens periféricas de uma sociedade brasileira tão devastada pela injustiça social quanto qualquer outra sociedade africana.

Entretanto, no caso de Miguel Rio Branco, o esmero estético no tratamento da luz e da cor se sobressai, garantindo à sua obra um apuro visual que a distingue. Situações dramáticas similares às retratadas por Subotzky, Tsegaye e Tillim passam pelos filtros visuais de Rio Branco, evidenciando questões humanas cruciais sob o viés de uma requintada fenomenologia do olhar (Figura 10).

[12] ENWEZOR, Okwui (Curator). *Snap Jugments.* New Position in Contemporary African Photography. New Yorrk/Göttingen: International Center of Photography/STEIL, 2006. p. 11.

Figura 9 - Guy Tillim, Eviction by the Red Ants, Auret Street Jeppestown, da série “Jo burg”, 2004, impressão com pigmento sobre papel, 35,3 x 52,4 cm.

Figura 10 - Miguel do Rio Branco, série “Pele do Tempo”, 2000.

Sexta conversa

Hentie Van der Merwe nasceu na Namíbia, em 1972. Fazendo parte dessa nova geração de fotógrafos africanos, ele destaca ideias próprias sobre o corpo, a violência, o poder e a história.

Em recente trabalho apresentado na Goodman Gallery da Cidade do Cabo, o artista produziu um vídeo inspirado em contos populares da Namíbia, coletados pelo folclorista alemão Sigrid Schmidt, durante os últimos quarenta anos do século XX.

Segundo o que o site da galeria sul-africana informa,

> O artista explora as coincidências entre os contos populares da Namíbia e os contos afrikaans; em particular, as inclusões e exclusões de estórias e detalhes sobre uma complexa e violenta natureza que preocupa o artista e serve de impulso para vários de seus trabalhos recentes.[13]

Na série, "Trappings," ("Adornos") (2002-03), inserida em *Snap Judgements*, imagens de uniformes ocidentais de diferentes patentes militares são trabalhadas através de recursos que, intencionalmente, diluem a nitidez fotográfica, gerando no observador a necessidade de buscar inutilmente o foco.

A partir da reafirmação de suas características pessoais, ou seja, o fato de ser branco, africano e homossexual, Van der Merwe escolhe assuntos como os uniformes do Museu de História Militar de Johannesburg, aproveitando a oportunidade para especular sobre noções de masculinidade e, particularmente, da masculinidade branca vigente no contexto sul-africano.[14]

O artista levanta questões sobre identidade e sexo, masculinidade e violência, negociando e gravando o mundo através do olho mecânico da câmera fotográfica, sem excluir assuntos como o universo gay e pandêmica AIDS.

Na série aqui tratada, a ambiguidade do título "Adornos" desloca o uniforme militar da solenidade cerimoniosa habitual para a superfluidade vaidosa do adereço, relativizando a dimensão autoritária que esse tipo de indumentária normalmente instaura.

Como se as imagens fotográficas fossem evocações de uma memória recente, cujos contornos ainda são percebidos, mesmo que já desfocalizados, o que permite conexões dessas fotografias com problemas referentes à masculinidade, ao poder e à história do pós-apartheid sul-africano.

Considerando que a Namíbia, país natal de Van der Merwe, foi colonizada pela Alemanha desde a segunda metade do século XIX, as evocações ao universo militar garantem modos de, através do poder metonímico dos uniformes fotografados, problematizar a violência e o autoritarismo impostos pelo imperialismo europeu ao continente africano, durante mais de um século.

[13] Ver http://www.goodman-gallery.com/artists/hentievandermerwe. Consulta feita no dia 25/08/2014.

[14] Ver http://www.artthrob.co.za/00mar/artbio.html. Consulta feita no dia 25/08/2014.

Os mesmos traços de masculinidade aparecem na série “vermelha”, criada pela brasileira Rosângela Rennó (1962) que explora criticamente o meio fotográfico. A característica mneumônica intrínseca à fotografia é outra questão explicitada em seu trabalho.

Nessa série, há modos de aproximação com as fotos de Van der Merwe, tanto a partir do assunto trabalhado, ou seja, fotos de homens e meninos vestidos com uniformes, quanto a partir dos dispositivos técnicos que interferem na nitidez da imagem, acrescentando-se a isto a característica monocromática do vermelho que define todo o conjunto de Rennó (Figura 11).

A fotógrafa brasileira marca sua produção artística pelo resgate de restos fotográficos. Ao interromper o fluxo de fotografias, Rennó recusa-se a fotografar, marcando seus procedimentos

Figura 11 - Hentje van der Merwe, Previous Spreads: Transvaal Scottish (8th Infantry), da série “Trappings,” 2002-03, Photo-instalação, 180x120cm.

inventivos com uma medida econômica frente a um mundo tensionado pelo excesso de imagens.[15]

Diferentemente de Van der Merwe, a questão do gênero é menos tensionada na série "vermelha". Cruamente, Rennó produz identidades melancólicas, imagens que reivindicam a nostalgia de um dia terem sido alguém, lidando com a história saturada de fotografias que perdem substância simbólica e se tornam meramente índices de opacidade.[16]

Entretanto, sobre a violência como instituição masculina, há pontos de contato entre os dois fotógrafos, ambos oriundos de culturas colonizadas por impérios europeus. É, considerando esta condição, que

> [...] a obra de Rosângela Rennó toca na tradição colonial brasileira de uma retratística ausente e de um processo ativo de construção do esquecimento visual do rosto. E esse é um retrato metafórico de uma sociedade de exclusão e da imobilidade social (Figura 12).[17]

Encaminhamentos conclusivos

Sendo assim, através da curadoria que Okwui Enwezor propôs para *Snap Judgements*, pude estimular minha subjetividade como historiador da arte, recorrendo a uma memória visual que instrumentaliza relações potenciais entre universos imagéticos tantas vezes distantes e, ao mesmo tempo, tão próximos.

Como o próprio Enwezor conclui,

> O principal objetivo de *Snap Judgments* é criar um espaço de conversação crítica entre os artistas e suas ideias, para revelar suas possíveis interseções e para iluminar o contexto e as condições de produção que caracterizam o espaço da fotografia africana contemporânea e suas práticas artísticas. Em *Snap Judgments*, essa conversação tornou possível uma elaboração dos métodos conceituais que orientam os procedimentos dos artistas. [...] Sem dúvida, tratam-se de fotografias, mas igualmente de sistemas de significação, caminhos que relativizam e interrogam históricas certezas motivadas pela verdade fotográfica, e do principal assunto da exposição: a condição pós-colonial africana.[18]

O diálogo aqui esboçado foi uma maneira de reconhecer intersubjetividades possíveis que, através das qualidades intrínsecas da imagem fotográfica, conformam, no presente, uma partilha temporal. Entre interlocutores mais lúcidos, essa partilha pode desabilitar falsas dicotomias entre moderno e primitivo, civilizado e selvagem, desenvolvido e subdesenvolvido, todas reforçadas por pessimismos que rondam tanto os países africanos quanto o próprio Brasil.

---

[15] HERKENHOFF, Paulo. "Rennó ou a beleza e o dulçor". *In*: *Rosângela Rennó*. Edusp: São Paulo, 1996. *In*: file:///C:/Users/Marcos%20S.%20Hill/Downloads/PHerkenhoff96port%20(1).pdf. Consulta feita no dia 25/08/2014.

[16] Ver HERKENHOFF, Paulo. "Rennó ou a beleza e o dulçor". *In*: *Rosângela Rennó*. Edusp:São Paulo, 1996. p. 15. *In*: file:///C:/Users/Marcos%20S.%20Hill/Downloads/PHerkenhoff96port%20(1).pdf. Consulta feita no dia 25/08/2014.

[17] HERKENHOFF, Paulo. "Rennó ou a beleza e o dulçor". *In*: *Rosângela Rennó*. Edusp:São Paulo, 1996. *In*: file:///C:/Users/Marcos%20S.%20Hill/Downloads/PHerkenhoff96port%20(1).pdf. Consulta feita no dia 25/08/2014.

[18] ENWEZOR, Okwui (Curator). *Snap Jugments.* New Position in Contemporary African Photography. New Yorrk/Göttingen: International Center of Photography/STEIL, 2006. p. 41.

Figura 12 - Rosângela Rennó, Sem Título (school boy), 2000. Fotografia digital (processo Lightjet) em papel Fuji Crystal Archive, 100 x 180 cm.

Com que paradigmas abordar a interatividade e o fluxo permanente das práticas artísticas on-line?

Maria Amelia Bulhões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Palavras-chave: complexidade, multiplicidade, interatividade, e-imagem, web 2.0.

A internet iniciou uma difusão generalizada ao público na segunda metade dos anos 90 e apresentou uma importante inovação em 2004, com o desenvolvimento da web 2.0. Esse termo designa um conjunto de serviços em plataforma, envolvendo aplicativos de uso participativo sob forma de comunidades, que permitem partilhar textos, arquivos, imagens, fotos, vídeos etc. sem a necessidade de um maior conhecimento das tecnologias da informação por parte do internauta. Essas dinâmicas plataformas permitem que os usuários colaborem para a construção e a organização dos conteúdos inaugurando uma nova interatividade. As possibilidades de trocas que se desenvolvem com a web 2.0 inauguram para práticas artísticas colaborativas *on-line*, mais abertas, flexíveis e democráticas. Elas estimulam a diluição das hierarquias tradicionais, das autoridades, das autorias e das propriedades. Nesse espaço, onde copiar e colar são procedimentos-padrão e as formas de apropriação e hibridação se generalizam, alguns artistas estabelecem com seus trabalhos novos paradigmas conceituais.

As práticas artísticas na internet apresentam-se em um sistema de interligações que não se fixa em um ponto central, mas cujo movimento permite inúmeras conexões, fazendo com que cada ponto da rede seja a sua totalidade. José Luis Brea (BREA, 2007), ao analisar o que denomina “Cultura RAM”, afirma que são as redes de conexão as responsáveis pela produção de conhecimento e não mais as estruturas de armazenamento de dados. Dessa forma, os inúmeros nós de circulação e transferência de informações que se observam na rede são os verdadeiros produtores da cultura. A sociedade da comunicação estabelece novas relações de trabalho e novas formas de estruturar o pensamento, e as artes visuais não estão fora deste debate. A cultura atual dirige-se a uma tendência eminentemente relacional, em que as práticas culturais se tornam primordialmente políticas, abandonando o regime de mercado, para se integrarem às novas economias de distribuição. A possibilidade de que qualquer indivíduo ou grupo, utilizando-se das tecnologias disponíveis, crie seu lugar de arte na rede, inserindo-se em um sistema de relações específicas, abre frestas nos controles sociais. As práticas artísticas colaborativas na web 2.0 avançam na complexidade desses processos colocando inúmeros desafios para a história da arte. Frente a esses desafios, propomos, aqui, discutir algumas possibilidades de as ideias de Edgar Morin e de Bruno Latour contribuírem na análise dessas produções.

Mesmo considerando suas especificidades, é no âmbito da arte contemporânea que devemos abordar as práticas da web arte.[1] Os deslocamentos espaciais, possibilitados pelo avanço das novas tecnologias, estabelecem novas dinâmicas no sistema das artes, alterando a aura da obra de arte na sua circulação ao romperem com a dicotomia entre valor de culto e valor de troca. A sacralização contemporânea, que se realiza no próprio circuito de exposições, onde se articulam mercado e instituições, pode ser questionada a partir de novos processos produtivos e receptivos que as práticas artísticas *on-line* implementam. O significado social da arte se torna muito mais complexo, pois é perpassado por diferentes instâncias de consumo. Elas abrem novas problemáticas, colocando desafios para sua inserção nos circuitos de difusão tradicionais.

Tomamos como ponto de partida em nosso estudo os trabalhos *Megafone* http://megafone.net, de Antoni Abd, e *Johnny Cash Project* http://www.thejohnnycashproject.com, de Aaron Koblin, dois projetos totalmente interativos e em fluxo. Antes de mais nada, é importante destacar que Abad e Koblin trabalham com a e-imagem, cuja natureza espectral não permite uma visualidade fixa, materializada física e espacialmente. Assim, suas obras passam ao largo dos paradigmas de análise aplicados à pintura ou à escultura. Diferentemente dessas produções tradicionais, a e-imagem existe somente no encontro de emissões e recepções na tela de um computador. Sua captação é fugaz e movediça, apresentando-se de forma diferenciada, de acordo com as especificidades do equipamento receptor e das condições de emissão. Fundamentalmente, esses artistas se integram à tradição heterodoxa da arte em fluxo, em processos criativos colaborativos que não se definem em um produto final, mas em uma proposta aberta que pode continuamente ser alterada.

Para o estudo de *Megafone* e *Johnny Cash Project* faz-se necessária uma matriz de pensamento mais dinâmica e complexa, pois, assim, Latour e Morin, ao proporem questões de ordem metodológica, apontam possíveis caminhos de abordagem. Para a análise dessas obras, não podem ser utilizados os instrumentos usuais da história da arte, destinados a produções materializadas em objetos e fruto de ações individuais dos artistas. Neste caso, ganha significado a proposição de Bruno Latour: “Frente a um objeto, atentem primeiro para as associações de que ele é feito e só depois examinem como ele renovou o repertório de laços sociais”. São as diferentes relações sociais que cada um dos dois projetos implementa que precisam ser analisadas.

Em *Megafone*, projeto iniciado em 2003, o trabalho se realiza com grupos que sofrem algum tipo de discriminação, construindo com eles relações de pertencimento e laços intergrupais. A abordagem se dá da seguinte forma: localizando um grupo em uma cidade e entrando em contato com eles através de seminários ou grupos de trabalho em que o projeto e suas possibilidades são apresentados. O empréstimo de celulares com máquina fotográfica

[1] Nem todo trabalho de arte que se encontra na internet pode ser classificado como web arte. Essa nomenclatura refere-se somente àqueles criados especificamente com recursos *on-line*, a partir de programas específicos de composição de páginas na World Wide Web (www), reunindo diferentes recursos multimídia, como sons, textos, gráficos, imagens fixas e em movimento e outros.

para que eles documentem seu dia a dia é o ponto de partida da ação individual/coletiva desses atores sociais. O projeto possui um cunho sociológico, estudando o cotidiano dessas minorias, criando redes de comunicação e tornando visíveis as perspectivas de cada um desses grupos. Já somam 13 os projetos ativados até hoje, entre eles taxistas na Cidade do México, camponeses em Lleida, Espanha, e na Colômbia, profissionais do sexo em Madri, cadeirantes em Barcelona e *motoboys* em São Paulo.

Cada grupo tem seu próprio canal, sendo responsável por sua manutenção, atualização e dinâmica de funcionamento. Segundo Abad (in SANTOS, 2009, p. 14), "transforma estes dispositivos em megafones digitais, que amplificam as vozes de indivíduos e grupos que são frequentemente ignorados ou desconsiderados nos meios de massa". Há no processo de organização dos diferentes megafones uma metodologia em mutação, desde a formulação da proposta à resposta dos grupos, passando pelas modificações tecnológicas dos dispositivos e ferramentas utilizadas. Os arquivos audiovisuais ou textuais são gerados e automaticamente descarregados na rede, através de um *software* desenvolvido para os modelos dos aparelhos utilizados pelo projeto. As principais questões geradas pelo projeto *Megafone* foi a criação de um arquivo da atualidade e de um acervo para a posteridade, bem como a promoção da inclusão digital.

Já *The Johnny Cash Project*, iniciado em 2012, se constrói a partir da ideia de criar, de forma coletiva, um novo videoclipe para a música "Ain't No Grave". No *site*, o visitante pode escolher um entre os três *frames* do clipe oferecidos e desenhar por cima, utilizando as ferramentas disponíveis. Ao terminar sua "participação", deve enviar o trabalho para o administrador. Se seu desenho for selecionado, ele passa a fazer parte de um conjunto de *frames*, que formam um novo clipe, em *stop motion*. Uma comunidade de criadores se estabelece temporariamente, a autoria se dilui, embora o nome de cada participante passe a fazer parte do projeto, podendo sua colaboração ser identificada na parte inferior da página. Ali estão colocados todos os *frames* dos colaboradores que passaram a fazer parte dos novos vídeos, que também são disponibilizados para visualização. Os *frame*s oferecidos para interferência estão se alterando constantemente, assim como os vídeos disponíveis para visualização. Esse é um trabalho que cada vez que é acessado apresenta mudanças em sua visualidade, o que atrai o retorno dos visitantes e torna mais complexa sua análise. O trabalho como um todo, em seu fluxo constante, pretende ser o retrato do músico, um artista também em permanente mutação de sua criatividade. Um dos seus maiores objetivos é criar uma comunidade de fãs que fazem parte dele, revendo o vídeo, que foi o último gravado em estúdio pelo artista em vida. Os laços sociais se estabelecem a partir desse interesse comum que se cria com a participação dos usuários/colaboradores. O *site*, todo construído em preto e branco com inúmeras variações de cinza, cria uma atmosfera *dark,* que se articula ao universo estético do músico. Uma poética complexa que é proposta como uma forma de adesão.

Tanto em Edgar Morin como em Bruno Latour a problemática epistemológica baseia-se em noções de complexidade e pluralidade. Eles definem novas formas de abordagem

da realidade dentro do modelo de uma racionalidade aberta, evolutiva, residual, complexa e dialógica. São autores que se abrem para as complexidades do tecido social e para as noções de rede, que articulam unidade e complexidade, portanto mais adequadas para as abordagens dessas práticas artísticas interativas *on-line*.

Os projetos artísticos interativos de Antoni Abad e de Aaron Koblin se constituem *in progress*. Nessas obras os inúmeros nós de circulação e transferência de informações que se formam na rede são os verdadeiros produtores da arte, em processos colaborativos. Se, como afirma Morin, complexo significa "o que foi tecido junto", nenhuma tipologia se adéqua melhor para eles.

Em *John Cash Project* é através de uma ferramenta de criação que se estabelece um coletivo. Os resultados visuais dos vídeos se configuram pela ação particular de cada participante que, com sua interferência, passa a fazer parte de um resultado conjunto, onde os participantes interatuam. É um coletivo provisório, que se estabelece aleatoriamente às intenções de cada participante e sem estabelecer necessariamente outro tipo de vínculos entre eles. Já em *Megafone,* a principal decorrência do processo de trabalho é o estabelecimento de coletivos que passam a autuar interdeterminados, onde cada participante é responsável pelas suas postagens, mas é o conjunto delas que dá voz àquela comunidade formada de forma consciente, com interesses e perspectivas comuns. Além disso, é um coletivo social, uma vez que suas questões são de ordem de vivências, problemas e discriminações comuns a todos eles.

Tanto em *Megafone* como em *Johnny Cash Project* os *softwares* interativos que estruturam as plataformas de ação oferecidas aos usuários podem ser pensados dentro da categoria de atores "não humanos" apresentada por Bruno Latour. Eles são decisivos na constituição dos projetos artísticos propostos, e é através deles que o social se organiza. Além disso, deve-se considerar o papel da tecnologia desenvolvida para permitir essa participação e sua incorporação. Nesse sentido, Antoni Abad conta com a participação de Matteo Sisti Sette, programador responsável pela criação da plataforma que abriga o projeto, que ademais foi altamente inovadora em sua criação em 2003, quando a tecnologia web 2.0 engatinhava. Aaron Koblin divide com Chris Milk a produção e a configuração dessa plataforma onde a entrada dos usuários é aberta e complexa. Não se pode pensar essas obras sem considerar as ferramentas tecnológicas que possibilitam a participação dos usuários como um fator constitucional, fundamental na sua configuração. Ao definir o uso de determinados *softwares*, o trabalho evidencia os limites e as condições tecnológicas de seu funcionamento, que em muitos casos também vai se modificando conforme os avanços nesse campo, que estabelecem novas possibilidades. Isso é bem perceptível no caso de *Megafone*, que com já onze anos de funcionamento foi modificado em suas práticas a partir das novas condições que se abriram, principalmente com o desenvolvimento das mídias locativas.

Claro que muitos trabalhos participativos desenvolvidos *off-line* também podem ser pensados a partir de seus condicionantes materiais constitutivos, mas essa condição material/

funcional da programação web vai além de um condicionante físico para ser o próprio meio de realização da proposta. Por outro lado, é essa condição participativa da web 2.0 que abre um caminho para essas produções colaborativas, estabelecendo uma rede de relações muito complexa. A condição multimídia dessas práticas também interfere diretamente no produto/obra, uma vez que, no caso de *Johnny Cash Project,* a música e o movimento são fundamentais na linguagem criativa, não podendo ser analisados fora dessa circunstância. E, no caso de *Megafone,* vídeos e depoimentos gravados podem ser postados juntamente com imagens e textos, e essa complexidade da obra gera sua expressão e interesses.

Obras como *Megafone* e *Johnny Cash Project* rompem com as normas da arte estabelecida abrindo-se a diversas e heterogêneas participações, desenvolvendo uma espécie de produção visual coletiva, dentro de uma proposta de partilha da experiência sensível.[2] A questão que se coloca é: como incorporar nas análises conceituais esse tipo de experiência que questiona alguns dos pilares da estrutura do campo da arte? Frente a uma criação artística complexa em sua concepção, produção e desdobramentos como essa, o pensamento de Morin, articulando a unidade e a multiplicidade, aporta uma série de possibilidades epistemológicas para o trabalho do historiador e do crítico de arte. Ele abre uma perspectiva de reflexão no sentido de que essas obras devem ser consideradas ao mesmo tempo unas e multíplices, podendo ser abordadas concomitantemente nestes dos sentidos. A complexidade da relação ordem/desordem/organização surge, pois, quando se constata empiricamente que fenômenos desordenados são necessários em certas condições, em certos casos, para a produção de fenômenos organizados, os quais contribuem para o crescimento da ordem (MORIN, p. 63).

A arte na internet inaugura o tempo do inacabado, com imagens que se desdobram no simples ato do usuário de clicar o *mouse*. A visualidade se processa pela sobreposição e a alternância de camadas ou superfícies, sem que uma elimine a outra. É um processo de adição que potencializa a comunicação e dinamiza o resultado. Nenhuma imagem é permanente, mas está sempre em devir. Desloca-se a ideia de finalização e fechamento, pois uma página é captada em um momento e será outra no próximo, sempre em mutação. Em um mesmo *site*, têm-se inúmeras páginas que se abrem. O que se vê no *site* é um campo interativo, que se transforma permanentemente, conforme as informações que vai recebendo do sistema. Embora semelhantes entre elas, cada página contém informações diferenciadas, apresentando uma visualidade particular. A mobilidade das imagens nas diferentes camadas de telas que este tipo de proposta estabelece instaura um tempo inacabado, que abala o campo tradicional da arte.

Ordem e desordem interagem para a organização, o que se pode observar com atenção espacial no canal*MOTOBOY, ativado em 2007, na cidade de São Paulo, e que tomou fôlego para ser autônomo. O grupo se encontra periodicamente para estabelecer quais são as informações que serão postadas na página do projeto na internet. Os arquivos vão desde vídeos que demonstram a brutalidade no trânsito da cidade a manifestações poéticas como "a foto do retrovisor do dia". O grupo se encontrou através desse olhar atento a eles próprios

[2] De certa forma, essas propostas atualizam tecnologicamente as ideias de Jacques Rancière.

e às suas possibilidades de narrativas. O projeto, que inicialmente ficaria no processo de compartilhamento via web, ganhou uma exposição em agosto do mesmo ano no Centro Cultural São Paulo. Nesse caso, *Megafone* é um excelente exemplo a ser estudado, abandonando relações deterministas ou muito simples que podem gerar divergências de trajetórias significativas partindo de condições iniciais muito próximas. Se do ponto de vista individual não há como abordar esse trabalho, olhares por divergentes perspectivas podem se cruzar e ampliar nossa compreensão sobre as diversas facetas de sua complexidade.

Segundo Edgar Morin (1999, p. 14), "O complexo requer um pensamento que capte as relações e as inter-relações mútuas, os fenômenos multidimensionais, as realidades que são simultaneamente solidárias e conflitivas, que respeite a diversidade ao mesmo tempo que que a unidade, um pensamento organizado que perceba a relação recíproca de todas as partes". A visualidade e o próprio conceito operacional dos dois projetos analisados só podem ser pensados em termos dessa complexa rede de relações que envolvem os artistas produtores, os meios e ferramentas que utilizam na sua produção e os que disponibilizam aos espectadores/ participantes e finalmente as ações dos internautas que com eles interagem.

Latour e Morin, guardadas suas diversidades que estamos divisando em diferentes pontos, apontam para além de um novo paradigma e novas orientações metodológicas. Eles questionam os paradigmas da racionalidade objetiva predominante no pensamento iluminista, que se implementou na modernidade ocidental e perdura até os nossos dias. Ambos podem ser considerados autores fundamentais para nosso estudo, e estamos explorando essas possibilidades.

Gostaria de deixar claro, aqui, que esta é uma abordagem que estou iniciando, portanto muitos temas e lacunas ainda se encontram a serem desenvolvidos. Considero importante apresentá-la, nesse momento, para abrir a discussão com nossos colegas de trabalho e obter questionamentos que contribuam para o seu desenvolvimento.

No estudo dessas produções colaborativas *on-line* me parece fundamental a observação de Bruno Latour de que em uma época em que já mal se sabe o significado de "pertencer", a tarefa da convivência não deve ser simplificada em excesso. "Precisamos estar atentos e sensíveis aos rumores que nos vêm das novas organizações do social", e esses artistas com suas obras interativas estão se abrindo para essas vivências complexas e em fluxo.

Referências Bibliográficas:

BREA, José Luis. *Cultura RAM*. Madri: Akal, 2007.

_____. *Las tres eras de la imagen*. Madri: Akal, 2010.

BULHÕES, Maria Amelia. *Web arte e poéticas do território*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*. Salvador/Bauru: Edufba/Edusc, 2012.

MORIN, Edgar. *O método- ética*. Porto Alegre, Sulina , 2005

Complexidade e transdisciplinaridade: a reforma da universidade e do ensino fundamental. Natal: EDUFRN,1999

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível:* estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SANTOS, Eliezer Muniz (org.). *Coletivo canal*MOTOBOY*. São Paulo: Aeroplano, 2009.

A escrita da imagem: caligrafia na arte atual

Maria do Carmo de Freitas Veneroso
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Resumo: Buscando pensar o campo da história da arte em um contexto expandido, abordarei a sua conexão com novos territórios, que tem levado também a um diálogo com outras tradições e paradigmas. Explorando o diálogo entre a palavra e a imagem, numa aproximação entre artes plásticas e literatura, focalizarei a presença da caligrafia na obra de artistas contemporâneos e suas relações com as escritas ideográficas e com a escrita árabe. Partirei da tese defendida pela pesquisadora francesa e estudiosa da história da escrita, Anne-Marie Christin, sobre a origem visual da escrita, que, nessa abordagem, pode ser compreendida como veículo gráfico de uma palavra, pois ela não reproduz a palavra mas a torna visível.

Palavras-chave: Caligrafia. Imagem. Arte contemporânea.

Abstract: Approaching the field of Art History in an expanded context, I will discuss its connection to new territories, which has also led to a dialogue with other traditions and paradigms. Exploring the relationship between word and image, a rapprochement between Fine Arts and Literature, I will discuss the presence of calligraphy in the work of contemporary artists and its relationship with the ideographic and Arabic writing. I will use, as a starting point, the argument by the French researcher and scholar of the History of Writing, Anne-Marie Christin, on the visual origin of writing, that, in this approach, can be understood as a graphic vehicle of a word, because it does not reproduce the word but makes it visible.

Keywords: Calligraphy. Image. Contemporary Art.

A caligrafia na arte atual: um diálogo entre Oriente e Ocidente

Através de uma abordagem da história da escrita nota-se como as relações entre arte e escrita foram se modificando através dos tempos. O termo escrita abrange, num sentido amplo, as suas várias formas que vão desde as pinturas rupestres da Pré-História até a escrita cuneiforme e os hieróglifos egípcios, passando pelos primeiros alfabetos e pelos caracteres da escrita ideográfica até a narrativa visual, presente na arte grega e romana e também nas histórias em quadrinhos e no cinema. Percebe-se que todos estes exemplos têm em comum o fato de serem escritas que possuem um evidente caráter icônico, sendo que em todas elas a relação entre imagem e desenho é muito próxima.

Nota-se, por exemplo, que "o sistema chinês de escrita, enquanto modelo cognitivo do universo, deve ser considerado icônico: a iconicidade é seu princípio classificatório; não o som, nem tampouco as partes do discurso, mas o radical, uma espécie de 'signo pictográfico', um classificador 'que pode ser visualizado'".[1] Ernest Fenollosa mostra, em seu conhecido texto *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*,[2] como a escrita poética chinesa e japonesa se encontrava estreitamente ligada, num sentido visual, a outras artes expressivas, como a pintura. Enquanto nas outras formas de escrita a iconicidade foi se perdendo, as escritas chinesa, japonesa e árabe guardam ainda uma profunda relação com a imagem. Isto pode explicar, em parte, o grande impacto exercido por essas formas de escrita, principalmente a escrita ideográfica, na arte do século XX.

A escrita ocidental manteve um forte vínculo com a imagem até o final da Idade Média. A partir do surgimento da imprensa, com a produção de textos em série e o fim dos manuscritos medievais, esta estreita ligação entre escrita e desenho foi se relativizando e a letra impressa passou a ser vista como um simples veículo para a difusão da palavra escrita (apesar dos textos impressos também terem um forte componente visual, que seria resgatado no século XX, por poetas e artistas). Assim, a partir do Renascimento, pode-se notar que uma relação hierárquica se estabeleceu entre imagem e texto, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma, através das ilustrações, dos títulos das obras e de todo o discurso sobre arte. Por outro lado, as escritas chinesa, japonesa e árabe, ao guardarem uma profunda relação com a imagem, preservando seus vínculos com a caligrafia, mantiveram também sua relação com as artes plásticas.

Nota-se que a presença da caligrafia na arte moderna e contemporânea é marcante. Pode-se apontar este diálogo em obras de artistas vinculados ao Surrealismo, como André Masson, Joan Miró, Paul Klee e René Magritte, tendo continuidade na pintura de ação norte-americana e na abstração lírica europeia, retomando, em todos estes exemplos, antigos vínculos existentes entre a escrita e a imagem, através da caligrafia. Esta relação tem surgido também em trabalhos de artistas contemporâneos, desde Cy Twombly e Henri Michaux, até a iraniana Shirin Neshat, e pretende-se aqui lançar um olhar sobre obras que utilizam textos escriturais, caligráficos e em diálogo com outras formas de escrita. O conceito barthesiano de *écriture,* como uma realidade formal situada entre a língua e o estilo e independente de ambos, é importante neste contexto, por se referir a uma escrita na qual a função poética se sobrepõe à função referencial ou cognitiva.

Arte caligráfica ou semiografia

Caligrafia significa originalmente "bela escrita". Na China a caligrafia sempre foi mais que um simples refinamento ou elaboração da escrita: ela tem sido um sinônimo de escrita. Assim, os chineses não falam de "uma bela escrita a mão", mas simplesmente da "arte de escrever" "shufa". Na China clássica, a escrita ("shu") era considerada uma arte do mesmo nível da pintura, poesia

[1] CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma**. Lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Edusp, 1994, p. 15.

[2] FENOLLOSA. Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia. *In*: CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma**. Lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Edusp, 1994, p. 109-148.

e música, algumas vezes até acima delas. Existem algumas diferenças básicas entre a caligrafia chinesa e a caligrafia ocidental. Enquanto a última é relativamente impessoal, a caligrafia chinesa é individualizada, sendo que o calígrafo coloca sua sensibilidade artística no trabalho. O principal motivo para isto é a grande variedade de formas existentes na escrita chinesa, se comparada às escritas alfabéticas. O calígrafo tem que expressar essa variedade, mantendo, ao mesmo tempo, a escrita legível. Segundo Ezra Pound "o alto valor atribuído pelos chineses à caligrafia pode ser avaliado quando se pensa que, se o escritor não desenhar bem o seu ideograma, a sugestão da imagem não se transmitirá. Se ele desconhecer o significado dos elementos, sua ignorância há de transparecer em todo sinal de tinta".[3]

Também o movimento é de grande importância na caligrafia chinesa. Assim, é preciso seguir uma sequência determinada de pinceladas ao se escrever um ideograma. Estas pinceladas são projetadas de modo a se inscreverem num espaço quadrado - quadrículo - imaginário. As crianças aprendem na escola a traçar os caracteres seguindo o professor, ritmicamente, no ar, em amplos gestos de braço e de mão. Ao mesmo tempo elas nomeiam cada elemento - barra, perna, ponto e assim por diante - e ao final elas pronunciam o caractere. A caligrafia chinesa é considerada, em essência, uma arte do movimento.

A aproximação entre a caligrafia oriental e o Expressionismo Abstrato, com sua ênfase na pintura de ação, vem da importância do gesto e do movimento presentes em ambos. O pintor Mark Tobey foi responsável pela introdução da escrita ideográfica entre os pintores da Escola de Nova York. Interessado nos aspectos religiosos e filosóficos da cultura oriental, foi ao Japão, onde praticou a arte da caligrafia, que introduziria em seus trabalhos, em forma de signos visuais. Em suas pinturas há uma vaga referência às grandes cidades, com seus prédios e suas luzes. Porém, quando buscamos distinguir ou enxergar estes elementos, o que vemos, em seu lugar, são grafismos escriturais - escrituras. A cidade, somente sugerida, se dissolve em meio a uma névoa povoada por signos. Essa ênfase no gesto ocorre também no trabalho de Cy Twombly e de André Masson, que circulou entre dois textos (no mínimo).

> de um lado, o seu (isto é, da pintura, de suas práticas, de seus gestos, de seus instrumentos) e, do outro lado, o texto da ideografia chinesa (isto é, de uma estrutura localizada): como deve ocorrer em toda verdadeira intertextualidade, os signos asiáticos não são modelos inspiradores, 'fontes', e sim condutores de energia gráfica, citações deformadas, localizáveis conforme o traço, não conforme a letra.[4]

Barthes faz referência à pintura de Masson como uma "semiografia", sinais da linguagem.

> (...) para que a escritura seja manifestada em sua verdade (e não em sua instrumentalidade), é necessário que ela seja ilegível: o semiógrafo (Masson), sabiamente, através de uma elaboração soberana, produz o ilegível: separa a pulsão da escritura do imaginário da comunicação (da legibilidade).[5]

[3] POUND *apud* CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma**. Lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Edusp, 1994, p.140.

[4] BARTHES, Roland. **O império dos signos.** São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 139.

[5] Ibid., p. 141.

Esta ênfase no ilegível, no texto escritural e no gesto está presente também no trabalho de Robert Motherwell, como a série *Africa Suite* (Figura 1), que remete a ideogramas que também intertextualizam com a ideografia oriental. Também para esse artista, os signos asiáticos não são modelos inspiradores, "fontes", e sim "citações deformadas". Assim, a ilegibilidade está presente nessas obras, ou seja, são outras as leituras propostas por Motherwell. O texto está lá, é verdade, mas nos leva para outro lugar, através da alusão a ideogramas desconhecidos, que sugerem uma escritura muito pessoal.

Tudo isto remete ao *Império dos signos*, obra escrita por Roland Barthes, a respeito da sua reação ao Japão. Ele explica: "Não olho amorosamente para uma essência oriental, o Oriente me é indiferente. Ele apenas me fornece uma reserva de traços cuja manipulação, o jogo inventado, me permitem 'afagar' a ideia de um sistema simbólico inédito, inteiramente desligado do nosso".[6] O Japão o colocou "em situação de escritura", pois

> A escritura é, em suma e à sua maneira, um *satori*: *o satori* (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento, o sujeito: ele opera um *vazio de fala*. E é também um vazio de fala que constitui a escritura; é desse vazio que partem os traços com que o Zen, na isenção de todo sentido, escreve os jardins, os gestos, as casas, os buquês, os rostos, a violência.[7]

A "situação de escritura", no sentido barthesiano, remete também ao trabalho de Motherwell. Observar, "ler" suas obras, se aproxima do que Barthes comenta sobre "conhecer uma língua estrangeira (estranha) e, contudo, não a compreender".[8]

O Islã - arte e caligrafia árabe

No Islã, com a proibição do uso da representação da figura humana com fins religiosos, os artistas passam a explorar padrões infinitos, formas abstratas e caligráficas. Na arte islâmica, o que predomina é o uso da caligrafia com fins religiosos, como um motivo que vai aparecer tanto em objetos quanto em paredes, como por exemplo no Palácio de Alhambra, em Granada, Espanha. A importância da caligrafia na arte islâmica está ligada ao Corão, já que os muçulmanos têm o objetivo de embelezar o livro sagrado, por conter a palavra divina. Assim, no Islamismo se acredita na arte como uma forma de veneração, motivo pelo qual eles procuram embelezar tudo: desde objetos de uso cotidiano, até as mesquitas que servem para a oração.

A arte islâmica tem fornecido subsídios para vários artistas, entre eles Henri Matisse. Ele herdou da tradição simbólica do Islã uma maneira singular de ver a natureza: o jardim-paraíso artificial, cujo principal exemplo foi, para Matisse, o Alhambra. *A Grande Decoração com Máscaras* (1953), com sua grade repetida de folhas e cravos, alude diretamente à decoração moura do Palácio. Ele considerava que a composição é a arte de arranjar de uma maneira decorativa os

[6] BARTHES, Roland. **O império dos signos.** São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 8.
[7] Ibid., p. 10.
[8] Ibid., p. 11.

Figura 1 - Robert Motherwell. *Africa Suite*, série de serigrafias sobre papel, 1970.

vários elementos que estão à disposição do pintor para a expressão de seus sentimentos. Ele tinha um sentimento quase religioso em relação à vida e aspirava a uma arte de equilíbrio, de pureza e serenidade. O que provavelmente atraiu Matisse na arte islâmica foi o seu caráter decorativo, os padrões.

Além das formas geométricas naturalísticas, seminaturalísticas e abstratas usadas nos padrões infinitos, a caligrafia árabe teve um papel dominante na arte islâmica e foi integrada em todo tipo de projetos decorativos. Ela foi usada, de certo modo, para suprir a falta dos objetos, que só aparecem quando não há nenhuma objeção de caráter moral ou religioso. A importância da caligrafia na arte islâmica está ligada à "importância do signo, da escrita, como o veículo máximo da simbologia islâmica", como comenta o calígrafo árabe Hassan Massoudy. A arte caligráfica aparece em todos os tipos de objetos e locais do Islã, adquirindo um caráter de funcionalidade.

Traçando um paralelo entre a arte ocidental e a sua arte, Massoudy compara a caligrafia árabe à abstração lírica de pintores como Hans Hartung e Pierre Soulages, com os quais dialoga, em seu próprio trabalho. Estes artistas exploram o caráter abstrato da caligrafia, que como uma textura transforma-se no próprio tema da obra. Ao destruir a possibilidade de leitura do trabalho, fazem com que ele possa ser "lido" visualmente. Alguma coisa similar acontece com a caligrafia islâmica, pois nela, apesar do texto ser legível, ele extrapola a sua função puramente informativa, ao transformar-se numa trama abstrata, que realça as qualidades plásticas da escrita.

Existe outro aspecto interessante a respeito do mundo de formas islâmico pois, "durante a sua longa vida, a do Islã conservou o instinto antirrealista das civilizações primitivas. Este instinto apoia-se numa filosofia que nega a própria existência de um mundo onde o encadeamento das causas está inteiramente entre as mãos de Deus". Os pensadores árabes figuram entre os primeiros - pelo menos no mundo mediterrâneo - a conceber a existência do nada, "toda a arte do Islã é assim, uma miragem, uma fantasmagoria de imagens tecidas sobre a trama do nada".[9]

Há, aparentemente, um paradoxo nessa afirmação: uma das mais evidentes características da arte islâmica é o fato de não haver espaços em branco, já que tudo é preenchido minuciosamente. O Barroco da Contra Reforma, com o seu *horror vacui*, também satura todos os espaços em branco, recobrindo as paredes das igrejas com talhas e pinturas, como uma reação aos reformistas, que banem a imagem de suas igrejas, pintando tudo de branco. Porém, no Barroco, essa saturação visual é uma metáfora que aponta para uma luta política entre a igreja católica e a protestante. No Islamismo, ao contrário, essa profusão de formas abstratas que a tudo recobre aponta para um mundo onde só existe a vontade de Deus, e onde tudo o mais cai no vazio, no vácuo.

Explorando a ideia do vazio, do nada, vários artistas têm utilizado o branco em seus trabalhos para produzir significado, como Mira Schendel. Seguindo o raciocínio de Christin

[9] BAZIN, Germain. **História da arte**. Lisboa: Martins Fontes, 1980, p. 160.

sobre a origem visual da escrita, já abordado, se a escrita nasceu da imagem, isso se deve ao fato de que "a própria imagem originou-se, antes, da descoberta - isto é, da invenção - da superfície: ela é o produto direto do pensamento da tela".[10] Este "pensamento da tela" é um "espaço abstrato, extraído arbitrariamente da aparência do real, que determina a dupla convenção de uma extensão contínua e de observadores situados a uma mesma distância de sua superfície".[11] Christin desenvolve algumas hipóteses sobre o papel do espaço ou da superfície na escrita, referindo-se às mãos do homem pré-histórico impressas nas paredes das cavernas. Segundo esta autora, o branco ou o intervalo teriam sido tão importantes quanto a imagem na invenção da escrita. E ainda "a interrogação visual de uma superfície permite perceber as relações existentes entre os traços ali observados e, eventualmente, seu sistema. Portanto, torna-se importante deter-se na superfície, privilegiar esse 'espaço físico' que envolve as figuras e não considerar apenas as figuras como decisivas no processo de invenção da escrita".[12]

Nas obras de Mira Schendel o branco tem uma importância fundamental, pois é através dele que sua escritura ganha força e significação, como nas monotipias (Figura 2), nas quais a artista explora a superfície e a transparência do papel japonês, sobre o qual ela traça textos escriturais.

A artista explica a gênese destes trabalhos: "As [monotipias] são o resultado de uma tentativa até agora frustrada de capturar o discurso no seu momento de origem". E continua: "é uma tentativa de imortalizar o fugaz e dar significado ao efêmero. Para fazer isto, obviamente, tenho que congelar o instante, no qual a experiência se funde com o símbolo - neste caso, com a palavra".[13] Ela aponta para a importância do suporte, como matéria significante, ao dizer:

> a princípio pensei que seria suficiente (…) me sentar e esperar que as letras se formassem, ocupassem a página e se conectassem umas às outras em um texto antecipando o literal e o lógico. Mas desde o início eu senti que isto só poderia funcionar se o papel fosse transparente. Agora sou mais capaz de avaliar porque eu tive essa impressão, naquela época: a palavra, ao tomar forma, deve mostrar o maior número possível de suas faces a fim de ser ela mesma.[14]

Assim, a transparência do suporte tornou-se essencial neste processo, levando a artista a adotar o acrílico laminado para montar os trabalhos, dando a ver, dessa forma, o reverso do texto, transformando o texto em antitexto, nas suas palavras. Isto permitiu também uma leitura circular da obra, com o texto imóvel no centro e o leitor em movimento.

---

[10] CHRISTIN *apud* ARBEX, Márcia (org). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. BH: Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 18.

[11] Ibid., p. 25.

[12] Ibid., p. 18.

[13] SCHENDEL *apud* PÉREZ-ORAMAS, Luis. **León Ferrari and Mira Schendel**. Tangled alphabets. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 60.

[14] Ibid., p. 60.

Retomando a presença da caligrafia árabe na arte contemporânea, abordarei a seguir o instigante trabalho da artista iraniana radicada nos Estados Unidos, Shirin Neshat, focalizando algumas fotografias que fazem parte da série *Mulheres de Alá.* Em *Desvelando* (1993) (Figura 3), Neshat escreveu na face e no peito exposto de uma mulher com uma vestimenta tradicional islâmica, literalizando o pesadelo de ter um corpo completamente controlado. Mas apesar da caligrafia parecer tornar o sujeito subordinado à ordem religiosa e social, na verdade, o texto é um fragmento do poema de uma feminista iraniana, que usa a imagem de um jardim abandonado como metáfora para os maus tratos à mulher. Além disso, contradizendo a lei islâmica, o corpo da mulher está parcialmente exposto. Então, Neshat desafiou a associação entre escrita e lei patriarcal, virando a linguagem contra o opressor. Mas a provável ilegibilidade do texto para uma audiência ocidental certamente contribui com uma ambiguidade adicional ao seu trabalho e, tendo em vista este fato, a escrita parece trazer uma mensagem ortodoxa e opressiva.

Outra série, *O Livro dos Reis*, foi nomeada a partir de um antigo épico persa, o *Shahnameh*, (c. 977 - 1010 d. C.), que revela o passado histórico e mítico da Pérsia, em 60.000 versos, indo da criação do mundo à conquista islâmica no século VII. A série de fotografias foi inspirada em uma onda de levantes políticos em todo o mundo árabe ocorridos nos últimos anos, que a artista, através deste trabalho, aproxima de antigas revoltas históricas, mostrando a natureza repetitiva destes ciclos de violência e de renovação, que são muitas vezes revelados pela história escrita.

O trabalho de Neshat está sendo desenvolvido e apresentado num momento em que "o Islamismo deixou de ser apenas uma religião e o modo de vida que rege quase um quarto da população mundial para ocupar, hoje, o centro nervoso da história global". A artista "trabalha os códigos religiosos, culturais, sociais e míticos das comunidades islâmicas de uma maneira que afeta a percepção ocidental a esse respeito, levando-nos a questionar estereótipos e rever paradigmas"[15]. Ela apresenta o corpo humano ornamentalizado, como um ícone, através do qual são transmitidos comentários ideológicos. Quando suas obras são mostradas no mundo ocidental, a língua árabe passa a ser um código fechado, tornando-se, aparentemente, um significante sem significado. No entanto, suas fotografias são plenas de sentido metafórico, pois ao percebermos que a escrita apresenta textos em árabe, isto já nos fornece uma pista importante, a partir da qual já podemos intuir sentidos. Relacionando o texto com as pessoas fotografadas, árabes e iranianas, observando suas poses e expressões faciais, é possível tecer significados e criar possíveis leituras para a obra. Assim, mesmo quando não é possível traduzir uma língua estrangeira, consegue-se ler a obra, a partir de outras escritas ali presentes.

O trabalho de Neshat pode ser aproximado do filme do cineasta britânico, Peter Greenaway, *O Livro de Cabeceira*. Nesta obra, o corpo também é usado como um suporte

[15] **Entre extremos. Shirin Neshat**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. Catálogo de exposição, 9 ag. - 22 set. 2002, Centro Cultural Banco do Brasil, p. 6.

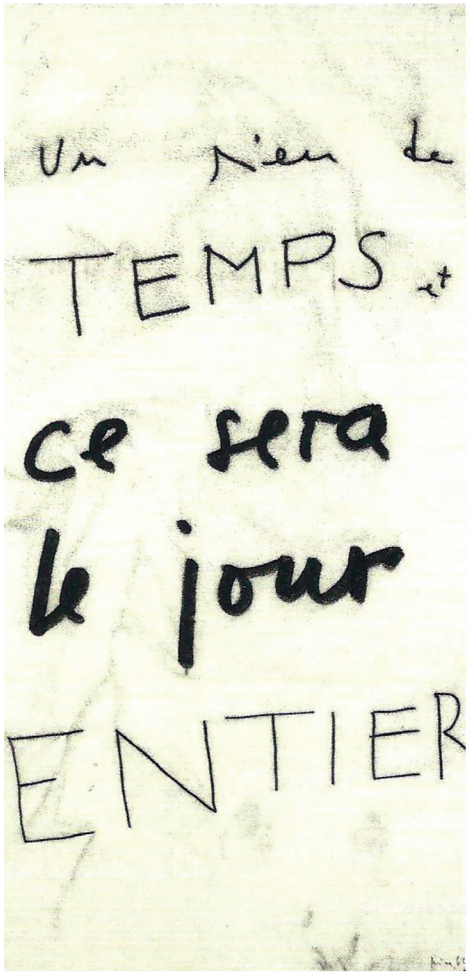


Figura 2 - Mira Schendel. *Sem título*, monotipia c/ tinta a óleo s/ papel japonês, 1965.

Figura 3 - Shirin Neshat. *Unveiling*, da série *O Livro dos Reis*, *RC Print* e tinta, 1993.

para a escrita ideográfica japonesa. O filme narra a trajetória de Nagiko, uma jovem japonesa, cujo pai, escritor, a cada ano, no dia do seu aniversário, escreve de forma ritualística uma saudação em seu rosto e nuca. Assim começa o fetiche de Nagiko pela escrita. Mais tarde, sua tia a presenteia com o *Livro de Cabeceira*, da escritora japonesa do final do século X, Sei Shonagon. Este livro traz listas de coisas que lhe agradam, histórias de sua vida e principalmente de seus amantes. Depois de adulta, Nagiko começa a escrever seu próprio livro de cabeceira. Passa a descobrir novos amantes, hábeis calígrafos, que possam escrever em todo o seu corpo. Seu prazer tem relação direta com a escrita, não com o seu conteúdo, mas com a sua forma, pois o que lhe importa é a caligrafia. Esta abordagem pode ser aproximada do conceito de escritura de Roland Barthes, a partir do qual as palavras não são usadas como instrumentos, mas postas em evidência como significantes. O conceito de escritura de Barthes abrange também o lugar do corpo na mesma: "Escrever não é simplesmente emitir uma fala; mas também não é transcrever. Na fala o corpo está presente; na transcrição, ele está demasiadamente ausente. Ora, na escritura, o corpo (a voz) volta por uma via indireta, medida, justa, musical"[16]. A escritura não é uma função da linguagem, ela é justamente,

[16] BARTHES *apud* PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1993, p. 40.

desfuncionalização da linguagem. Ela explora, não as “riquezas infinitas” de uma língua, mas seus pontos de resistência, força a língua a significar o que está além de suas funções, e, nesse sentido, a escrita no *Livro de Cabeceira* pode ser aproximada da escritura barthesiana.

Referências Bibliográficas:

ANANIA, Aida Ramezá. O verbo visível. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 mar. 1996. Caderno Mais!, p.8.

ARBEX, Márcia (org). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. BH: Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BARTHES, Roland. **O império dos signos.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, Germain. **História da arte**. Lisboa: Martins Fontes, 1980.

CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma**. Lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Edusp, 1994.

CHRISTIN, Anne-Marie. **L’image écrite - ou la déraison graphique**. Paris: Fammarion, 1995.

Entre extremos. Shirin Neshat. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. Catálogo de exposição, 9 ag. - 22 set. 2002, Centro Cultural Banco do Brasil.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. **León Ferrari and Mira Schendel**. Tangled alphabets. São Paulo: CosacNaify, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1993.

SAFADY, Y. H. **Islamic Calligraphy**. London: Thames and Hudson, 1978.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e Escrituras**: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

Representação de imagens da natureza em monumentos funerários brasileiros

Maria Elizia Borges
Universidade Federal de Goiás - UFG

Resumo: Objetiva-se tratar com espaços expandidos, no caso os cemitérios secularizados brasileiros, que detêm acervos artísticos ainda pouco estudados por historiadores da arte funerária. A abordagem recairá na fruição estética das representações de imagens da natureza em situações diversas, pintadas nos painéis de azulejos que decoram os monumentos funerários construídos no início do século XX. Selecionamos pinturas que apresentam narrativas de vida, uma maneira de compreender e enaltecer o que o morto foi em vida. As paisagens ali representadas de modo idealizado reforçam o conteúdo memorialista das mensagens ali expressa.

Palavras-chave: Cemitérios brasileiros. Histórias de vida. Azulejos pintados. Imagens da natureza.

Abstract: The purpose of this work is to deal with the “expanded spaces”, in this case the Brazilian secular cemeteries , which holds art collections studied only by a few historians of funerary art . The approach will be on the aesthetic enjoyment of representational images of nature in various settings, as panels with painted tiles decorating the funerary monuments, built in the early twentieth century. Selected paintings that feature narratives of life is a way to understand and enhance what the deceased was in life. The idealized landscapes represented there comes to reinforce the memorial content of the expressed messages.

Keywords: Brazilian Cemeteries. Life stories. Painted tiles. Images of nature.

Fruição estética dos artefatos materiais

Entre das preocupações de conectar o campo da história da arte brasileira a outros territórios não institucionalizados que detêm acervos artísticos, selecionamos para este momento o dos cemitérios secularizados (públicos) de nosso país. A abordagem da fruição estética nesse espaço recairá sobre as representações de imagens da natureza em situações diversas, principalmente na técnica dos painéis de azulejos pintados que decoram os monumentos funerários construídos em meados do século XX.

Consideramos o cemitério como um campo expandido que permite agrupar artefatos materiais das mais diferentes procedências, levando-nos a obter uma visão multicultural desse território.Trata-se de um sítio arqueológico detentor de paisagens em transformação, entremeadas de referências culturais e artísticas que passam por um processo de transformação ao significar/ressignificar e ao construir/reconstruir um campo de conhecimento repleto de símbolos registrados em seus monumentos funerários.Todo esse acervo está ali para estabelecer um diálogo entre os homens sobre o lugar de pertencimento dos falecidos e das relações de poder e de afetividade mantidas pelos vivos com essa paisagem à parte.

Em síntese, o conceito clássico de imagens da natureza está vinculado a uma visão subjetiva, atrelada à acepção pictórica que pode ocorrer em várias modalidades visuais, e que complementam a decoração dos monumentos funerários há muito tempo. Por exemplo, em seus afrescos funerários, os egípcios tinham por hábito pintar cenas agrícolas, com a figuração mística dos deuses dentro da lei da frontalidade, com a representação do céu, da terra e da água, com animais e flores, uma cosmologia que parte da valorização e do prazer de trabalhar no campo, conforme pode ser visto no papiro funerário de Ta-di-mut, cantor de Amon, Tebas, XXI Dinastia. O interior das tumbas etruscas, por sua vez, foi decorado com afrescos que comemoram a morte com muita alegria. Nele, as pessoas aparecem dançando e tocando instrumentos musicais por entre a paisagem, composta por árvores e animais, conforme bem ilustra a Tumba dos Leões Rugidores, na necrópole de Tarquínia, Itália.

As imagens da natureza foram vistas pelos historiadores da arte, durante um bom tempo, como temática marginalizada, mas, hoje, estamos recuperando e recolocando-as nas discussões de teor artístico, pois, assim como Carvalho (1991, p. 200), reconhecemos que são “suportes de representações coletivas indissociáveis da prática social”. Para Anne Cauquelin (2007, p. 170), “a paisagem nasceria do enterro ordenado de uma natureza que, sem o rito, não passaria de uma idéia”. Esses conceitos provocam-nos alegria e aguçam a nossa percepção sensível, evocando costumes e modelos culturais outrora esquecidos.

Os túmulos do século XX contêm vários modos de representar imagens da natureza como pano de fundo da obra, o que ajuda a complementar e compreender as mensagens descritas no primeiro plano. São espaços imaginários retratados muitas vezes de forma idealizada e em outras, com certo realismo que facilita a identificação do contexto cultural ali exposto. Os procedimentos artísticos para tais imagens são diversos, e alguns deles estão dispostos segundo os seguintes exemplos:

a) Na forma de fotografia de porcelana, como a encontrada no Cemitério Municipal de Cravinhos (SP). Neste caso, a família selecionou uma foto em que o jovem estava de moto, próximo a um cafezal, local certamente reconhecido pelas pessoas da região. Provavelmente a foto foi tirada por um fotógrafo amador, que soube, todavia, enquadrar bem a perspectiva do plantio na terra roxa;

b) Na forma de baixo-relevo, em mármore de Lioz, como a de um túmulo do Cemitério da

Soledade, em Belém (PA). Nesse túmulo, de estilo neoclássico, há um espaço especial para a reprodução de uma árvore que tem um dos troncos quebrado, detalhe que significa, na simbologia cristã, a vida interrompida. Existem nos cemitérios brasileiros várias versões dessa representação, que advém do movimento rústico vitoriano, assim como a do salgueiro (chorão), uma das árvores mais utilizadas nas decorações lapidares populares da época, e que sugere luto, sofrimento e imortalidade.

c) Em placas de bronze, em baixo-relevo, que costumam ser produzidos em série nas portinholas dos monumentos funerários, e em alguns casos são cenas específicas instaladas na cabeceira da obra, como a que se encontra no túmulo de Joaquim Antonio da Silva, no Cemitério São Miguel, em Morrinhos (GO). Seus parentes prestaram-lhe uma homenagem póstuma ao instalar, no monumento de família, um aspecto da vista do seu patrimônio econômico. Sua propriedade rural é retratada numa perspectiva simples, em que podemos avistar em primeiro plano a cruz que protege o lugar, as cabeças de gado, os coqueiros e a casa sede da fazenda, em cuja porta ele foi fotografado;

d) Na forma de painéis de azulejos pintados, alguns dos quais detalharemos no presente texto. De antemão, adiantamos que essas decorações foram encontradas por nós em alguns cemitérios visitados no país: Cemitério Santana, na cidade de Goiânia (GO); Cemitério Municipal de Araguari (GO); Cemitério da Consolação, na cidade de São Paulo (SP); Cemitério São João Batista, na cidade do Rio de Janeiro (RJ); Cemitério da Saudade, em Piracicaba (SP); e Cemitério Municipal de Casa Branca (SP).

O despertar para novos paradigmas

Para o 23º Encontro Nacional da ANPAP (2014) encaminhamos o artigo *Monumentos Funerários no Brasil: a iconografia religiosa popularizada na arte dos azulejos*, e foi a partir dele que decidimos ampliar as variantes dos azulejos pintados. No artigo da ANPAP elegemos para análise as pinturas de azulejos sacros instaladas nas cabeceiras dos túmulos, produzidas por firmas especializadas que se apropriam de imagens já cristalizadas pela iconografia cristã.

Optamos, para este momento, selecionar os mesmos tipos de azulejos, mas em painéis maiores, que abordam outras iconografias, e investigar mais sobre a maneira como são concebidas as imagens da natureza. Poderíamos considerar que tais artefatos são expressões artísticas de cunho popular, com as quais temos empatia por perceber pouca reflexão teórica sobre o assunto. Queremos discorrer um pouco mais sobre o papel dos pintores que adotam outro tipo de processo criativo, realizado sob encomenda, e que muitas vezes se apropria de imagens preestabelecidas, que circulam entre as várias camadas sociais da população brasileira.

A nossa preocupação em abraçar essas questões vem de há algum tempo e retomamos a ela neste artigo. O nosso primeiro envolvimento foi quando proferimos a conferência “Cemitérios brasileiros: paisagens em transformações entremeadas de referências culturais e artísticas”,

no III Colóquio avesso da paisagem: representações da morte no ambiente urbano (UFRJ, Rio de Janeiro, 2012). Na ocasião, destacamos as relações do cemitério com o ambiente externo, a organização urbanística do seu espaço interno e a representação de paisagens pictóricas nos monumentos funerários.

Quanto à literatura voltada para a compreensão da natureza, citamos algumas obras que nos ajudaram a compreender a pertinência do assunto: *A invenção da paisagem*, de Anne Cauquelin (2007); *A Representação da Natureza na Pintura e na Fotografia Brasileira do século XIX*, de Vânia Carneiro de Carvalho (1991); *Fundamentos para o Estudo da Pintura*, de Edson Motta (1979); *Paisagem e Arte: A invenção da natureza, a evolução do olhar* (1999), que consiste numa coletânea de textos do I Colóquio Internacional de História da Arte - CBHA/ CIHA.

Histórias de vida pintadas em azulejos

A instalação de um painel de azulejo em um túmulo tem como primeiro objetivo decorá-lo com pinturas que reforcem uma mensagem importante para homenagear o falecido. Acreditamos que o seu uso tenha surgido após a década de 1940, quando a crise na importação do mármore obrigou as marmorarias a criarem outros tipos de feitura de túmulos, condizentes com o gosto e o poder de compra da classe média brasileira da época. A proliferação desse modismo ocorreu mais em monumentos instalados em cemitérios de médio porte.

Abrindo um parêntese, lembramos que a azulejaria como recurso formal, teve um papel importante e crescente na arquitetura modernista brasileira a partir da década de 1930, sobretudo nas obras de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Destacamos os azulejos de Portinari, com temáticas fortemente associadas com a ambientação da construção arquitetônica em questão, e estas obras contribuíram para a decoração do espaço modernista público e privado. Todavia, o nosso conhecimento com a azulejaria já advém de estudos sobre os azulejos portugueses instalados nas igrejas do Nordeste no século XVII, e no século XVIII e XIX com a azulejaria francesa instalada nas paredes dos sobrados das cidades de São Luiz e de Alcântara (MA). O uso dos azulejos pintados como adornos de residências e prédios públicos foi bem assimilado e caiu no gosto popular brasileiro (Pinto Junior, 2006), portanto, transportá-los para os cemitérios foi só uma questão de tempo.

Os painéis de azulejos pintados em cemitérios registram os mais variados temas, com o objetivo de atender aos desejos dos familiares do falecido. Há uma predominância de motivos sacros, que retratam a história de vida de Cristo, de santos e de santas, assunto que abordaremos no 23º Encontro Nacional da ANPAP (2014), conforme dissemos anteriormente. Destacamos que essas imagens advêm da cultura erudita, são assimiladas pela cultura popular, divulgadas pela cultura de massa e apropriadas pela arte contemporânea para questionar paradigmas da sociedade atual.

Do nosso acervo iconográfico elegemos temáticas que adicionam imagens urbanas e de natureza agregada a uma história cronológica e que contribuem para compreender e enaltecer

o que o morto foi em vida. Seguem alguns exemplos que encontramos no Cemitério Santana, na cidade de Goiânia (GO).

A cabeceira do túmulo do Sr. Alípio Mendes Ferreira (*1888, Portugal - †1965 Goiânia) ostenta um grande painel rubricado pelo Atelier Artístico Moral, da cidade de São Paulo (Figura 01). Em primeiro plano aparece o seu retrato, de meio corpo, envolto por camadas de nuvens,

Figura 1 - Túmulo do Sr. Alípio Mendes Ferreira. Cemitério Santana, Goiânia, Atelier Artístico Moral (São Paulo). Foto: Marissol Martins de Santana.

que nos direciona para o lado esquerdo do painel, onde há a representação da Torre de Belém, um dos símbolos da cidade de Lisboa, cercada pelo mar, em cujas águas encontram-se um pequeno barco à deriva. A epígrafe “Durante toda a sua existência teve como lema o trabalho, a honra e a honestidade” completa e reforça o significado dessa homenagem póstuma instalada no monumento funerário.

Os elementos da natureza, céu, mar, e as situações atmosféricas unem o primeiro e no segundo plano, colorem o espaço, dão ênfase ao plano diagonal e criam uma ambientação alegre entre o local de origem do Sr. Ferreira e seu retrato, que podemos considerar ter sido seu último registro em vida, pela face madura e pelos cabelos brancos, os óculos e o terno azul. O barco simbolizaria a visão romântica da vinda do imigrante e o seu sucesso em “terras do além-mar”? Seria um tipo de registro popular para especificar o sucesso econômico dos imigrantes no Brasil? Entre as concepções paisagísticas adotadas por Edson Motta podemos considerar este caso como exemplo do que o autor denomina de “figura COM paisagem” (1979, p.120), cujo objetivo único é exaltar o mundo sensível dos homens diante da natureza e da vida.

Exemplo de outro painel é o que está no túmulo de Carlos Alberto de Freitas (*1894 - †1940), obra realizada pela Marmoraria Goiás, da cidade de Uberlândia (GO). Todavia, não encontramos indícios da autoria do painel (Figura 02). A pintura registra locais que ajudam a conhecer o percurso desse homem que, segundo a epígrafe, teve, “do berço ao túmulo,

Figura 2 - Túmulo de Carlos Alberto de Freitas. Cemitério Santana, Goiânia, Marmoraria Goiás (Uberlândia). Foto: Marissol Martins de Santana.

uma vida de trabalho e honradez". Podemos reconstruir uma narrativa sobre essa família, que provavelmente chegou ao Brasil na época dos bandeirantes, mediante a leitura dos cinco blocos de imagens dispostos no painel. Na parte superior do primeiro bloco, há a imagem de uma estátua de um bandeirante, cravada num lugarejo ainda incipiente, supostamente a figura do Anhanguera, que desbravou o estado de Goiás.

No segundo bloco de imagens desse painel, na parte superior do lado direito, estão vistas emblemáticas de Salvador como o Elevador Lacerda e a Igreja de São Francisco, cidade onde Carlos de Freitas nasceu. No terceiro bloco, podemos deduzir que o mar o levou a terras distantes da Bahia, haja vista o grande navio direcionado à algum lugar. O quarto bloco mostra o início de seu império econômico, de forma modesta, haja vista a simplicidade de sua primeira casa, de estilo colonial, retratada à direita. O quinto e último bloco constata a ascensão social e econômica desse imigrante, mediante a representação de sua derradeira casa, grande, avarandada, modelo proveniente da década de 1950.

Já o painel do túmulo do aviador Roldão Corrêa Aguirre (*1922, Atibaia-SP - † 1962, Guará-GO) tem a rubrica da Cerâmica Artística Tasca S/A, da cidade de São Paulo (Figura 03). Esse

Figura 3 - Túmulo de Roldão Corrêa Aguirre. Cemitério Santana, Goiânia. Cerâmica Artística Tasca S/A (São Paulo). Foto: Marissol Martins de Santana.

painel, bem como os demais aqui analisados, faz às vezes do epitáfio tradicional, identificando-o com sua fotografia, seus dados pessoais e mensagens referentes à sua vida, neste caso, com a frase “Partiu para o céu onde sempre viveu e viverá”. A pintura faz-nos vivenciar um sentimento de profunda dor, ao narrar o desastre aéreo que levou à morte esse aviador.

O lado esquerdo do painel, no alto, ostenta o símbolo da aviação. À direita, no primeiro bloco, está a cena de um avião atravessando uma montanha, e do mesmo lado, bem abaixo, o avião despedaçado no chão. Mais à esquerda há a representação de um dos passos da paixão, com Cristo carregando a cruz. A simbologia cristã, associada à narrativa real do fato, traz uma mensagem de consolo aos seus familiares e colegas da aviação. A concepção paisagística está mais voltada para o modelo de “paisagem COM figura” (Motta, 1979, p.120), em que o céu, as montanhas são também interligadas por manchas de cores em degrade.

As características formais dos três painéis, realizados no período de 1940 a 1965, levam-nos a identificar alguns pontos comuns a todos eles. Cada painel é composto por um conjunto de pequenas paisagens que, juntas, contribuem para a compreensão da mensagem ali difundida, de conteúdo memorialista. Os pintores recorreram à estética realista para figurar coisas e pessoas, e, diríamos, em uma versão estilística aproveitada de tomadas fotográficas para a elaboração das pinturas, pois são estruturas formais simples na arte do enquadramento e da composição. Os elementos da natureza dão um ar bucólico às tomadas de cena, cujo padrão visual é facilmente assimilável pela população. Em síntese, os painéis simbolizam uma justa e poética representação de memória do mundo real e carregam mensagens que simbolizam ascensão pessoal do pequeno burguês brasileiro.

Os pintores anônimos contratados por esses ateliês executam as pinturas manualmente ou utilizando a técnica do decalque, demonstrando uma habilidade quase mecânica ao reproduzir as imagens com grande virtuosismo. Provavelmente alguns eram autodidatas e outros aprendizes em alguma escola de Belas Artes do país, dado o aprimoramento técnico de algumas pinturas. Há um conjunto de saberes voltado para a anatomia, a geometria, a perspectiva, a elementos da natureza, à refração e ao reflexo de luzes e sombra.

É importante ressaltar que os ateliês de azulejo omitiam, em suas propagandas, a feitura de obras em cemitérios, pois estes eram, e continuam sendo, vistos como espaços públicos marginalizados. Além disso, os pintores ocultavam que utilizavam fotografias para a realização de suas tomadas de cena, por serem consideradas como uma espécie de segunda natureza e constituídas pelo mundo objetivo das imagens.

Considerações finais:

Acreditamos que “o lugar de sepultamento dos mortos se torna, de fato, no final, a esperança dos vivos”, segundo Hans Belting (2010, p.102).Os cemitérios agrupam uma variedade imensa de artefatos materiais que registram histórias de vida que são ali resinificadas e são provenientes de contextos espaciais e temporais dos mais diversos. É necessário

atentarmos para o valor de aceitação dessas obras que circulam por esse contexto expandido e que atendem o gosto da cultura popular vigente. Temos que ficar atentos ao estatuto desses objetos e de suas abordagens teórico-metodológicas, conforme propõe esta sessão temática.

Queremos aqui ressaltar algumas questões da arte funerária que ainda estão esquecidas pela história da arte, pois faltam avançar nas pesquisas sobre azulejaria tumular realizadas no âmbito artístico/ comercial e pensar sobre esse recurso visual urbano sem preconceitos, pois ele comumente é considerado de "gosto duvidoso", sem que sequer se conheça a extensão quantitativa e qualitativa dessa produção. A arquitetura vernácula funerária adota outro objeto artístico que também devem ser estudados como ritual da arte dentro de um território repleto de tradições e paradigmas peculiares.

Referências Bibliográficas:

BELTING, Hans. **Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte.** Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BORGES, Maria Elizia. Monumentos Funerários no Brasil: a iconografia religiosa popularizada na arte dos azulejos. In: **23º. Encontro da ANPAP "Ecossistemas Artísticos".** Belo Horizonte: UFMG, 2014, pp 2400- 2415.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. A Representação da natureza na pintura e na fotografia brasileira do século XIX. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX.** São Paulo: Edusp, 1991.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem.** São Paulo**:** Martins, 2007.

MOTTA, Edson. **Fundamentos para o estudo da pintura**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.

PAISAGEM E ARTE. A invenção da natureza, a evolução do olhar (caderno de resumo). In: **I colóquio Internacional de História da Arte**. São Paulo: CBHA/ECA-USP, 1999.

As Imagens e os Símbolos em Movimento

Maria Lúcia Bastos Kern
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS

Resumo: O presente estudo tem o objetivo de analisar as ideias do projeto estético nacionalista – o Mediterranismo (1907-1917) - de Joaquín Torres-García e as suas pinturas em conexão com o programa cultural e político – o Novecentismo (1906-1931) - de Eugenio D'Ors e da administração pública da Catalunha.

Palavras-Chave: Modernidade, Tradição e Nacionalismo.

Résumée: Cette étude a pour but d'analyser les idées esthétiques du projet nationaliste - Mediterranismo (1907-1917) - de Joaquín Torres-García et ses peintures dans le cadre du programme culturel et politique - du *Novecentisme* (1906-1931) - d'Eugenio d'Ors et du gouvernement de la Catalogne.

Mots clés: Modernité, Tradition et Nationalisme.

O ideário e as representações visuais do artista uruguaio, Torres-García,[1] são utilizados para difusão do nacionalismo catalão pelas elites políticas e intelectuais.[2] D'Ors divulga o Novecentismo através de *Glosari,* coluna publicada no periódico*, La Veau de Catalunya* desde 1906, e dos livros *Almanach dels Noucentistes* (1911) e La *Ben Plantada* (1911); e Torres-Garcia publica artigos nos periódicos do Novecentismo e em livros, tais como: *La nostra ordinació i el nostre cami* (1907), *Dialegs* (1907), *Notes sobre art* (1913), *Un ensayo de classicismo* (1916), dentre outros.

O Mediterranismo emerge em paralelo ao movimento Novecentista, liderado pelo escritor e apoiado por políticos nacionalistas que projetam a emancipação da Catalunha, face ao centralismo do governo espanhol e da perda de parte de suas colônias na América e na África, com as quais a região mantinha importantes relações comerciais.[3] O repúdio à política madrilenha aprofunda-se após a "semana trágica" (26 de julho a 2 de agosto de 1909), quando a população se revolta contra a manutenção da guerra no Marrocos e as perdas humanas, sendo grande parte do contingente de jovens militares recrutados entre

[1] Torres-García (1874-1949) reside em Barcelona de 1892 até 1920, quando se muda para Nova Iorque, em 1922 retorna para Europa (Itália e França) e em 1934 para o Uruguai.

[2] Josep Maria Junoy, após estudos em Paris e retorno à Barcelona, denomina a nova arte de "Escola Mediterrânea" e difunde o projeto estético nos textos que escreve como crítico de arte.

[3] A partir de 1898, a Espanha perde parte de suas colônias: Cuba, Porto Rico, Filipinas e, mais tarde, Marrocos. O movimento catalão é liderado pela Lliga Regionalista, criada em 1901.

a população de Barcelona. Essa convulsão social estimula a coesão dos distintos grupos sociais em prol da autonomia. As elites intelectuais e políticas percebem a necessidade de criação de um projeto de coesão social desde o século XIX, quando as manifestações operárias, greves e reivindicações são recorrentes e fazem da cidade o espaço de conflitos. O programa nacionalista é formado por distintas vertentes e têm em comum a meta de regeneração social, ao estimular a unidade em contraposição à crise social e o mal-estar da civilização moderna.

Torres-García em suas reflexões revela, inicialmente, o mal-estar social reinante no final do século XIX e menciona numa conferência proferida em 1894, no Círculo Artístico São Lucas,[4] a necessidade de resolvê-lo a partir de um projeto "cultural e moral". A sua longa trajetória como artista e os inúmeros textos teóricos e reflexivos evidenciam a crença religiosa nas potencialidades da arte e do artista solucionarem as crises existenciais e sociais. É recorrente nos seus discursos a concepção de arte como fenômeno superior e eterno, pois acredita que o artista tem a visão mais clara que os demais homens a respeito da "ordem das coisas" e uma missão a ser exercida. Ele faz da arte verdadeira religião.[5]

Desde 1901, as suas pinturas e obras gráficas fazem referências à antiguidade clássica e nelas são recorrentes os temas mitológicos sobre as Vênus e musas retratadas junto à paisagem idealizada do Mediterrâneo, composta por templos e fontes. Como se pode observar nas capas da revista Pél & Ploma, de julho de 1901.

Nesse momento, em Barcelona, predomina na arte o Modernismo, o Simbolismo, naturalismo e, nas artes gráficas o desenho, cujas formas e construções espaciais são livres e semelhantes às obras gráficas de Théophile Alexander Steinlen. Torres-García e Ramon Casas produzem ilustrações, segundo esta acepção, além de séries de desenhos realizados pelo primeiro relativos às atividades sociais femininas nas *ramblas* de Barcelona e paisagens da Arcádia.

Torres-García conhece a obra de Puvis de Chavannes, em Barcelona (1896), e identifica questões que possibilitam criar o projeto estético. Observa que Chavannes "sacrifica o detalhe, elimina o acidental e o particular", bem como o seu desenho é resultante do fazer intelectual, que permite atingir a síntese, a amplitude expressiva e a simplicidade primitiva.[6] As primeiras pinturas, desenhos e trabalhos gráficos do uruguaio seguem esses procedimentos formais e configuram o Mediterranismo, como projeto estético direcionado à coletividade e à memória nacional. As suas intenções diferem daquele olhar nostálgico de Puvis de Chavannes em relação ao passado que desapareceu, tendo em vista que o uruguaio busca na antiguidade greco-romana o momento fundador da cultura catalã, para programar o seu devir. Ambos artistas revelam em suas obras as posições ideológicas assumidas em face à modernidade. As revistas do Novecentismo apresentam artigos que enfatizam a obra de Chavannes, os

[4] Entidade católica na qual o uruguaio estuda e que tem a pintura de Puvis de Chavannes como modelo.

[5] TORRES-GARCÍA, J. La nostra ordinació i el nostre cami. (1907) In:Ecrits sobre arte. Barcelona: Ed. 62, 1986, p. 23-24.

[6] PONS, Juan S. Torres-García. La fascinació del clàssic. Barcelona: Caixa de Terrassa, 1993. p. 31. As pinturas alegóricas e de tipos sociais de Puvis de Chavannes são utilizadas como exemplos da nova estética e divulgadas nas revistas Novecentistas.

ideais universais e clássicos em vigência na França, como modelo para a Catalunha e nova orientação da cultura europeia.[7]

Para a formulação da estética nacionalista, Torres-Garcia projeta a arte baseada na paisagem idealizada da Catalunha e nas suas tradições clássicas. Os achados arqueológicos das culturas greco-romanas da Costa Brava e de Empúrias (1907) são valorizados e tornam-se os paradigmas da estética do Mediterrâneo, aliados ao pensamento neoplatônico. No território catalão foram erigidas cidades gregas e romanas, encontradas esculturas e outros vestígios do passado.

D'Ors e Torres-Garcia acreditam que a arte ao assumir a expressão coletiva poderia exercer o papel ético, cívico, construtivo e preparar o futuro. O projeto nacionalista, que se propõe como moderno se contrapõe ao que eles consideram como "decadentes manifestações do Modernismo e do Simbolismo". Eles negam os excessos ornamentais, o individualismo e o internacionalismo que esses movimentos provocaram na cultura da Catalunha, assim como os seus vínculos com valores espirituais da Idade Média. O discurso do uruguaio se opõe também às vanguardas europeias, sobretudo nórdicas, por suas práticas efêmeras e individualistas.

O Mediterranismo emerge num momento em que os artistas na França e na Itália retomam os valores da plasticidade greco-romana, como por exemplo Aristides Maillol,[8] cuja obra escultórica exerce grande fascínio entre os artistas de Barcelona, podendo-se salientar os escultores Josep Clarà e Enric Casanovas y Roy, como seus amigos e seguidores. A pintura de Cézanne é também pesquisada a partir de 1907, quando o conjunto de sua obra é conhecido em Paris, na exposição retrospectiva, realizada após a sua morte. Vários artistas de Barcelona, tais como Joaquim Sunyer i Miró e Rafael Benet i Vancells dentre outros, adotam as formas e volumes definidos das pinturas de Cézanne e procuram fazê-las como modelo para conciliar a síntese do clássico com o moderno. Esses artistas adotam do classicismo os princípios de ordem e estrutura do desenho como balizas a serem seguidas,

[7] SANCLEMENTE, Ruth P. Ritmo Clásico, Danza y Música en el Noucentisme Catalán. Revista Catalana de Musicologia, num. V (2012), p.135.

[8] A escultura "La Mediterranée", 1902 e expõe em 1905. Clarà estuda com Maillol em 1903. É interessante destacar que Maillol é de província francesa de fala catalã, sendo originário do povoado de Banyuls-Sur-Mer, onde retorna com frequência. Recolhe os objetos trazidos pelo mar para utilizar nas esculturas e admira a variedade de pedras, a paisagem e a mulher da região, que se fundem na mente do artista. Ele salienta que no seu povoado existem trezentas Vênus de Milo, escultura que inicialmente é o foco de seus estudos. PEPIAT, Michael. Maillol. Valencia: IVAM, 2002, p. 15-16. Ele executa muitas obras na França meridional. O escritor catalão, Pridenci Bertrana, publica a revista *La Pàtria,* em 1914, em Gerona e exprime seus sentimentos nacionais a partir da obra de Maillol. Matisse, André Derain e os artistas *fauves* dirigem-se ao sul da França, acompanham as tendências culturais de retorno ao clássico e fazem do Mediterrâneo local de suas pesquisas, em diferentes cidades. Matisse desde a sua viagem à Córsega, em 1898, depois Saint-Tropez, Collioure (1904-5), até se instalar em Nice (1916) modifica a sua pintura. Alguns artistas franceses preferem a luz do sul da França, professam a arte moderna sem radicalizar em discursos iconoclastas e valorizam o modo de vida da sonhada Arcádia. FONTBONA, Francesc. Noucentisme et Retour à l'Ordre. In: Paris, Barcelona: Grand Palais, Museu Picasso, 2001, p. 299-301. Maurice Denis, após estadia em Roma (1895-98) e depois em 1907, conjuga a espiritualidade com o classicismo. Admira as pinturas de Rafael, de Piero dela Francesca e Fra Angelico e apresenta pinturas de teor clássico, procedentes de Chavannes. Na França no final do século XIX, o movimento nacionalista de Charles Maurras e Jean Moréas propaga sua doutrina, através de *Action Française.* O Manifesto Nacionalismo Integral de 21/3/1908 é contemporâneo aos debates estéticos e nele os ideais clássicos de ordem, estrutura e razão são valorizados, bem como de latinidade. O cultivo das tradições greco-latinas e a criação da *Ècole Romane* (1890) por Jean Moréas têm em vista a criação de nova poética e o abandono do hermetismo do Simbolismo, em prol da beleza do Mediterrâneo e do clássico. Verifica-se a semelhança de ideias entre os ideólogos franceses e Torres-García e D'Ors. Ele defende o gosto clássico como Maurras e alia-se ao nacionalismo autoritário, apesar do projeto nacionalista catalão não concordar com esse princípio do movimento na França.

porém sem deixar de conceber a arte de forma autônoma. Eles têm a missão de decorar edifícios e embelezar os espaços públicos das cidades e difundir o novo modelo de beleza. As obras de Josep Clarà desde 1910 reedificam a beleza antiga, sendo as mesmas consagradas pela crítica de arte oficial em *La Veau de Catalunya* (11/5/1911). Outros artistas, como Joan Miró, exprimem o sentimento nacional em suas pinturas, após a 1ª guerra mundial, com o objetivo de representar a vanguarda catalã no cenário internacional. O arcabouço teórico do Mediterranismo é formulado no momento em que na França estão aparecendo as primeiras manifestações do retorno à ordem.

O debate relativo à arte clássica e à arte moderna ocorre desde a transição do século XIX para o XX, entre artistas franceses, como Cézanne, Gauguin, Émile Bernard, Maurice Denis, dentre outros. Eles acreditam na necessidade de pesquisar nas obras dos antigos mestres questões sobre forma, cor e linha com o propósito de criarem novas linguagens e meios próprios de expressão pictóricos. Nesse momento o interesse pelo primitivo estimula os artistas às novas investigações, como é o caso de Gauguin que adota formas sintéticas, cores fortes, contrastantes e planas e Émile Bernard que defende o essencialismo. Maurice Denis sintetiza a forma e busca na simplicidade de Chavannes a criação de pinturas que retratam o meio rural no seu cotidiano. A síntese entre os meios expressivos tradicionais, o arcaico e o clássico, são concebidos como a possibilidade de preservação dos valores universais da arte e de coesão espiritual. Denis em *Théories* (1913) esclarece que o gosto pelos antigos na Europa deve-se à renovação do "sentimento nacionalista",[9] direcionado à simplicidade do homem do campo. As suas ideias perduram até o *rappel à l'ordre* e são semelhantes àquelas defendidas por Torres-García.

Nesse contexto artístico, de descontentamento social e de consciência da necessidade de mudanças é que surgem o Mediterranismo e o Novecentismo como programas estéticos e ideológicos, nos quais a paisagem é representada por seu caráter simbólico, por sua singularidade e relação com o passado.[10] D'Ors, descreve a paisagem da Catalunha tendo como referência a costa de Argento, local de veraneio próximo a Barcelona: "um imenso horizonte se abre dentro de nós (...). É um horizonte azul, em que se encontra a serenidade do Pai Mediterrâneo. (...) mar nosso!"[11] O escritor destaca a beleza do mar e da "pequena montanha de gosto helênico"[12] que detém na antiguidade um papel significativo nas mitologias, como o lugar dos deuses.

O Mediterranismo de Torres-García coincide, em parte, com as ideias de Eugenio D'Ors e de Enric Prat de la Riba, Presidente da Câmara Provincial de Barcelona, que o contrata

[9] DENIS, M. Théories,1913, p. 168. In: EKKEHARD, Mai. Abstraction et syntèse. Confrontation des textes de Maurice Denis avec la réflexion théorique en Europe. Maurice Denis (1870-1943). Lyon: Musée des Beaux Arts, 1994, p. 42. Denis milita em seus textos teóricos pelo retorno à simplicidade rural e salienta que os artistas ligados ao Fovismo migram entre 1904-6 para o Midi em busca da latinidade clássica e do Mediterrâneo.

[10] D'Ors, Carlos. El Noucentisme. Barcelona: Cátedra, 2000, p. 138-9.

[11] JARDÍ, Enric. El Novecentismo catalán. Barcelona: Aymá, 1980. p. 24.

[12] JARDÍ, E. El Novecentismo catalán. Op. Cit., p. 35.

para a execução das pinturas murais do *Palau de la Generalitat*.[13] D'Ors escreve sobre a pintura do uruguaio (1912), e salienta o abandono do sentimentalismo e do anedótico por um idealismo que não desconsidera a realidade sensível. Este fato, segundo o escritor, o torna não só um grande pintor, mas também uma expressiva figura moral.[14]

No livro *La Ben Plantada,* D'Ors formula o nacionalismo catalão, fundamentando-o ainda na figura simbólica da mulher, cujo olhar se direciona para dois mundos distintos: o Mediterrâneo e o mundo rural.[15] O olhar para o Mediterrâneo tem em vista a retomada das raízes culturais, pautadas na ordem, na medida, na norma e no equilíbrio; enquanto a visão do campo estaria vinculada, ao mesmo tempo, à produção rural e à integração equilibrada do homem com o seu meio ambiente. O autor define o caráter da paisagem-lugar, no qual o homem exerce papel importante para o desenvolvimento econômico do território em oposição à cidade, *locus* de conflitos sociais.

Torres Garcia e D'Ors estabelecem as relações da paisagem e dos achados arqueológicos com a cultura grega do passado e criam o mito da Catalunha grega que tem como figura emblemática a escultura descrita pelo escritor como: "pequena cabeça de Vênus (...) encontrada em Empúrias (...)" que expressa a "recordação e o amor da velha Catalunha grega, para lhe dar um sentido clássico à moderna Catalunha confusa".[16] O seu pensamento direciona-se à Europa Mediterrânea em contraposição à Europa setentrional, numa proposta sob viés racionalista, clássico e de imposição da ordem. Os ideais da nova Catalunha consolidam-se entre a população graças à criação de instituições (Instituto de Cultura Catalã, Biblioteca, Escola de Belas Artes, Escola de Artes Decorativas, Escola de Artes Dramática, Instituto de Música), políticas culturais e de ensino, aquisição de pinturas e esculturas para espaços públicos, lado a lado à intensa difusão na imprensa oficial e nos livros, de textos e ilustrações gráficas pertinentes ao clássico antigo.[17]

Graças à escultura encontrada nas escavações arqueológicas é que a figura feminina, identificada como Vênus e Afrodite, se torna emblemática nas obras dos artistas que aderem ao Mediterranismo e à definição de o conceito de beleza clássico. Tanto D'Ors como Torres

[13] Prat de la Riba publica o livro *La Nacionalitat Catalana,* em 1906, ano em que é realizado em Barcelona o I Congresso Internacional da Língua Catalã. Para ele, ser catalão supõe a prática de uma língua conformadora da vida e da consciência social, além de uma arte própria. O seu nacionalismo tem em vista a recuperação da cultura latina e baseia-se nas ideias de Giuseppe Manzzini, que lutou pela unificação italiana e pelo estabelecimento da República. O político catalão acredita que deve imperar a unidade cultural e a alma coletiva que permita o pensar, o sentir e o querer próprios. PONS, J. Torres García. Pasión clasica. Op. Cit., p. 101, 120, 127.

[14] JARDÍ, E. Torres-García. Barcelona: Polígrafa, 1973. p. 62. Torres-García é o artista que recebe maior apoio oficial de Prat de la Riba, que o encarrega da realização de afrescos (1912-1917) do *Palau de la Generalitat* e lhe concede auxílio financeiro para estudar as pinturas em afresco dos primitivos italianos. Nacionalista e desejoso de recuperar a arquitetura do palácio, Prat de la Riba consegue restaurá-lo a partir de levantamento documental encomendado aos membros do Instituto de Estudos Catalães, para fazer desse edifício a representação política da "Grande Catalunha". Para atingir tal fim, ele encomenda a Torres-García a pintura decorativa.

[15] D'Ors valoriza o rural numa sociedade que investe na atividade industrial. O livro *La Ben Plantada* (1911) é dedicado pelo autor aos artistas e teóricos do novo espírito mediterrânico. Nele, observa-se certa contradição, quando o autor exalta a mulher catalã, identificada como Teresa, que personifica o ideal do Novecentismo, porque é bela, culta e aprecia as artes. Ela simboliza a busca de modernidade a partir da renovação das tradições, daí ser pensada como uma árvore bem plantada e enraizada na terra. Após a I Guerra Mundial, ele exaltará a cidade e os seus signos de modernidade.

[16] JARDÍ, Enric El Novecentisme catalán. Op. Cit. p. 23.

[17] As revistas francesas apresentam o mesmo gênero de ilustrações gráficas relativas ao mundo greco-romano.

Garcia articulam seus projetos nacionais, em seus textos, com o idealismo platônico e a beleza clássica, ideais que estão presentes nas esculturas e nas pinturas dos artistas.

Na primeira pintura mural executada para o Palácio da Câmara Provincial, em Barcelona, "Catalunha Eterna" (1913), Torres-García apresenta, na parte superior, os atributos permanentes da Catalunha como a árvore da pátria (oliveira) e o pensamento e a língua nacionais, representados pela deusa Palas Atenea e por uma vestal sentada que mantém aceso o fogo da língua, estimulado pelas elites políticas. A divindade é ladeada pela vestal que porta a pena e simboliza a língua catalã que não é apenas falada, mas escrita e considerada como a manifestação pura do espírito nacional e o instrumento mais poderoso da nacionalização do povo. Preso na árvore está o escudo de ouro da Catalunha, oriundo de lenda e da literatura.[18]

A divindade no mundo antigo grego, Palas Atenea, está associada à guerra, ao amor, à sabedoria, às artes, à ciência, à indústria, à justiça e à proteção de Atenas e da agricultura, dentre outras atribuições míticas. Na ideologia nacionalista ela ao representar a Catalunha é identificada à sabedoria, ao pensamento e à inteligência que inclui o domínio da língua.

Para muitos intelectuais, como o bispo Torres i Bages e Prat de La Riba, é a homogeneidade do pensamento e da língua que revela o caráter do povo. O bispo acrescenta ainda que a família, a terra e o trabalho constituem a grande árvore da pátria, devendo estes valores ser estimulados.[19]

Na parte central, a Catalunha Eterna é representada pela figura entronizada, da jovem e nova Catalunha, envolvida pela paisagem do Mediterrâneo e pelas mulheres, sob os vestígios da arquitetura clássica antiga. Elas simbolizam os dons da terra e da cultura, da abundância, do espírito e da beleza, ideias presentes no seu livro *La nostra ordinació y el nostre camí* (1907). Nele Torres-Garcia defende a premência de ordenar as concepções sobre a arte e afirma que essa teria que vir "deste mar (...), das oliveiras e pinheiros, da(s) vinha(s), das laranjas, deste céu azul e, sobretudo, do homem daqui, a nossa religião, as nossas festas, a nossa vida!"[20] Estas reflexões estão na parte inferior do mural Catalunha Eterna, em que os homens trabalham a terra (à esquerda) e outros (à direita) se dedicam à vida contemplativa para incentivar a sabedoria.

A ordenação da narrativa tem a finalidade de torná-la acessível para o grande público e concretizar a sua proposta de regeneração da cultura nacional e de construção de conduta cívica. A meta é criar condições para um novo Renascimento, fundado no passado clássico e nos valores eternos e cristãos que compõem o ideário nacionalista. Para atingir tais metas, o

[18] Pons destaca que a lenda do escudo da Catalunha remonta à Crónica General de Pere Antoni Beuter, publicada em Valencia (1550), mas é difundida por Victor Balanger junto com seu poema em Els quatre pals de sang (1859). Outros autores divulgaram a lenda. Ver: PONS, Joans Sureda Pasión Clásica. Madri: Akal, 1998, p. 157.

[19] PONS, J. Torres-García. La fascinació del clàssic. Op. Cit., p. 108-9.

[20] TORRES-GARCÍA, J. La nostra ordinación y el nostre camí. In: Escrits sobre art. Op. Cit., p. 190. Ele escreve em catalão e salienta que as representações pictóricas do pescador, do coletor de frutas têm o mesmo valor e beleza que a do atleta nas antigas olimpíadas e de uma divindade mitológica. Estes valores estão representados nas pinturas: "Jovens", 1906, "Mulheres do povoado", 1911, "Laranjeiras beira mar", 1912.

artista cria as figuras que apresentam gestos e movimentos corporais e de suas vestimentas muito contidos e calculados que exprimem os valores cristãos do artista e as posturas convencionais e institucionalizadas da sociedade catalã.

"Catalunha Eterna" é o primeiro mural realizado, dos seis previstos para o salão São Jorge, e o que estabelece o programa a ser seguido pelas pinturas oficiais encomendadas para o local. Para a execução desses murais, Torres-García viaja à Itália (1912) com o fim de estudar os procedimentos técnicos dos afrescos, sendo atraído por aqueles pintados em têmpera seca. Ao conhecer os afrescos antigos, medievais e do Quatrocento e as pinturas simbolistas ele tem a sua disposição bases sólidas para a realização dos murais.[21]

Na pintura "A Filosofia introduzida no Parnaso como a XI Musa" (óleo s/tela, 1,24 x 3,85 cm), realizada em 1911 para o Instituto de Cultura Catalã, o artista representa a entrada da figura vestida de branco que simboliza a filosofia pura, sensível e universal, junto ao monte Parnaso, conduzido pela mão de Palas Atenea, para se constituir como guia das musas, isto é, das artes. A narrativa tem como cenário a paisagem idealizada do Olimpo e no fundo o templo circular de Delfos, local sagrado que, segundo a mitologia, brotam fontes de água e se reúnem as divindades do canto e da poesia, musas e ninfas. O espaço sagrado antigo é rodeado por bosques de loureiros, dedicados a Apolo e local em que toca a lira e as divindades cantam. Palas Atenea simboliza no mundo antigo grego a deusa protetora de Atenas, das artes, da sabedoria e da civilização. No Novecentismo e no Mediterranismo ela representa o pensamento catalão, as artes e as raízes culturais da Catalunha.

Torres-García destaca a música pela presença recorrente da lira-cítara, considerada como poética e dotada de ritmo harmônico clássico. A fusão da música e da poesia aparece na pintura, como atributo de uma única musa, provavelmente Calíope, que congrega as duas artes e compõe com duas outras musas o grupo quase central da pintura. Essa musa é que acompanha Apolo e simboliza a cultura cidadã, a música, a dança e a poesia. Torres-García representa a lira como expressão da arte civilizada e instrumento da cultura arcaica, recorrente nas pinturas de cerâmica grega, em contraposição à lira da *braccio,* instrumento de corda criado no Renascimento e tradicional nas representações pictóricas dos séculos XVIII e XIX. A lira antiga simboliza a noção de novo purismo essencialista e de novo classicismo intelectual propagado pelo uruguaio e por D'Ors. É a cultura civilizada antiga eterna e universal que é propagada pelos dois ideólogos do nacionalismo.[22] A dança integra o programa catalão e a mitologia antiga, mas está ausente do mural.

Palas Atenea dirige a narrativa à esquerda e se destaca pela dimensão maior que as demais musas. As formas são despojadas de detalhes, construídas pela linha do desenho

[21] A crítica de arte verifica na primeira pintura a ausência de formas volumosas, a estrutura demasiadamente rígida e o acusa de primitivismo. Nos murais seguintes, ele faz pequenas reformulações, mas não abandona a simplicidade. Já o crítico de arte Josep Maria Junoy tem princípios semelhantes aos de Torres-García, tais como: o essencialismo, a simplicidade e a arquitetura. Ele valoriza o arcaico e defende o classicismo como expressão de modernidade. SANCLEMENTE, Ruth P. Ritmo Clásico, Danza y Música em el Noucentisme Catalán. Op.Cit, p.131-161.

[22] SANCLEMENTE, Ruth P. Ritmo Clásico, Danza y Música em el Noucentisme Catalán.Opus Cit.p. 140-5. No mural "O temporal não é mais que um símbolo" (1916), a dança e a música são representadas e revelam o gosto pelas expressões ritmadas e pelos textos poéticos cantados, estimulados pelo Novecentismo.

e pelo modelado dos volumes coloridos, numa paisagem estruturada em planos. Nesta, predominam os relevos das pequenas montanhas e das árvores (pinheiros, louros e oliveiras) do Mediterrâneo. A solenidade da cena e os gestos controlados evidenciam o rigor do modelo estético e corporal criado pelo artista para concretizar o ideal aspirado de construção da cultura catalã. As figuras enfileiradas num plano revelam certa semelhança com as pinturas em forma de friso de Puvis de Chavannes, idealizadas e nostálgicas em relação ao passado, como por exemplo: "O bosque sagrado" (1888). Nas obras desse artista, de Sandro Botticelli e de Raphael Mengs as Vênus e ninfas apresentam movimentos corporal, gestual e da vestimenta que são mais dinâmicos, espontâneos e sensuais que parecem não ser admitidos por Torres-García. No entanto, as esculturas adquiridas pela Câmara Provincial para as praças públicas de Barcelona exibem a sensualidade de corpos despidos ou semi-despidos, que retratam a beleza feminina da Catalunha.

Na parte central do mural "As Artes ou As Musas no Parnaso" do Salão São Jorge (1916), pode-se observar que o uruguaio configura o cenário do Mediterrâneo por pequenas elevações e oliveiras, por vestígios da arquitetura grega clássica, como o templo e as esculturas em relevos. As figuras representativas das artes, a arquitetura e a paisagem são organizadas por uma estrutura geométrica rígida, em que se verifica a presença do ideal de beleza, fundado na razão, na ordem e na harmonia. Nesse mural, Torres-García representa a alegoria das artes: à esquerda a música, o velho que pinta o vaso de cerâmica e o jovem que desenha. A musa em pé, maior e com gesto em direção ao céu, apoiada na coluna, simboliza o teatro. À direita, o velho escreve. Na parte superior do mural, a musa recostada representa em destaque as belas artes e o pavão pode significar a ressurreição, as cores da pintura e o seu brilho radioso. As belas artes não estão no Parnaso, mas as artes aplicadas, que são muito estimuladas pelo programa nacionalista catalão e valorizadas pelo artista.

Ele procura nessas pinturas a simplicidade e a essência da arte, tal como são praticadas por artistas como Chavannes e Denis. As formas são depuradas, como aquelas das artes arcaicas e segundo a beleza e a ordem clássica universal. O lugar edificado pelo artista é o lugar da ordem e das práticas culturais projetadas que configuram o mito da Catalunha Eterna e una cujo modelo é, sobretudo, o grego antigo. A imagem do passado entra numa conjunção fulgurante com o presente, de tal modo que o passado passa a ser mais bem compreendido no presente[23] e sofre ressignificações.

Torres-García destaca nas pinturas a harmonia dos homens e de suas atividades com o meio natural, e integra a arquitetura antiga com a paisagem.[24] O artista valoriza a terra, como fenômeno decorrente da necessidade de buscar a sua essência, fecundidade e riqueza, para revelar a sua vitalidade, em prol do projeto coletivo. Ele acredita que, dessa forma, a

[23] DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos, o que nos olha, 1998. São Paulo: Ed. 34, p.177-8.

[24] Ao valorizar determinadas árvores, Torres-García se pergunta ainda se a oliveira, tão comum na região mediterrânica, não será a árvore de Palas. De fato, na Grécia, a oliveira foi atribuída à deusa de Atenas e sempre exerceu um papel econômico significativo no mundo mediterrânico. Entretanto, D'Ors considera esta árvore como símbolo da raça, já que representa "uma lição de catalanidade eterna, de tradição, de patriotismo mediterrânico, de espírito clássico". JARDI, E. El Novecentismo catalán**.** Op. Cit., p. 25.

arte da Catalunha poderia se tornar singular e atingir a sua essência,[25] bem como despertar na população o sentimento de pertencer ao país e, consequentemente, uma postura ética coletiva. Para ele, a apropriação das raízes culturais possibilitaria atingir a ambicionada "renascença", porque o passado "se encontra nas formas mais ou menos modernizadas da arte da antiga Catalunha".[26] Torres-García tem consciência de que a arte moderna não é novidade absoluta, mas que o passado é convocado para solucionar as crises do presente e torná-lo conhecido.

Com esses propósitos ele executa o afresco "Idade de Ouro da Humanidade" (1915) e o dedica às atividades do homem do campo, à maternidade e à família, que para ele e o bispo Torres y Bages compõem os valores cristãos. Esse mural apresenta um formato compositivo mais tradicional e a paisagem que não faz referência ao Mediterrâneo, mas se integra ao programa de construção da nova Catalunha. Ele articula os dois ambientes – a Catalunha rural e o Mediterrâneo idealizado - para criar uma síntese entre eles. O Mediterrâneo é concebido como o espaço da tradição clássica, da harmonia e da ordem.

A prática do decorativismo pictórico, que representa a simplicidade do homem nas suas atividades cotidianas ou atreladas às representações mitológicas antigas, é também usual entre os artistas franceses, como Maurice Denis, Matisse e André Derain, no início do século XX.[27] Mesmo produzindo a arte moderna que, em geral, nega a memória, esses artistas convocam o passado e o dissolvem num projeto plástico.

Outro afresco projetado por Torres-García "Catalunha Industrial" (1917) aborda a temática da produção fabril e do mundo do trabalho, sob formas mais sintéticas e despidas de qualquer idealização. Essa pintura não foi realizada, mas o desenho declara a visão crítica do artista diante da 1ª. Guerra Mundial e do conflito entre burguesia patronal e trabalhadores. Com a guerra o movimento catalão enfraquece, os conflitos operários são recorrentes e Torres-García toma consciência da política econômica encetada pela burguesia. A morte de Prat de La Riba e as dificuldades de aceitação de sua pintura pelas entidades oficiais, que sucedem o líder político, colaboram para a modificação de sua visão ideológica. Diante desta situação, ele abandona o seu programa artístico e dá continuidade às suas investigações.

O conjunto dos murais oficiais focaliza as alegorias mitológicas antigas, apoiadas nas belas artes, nas artes aplicadas e nas atividades econômicas que são produzidas na Catalunha, com o objetivo de integrar as tradições e o ambiente inventados. O artista estabelece a relação entre a mitologia greco-romana e o homem da Catalunha,[28] uma relação de ordem cultural e de civilidade, que também se processa no nacionalismo francês. Ele alia a esses murais, os temas e a retórica clássica com formas sintéticas arcaicas e os

[25] TORRES-GARCÍA, J. Dialegs. IN: Escrits sobre art**.Op. Cit**., p. 138.

[26] TORRES-GARCÍA, J. Dialegs. Op. Cit., p. 40-41.

[27] GENTY, Gilles Maurice Denis après 1900: "le bonheur classique". In: Maurice Denis (1870-1943). Lyon: Musée des Beaux Arts, 1994.p. 57.

[28] Como, por exemplo, em "Duas figuras recolhendo frutas" (1914), "Arquitetura com figuras clássicas" (1914), "Figuras de camponeses" (s/d.), "Homem e mula" (s/d.), dedicada a Xenius (pseudônimo de D'Ors) etc.

procedimentos técnicos primitivos para manter viva a memória da Catalunha e concretizar projeto de modernidade.

A pintura mural realizada para sua residência, "Mon Repòs"[29] (1915), em forma de friso, apresenta as tonalidades terrosas e ocres contrapostas ao branco e demonstra que a plasticidade suplanta o rigor desenho geométrico das obras oficiais. O espírito de síntese e as figuras monumentais, posicionadas de modo frontal, podem ser associadas aos afrescos romanos, aos primitivos italianos e às pinturas da cerâmica grega antiga, ou seja, às distintas montagens de tempos em conexão com a atualidade.

Nesses afrescos predominam as temáticas pagãs, as representações de figuras femininas que dançam e apresentam movimentos e ritmos harmônicos. O artista livre do compromisso ideológico exprime a sensualidade, os corpos e as vestes em leves movimentos e gestos mais naturais. Entretanto, a coreografia das figuras não exprime a dinâmica da pulsação que se verifica nas artes grega e renascentista. Para Didi-Huberman, tudo que acontece nos corpos – reais ou figurados – depende de certa montagem de tempos. As "fórmulas primitivas" do *pathos* compreendem aquilo que o primitivo quer dizer na própria *atualidade* de sua expressão corporal e motora, que compõe o inconsciente coletivo.[30]

Nas obras de Torres-García há certa dissimulação da fantasia e da pulsação freudiana, visto que ele se apóia na racionalidade do desenho geométrico, no dogmatismo ideológico e nos princípios cristãos que se mesclam com os temas pagãos.

O primitivo é intencional, visto que o artista procura criar nova forma de expressão visual, vinculando-a com o moderno e com a proposta de identidade cultural. Essas questões estão presentes, por exemplo, nas obras em têmpera "Arquitetura com duas figuras clássicas", e "Dois homens colhendo frutas" de 1914, emolduradas com madeira rústica. Verificam-se nessas pinturas as tensões entre o moderno, o arcaico e as reminiscências do clássico que aliados à prática da técnica do afresco em têmpera constituem a singularidade de sua obra naquele momento. O artista cria formas mais sintéticas e planas, num espaço bidimensional e independente do real.

Os murais revelam a presença de distintas temporalidades, a convocação dos temas alegóricos, valorizados por certos artistas modernos e a apropriação de símbolos antigos convertidos em atributos culturais e nacionais da Catalunha, num movimento em que os interage com práticas simbolistas e modernas, que estão também presentes nas obras de certos artistas franceses e compõem o programa nacionalista.

Torres-García tem em vista criar a arte da Catalunha a partir de valores eternos, da ordem em oposição à desordem, que ele acredita reinar nas artes daquele momento. O arcaísmo, o primitivo civilizado e o clássico constituem a síntese entre o mundo catalão idealizado e o Mediterrâneo inventado. Os seus apelos à memória estão presentes em seus textos e em sua obra pictórica, a qual é uma montagem redes entrelaçadas de tempos e de reminiscências.

[29] A arquitetura da residência é clássica.

[30] DIDI-HUBERMANN, G. A imagem sobrevivente. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 253.

TG. *Catalunha Eterna,* 1913, mural, Salão São Jordi, Palácio geral da Catalunha, sala Torres-Garcia, Barcelona.

Torres-Garcia *A filosofia introduzida no parnaso como 11ª musa*, 1911. Óleo sobre tela, 114 x 367 cm. Coleção J. Pablo d'Ors, Madri.

Torres-García Fragmento central do mural *As Artes*, 1916, Salão São Jordi, Palácio geral da Catalunha, hoje sala Torres-García, Barcelona.

Territórios da história da arte, a partir dos territórios da própria arte

Mônica Zielinsky
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

"*Cabe a nós mudar nossas formas de mudar*". Bruno Latour, 1991.[1]
"*Não posso produzir um trabalho e ser apenas uma observadora, interesso-me por lugares, reais ou fictícios, que impulsionam minhas próprias utopias*".[2] Romy Pocztaruk, 2014.

Resumo: O estudo busca pensar sobre possíveis outros caminhos para a história da arte na contemporaneidade, ao compreender as visíveis transformações da disciplina em suas novas configurações transdisciplinares e de seus territórios. A proposta fundamental da reflexão é examinar sugestões para estes caminhos a partir da estrutura da própria arte, tomando-se como estudo de caso o trabalho de Romy Pocztaruk. Este é situado como o ponto de partida e a referência de base para alguns delineamentos deste campo de conhecimentos hoje, uma pesquisa proposta em sua futura continuidade através de diversos outros estudos de casos.

Palavras-chave: Territórios da história da arte - Romy Pocztaruk - transdisciplinaridade - nomadismo na arte.

Abstract: This study aims at reflecting on other possible paths for art history in contemporaneity by understanding the visible transformations both of the discipline in its new transdisciplinarian configurations and of its territories. The primary reflection proposed is to examine suggestions for these paths based on the structure of art itself, taking Romy Pocztaruk's work as a study case. Her work is used as a starting point and baseline reference to outline some concepts in this field of knowledge, a research which continues through several other study cases in the future.

Keywords: Territories of art history – Romy Pocztaruk – transdisciplinarity – nomadism in art.

Esta reflexão levanta ideias sobre possíveis caminhos para considerar a história da arte como um campo de conhecimentos na contemporaneidade, em meio às profundas transformações de um mundo cultural e artístico que oscila entre suas tensões locais e globais. Reconhecem-se os trânsitos em todo o globo de novos assuntos entre as diferentes culturas hoje, entre seus desafios de tempo e espaço, em suas perspectivas demográficas, religiosas

[1] Bruno Latour. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 2011, p.143.

[2] Romy Pocztaruk. Romy Pocztaruk por ela mesma. *Dasartes*, Rio de Janeiro, 2014, p. 58.

e linguísticas, da hibridização dos gêneros e etnias, voltados aos impactos políticos e aos movimentos sociais e migratórios. É fato suficientemente conhecido o rompimento com as identidades fixas do passado, das tradições, da perspectiva monocultural e da concepção de uma história da arte única, como apontou Hans Belting,[3] a que durante séculos fundamentou a história da arte, tendo ele indagado com precisão "*por que deveria haver tantos tipos de arte, todos absorvidos por uma única teoria?*"

Mais particularmente após 1989 tornam-se cada vez mais imprecisas, na cultura contemporânea, as fronteiras entre esses tempos diversos, lugares e geografias, em uma crescente proliferação de territórios culturais simultâneos, políticos e sociais, subjetivos ou econômicos, também epistemológicos e artísticos. Estes trazem à luz a consciência sobre as posições vividas em meio à diversidade desses territórios, gerando, em especial, discussões sobre a constituição de um pensamento de borda ou de fronteira, em comunidades que se movimentam do local e regional aos contextos internacionais e globais. "*O pensamento de borda requer um deter-se na fronteira*", sublinha Walter Mignolo, e considera ele que "*os estudos de fronteira desligam-se da epistemologia hegemônica (conhecimento absoluto) e da monocultura do pensamento em meio à sua diversidade ocidental*".[4] Segundo este estudioso, a monocultura provém da ontologia das essências, é monotópica e homogênea; tem a verdade como meta e é territorial. Ao contrário, o pensamento de fronteira é geopolítico e pertence ao mundo das relações ontológicas, é um "pensamento em ação".[5] Este autor evidencia nessas suas ponderações conceituais sua crítica ao colonialismo e à retórica da modernidade, os que durante logo tempo abafaram os conhecimentos subordinados, restituindo-lhes agora o seu lugar, ao propiciarem hoje diversas outras perspectivas da vida, em um pensar e em um fazer não mais colonizado.

Diante de tantas indagações a respeito de uma disciplina que não corresponde mais às exigências de seu objeto, emergem profundos questionamentos sobre as configurações dos territórios (e das fronteiras) nos quais se constitui este objeto, assim como sobre o modo como eles expõem seus fluxos estendidos, diversos e interpenetrados, também sua fluidez recíproca e seus contrastes. Pergunta-se assim sobre que outros modos de tratar o fenômeno da história da arte hoje seriam possíveis, ao se levar em conta as reflexões deste autor e a concepção de disciplina diante de uma epistemologia nova, a que se vê envolvida em tantos territórios que projetam inovadoras áreas de conhecimentos, neles amalgamados com progressiva rapidez.

Como via fundamental para o desenvolvimento de um pensamento a respeito das histórias da arte em transformação, uma atenção cuidadosa merece ser concedida às conformações e condutas que a própria arte apresenta na atualidade, porém esta consciência não parece ser suficiente. Os diversos territórios apontados pela arte, inerentes à sua constituição mais recente, acabam por requerer uma atitude epistemológica crítica diante dos novos desenhos

[3] Hans Belting. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 30

[4] Walter D. Mignolo. *Local histories / Global designs*. Coloniality, subaltern knowledges and border thinking. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012, p. XVI e XVII. Minha tradução.

[5] Ibid, p. XVIII.

dos contextos culturais e artísticos, agora projetados cada vez mais em um alargado e crescente espaço internacional.

De acordo com o pensamento de Gerardo Mosquera, a diferença passa a ser construída através de modos plurais específicos de criação artística dentro de idiomas e práticas internacionais transformadas no processo e não mais através de significados oriundos de representações culturais ou históricas de elementos característicos de contextos particulares.[6] Depara-se assim com uma produção nuclear de opções teóricas e metodológicas, ao se buscar examinar o modo como a arte e os artistas expõem suas relações com os diversos territórios, o lugar que neles ocupam diante desta nova geografia, ou que com eles trabalham, por meio de suas aspirações afetivas, políticas, de constituição de identidades e que são sempre, cabe não esquecer, fundamentalmente históricas. São aspectos considerados de grande repercussão para se delinear um pensamento historiográfico no presente. Esta vem a ser a proposta contida nesta pesquisa, pois a arte, em nosso ponto de vista, situa-se como uma das mais ricas possibilidades para desenvolver esses desdobramentos epistemológicos buscados nesse momento - ela pode estimular, através da fecundidade das facetas territoriais envolvidas, a criação de outros amparos reflexivos, meta-históricos e metodológicos para a historiografia da arte na atualidade, porém desde que precisada a consciência sobre os lugares assumidos em relação aos vários territórios dos quais ela se constitui em meio à complexa geopolítica da arte atual.

Neste estudo se opta, assim, pelo exame, em maior detalhe, de um caso exemplar, este concebido como um ponto de partida inicial entre diversos outros estudos de casos que se encontram em vias de desenvolvimento na mesma pesquisa, em continuidade. Romy Pocztaruk (1983) é uma artista brasileira, originária do sul do Brasil, cuja produção traz conformações muito particulares em seu processo de criação. Incita discernir sobre os diversos territórios nos quais e com os quais sua obra transita. Evoca relações entre a sua inscrição local e os novos territórios internacionais e globais trazidos no processo de sua concepção artística. Chega-se a reconhecer no trabalho de Pocztaruk uma situação de borda em relação aos territórios que tangencia, como refere Mignolo, pois ela emerge do situar-se na fronteira, ao se desligar das territorializações disciplinares. É um pensamento em ação, afastado do homogêneo, do monocultural e das verdades territoriais.

Este vem a ser o foco desta reflexão, pois a obra desta artista ultrapassa as criações interdisciplinares e multifocais; é mais que isso. Situa-se como um ato engajado em uma consciência epistêmica, por meio de diversos projetos simultaneamente éticos, políticos e estéticos,[7] os que se situam às fronteiras dos territórios com os quais transita em ações constituídas por uma forte anatomia relacional. Estes projetos, no trabalho de Romy Pocztaruk, colocam em xeque os diversos territórios que percorre: do subjetivo ao global, da verdade à

[6] Gerardo Mosquera. “Beyond athropophagy: art, internationalization, and cultural dynamics”. In: Hans Belting and al (ed.). *The global contemporary and the rise of new art worlds*. Berlim, London: ZKM and the MIT Press, 2013.

[7] Cf. Walter Mignolo, op. cit., p. XVI.

ficção, de tempos contrastantes ao anacronismo, das ruínas e do abandono em comunidades cosmopolitas efervescentes, da solidão, poder e do espetáculo, das histórias escondidas, dos contrastes entre a veracidade e a falsidade da ciência, entre tantos outros territórios nos quais se locomove obsessivamente.

Pergunta-se assim, diante dos contextos plurais dos territórios nos quais interage, o que seria seu dentro de uma linguagem maior, a de outros territórios expandidos e de vocação global da arte? Poderia se reconhecer um pensamento de fronteira, anteriormente mencionado, na ação artística de Romy Pocztaruk? Enfim, de que modo a historiografia da arte contemporânea poderia se pensar a partir das conformações de um tal sentido de obra artística?

Ao se trazer à luz o trabalho desta artista, em meio a tantas reflexões, lembra-se o pensamento de Hans Belting. Pondera ele que os artistas se despediram, em meados da década de 1980, de uma consciência histórica linear e desistiram de fazer uma história da arte semelhante.[8] Romy, ao mesmo modo, nunca concebeu sua produção sob qualquer perspectiva linear - ao contrário, seu trabalho se configura na diversidade de seus projetos, em uma permanente mobilidade, deslocamentos e inatualidade, na suspensão temporal encontrada por meio de seus trânsitos culturais pelo globo, situando-se ela, em suas *flâneries,* como uma artista nômade, fato referido por Hal Foster,[9] ao pensar o artista como etnógrafo. A circulação de Romy se abre em fluxos a diversos lugares do Brasil e América Latina, mais recentemente de Berlim à China ou a Nova York e se inscreve em modelos relacionais de tempos, lugares, culturas e indivíduos. Suas próprias opções de atuação sugerem que esta artista seja "uma intérprete artística do texto cultural", segundo Foster, pois desde seus mais remotos trabalhos de 2002 deixava transbordar sua crítica afinada aos fenômenos culturais das sociedades cosmopolitas, ao colocar em xeque os discursos midiáticos que, paradoxalmente, impediam a própria comunicação.

O trabalho busca discernir a dimensão epistêmica da criação desta artista em meio aos territórios com os quais sua obra se estrutura, em especial ao se identificar a posição por ela assumida em relação eles. Para tal, faz-se necessário optar por um de seus trabalhos mais especialmente, mesmo que sua produção como um todo ofereça outras férteis possibilidades para abordar a questão.

Lugares abandonados e ruínas são encontrados simbolicamente em vários trabalhos da artista do Rio Grande do Sul, como elementos decorrentes de disputas geoplíticas, associadas às agressões contra a materialidade urbana e arquitetônica. Diversas imagens desta natureza são fundamentais no trabalho de Romy, lembrando-se que as ruínas trazem desafios temporais e históricos [...] sua decadência propicia a lembrança concreta da passagem do tempo, mas podem também sobreviver ou até mesmo predizerem um futuro; em seu estado de deterioração, muitas vezes ultrapassam os limites da nossa existência.[10] Em diversas obras, a artista evidencia

[8] Hans Belting, op. cit., p. 24.

[9] Hal Foster. "O artista como etnógrafo". *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XII, n. 12, 2005, p. 141.

[10] Cf. Brian Dillon, "Introduction / A short history of decay". *Ruins.* Documents of contemporary art. Cambridge: The MIT Press,

esse tipo de pesquisa, ao buscar captações fotográficas de edifícios desertos, compreendidos como vestígios de fatos históricos esquecidos. Em 2011, ela desenvolve uma pesquisa no norte do Brasil, à beira do Tapajós, intitulada a *Última Aventura* e posteriormente, na sequência, em *Lost Utopia*. Entrevista, como um trabalho voltado à busca do resgate de uma memória viva, um significativo número de pessoas que ficaram desamparadas após o dramático aniquilamento do sonho prometido de uma vida promissora, uma das maiores aventuras de Henry Ford no Brasil, a Fordlândia. Nos anos 20, ele colonizou a região e construiu, não apenas uma fábrica de borracha, mas também uma cidade para acolher esta fábrica, contendo playgrounds, piscinas, campos de golfe, praças e ruas pavimentadas. Todos esperavam o grande milagre econômico para a região, que rapidamente se esvaneceu. Os empregados brasileiros não conseguiram se adaptar às rígidas condições de trabalho impostas pelo colonialismo norte-americano e as seringueiras se destroçaram por carências de planejamento. Diante de um fato histórico como esse, a artista coleta diversos depoimentos locais em cadeia, de uma pessoa para outra. Este trabalho registra um momento em que se revive, via relatos, o lamento esquecido das pessoas, seus anseios aniquilados, anteriormente esperançosos por uma vida melhor. A captação fotográfica de Romy se detém nas ruínas destes sonhos desmanchados, concretizadas por ruas e parques desertos, mas também no interior melancólico das moradas. Ali se fundem aparelhos e utensílios adquiridos na época, ao representarem a viva expectativa de conforto pelo consumo esperado; no entanto, também estão presentes os móveis, fotografias e objetos que expõem as origens sociais desta comunidade, suas condições culturais, também consideradas parte essencial destas histórias esquecidas (Figura 1).

Sob esta perspectiva e apenas neste exemplo, o trabalho de Romy Pocztaruk expõe a riqueza de diferentes territórios entrelaçados, compondo com eles o conhecido giro transdisciplinar ao qual se refere Canclini.[11] Este se mostra na proposta da artista desde seu nomadismo em busca de outros territórios geográficos e sociais, no desvendamento de micro-histórias existentes em um Brasil tão pouco conhecido, na compreensão do pensamento utópico, na linguagem das comunidades, no estabelecimento de diálogos e de novas audiências sociais, no destaque ao colonialismo e ao poder. São territórios que envolvem o emprego de disciplinas como a psicologia, a linguística, antropologia e história, a geografia e a sociologia. No entanto, Romy ultrapassa a ótica fechada de territórios disciplinares e se situa nas fronteiras dos mesmos, utilizando-os contra qualquer sentido que envolva as conexões entre modernidade e colonialismo. Traz a mencionada consciência epistêmica em sua ação relacional, aquela que provém de um projeto ao mesmo tempo ético, político e estético, como referiu Mignolo. Trata-se mais que um giro transdisciplinar ou de uma ação territorial, sua condição artística é calcada em uma criticidade que a situa na epistemologia geopolítica, isto é, aquela que se afasta dos conhecimentos absolutos e da verdade, que lê o mundo por meio de suas fissuras territoriais colocadas em relação, ao considerar as questões relativas ao poder. Sua obra não

2011. Minha tradução.

[11] Nestor García Canclini. *A sociedade sem relato*. Antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012.

Figura 1 - Romy Pocztaruk ***Lost Utopia,*** 2011, 90x60 cm. Fotografia digital.

é uma ilustração do pensamento, ao contrário, é um pensamento em ação, performático, e que leva esta artista a adequar-se ao que está ocorrendo em uma expansão a nível internacional: "Observando a geopolítica do conhecimento, o pensamento de fronteiras é um fenômeno que está tomando um significativo lugar ao nível das relações internacionais", situa Walter Mignolo.[12] Assim, este tipo de pensamento e conduta emerge da necessidade de reinscrever no presente e no futuro outros modos de viver, fazer e de pensar de modo político, econômico e ético, refutando o meio moderno das organizações sociais. Romy, a partir de um sentimento pessoal de solidão e de abandono de sua remota infância, transporta-o para a vivência geopolítica, ao indagar sobre o que seria seu dentro de uma linguagem maior e de vocação global.

Este trabalho, projetado a partir de uma região esquecida do Brasil, nutrido pelas relatadas histórias locais, expande-se a uma inserção internacional. É exposto e se difunde, neste preciso momento, na XXXI Bienal Internacional de São Paulo (2014), selecionado por uma equipe curatorial estrangeira, esta voltada a pensar sobre estas relações mencionadas que a obra de Romy Pocztaruk tão bem traz à luz. O contexto de desenvolvimento de seu processo inventivo deixa de ser um lócus fechado e reduzido da produção, mas projeta a arte em um espaço no qual a "cultura internacional é construída naturalmente", como refere Gerardo Mosquera.[13] As circunstâncias de inserção de seu trabalho se tornam cada vez mais globais, expandidas em uma ampla escala planetária, pois a obra se interconecta com o mundo, ao desvendar

[12] Walter Mignolo, op. cit., p. XX. Minha tradução.

[13] Gerardo Mosquera. "Beyond anthropophagy: Art, internationalization, and cultural dynamics". In: Hans Belting et al. *The global contemporary and the rise of new art worlds*. Karlsruhe / London: ZKM e The MIT Press, 2013, p. 233.

novos temas culturais e informações, em tempos de movimento e de deslocamentos físicos e culturais, nos quais o fixo cede lugar à pluralidade de outros espaços, tempos e geografias do globo.

Situar-se em um pensamento de borda inscreve sua ação artística nas fronteiras dos mapas simbólicos do poder, ao ressignificar ela, enquanto ação de resistência, as injustiças sociais, como a encontrada nos sonhos desmanchados no interior do Brasil. Também ao colocar em xeque, por registros fotográficos, as noções do saber, da verdade e da memória, através dos dioramas que recria em outros trabalhos, em uma ação relacional de territórios diversos, a partir dos encontrados em vários museus de ciências ao redor do mundo. A idéia de fraude, contida na retórica expositiva das instituições museológicas e científicas abala os princípios de legitimação operados por essas instituições. As imagens de Romy, ao contrário, levantam precisamente severas dúvidas sobre a verdade desses dispositivos e buscam, como lembra Joan Fontcuberta, "mentir bem a verdade".[14] (Figura 2).

Figura 2 - Romy Pocztaruk ***Aparatos Naturais,*** 2013, 130x85 cm. Impressão jato de tinta sobre papel algodão.

A artista lança mão de imagens encontradas em outros contextos, ao recombinar dioramas de museus de ciências de outros territórios geográficos e culturais, agora recompostos pela artista em novas imagens ficcionais impossíveis, porém através de simulações de realidade, um trabalho de resistência aos mecanismos de manipulação institucional que afetam a compreensão do real. Ao mesmo modo, na ilha deserta do Bronx esta ação de resistência é também evocada, quando a artista ultrapassa a proibição de acesso público ao lugar e acessa

[14] Joan Foncuberta. *O beijo de Judas.* Fotografia e verdade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 13.

o território da interdição e da exclusão, em um ato consciente de transgressão política (Figura 3). Por meio destas breves referências, compreende-se que as práticas artísticas destacam-se mais que tudo como modos de produzir os textos artísticos e não mais pela projeção de seus contextos. Modos de conceber, modos de produzir, modos de agir e de colocar em xeque não são ilustrações de pensamentos e não se enquadram mais como representações culturais ou históricas de elementos característicos de contextos particulares. São as perspectivas que Romy assume, como tantos outros artistas contemporâneos, ao optarem por ações em lugar das representações, ações que denunciam os mecanismos de manipulação da criação disseminados nos contextos globais.

Assim, os territórios da história da arte, segundo a proposta deste estudo, emergem dos territórios da própria arte. A mesma atitude epistemológica crítica antes referida, reconhecida

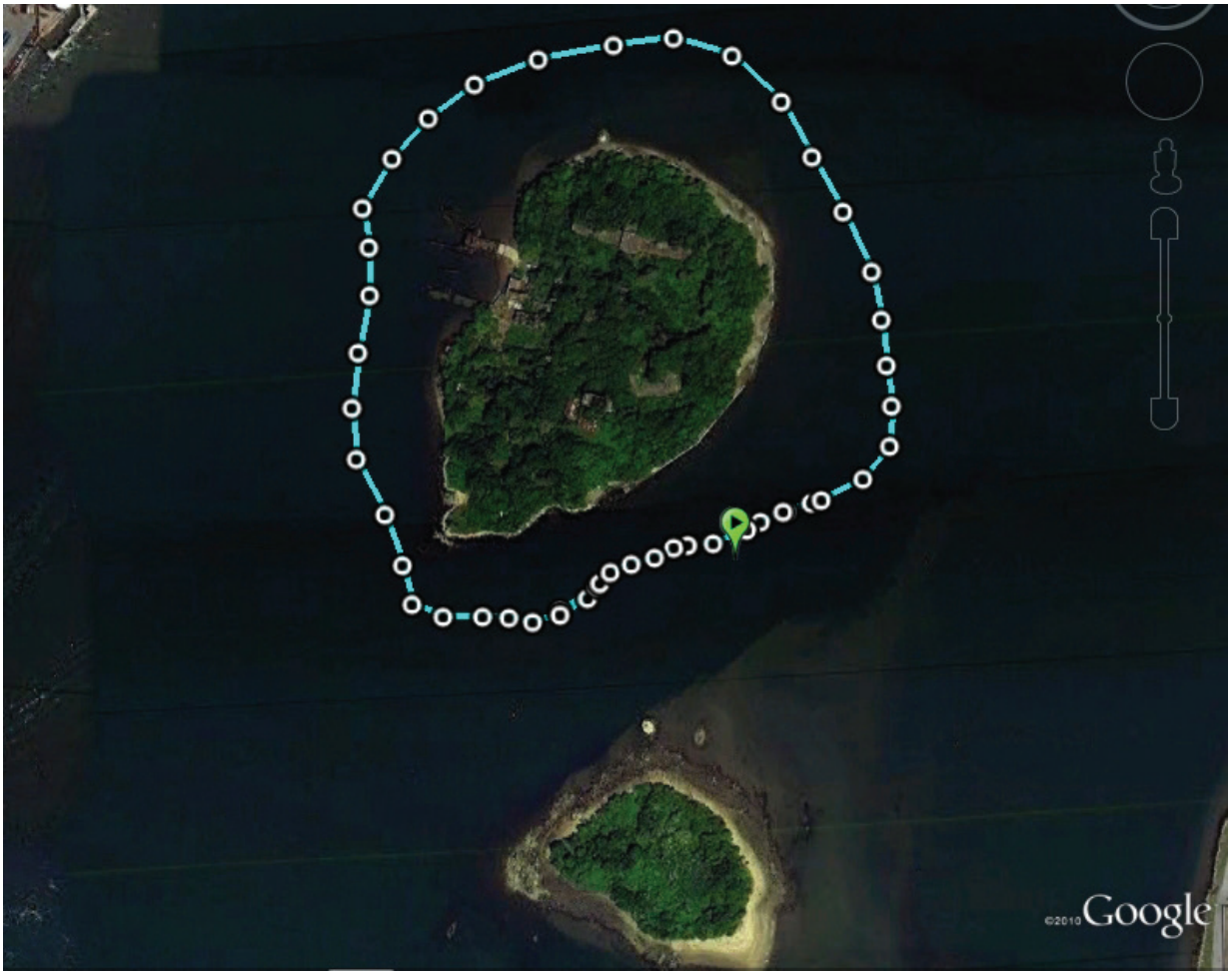


Figura 3 - Romy Pocztaruk ***Crossing Islands,*** 2011, registros de performance realizada com a bandeira dos Estados Unidos em North Brother Island e circunavegação em torno da ilha com track no Google Maps em torno de North Brother Island, USA.

junto à criação dos artistas, ao se identificar as configurações dos territórios (e das fronteiras) culturais que constituem a arte, é, no mundo globalizado, igualmente aqui considerada fundamental para o trabalho em história da arte. A diferença, no entanto, para o historiador se evidencia na exigência conceitual e no conhecimento histórico que lhe cabe aprofundar a respeito das configurações de cada território com o qual as novas práticas artísticas se conectam,

transitam e são incorporadas; a história de cada território passa a ser de importância fundamental para a configuração desta área, ao possibilitar compreender sua repercussão e os movimentos de seus trânsitos temporais implicados. Trata-se, pois de uma questão, aqui também, de atitude e de ação, as que são sempre críticas frente à clausura disciplinar, à homogeneidade e à pertinência dos conhecimentos, todas contidas em muitos dos territórios. O pensamento de fronteira, tal como no âmbito da criação artística, é um pensamento em ação e filiado a condutas relacionais. Nessa direção, cabe à história da arte no presente ser assumida por um mover-se entre os territórios plurais de uma nova epistemologia da área de conhecimento em questão, sem esquecer de considerar, como eixo central, a criticidade mencionada por Mignolo, como a que incide criticamente nos processos culturais pelos quais a arte transita.

Os embates de natureza cultural e o interesse pelas diferenças são produzidos, em sua grande parte, performaticamente pela maioria dos artistas e constituem parte desta referida criticidade. Essas condutas requerem assim, do ponto de vista metodológico da história da arte, outros procedimentos para abordar esses contextos na arte contemporânea, em meio aos fluxos relacionais e descontínuos de tempos e lugares. As contradições históricas relativas à arte hoje oportunizam a criação de novos recursos teóricos e de procedimentos, afastados das perspectivas coesas do passado. Deste modo, o percurso da obra de Romy Pocztaruk entre lugares desconhecidos (da ruína e do abandono), seu nomadismo constante (a *flânerie*, como nomeou Foster), as conexões de simultaneidade e disputa entre todos os territórios com os quais interage formam aquele precioso embrião que entreabre muitas dessas valiosas possibilidades para a constituição de uma outra historiografia da arte. A que abra campos epistemológicos novos, ao abraçarem estes os referidos embates e contradições, também requeridos por tantos outros diversos trabalhos da arte contemporânea.

À guisa de conclusão, lembra-se novamente Bruno Latour, mencionado ao início desta reflexão, quando declara que “cabe a nós mudar nossas formas de mudar” - sem se esquecer, nesse processo, de explorar a forte consciência sobre as posições vividas em meio à diversidade dos territórios da arte e da história da arte, diante das ambivalências das culturas contemporâneas e de suas conexões locais e globais - movidos permanentemente por aquilo que compreendemos como sendo uma efetiva atitude. Através desta, ao se estar situados na borda, à margem ou nos interstícios dos vários territórios, profundamente atentos às suas diferenças e ressignificações culturais e políticas, poderá se chegar efetivamente a mudar nossas formas de mudar, aquela contribuição imprescindível para uma história da arte voltada aos novos tempos, em sua permanente mutação.

Referências Bibliograficas:

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
CANCLINI, Nestor García. *A sociedade sem relato*. Antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012.
DILLON, Brian, “Introduction / A short history of decay”. *Ruins.* Documents of contemporary art. Cambridge: The MIT Press, 2011.
FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora*. A fotografia depois da fotografia.São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

_____. *O beijo de Judas.* Fotografia e verdade. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
FOSTER, Hal. "O artista como etnógrafo". *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XII, n. 12, 2005
MIGNOLO, Walter D. *Local histories / Global designs*. Coloniality, subaltern knowledges and border thinking. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012.
MOSQUERA, Gerardo. "Beyond athropophagy: art, internationalization, and cultural dynamics". In: Hans Belting and al (ed.). *The global contemporary and the rise of new art worlds*. Berlim, London: ZKM and the MIT Press, 2013

Linhas de Nasca: um Experimento da Arte Ocidental

Patricia Leal Azevedo Corrêa
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo: Segundo a historiadora da arte Esther Pasztory, a assimilação tardia de objetos oriundos das antigas culturas andinas pela produção histórica e artística ocidental, ocorrida apenas na segunda metade do século XX, deve ser compreendida à luz das transformações dos conceitos e práticas da arte ocidental nesse mesmo período. Com o minimalismo, a *land art* e o conceitualismo foi possível ver a arte de Nasca e a arte inca; logo, a história da arte pré-colombiana não pode deixar de ser a história de sua recepção/ressignificação pela produção estética ocidental. Algumas dessas ideias podem ser aproximadas às reflexões que uma figura central da vanguarda nova-iorquina, o artista Robert Morris, desenvolveu no relato de sua viagem ao deserto peruano de Nasca em 1975.

Palavras-chave: Esther Pasztory. Robert Morris. Arte pré-colombiana. Arte contemporânea.

Abstract: According to art historian Esther Pasztory, the late assimilation of objects from ancient Andean cultures by the Western historic and artistic production, which occurred only in the second half of the twentieth century, must be understood in the light of the changes in concepts and practices occurred in this same period in Western art. With minimalism, land art and conceptualism it was possible to see the art of Nasca and Inca art; therefore the history of pre-Columbian art can not be but the history of its reception/reframing by Western aesthetic production. Some of these ideas can be connected to thoughts that a central figure of the New York avant-garde, the artist Robert Morris, developed in the account of his trip to the Peruvian desert of Nazca in 1975.

Keywords: Esther Pasztory. Robert Morris. Pre-Columbian art. Contemporary art.

A princípio, os nomes de Esther Pasztory e Robert Morris remetem a produções e campos artísticos bem distantes. Uma historiadora da arte que é referência importante para os estudos da arte pré-colombiana e que lecionou por muitos anos no Departamento de História da Arte e Arqueologia da Columbia University; um artista que teve papel crucial em diversos momentos marcantes da produção contemporânea, como o minimalismo, a dança experimental, a *land art* e a chamada arte processual.

Porém, algumas coincidências devem ser notadas: ambos vivem e trabalham em Nova York, nos Estados Unidos, são de gerações relativamente próximas – ela nasceu em 1943, ele em 1931 – e tiveram em sua formação a influência definitiva do historiador da arte, também estadunidense, George Kubler (1912-1996). Autor de importantes estudos sobre arte pré-colombiana, Kubler é o mestre a quem Pasztory dedica seu livro *Thinking with Things*,[1] publicado em 2005. No começo da década de 1960, Morris leu *The Shape of Time*,[2] livro famoso de Kubler, e pouco depois recebeu um *master's degree* em História da Arte, no Hunter College, com uma dissertação em que aplicava conceitos e categorias de Kubler à obra de Constantin Brancusi.[3] Não há qualquer indício que nos permita supor que Pasztory e Morris tenham se conhecido em algum momento, mas os textos da historiadora demonstram familiaridade com o minimalismo, a *land art* e a arte conceitual – ela inclusive menciona alguns nomes, mas não o de Morris. Além disso, certos trabalhos de Morris estimulam decisivamente as relações que exploramos a seguir.

Uma das inquietações intelectuais de Esther Pasztory consiste na percepção de uma assimilação tardia das antigas culturas andinas pelo olhar da arte ocidental, quando comparada à assimilação das culturas mesoamericanas. Em alguns dos textos incluídos em seu livro *Thinking with Things*, ela considera as razões dessa recepção tardia e procura torná-las produtivas para uma reflexão mais abrangente sobre a história da arte.

Textos de europeus do início do século XVI já traziam a percepção de uma exuberância visual asteca que não encontraria paralelo na apreciação dos domínios incas. Cartas do conquistador Hernán Cortés e anotações no diário do artista Albrecht Dürer, que em 1520 viu alguns dos objetos enviados para a Europa por Cortés, manifestavam admiração e maravilhamento pelos artefatos mexicanos.[4] Em seu estudo pioneiro da historiografia da antiga arte ameríndia, Kubler realizou um amplo levantamento de relatos e escritos produzidos desde a Conquista até o século XX, através dos quais analisou as propostas e os problemas envolvidos no reconhecimento, na delimitação espacial e na periodização dessa arte.[5]

Apesar da assimilação estética do Novo Mundo ter se iniciado no século XVI, apenas na segunda metade do século XIX se deu a passagem da crônica à história de suas antigas culturas, por uma sequência de novos modos e métodos que se desdobraram até o século XX: das abordagens étnicas e genealógicas, às filológicas e arqueológicas.[6] Na primeira metade do século XX, o conceito de área cultural elaborado pela antropologia norte-americana passou a orientar esses estudos com a definição das duas áreas mais desenvolvidas da antiguidade americana, ligadas, grosso modo, aos antigos domínios astecas e incas, respectivamente denominadas Mesoamérica e Área Andina. Porém, as diferentes estruturas de periodização,

[1] PASZTORY, Esther. *Thinking with Things. Toward a New Vision of Art*. Austin: University of Texas Press, 2005.
[2] KUBLER, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven and London: Yale University Press, 1962.
[3] MORRIS, Robert. *Form-Classes in the Work of Constantin Brancusi*. MA Thesis. New York: Hunter College, 1966.
[4] PASZTORY, 2005, p. 119.
[5] KUBLER, George. *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1991.
[6] Ibidem, p. 14.

então adotadas e ainda vigentes para as duas áreas, projetam até hoje os distintos valores que lhes foram atribuídos pelo olhar europeu.

Para a Mesoamérica adotou-se a distinção entre um período Formativo ou Pré-clássico (1500aC - 100dC), um Clássico (100 - 900) e um Pós-clássico (900 - 1500); para a Área Andina o consenso elegeu a distinção entre um Horizonte Inicial (900aC - 200aC), um Intermediário Inicial (200aC - 600dC), um Horizonte Médio (600 - 900), um Intermediário Tardio (900 - 1450) e um Horizonte Tardio (1450 - 1533).[7] São lógicas diferentes. No primeiro caso, a periodização foi concebida em analogia a estruturas vigentes na História da Arte, ligadas à idealidade e à normatividade do conceito ocidental de clássico, "com sua conotação de um nível de qualidade que foi alcançado e depois abandonado".[8] O segundo é marcado por um viés mais antropológico e culturalista, na medida em que visa identificar transições entre períodos de unidade política-cultural (os três Horizontes, que correspondem às hegemonias de Chavín, de Tiahuanaco e dos Incas) e períodos de maior diversidade política-cultural (os dois Intermediários). Aqui, certa invisibilidade artística dos Andes se evidencia: enquanto a metáfora da evolução estilística serviu para a Mesoamérica, as culturas andinas sempre pareceram ser terreno esteticamente menos fértil.

Ágrafas, as culturas andinas não deixaram códices ilustrados ou estelas cobertas de pictoglifos, tampouco baixos-relevos e afrescos com personagens ou cenas palacianas de acentuado naturalismo, como o fizeram os mesoamericanos, sobretudo os maias, que logo exerceram fascínio sobre a sensibilidade e o pensamento europeus. Extirpadores de idolatrias que atuaram nos Andes na época colonial relataram a incongruência entre o que esperavam de templos ou ídolos e o que muitas vezes encontravam nas *huacas* incas: pedras brutas ou pouco modificadas, degraus talhados em afloramentos rochosos, plataformas de blocos ou portais retilíneos, além de fontes, cavernas ou falhas geológicas.[9]

Essa incapacidade ocidental de ver e apreciar as pedras incas abrangia outros fênomenos da visualidade andina, abordados por Pasztory no texto *Andean Aesthetics*[10] (Figura 1). É o caso de algumas redes de relações imateriais que parecem ter sido muito importantes para a experiência estética e religiosa desses povos, como o sistema *ceque* de Cuzco e as linhas de Nasca. O *ceque* (c. 1450 - 1530) dividia o espaço da antiga Cuzco através de 41 linhas virtuais que partiam do templo Coricancha, no centro da cidade, em direção a pontos distantes da paisagem a seu redor. Visualmente inaprensível porém intensamente vivido, o *ceque* direcionava o olhar da capital inca a locais de devoção relacionados a orientações astronômicas e ao calendário de cultos, como *huacas* situadas em montanhas afastadas ou eixos para observação de solstícios e equinócios. Outro sistema que merece especial atenção, muito

[7] Sobre essa periodização, ver: KUBLER, George. "Period, Style and Meaning in Ancient American Art" in REESE, Thomas (org.). *Studies in Ancient American and European Art - The Collected Essays of George Kubler*. New Haven and London: Yale University Press, 1985, pp. 395-405.

[8] KUBLER, 1991, p. 37.

[9] Sobre essa visão dos agentes coloniais, ver: DEAN, Carolyn. "Introduction: Coming to Terms with Inka Rocks" in *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock*. Durham and London: Duke University Press, 2010, pp. 1-24.

[10] PASZTORY, 2005, pp. 197-207.

Figura 1 - Cultura Inca. Templo Suchuna no complexo de Sacsayhuamán, Cuzco, Peru, c. 1475-1530. Fonte: PASZTORY, Esther. *Pre-Columbian Art*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1998, p. 158.).

anterior ao *ceque* mas talvez esteticamente afim, também associado a orientações espaciais para devoção e processos rituais, é o constituído pelos geoglifos e linhas do deserto de Nasca (c. 200 - 800), no sudoeste peruano. São imensos desenhos de animais, retas, trapézios e espirais muitas vezes sobrepostos, que não podem ser percebidos do solo mas apenas de uma certa altura, tramas elusivas de base mais conceitual do que sensorial, que resistem ao olhar.

Essas pedras e linhas abstratas supunham continuidades entre o visível e o invisível e entre natureza e cultura que eram inacessíveis aos parâmetros estéticos vigentes no mundo ocidental até o século XX. Na década de 1950, ainda predominava a abordagem um tanto depreciativa da produção andina. Em 1954, na introdução ao catálogo da exposição *Ancient Arts of the Andes* realizada no MoMA de Nova York, René d'Harnoncourt, diretor do museu, afirmava que a arte peruana era desprovida de espontaneidade, por isso não fora uma influência importante para os artistas modernos como o fora a arte africana. E em um livro de 1957, *The Ancient Civilizations of Peru*, John Alden Mason ainda lamentava a ausência de verdadeiras obras de arte e de beleza nos artefatos andinos, compensada pela qualidade de suas artes menores, notadamente a cerâmica, a ourivesaria e a tecelagem.[11]

Para Pasztory, foi preciso esperar radicais mudanças na arte ocidental para que se ampliasse a percepção dos Andes. De fato, o primeiro historiador a atribuir um sentido propriamente artístico ou estético às pedras e linhas andinas foi George Kubler com o livro *Art and Architecture of Ancient America*[12] de 1962, mesmo ano em que publicou *The Shape of*

[11] Ibidem, p. 198.

[12] KUBLER, George. *The Art and Architecture of Ancient America.* New Haven and London: Yale University Press, 1990.

Time[13]. Mas esse foi também um momento crucial para o meio artístico nova-iorquino. Com o início da década de 1960, poliedros simples ou irregulares, plataformas e portais apareceram na produção de artistas como Robert Morris e Antony Smith; ao longo da década, sistemas e processos invisíveis foram investigados por artistas como Mel Bochner, Sol LeWitt e Barry Le Va; cortes, linhas ou simplesmente direções aplicadas a elementos da paisagem passaram a ser chamadas de *land art*, praticada por artistas como Robert Smithson e Michael Heizer.

Portanto, quase ao mesmo tempo em que emergia uma nova lógica artística com o pensamento crítico e teórico que acompanhava esses novos artistas, a pobreza de imagens, as formas extremamente simples e esquemáticas e o jogo entre visível e invisível da produção andina passavam a constituir uma problemática específica e atraente para os estudiosos do campo. A partir dos anos 60, a arte passou a ser discutida em termos mais amplos e complexos, para além dos critérios disciplinares que distinguiam pintura, escultura e arquitetura e concebiam-na como resultado material de uma série fechada de procedimentos.[14] Essa geração propôs, ao contrário, que a experiência artística também se desse através de sistemas de relações instáveis e não imediatamente disponíveis ao olhar, esquemas conceituais, conjuntos de índices ou desdobramentos de processos. Entrava em curso uma mudança de sensibilidade a favor dos Andes.

O que chama a atenção aqui é o modo pelo qual Pasztory se apropria da produção artística contemporânea para construir uma análise histórica e até mesmo um conceito de arte andina:

> A ideia que hoje temos da arte andina é a de uma tradição que não estava, na maioria das vezes, baseada em retratar ou reproduzir o mundo, mas na construção de seus diagramas mentais. [...] Não é acidental o fato de que tenhamos sido capazes de compreender esse aspecto da arte andina nos últimos vinte anos, quando nossa própria arte se tornou minimalista, conceitual e filosófica.[15]

Ao refletir sobre as possibilidades de conceituação de uma arte andina e, mais amplamente, da arte pré-colombiana, Pasztory responde à crítica culturalista feita ao esteticismo ocidental flagrante na aplicação do termo *arte* à antiguidade americana; seu propósito é reconhecer o próprio desenvolvimento do conceito ocidental de arte através da experiência dos objetos, práticas e sistemas pré-colombianos. Por exemplo: ao se considerar a arte dos maias clássicos, já não interessaria a identificação de valores ou critérios estéticos universais que pudessem igualmente valer para um classicismo maia e a arte clássica grega. Interessaria sim a análise de sua recepção europeia no começo do século XIX através dos desenhos feitos no sítio arqueológico de Palenque, no México, pelo artista e antiquário francês Jean Frédéric

---

[13] A mudança de posição entre as obras de Mason e Kubler, com cinco anos de diferença, é notada em: DEAN, 2010, p. 10.

[14] Sobre esses debates nas décadas de 1960 e 1970, ver: ALBERRO, Alexander; NORVELL, Patricia (orgs.). *Recording Conceptual Art*. Berkeley: University of California Press, 2001; BATTCOCK, Gregory (org.). *Minimal Art - A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995; FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas - Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

[15] PASZTORY, 2005, p. 201.

de Waldeck, que dizia ter sido aluno do pintor Jacques-Louis David.[16] O neoclassicismo de Waldeck foi em parte responsável, afinal, pelo classicismo maia: ajudou a difundir imagens classicizadas dos baixos-relevos de Palenque que foram muito apreciadas na Europa. Logo, seria possível pensar uma história da arte pré-colombiana não como sucessão de estilos e seus significados intrínsecos, mas como processo de assimilação e ressignificação dessas culturas pela produção estética ocidental, que ao absorvê-las foi refazendo seus próprios paradigmas e métodos.

Muitos antiquários e viajantes dos séculos XVIII e XIX, como Waldeck, costumavam comparar as artes de diversas culturas, em geral buscando semelhanças entre egípcios, hindus, maias etc. Mesmo que hoje isso nos pareça ingênuo, revela um processo pelo qual o estrangeiro se tornou acessível como arte nos termos ocidentais. Se no século XVI as imagens pré-colombianas eram representadas como demônios em gravuras europeias, no século XIX passaram a parecer mais com a arte grega, enquanto no século XX se aproximaram do cubismo e da abstração.[17] Nessa via de mão dupla, novos antecedentes e imprevistas continuidades se criam – o tecido da história americana ganha complexidade. Isso é o que sugere Pasztory no título de seu livro, *Thinking with Things*: que as coisas – como as pedras e linhas andinas – fazem a história pensar seu limites. Daí um de seus principais argumentos: a história da arte pré-colombiana não pode deixar de ser uma história crítica da arte ocidental.

Portanto, se o neoclassicismo também se inventou ao inventar a arte maia, e a escultura modernista se inventou ao inventar a escultura tolteca,[18] o minimalismo e a *land art* se inventaram ao inventar a arte inca e a arte de Nasca. Isso significa que as antigas culturas americanas foram e ainda poderão ser usadas em "experimentos ocidentais da arte",[19] como materiais estimulantes com os quais as teorias estéticas fizeram e continuam a fazer seus jogos, testando seus próprios limites e ideias. Se esses jogos parecem suspeitos sob o ponto de vista mais essencialista de um esforço de reconstrução de culturas originais a partir da materialidade ou, dito de outro modo, se parecem uma arbitrariedade com a cultura dos outros, na opinião da historiadora isso antes revelaria um sentido próprio, talvez universal, da produção de artefatos pelo homem: ser meio e forma de pensamento.[20] Pensando sobre si mesma com os materiais pré-colombianos, talvez a arte ocidental atualize algo da originalidade desses artefatos – sua natureza cognitiva, seu sentido e destino (Figura 2).

Pensar com os artefatos pré-colombianos parece ter sido algo muito atraente para jovens artistas estadunidenses nas décadas de 1960 e 1970, que desenvolveram seus jogos estéticos a partir de visitas a museus, leituras e viagens dedicadas a essas culturas. Robert Morris, por exemplo, empreendeu uma viagem a Nasca em 1975, publicando no mesmo ano um relato da

[16] Ibidem, p. 122. A historiadora também dedicou um livro ao estudo da relação entre Waldeck e a arte maia: PASZTORY, Esther. *Jean Frederic de Waldeck: Artist of Exotic Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010.

[17] Idem, 2005, p. 195.

[18] É conhecida a leitura que o escultor inglês Henry Moore realizou, com suas figuras reclinadas, de um tipo de altar denominado *chacmool*, encontrado em sítios mexicanos. Ver: Ibidem, p. 123.

[19] Ibidem, p. 195.

[20] Ibidem, p. 117.

Figura 2 - Cultura Nasca. Linhas entre as atuais cidades de Palpa e Nasca, Peru, c. 200-800. Fonte: LONGHENA, Maria; ALVA, Walter. *Peru Antigo*. Barcelona: Folio, 2006, p. 195.

experiência na revista *Artforum* sob o título *Aligned with Nazca*,[21] onde também refletiu sobre transformações e problemas recentes na arte.

O texto mistura as experiências no deserto a comentários sobre seus estudos preliminares dos gigantescos desenhos e observações sobre o clima, sobre as culturas extintas do Peru e o meio artístico nova-iorquino. Morris foi ali para ver de perto as linhas atribuídas a um povo pouco conhecido, mas evidentemente não está interessado em investigar valores ou sistemas culturais, nem em interpretar símbolos. Montanhas brancas e negras, cerâmica erótica, frutas que apodrecem, gosto de areia na boca aparecem no relato meio lírico. “Olhos ardem com o clarão. [...] Mão cortada ao descascar um abacate. [...] Meninos nus e brilhantes tomando banho”:[22] o movimento multidimensional do olhar articulado na escrita vai revelando um aspecto marcante do texto, que é a oscilação entre a visibilidade e a invisibilidade no deserto, a dificuldade de ver que marca a experiência das linhas e a reflexão sobre suas condições de visibilidade.

Dificuldade propositalmente contraposta às fotografias superconhecidas de Nasca, que tendem a sintetizar os desenhos em planos estáticos, apreensíveis de maneira totalmente inacessível aos que os realizaram. Algumas dessas imagens de cunho mais científico ou

[21] MORRIS, Robert. “Aligned with Nazca” in *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1993, pp. 143-173. Originalmente: *Artforum*, vol. 14, nº 2, outubro de 1975.

[22] Ibidem, p. 145.

turístico acompanham a descrição de uma busca tateante em meio a nuvens de poeira e areia, o que reforça a resistência do artista a ver essas linhas como objetos. Ele escreve: “Nenhuma linha. Perdi-as completamente com a queda da luz. Tentar amanhã”.[23] Dois dias de busca são necessários para que Morris encontre as primeiras linhas. Dirigindo na neblina matinal pela estrada Panamericana Sur, vê formas retangulares pouco distinguíveis, desce do carro e começa a caminhar, mas logo percebe o caráter decepcionante das distâncias na imensidão, porque não consegue alcançá-las. Mais adiante, encontra linhas que foram cortadas pela estrada e pode observá-las de perto. Foram feitas com a remoção da camada de pedras escuras que cobre todo o deserto, deixando uma pequena depressão de cor mais clara no solo, marcada pelo acúmulo das pedras deslocadas em suas margens. Portanto são, na verdade, incisões rasas na superfície da terra, mantidas intactas por todo esse tempo devido às raras condições climáticas da região quase desabitada.

O sistema de linhas foi identificado e descrito na década de 1940, quando se tornou possível seu estudo mais sistematizado graças à aviação, que permitiu a visualização de cada desenho de um modo até então inimaginável. Morris conta que chegando ao Peru, e mesmo antes de deixar os Estados Unidos, ouvira muitas vezes que era imprescindível sobrevoar as linhas, pois não haveria nada a ser visto no chão. Mas ele dispensou o sobrevoo porque também estava interessado no que não poderia ver e na dinâmica situacional de seu corpo no terreno; queria pensar com as linhas, não vê-las fechadas e recuperadas à visão perpendicular que caracteriza as relações mais familiares com construções, fotografias e obras de arte.

Muito da *land art* e dos labirintos e observatórios que Morris vinha fazendo desde o final dos anos 60 já lidavam com esse tipo de interesse. Caminhando e acompanhando as variadas direções das linhas, ele nota as condições especiais de percepção de um plano contínuo que começa sob seus pés e termina à altura de seus olhos, no horizonte distante, sem as interrupções de planos frontais típicas dos espaços urbanos. Sob essas condições, “o horizontal se torna vertical através da extensão”.[24] Ele pensa: isso é uma experiência de ultrapassagem da grade cartesiana ligada à cultura urbana que viu nascer a arte renascentista e a sistematização do espaço em duas ou três dimensões, que ainda aprisiona o contexto perceptivo da arte no século XX com suas dicotomias entre parede e chão, marcar e construir, pintura e escultura.[25] Nasca foi uma cultura pré-urbana, habitante de oásis verdes irrigados que podiam desaparecer no deserto depois de um período de exploração, o que ele identifica com essa experiência fora da grade, em que o espaço é vivido na sua básica incompreensibilidade, como uma “ausência de coisas, um nada que oblitera a ordem”.[26] Mas para Morris, essa é a espacialidade almejada por certas experiências contemporâneas da arte, que ele também identifica com a fenomenologia perceptiva da *land art* e de outras iniciativas afins. O observatório que ele projetou e construiu entre 1971 e 1977 condensa seu interesse na antiga arte peruana: a construção orienta o corpo

[23] Ibidem.

[24] Ibidem, p. 154.

[25] Ibidem, p. 158.

[26] Ibidem, p. 164.

do observador com relação ao espaço ao redor, fixando pontos de observação dos solstícios e equinócios na planície holandesa (Figura 3).

Figura 3 - Robert Morris. Observatório, Oostelijk Flevoland, Holanda, 1977. Terra, madeira e granito, 9100 cm de diâmetro. Fonte: TIBERGHIEN, Gilles. *Land Art*. New York: Princeton Architectural Press, 1995, p. 81.

É certo que esse tipo de produção e reflexão cruzada impregnou a arte do período e é provável que tenha impregnado o meio acadêmico da arte pré-colombiana. Mais do que na formalização de objetos, o povo de Nasca talvez sentisse o sagrado na orientação do corpo para o inalcançável, na presença reversível do invisível no visível, no direcionamento do olhar para o horizonte aberto. E talvez essa noção do sagrado tenha alimentado a formação do sistema *ceque* e suas linhas imaginárias dirigidas para fora da antiga Cuzco, quando os incas, séculos depois, criaram cidades de pedra nas montanhas. Mais alguns séculos depois, outros construtores de pilares, plataformas e poliedros quiseram olhar para fora das paredes de aço e vidro de Nova York, para locais desertos onde pudessem experimentar ultrapassagens de tempo e espaço: o humano e o cósmico, o perto e o inatingível, o eu e o mundo.

Referências bibliográficas:

ALBERRO, Alexander; NORVELL, Patricia (orgs.). *Recording Conceptual Art*. Berkeley: University of California Press, 2001.

BATTCOCK, Gregory (org.). *Minimal Art - A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995.

DEAN, Carolyn. *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas - Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
KUBLER, George. *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1991.
_____. *The Art and Architecture of Ancient America*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.
_____. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven and London: Yale University Press, 1962.
LONGHENA, Maria; ALVA, Walter. *Peru Antigo*. Barcelona: Folio, 2006.
MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
_____. *Form-Classes in the Work of Constantin Brancusi*. MA Thesis. New York: Hunter College, 1966.
PASZTORY, Esther. *Jean Frederic de Waldeck: Artist of Exotic Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010.
_____. *Pre-Columbian Art*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1998.
_____. *Thinking with Things. Toward a New Vision of Art*. Austin: University of Texas Press, 2005.
REESE, Thomas. (org.). *Studies in Ancient American and European Art - The Collected Essays of George Kubler*. New Haven and London: Yale University Press, 1985.
TIBERGHIEN, Gilles. *Land Art*. New York: Princeton Architectural Press, 1995.

A Bienal de São Paulo nos anos 1980 e o debate sobre "arte global" no Brasil

Tálisson Melo de Souza
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Resumo: O debate sobre a globalização do mundo da arte na década de 1980 compunha-se paralelamente às indagações acerca das condições moderna e pós-moderna, sobre as quais determinados agentes direcionaram seu olhar estabelecendo uma diversidade de leituras sobre a arte. Para analisar as condições desse debate no Brasil, onde fomentou ampla movimentação entre críticos, artistas e curadores no contexto da reabertura política e reorganização do campo artístico, colocamos em perspectiva as mostras realizadas no âmbito da Bienal de São Paulo entre 1981 e 1987, sua recepção pela crítica especializada, artistas e comissários envolvidos, bem como as curadorias adjuntas que exploravam primeiros contatos com um repertório até excluído de tal vitrine de apresentação da produção artística atual.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo. Arte não-ocidental. Curadoria. Arte contemporânea. Multiculturalismo

Abstract: The debate on the globalization of the art world during the 1980s consisted of inquiries about the modern and postmodern conditions through which certain agents directed their attention establishing a diversity of readings about art. In order to analyze the conditions of this debate in Brazil, where it encouraged extensive movement among critics, artists and curators in the middle of a political reopening process (this in turn led the artistic field to a reorganization of its dynamics), this text examines four exhibitions held at the São Paulo Art Biennial between 1981 and 1987, its reception by critics, artists and commissioners, as well as curatorial proposals that exploited new contacts with a range of objects whose presence was excluded from such platform for presentating the current artistic production.

Keywords: São Paulo Art Biennial. Non-western art. Curatorship. Contemporary art. Multiculturalism.

Desde muito recentemente a historiografia da arte contemporânea celebra, na virada dos anos de 1980 para 1990, uma abordagem multiculturalista no âmbito de instituições artísticas e culturais que refletem um processo de nova conformação das fronteiras do mundo da arte

atual. De uma virada "transnacionalista" que começou a se estabelecer a partir de meados dos anos de 1970 com a reabertura política dos países da América Latina e leste europeu, os anos seguintes esboçam o rearranjo do campo ao que se refere a inserção de objetos provenientes de outras culturas que não a arte ocidental moderna e contemporânea. Dentro dessa tendência "transculturalista" ou "multiculturalista", exposições como "*Les Magiciens de la Terre*", desdobramento da bienal parisiense, 1989, colocou-se para a história das exposições como um marco de pluralidade de matrizes apresentadas, pois compunha-se em cinquenta por cento de artistas europeus ou norte-americanos e cinquenta por cento de artistas de outras regiões (incluindo nesse grupo os artistas engajados no sistema artístico ocidental de seus países "periféricos" ou elementos das culturas nativas não-européias). Outras exposições, como "'*Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern"*, no MoMA em 1984, e "*Art/Artfact"*, no *African Art Museum*, também em Nova Iorque, em 1988, já trabalhavam nesse sentido, através de diferentes posturas, porém sem a mesma visibilidade do projeto curatorial de Jean Hubert-Martin para um dos últimos desdobramentos da Bienal de Paris.

Essas implicações correntes no período estiveram conectadas com o campo artístico brasileiro, principalmente no decorrer da década de 1980, devido à intensa transformação a qual o país experimentava, nas esferas política, econômica e cultural. O presente texto busca, como exercício metodológico, situar as exposições realizadas no âmbito da Fundação Bienal de São Paulo entre 1981 e 1987, apontando para aspectos institucionais do campo da arte brasileiro no período, bem como algumas conexões internacionais.

No período já se delineava o debate corrente sobre a "arte global", no entanto, não se deu sob esta terminologia específica, a crítica tratava a produção artística emergente, de modo central, através do problema da "arte pós-moderna", encontrando na "Transvanguarda Internacional" um termo basilar para o direcionamento do debate, seja para negá-lo, questioná-lo ou ratifica-lo. Sob esse "rótulo" foi apresentada a produção artística que emergia na década na virada para os 1980, afastando-se do universo estético da década anterior, quando os preceitos da arte conceitual e formalista caracterizavam as manifestações de vanguarda.[1] O fenômeno da globalização da produção artística, sensível desde o início da década e em processo de desenvolvimento constante, promovera, sobremaneira entre os artistas nascidos entre 1950 e 1960, um "solo comum" para suas referências, que circulavam cada vez mais intensamente através da rede de meios informacionais de que os artistas dispunham (BUENO, 1998).

No curso da projeção das grandiosas *Expositions Universelles* na segunda metade do século XIX, que ao caminhar para o fim do século evidenciaram o caráter internacionalista e cosmopolita de suas realizações, teve lugar a Bienal de Arte de Veneza, como uma dentre várias ações conjuntas entre governo e empresas para promover a região na rede de mercado. De suas primeiras edições, a partir de 1985, até aproximadamente o início da Primeira Guerra

[1] É válido mencionar que esta matriz, uma arte conceitual comprometida politicamente e com caráter de resistência, foi o tema de projeção por excelência da arte da América Latina no centros internacionais como Nova Iorque e Paris, que refletem ainda hoje, quando se vê um debate sobre a questão se consolidando em torno de exposições em instituições culturais e publicações especializadas (QUILES, 2014)

Mundial que inviabilizou seu prosseguimento, chegou a contemplar alguns países europeus em suas mostras e constituiu-se logo como um modelo de exibição da produção artística de diferentes nações. Após sua reinauguração em 1948, apresentando uma retrospectiva da obra de Pablo Picasso e parte da coleção de Peggy Guggenheim, a bienal estabeleceu-se como espaço de apresentação e legitimação da arte contemporânea ocidental, mantendo-se como um modelo. A visita do industrial baseado na capital paulista Francisco Matarazzo Sobrinho (1928 – 1977) a essa edição de reabertura foi motivadora de seu empenho em promover uma bienal de arte moderna na cidade, que então se configurava como polo industrial e econômico do Brasil.

Em meio ao processo de modernização econômica iniciado no país na primeira metade do século XX, com a industrialização e a urbanização crescentes, viu-se constituir as bases institucionais de um campo para a arte moderna no interior do país, concentrando-se nos anos de 1940 a fundação dos primeiros museus: o Museu de Arte de São Paulo (Masp, 1947), o museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo (MAM-RJ e MAM-SP, ambos fundados em 1948). Em 1951, instituído o Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro (SNAM), no âmbito da Escola Nacional de Belas Artes (Enba), e realizada a 1ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, o campo da arte no Brasil encontrou-se em uma nova dinâmica de relações com o cenário nacional e internacional, servindo ao mesmo tempo como ponto de visibilidade, legitimação e formação (cada vez mais profissional e segmentado).

Primeiro desdobramento da bienal italiana, a Bienal de São Paulo seguiu seu modelo de "*capitalist-philantropic enterprise*" (BYLDER, 2004), como também o fizeram as bienais de Paris, Tóquio e Sidney, entre outras fundadas até meados da década 1970 por grandes empresários que visavam investir na geração de capital simbólico atrelado às cidades ou regiões ande sediavam suas empresas.

Esse modelo de bienal passa a conviver com outras propostas lançadas mais tarde, como a Bienal de Arte de La Habana, inaugurada em 1984 em Cuba, sob a iniciativa de contemplar mais amplamente a produção da América Latina e Caribe, expandindo seu escopo central para a África e Ásia, nas edições seguintes. As primeiras bienais, quando não se deram por encerradas, como o caso da parisiense, adequaram-se às novas demandas, principalmente diante da verdadeira proliferação de eventos com o mesmo viés que começou a estabelecer-se ao final década de 1970, intensificando a competitividade por visibilidade e um caráter de singularidade para cada bienal que se mantinha em atividade ao redor do mundo. Nesse novo cenário, bastante concreto nos anos de 1980, afetando de maneira bastante ampla as dinâmicas institucionais do campo da arte internacional, desde a formação dos artistas até a atividade dos curadores (cada vez mais evidente), o campo da arte brasileiro esteve completamente conectado com as práticas e os debates emergentes, tendo sido a Bienal de São Paulo o principal canal institucional para esse contato (MELO, 2012).

Com o golpe militar em 1964, uma política de repressão e incentivo controlado alterou de maneira significativa a abertura deste canal (GARCIA, 1990). Principalmente a partir do Ato

Institucional 5, de 1968, fica claro o domínio dos valores presentes na gestão da instituição, que, não sem diversas formas de resistência por parte dos artistas brasileiros, cuja produção fora marginalizada (mesmo no caso dos que se exilaram), ou reação internacional, que se consolidou no boicote à edição de 1969, evidenciando a posição problemática da bienal em termos de legitimação no panorama internacional. Quando também se vê, no interior da instituição, um esforço para conectá-la a um discurso nacionalista, que buscou projetar uma identidade brasileira através da arte moderna que se exibia nas Bienais Nacionais realizadas na primeira metade da década de 1970 (ZAGO, 2013).

No entanto, paralelamente a esse período no qual a exibição de obras na principal instituição que fazia a ponte entre o cenário nacional e internacional era controlado por viés político vinculado ao governo autoritário, algumas atividades possibilitaram a existência de uma "zona de respiro" para um experimentalismo que não necessariamente se enquadrasse nas prorrogativas dessa correspondência conjuntural entre a bienal e o governo. A figura de Walter Zanini (1925 – 2013), reconhecido intelectual, professor-doutor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, dirigiu o Museu de Arte Contemporânea da Usp entre 1963 e 1978, enquanto realizou oito edições da *Jovem Arte Contemporânea* (JAC), a partir de 1967 até 1974, seguidas das exposições focadas sobre a produção em novos meios, como o vídeo e a holografia (RUPP, 2010).

A perda de legitimidade propriamente cultural da Bienal de São Paulo durante o período de repressão e censuras lançou luz para a proposta curatorial de Zanini como um elemento possível de resgate da imagem da instituição, principalmente ao se encarar o novo contexto de reabertura política nos países vizinhos da América Latina. Sua nova proposta de organização de exposições e novas conexões com a produção artística nacional e internacional pode ter sido fundamental para sua indicação como diretor artístico/curador das edições da Bienal realizadas em 1981 e 1983. Ao longo dessas edições, Zanini logrou reestabelecer a posição da instituição tanto no interior do campo artístico nacional, como no exterior. As principais contribuições para esse rearranjo da dinâmica institucional podem ser apontadas desde o procedimento de seleção das obras, ampliando o contato com os ateliês dos artistas e os comissários internacionais (através de uma Comissão Internacional composta por críticos de arte representantes do Chile, Estados Unidos, Itália, Japão e México), até a abolição da divisão por nacionalidades como critério para a disposição das obras no espaço do pavilhão, adotando a noção de "analogia entre linguagens" como critério norteador para das exposições. Um aspecto que aproxima sua configuração do que vinha se desenvolvendo na Europa, desde a atividade de Harald Szeeman (1933-2005) à frente do *Kunsthalle* de Bern, na Suíça, desde 1963,[2] passando por seus projetos para a *Documenta 5* de Kassel, em 1972, assumindo a direção da *Kunsthalle* de Zurique em 1981.

Através das obras exibidas nas bienais de Zanini, uma nova abordagem da produção artística dos anos de 1970 e início de 1980 pôde ser apresentada ao grande público. Mídias

[2] Marcada pela exposição *When Attitudes Become Form: live in your head* de 1969.

como o vídeo, a fotocópia, a holopoesia e a arte postal deram o tom às mostras, também repletas de performances e *happenings*, sem deixar de contar com a presença, em amplo número, dos meios tradicionais, como a pintura, o desenho e a escultura, e trazendo ainda para o espaço da bienal a "Arte Incomum", produção de pacientes de centros psiquiátricos, e a arte plumária, evidenciando as fronteiras que o mundo da arte contemporânea começava a se flexibilizar.

Simultaneamente, no exterior e no Brasil, a nova pintura encontrava seus espaços de projeção, conquistando a defesa, em diferentes abordagens, de críticos e artistas estabelecidos, uma nova geração que emerge e é absorvida pelo campo quase que instantaneamente, tendo suas obras a circular em exposições de grande visibilidade e afluência de público. As exposições que ocorreram nos cenários nacional e internacional estiveram conectadas pelo discurso de alguns críticos que anunciavam o "retorno da pintura" ou do "prazer" e da "subjetividade", acompanhadas por forte ressonância no mercado e na mídia. A abordagem do crítico e historiador italiano Achille Bonito Oliva (1939) sobre a produção pictórica contemporânea na Itália foi expandida para o panorama da arte ocidental, a expressão "Transvanguarda Internacional" passava a balizar o debate sobre a produção pictórica de vários países na virada de 1970 para 1980 (REINALDIM, 2012). As "atitudes" da nova geração de artistas que emergia em vários países – atravessando-se pela densa rede de meios imagéticos e informacionais que permitia intercâmbio intensificado de referências, redimensionando as histórias e as geografias da visualidade e do modus operandi dos mundos da arte, desde a produção às formas de exibir e divulgar as obras artísticas –, foram costuradas pela sua "pluralidade", "ecletismo", "prazer do fazer manual" e a mobilização do "museu imaginário" que cada artista trazia consigo, de sua trajetória individual num contexto de massificação e saturação da imagem e da informação que vivia alardeado pelo risco de "homogeneização".

No Brasil, a produção crítica e a inserção desses agentes na realização de exposições trouxe ao debate um lugar de ampla visibilidade, sendo mesmo central até 1986. Exposições realizadas nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo desde 1979 a inícios dos anos de 1990 (contando ainda com séries de retrospectivas mais recentes que lançam releituras desta produção), pouco a pouco construíram os elementos dessa narrativa. Além do marco histórico com a exposição "Como vai você, geração 80?" no Parque Lage, em 1984, que exibiu a produção brasileira e levou essa "explosão de pintura", a 18ª Bienal de São Paulo, sob curadoria geral da crítica de arte Sheila Leirner (1948), concretizou a problemática corrente em um evento de diferentes dimensões e impacto sobre o cenário nacional.

No entanto, paralelamente a estas discussões mencionadas acima, e que foram centrais na dinâmica de visibilidade e legitimidade da arte contemporânea no Brasil, recolocando-se em contato com a esfera da arte internacional, os perfis curatoriais que se consolidaram na Bienal de São Paulo, principalmente através da atividade de Sheila Leirner à frente da curadoria geral das edições de 1985 e 1987, que se encontram ainda em um período de transição política (entre o final da ditadura e a redação da nova Constituição de 1989), é possível traçar

algumas genealogias para a interação dos "mundos da arte" possíveis, que já estavam em processo de instalação, ao apontar para as fronteiras da arte contemporânea, colocando a rigidez de seus limites a prova, tratando de ampliar ainda mais, como se fosse para dar a luz a novos territórios, construindo pontes e entradas a alguns "bárbaros" (da arte não-ocidental). Tangencialmente, porém de grande importância para a revisão historiográfica atual, vemos a exposição "Arte Incomum" e a de plumária indígena brasileira nas edições de 1981 e 1983; a primeira bienal curada por Leirner, através também das curadorias adjuntas, incorporou em seu discurso e prática curatoriais uma narrativa na qual a "nova pintura" não estava sozinha, como um movimento único caracterizador de uma geração, desde sua natureza transnacional, e sim em diálogo com um repertório transcultural, em contato com a gravura de Viena e do nordeste do Brasil, revistas ilustradas paraguaias, obras que utilizavam novos meios *high* e *low tech*, máscaras bolivianas e uma importante documentação de viagens do escritor Mário de Andrade (1893-1945), pela Amazônia boliviana, brasileira e peruana.[3] Todos essas matrizes intercruzadas dentro do mesmo espaço institucional e discursivo de uma grande "vitrine" da arte contemporânea na América do Sul, antecipando[4] assim os eventos tomados como ponto de referência da "invasão" da arte não-ocidental pelas fronteiras porosas da arte contemporânea, como a "galeria" com armadilhas de caça Zande curada pala antropóloga Susan Vogel ou o projeto de Martin para o *Centre Georges Pompidou*.

Referência bibliográficas:

BUENO, Maria Lucia. Artes Plásticas no Brasil: Globalização e Revitalização. Anais da Anpocs, 1998.

BYLDER, Charlotte. *The Global Art World, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*. Upsala: Acta Universitatis Upsaliensis, Figura Nova Series 32, 2004.

GARCIA, Maria A.B. Participação e distinção: o sistema das artes plásticas no Brasil nos anos 60 e 70. Tese de Doutorado em História Social / USP, São Paulo, 1990.

MELO, Tálisson. Produção e Distribuição por uma comunicabilidade: bienais internacionais de arte contemporânea. Anais do II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura – UFJF, Juiz de Fora, 2012.

QUILES, Daniel. *Exhibition as Network, Network as Curator: Canonizing Art from 'Latin America'*. Artl@s Bulletin 3, no.1, 2014: artigo 7.

REINALDIM, Ivair J. Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil. 2012. Tese de Doutorado, PPGAV/EBA, UFRJ, 2012.

RUPP, Bettina. Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais – Univeridade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

ZAGO, Renata C.O.M. As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-1976. Tese de Doutorado em Artes Visuais / Unicamp, Campinas, 2013.

[3] O que tem uma ressonância bastante diferença da realização do "Pavilhão Xingu" na 13ª edição da Bienal em 1975, trazendo a reconstrução de ocas deste povo para o Parque Ibirapuera, sem, contudo, conectá-la ao eixo central da mostra.

[4] Neste sentido é importante frisar que consideramos o novo panorama institucional emergente aos últimos anos do governo ditatorial e o período imediatamente posterior a sua queda, pois ao contemplar a história da arte brasileira, inclusive dentro da Bienal de São Paulo, deparamo-nos com a atividade desempenhada pelo crítico Mário Pedrosa quando à frente da direção artística da Bienal em 1961, dando à 6ª edição da mostra uma ampla abordagem no sentido internacional e transcultural, inserindo os países africanos por primeira vez entre as nacionalidades representadas e propondo a introdução de obras como as cascas de árvores pintadas dos aborígenes australianos.

A Pathosformel no Campo Expandido da História da Arte: Pathos e Anacronismo

Vera Pugliese
Universidade de Brasília

Resumo: O presente texto parte dos desdobramentos teóricos da pesquisa sobre a associação entre a série dos *Sudários* de Bené Fonteles (2000-12), do painel cerâmico *Le Chemin de la Croix*, na Chapelle du Rosaire, de Henri Matisse, em Vence (1948-51) e da mostra *The Stations of the Cross; Lema Sabachtani*, de Barnett Newman no Salomon R. Guggenheim Museum, Nova York (1966). Ela problematizou a natureza epistemológica dessa associação em suas implicações teórico-metodológicas, por meio das noções de *pathos* e anacronismo, sob a hipótese de que seu nexo se daria pela sobrevivência de fórmulas de *pathos* que, transformadas ao longo do século XX, revelar-se-iam mediante o deslocamento da figuração para um sistema indicial em Matisse, no interior da lógica da abstração expressiva em Newman e de procedimentos apropriativos conceptualistas aliados a preocupações antropológicas por Bené Fonteles.

Palavras-chave: *Pathosformeln.* Anacronismo. Henri Matisse. Barnett Newman. Bené Fonteles.

Resumo: C'écrit part des dédoublements théoriques de l'investigation sur l'association entre les *Sudários*, de Bené Fonteles (2000-12), du *Chemin de la Croix*, dans la Chapelle du Rosaire, de Henri Matisse, a Vence (1948-51) et de l'exposition *The Stations of the Cross; Lema Sabachtani*, de Barnett Newman dans le Salomon R. Guggenheim Museum, New York (1966). On a problematisé l'ordre épistémologique des implications théorique-méthodologiques de cette association, à travers les notions de *pathos* et de anachronisme, sous l'hipothèse que son lien serais causé par la survie des formules de *pathos* qui, transformées au cours du XIXe siècle, se révéleraient au moyen du déplacement de la figuration pour un système indiciel en Matisse, à l'intérieur de l'abstraction expressive dans Newman et de prócedures d'appropriation conceptuel alliés à des préoccupations anthropologiques par Bené Fonteles.

Mots-clés: *Pathosformeln.* Anacronismo. Henri Matisse. Barnett Newman. Bené Fonteles.

O texto parte de uma investigação – a pesquisa de Doutorado (PUGLIESE, 2013) – sobre a associação entre a série dos *Sudários* que Bené Fonteles realizou entre 2000 e 2012, do painel cerâmico *Le Chemin de la Croix*, que integra a *Chapelle du Rosaire* de Henri Matisse,

em Vence, construída entre 1948 e 1951 e da exposição *The Stations of the Cross: Lema Sabachtani*, que Barnett Newman realizou no Salomon R. Guggenheim Museum, em Nova York, em 1966.

A associação destas diferentes obras acabou por constelar um conjunto de conceitos operatórios relativo ao *topos* da Paixão e da função do *pathos* nas dimensões da Iconografia, da Tragédia e da Retórica, quanto à Via Crucis e, em especial, os *topoi* da crucificação, da ressurreição e do sudário.

A hipótese de partida era a da existência de uma sorte de constrangimento da vontade do processo de criação que tomou forma, que demandou a investigação sobre a natureza dessa vontade, para além das intenções conscientes do artista, do sentido da transfigurabilidade da Paixão como *trabalho da imagem* no âmbito de seu processo formador como *re*-encontro, como busca obsessiva de retornar à integridade original.

As séries de Newman e Fonteles e a sequência de Matisse foram investigadas desde suas relações específicas com os processos de formação de cada artista até seus respectivos contextos expositivos, donde emergiram termos e conceitos que iluminaram um núcleo de questões comuns, em especial o *pathos* e o anacronismo, que conduziram, por sua vez, à reflexão sobre as noções de *Pathosformel* e *Nachleben der Antike* de Aby Warburg (1886-1929).

A imersão nas obras e seus contextos expositivos

Este processo teve início com a investigação acerca da poética de Fonteles, que impunha a dificuldade de não realizar um relato biográfico, daí a adoção da metáfora da jangada – tão presente em sua obra (FONTELES, 2008, p. 55-73) – para abordar o eixo de sua produção visual: o tempo, o corpo e o totem.

Ao lado de suas preocupações antropológicas, procurou-se explicitar a importância do tempo em sua obra, que não é abstrato, mas cultural, que enlaça memórias individuais e coletivas impregnadas nas matérias, artefatos e imagens que o artista-*collecteur* encontra na natureza e no meio urbano, em suas prospecções em busca da arte ínsita e até na História da Arte.

Deste modo, procurou-se compreender a questão do corpo associado à ação do tempo, que permite que a produção visual de Fonteles transite por sua utilização como suporte, matéria e objeto em diferentes linguagens que ele congrega sob o nome de *Corpo em Obra*.

Esta etapa da investigação conduziu à apreensão das afinidades eletivas entre os *objets trouvés*, obras da arte popular e imagens em um processo de totemização, abordado por meio da associação com as colunas-totens, marco material da participação do homem primitivo com seres da natureza por meio de símbolos culturais que seriam habitados por eles. Assim, foi possível contextualizar escolhas que caracterizam seus procedimentos estéticos e suas curadorias.

Esta reflexão possibilitou compreender como os *Sudários* integram sua obra em sua especificidade e a partir de sua relação com o Sudário de Turim, que toca a questão da identificação patética do artista com a condição humana, abordada por meio do eixo conceitual que foi denominado transfiguração-transubstanciação. Assim, os *Sudários* foram compreendidos como um agenciamento de culturas em uma comunhão que envolve uma temporalidade complexa e emerge de um processo eucarístico e *patético*, sintomatizado *na* montagem.

A abordagem desta série teve inicio por sua relação com o Sudário de Turim e com *Para cada dor uma cor*, obra realizada ao longo de 2000, que guarda estreita relação com os *Sudários*. Mas debruçar-se sobre os *Sudários/Auto-Retratos* (Figura 1), após a abordagem de sua obra, ao longo de mais de trinta anos, permitiu construir uma rede de relações com outros trabalhos de Fonteles e de outros artistas, como Rubem Valentim (1922-91) e Regina Vater (1943), assim como de conceitos que integram seu vocabulário, que foram apropriados sob uma acepção teórica.

Figura 1 - B. Fonteles, *Sudários/Auto-Retratos*, 2000-2012, mostra *Contemplo*, Museu de Arte de Santa Catarina - MASC, Florianópolis/SC, 2012.

Ao analisar individualmente cada *Sudário*, foi possível destacar a relação entre o *Sudário/O Encontro* (2000), cujo lençol pigmentado com a terra vermelha de Brasília foi reapropriado pelo artista transubstanciando-se na toalha da mesa de *A Santa Ceia Brasileira* (2005), a fim de esclarecer a conexão da série com o *topos* da paixão.

Esta conexão permitiu uma aproximação da associação supramencionada, mediante o mapeamento do *topos* da Paixão nas dimensões da formação e dos desenvolvimentos histórico e iconográfico da Via Crucis, da Tragédia e da Retórica, considerando a função do *pathos* nessas dimensões. A reflexão permitiu depreender os *topoi* da Crucificação, da Ressurreição e do Sudário, donde a proposta de compreensão dos *Sudários* como um agenciamento de culturas em uma comunhão que envolve uma temporalidade complexa e emerge de um processo eucarístico e *patético*, sintomatizado na montagem.

Pôde-se, então, considerar os outros termos da associação, O *Chemin* de Matisse (Figura 2) e a exposição das *Stations* de Newman, indicando como e porque obras tão díspares quanto aos resultados estéticos, poéticas e contextos históricos podem guardar relações intricadas, suspeitando da viabilidade da aproximação de aspectos do processo formador.

Figura 2 - *V* H. Matisse, *Chemin de la Croix*, 1948-51, 5,25 x 3,50 m, *Chapelle du Rosaire*, Vence.

Após a investigação sobre a obra tardia de Matisse e da série de Newman, procurou-se concentrar nos pontos de inflexão dos processos de criação de ambos os artistas. Ao evidenciar as diferenças entre eles, além das repercussões de suas obras em seus meios, foi expressa uma preocupação quanto a um postulado tácito na História da Arte, de que só artistas pertencentes a *status* equivalentes podem ter suas obras aproximadas, cotejadas, serem alvos de análises comparativas etc., sendo impróprio ensejar uma experiência como esta. Não obstante, a

própria História da Arte estuda diálogos, desde que realizados por artistas, como os que foram pesquisados nesta mesma investigação, que criam pontos de contato entre produções visuais tão diferentes, em vários níveis. Mas a associação que se pretende compreender escapa aos registros de pseudossemelhanças e aproximações meramente temáticas, buscando-se apreender a própria fisiologia da associação entre as séries, a partir de suas formações.

Assim como ocorrera com os *Sudários* no início da pesquisa, da exposição das obras de Matisse e Newman emergiram termos e conceitos que começavam a esclarecer sobre o nexo da associação. Este trajeto atentou, primeiramente, para a função do *Chemin* no conjunto da *Chapelle*, donde emergiu a questão do anacronismo e do *pathos* do painel, a análise de sua dinâmica composicional e de suas remissões à História da Arte. Matisse tratou a Via Dolorosa de modo alusivo, expressão de sua precária condição humana, exigência que não era biográfica nos termos de sua história pessoal, mas de uma identificação com o ator da Tragédia, por meio de uma representação *sinalética* (MATISSE, s.d., p. 169).

Deste modo, foram realizadas aproximações e contrastes com a exposição das *Stations* quanto ao sentido da identificação com a Paixão, aproximando o contexto expográfico do *Chemin* na Chapelle da mostra de Newman no Guggenheim, quando às suas noções específicas de peregrinagem. A importância desta expografia na associação se deve, ainda, à sua diferente entrada em relação às de Matisse e Fonteles, pois ela foi realizada mediante reproduções fotográficas e não pelo contato direto com as *Stations* (Figura 3).

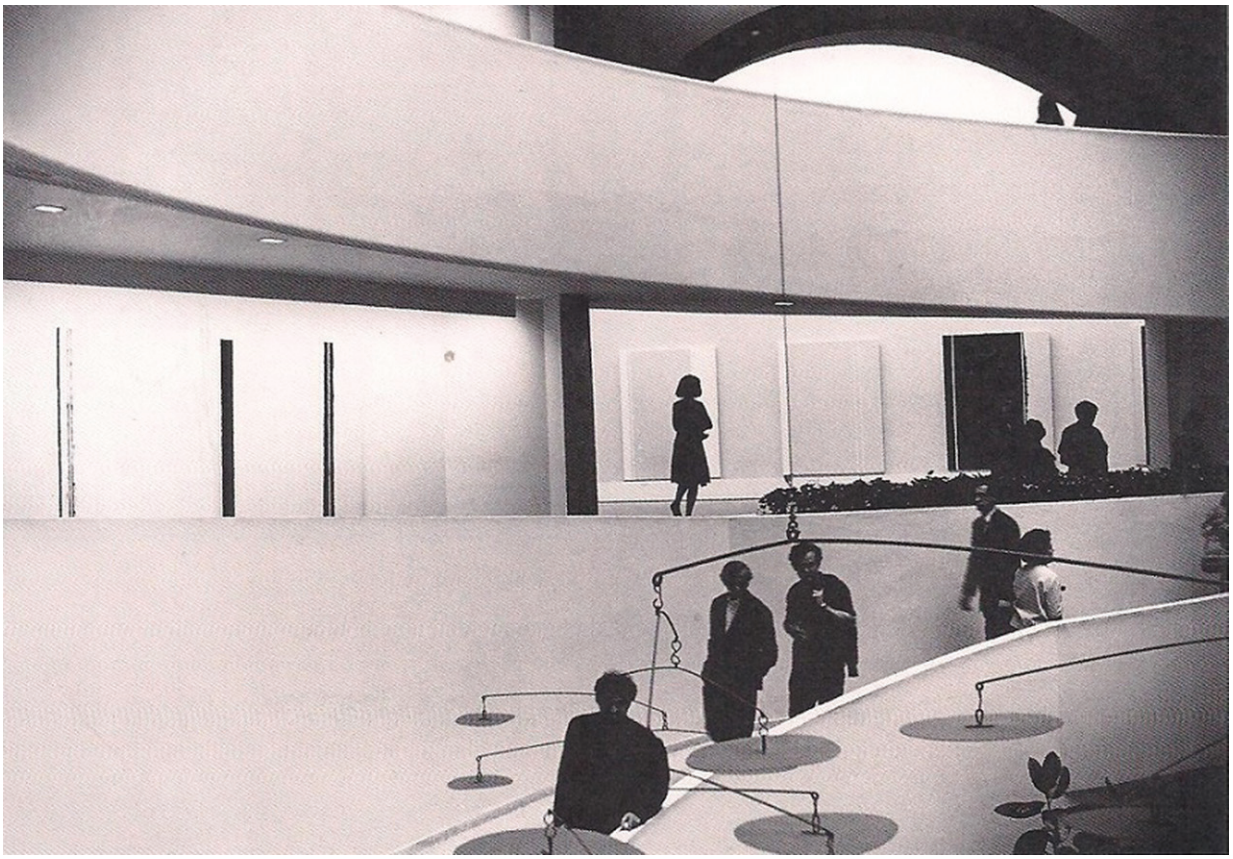


Figura 3 - *198* B. Newman, fotografia da Exposição *The Stations of the Cross. Lema Sabachtani*, 1966, Solomon R. Guggenheim Museum, sendo visíveis as *3th* e *4 th* Stations na rampa e as *10 th, 11 th* e *12 th Stations,* na Galeria Alta, ao fundo.

Foram, também, realizadas ilações sobre a aproximação da poética de Fonteles e de sua atividade curatorial, o que iluminou os contextos das montagens variáveis dos *Sudários* em exposições compreendidas como recortes antológicos de sua obra.

Finalmente, teve início o cotejamento dos escritos teóricos, depoimentos e de uma seleção das fortunas críticas dos três artistas, concernentes às referidas obras. Se os depoimentos de Fonteles, coletados entre 2007 e 2012, permitiram acessar uma série de conceitos mais diretamente relacionados ao *topos* homônimo, o texto *A Capela de Vence, conclusão de uma vida*, de Matisse (MATISSE, s.d., p. 257-259), culmina com o perturbador *Chemin* na espacialidade ambígua da capela, que provocaria um deslocamento do sujeito em sua percepção das obras. Já as reações do público e da crítica permitiram, doze anos depois, perceber a polêmica diante da mostra de Newman, que enfatizou que a série concernia ao pranto de Jesus na cruz, donde a penetração no campo da identificação do artista com a obra nas três séries, para o qual foi importante a função da célebre fotografia de Hans Namuth (1915-90) – da dupla exposição de Newman sobre os *zips* de *Vir Heroicus Sublimis*, de 1951 – para a concretização da metáfora do *zip* como o signo do *self* (TEMKIN, 2002, p. 45).

A associação das séries deu a perceber a relação da impressão da imagem fantasmática do artista no pano de sua obra com o *topos* do sudário, tomando-se a precaução de não interpretar romanticamente a projeção do artista no *zip*, essa fissura da imagem que reorganiza todo o espaço da pintura, a relação entre sujeito e objeto, cuidado também necessário na apreensão dos *Sudários* de Fonteles.

O *topos* do sudário implicou a imposição de protocolos afins aos conceitos depreendidos da investigação sobre os *Sudários* de Fonteles, que estão presentes, paradoxalmente, em sua própria negação deste vínculo, presente em seus depoimentos. Tudo isso, sob a *evidência* da impressão do corpo em uma imagem duplicada, que é auratizada e apresentada como relíquia em um espaço expositivo que evoca os circuitos do fiéis pelas capelas laterais de um templo.

Já o discurso do crítico Lawrence Alloway (1926-90), curador da mostra de Newman e afim aos textos teóricos do artista (NEWMAN, 1990), evidenciaram a noção da projeção como acesso à universalidade da agonia crística presente nas *Stations*. O campo de forças estabelecido em cada *Station* joga com a materialidade da expressão da condição humana, ultrapassando as relações formais, que encarnariam a expressão do artista por meio de um gesto, que é o do homem diante da inexorabilidade do absoluto, no próprio ato formador da imagem, presente também em Matisse, ainda que sem ultrapassar a esfera da representação.

Já os *Sudários*, não podem ser reduzidos a autorretratos sem levar em conta a abertura heurística que sua conexão com diferentes camadas de sentido do Sudário de Turim em nossa cultura, a partir da emergência de um *Outro* por contato, impressão. Sem supervalorizar o teor biográfico desta série na obra de Fonteles, não se pode ignorar o contexto de seu processo de criação, em um artista que funda sua obra, em meados da década de 1970, na relação entre arte e vida, impôs-se retornar ao primeiro *Sudário* como impressão do corpo do artista, pelo processo de remissão das queimaduras que havia sofrido, como um corpo encarnado em

algodão sobre linho, processo reconhecido como o de cura, tornada obra, presente, inclusive, no título de sua primeira peça.

Dos discursos dos artistas e críticos cotejados às obras, sob os sentidos *sema* e *aisthésis* – segundo a acepção de Didi-Huberman (1985, p. 9-20) –, foram levantadas questões sobre o discurso em História da Arte sob a ordem da associação, implicando um deslocamento do sujeito diante da imagem, na relação com o mundo do qual *participa*, por meio do sentido-*pathos.*

A suspeita da existência de um constrangimento da vontade do processo de criação que tomou forma demandou a investigação sobre a natureza dessa vontade, além das intenções conscientes do artista, do sentido da transfigurabilidade da Paixão como *trabalho da imagem* – depreendido do conceito de trabalho do sonho, de Sigmund Freud (2001, p. 276-307) –, que se quer descobrir se estaria no âmbito do seu processo formador como *re*-encontro, como busca obsessiva de retornar à integridade original. Daí a compreensão da função do *pathos* numa retórica da imagem da *Paixão* na consideração do *Chemin* e da mostra das *Stations* e suas repercussões.

Deste modo, os fundamentos da hipótese da tese foram retomados na dimensão teórica, transbordados pela presença do *pathos* e do anacronismo. Restava a questão do sofrimento, incorporação expressa pela projeção do artista que é culturalmente emblematizada pela Estigmatização.

Matisse (s.d., p. 259) revelou que o patético do tema o impeliu a alterar “a ordem da sua composição”, assim como Newman (1990, p. 189) relatou que a própria obra produzira um efeito sobre ele. Daí a visceral noção de empatia nos planos epistemológico e psíquico da relação sujeito/objeto. Fonteles se refere, em alguns momentos de seus depoimentos, a uma espécie do que se pode compreender como uma autopoésis dos *Sudários*, que impunha sua própria lógica.

Deste modo, foi recolocada a hipótese de que o nexo da associação se daria não pelo estilo ou tema, mas pela sobrevivência de fórmulas de *pathos* que, transformadas ao longo da História, passaram a se manifestar segundo novos expedientes poéticos no século XX, donde a problematização de uma História da Arte também fundamentada na *mimesis* e uma exigência crítica desta disciplina na contemporaneidade como poética da montagem.

Nos termos de seus contextos específicos de criação, a questão biográfica das remissões de Newman, Matisse e Fonteles é relevante como obras que nasceram de experiências de perda, do sofrimento carnal. A condição humana comportaria o conflito de sua aspiração à eternidade e de sua impotência em relação à sua própria morte, materializada pela Paixão, cuja metáfora é a Crucificação, a promessa da Ressurreição, e seu duplo negativo, o sudário, que recebe a projeção do *pathos* de Cristo, na estampa de suas chagas.

Daí a necessidade de aprofundar as bases teóricas da investigação sobre as fórmulas de *pathos*, que remeteriam a uma transfiguração ontológica do corpo em imagem, *ressurreição* do referente como sua eficácia fundante, donde a suspeita de que sua sobrevivência se daria pelo

deslocamento para operações poéticas, o que envolveu uma digressão sobre a diferença entre as noções de gesto significativo em Warburg e de tipo na Iconologia panofskyana.

O *Nachleben* do gesto trágico, que mimetizara a ameaça do meio externo no encontro originário estampado no corpo do homem primitivo passa a persistir na História dos homens. Esse retorno obsessivo marcaria a História da Arte nos tempos modernos, com remissões ao primitivo que aparecem, diferentemente em Matisse, Newman e Fonteles – além do próprio Warburg (WARBURG *apud* GOMBRICH, 1970, p. 217).

Foi possível inferir que Matisse realizou tal deslocamento por meio de estratégias em que transfigurou as imagens de seu sentido icônico para o indicial; Newman, ao criar a tensão entre a lateralidade dos *zips* como entidades na pintura num campo de forças vital e Fonteles, por meio de operações apropriativas que atravessam conceitual e materialmente a diversidade cultural no Brasil, nos três casos, envolvendo o *pathos* e o anacronismo.

Para melhor compreender as implicações da questão da associação, retornou-se à construção do método panofskyano (PANOFSKY, 1979, p. 24) para compreender como ele envolvia a formação de cadeias associativas respaldadas pela história da tradição, sob um modelo de tempo unívoco. Daí se compreender a transgressão da proposta de uma associação como a dos *Sudários,* do *Chemin* e das *Stations*, que porta diferentes modelos de tempo, o que problematiza a disciplina e requer uma reflexão sobre a ordem de seu discurso.

Neste sentido, impôs-se uma reflexão sobre a proposta associativa presente no *Bilderatlas Mnemosyne*, desenvolvido por Warburg entre 1924 e 1929. A tensão provocada pela disposição das imagens em parataxe no *Bilderatlas* (WARBURG, 2010) causa um estranhamento que desloca a atenção do sujeito para a natureza dessas imagens, abrindo-as a um quadro plurívoco de significações, que coloca em jogo o mecanismo cognitivo da própria associação.

Partindo da preocupação com a natureza desse objeto e da construção do discurso sobre ele, esta investigação implicou a consideração de seus desdobramentos teóricos. Ao comportar o paradoxo da mortalidade e imortalidade no *topos* da ressurreição, o sudário se relaciona ao mergulho fantasmático do recalque da perda, donde a remissão à busca da sutura por meio da potência conjuratória da con*formação* da imagem, aludida nos processos de criação dos três artistas, ainda que diferentemente. A reflexão sobre a hipótese da ordem de sua associação se dirige para o deslocamento de seu nexo pela sobrevivência de *Pathosformeln* da jurisdição da imagem como *mimesis* para a mutação epistemológica, desde o final do século XIX, manifesta sob a perturbação do anacronismo dessas fórmulas, agora anagramatizadas em operações metonímicas, abstratas e conceptuais, no ato formador da imagem, o que permite compreender a citação de Alloway (1966, p. 15) no catálogo da Exposição de Newman: “O gesto se transformou não no tema do artista, mas em seu ato, e em sua forma é acessível sem as particularidades da musculatura e planejamento”.

Quanto ao nexo associativo, compreendeu-se que as referidas obras foram criadas como um *incarnat* da figurabilidade, do processo no qual a forma foi plasmada como um ato de *ressurreição* da imagem por um gesto patético, em imagens que encarnam um tema

paradigmático. Trata-se de um discurso visual desdobrado sobre si próprio e que se redobra na identificação do artista com o protagonista da Paixão e sua imagem mortificada como duplo na metáfora epistemológica do sudário, o que problematiza a questão da *mimesis*. Deste modo, o conceito ampliado de *gesto* compreende o gesto do ato formador da imagem que encarna o *pathos* da condição humana, que ora está impregnado de um sentido expressivo, ora impregna a obra deste sentido. Ele pode estar *configurado* na obra, *manifesto* na tensão das forças que interagem em um campo pictórico direcionado a uma relação específica e íntima do expectador com a obra ou na *participação* de objetos, matérias e imagens que portam uma memória coletiva, reverberando um clamor e uma identificação patética do artista com a imagem, em seu ato de criação como imagem fantasmagórica de sua própria paixão.

O campo expandido na História da Arte

Finalmente, a experiência associativa incidiu sobre a questão metodológica do plano de legibilidade das imagens diante de sua abertura invisível, colocando em jogo a natureza da relação das imagens com a Paixão e com o sentido fantasmagórico do sudário em nossa cultura, tomado como metáfora epistemológica: um pano que, negativamente, descortinou novos deslocamentos e possibilidades de conhecimento sobre a *impressão* dessa imagem dolorosa, desse *stigmata* relacionado à eficácia sintomatal da carne feita imagem.

A associação como montagem na História da Arte implicou um questionamento da noção de cadeia interpretativa, revelada pelo metaproblema do *incarnat* e do duplo como um problema sintomático e fantasmático desta disciplina. Mas um novo pano foi aberto pela compreensão da montagem totêmica em Fonteles, cuja natureza se fundamenta na sobrevivência de memórias culturais impregnadas em matérias, artefatos e imagens, reconhecendo-se nos *Sudários* a sedimentação antropológica como associações de imagens que iluminam momentos reveladores de estratos espaço-temporais da história da arte como história das imagens.

Daí a recorrência a Aby Warburg e à noção de matrizes de imagens anímicas, fundadas pelo princípio participativo que questiona a relação sujeito/objeto como separação, bem como as remissões a mecanismos participativos ou imagens anímicas em Fonteles, Newman e Matisse, marcados por um gesto patético e com*passivo*, contraído pela assimilação da condição humana, do temor da perda, da inexorabilidade da morte.

Assim, a associação impôs o problema da ordem do discurso no campo da História da Arte relacionado à questão da tragédia da Paixão pelo viés do sudário no interior desta disciplina que se vê como crítica ao problematizar duplamente a criação da imagem. Essa urdidura parece se consagrar ao próprio paradoxo do tempo relativo ao rito eucarístico em que diferentes temporalidades se materializam com um sentido de origem repetida, que revela o mistério da Encarnação, ultrapassando a esfera da cristologia e se refere à noção, nas palavras de Didi-Huberman (2007, p. 31), de um "fantasma bem mais vasto culturalmente, um fantasma exploratório quanto aos *limites da imitação"* como encarnação da imagem.

Da investigação que partiu de uma associação, sobredeterminada de vestígios, impregnada do gesto patético da identificação do artista com sua própria imagem demiúrgica

em impressões conjuratórias de sua dor e de seu terror, gesto deslocado de sua *mimesis* para sua encarnação em diferentes poéticas, dos brutais descolamentos envolvidos no processo de conhecimento, resta o imperativo de continuar a escavar, de compreender as subdeterminações da montagem, de não ignorar a apreensão do *pathos* e do anacronismo na produção da História da Arte, de indagar como dar conta, neste discurso, desses dois elementos que parecem sempre perturbar o próprio discurso.

Referências Bibliográficas:

ALLOWAY, Stations of the Cross. Lema Sabachtani. Catálogo, The Guggenheim R. Solomon Museum, 1966.
DIDI-HUBERMAN, G. La peinture incarnée. Paris: Minuit, 1985.
DIDI-HUBERMAN, G. L'Image Ouverte. Paris: Minuit, 2007.
FONTELES, B. Cozinheiro do tempo. Brasília: O Autor, 2008.
FREUD, S. A interpretação dos sonhos. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

GOMBRICH, E. H. Aby Warburg: An intellectual biography. Londres: Warburg Institute, 1970.
MATISSE, H. Escritos e reflexões sobre arte. Póvoa de Varzim, Ulisseia, s/d.
NEWMAN, B. Barnett Newman: selected writings and interviews. Los Angeles: University of California Press, 1990.
PANOFSKY, E. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1979.
PUGLIESE DE CASTRO, V. M. Os *Sudários* de Bené Fonteles, O *Chemin de la Croix* de Henri Matisse e as *Stations of the Cross* de Barnett Newman: *pathos* e anacronismo na Historiografia da Arte. 2013. Xxviii, 385 f. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Arte, 2013. Disponível: http://repositorio.unb.br/handle/10482/15066. Acesso em 03/08/2014.
TEMKIN, A et al. Barnett Newman. Philadelphia Museum of Art/Yale University Press, 2002.
WARBURG, A. Atlas Mnemosyne. Madrid: Akal Ediciones, 2010.

Instituições, fronteiras e marginalidade: centros e periferias na história da arte

O debate sobre a relação entre territórios culturalmente hegemônicos e suas periferias ganhou novas configurações na contemporaneidade. Há algumas décadas, historiadores da arte juntaram-se a outros pesquisadores para questionar pontos cruciais desta antiga dualidade: onde está o centro? O que tipifica as periferias? Como avaliar a circulação de valores entre elas?

Até recentemente, era mais ou menos evidente que no contexto artístico brasileiro o centro estava identificado com os modelos narrativos, as propostas conceituais, as demandas econômicas e as seleções políticas oriundas do eixo formado pelas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Uma história da Arte com "pretensões nacionais" foi construída pela ótica deste eixo, transformando obras, artistas e instituições em modelos normativos, aos quais os demais territórios artísticos estavam destinados a seguir ou contrariar. Todavia, tal modelo cêntrico não parece resistir às inúmeras pesquisas levadas a termo em outras geografias artísticas nos últimos anos.

Essa sessão temática tem por objetivo articular pesquisas voltadas à produção artística de outros "centros", com especial foco nos aspectos relativos aos processos de institucionalização e/ou sobrevivência marginal dessa produção, segundo uma abordagem crítica da história da arte. Abordagem que problematiza os modelos narrativos hegemônicos de interpretação, sobretudo aqueles devotados à depreciação de uma produção que não se molda aos critérios eleitos de outrora. Para tanto, queremos acolher pesquisas voltadas à análise de tal produção, antes "periférica", visando compreender as táticas de enquadramento interpretativo, cujo vocabulário estético-crítico amplia-se agora para além das já reconhecidas expressões: regional, local, tardio, popular, tradicional...

Tais modelos de interpretação foram cruciais para construir políticas do que conservar e do que "esquecer", agindo diretamente sobre políticas patrimoniais, processos curatoriais, procedimentos de exibição, estratégias de colecionamento, projetos editoriais, programas educativos, políticas de premiação e de difusão, acionamentos críticos e midiáticos, enfim, todo um sistema institucional criado para a manutenção de narrativas específicas em diferentes territórios.

Arte, Memória e História Recente da América Latina em Monumentos e Escrachos

Alice Costa Souza
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Resumo: A arte com engajamento social tem sido bastante frequente nas proposições a partir da década de 1980 com a "cultura de memória" para representar o passado recente. Na América Latina, o controle das liberdades individuais pelas ditaduras militares teve papel preponderante em uma mudança de eixo da arte, que resistiu através de outros territórios como o espaço da rua. O artigo aborda monumentos e escrachos que contribuem para a construção da memória social em países que sofreram golpe militar na América Latina. Mais do que privilegiar a memória, eles atestam e denunciam o silenciamento e a amnésia social que a História Oficial tem frequentemente instaurado.

Palavras-chave: Arte. Memória. Monumento. Escracho. Cultura.

Abstract: Socially engaged art has been quite common in the 1980s propositions, with the "culture of memory" to represent the recent past. In Latin America, the control of civil liberties by military dictatorships had a preponderant role in a change of art's direction, which resisted in other territories like the street space. This paper discusses the monuments and *escraches* that contribute to the construction of a social memory in latin american countries which suffered military coups. More than privileging memory, they attest and denounce the silencing and social amnesia frequently established by the Official History.

Keywords: Art. Memory. Monument. Escrache. Culture.

Cultura de memória – o imperativo de lembrar para não repetir

"Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie" (Walter Benjamin)

A expansão de uma "cultura de memória" ocorre especialmente nas últimas décadas do século XX quando a memória da *Shoah* – até então silenciada - passa a ser discutida intensamente. Tal cultura contempla a história nova, que destaca os elementos decretados negligenciáveis e fadados ao esquecimento, privilegia os vencidos, os trabalhadores e as massas, e não mais os vencedores, ou seja, um modelo de história já buscado desde as

primeiras décadas do século XX, porém, concretizado apenas na segunda metade. A memória torna-se, portanto, uma espécie de contra-história, o que Walter Benjamin[1] chamava de "escovar a história a contrapelo".

Em uma cultura de memória tem lugar privilegiado o dever de memória, que encontra na comemoração sua expressão mais manifesta e pode funcionar como tentativa de libertação numa situação histórica marcada pela obsessão pelos traumatismos sofridos nos meados do século XX, e também como abuso de memória. Como bem observou Paul Ricœur, "à celebração, de um lado, corresponde a execração, do outro. É assim que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas reais e simbólicas".[2]

De acordo com Andreas Huyssen, "o Holocausto, como lugar comum universal, é o pré-requisito para seu descentramento e seu uso como um poderoso prisma através do qual podemos olhar outros exemplos de genocídio".[3] Na América Latina, não funciona como uma metáfora na análise dos genocídios locais, mas são assimiladas as estratégias de sua representação. Assim, demonstra a necessidade de rememorar o mal cometido como uma medida de reparação dos danos e identidade dos grupos por ele atingidos.

Reparação simbólica pela arte: monumentos do trauma coletivo

Se logo após a II Guerra Mundial parecem ter faltado códigos adequados para se expressar, desencadeando uma crise da representação da catástrofe, após o *boom* de memória na década de 1980, a rememoração se torna obrigatória. Na história recente da América Latina, a maior tragédia local é a ditadura militar, a qual destacaremos. Após as anistias políticas e a instalação de comissões da verdade nos países vitimados por ditaduras militares e a consequente abertura dos "arquivos do mal", rememorar o trauma pela arte se torna um desafio por ser ainda uma memória recente, quando é improvável um olhar distanciado. É também um desafio dialogar com outros problemas do presente, não só apresentar, mas, presentificar a memória do trauma.

Visando atender esse desafio, há vários monumentos em países que sofreram golpes militares no século XX. Todos eles têm em comum a homenagem aos desaparecidos políticos e a missão de revelar a memória da violação dos Direitos Humanos, contribuindo assim com a defesa e promoção dos mesmos.

A Argentina, que sofreu golpe de estado militar que culminou em uma longa ditadura, abriga diversos espaços da memória. O mais notável é o projeto do "Parque da Memória" que, pela iniciativa em 1997 de organizações de direitos humanos, foi inaugurado em 2007. O espaço público que ocupa uma área de 14 hectares em Buenos Aires às margens do simbólico

[1] BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 225.

[2] RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. p. 95.

[3] HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Tradução de Sergio Alcides. Seleção de Heloisa Buarque de Hollanda. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.13.

Rio da Prata abriga o "Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado". Foram gravados os nomes de cerca de 9 mil vítimas junto ao ano de desaparecimento e sua idade nas 30 mil placas de pedra que cobrem um extenso muro. Há no Parque da Memória também a sala *PAyS (Presentes Ahora y Siempre)*, um centro de informações sobre as vítimas, uma sala de atividades artísticas e culturais, além de um conjunto de esculturas a céu aberto que se constituem também em monumentos de renomados artistas de várias partes do mundo. É interessante notar o grande espaço contemplado à arte, provavelmente o maior da América Latina neste gênero, uma vez que conta com um departamento que acredita na arte como prática social, que contribui para a reconstrução das lacunas na memória.

Na Argentina merecem destaque ainda o prédio da Escola de Mecânica da Armada (Esma), transformado em "Museu da Memória" em 2004 e declarado Monumento Histórico pelo governo argentino em 2008; o "Espaço para a Memória e a Promoção dos Direitos Humanos La Perla" cedido em 2007 pelo governo federal à *Comisión Provincial de la Memoria de la Provincia de Córdoba* para seu funcionamento como *Sitio de Memoria*; e o lenço branco (declarado em 2014 como um símbolo nacional) pintado na praça em frente à Casa Rosada, local onde as *Madres de Plaza de Mayo* têm se encontrado por mais de 30 anos, funciona como um antimonumento.

Outro país latino-americano com uma cultura de memória bem estabelecida é o Chile. Lá se encontra a "Villa Grimaldi", ex "Cuartel Terranova" um centro de detenção, tortura e desaparecimento implantado pela ditadura, hoje um espaço com parque, arquivo oral e um museu. O parque abriga o "Memorial do MIR" (2012) em homenagem aos desaparecidos políticos do *Movimiento Izquierda Revolucionário (MIR)*. O memorial ocupa um espaço retangular de 2x3m escavado inclinado, e representa o logotipo do movimento, realizado em ferro fundido localizado na parede perpendicular ao solo. Acima da logo se encontram gravados os nomes de 580 membros caídos do MIR. Existem no parque também memoriais dos partidos Socialista, Comunista e MAPU, e um jardim de rosas onde cada planta corresponde ao nome das mulheres que foram torturadas e desaparecidas na Villa Grimaldi.

A "Fundação 1367 Casa Memoria José Domingo Cañas", em Santiago, também está situada em um ex-centro de detenção e torturas, o Cuartel Ollagüe, ativo em 1974. A casa original foi demolida atendendo às manifestações públicas, mas seus alicerces ainda são visíveis, funcionando eles mesmos como monumento contra a barbárie. Na entrada, escrito no piso em madeira, estão gravados os nomes de algumas vítimas e na rua há um pequeno monumento e uma placa informativa.

Outro memorial chileno, o "Memorial Paine" (Figura 1) está localizado na comunidade de Paine, que vivia sob forte esquema social hierárquico até 1960, quando o Chile iniciou um processo de reforma agrária intensificado a partir de 1970, pelo governo de Salvador Allende. A pacata aldeia tornou-se um lugar de grande tensão política e polarização social que culminaria com a perseguição dos simpatizantes de Allende, vitimando fatalmente 70 pessoas. O memorial é composto por quase mil postes de madeira de diversas alturas que representam

Figura 1 - "Memorial Paine", Chile. (Foto: Victor Perez. Disponível em: <http://static.panoramio.com/photos/original/19139549.jpg>).

os seus habitantes e os espaços entre eles remetem à ausência. No chão de pedras, há vários mosaicos feitos por familiares das vítimas que reproduzem a memória que guardam dos desaparecidos.

O Chile tem também o "Memorial dos Detidos, Desaparecidos e Executados Políticos", composto por uma parede de mármore no Cemitério Geral com uma lista de cerca de 3.000 nomes de vítimas da ditadura de Pinochet. Monumentos em cidades como Constitución e Palmilla, são considerados *"Obras de Reparación Simbólica"* consagradas a Allende.

Em ocasião da conclusão da *Comissão da Verdade* no Peru após dois anos de investigações aconteceram diversas celebrações e foi inaugurado o memorial "O olho que Chora*"* (2007) *de* Lika Mutal. Trata-se de uma pedra situada no centro de um pequeno lago, rodeado por um labirinto circular com pedras com os nomes de vítimas da ditadura gravados. A imponente pedra de granito preto tem um olho inserido, outra pedra, que "lacrimeja" incessantemente.

Em Bogotá, na Colômbia, o "Centro de Memória, Paz e Reconciliação" é fruto de um projeto arquitetônico selecionado entre 41 projetos. A proposta vencedora, do arquiteto Juan Pablo Ortiz, é um projeto participativo. A estrutura de 18 metros na entrada funciona como monumento e simboliza a terra semeada de memória para recordarmos as vítimas da violência sistemática da qual padece a Colômbia. Essa estrutura é feita de materiais inspirados na técnica da "terra pisada", utilizada naquele país no início da época colonial, e está conformada por vinte anéis que representam 200 anos de construção da nação, das identidades, das culturas e dos direitos desde a Independência. O ducentenário é também lembrado nos números "1810-2010" contidos na fachada: a primeira data é referência à Batalha de Boyacá que deu início ao processo de independência, e 2010 é o ano de construção do memorial. Cem janelas são fonte de luz para as escadas que acessam o Centro de Memória. Completa a iluminação o brilho de 2.012 pequenos tubos de vidro inseridos na estrutura do monumento, contendo terra e mensagens entregues por vítimas e cidadãos convidados em ações coletivas promovidas pela instituição durante a execução da obra.

No Uruguai o “Memorial aos Presos Desaparecidos” dos arquitetos Ruben Otero e Martha Kohen, foi o vencedor de um concurso para o qual 47 escritórios concorreram na década de 1990. O local escolhido para o memorial foi um grande parque da capital, em frente ao Rio da Prata. Constituído por duas placas de vidro temperado de 2 cm de espessura, enterradas a 40 centímetros na base de concreto, perfis metálicos em aço fornecem o acabamento das duas placas, distantes entre si, permitindo a passagem pelo passeio de concreto existente entre elas e a leitura dos nomes de 156 pessoas.

A inscrição das listas de vítimas, muito recorrente nos monumentos contemporâneos, indica que o nome representa a marca essencial da identidade das pessoas, de todos aqueles aos quais foram negados seus direitos. Inscrever no espaço público seus nomes implica transformar o lugar, voltar a assinalar que a memória de suas vidas deve ficar gravada como uma forma de dizer “nunca mais”.

No Brasil também temos alguns monumentos dedicados à memória das vítimas do terrorismo de Estado durante a ditadura militar de 1964-1985. O “Monumento Tortura Nunca Mais”, localizado em Recife, Pernambuco foi o primeiro a ser construído no país em homenagem aos mortos e desaparecidos políticos brasileiros, em 1993, criado pelo arquiteto piauiense Demetrio Albuquerque. Sua construção foi decorrente de um concurso público realizado em 1988 pela prefeitura daquela cidade. Ela retrata um homem amarrado a um pau de arara semelhante à posição em que eram submetidos à tortura.

Um monumento localizado na Universidade de São Paulo (USP) foi concluído em 2012 na Cidade Universitária, com o nome “Memorial em homenagem aos membros da comunidade USP que foram perseguidos e mortos por motivações políticas durante o regime militar (1964-1965)” (Figura 2). Em concreto, tem o formato de um biombo e traz grafados os nomes de 38 uspianos vítimas da ditadura como Vladimir Herzog e Ana Rosa Kucinski. Também na USP, no Instituto de Química, foi inaugurado em abril de 2014 um pequeno monumento a Ana Rosa Kucinski, reparação simbólica à sua ex-professora, com o formato de uma rosa, estilizada, menção ao seu segundo nome.

Figura 2 - "Memorial em homenagem aos membros da comunidade USP que foram perseguidos e mortos por motivações políticas durante o regime militar (1964-1965)", (2012), Universidade de São Paulo, São Paulo. (Fonte: Jornal do Campus/ Foto: Jaqueline Mafra. Disponível em: <http://www.jornaldocampus.usp.br/wp-content/uploads/2012/10/retratodocampus1.jpg> Acesso em 10 jun 2014.

A Comissão de Anistia com parcerias locais também tem feito um trabalho de reparação simbólica com uma série de monumentos àqueles que lutaram contra a ditadura. A série foi toda criada pela artista Cristina Pozzobon. Dentre os monumentos já inaugurados está o "Monumento ao Nunca Mais*: homenagem à resistência e à luta pela anistia no Rio de Janeiro" f*eito de aço, com cerca de 3m de altura: uma bandeira desconstruída com estrelas afixadas no chão.

Há muitos outros exemplos de monumentos ao trauma coletivo ao redor do mundo para os países que fizeram transições de seus passados autoritários e violentos. Em 1999, a *Coalizão Internacional de Museus de Consciência e Sítios Históricos* foi fundada, reunindo lugares que que têm a missão social de enfrentar o passado doloroso de seus países, dentre eles, 32 latino-americanos. No Brasil são aguardadas, entre outras, as construções do *Memorial da Liberdade Presidente João Goulart*, de Oscar Niemeyer, em Brasília e um monumento de autoria de Ricardo Ohtake, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo.

Na fronteira com a política – Arte e ativismo em escrachos

Podemos notar desde os meados do século XX diversos cruzamentos entre ativismo artístico e ativismo político quando as estratégias por eles usadas se avizinham bastante e as metas são as mesmas. Luis Camnitzer ao analisar as diferenças entre os conceitualismos hegemônico e o latino-americano recorda que na "América Latina os artistas teorizaram menos sobre a arte e mais sobre a política, de maneira que foi a política que foi se infiltrando até ser arte".[4] Ele também afirma que se existe uma linha que separa a arte da política, há dois eventos na América Latina que tocam essa linha: *Tupamaros* e *Tucumán Arde.*[5]

[4] CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la liberación**: Arte conceptualista latinoamericano. Montevideo/ Buenos Aires: HUM/CCE/ CCEBA. 2008. p.53.

[5] Ibid., p. 65.

Os *Tupamaros* – também conhecidos por *MLN (Movimiento de Liberación Nacional Tupac Amarú)* – nunca se declararam artistas ou consideraram que estavam fazendo arte. Iniciado em 1962 por pessoas de distintos setores políticos de esquerda, teve forte adesão dos estudantes e se diferenciava dos demais movimentos guerrilheiros da América Latina pela estratégia de sedução publicitária acima da violência. Também produziam ações que se situavam entre as manifestações e os *happenings*. Tais ações dos *Tupamaros* foram comparadas por Camnitzer (p. 84) como um paralelo dos *happenings* artísticos, porém com uma função concreta.

O *Tucumán arde*, por sua vez, foi um evento organizado em 1968 por um coletivo artístico de Rosário e Buenos Aires que estava interessado nas inter-relações da arte e os temas sociais, misturando as estratégias artísticas e políticas. Artistas destas cidades organizaram o Primeiro Encontro de Arte de Vanguarda concluindo que a arte já não podia ser mostrada em galerias ou museus e devia desafiar a sociedade e obter resultados similares aos das ações políticas, porém de uma maneira mais duradoura e em um nível cultural mais profundo.[6] Para divulgar o projeto, utilizaram de meios legais e ilegais tais como pixar muros. O grupo se desintegrou posteriormente devido à falta de uma estratégia de continuidade e principalmente com o aumento da repressão, gerando um período que ficou conhecido como "o silêncio de Tucumán arde".

Em alguns casos, a proximidade entre arte e ativismo é tão grande que a autoria pode ser atribuída a outras agrupações sem que isso seja um inconveniente. Assim, o *Grupo de Arte Callejero* (*GAC*) da Argentina foi formado em 1997 a partir da necessidade de criar um espaço onde a arte e a política são parte do mesmo mecanismo de produção. O coletivo fomenta a apropriação de seus trabalhos e metodologias por aqueles que têm interesses afins. Da mesma forma, também se utilizou do *escrache*.

A gíria *escrache* significa "trazer à luz o que está oculto", "Revelar o que o poder esconde", que a sociedade vive com assassinos, torturadores e sequestradores de bebês, até então mantidos em um confortável anonimato.[7] Criado em 1996 pelo *Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio* (*H. I. J. O. S.*) por filhos de desaparecidos e exilados durante o regime militar argentino, como "um modo de denúncia contra a impunidade dos colaboradores do regime militar [...] é um procedimento prático de produção de justiça e uma modalidade de protesto que afirma uma nova subjetividade de luta social".[8]

O GAC se uniu ao *H. I. J. O. S.*, fortalecendo e aprofundando os trabalhos com *escraches* através da "Mesa de escrache", que reunia uma rede de associações distintas como coletivos de arte, partidos políticos, sindicatos, centros estudantis.[9] Alguns dos trabalhos em conjunto são *Carteles viales* (1998) que sinaliza os mais de 360 *Centros Clandestinos de Detenção* (*CCD*) que existiam no território argentino constituindo a política de desaparição de pessoas

[6] Ibid., p. 89.

[7] CARRAS, Rafaela. **Pensamientos, prácticas y acciones del GAC**. - 1a ed. - Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. p. 57

[8] MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas:** arte ativista e ação coletiva (1990-2000). USP: São Paulo. 2008. p.137.

[9] CARRAS, op.cit.,. p. 58

durante a ditadura. As sinalizações, somada aos escrachos, se ampliaram quando denunciam as residências dos agentes da ditadura em passeatas com o pedido de punição como nos "*Carteles de Juicio y Castigo*" (1999-2002) durante a "Marcha da Resistência" realizada todos os anos na *Plaza de Mayo*; ou em *Aqui viven genocidas* (2001, Figura 3), quando o golpe militar argentino completou 25 anos. A partir de 2003 se iniciou ainda uma série que escracha os cúmplices da ditadura. Juntos, *H. I. J. O. S. e GAC* quebraram o chamado "silêncio de Tucumán arde".

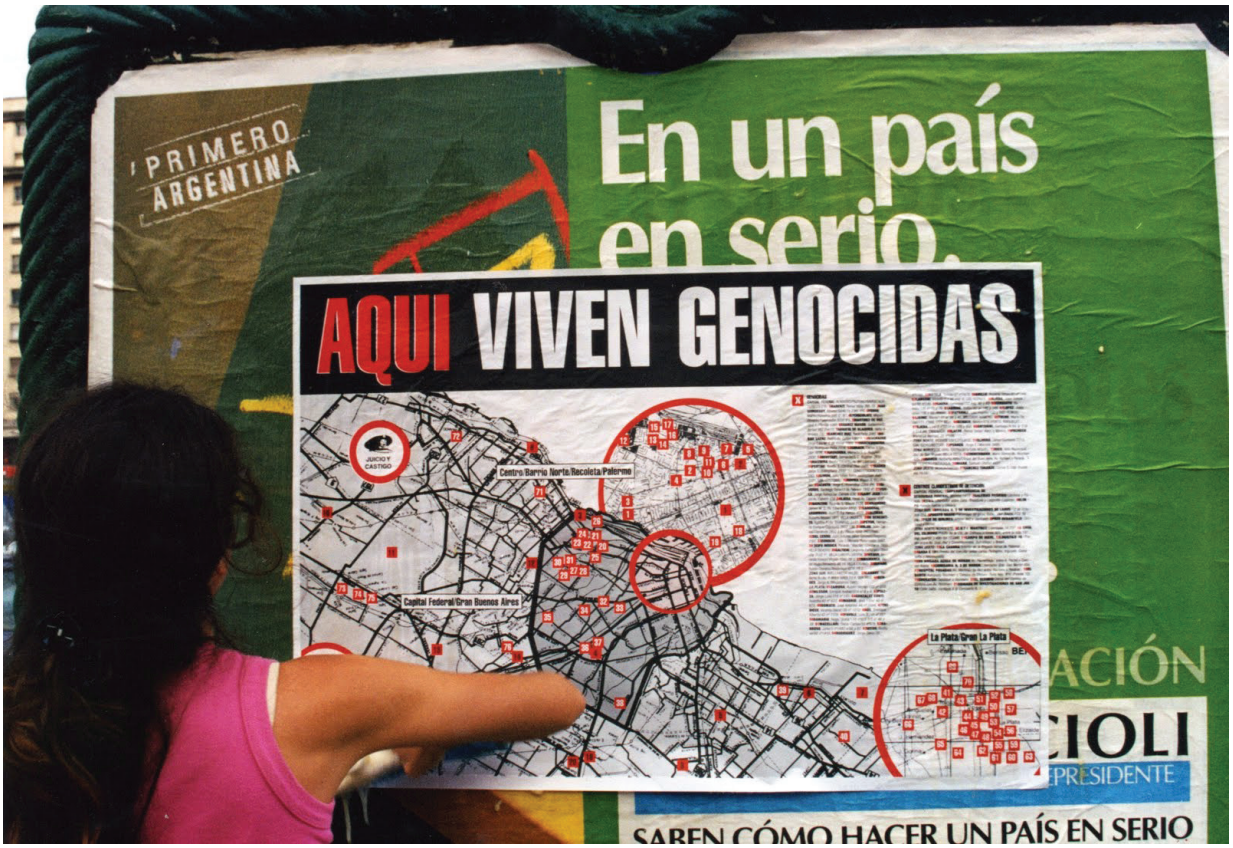


Figura 3 - "*Aqui viven genocidas*." (fragmento) O cartaz contém o um mapa onde estão marcados os endereços dos genocidas escrachados (2001). (Fonte: Grupo de Arte Callejero < Disponível em: http://grupodeartecallejero.blogspot.com.br>)

Assim como os *Tupamaros*, o GAC também se utiliza de uma linguagem dos códigos urbanos e midiáticos com uma estética publicitária e placas de trânsito, mas os subverte com informações políticas e contestatórias. O *Arte Callejero* tem sido importante instrumento de reivindicação de memória e, como o próprio nome indica, "de rua" – desde o começo preferiu buscar espaços que escapam ao circuito tradicional de exposições, apropriando-se de espaços públicos, com intervenções e performances.

No Brasil o *escrache* é nomeado também como escracho ou esculacho. É notório o aumento recente da luta por uma memória justa, através de escrachos, encabeçada no Brasil principalmente por movimentos sociais. Em 2012, quando se iniciaram as ações de escracho no Brasil pelo *Levante Popular da Juventude,* cerca de 300 estudantes se reuniram e fizeram intervenções na estátua do ex-ditador Castelo Branco (1964-67) no Rio de Janeiro,

reivindicando a retirada do nome de torturadores ou representantes da ditadura de qualquer monumento público. Também em 2012, com bumbos e gritando palavras de ordem cerca de 150 manifestantes do mesmo movimento social realizaram um ato de escracho em frente à empresa de segurança privada Dacala, localizada em São Paulo, de David dos Santos Araújo, delegado aposentado da Polícia Civil, acusado de torturas, estupros e assassinatos durante a ditadura.

O cinquentenário do golpe militar brasileiro impulsionou diversas manifestações de repúdio que misturavam estratégias artísticas e políticas. Em Belo Horizonte, um grupo com 50 jovens militantes do mesmo movimento promoveu um escracho na porta da casa do coronel aposentado do DOPS, Pedro Ivo dos Santos Vasconcelos, apontado como autor de inúmeros crimes durante os anos de 1969 e 1971. No mesmo dia, também foi escrachado o delegado Aparecido Laertes Calandra, o Capitão Ubirajara, em São Paulo, acusado de torturas e mortes no DOI-Codi. Cerca de 100 participantes entregaram panfletos e conversaram com vizinhos, pintaram o rosto, fizeram uma batucada, picharam frases como “Aqui mora um torturador” no muro próximo à casa de Calandra. Na véspera, em Brasília, o escracho foi realizado em frente à residência do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o único torturador da história do Brasil a receber uma condenação da Justiça que, entretanto, continua solto. O escracho contou com cartazes afixados no muro da casa e pichações no chão. O movimento Levante Popular da Juventude reivindica que a Comissão Nacional da Verdade apure as denúncias realizadas nos atos e que o Estado brasileiro revise a Lei da Anistia, responsabilizando ex-militares por crimes como tortura e ocultação de cadáver.

Considerações finais

Podemos notar que uma cultura de memória tal qual ocorre em certos países – tais como a Alemanha em relação à *Shoah*, os Estados Unidos com o terrorismo, e a Argentina em relação à ditadura militar – não é um fenômeno que atingiu o Brasil com tamanha intensidade e que se encontra em processo de formação relativamente recente. Infelizmente, apesar de existirem alguns monumentos e memoriais e acontecerem ações de escrachos pelo Brasil que recordam a ditadura, as lacunas ainda são muito mais numerosas do que os atos que relacionam problematicamente lembrança e esquecimento. O quadro seria ainda mais facilmente observado se estendêssemos nossa análise a outros casos de memória do trauma no país – a chacina da Candelária ou o massacre do Carandiru, por exemplo – quando não há nenhum monumento que os recordem.

É possível que a relação frágil de nossa cultura brasileira com seus espaços públicos se deva principalmente à falta de uma política de memória e à evitação do Estado em governos imediatamente pós-ditatoriais. Além disso, a preservação dessas memórias nasceu por iniciativa da sociedade civil através do trabalho de organizações pelos direitos humanos, grupos de familiares das vítimas de violência, artistas individualmente e só depois foram

apoiadas pelo Estado. A mais notável alteração desse quadro é visível com a instalação, finalmente, de nossa Comissão Nacional da Verdade, de março de 2012, importante no esclarecimento dos casos de violação dos direitos humanos durante a ditadura.

Podemos concluir ainda, através dos inúmeros exemplos expostos da América Latina, que a arte, embora continue autônoma, também pode atender ao dever de memória das sociedades atuais para dar conta da representação dos eventos-limite, posição assumida por muitos artistas na segunda metade do século XX. Impõem grande impacto sobre a memória pública tanto os territórios reconhecidamente de legitimação tais como museus, associações, arquivos públicos e livros, bem como a exibição de minissérie e novela na televisão ou a crescente produção cinematográfica acerca do tema, a nomenclatura dos logradouros, o ativismo político e as artes visuais em suas variadas formas. Tudo isso mostra que o momento no Brasil nunca foi tão propício à formação de uma cultura de memória e que vivenciamos a passagem da documentação para o questionamento.

Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la liberación**: Arte conceptualista latinoamericano. Montevideo / Buenos Aires: HUM/ CCE/CCEBA. 2008.

CARRAS, Rafaela. **Pensamientos, prácticas y acciones del GAC**. - 1a ed. - Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. Disponível em: <https://ia700408.us.archive.org/31/items/GacPensamientosPracticasYAcciones/GacPensamientosPracticasYAcciones.pdf> Acesso em 3 jun 2014.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Tradução de Sergio Alcides. Seleção de Heloisa Buarque de Hollanda. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas:** arte ativista e ação coletiva (1990-2000). USP: São Paulo. 2008. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/pt-br.php> Acesso em 3 jun 2014.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução de Alain François *et al*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. 536p.

Santiago Sierra: (Im)posições no endereçamento da prática colaborativa em arte

Angela Grando
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Resumo: Propomos discutir, através da análise conceitual de trabalhos do artista Santiago Sierra (1966 -), como formas de imposição ou agenciamentos em arte podem convergir para situações onde o ato de colaborar problematiza os limites e paradoxos do sistema capitalista. Temos aporte teórico a partir de propostas recentes de Nicolas Bourriaud e através de *A virada do Social*, de Claire Bishop.

Palavras-chave: Arte colaborativa. Santiago Sierra. Arte contemporânea.

Abstract: We propose to discuss, from the conceptual analysis of the artist Santiago Sierra (1966), as how forms of imposition or assemblages in art can converge to situations which the act of collaboration discusses the limits and paradoxes of the capitalist system. We have theoretical support from recent proposals from Nicolas Bourriaud and through the *A virada do Social*, from Claire Bishop.

Keywords: Collaborative Art. Santiago Sierra. Contemporary Art.

Desde os anos 1990, o crítico francês Nicolas Bourriaud discute uma ensaística engenhosa sobre práticas relacionais na arte contemporânea. Em *Radicante*, por exemplo, Bourriaud examina como se consolida a obra de referenciais artistas que procuram "inventar novas relações com o mundo",[1] e enfatiza as práticas referentes aos deslocamentos geográficos desses artistas que, não fincando raízes em um só território, possibilitariam, com seu nomadismo, "trocas culturais",[2] ou "laboratórios de identidades", definições que se aproximam, mas sob nova ótica, às de "plataforma" ou "estação" já apresentadas em *Esthétique relationnelle*.[3] Sua abrangente teoria apresenta novos paradigmas para as práticas artísticas e discute encontros que promovem e agregam indivíduos de tradições culturais diferentes, aporta incentivo à criação de relações.

Sem dúvida, boa parte da arte do final dos anos 90 do século XX abarca paradigmas de uma arte relacional como alternativa aos grandes fluxos da comunicação. Nessa mesma

[1] Bourriaud, Nicolas. *Radicante:* por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.
[2] Bourriaud, Nicolas. *Radicante:* por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011ª,p.12.
[3] Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: les presses du réel, 2004.

década, em 97, Miwon Kwon, nos EUA, tecia conexão com o trabalho de Bourriaud, considerando que a intensa mobilização de corpos, imagens e produtos da pós-modernidade haviam transformado uma arte que se estruturava em conceitos formais e fenomenológicos – eixo universal – em outra, ancorada em conceitos sociais e culturais específicos. Entre as numerosas críticas abarcando os paradigmas apresentados por Bourriaud e na medida em que diverge, a crítica Claire Bishop, em *Antagonism and Relational Aesthetics (2004)*,[4] recorrendo ao conceito de antagonismo (a partir das ideias de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe) propõe um "antagonismo relacional", em que traça ácidas críticas aos projetos relacionais descritos por Bourriaud. Em seu discurso, Bishop debruça-se sobre este conceito para sugerir que as relações estabelecidas pela estética relacional não são intrinsecamente democráticas, como sugere Bourriaud, já que elas permanecem confortavelmente dentro de um ideal de subjetividade como um todo e de uma comunidade como união imanente. Em contracorrente, convoca, por seu lado, o "antagonismo" em que as relações são problematizadas muito mais do que solucionadas. E, esse antagonismo se faz com proposições que buscam a inserção do "observador" na obra, que procuram o "Outro" como material. Mais: Bischop aponta como antítese aos projetos de Bourriaud, propostas de trabalhos como os do suíço Thomas Hirschorn e do espanhol Santiago Sierra, por se efetuarem em um campo pautado mais na política e, de certa forma, em um pessimismo (oriundo da reflexão) enquanto ao futuro. Ou seja, as relações são problematizadas muito mais do que solucionadas.

Me propus discutir, através da análise conceitual de alguns trabalhos do artista espanhol Santiago Sierra (1966 -), desenvolvidos nas duas últimas décadas, como formas de imposição ou agenciamentos em arte podem convergir para situações onde o ato de colaborar problematiza os limites e paradoxos do sistema capitalista. Indagamos sobre isto questionando até que ponto existe a colaboração, a participação, emprego ou exploração nas relações estabelecidas nos confrontos gerados pela construção da obra e pela obra em si, e tais questões são discutidas aqui pelo trabalho de Santiago Sierra, em sua habilidade de instaurar o incômodo e desafiar códigos perceptivos. Nele, buscamos discutir a dinâmica do trabalho remunerado (especificidade que rege o comportamento participativo) e refletir sobre o termo colaboração, ou seja, sobre a maneira como formas de imposição ou agenciamentos em arte podem convergir para situações em que práticas colaborativas são percebidas como atuação de gesto político.

Grande parte da obra de Sierra é baseada em um exemplo de reivindicação social contra os abusos de poder e as desigualdades de trabalho do contraditório sistema capitalista. Projetos como *Público transportado entre dois pontos da cidade de Guatemala* (Guatemala, 2000) ou *100 pessoas escondidas* (Madri , 2003), se caracterizam por além de terem sido resolvidos com a ajuda de outras pessoas, por destacar os limites entre o abuso de um sistema fiscal imposto e socialmente aceito. Sierra argumenta: "Falando de preço, eu acho que o preço é a maneira como se compram as pessoas, é uma maneira de dizer às pessoas: agora temos

[4] Bishop, Claire.. *Antagonism and Relational Aesthetics. October* 110, Fall 2004, pp. 51-79. ©October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

boas relações, asim paz entre voce e eu". Nos títulos aparentemente descritivos e nomeativos inscritos no trabalho de Sierra, há um elemento de desvio decisivo que aporta "armadilhas" e esconde as circunstâncias do processo, oculta dados, e sob esta questão ele diz: "Com respeito a meus títulos, é verdade, aí meto uma armadilha em que se cai facilmente".[5] E, se os escritos e as fotos englobando o seu trabalho dão claro exemplo de como tem baseado suas atividades lançando mão da colaboração participativa, do emprego remunerado e/ou da "exploração" de indivíduos, por outro lado, contextualizar a separação entre esses elementos se faz dificilmente, numa fina linha quase impercepitível. Consta-se que a construção de situações que se reverberam inconsistentes e/ou abusivas, se ancoram, em sua base, nos regimes de trabalho ou leis impostas no sistema capitalista. Ainda, segundo a fala do artista, o procedimento de mencionar o custo da remuneração e elaborar títulos que procuram evadir-se a conotações simbólicas é um dos elementos responsáveis pelo repúdio do público. É neste sentido que afirma

> Si le hubiera puesto outro título a una obra como *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, por ejemplo, las reacciones que provoco habrían sido muy distintas. Si la hubiera llamado "La línea de la verdad" y no hubiera hecho referencia a cuánto han cobrado o quiénes eran las personas tatuadas, esta pieza habria sido considerada una obra poética, incluso melancólica. (Sierra, 2009ª:48)

Para o trabalho *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas* (Havana, Cuba, dez. 1999) foram selecionados participantes de determinados segmentos sociais, como imigrantes ilegais, prostitutas, viciados, enfim, alguns grupos que poderiam ser descritos como despossuídos ou marginais. Sem dúvida, as ações se fortalecem pela literalidade. São ações desprovidas de ambiguidade: os participantes são remunerados para executarem tarefas subjugantes e repetitivas. Desvelar a estratégia de instauração do incômodo é evidenciado pela habilidade de Sierra ao modo de esclarecer como a "colaboração" é empreendiada. Em outras palavras: ao entregar ao público e confrontar, como nesse trabalho, a fotografia de seis homens posicionados de costas - com uma linha contínua sendo tatuada sobre as costas - com o material verbal que informa "Seis jovens desocupados de Havana foram contratados por U$ 30, para que, consentissem em ser tatuados" (Sierra, 2003) a obra insiste em afirmar que os jovens de uma determinada nacionalidade foram remunerados com U$ 30, por uma prestação de serviço que lhes conferiu uma cicatriz e os ocupou por determinado tempo. A literalidade da relação entre imagem e texto reforça que tal projeto surja por meio da antítese do "politicamente correto" (no sentido figurativo do exemplar, ou heroico).

Muito do trabalho de Sierra se desenvolve, desde 1998, no contexto do projeto "estética remunerada". Em trabalhos como, *465 personas remuneradas* (México D.F., 1999); *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas* (Nueva York, 2000); *10 personas remuneradas para masturbarse* (Havana, Cuba, nov. 2000); *11 personas remuneradas para aprender una frase* (Zinacantán – México, 2001) ou *133 personas remuneradas para teñir su*

[5] Sierra, Santiago. *El Cultural*. 11 nov. 2004. Entrevista concedida a Javier Hontoria

pelo de rubio (Veneza, 2001), as implicações referentes a esses projetos convergem com as questões de globalização e exploração, latentes na constituição dos mercados capitalistas. Os espaços intersubjetivos constituído nesses projetos estabelecem um agudo compromisso com o social (a partir de uma rede de valores como a dignidade, abuso, censura, provocação, medo) e trazem ainda a relação com o conceito de fronteira, do binômio inclusão/exclusão. As pessoas contratadas colaboram com Sierra para que seus projetos possam se materializar, e na maioria dos casos são procuradas para realizarem trabalhos absurdos e incongruentes como cortar ou pintar o cabelo, permanecerem fechados em uma sala, masturbar-se. Haverá alguma situação em que o ultraje exploratório amenize a automarginalização a qual o "participador" se expõe? Ou, ao contrário, a relação (supostamente) de exploração em Sierra deve ser vista unicamente como procedimento de maestria crítica frente a uma sociedade organizada e burocrática?

Na fala do artista grande parte de seu trabalho traz teor crítico de reivindicação social contra os abusos de poder e as desigualdades de trabalho do sistema capitalista. E lidar com as pessoas lhe permite expressar isso, ele diz: "Eu sou um artista, não um ativista. Se gostam é porque estou indo bem, mas não acredito muito, porque em última análise, a arte termina nas casas de boas famílias".

Já que muito da intervenção de Sierra trata de projetos que lidam com a "estética remunerada", em que os indivíduos contratados passam por situações humilhantes, podemos ver esses "colaboradores" como objetos de intervenções que produzem "fratura", que levam por meio da arte, a um público mais amplo, determinados "buracos" da sociedade. Provocador, ele reafirma: "Estamos diante de um sistema violento. Meu trabalho não é uma contribuição estética peculiar". Em conversa com Paula Achiaga[6] argumenta que "são estas as ações e atitudes que permitem o funcionamento do capitalismo". Em outra ocasião diz

> Hablando de precios, pienso que los precios es la manera de comprar a la gente, es una manera de decirle a la gente "ahora tenemos buenos relaciones, por lo tanto paz entre tú y yo". Y esto también tiene algo perverso [...], es para decirte "calla" (Sierra, *Conversation*, 2012)

Isto pode explicar de algum modo que as ações (irritantes e polêmicas) de Santiago Sierra estão sempre relacionadas com problemas sociais e econômicos, e elas conduzem, mediante os processos exploratórios da própria ação do projeto, aos meandros da economia globalizada e da perda das identidades. É o caso, por exemplo, de oferecer um salário irrisório como pagamento às pessoas que participam em seu trabalho. É bom considerar que os valores que recebe na venda dos registros dos trabalhos (os vídeos e fotografias não são apenas material documental, mas constituem também a própria obra que é comercializada) e dos processos comissionados de seus projetos, aportam altos valores, incompatíveis com os oferecidos aos que lhe prestam serviços. Como tal, Sierra nos desafia a tratar a "exploração" como motor de um projeto de arte, socialmente colaborativo, que espelha problemas do esquema do

[6] Achiaga, Paula. (2011) "Santiago Sierra", Madrid: *El cultural de El Mundo*. [Consult. 13/05/2013] disponível em: http://www.elecultural.es/notícias/Buenos_Dias/

capialismo e o faz, assumindo, explicitamente, o papel do “explorador”. De fato, por sua prática ser baseada em colaboração, Sierra traz em discussão um campo nebuloso, que envolve aparatos do território da arte e contexto do capitalismo avançado, e ao invés de os submeter à ética, articula-os em torno da criação e registro de situações as vezes torturantes, e abusivas.

Figura 1 - Santiago Sierra, *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas,* Acceso A., México D. F., México.

Em *Muro de uma galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas* (Ilustração1 - México D.F., 2000), a ação realizada por um grupo de cinco pessoas foca a sustentação, a um angulo de 60 graus do solo, de um muro de tapume. Sabemos que o muro de tapume foi arrancado do solo da galeria onde se passou a intervenção, e que durante quatro horas diárias, por cinco dias, cinco pessoas contratadas vão atuar tanto na sustenção (4 pessoas) quanto na vigília (1 pessoa) de manter o muro a 60 graus de inclinação do piso. Assim, na intervenção, quatro “colaboradores” sustentam o muro e um quinto, em constante deslocamento, assegura a precisão da inclinação com um esquadro. Neste cenário, com teor de teatralidade, no qual o público participa de um espetáculo pertubardor, o mais supreendente, diz o crítico Cuauhtémoc Medina,[7] espectador desta ação, era a autodisciplina dos contratados que insistiam em manter a parede no ângulo de 60 graus determinado no projeto. Em sua ótica, Sierra

[7] Medina, Cuauhtémoc. “Formas políticas recientes: búsquedas radicales em México - Santiago Sierra, Francis Alys, Minerva Cuevas”. *Revista TRANS>arts. cultures.media, 8,* New York, 2000, v. 8, p. 146-163, 2000 a.

> Pensaba que iba a provocar una rebelión en directo. Cuando veo que se mantienen 5 dias y que quieren su salario, realmente pensé que había subvalorado la capacidad de entrega del ser humano al mundo del trabajo. [...] Es una obra que a mí me ha dejado perplejo (Iraizoz, 2004:09).

Nesse trabalho, como em grande parte de sua obra, Sierra utiliza instrumentos próprios do sistema (social/político, econômico e cultural) como práticas que ele mesmo manipula na realização de seu projeto para criticar e denunciar o sistema. O envolvimento do público é previsto, e ao término do trabalho um espectador lê, em voz alta, o escrito de um volante que Sierra imprimiu:

> Esta operação supõe a aplicação de uma atividade laboral não necessária, e inclusive alheia em seus métodos aos usos laborais mais comuns. O emprego de pessoas em um labor que seria solucionado com algum tipo de contraforte, atenta contra a lógica do menor esforço laboral como são os critérios de economia empresarial. Do ponto de vista do trabalhador não existe diferença entre a utilidade ou inutilidade de seus esforços, enquanto seu tempo seja remunerado.[8]

Claire Bishop assinala que a crítica mais séria que surgiu em relação à arte socialmente colaborativa "incitou uma virada ética na crítica da arte". Essa questão é baseada no enfoque essencial que passou a ser dado aos mecanismos utilizados no "modo como a colaboração é empreendida". Contudo, segundo a autora, tal ênfase em detrimento do produto (ou seja, meios sobre fins) "é justificada por sua oposição à predileção do capitalismo pelo contrário". E diz: "O ultraje indignado direcionado a Santiago Sierra é exemplo proeminente dessa tendência".[9]

De fato, vistas sob essa ótica (meios sobre fins) as propostas de Sierra, em geral, atuam sobre um campo bastante problemático em especial na relação que provocam ao eleger comunidades ou grupos específicos de pessoas marginalizadas do sistema comercial e do sistema de produção de bens culturais e, pelos seus projetos, os inserir nesses sistemas. Os critérios discursivos de seu trabalho se fixam em situações arbitrárias e nos empurram a confrontar considerações as mais obscuras sobre a condição de alguma falha social alí enfatizada. Em sua obra está subjacente o abuso do poder, o maltrato, a imigração ilegal, o racismo. Contudo ao ser questionado sobre a capacidade real de denúncia que a arte contemporânea comporta, Sierra responde:

> Oh, muy poca ciertamente. Trás años de burlas de La prensa y de dejadez en La enseñanza de las artes, apenas tenemos credibilidad. Por otra parte somos productores de objetos de lujo con frecuentes y comprometedoras relaciones con el estado. La denuncia la trae La gente de casa puesta, en su cabeza. Soy un artista y no un activista [...] (Achiaga, 2011).

Se Nicolas Bourriaud argumenta que o grande fracasso da modernidade é o fato de

[8] "Esta operación supone la aplicación de una atividad laboral no necesaria, e incluso ajena en sus métodos a los usos laborales más comunes. El empleo de personas en una labor que seria solucionada con algún tipo de contrafuerte atenta contra la lógica del menor esfuerzo laboral como hacia los criterios de economia empresarial. […] Desde el punto de vista del trabajador no existe la diferencia entre la utilidad o inutilidad de sus esfuerzos mientras su tiempo sea remunerado". (MEDINA, 2000 b)

[9] Bishop, Claire.. *Antagonism and Relational Aesthetics. October* 110, Fall 2004, pp. 51-79. ©October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

a maioria das relações humanas se darem no estatuto do cliente e, também, de usarmos o espaço em que vivemos exclusivamente a partir das relações de contrato, o trabalho operado por Sierra problematiza essa questão. Ou seja, joga o holofote sobre os problemas que levam estes indivíduos a aceitarem essas atividades, se a ambição ou a necessidade, se a fome ou o vício, Sierra aponta para uma questão um tanto quanto delicada, o pertencimento destes indivíduos a uma sociedade qualquer, ou a fragilidade deste pertencimento globalizada. Indiscutivelmente utiliza o próprio sistema (sociopolítico, econômico e cultural) para questioná-lo. Apesar de seu trabalho se mover constantemente entre os limites da participação, a contratação de trabalhadores e o abuso à estes, suas últimas obras estão mais voltadas à colaboração participativa, mais saudável, equitativa, apontando para um eixo no qual as pessoas se ajudam, trocam os seus conhecimentos para um propósito comum.

Sabemos que uma *empreinte* fundamental no processo de interagir de Santiago Sierra é sinalizar um engajamento expandido da arte para com a cultura, e estar mais próximo da cultura "é necessariamente uma interferência política". Enfim, sob esta perspectiva o filósofo italiano Giorgio Agamben afirma : "[...] A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso".[10]

Referencias bibliográficas:

Achiaga, Paula. (2011) "Santiago Sierra", Madrid: *El cultural de El Mundo*. [Consult. 13/05/2013] disponível em: http://www.elecultural.es/notícias/Buenos_Dias/

Agamben, Giorgio et al. *Política – Politics*. Crítica do contemporâneo. Fundação Serralves, 2007, p.39-49.

Rosenberg, Harold. *The De-definition of Art*. New York: Macmillan Publishing Co., Inc. 1972.

Bishop, Claire. "A virada do social e seus desgostos". In: *Concinnitas* n º 12, vol 01, ano 09, Julho 2008. Pg. 145-165. Publicado originalmente em Artforum, em fevereiro de 2006.

Bishop, Claire.. *Antagonism and Relational Aesthetics. October* 110, Fall 2004, pp. 51-79. ©October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: les presses du réel, 2004.

Bourriaud, Nicolas. *Pós-Produção*. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Bourriaud, Nicolas. *Radicante:* por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

Bourriaud, Nicolas. *Formas de vida:* a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011b.

Hal, Foster. *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*. Bruxelles: La lettre volée, 2005.

Hall, Stuart. *Da diáspora:* identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

Iraizoz, A. (2004) Metrópolis – Santiago Sierra. Madrid: RTVE.(Consult. 01/02/2013). Disponível em: http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metrpolis-santiago-sierra/945193/

Medina, Cuauhtémoc. "Formas políticas recientes: búsquedas radicales em México - Santiago Sierra, Francis Alys, Minerva Cuevas". *Revista TRANS>arts. cultures.media, 8,* New York*,* 2000, v. 8, p. 146-163, 2000 a.

Medina, Cuauhtémoc. "Crónica del sudor ajeno: una acción de Santiago Sierra". *Curare*, México D.F., n. 16, julio-deciembre, 2000 b.

Sierra, Santiago. Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturares y Científicas: Turner, 2003. 271 p. *Catálogo de exposição*. 15 jun. – 2 nov. 2003, Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia, Venecia.

Sierra, Santiago. Entrevista a Santiago Sierra: las ideas del polêmico creador. *Lapiz*, España, n. 253. Ano XXVIII, p. 29-51, mayo 2009 a. Entrevista concedida a Vivianne Loría

Sierra, Santiago. *Artfacts.net*. 13 set. 2010. Entrevista concedida a Patrícia Blasco. <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/5625/lang/3 Consult. 01/02/2013.

Sierra, Santiago. Entrevista a Santiago Sierra: las ideas del polêmico creador. *Lapiz*, España, n. 253. Ano XXVIII, p. 29-51, mayo 2009 a. Entrevista concedida a Vivianne Loría.

[10] Agamben, Giorgio et al. *Política – Politics*. Crítica do contemporâneo. Fundação Serralves, 2007, p.49.

Bens Integrados ao Ecletismo Arquitetônico: relações entre o Rio de Janeiro e Pelotas

Carlos Alberto Ávila Santos
Universidade Federal de Pelotas - UFPEL

Resumo: O artigo enfoca o ecletismo historicista que surgiu na França e se disseminou na arquitetura de outras nações europeias e no Novo Mundo. Apresenta relações entre os bens integrados à arquitetura eclética edificada no Rio de Janeiro e em Pelotas, durante o final do século XIX e início do XX. A primeira foi Capital Federal na época. A segunda, uma cidade periférica do extremo sul do Brasil. Através das técnicas empregadas e da iconografia explorada, foi possível estabelecer conexões entre os bens agregados às caixas murais de alguns exemplares edificados nos dois espaços urbanos.

Palavras-chave: Ecletismo. Bens Integrados. Rio de Janeiro e Pelotas.

Abstract: The article focuses on the historicist eclecticism that originated in France and spread in the architecture of other European nations and in the New World. It presents the relations between assets integrated into the eclectic architecture built in Rio de Janeiro and Pelotas, during the late nineteenth and early twentieth centuries. The first one was the nation's capital at the time. The second, a peripheral city in southern Brazil. Through the techniques employedand the iconography exploited, it was possible to establish connections between assets aggregated to wall framesof some of the edifications built in the two urban spaces.

Keywords: Eclecticism. Integratedassets. Rio de Janeiro and Pelotas.

Introdução:

Durante o século XIX, três diferentes estilos se manifestaram na arquitetura europeia: o neoclassicismo, o romantismo e o ecletismo. Essas tendências arquitetônicas apresentaram peculiaridades que *grosso modo* se assemelharam. Na medida em que, os arquitetos vinculados às três estéticas buscaram inspiração em estilos pretéritos para a realização de seus projetos. Porém, os neoclássicos e românticos, antagônicos entre si, se voltaram para períodos bem definidos – os primeiros elegeram o classicismo da Antiguidade e da Renascença italiana, os segundos optaram pela arquitetura medieval. Dessa maneira, praticaram revivalismos. Os ecléticos deram asas à imaginação e se inspiraram em estilemas de diferentes épocas e de culturas distintas. Dessa forma, exerceram o historicismo.

O ecletismo historicista manifestou-se inicialmente na França, atendendo às aspirações e fantasias da elite burguesa da *Belle Époque*, do qual é exemplo o edifício da Ópera Charles Garnier, erguido em Paris entre os anos de 1861 e 1874 pelo arquiteto que deu nome à casa de espetáculos (LOYER, 1983). A ornamentação da fachada apresenta arcos romanos, colunas com capitéis gregos – dóricos e coríntios –, frontões cimbrados próprios da Renascença ou do maneirismo. A cúpula emprega materiais modernos da produção industrial – o ferro e o aço – e arremata a caixa mural com a forma de uma coroa, que homenageia o Segundo Império francês. Esculturas alegóricas em ferro fundido, outra invenção da indústria, complementam com a movimentação típica do barroco a ornamentação eclética da fachada.

A estética historicista se disseminou pelos países europeus, difundiu-se na arquitetura das cidades de outros continentes, como o Rio de Janeiro, e alcançou núcleos urbanos periféricos, como Pelotas, situada na zona da campanha gaúcha, no extremo sul do Brasil. O presente texto tece relações entre os bens integrados aos ambientes interiores dos prédios ecléticos nas duas cidades, erguidos no final do século XIX e início do XX. A primeira foi Capital Federal na época. A segunda, uma pequena urbe de uma região ocupada por fazendas de criação de gado bovino, que se tornou próspera economicamente com a produção e exportação do charque e seus derivados. Para a análise comparativa foram elencados três edifícios do Rio de Janeiro: o Teatro Municipal, o atual Museu da República e a sede da Fundação Casa de Rui Barbosa. Em Pelotas, os prédios do entorno da praça central, a Praça Coronel Pedro Osório.

As escaiolas, o estêncil e o tromp l'oiel:

Inaugurado no dia 14 de julho de 1909, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro conciliou dois projetos vencedores em Concurso Público, apresentados por Francisco de Oliveira Passos e pelo francês Albert Guibert (ERMAKOFF, 2010). O edifício foi inspirado na Ópera Charles Garnier de Paris. No hall de entrada destaca-se a escadaria em forma de um "Y", que leva aos diferentes níveis da sala de espetáculos, em meio a uma profusão de elementos funcionais e ornamentais que empregaram diferentes materiais: o mármore, o alabastro, o ferro fundido. Os fustes das colunas *palladianas* e algumas paredes do vestíbulo receberam revestimentos em escaiola. A técnica é também denominada de estuque liso ou de estuque lustro (ROSISKY, 2014), e assemelha-se ao afresco criado pelos egípcios, ainda na Antiguidade. A pintura é executada com pigmentos diluídos em água, sobre a superfície estucada ainda úmida, realizada com massa de cal e pó de mármore. Depois recebe uma solução de sabão e polimento, cujo resultado final imita o mármore.[1]

Uma das paredes do hall do Teatro Municipal foi inteiramente revestida com a técnica da escaiola, que explora os tons do creme, do ocre, do laranja e do verde organizados em

[1] As informações sobre as técnicas da escaiola e do estêncil foram obtidas em pesquisa de campo pelo mestrando Fábio Galli Alves, do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, orientando do autor desse artigo.

painéis emoldurados por frisos, executados com o uso do estêncil. Essa outra técnica utiliza moldes recortados em papelão ou em lâminas metálicas, cujos motivos são repassados às paredes por meio da pintura sobre as máscaras criadas, compondo frisos que encerram painéis. Os efeitos de perspectiva simulam diferentes espessuras nas cornijas desenvolvidas e nos elementos que as ornamentam, denominados de *tromp l'oiel*. Os termos são originados da língua francesa, cuja tradução literal é "engano do olho". Ou seja, a técnica causa ilusão ótica ao espectador, pois simula volumes onde na verdade eles não existem. No hall da escada em forma de um "Y" que leva ao segundo pavimento da Prefeitura de Pelotas, que data de 1881, as decorações das superfícies murais empregaram a escaiola, compondo painéis coloridos com o verde, o branco, o azul, o laranja e o cinza, emoldurados por frisos realizados com estêncil e volumetria sugerida através do *tromp l'oiel*.

As pinturas artísticas e os estuques em relevo:

O atual Museu da República foi edificado entre os anos de 1858 e 1866, pelo alemão Gustav Wachneldt, para moradia do Barão de Nova Friburgo (CHAGAS, 1998). Com a morte do proprietário e de sua esposa, os herdeiros do casal venderam a antiga propriedade à companhia *Grande Hotel Internacional*, em 1890. Com a falência dessa firma, o prédio foi adquirido em 1896 pelo Banco da República do Brasil. No ano de 1897, após reformas a edificação passou a sede do Poder Executivo e residência dos presidentes da nação. Na sala de jantar, as paredes foram ornamentadas com pinturas artísticas e decorações realizadas na técnica do estêncil. Definimos como pinturas artísticas aquelas executadas a mão livre pelos artistas e artífices, realizadas *in loco*. Nas cimalhas, pinturas artísticas exploram naturezas mortas que ocupam nichos ou espécies de tímpanos, formados por elementos de estuques em relevo. Nas superfícies murais desenvolvem-se, na mesma técnica, os motivos de aves, peixes e outros animais de caça, sustentados por guirlandas florais que utilizaram o estêncil. A iconografia explorada alude à função do ambiente.

Em Pelotas, nas antigas residências construídas para o Conselheiro Francisco Antunes Maciel e para o Barão de São Luis, finalizadas em 1878 e 1879, respectivamente, os tetos das salas de jantar foram organizados em seções com superfícies estucadas planas, e outras ornadas com elementos de estuque em relevo. As argamassas usadas nessa técnica resultam da mistura de pasta de cal às porções variadas de pó de mármore ou pedra, gesso e areia fina (ROSISKY, 2014). Os relevos são de extrema leveza, moldados *in loco* ou reproduzidos através de moldes. Neste último caso, eram presos às superfícies dos forros internos por meio de cola, ou fixados através de fios de arame. Depois, as seções lisas ou em relevo foram pintadas com cores pastéis. Como na antiga moradia do Barão de Nova Friburgo, os motivos decorativos dos tetos das salas de jantar dos vultos pelotenses exploram pratos e talheres, aves, peixes e porcos, associados ao uso dos aposentos.

Lanternas e vitrais:

O prédio que abriga atualmente a sede da Fundação Casa de Rui Barbosa foi erguido no ano de 1850, para residência do Barão da Lagoa, Bernardo Casemiro de Freitas (REIS, 2011). Segundo a pesquisadora, Rui Barbosa habitou com sua família a construção, durante seus últimos 28 anos de vida. Com o objetivo de preservar a memória do jurista, no ano de 1927 o governo federal adquiriu a construção, que foi restaurada e transformada em museu três anos depois, em 1930. Na fachada lateral, um recuo permite a visualização de uma lanterna sobre o telhado, estruturada em ferro e preenchida com vidros coloridos, que ilumina um dos ambientes interiores do casarão. As lanternas desse tipo foram também muito usadas na arquitetura eclética pelotense, que eliminaram as alcovas do período colonial – salas internas que não possuíam janelas e não eram submetidas à insolação ou à ventilação.

Exemplifica essa forma de iluminação dos espaços interiores pelotenses, o sobrado que pertenceu ao Barão de Butuí. Erguido por volta de 1830, o edifício característico da linguagem arquitetônica luso-brasileira foi reformado em 1880. A caixa mural recebeu elementos peculiares ao ecletismo historicista: a platibanda vazada e preenchida com balaústres; as pilastras e os capitéis das ordens clássicas da arquitetura; os frontões triangulares ou cimbrados dispostos sobre as aberturas; as portas-sacada dos balcões com guarda-corpos de ferro fundido; a camarinha que desponta sobre o telhado. Inserida sobre a base da camarinha, a lanterna de ferro e vidros coloridos ilumina e ornamenta o patamar da escadaria que leva ao segundo pavimento do prédio.

Vitrais com estrutura de ferro também foram utilizados para iluminar os vestíbulos das construções ecléticas do Rio de Janeiro, como exemplificam o hall do Teatro Municipal e o do Museu da República. Em Pelotas, o átrio de circulação da Biblioteca Pública explora essa maneira de iluminação zenital. Erguido entre os anos de 1878 e 1888, com um único pavimento projetado pelo construtor italiano José Isella, o prédio foi reformado entre as datas de 1911 e 1913, pelo construtor de origem italiana nascido em Pelotas, Caetano Casaretto. Com a reforma realizada, a construção recebeu o segundo andar e, logicamente, o vitral com armação de ferro e madeira completada com vidros de cor azul e do verde que, como no caso dos edifícios cariocas, ilumina e decora o ambiente.

Tecidos e papéis de parede:

Os revestimentos das superfícies murais com tecidos e papéis foram comuns na época. Importados dos países europeus eram facilmente encontrados nas casas de comércio especializadas, tanto no Rio de Janeiro como em Pelotas. Os jornais antigos pelotenses divulgavam essas mercadorias destinadas à decoração dos ambientes internos das construções, como também os artífices que se dedicavam à forração das paredes. Um dos quartos da Fundação Casa de Rui Barbosa recebeu revestimento com tecido ornamental, em listras verticais que exploram tons do ocre, do vermelho e do creme.

Em Pelotas, na antiga moradia do Senador Joaquim Augusto de Assumpção, edificada entre 1884 e 1889, uma das salas teve as paredes divididas em seções retangulares, definidas por cornijas de madeira. As partes internas dessas áreas receberam papéis decorados em listras verticais que alternam o dourado e o creme. Na residência de Judith Assumpção, erguida entre 1911 e 1912, as superfícies murais de uma das salas foram revestidas com cetim branco, num padrão texturado e organizado em listras verticais.

Conclusão:

O ecletismo historicista privilegiou as decorações externas e internas das caixas murais. O estilo surgiu na França e respondeu às aspirações da elite burguesa da *Belle Époque*, disseminou-se na arquitetura de outras nações do Velho Mundo e alcançou as cidades de outros continentes, como o Rio de Janeiro. Foi introduzido na arquitetura urbana de cidades periféricas, como Pelotas. Os bens integrados ao ecletismo, inicialmente originados dos países industrializados europeus, foram copiados e multiplicados em ateliês que se formaram nas duas cidades brasileiras analisadas, signos da modernidade da sociedade pós-industrial. Nos materiais e técnicas utilizadas, esses elementos revelam o gosto e um fazer peculiares ao período estudado. Dessa maneira, ascenderam à condição de bens patrimoniais.

Referências bibliográficas:

CHAGAS, Mário de Souza. **Conhecendo o Museu da República**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1998.
ERMAKOFF, George. **Theatro Municipal do Rio de Janeiro**: 100 anos. Rio de Janeiro: Ermakoff, 2010.
LOYER, François. **Le siècle de l'Industrie**. Paris: Skira, 1983.
REIS, Claudia Barbosa. **Memória de um jardim**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2011.
ROSISKY, Cristina. **Arte decorativa**: forros de estuques em relevo. Pelotas, 1876/1911. 2014. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Pelotas.

Táticas institucionais para a construção de uma tradição: o museu como historiador

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Universidade de Brasília - UnB

Resumo: O presente artigo procura apresentar como o Museu Oscar Niemayer constituiu-se como continuador de uma narrativa especifica da história da arte paranaense. Narrativa amparada na seleção de criadores, genealogias e obras-exemplares. Tal narrativa dá continuidade ao projeto crítico de Adalice Araújo sobre a arte local, ao mesmo tempo, que ampliar sua repercussão graças a projetos curatorais biográficos particulares.

Palavras-chave: arte moderna; curadoria; Museu Oscar Niemayer; acervos.

Abstract: This paper presents how the Oscar Niemeyer Museum operates as a continuer of a specific narrative of the history of art Paraná. Narrative supported in the selection of artists, genealogies and work-examples. This narrative continues the critical project Adalice Araújo for local art at the same time, to broaden their impact through curatorial projects of specific biographies.

Key-words: modern art; curatorship, Oscar Niemeyer Museum, collections.

Criado como um dos projetos museológicos mais ousados dá última década no Brasil, o Museu Oscar Niemeyer (MON) transformou-se numa instituição devotada a duas tarefas principais: a inscrição da capital paranaense no circuito das grandes exposições, em diálogo direto com os principais centros culturais do país; e a construção de narrativas para uma história da arte particular, voltada para consolidação de uma dada tradição artística. O objetivo do presente trabalho visa compreender como o museu instaura e/ou reforça a escrita de uma história da arte dedicada a um elenco de criadores considerados matriciais para as artes visuais no Paraná: Miguel Bakun, Theodoro De Bona, Helena Wong, Alfredo Andersen, Leonor Botteri, Poty Lazzarotto, Ida Hannemann de Campos entre outros.

Mesmo para uma instituição jovem como o MON, abordar ou revisar a tradição artística torna-se uma necessidade catalisada pela marcante presença de obras desses artistas em seu acervo. Desta forma, os projetos curatoriais desenvolvidos para este fim buscaram narrar a própria história do museu por meio de um grupo selecionado de criadores. Nesse grupo encontram-se os artistas fundadores. Ora de uma tradição formativa, ora de novas frentes e abordagens artísticas. Toda uma história da arte moderna foi revisitada pelo museu. Tal esforço,

ainda vigente, foi responsável por mais de duas dezenas de exposições comemorativas e/ou retrospectivas. Algumas delas voltadas à síntese de carreiras complexas e heterogêneas.

Arte Paranaense Existe?

Perguntava a crítica de arte Adalice Araújo num texto publicado em 1976: "A arte paranaense existe?" (1976). O questionamento mirava na necessidade de instituir-se uma identidade para a produção artística do Paraná em consonância com suas raízes sulistas, bandeirante e migrante. Uma síntese própria e particular que caracterizava a ocupação territorial e, que por contiguidade, definiria a cultura paranaense. Numa perspectiva distinta daquela instituída pela poética oswaldiana, Araújo propõe uma antropofagia transformada em canibalismo negativo: "[ele] atinge proporções irracionais, em que nossos valores mais autênticos vêm sendo negados. Contestações infundadas levaram, entre outros, Mariano de Lima ao mais completo ostracismo; Elliot a um total abandono; Bakun ao suicídio" (Araújo, 1976). Ela Lamenta a dependência da produção artística do estado dos meios de comunicação do eixo Rio Janeiro - São Paulo e uma recorrência ao modelo paulista como paradigma comparativo: "teima-se em julgar o Paraná contemporâneo a partir do modelo paulista; negando-lhe totalmente uma autonomia cultural" (*idem*). Sua defesa por uma arte paranaense com características próprias "da pré-história até a vanguarda contemporânea" só não era mais evidente pela carência de pesquisas e de visibilidade.

Cinco anos mais tarde, a mesma Adalice retoma à questão num debate de âmbito nacional, no IV Salão Nacional de Artes Plásticas, em 1981. Tratava-se do simpósio que reuniu pesquisadores, críticos, artistas e gestores de várias partes do país com o objetivo de discutir a "Presença das Regiões: aspectos do trabalho de artes plásticas no Brasil". Representando o Paraná, Araújo apresentou na ocasião a comunicação "A evolução das artes plásticas do Paraná". Ambiciosa síntese da produção artística da pré-história até a arte contemporânea dos anos de 1970, o texto ampara-se numa cadeia comparativa:

> Por seu pioneirismo industrial, São Paulo denota um somatório de atitudes inconformistas, tanto nos planos político como cultural, que irão gerar a Semana de 22 e os movimentos subsequentes. Seria porém temerário, tentarmos explicar o Modernismo brasileiro, tomando por base o fenômeno paulista. Em realidade, cada Estado brasileiro viverá o seu próprio processo evolutivo substituindo não a sua economia 'fechada' pela dinâmica, como também vivendo um processo de 'integração cultural' à sua própria maneira. Processo este que, nas artes plásticas, o Paraná só ira completar nos anos 70. Não se pode, porém, colocar em compartimentos estanques a década de 70 e as precedentes. Ela surge como o clímax de uma lenta evolução, cujas remotas raízes se perdem, quem sabe, há três mil anos... (Ministério da Educação e Cultura, 1981, p. 32).

De modo direto, o recusado "modelo paulista", agora, serviu de marco para uma narrativa histórica ancorada nas principais instituições, artistas e eventos que marcaram as artes visuais do estado. Uma interpretação da recente história da arte "universalizada" transforma-se em valor condutor das escolhas da crítica. Em sua narrativa, a passagem do modernismo para a

arte acadêmica; o apelo às categoriais estéticas fica evidente no que concerne à apresentação do *expressionismo*, da *abstração*, da *arte metafísica e fantástica*. Há um esforço para indiciar um número expressivo de artistas. Araújo termina apontando os artistas experimentais dos anos de 1970 e os "rumos da década de 1980".

Nas duas situações, aquela que pode ser considerada a mais importante crítica das artes visuais paranaenses, entre 1970 e 1990, expõe um dos processos mais intrigantes de produção narrativa identitária aplicado às artes visuais brasileiras. Sabemos que instituições de memória dedicadas às artes visuais produzidas nos últimos 50 anos parecem manipular com dificuldade a dupla exigência de fomentar a experimentação e produzir narrativas memoriais, cuja função é construir um patrimônio comum de referências (Oliveira, 2008). Instituições públicas, em particular, devotam grande empenho na segunda tarefa, na medida em que institucionalizam discursos *sobre* e *para* arte em comunidades específicas. Uma das estratégias utilizadas é a constituição de exposições comemorativas, cuja dinâmica curatorial institui um modelo narrativo – geralmente ancorado numa visão conservadora da História da Arte – onde há uma seleção de obras e artistas "eleitos" como suportes do processo celebrativo. Não é de se estranhar que tais mostras, com forte apelo patrimonial e de caráter possessivo, tenham garantido lugar na ampla problemática da "identidade" nas artes visuais.

A existência de cenários críticos regionais de forte defesa local, como aquela praticada por Araújo em 1976, encontrou acolhida em diferentes projetos curatoriais. Projetos marcados pela incipiência conceitual e pela fragilidade intrínseca à própria noção de "identidade essencial". Além de muitas vezes repetitivas, tais exposições, preocupadas com a síntese de uma dada identidade cultural, tendem a gerar polêmica pelo simples fato de que não há identidades imunes às críticas.

O Museu Oscar Niemayer e o passado

Diante desta perspectiva memorial, desde sua fundação o Museu Oscar Niemayer (MON) empenhou-se em projetos voltados à construção e à celebração do cânone artístico local das artes visuais. O MON criou o projeto *Artistas Paranaenses*, destinado a confeccionar mostras individuais (geralmente de caráter retrospectivo) ou exposições coletivas voltadas ao desenvolvimento de certos temas no Paraná. As individuais suscitam nossa atenção por guardar um evidente apelo biográfico e de estruturar ou ratificar um elenco de criadores que pontuam a produção no Paraná.[1] Entre as principais: *Miguel Bakun* (2003); *Theodoro De Bona em Veneza* (2004); *Franco Giglio* (2004); *Helena Wong* (2005); *Viaro*: *um visionário da arte* (2006); Estanislau Traple (2006); *Luiz Carlos de Andrade Lima: o artista curitibano* (2007); *Gravuras de Poty Lazzarotto* (2009); *Garfunkel, um francês no Paraná* (2009); *O Silêncio e a solidão da*

[1] Para Dosse, a narrativa biografica clássica voltada aos artistas foi herdada da literatura e tem suas origens na passagem do século 18 para o 19: "A história literária clássica, fortemente abalada pelo ímpeto estruturalista, teria transmitido o patrimônio literário essencialmente pelo ângulo do liame entre a vida e a obra do escritor. O mais das vezes, o sentido da obra é deduzido das peripécias da vida, e a biografia dos escritores está no próprio cerne da inteligibilidade literária." (Dosse, 2009, p.80).

pintura de Leonor Botteri (2010); *Alfredo Andersen, da Noruega para o Brasil: a trajetória do pai da pintura paranaense* (2010); *Miguel Bakun, na beira do mundo* (2010), *Poty de todos nós* (2012), *Ida Hannemann de Campos: entre o pincel e a pena* (2013), e, mais recentemente, João Turim (2014),[2] cujo nome da exposição não poderia ser mais elucidativa: "vida, obra, arte" .

Para a instituição, as exposições *biográficas* são produtoras e resultado de complexas redes de relações entre o sistema de artes e outros, como o econômico, o político e o cultural, assim como de articulações entre os diversos agentes e instituições que justificam a existência pública dos próprios museus e suas coleções (Vaz, 2012). Não se trata, desta forma, de exibir arte, mas, sobretudo, de exibir arte atrelada à demandas e vocabulário políticos específicos.

Tomada no conjunto, tais exposições dedicadas aos fundadores da arte paranaense possui suas particularidades. A primeira delas é o elogio do momento inaugural por meio do pintor norueguês Alfredo Andersen, que se fixa no Paraná por volta de 1892.

Como salientado em *Alfredo Andersen, da Noruega para o Brasil: a trajetória do pai da pintura paranaense*, de 2010 (Figura 1), o artista é confirmado não apenas como o responsável pela "modernização" do ensino de arte local, mas em especial, pela constituição dos elementos primordiais para a constituição de um cenário artístico reconhecível, onde o ateliê, os aprendizes, as exposições e os debates públicos sobre arte ganharam materialidade discursiva, evocada pelo museu-historiador. A reiteração de Andersen como marco fundante de uma história da arte "moderna"[3] pode, sobremaneira, ser percebido no discurso curatorial dos demais artistas, como por exemplo na exposição "Theodoro De Bona em Veneza" de dezembro de 2004. No catálogo da exposição, destinada a apresentar uma seleção das pinturas e dos desenhos produzidas pelo artista durante os nove anos em que viveu em Veneza, na Itália (1927-1936), Andersen é reconhecido como o mestre responsável pelos "sólidos ensinamentos" (Museu Oscar Niemayer, 2005a, p.17).

A segunda particularidade ancora-se na transformação das carreiras em índices da historia da arte local. Isso é fundamental menos com as carreiras reconhecidamente locais que com as dos estrangeiros como Franco Giglio, Paul Garfunkel e Helena Wong. Desta última, podemos ler no catálogo da mostra "Trajetória de uma paixão", de outubro de 2005 (Figura 2), que a mostra sobre a artista sino-brasileira buscava apresentar "(...) a força expressiva da mulher que cresceu, amadureceu e fez-se artista em Curitiba" (Museu Oscar Niemayer, 2005b, p. 9).

---

[2] Os curadores foram: *Theodoro De Bona em Veneza*: João Osório Brzezinsk; *Franco Giglio*: Fernando Bini; *Helena Wong*: Fernando Veloso; *Viaro*: *um visionário da arte*: Maria José Justino; Estanislau Traple: Domício Pedroso e Suely Deschermayer; *Luiz Carlos de Andrade Lima: o artista curitibano*: Nilza Knechtel Procopiak; *Gravuras de Poty Lazzarotto*: Suely Deschermayer; *Garfunkel, um francês no Paraná*; Luca Rischbieter e Armando Merege; *O Silêncio e a solidão da pintura de Leonor Botteri*: Maria José Justino; *Alfredo Andersen, da Noruega para o Brasil: a trajetória do pai da pintura paranaense*: Wilson Andersen Ballão; *Miguel Bakun, na beira do mundo*: Ronaldo Brito e Eliane Prolik; *Poty de todos nós*: Oswaldo Miranda (Miran); *Ida Hannemann de Campos: entre o pincel e a pena*: Fernando Bini; João Turim: José Roberto Teixeira Leite.

[3] Correia mostra-nos que o termo "moderna", destinado às artes plásticas, toma formas distintas na carreira de Andersen. A "modernidade" na arte que toma a Noruega no último quatro do século 19 não é a mesma que será reivindicada pelos "modernistas" paranaenses nos de 1940. Desta forma, é preciso perspectivar para quem a obra de Andersen é moderno e, mais, que parte de sua produção aproxima-se do vocabulário modernista: "As imagens de caboclos – tanto os tipos, quanto as da família nativa – executadas por Andersen tensionam os discursos e trazem leituras diferentes daquela que a documentação faz supor que a arte local se resumia a *cópias inautênticas*. Mais que isso, no plano pictórico as telas domésticas de Andersen eram modernas para o meio local, por inserir temáticas que ultrapassavam o convencionalismo das paisagens" (Correia, 2011, p.267)

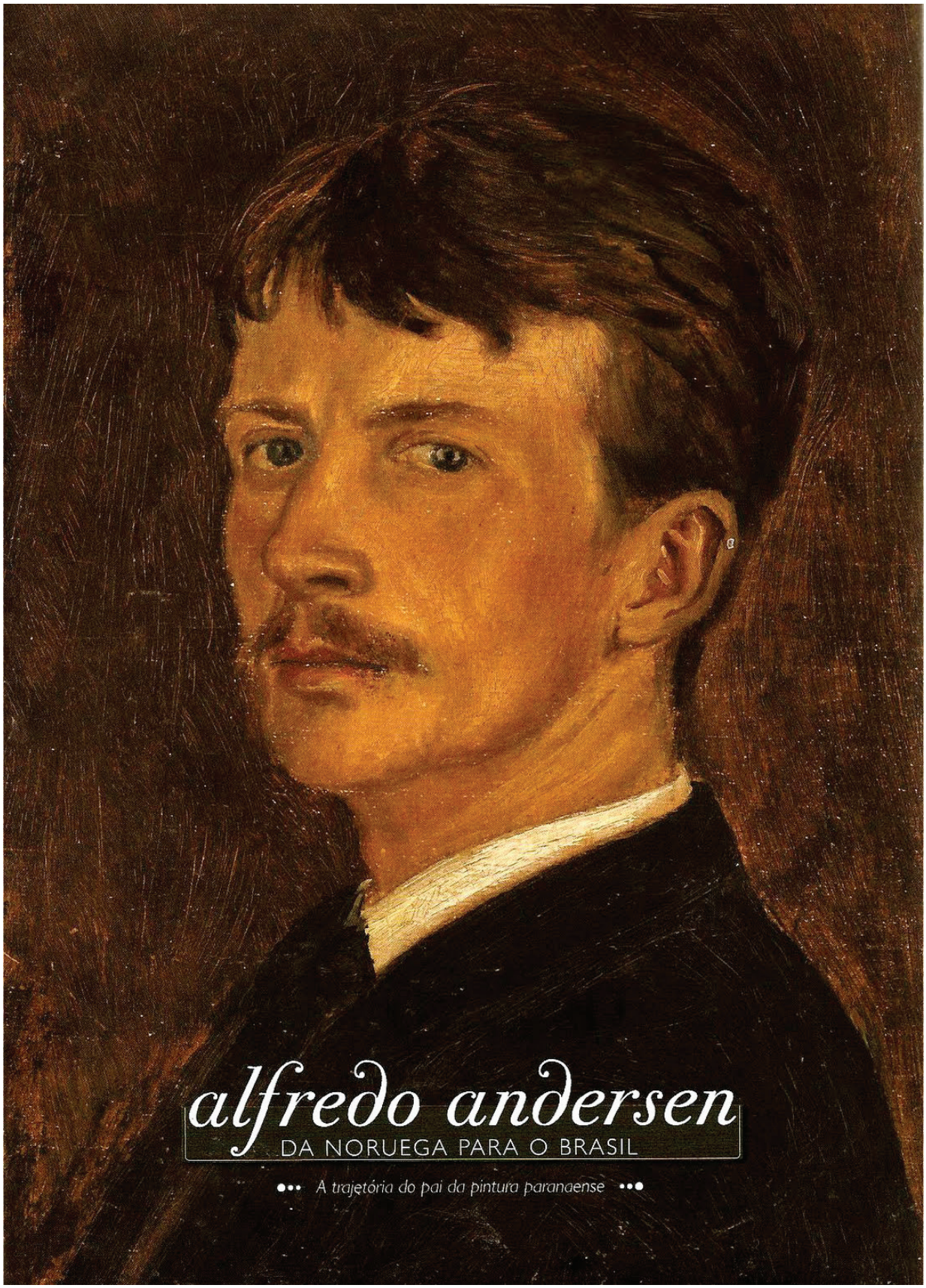


Figura 1 - Capa do catálogo da exposição *Alfredo Andersen, da Noruega para o Brasil: a trajetória do pai da pintura paranaense*, 2010.

Por fim, a terceira particularidade do museu-historiador é reapresentar a cadeia de elos que une o pequeno elenco de artistas instaurados como matriciais. Assim sendo, podemos ler nos textos de diferentes autores, publicados nos catálogos das exposições que Estanislau Traple, Waldemar Freyesleben e Theodoro De Bona foram alunos de Alfredo Andersen. Já De Bona fora professor de Guido Viaro (Figura 3), que trabalhou com Miguel Bakun e Poty Lazarrotto. Viaro era, ainda, o professor de Leonor Botteri, Luiz Carlos de Andrade Lima e Ida Hannemann Campos e incentivara a carreira de Paul Garfunkel.

Neste último caso, a história da arte paranaense, em toda sua singularidade, é apresentada como um longo caminhar entre a produção acadêmica com sotaque impressionista, passando por artistas que adotam diferentes vertentes do pós-impressionismo até a adoção do vocabulário modernista, onde o expressionismo e a pintura primitiva ganham valor prioritário. Também, nas narrativas está contido o debate a adoção da matemática poética construtiva, do embate entre figuração e abstração nos salões paranaenses e a adoção, mesmo que paulatina, de novos suportes e experimentações, em especial após 1969, com os Encontros de Arte Moderna, celebrados por Adalice Araújo em 1981.

Uma aproximação detalhada sobre o modelo de discurso curatorial apresentado pelo museu nessas exposições biográficas ajuda-nos a compreender o processo de construção de uma história da arte própria, mesmo que ancorada nas narrativas predominantes da historia da arte brasileira no século 20. Os textos que acompanharam a primeira exposição sobre Miguel Bakun, aberta em dezembro de 2003, dá-nos mostra da busca de fontes autorizadas pela história da arte: pares (outros artistas); críticos e o próprio artista (Figura 4). Denominados de "Comentários ecléticos", tais textos testemunham ora a experiência da prática artística, ora uma interpretação sobre a obra.

Figura 2 - Capa do catálogo da exposição *Helena Wong: trajetória de uma paixão*, 2005.

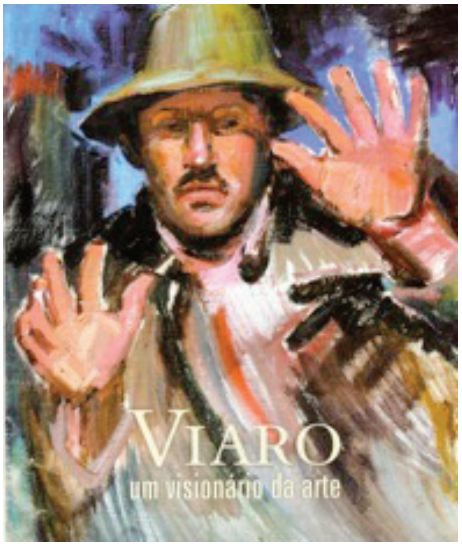


Figura 3 - Capa do catálogo da exposição *Viaro: um visionário da arte*, 2006.

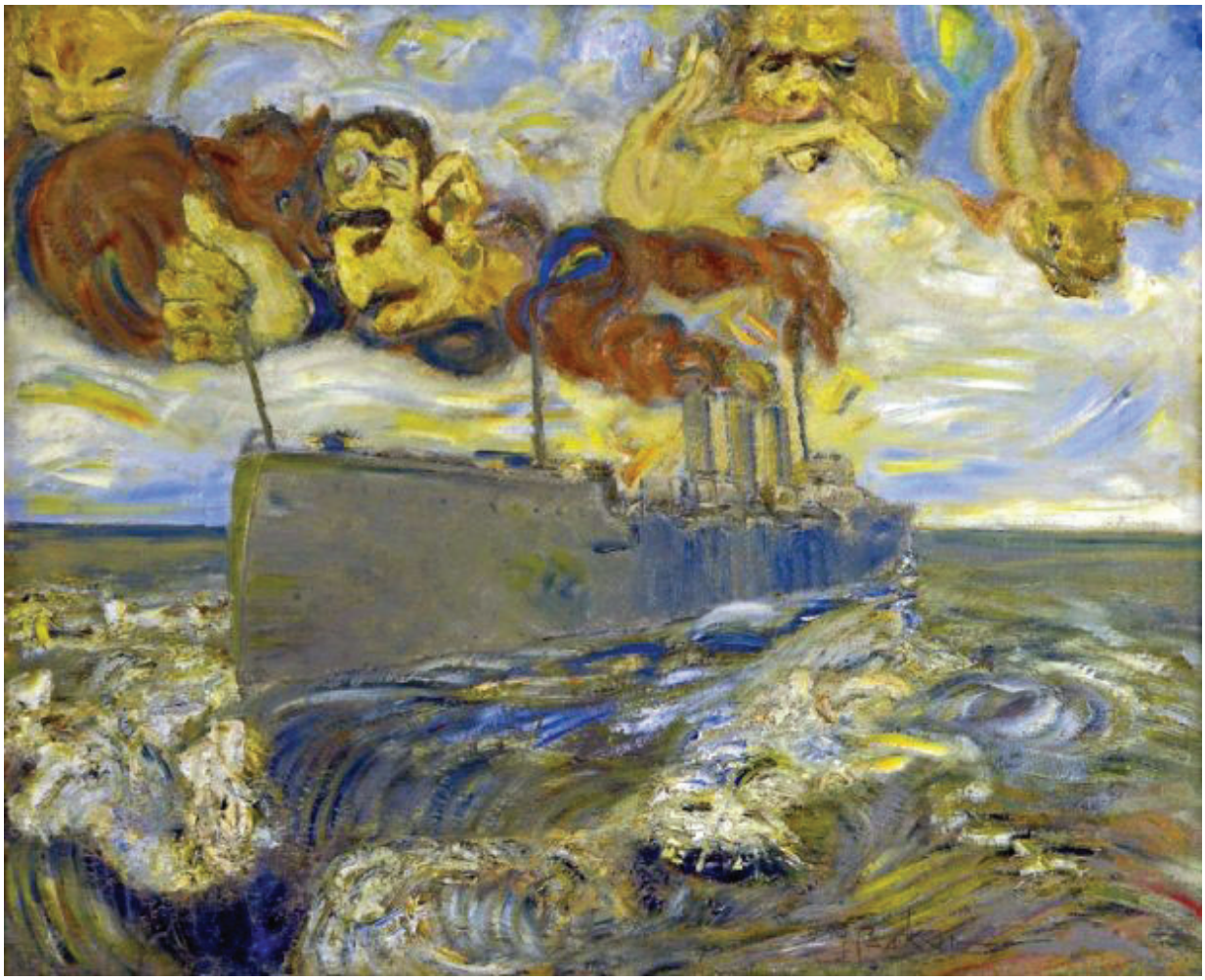


Figura 4 - Miguel Bakun, *Cena de Mar*, s. d., óleo sobre tela, acervo MON; a obra ilustrou o catálogo da exposição "Miguel Bakun" de 2003.

Bakun é um dos artistas esquecidos citados por Araújo nos anos de 1970. Para Freitas:

> Vivo, Miguel Bakun foi um personagem esquisitíssimo, atormentado, religioso, cheio de manias, com uma biografia recheada de anedotas. Morto, Bakun é o perseguido, a vítima, o gênio incompreendido, o mártir que recusa a estupidez do sistema e afinal se enforca numa corda, nos fundos da própria casa. (Freitas, 2009, p. 90).

O "gênio incompreendido" recebeu nos anos 2000 uma revisão crítica de sua produção, como confirmara a mostra *Miguel Bakun, na beira do mundo*: Ronaldo Brito e Eliane Prolik, em 2010. Tal revisão enfatiza as raízes do próprio acervo do MON. Como indica Vaz (2012, p.131), o acervo inicial do museu teve origem nas coleções dos extintos Banco de Desenvolvimento do Paraná e BANESTADO, e, principalmente, do Museu de Arte do Paraná. E desta última instituição, fechada em 1996, que proveem obras de Bakun, Traple, Poty e Viaro. Obras presentes nas festejadas exposições a partir de 2003.

Se tais mostras estavam dirigidas à tentativa de cristalização de uma história da arte paranaense, elas também, em contraponto, problematizaram os modelos narrativos hegemônicos

de interpretação, explicitando-os. Num processo peculiar e tático, ao mesmo tempo em que os projetos, em sua maioria, ligavam os criadores a uma história "geral" da arte brasileira, criticavam os modelos devotados à depreciação de uma produção local, conferindo particularidades e mesmo atrelando-os a códigos identitários extra-artísticos. O MON nos oferece, desta forma, tanto material crítico revisado, quanto uma escrita historiadora, por meio do discurso de especialistas e artistas. Tal projeto de aclamação e revisão de um grupo de artistas produz suas zonas de esquecimento, impactando nas políticas do que conservar e do que descartar, ou seja, agindo diretamente sobre políticas patrimoniais, procedimentos de aquisição e estratégias de colecionamento.

Referências Bibliográficas:

ARAÚJO, Adalice. "Arte paranaense existe" *Gazeta do Povo*, Curitiba, 28 de março de 1976.
CORREIA, Amélia S. "Alfredo Andersen (1860-1935): retratos e paisagens de um noroeguês caboclo". Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2011.
DOSSE, F.. *O desafio biográfico*. Escrever uma vida. São Paulo: Edusp, 2009.
FREITAS, Artur. "Miguel Bakun e a dispersão da paisagem". *In*: PROLIK, Eliane (org.). *Miguel Bakun: a natureza do destino*. Curitiba: edição do autor, 2009.
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *IV Salão Nacional de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
MUSEU OSCAR NIEMAYER. *Theodoro De Bona em Veneza*. Catálogo de Exposição, Curadoria e texto de João Osorio Brzezinski. Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 2005a.
MUSEU OSCAR NIEMAYER. *Helena Wong: trajetória de uma paixão*. Catálogo de Exposição, Texto de apresentação de Maristela Requião. Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 2005b.
VAZ, Adriana. "Acervo Artístico do Novo Museu/MON: tabus, estratégias e parcerias" *Revista Científica/FAP*, vol.9, jan/jun 2012, pp.130-144.

Refrações De Uma Memória Entre Paulo Gaiad E Outrem

Fernanda Maria Trentini Carneiro[1]
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Resumo: Este ensaio apresenta três séries desenvolvidas pelo artista Paulo Gaiad, que dialogam entre si sobre os conceitos de memória, arquivo, vestígio. Essas séries possuem uma relação por meio de pessoas próximas ao artista e através de um gesto de abrir e compartilhar um fragmento de sua vida, para que o mesmo devolva ao mundo como uma proposição artística. São objetos, palavras, imagens que dividem e atravessam suas memórias e de outrem, do próximo e do distante.

Palavras-chave: Arquivo. Memória. Arte Contemporânea. Paulo Gaiad.

Abstract: This paper presents three series developed by artist Paulo Gaiad, which interact with each other on the concepts of memory, file trace. These series have a relationship with people close to the artist and through a gesture of open and share a fragment of your life, so that it returns to the world as an artistic proposition. Are objects, words, pictures that divide and pass through your memories and others, from near and far.

Keywords: Archives. Memory. Contemporary Art. Paulo Gaiad.

O fato de a arte ser hoje seu próprio vestígio é o que nos abre para ela.
Jean-Luc Nancy

1. Entre reminiscências

Supomos que descrever sobre si mesmo seja uma ficção, pois nem tudo pode ser capturado e transformado em palavras ou imagens. Porém, na arte, a obra se sobrepõe ao retratado, pois a imagem é resultante de percepções e de afetos intensos que atravessam o olhar do artista. Este ensaio apresenta três séries desenvolvidas pelo artista Paulo Gaiad, que propõe o diálogo entre a memória, o retrato, o vestígio. Paulo Gaiad nasceu em Piracicaba, São Paulo, em 1953. É pintor, desenhista e gravador, cursou faculdade de Arquitetura e Urbanismo na UnB no início dos anos 70, posteriormente estudou desenho na PUC, em Campinas.

[1] Doutoranda em Artes Visuais pela linha de pesquisa em Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina – PPGAV/UDESC. Bolsista CAPES. Membro do Grupo de Pesquisa: História da Artes: imagem-acontecimento. Email: fetrentini@gmail.com.

Em 1974, ganhou uma bolsa de estudos no Planejamento Urbano da Noruega, Oslo. Fixa residência na cidade de Florianópolis, em 1981, onde possui um ateliê que mantém contato com a paisagem do Campeche, praia localizada no sul da cidade. Em 1984, ganha bolsa para estudar no Goethe Institut, na Alemanha. Por vários momentos de sua trajetória artística, esse contato com seu contexto e com as mudanças ocorridas no mesmo são atravessadas em seus trabalhos como parte de sua memória, que aparecem como uma impressão.

As séries apresentadas aqui possuem uma relação com pessoas próximas ao artista que, através de um gesto de abrir e compartilhar um fragmento de sua vida, possibilita que o mesmo devolva ao mundo uma proposição artística, com objetos, palavras e imagens, que entremeiam suas memórias e de outrem, próximo ou distante. Paulo Gaiad convida seus amigos a se descreverem, como um autorretrato, em palavras e até em imagens e, diante do material, apresenta esses autorretratos como proposições artísticas sem perder a essência do retratado. Neste sentido, seus trabalhos, mesmo realizados em região considerada periférica em termos de Brasil, apresenta um vocabulário estético-crítico que não pode ser classificado como regional, local, pois além de tratar de questões universais, são muito atuais na arte contemporânea.

2. Guardar o outro

A Série Auto-Retratos (2001) é construída entre imagens e palavras do outro e uma parte de si, que se funde nessa construção visual. Para esta construção, o artista utiliza materiais disponíveis pelo retratado, como fotografias, desenhos, escritos, entre outros, que em uma fusão com seus materiais e memórias, constrói um conjunto de placas que se repetem como uma peça de quebra-cabeça cujas imagens dialogam entre si, mas que possuem singularidade. Os materiais empregados são variados e possibilita a obra transitar entre as diversas linguagens contemporâneas (Figura 1).

A proposta em série joga com a relação da repetição e a sua diferença. Além dos formatos, as séries apresentam-se como semelhantes e sua sequência proporciona uma propagação, existe uma diferença entre elas, mas que se complementam. Diante de uma obra da série, percebemos a presença da multiplicação, seja na reprodução das imagens realizadas pelo artista, seja na escrita do invitado e reproduzido em imagem, seja nas regras desse jogo de embaralhamento. As janelas, o sol, a sombra, enfim, elementos se multiplicam como piscar dos olhos e a cada olhar um fragmento mínimo surte diferença. Retomar essa série em constância é rever novamente o outro sob um olhar diferente, pois carregamos espaços e tempos que nos possibilitam entrar em jogo com a obra, e “o estímulo do jogo é, para cada concorrente, o desejo de ver reconhecida a sua excelência num campo dado”.[2] Procurar a diferença diante da repetição é ver-se enquanto ser constante nas ações, mas diferentes nas colocações.

[2] CAILLOIS, 1956, p. 450.

Figura 01 - Paulo Gaiad. *A vida como eu gosto, auto-retrato de André Gaiad*, 2001. Pintura, desenho, fotografia, reprodução, colagem sobre placa de metal. 6 peças de 20 x 20 cm. Fonte: acervo do artista.

> A repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla (...). A regra de descontinuidade ou de instantaneidade na repetição é assim formulada: um não aparece sem que o outro tenha desaparecido. Em compensação, uma mudança se produz no espírito que contempla: uma diferença, algo de novo no espírito.[3]

A repetição das imagens não significa reproduzir os mesmos elementos como um encontro que se realiza da mesma forma a cada chegada. A repetição é a impressão que fica nas lembranças e nos sonhos, que são retomados de maneiras diferentes a cada retorno. Algo em todas as imagens que já foi visto, mas que é um recomeço. Nada é igual, e tudo se aproxima. Nesta série cada imagem é reticulada como um quebra-cabeça, mas que, em cada retícula há uma potência que pulsa sensações, que são perceptíveis no conjunto. Cada elemento delicadamente escolhido e desenvolvido pelo artista abrange uma parte de si e outra de outrem, que "de um modo ou de outro, escapamos ao mundo transformando-o. Também podemos escapar transformando-nos".[4]

3. Refrações das trocas

Em outra proposta, Paulo Gaiad realizou uma convocatória através de um email para alguns amigos próximos e distantes, que enviassem um objeto íntimo e de tamanho limitado para

[3] DELEUZE, 2006, p. 127.

[4] CAILLOIS, 1956, p. 451.

participar do novo projeto, a Série Receptáculos da Memória (2002). Os objetos carregariam consigo uma sensibilidade e uma percepção que pudessem ser compartilhados com o artista. Surpreendentemente, os objetos que chegaram à mão de Paulo Gaiad possuíam uma afetividade muito particular de cada pessoa envolvida. Eram objetos de família, pessoais, de memória. Alguns objetos abordaram conforme a solicitação do artista, outros apresentavam pedidos de como esse elemento deveria ser exposto (Figura 2).

No entanto, o que admiravelmente aparece nesses objetos é a confiabilidade do convidado para com o artista. É compartilhar do objeto pessoal e memorial ao mundo, pois através do artista o objeto ganhará existência e expansão. Conjeturamos um alívio para o outrem saber que seus objetos pertencem ao mundo, pois serão retirados do fundo de armários, baús e gavetas os seus componentes escondidos e esquecidos, para estes serem lembrados e eternizados. São objetos potencializados pela memória do outro, um vestígio, algo que escapa aos seus olhos e que permanece vivo. Sendo assim, "o que resta em retirada da imagem, ou o que resta em sua retirada, como essa própria retirada, é com efeito o *vestígio*".[5]

Ao observar os objetos e sua composição, estes estão depositados e expostos em um suporte, uma caixa de lembrança, de cor sombria. É como se estivessem suspensos no espaço, pois esse fundo supõe o infinito, as possibilidades de deslocamentos e inúmeras leituras, as aproximações e os distanciamentos existentes entre a memória ali depositada, a memória de si que se vê e vê o outrem. Esses objetos, como arquivo, não pertencem mais ao convidado, que se desvinculou do mesmo ao doar para o artista, mas também não compete mais ao artista, e sim, incumbe ao mundo, ao futuro, entre mundos, nosso e do objeto, que "ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria *pôr em questão* a chegada do futuro".[6]

Quando dispõe de um objeto em posse do outro, esse objeto já não é mais próprio, é de todos, para todos, reflete todos nesse objeto. Já não pertence àqueles que o doou, mas compete ao mundo, ao universo de outrem, que estão aqui, agora e, os que estão por vir.

> Num sentido enigmático que se esclarecerá *talvez* (talvez, porque ninguém deve ter certeza aqui, por razões essenciais), a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos *já* sobre o tema do *passado, um conceito arquivável de arquivo*. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã.[7]

A partir do momento que detém o poder, o artista propõe-se como uma arquivista de memória pessoal, sua e do outro, e assim, interfere e combate a pulsão de morte diante do arquivo, dos objetos e impede que o objeto seja abandonado e esquecido, mas guardado e apresentado. Ao confiar um objeto pessoal e afetivo em posse do artista, cremos que

[5] NANCY, 2012, p. 301.
[6] DERRIDA, 2001, p. 48.
[7] Idem, 2001, p. 50.

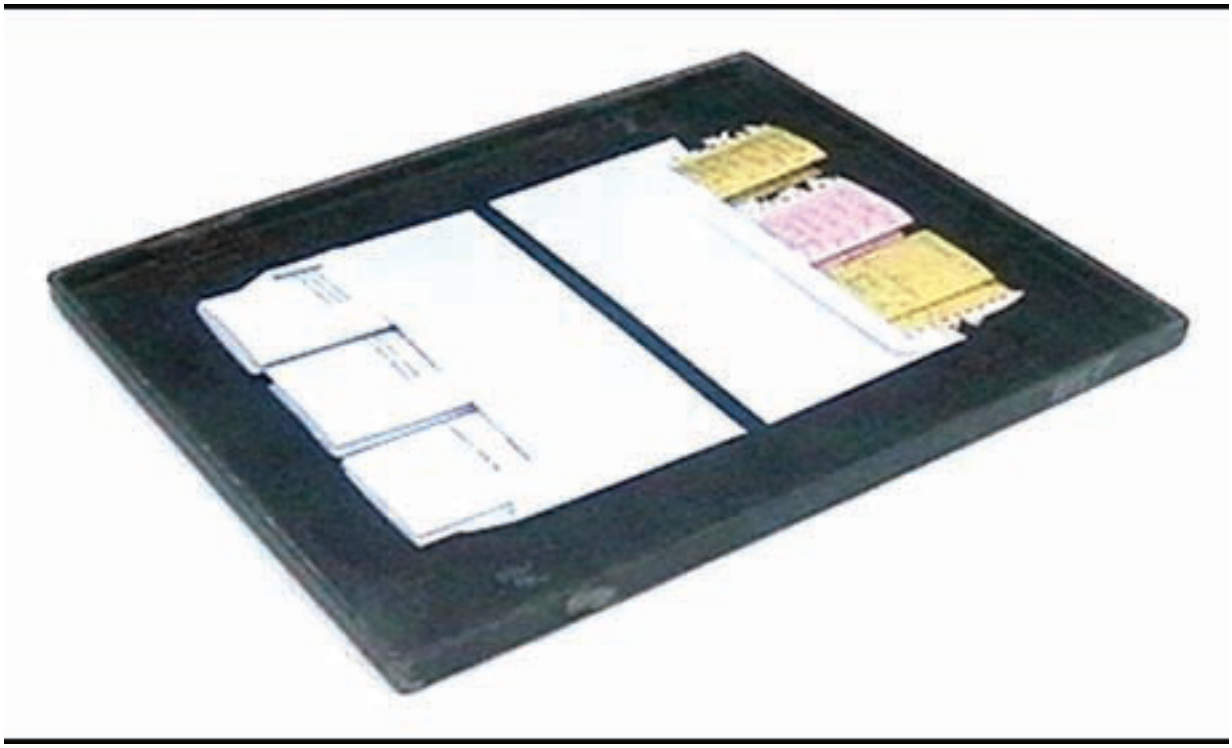


Figura 02 - Paulo Gaiad. *Receptáculo da memória de Nubia*, 2002. Cartas e envelopes em caixa de madeira com vidro. Fonte: acervo do artista.

o outro deseja que este elemento seja perpetuado, permaneça no tempo de forma mais vivente, mais presente pois enquanto obra e presença é deixar que o objeto apresentasse suas potencialidades.

4. Nós da costura

Na série Cadernos de Memória (2 volumes – 2011), Paulo Gaiad foi convidado a eternizar em imagens as memórias pertencentes ao grupo coletivo da Ba-o Bah, um estúdio de autocriação, em Florianópolis. Um trabalho que requereu do artista uma rapidez e transformação, diante do tempo limitado que lhe propuseram. Assim, as obras foram construídas em tempos infinitos sobre as vidas do outro, a partir da disposição de seus desejos, de seus sonhos, de suas angústias, de suas vivências, que permitiu à Gaiad trazer à tona a essência do momento exato entre o despertar e o sonho, e, neste sentido, colocar em jogo as refrações das memórias presentes.

> Já era obvio que não pudesse se tratar de retratos nem de biografias; o que costura as vidas infames com as escassas escrituras que as registram não é uma relação de representação ou de simbolização, mas algo diferente e mais essencial: elas foram “postas em jogo” naquelas frases, nelas a sua liberdade e a sua desventura foram riscadas e decididas. Eles estão no umbral do texto em que foram postos em jogo ou, quem sabe, a sua ausência, o seu voltar as costas para nós para sempre se põem nas bordas do arquivo, como o gesto que, ao mesmo tempo, o tornou possível e lhe excede e anula a intenção.[8]

[8] AGAMBEN, 2007, p. 58-60.

Ao analisarmos esses cadernos, que possuem uma dimensão de grande proporção, supomos estarmos perante as amplas janelas que se abrem a cada página virada, ou seja, são janelas da memória de cada uma das vivências compartilhadas com o artista. Janelas independentes entre si, pois cada uma é única em pessoa, mas fazem parte de uma página costurada de um caderno, tornando-se assim todos como um. Visualizar o caderno é compreender que cada memória em página é atravessada pela página anterior e pela página seguinte, sendo singular e envolvente no plural. Por exemplo, a obra "Questão de escolha" transporta o desejo em uma nuvem pela cidade de Veneza, Italia. É o estar na cidade através do sonho. E são os sonhos compartilhados e desejados por muitos, de um lugar distante e ao mesmo tempo presente (Figura 3).

Há um ponto presente nas obras que envolve a luz e a sombra. As páginas do caderno são como feixes de luz que atravessam por debaixo da porta, pela fresta da janela, entre as folhas das árvores. E neste instante de luz, o artista captura a essência, o *entre* despertar, aqueles segundos infinitos. No entanto, a obra enquanto fenda de luz, não se exibe como uma resolução, mas uma possibilidade de aberturas, de extensões, de interrogações.

> La luz, la presencia: lo que en otro lenguaje podemos llamar lo abierto. Y es a lo abierto a lo que no tenemos acceso, porque lo abierto mismo es el acceso a todo lo que es. La presencia no es una forma ni una consistencia del ser: es el acceso. La luz no es un fenómeno, sino la velocidad límite del mundo, la de toda aparición y toda exposición. La luz es el <<hola, adiós>>, el saludo/ salvación al que no acedemos, porque es el acceso. El acceso no es un desfiladero, no es un orificio; es una extensión, una zona, un plano.[9]

Diante das séries presentes, potencializa-se a presença de um elemento, de um dispositivo que repete entre as obras e que se combina aos fatos pessoais e de outrem. Algo que desperta, que dispõe a envolver o espectador para o mesmo direcionamento, a mesma estrutura, a fazer parte desse conjunto de obras. O comparecimento do artista está na sua ausência em obra, pois seu gesto esta presente nela como um limiar, mas sem estar explícito, escrito, anunciado. É um gesto ausente com a presença em obra, a obra é gesto, algo que está retido na obra. Sendo assim, "como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irredutível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo".[10]

5. Considerações Finais

Por fim, embora as séries fossem construídas num determinado espaço e tempo, elas se intercomunicam, uma vez que há uma relação de troca entre os envolvidos e o artista. Uma troca de equivalências, em que há uma obra resultante desse cambiar que conectam ambos.

[9] NANCY, 2008, p. 94.

[10] AGAMBEN, 2007, p. 63.

Figura 03 - Paulo Gaiad. *Questão de escolha,* 2011. Pintura, fotografia e colagem sobre papelão. 120 x 50 cm. Fonte: Acervo do artista.

Posteriormente são as trocas que entrecruzam com o espectador, através de sua vivência, de sua leitura, de seu contato e sensação perante a obra. Assim, não há um valor mensurável, mas uma troca simbólica, em que a cada novo contato com a obra, com a série, com o conjunto, uma nova correspondência. De tal modo que, “a troca simbólica é o lugar estratégico (...) em que tudo é resposto em questão. Se o valor tem sempre um sentido unidirecional, se ele passa de

um ponto a outro segundo um sistema de equivalências, na troca simbólica há reversibilidade de termos".[11]

As séries refletem as conexões que se estabelecem, pois em cada fragmento, cada imagem, é presenciada as vivências existentes no mundo, inclusive as nossas. Os liames que estabelecemos com a obra estão nessa unicidade entre ambos, espectador e obra. Perante as narrativas recebidas, para o artista há algo nessa intercomunicação que escapa aos seus olhos, ou seja, há um vestígio presente que a faz vibrar e permanecer viva no tempo e que é potencializado por meio da imagem, em séries.

> O vestígio é o resto de um passo. Não há presença do passo, mas ele é por sua vez apenas vinda em presença. Impossível dizer literalmente que o passo *ocorreu*: em compensação, um *lugar* no sentido forte da palavra é sempre o vestígio de um passo. O passo, que é seu próprio vestígio, não é um invisível – ele não é Deus, nem passo de Deus –, e tampouco é a simples superfície exposta do visível. O passo da figura, ou o vestígio, é seu traçamento, seu espaçamento.[12]

Há nas séries a presentificação de um espaço *entre*, um umbral, em que, diante de cada obra, estamos cercados de significações, que a cada momento possibilita ressignificações, sendo dentro e fora da obra. Nisto "Los hombres constituyen el otro umbral, son adentro lo que nosotros somos afuera. Sólo se han adelantado hasta el umbral del presente, como nosotros lo hemos hecho por nuestra parte, procedentes de un pasado de otra especie".[13] Estar *entre* reflete sobre o limiar gerado na obra que unem os elementos presentes na mesma, além do material em si, mas os gestos, as sensações à interioridade atualizada no espectador. As obras nessas séries nos proporcionam estarem presentes no momento de compartilhamento da memória, ou seja, é como estarmos juntos no instante da narrativa. Ainda, os objetos, as palavras e as imagens compartilhadas e, posteriormente, apresentadas pelo artista são da clave do íntimo, em que a troca é impossível, mas possível e presente em obra. Assim, essas séries possuem uma afinidade entre si, algo que pertence à estrutura, que está sempre em movimento, sempre a disposição para possibilidades de leituras infinitas.

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
BAUDRILLARD, Jean. A troca simbólica. In: *Senhas*. Tradução Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
CAILLOIS, Roger. *Estrutura e Classificação dos Jogos*. Revista Anhembi. Ano VI. Vol. XXIV. Número 72. São Paulo: novembro, 1956.
DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2006.
DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
NANCY, Jean-Luc. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stephane. Fragmentos *de uma teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 2012.
NANCY, Jean-Luc. Sobre el umbral. In: *Las Musas*. 1ª Ed. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. (Original: Les Muses. Éditions Galilée, 1994).

[11] BAUDRILLARD, 2001, p. 17.
[12] NANCY, 2012, p. 304.
[13] NANCY, 2008, p. 89- 91

A Temática Latino-americana nos Simpósios da Década de 1970

Gabriela Cristina Lodo
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: Esse artigo discorre sobre a possível existência de uma identidade latino-americana na arte, discussão que prevaleceu na década de 1970, especialmente, nos eventos realizados no período. Historiadores, críticos de arte e artistas ampliaram o debate sobre este tema e denotaram a busca por maior reconhecimento para a arte do continente, quando esta se encontrava inserida em um sistema de arte fechado e voltado aos polos artísticos hegemônicos. Essa discussão pode ser mais bem compreendida através dos documentos e registros resultantes do Simpósio de Artes Plásticas e Literatura da Universidade do Texas, nos Estados Unidos e 1975, e do Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, no Brasil em 1978, estudados nessa comunicação.

Palavras-chave: Simpósios de História da Arte. Crítica da Arte na América Latina. Arte Latino-americana na década de 1970.

Abstract: This article talks about to possible existence of Latin American identity in art. This debate prevailed in 1970's, particularly in events occurred in that period. Historians, art critics and artists broaden this debate. They denoted the search for more recognition for continental art, when it was included in a closed art system and returned to the hegemonic artistic poles. This discussion can be more understood trough the documents and registers resultant of Symposium of Plastic Arts and Literature of the University of Texas, in EUA, in 1975, and of Symposium of I Biennial Latin American of São Paulo, in Brazil, in 1978, studied in this communication.

Keywords: Symposium of the Art History. Art Critic in a Latin American. Latin American Art in 1970's.

O presente artigo pretende apresentar alguns aspectos da discussão corrente entre artistas, críticos e historiadores da arte da América Latina na década de 1970, acerca da existência de uma identidade latino-americana na arte e como esta se expressaria na produção contemporânea. A profusão de eventos dedicados à problemática latino-americana e realizados nesse período expõe o crescente interesse que a produção continental despertou entre os intelectuais do ramo. Entre os principais eventos seria possível destacar a realização do Simpósio de Artes Plásticas e Literatura da Universidade do Texas, em Austin, nos Estados Unidos, em

1975, e os inúmeros eventos ocorridos no ano de 1978, como: a I Jornada Internacional da Crítica, na Argentina; o I Encontro Ibero-americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos, na Venezuela; e a I Bienal Latino-Americana de São Paulo, no Brasil, com o seu Simpósio que reuniu inúmeros artistas, críticos de arte, historiadores, sociólogos e estudiosos do tema. Definir tal identidade pode ser um exercício complexo, quem sabe inalcançável. Ainda assim, críticos e historiadores da arte arriscaram nos simpósios e eventos do período aproximações e distanciamentos, em uma observação atenta da produção artística do continente, na tentativa de encontrar o nosso denominador comum, aquilo que nos une enquanto latino-americanos. Este artigo está distante de pretender esgotar tema tão abrangente como o é da busca por uma identidade na arte latino-americana. Busca, no entanto, comentar alguns pontos que podem aclarar a questão que permeou a produção crítica e teórica da década de 1970, concentrando-se na discussão proporcionada com a realização do Simpósio de Austin, em 1975, e do Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, em 1978. A escolha dos dois simpósios deve-se à diferença de apenas três anos em suas ocorrências. A proximidade temporal entre os dois eventos permitiu a presença de muitos participantes comuns, além do paralelo nas proposições e conclusões. Além disso, a pesquisa de Mestrado desenvolvida por mim sobre a I Bienal Latino-Americana de São Paulo despertou o interesse pelo debate estabelecido nos dois eventos e possibilitou a relação entre as discussões ocorridas.

O ponto mais pertinente observado em ambos os eventos é a postura de defesa por parte de alguns palestrantes por mais liberdade e autonomia da produção artística continental dentro de um sistema de arte fechado e centrado em polos artísticos hegemônicos e metropolitanos, fixados primeiramente na Europa e posteriormente nos Estados Unidos, e que muitas vezes segregam os artistas de regiões consideradas periféricas a uma posição provinciana e exótica, incapaz de seguir e gerir tendências estéticas internacionais. A tentativa de determinar o que viria a ser uma arte essencialmente latino-americana, elegendo e reconhecendo características que unam diferentes produções de um vasto e pouco homogêneo continente, destacando-a de produções exteriores, reflete a constatação da comunidade artística aqui residente da marginalização sofrida por essa mesma produção em relação à arte de países centrais no desenvolvimento da história da arte ocidental no decorrer das últimas décadas, quem sabe dos últimos séculos. A marginalização da arte da América Latina, bem como de outros centros, é compreendida por diferentes historiadores da arte como sendo uma consequência das políticas impostas por um sistema internacional da arte que preza pelos interesses de centros metropolitanos e busca afirmar sua supremacia diante de circuitos artísticos entendidos como locais ou regionais, ainda que a relação dicotômica entre metropolitano e provinciano, que se impõe no sistema de arte internacional e aceito universalmente, não obedeça a uma ordem natural.

Esse fora o posicionamento de participantes de ambos os eventos, como a argentina Marta Traba, a brasileira Aracy Amaral, o peruano Juan Acha, o mexicano Jorge Alberto Manrique, entre outros. A busca por compreender de que forma se configuraria uma arte

genuinamente latino-americana une uma grande parcela de intelectuais da América Latina, contudo, a defesa dessa produção e o modo como ela se expressa causa divergência entre os palestrantes dos referidos Simpósios. Nos dois eventos podem-se observar os críticos se dividirem entre: (1) assumir um posicionamento ideológico e denunciar o caráter neocolonial das posturas internacionais; (2) tentar reformular seu modelo artístico modernista; (3) ou ainda, propor uma nova metodologia de análise e estudo para a arte e história da arte que pudesse se configurar como propriamente latino-americana, opondo-se a uma análise tradicional baseada nas teorias desenvolvidas pela arte e história da arte internacional.[1]

A postura mais acirrada de uma defesa ideológica das raízes continentais foi exercida pela crítica de arte Marta Traba, presente no Simpósio de Austin e também no da Bienal Latino-Americana. A crítica argentina defendia no período a "resistência" dos artistas latino-americanos como um modo de enfrentar o "colonialismo estético" exercido pelos centros hegemônicos na América Latina, estabelecendo assim uma comunicação com a sociedade a qual estes pertenciam através de suas obras de arte. A crítica argentina desenvolveu profundamente suas ideias no livro *Dos décadas vulnerables em la artes plásticas latinoamericana 1950-1970*, de 1973, com publicação no Brasil em 1977, e reforçou-as em suas participações nos referidos simpósios. De acordo com Traba, não havia naquele momento uma produção artística que pudesse ser considerada genuinamente latino-americana, mas esta poderia ser construída se o caminho percorrido fosse a proteção cultural do continente. A crítica argentina divide a produção latino-americana em duas áreas principais, a "área fechada", em que se concentram artistas menos dependentes da cultura externa e à margem das influências vanguardistas oriundas dos centros artísticos hegemônicos, que mantém produções coerentes com suas realidades imediatas e suas tradições culturais pré-colombianas e nativistas, e que dialogam com mais intensidade com o que a crítica defende como cultura de resistência da arte latino-americana, compreendendo artistas de países como Bolívia, Colômbia, Equador, Peru e Paraguai; e a "área aberta", diametralmente oposta às ideologias elegidas pela sua concorrente, em que artistas oriundos, sobretudo da Argentina, Brasil, Chile, Uruguai e Venezuela se mantêm predispostos a realizar uma arte de vanguarda, constantemente voltada para o futuro e para o novo, marcadas pelo progresso e pela modernização.[2] Apesar de dividir a produção do continente de modo bastante radical e não levar em consideração a nuance dos sistemas de arte dos países em questão, que implica em uma relação complexa entre regional/internacional, uma vez que nem todo centro metropolitano pode ser considerado livre de influências e nem todo centro local receptor passivo de uma cultura externa, alguns críticos e principalmente artistas se posicionam de modo favorável às teorias de Traba, como é o caso do artista peruano Fernando de Szyszlo, participante do Simpósio de Austin.

Nem todos os artistas presentes nos referidos simpósios sentiam-se motivados a defender suas produções como latino-americanas ou não, ou a serviço de uma ideologia continental,

[1] SERVIDDIO, Fabiana. **Arte y Crítica en Latinoamérica**. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012, p. 118 -119.

[2] TRABA, Marta. **El artista latinoamericano y su identidad**. Damián Bayon (ed). Caracas: Monte Avila Editores C. A., 1977, p. 38.

como é o caso do mexicano Rufino Tamayo, que defende uma não distinção entre o que seria a arte internacional e o que deveria ser a arte latino-americana, diferenciação que resultaria em uma segregação de tal produção artística, como explicitado anteriormente. Para o artista a arte seria universal e construída com elementos de todas as partes, com experiências provindas de todas as partes e entendidas em qualquer parte do mundo. Tamayo questionava a necessidade de muitos críticos e mesmo artistas em buscar uma identidade latino-americana, como se não estivessem seguros de quem são, fato que lhe demonstrava certo complexo de inferioridade diante de uma cultura estrangeira.[3] Não seria preciso buscar ou defender uma identidade porque ela já existiria. É preciso lembrar, entretanto, que Tamayo era um artista mexicano e o país a qual ele pertencia, assim como os artistas compatriotas contemporâneos a ele, possui maior ligação com a tradição pré-colombiana e suas heranças indígenas, o que não ocorre na mesma proporção com artistas e países do Cone Sul, por exemplo.

Seguindo um posicionamento semelhante ao de Tamayo no tocante à busca por identidade latino-americana na arte, mas perpassando por outras questões, encontra-se a crítica de arte também mexicana Eli Barta, palestrante do Simpósio da Bienal Latina em São Paulo. Barta reconhece um processo de "latino-americanização" das discussões teórico-artísticas que refletiria seu nível ideológico de fundamentação imediata nas lutas políticas e sociais do continente desde a década de 1960, ou mesmo anterior a esse período com a Revolução Cubana, em que se propagou certa consciência latino-americana. O latino-americanismo se tornara, segundo Barta, uma corrente no campo histórico-filosófico fomentando perguntas e discussões sobre a verdadeira identidade latino-americana, busca por identidade que reflete no entendimento da arte produzida no continente, e, consequentemente, no embate cerrado entre defensores de uma arte popular e autóctone e os que prezam por uma arte de vanguarda. Assim, não seria possível buscar a autenticidade latino-americana na produção mais pura dos indígenas do mundo pré-hispânico, pois se negaria as características ocidentais adquiridas com a colonização que também são fundamentais para o entendimento da cultura continental.[4] Dessa forma não seria possível eleger um artista com uma produção mais latino-americana que outra.

> É preciso reconhecer também que a dúvida sobre si mesmo é uma das características do colonizado, a qual [...] o divide entre o que é o que quer ser. Por outro lado, a realidade não é a concepção que elaboramos dela, isso faz com que caiamos em uma segunda ilusão. A primeira consiste em inventar o conceito de América Latina segundo gostaríamos que fosse e a segunda em pensar que a força de querer faz com a realidade se pareça com a ideia que temos dela. [...] Com isso, não queremos negar que existe a necessidade, na América Latina, de cobrar consciência do comum de nossas realidades, do similar das condições gerais de opressão; é necessário ter consciência de nosso passado comum e do que nos aproxima no presente, mas levando em consideração que são múltiplas também as diferenças e múltiplas, por exemplo, as semelhanças com outros povos que não pertencem ao continente americano.[5]

[3] TAMAYO, Rufino. Ibidem, p. 59.

[4] BARTA, Eli. "Retorno de un mito: El arte popular". In: **Simpósio da I Bienal Latino-America de São Paulo**: catálogo. Volumes I e II. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978, s/p.

[5] Idem.

A historiadora e crítica de arte brasileira Aracy Amaral, também participante do Simpósio de Austin, defendeu que a distinção do meio social e ambiental entre os países da América Latina podem operar sobre o meio artístico dos mesmos, o que possibilita a determinadas regiões serem mais receptivas a influências internacionais que outras, como é o caso de países como Argentina, Brasil, Chile, Venezuela e Uruguai – evidenciado pela presença de correntes construtivas e tendências concretas, e cinéticas na arte.[6] No entanto, a impossibilidade de se defender uma autenticidade latino-americana na arte em sua opinião se deve por não haver na América Latina, segundo Amaral, uma "escola" de arte que se possa denominar de "latino-americana". A busca dessa identidade refletiria, dessa forma, tentativas artificiais, agora, de críticos europeus e norte-americanos de reunir a produção realizada na América Latina em um "grupo", na verdade inexistente. A tentativa de encontrar uma identidade para um grupo heterogêneo, como os artistas da América Latina, levaria, com efeito, à visão preconceituosa e forçada de que a produção latino-americana existe apenas como uma expressão exótica, mágica e fantástica. Uma visão de arte popular que pouco, ou nada, compara-se à arte erudita produzida nos meios artísticos metropolitanos.[7] Ao classificar os artistas da América Latina como um grupo, o meio artístico hegemônico impede a emersão da individualidade da produção do artista, mas reforça sua procedência, acarretando preconceito ao prefixo "latino-americano" que acompanha o nome do artista, em um modo de identificá-lo, rotulá-lo e excluí-lo. Havendo, contudo, poucos artistas do continente que se excluem desse panorama, muitos deles residindo e trabalhando há muito tempo fora de seus países de origem. Ainda assim, para Amaral essa prática não justifica a falta de estudo e reflexão sobre tal temática e produção.

> O conhecimento de suas realidades artísticas desmanchou para mim por completo a ideia preconcebida de uma "arte latino-americana" e me levou a perceber o meio artístico do continente americano não como um bloco único, mas como uma formação bastante peculiar de países e regiões. Isso, porém, não apaga o fato de que – em contraste com culturas econômicas e politicamente hegemônicas – permanecem visíveis nossas singularidades e afinidades, as quais devemos preservar em nome de problemas comuns, de uma história similar e de um destino ainda indefinido do ponto de vista de sua afirmação global.[8]

A apuração detalhada das apresentações dos dois Simpósios permite observar a busca por determinar visões interiores que combatam imagens exteriores, ou seja, definir identidades para a arte da América Latina que reflitam força tanto em sua estética quanto em seus significantes, quando estas são comparadas à produção artística pretensamente internacional e ocidental demarcando a diferenciação. Sem que esta, porém, reforce uma visão preconceituosa de que a produção latino-americana exista apenas como uma expressão exótica, mágica e fantástica. Nota-se uma busca por entendimento e autoconhecimento por particularidades definidoras de uma expressão cultural em uma sociedade que também almeja

[6] AMARAL, Aracy. **El artista latinoamericano y su identidad**. Op.cit., p. 61-62.

[7] Idem. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil.** São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 37-38.

[8] Idem, p. 12.

a globalização, por uma linguagem que seja individual e ao mesmo tempo coletiva, uma busca constante por fortalecimento.

Fugindo da dicotomia regional-internacional em que se polarizou diversas vezes a discussão de ambos os Simpósios, encontra-se um grupo de críticos e historiadores da arte que entendem a questão identitária latino-americana na arte mais como um modo de refletir essa produção que uma maneira de expressá-la. Ou seja, para críticos como o peruano Juan Acha e a mexicana Rita Eder o cerne da questão não estava em definir uma corrente artística como sendo mais latino-americana que outra, mas buscar caminhos para construir uma história da arte latino-americana a partir de paradigmas exclusivos que atendam essa produção e que não sejam importados de reflexões voltadas para produções exteriores ao continente, como as realizadas na Europa ou nos Estados Unidos. Para ambos os críticos seria importante determinar os novos elementos que estabeleceriam as diferenças entre a crítica e a história da arte distinta da convencional, e assim não seria necessário descartar artistas e produções e nem mesmo criar uma escala de valores que determinasse a "latino-americanidade" de cada obra de arte ou proposição artística. Durante o Simpósio de Austin, Acha assinala que seria impossível a existência do universal sem o particular, considerando haver um processo do qual faz parte o entendimento da não existência de um padrão nacional de identidade estável e fixo, mas uma identidade que evolui de acordo com as gerações e com o momento histórico e que, portanto, necessita encontrar conceitos e meios para compreender os modos de ser latino-americano.[9] Já Eder afirma, em sua contribuição ao Simpósio da Bienal Latino-Americana, que não faria sentido travar uma busca pela verdadeira arte latino-americana, quando na realidade essa busca reflete uma maneira de entender a produção artística através de uma concepção formulada de América Latina.[10]

> Cada vez que ocorre uma reunião sobre arte latino-americana, se discute sobre os problemas do nacionalismo e internacionalismo, o papel das vanguardas, a função da crítica. Levantam-se temas em torno da arte e da sociedade, alguns problemas da produção artística, o mercado de arte, o papel das galerias, a arte frente às instituições governamentais, etc. No entanto, o que em verdade está em jogo – e não teria sentido falar de uma arte latino-americana – é uma maneira de entender a arte e uma concepção de que foi, é e possa ser América Latina.[11]

De acordo com a crítica mexicana, o primeiro hábito que frequentemente se observa na análise da arte latino-americana é o ato de considerá-la como a arte de um grupo de países em bloco, apesar das oposições e da carência de instrumentos de trabalhos adequados para estudar o significado e desenvolvimento das artes plásticas do continente em um passado recente. O posicionamento de Eder se assemelha à de Acha no sentido de questionar a validade das velhas formas de se compreender a arte, sobretudo à da América Latina, e a necessidade de construir

[9] ACHA, Juan. **El artista latinoamericano y su identidad**. Op. cit., p. 44.

[10] EDER, Rita. "El debate latinoamericano en el arte: notas para um analisis". In: **Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo**: catálogo. Op. cit., s/p.

[11] Idem.

novos caminhos quando surgem novas interrogações e novos fenômenos artísticos, assim como o nascimento da disciplina de crítica e história da arte especificamente latino-americana, diferente da crítica e da história da arte internacional e que busca explicar de modo totalizador a arte produzida no continente, exigindo, por sua vez, um olhar atento e diferenciado sobre essa produção. Essa conduta se deve à dificuldade de se separar, em diversos momentos, o estudo do fenômeno artístico de alguns fatos e acontecimentos políticos e sociais.

Tanto o Simpósio de Austin quanto o Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo não apresentam consenso, assim como não ambiciono aqui defender ou refutar a existência da identidade latino-americana na arte e o modo como ela deva se apresentar, concluindo uma discussão que nunca apresentou conclusões. A discussão levantada configura-se como resultado de um contínuo esforço de entendimento da expressão artística do continente, e mesmo para os mais internacionalistas desse centro artístico regional, a "latinidade" da arte continental desperta interesse e dúvidas.

Referências Bibliográficas:

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

BAYON, Damián (ed). **El artista latinoamericano y su identidad**. Caracas: Monte Avila Editores C. A., 1977.

SERVIDDIO, Fabiana. **Arte y Crítica en Latinoamérica**. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012.

Simpósio da I Bienal Latino-America de São Paulo: catálogo. Volumes I e II. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978, s/p.

As Pinacotecas Municipais de Porto Alegre: A cidade na pintura de paisagem

José Augusto Avancini
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Resumo: As atuais pinacotecas municipais de Porto Alegre, localizadas no Paço dos Açorianos - sede da prefeitura e primeiro prédio de relevo na paisagem urbana da cidade, concluído em 1901 e hoje um dos monumentos símbolos do município - abrigam no primeiro andar e no subsolo salas e reserva técnica das coleções que se formaram ao longo dos séculos XIX e XX. Com aquisições e doações esporádicas, as coleções passaram a fazer parte das propriedades municipais e suas peças foram ordenadas e recolhidas de diversos órgãos da administração municipal. A Pinacoteca Aldo Locatelli, batizada com o nome do pintor e professor italiano que viveu e obteve reconhecimento público no RS entre 1948 e 1962, foi uma das duas coleções constituídas a partir desse conjunto de peças, com destaque para o grupo de pinturas de paisagem que fixam as vistas da cidade desde o século XIX.

Palavras-chave: Instituições artísticas. Pintura de paisagem no Brasil. História da arte no Brasil.

Abstract: The current functioning public art galleries of Porto Alegre are located at the *Paço dos Açorianos* – where the city hall, first relevant building in the city's urban landscape, concluded finished in 1901 and considered today one of the city's most symbolic monuments, is located – and house, in the first and underground floors, rooms and technical reserves of collections gathered throughout the 19th and 20th centuries. With sporadic acquisitions and donations, the collections have become city property and their works have been organized and assembled from several city administration agencies. The Aldo Locatelli Art Gallery, named in honor of the Italian painter and Professor who lived in Porto Alegre from 1946 to 1962 and gained public recognition in the State, was one of the collections built from this set of works, being the most prominent the group of landscape paintings that have established the city views since the 19th century.

Keywords: Art institutions. Landscape painting in Brazil. Art History in Brazil.

A coleção de pinturas de paisagem da Pinacoteca Aldo Locatelli da prefeitura municipal de Porto Alegre, reúne um pequeno conjunto de quadros que apresentam a paisagem urbana da cidade desde por volta de 1890 até 1974, perfazendo um período de cerca de 80 anos da vida da cidade, período no qual esta sofreu profundas mutações urbanísticas e um acelerado crescimento econômico e populacional. Essa pinacoteca resultado da reunião das peças

de arte de propriedade municipal foi reunida pelas administrações no intuito de preservar e divulgar uma imagem da cidade em constante transformação no intuito de criar um acervo referencial para a manutenção da memória da cidade e de servir com repositório de referencias na criação de uma identidade urbana própria e singular, uma vez que o acelerado progresso urbanístico ameaçava a consolidação de qualquer imagem representativa da urbe para seus administradores e habitantes. Quais os pontos de referência a serem fixados como elementos de identificação e personalização da cidade? O conjunto de dez quadros que selecionamos da coleção municipal serve como exemplar de lugares de memória a serem preservados numa narrativa sobre a história da cidade e a permanência daqueles lugares e prédios que definiriam o sítio urbano.

A primeira grande referência é geográfica pela localização de Porto Alegre junto ao chamado Lago Guaíba, o que desde sua ocupação e fundação determinou sua configuração urbana. A cidade foi assentada sobre um espigão na península que avança para a confluência do estuário do rio Jacuí com o lago Guaíba. A relação entre o então chamado rio Guaíba e a cidade foi intensa até os 60 do século passado, quando com as transformações urbanas, o transporte pelo rio e o uso do porto foi paulatinamente substituído pelo transporte terrestre, com a nova malha rodoviária que começou a cobrir todas as regiões ribeirinhas em contato com Porto Alegre e também pela substituição do porto local pelo uso do chamado super porto de Rio Grande, vocacionado para a agricultura de exportação em larga escala. Várias obras de contenção das águas do rio foram feitas na cidade para evitar a repetição da trágica enchente de 1941 que paralisou a cidade nos meses de abril e maio daquele ano. Essas obras que corrigiram os cursos de vários arroios e drenou terrenos alagadiços, proporcionou uma grande expansão urbana nas antigas áreas alagáveis, mas também afastou a população do convívio com a cidade. Entre 1940 e 1970, várias obras de grandes dimensões acentuaram a separação entre a cidade e o rio, como a extensão do porto para os bairros norte, a construção de um muro de contenção para as águas de uma provável enchente que nunca ocorreu desde então, isolando o porto do centro da cidade, aterros ao longo da costa do lago em regiões urbanas como especialmente a realizada na encosta sul da península, alargando consideravelmente a área a ser ocupada pela expansão urbana e a construção de uma avenida dique ligando o centro da cidade com sua zona sul. Vários diques foram construídos na zona norte em torno da área ocupada pelo aeroporto com a finalidade de drenar e secar os terrenos alagáveis da bacia do rio Gravataí, afluente do Jacuí. Enfim a cidade foi dotada de proteção, verdadeiras muralhas que a separam do rio nas zonas centrais, norte e parte da zona sul. Dessa forma, a vida intensa que havia entre o rio e cidade desapareceu com a desativação do porto e uso exclusivo dos transportes rodoviários. O triunfo do automóvel foi total acompanhando a implantação e supremacia desse tipo de transporte por todo país, resultado de políticas equivocadas e favoráveis aos interesses particulares de montadores multinacionais e companhias de petróleo.

As telas selecionadas nos relatam essas mudanças que se iniciam graduais e vão num crescendo após os anos 70, já não mais representados nesse conjunto. Podemos fazer duas

abordagens que são complementares desse conjunto selecionado de dez telas que retratam a cidade em diferentes momentos de sua história desde o final do século XIX até a última grande transformação modernizadora dos anos 70, a primeira utilizando as telas como testemunho das diversas etapas do desenvolvimento urbanístico da cidade e a outra como testemunho da introdução no panorama artístico de novos estilos e técnicas pictóricas das correntes internacionais que influenciaram em diferentes graus a arte brasileira do período.

A tela de Giovanni Falcone fixa a parte sul da península mostrando ainda uma área rural e pouco ou quase nada urbanizada descortinando o amplo lago Guaíba, com inúmeros pequenos barcos que faziam o comércio com a cidade e a presença de diminutas figuras humanas, mulheres negras ou mestiças que lavam roupas nas margens do rio, hábito âmbito ainda até os anos 50 do século passado já no arroio Dilúvio canalizado, dentro da área já urbanizada e quando as águas ainda permaneciam limpas e o arroio não havia se transformado no esgoto a céu aberto dos dias de hoje (Figura 1). Pode-se descortinar também ao fundo a histórica construção do asilo de mendicidade (1881) visitado pelos príncipes imperiais, Isabel e Gastão.

Figura 1 - Giovanni Falcone. *Vista do Guaíba*, s/d, óleo sobre tela, 95 X 197cm. Foto: F. Zago – Studio Z.

Uma paisagem bucólica, onde o rio e as colinas circundantes são os principais personagens. Num estilo próximo ao acadêmico Falcone nos oferece uma paisagem bucólica ao estilo da tradição européia desse gênero de pintura, em tom menor com tons suaves no qual predomina os azuis e verdes. O mesmo tema é abordado na tela de Torquato Bassi, mas em ângulo diferente, focalizando desde a estrada do Cristal, na zona sul de Porto Alegre, o rio e o lado sul da península, nos dando o perfil da cidade naquele momento, destacando como referência os pontos extremos do cenário urbano com a casa de correção, na ponta da península e a direita no alto espigão o edifício da Santa Casa de Misericórdia, e a esquerda próxima o centro da cena se destaca as torres da igreja de N. S. das Dores, esses dois últimos ainda hoje existentes. A cidade é ainda tomada no seu traçado original do final do século XVIII, apesar

de sua expansão já haver se iniciado desde 1880 aproximadamente. Essa vista a distância toma o rio como principal personagem e a cidade acomodada ao seu ambiente. As qualidades plásticas da obra se assemelham a de Giovanni Falcone, com influência de um academismo atenuado já procurando formas e cores mais livres das regras para expressar sua interpretação do tema. Nas duas obras o rio é presença constante e determinante na construção plástica das telas.

Os dois primeiros professores do Instituto de Artes criado em 1908, cuja escola de artes plásticas começa a funcionar em 1910, Libindo Ferraz e o tcheco Francis Pelichek vão fixar canto e monumentos da cidade que tem importância histórica ao relatarem o desenvolvimento urbano da urbe já no início do século XX, Libindo nos brinda com a vista da famosa ponte de pedra, pela qual passava o arroio Dilúvio, antes de ser canalizado, dentro do plano geral de saneamento da áreas alagáveis da cidade. Nos apresenta em aquarela uma visão poética da pequena ponte e de seu entorno pobre de então. Obra de 1929, fixa um recanto que hoje totalmente remodelado transformou a ponte em monumento dentro de uma grande praça que comemora a fundação da cidade pelos açorianos do século XVIII. Pelichek fixa em 1925 o Beco do Poço, logradouro na área central que seria posteriormente demolido para o alargamento de vias para a circulação do centro, assim como fazia parte de afastar a população pobre dessa central dentro do espírito positivista do saneamento das grandes capitais. É um testemunho de época de uma cidade que perde seu caráter meio rural que ainda mantinha e a presença das camadas pobres e excluídas de uma sociedade que se queria mais moderna e atualizada dentro dos padrões ditos ocidentais. Os dois trabalhos são de pequeno tamanho, feitos com aquarela que nos dá um colorido vivo e execução rápida. Eles se mantém dentro de uma tradição acadêmica atualizada, já influenciada pelos movimentos modernos, especialmente o impressionismo e o pós-impressionismo.

As obras de Ângelo Guido, Luiz Maristany de Trias e Benito Castañeda, focam a cidade no decênio de 1935-45, secundo período de grandes obras na remodelação da área central e na expansão dos bairros que são incorporados a malha urbana. Ângelo Guido a partir de alguma foto ou gravura anterior a 1912, pois o mercado público não tinha ainda construído o segundo andar, aproveita para mostrar o vínculo da cidade com o Guaíba, dando uma visão do edifício a partir do rio com os barcos que atracavam junto do mercado trazendo produtos comestíveis que abasteciam a cidade da região da bacia do rio Jacuí. Essa integração entre o rio e as zonas produtoras de alimentos se prolongou até entrados os anos 60 do século passado. O quadro de Guido com tratamento pós-impressionista é rico em cores intensas e pinceladas grossas, criando um impacto visual forte, lembrando as obras dos seguidores de Van Gogh. O empastamento das tintas e o corte fotográfico da imagem acentuam o movimento do olhar em diagonal em oposição às linhas formadas pelos mastros das telas. Pintura dinâmica de um modernismo adaptado às tradições clássicas, sem contudo perder sua qualidade plástica. Já o espanhol Luiz Maristany de Trias radicado entre nós, fixou a cidade em diversos ângulos e relata em suas pinturas muita próximas formalmente as de Guido e pode-se dizer até mais

ousadas no colorido, na composição e na quase dissolução das formas, alguns momentos da transformação da cidade na década citada. Suas duas obras selecionadas nesse conjunto, Docas – Barcos de Navegantes e Abrindo a Avenida Borges de Medeiros, marcam a passagem de uma visão ainda bucólica da relação entre o rio e a cidade para a época das grandes obras públicas que alterariam para sempre o cenário urbano do centro da cidade (Figura 2). Na primeira obra mencionada temos o conjunto de pequenos barcos que faziam o comércio de produtos já indicados, mas já numa área não tão central e sim na extensão norte do porto no então bairro industrial dos Navegantes. Verdadeira feira popular, aonde acorriam muitos populares em busca de abastecimento e de produtos baratos. A cena é enfocada tendo à direita a margem do rio, antes da construção do cais, e os barcos alinhados em diagonal com seus mastros e uma vela enfunada, acentuando a sensação de movimento já refletida nas águas. Cores intensas e pinceladas rápidas e empastadas aumentam a ilusão de agitação e movimento dos ventos e dos trabalhadores e das pessoas que vão as compras, tudo dentro de um dinamismo típico de cidades em crescimento e de seus locais de comércio. Na segunda, um

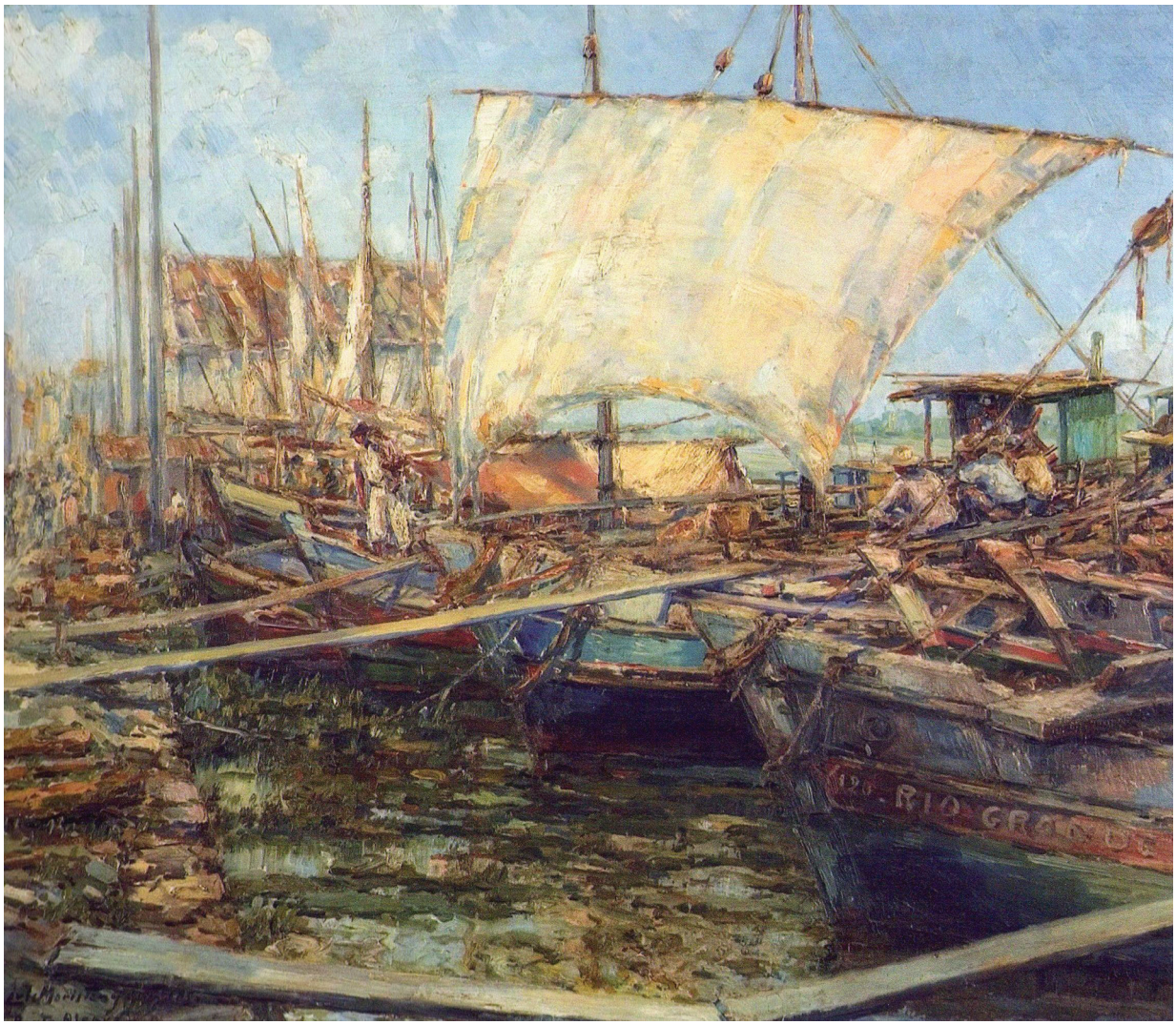


Figura 2 - Luiz Maristany de Trias. *Docas – Barcos de Navegantes*, 1940, óleo sobre madeira, 70,5 X 80,5cm. Foto: F. Zago – Studio Z.

tríptico, onde registra a abertura da principal via de trânsito do centro, conectando a margem norte da península, onde está o porto e a margem sul, rasgando o espigão de morro que dificultava a ligação e a ocupação ordenada de boa parte do espaço central. Obra gigantesca para época que exigiu inclusive um empréstimo internacional para poder financiar a execução desse grande feito de engenharia. Seria a primeira grande intervenção na paisagem natural e urbana da cidade que foi seguida de muitas outras até os recentes anos, visando sempre facilitar o transporte individual em detrimento do coletivo. A supremacia do automóvel sobre o trem de passageiros, quer subterrâneo ou de superfície, é a predominância em nossa época da supremacia do petróleo e de uma modernização periférica e selvagem. Os três painéis que formam o tríptico são construídos com pinceladas pastosas em ocre predominante. Nos três painéis estão presentes as máquinas escavadeiras e caminhões encarregados de remover os entulhos das escavações para abertura da avenida feita nos anos 20, mas retratada por Maristany logo após esse período. Fato digno de um registro épico como pretendeu fazer o pintor. Nos horizontes dos painéis laterais o céu se apresenta alto em contraste com as obras sendo realizadas na escavação do morro e já no painel central, mais largo, o horizonte se abre para o lado sul da península mostrando parte do rio e do morro de Santa Teresa ao fundo. O pintor continua trabalhado com pinceladas espessas e provavelmente com espátula para acentuar o efeito geral de movimento e transformação da paisagem É por fim, o tão decantado progresso que se aproxima e o rio até então presente que se afasta dando lugar a uma cidade que passa a lhe ignorar e que se assenta nas novas tecnologias de construção. A tela de Benito Castañeda usando um corte fotográfico tirado em ângulo superior apresenta um close da estação de bondes da Praça XV, que ligavam o centro com a zona norte da cidade. Hoje o edifício é conservado como local de descanso dos transeuntes que transitam pelo centro junto ao Mercado Municipal, uma vez que os bondes já desapareceram da paisagem citadina a mais de 40 anos. O tratamento pictórico se aproxima dos dois pintores anteriores pela coloração viva e a pincelada rápida e empastada. Castañeda junta numa mesma imagem fragmentos do jardim da praça e os prédios localizados nela e nos arredores, formando um conjunto compacto e um tanto sufocante que faz par ao grupo de pessoas que se espremem no canto inferior esquerdo da tela aguardando o transporte que as conduziria para casa. É já a representação da grande cidade e de seu movimento intenso e de massas urbanas que se deslocam sem um espaço razoável para preservarem suas intimidades.

O quadro de Gastão Hofstetter feito dez anos após ainda preserva um certo bucolismo ao retratar uma praça junto de uma nova grande avenida recém aberta ligando o centro à zona norte, como saída para a região da serra. A cena mostra duas mulheres e uma criança caminhando dentro da praça e entre as árvores, com cerca e uma casa no último plano, todos os elementos envolvidos pela vegetação das grandes árvores que enchem a tela deixando apenas uma nesga de céu. As figuras são apenas esboçadas as cores fortes e quase chapadas numa maneira expressionista, as sombras do primeiro plano apenas tapam como uma cortina a claridade das cores nos planos posteriores que iluminam toda cena, mistura de natureza e

paisagem urbana. A lição expressionista marcou vários artistas gaúchos desde os anos 40 até os anos 80, com a obra seminal de Maria Lídia Magliani. Talvez devido à presença forte da colônia alemã e da receptividade do estilo pelos artistas brasileiros do modernismo e a perfeita adequação entre as intenções expressivas do movimento alemão e do modernismo tal como se constitui no Brasil a partir dos a nos 20. Hofstetter tomou a cidade com seus cantos e recantos como o principal tema de sua obra. Dentro de sua opção pela linguagem do expressionismo, mesmo atenuado no final da vida, perseverou nesse registro e nele encontrou sua melhor maneira de ver seu mundo na cidade de Porto Alegre.

A obra com a qual encerramos nosso passeio visual sobre a cidade é o painel de Carlos Scliar realizado para decorar o salão nobre do Paço dos Açorianos, edifício sede da administração municipal (Figura 3). Foram realizados para este vasto salão três painéis que narrariam momentos cruciais da história da cidade, tomamos como exemplo o painel que documenta a grande transformação da cidade e sua transformação em metrópole contemporânea – Porto Alegre atual e sua projeção para o futuro – no qual se fundem a técnica de montagem fotográfica possibilitando o uso da perspectiva ascensional medieval pela sobreposição de figuras de vão do nível mais baixo e próximo ao nível mais alto e mais distante. Assim o pintor dispôs de imagens que vão do nível inferior, mostrando o porto da cidade e suas engrenagens, em seguida alguns edifícios históricos e públicos significativos e dominando a cena num sentido verticalizador edifícios modernos de muitos andares junto com viadutos e túneis apontando para um futuro de prédios muito altos, uniformizados que sobrepujam em muito a escala humana das velhas cidades e dos velhos tempos de Porto Alegre. A idéia do crescimento vertical e expansivo e opressivo está muito bem expresso neste monumental painel. O Guaíba, personagem principal dos nossos paisagista escolhidos recebe no final do nosso trajeto histórico apenas uma pequena referência indireta pela presença de navios e do porto, sem que as águas apareçam. A nova cidade depois deste roteiro visual que abrange quase 80 anos de história, se restringe a uma visão altamente tecnificada e artificial da cidade, sem maior integração com seu meio ambiente original. A separação entre o rio e a cidade se completou com o erguimento da muralha, dita protetora do centro, entre a Avenida Mauá que margeia o porto e o próprio porto. Assim a cidade se afasta de seu principal suporte natural, seu local de acolhida e de vida econômica e se enclausura em espaços cada vez mais privatizados dos condomínios verticais e horizontais e dos grandes shoppings centers, novos espaços da sociabilidade humana e de consagração social. A cidade de desumaniza e se caracteriza como o local de trânsito permanente e incansável do capital.

A técnica utilizada de colagens fotográficas da cidade através da serigrafia possibilitou ao artista unir a modernidade da técnica aplicada com a mensagem ambígua de uma nova cidade que cresce de forma desordenada marcada pelo concreto, pelo gigantismo dos prédios e da ruptura com a escala do meio natural, dissolvendo esse debaixo de inúmeras construções que o vão desfigurando. É a cidade monstro, engolidora do indivíduo e da supressão de espaços públicos de encontros e trocas pessoais.

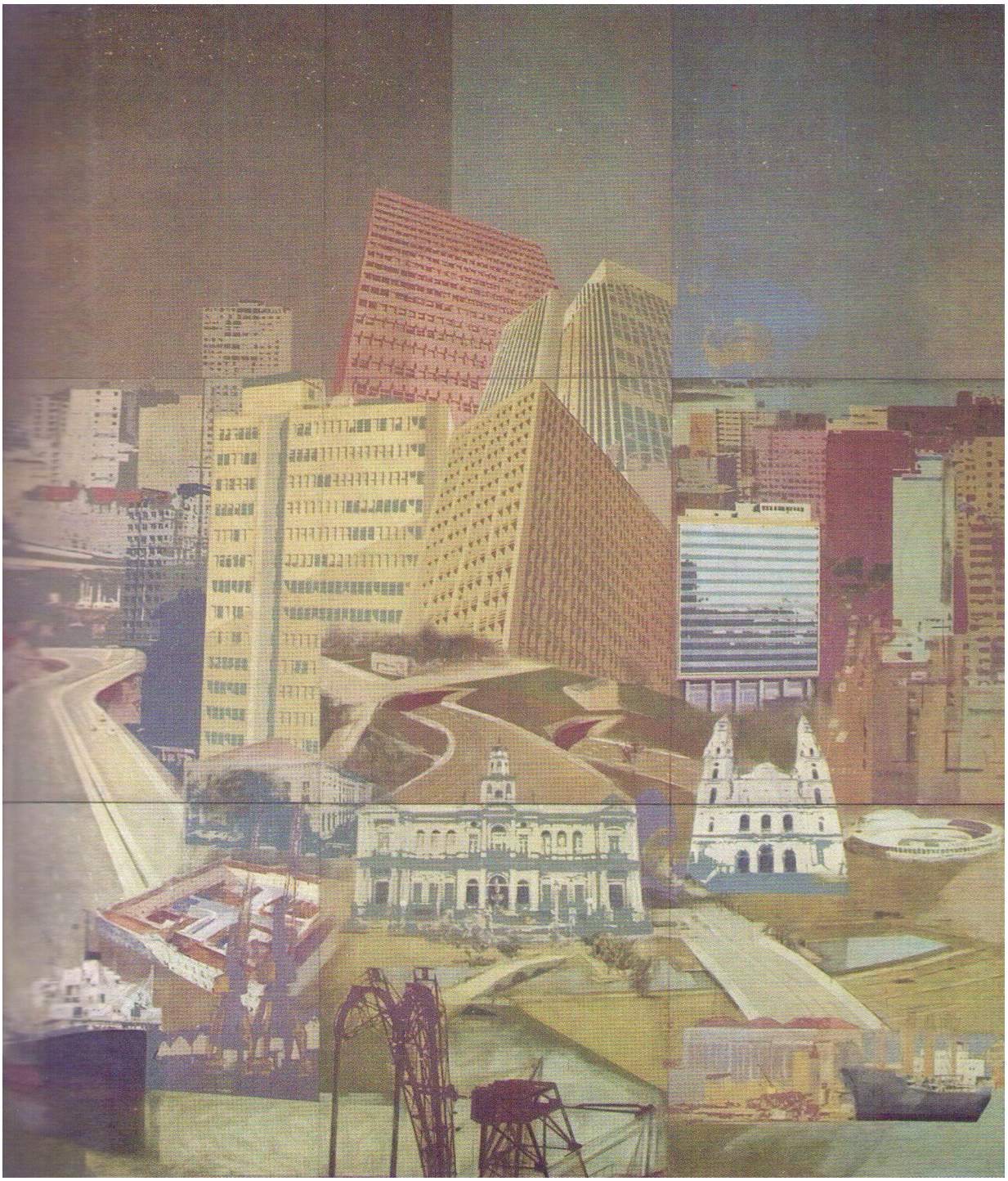


Figura 3 - Carlos Scliar. *Porto Alegre atual e sua projeção para o futuro.* 1974, pigmento e cola vinílica sobre tela, 360 X 300cm. Foto: F. Zago – Studio Z.

O grupo que examinamos era composto por artistas viajantes, com Giovanni Falcone e de artistas professores na sua maioria que auxiliaram a consolidação do ensino e do sistema das artes em Porto Alegre, com exceção de Gastão Hofstetter, todos estiveram vinculados ao ensino das diversas técnicas visuais, com predominância da pintura a óleo e influenciados pelos diversos movimentos e estilos que vindo da Europa nos informaram e formaram, como o academismo atenuado e já influenciado pelos novos movimentos modernos, pelo pós-

expressionismo, pelo expressionismo, pela foto-montagem onde encontramos as ressonâncias do cubismo, com suas desmontagens dos objetos e do espaço real, abrindo a percepção para novos planos de fruição e interrogação sobre o mundo que nos cerca.

Essas imagens apresentadas compõem um quadro da evolução social, urbana e histórica da cidade, nos trazendo suas diversas camadas e diversas transformações ao longo de quase um século, jogando com binômio memória/esquecimento e o que devemos preservar para compor sinteticamente uma imagem ícone da cidade que nos represente e nos alimente e oriente nos caminhos que vamos trilhando nela. É a busca incessante de uma identidade social urbana que é continuamente destruída pela desfiguração do ambiente natural e construindo na devoração contínua que o capital e o consumo nos impõem em nossa atualidade. Talvez se possa afirmar, romanticamente, que a arte, no caso as visuais nos auxiliam nos dando balizas para nossas caminhas incessantes no conhecimento e no reconhecimento da cidade que julgamos nos pertencer e ao qual queremos pertencer.

Referências Bibliográficas:

Krawczyk, Flávio. Paisagens silenciosas: Porto Alegre na Pinacoteca Aldo Locatelli, in: Possamai, Zita R. (org.) Leituras da Cidade. Porto Alegre: Evangraf, 2010. p. 169-83.

Catálogo:

Pinacotecas Aldo Lacatelli e Ruben Berta. Acervo Artístico da Prefeitura de Porto Alegre. Prefeitura de Porto Alegre. Ana Luz Pettini; Flávio Krawczyk, Porto Alegre: Pallotti, 2008. 216 p.

MUnA: uma acervo de papel?

Luciene Lehmkuhl
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Resumo: O Museu Universitário de Arte - MunA, da Universidade Federal de Uberlândia, conta com um acervo majoritariamente formado por obras cujo suporte é o papel. São principalmente gravuras, nas mais variadas técnicas, que compõem mais de 80% do acervo e, mesmo tendo sido objeto de pesquisas monográficas e de projetos na própria instituição, ainda se mantêm como território pouco conhecido do público frequentador do museu, dos estudantes, professores e técnicos da Universidade. Pretendemos com este texto abordar o MUnA a partir de seu acervo, discutindo seu caráter de exibição, guarda e conservação das obras de arte, ao longo da sua existência, que remonta ao ano de 1998 da sua inauguração.

Palavras-chave: MUnA. Acervo. Obras de arte. territórios da arte.

Résumé: *Le Museu Universitário de Arte - MunA, de la Universidade Federal de Uberlândia, tient dans son fonds, la plupart des ouvres d'art sur papier. Elles sont gravures, dans les plus différentes techniques, qui sont plus de 80% du fonds et, même comme objet d'études et des projets dans l'institution, elles sont encore mal connues au publique, aux étudiants, professeurs et techniciens de l'Université. On propose, avec ce texte, un approche au MUnA à partir de son fonds, avec la discussion de son caractère d'exhibition, garde et conservation des ouvres d'art, au long de sa existence, qui remonte l'année 1998 de l'inauguration.*

Mots-clés: *MUnA. Fonds. Ouvres d'art. Territoire d'art.*

O Museu Universitário de Arte - MunA, da Universidade Federal de Uberlândia, órgão complementar do Instituo de Artes, conta com um acervo majoritariamente formado por obras cujo suporte é o papel. São desenhos, pinturas, fotografias e principalmente gravuras, nas mais variadas técnicas, que compõem atualmente mais de 80% do acervo.

Parte significativa das obras da coleção de gravuras sobre papel entrou no acervo por meio de doações do Banco Central do Brasil (1996) e do Instituto Itaú Cultural (2001), cujas políticas de gestão de seus respectivos acervos incluem a doação e redistribuição de obras para instituições de arte no país. A presença destas obras, cinquenta e cinco em um universo de aproximadamente duzentas e cinquenta (dados do ano de 2008), assinadas por importantes gravadores brasileiros, talvez tenha funcionado como fator aglutinador de outras

obras engendrando exposições, doações e aquisições de obras sobre papel, especialmente gravuras, nas décadas subsequentes. Resulta que as obras em papel (especialmente aquelas das duas doações) foram recorrentemente expostas e citadas, enquanto obras em outros suportes, mesmo quando presentes no acervo, acabaram não recebendo a mesma atenção nas exposições organizadas pelo próprio Museu.

Estes dados, oriundos de diferentes pesquisas realizadas com o acervo do MUnA por diferentes pesquisadores,[1] fazem pensar as bases que compõem nossa maneira de construir discursos sobre a arte e sua história. Lugares privilegiados como centros de saber e geradores de discursos que legitimam e incentivam a presença de determinadas obras e determinados artistas em acervos nos espaços mais remotos deste imenso país, são evidenciados como geradores de certo rumo tomado por acervos como o do MUnA. Estes dados são abordados neste texto para discutirmos os territórios da arte, tanto aqueles situados fora dos centros tradicionais como também as abordagens presentes na escrita da história da arte, tendo o MUnA e seu acervo como centro de interesse.

A composição de uma coleção de papéis

Inaugurado no ano de 1998, já com o nome de Museu Universitário de Arte e localizado no atual endereço Praça Dr. Cícero Macedo, no bairro Fundinho, na cidade de Uberlândia, o MUnA possui uma trajetória menos longa que a edificação na qual se encontra atualmente. No local, em frente a atual edificação do MUnA, foi erguida em 1850 a capela Nossa Senhora do Carmo e São Sebastião que posteriormente se transforma na igreja matriz. Entre os anos 1943 e 1946, durante o governo do interventor José Vasconcelos Costa, no desenrolar da política estadonovista de “Marcha para o Oeste” a cidade já em expansão assume papel importante como lugar de apoio ao trânsito de pessoas e mercadorias. A capela dá lugar, então, a uma estação rodoviária. Ao lado da rodoviária havia um casarão comercial que se transforma em bar (denominado Oasis), atendendo locais e viajantes que circulavam naquele entorno. Quando o imóvel foi adquirido pela Universidade Federal de Uberlândia para abrigar seu museu de arte, o bar já não mais existia e na edificação funcionava uma casa de peças de cerâmica e xaxins.

A trajetória do MUnA e seu acervo estende-se em temporalidade menos alongada, sem ser no entanto menos detalhada e eivada de transformações . Seu acervo começa a ser constituído, na década de 1980, a partir de doações feitas por professores da própria instituição e artistas que a visitaram e participaram de eventos e exposições que ocorriam na

[1] LEHMKUHL, Luciene (Coord.). OLIVEIRA, Fabiana Carvalho de (Bolsista). *MUnA: História de um acervo*. Relatório final do Projeto financiado pela Fundação de Amparo e Pesquisa no Estado de Minas Gerais - Edital Universal FAPEMIG/2006. Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2007- 2009. OLIVEIRA, Fabiana Carvalho de. *O acervo do Museu Universitário de Arte - MUnA*: coleção e espaço museal por entre lacunas, fragmentos e contextualização. Trabalho de Conclusão de Curso da Graduação em Artes Plásticas, Universidade Federal de Uberlândia, 2009. ANDRADE, Ana Paula. *MUnA e seu acervo:* lugar de memória e esquecimento, 2012. Mestrado em Artes. Universidade Federal de Uberlândia. FONSECA, Alice Registro. Ação Educativa nas exposições do Museu Universitário de Arte - MUnA. 2011. Mestrado em Artes. Universidade Federal de Uberlândia. LEHMKUHL, Luciene, DORIA, Renato Palumbo. *MUnA*: um acervo em exposição, 2010.

Universidade, no campus Santa Mônica, no bloco A, espaço no qual encontrava-se instalado o Departamento de Arte.[2] Ainda na nesta década, no ano de 1985 foi inaugurada a Galeria de Arte da UFU, à rua Duque de Caxias, centro da cidade de Uberlândia, local que também abrigava a Reitoria da Universidade. Espaço utilizado pelo Departamento de Artes com exposições que apresentavam artistas locais e nacionais, logo mostrou-se, no entanto, inadequado às funções de guarda e exposição do acervo que começava a se formar. Pode-se, no entanto, ler no histórico do projeto Galeria Amílcar de Castro de 1995 que a iniciativa da implantação dessa Galeria "resultou em um pequeno acervo de obras de arte constituído de pinturas, desenhos, gravuras e esculturas provenientes de doações feitas por artistas que tiveram suas obras expostas neste período",[3] evidenciando a importância das ações ocorridas nesse espaço para a formação do acervo do futuro Museu.

Uma década depois, no ano de 1995, professores do Departamento de Artes e do Departamento de Arquitetura iniciam a redação do projeto intitulado Galeria Amílcar de Castro (citado acima) visando a criação e edificação de outro espaço expositivo, uma vez que anunciavam no próprio projeto a desocupação do espaço da rua Duque de Caxias e a inexistência de uma galeria de arte na Universidade,

> "o que faz com que mostras de arte e outras exposições aconteçam sempre em espaços improvisados como corredores, ou inapropriados como as bibliotecas inviabilizando a realização de exposições de acervos de museus e de instituições culturais que frequentemente nos são oferecidas".[4]

O espaço projetado, inicialmente denominado como galeria, sofreu algumas alterações e ganhou contornos de museu, tendo sua denominação alterada ao longo do período de realização e implementação do projeto que culminou com a inauguração em 11 de dezembro de 1998 do Museu Universitário de Arte - MUnA. No ano de 1999 o projeto de reestruturação da edificação para instalação do Museu foi premiado na VIII premiação do Instituto dos Arquitetos do Brasil - MG, cuja notícia fartamente ilustrada foi publicada na revista do IAB-MG, denominada, *Aqui: arquitetura, cultur*a do mês de novembro de 2001.[5]

O projeto de 1995, traz uma descrição do acervo de obras de arte existente na Universidade como justificativa para a implementação de um espaço físico adequado também à guarda e conservação destas obras, que naquele momento encontravam-se ornando paredes de diversas salas de secretarias, da Reitoria ou depositadas no arquivo morto da Universidade, bem como no próprio Departamento de Artes Plásticas - Deart. O projeto aponta a existência

---

[2] FRANÇA, Alexandre; RAUSCHER, Beatriz Basile da Silva et all . *Projeto Galeria de Arte Amílcar de Castro* - proposta de implantação de um espaço cultural da Universidade Federal de Uberlândia, 1995, p.7. (projeto de 38 páginas com fotografias, acervo do MUnA).

[3] *Idem., ibidem*., p.7.

[4] *Idem, ibidem*., p.7.

[5] O projeto foi premiado na categoria E - preservação e recuperação. Na revista se lê o seguinte detalhamento: "Prêmio pela implantação que promoveu a reutilização de uma construção de valor histórico da cidade ao mesmo tempo que superou o marco arquitetônico original". São citados os nomes dos arquitetos responsáveis pelo projeto: Patrícia Azevedo ribeiro, Ricardo ribeiro Pereira, Maria de Lourdes Pereira Fonseca, Luiz Eduardo dos Santos Borba, Elza Cristina Santos. *Aqui: Arquitetura, cultura*. Nov.2001, p.30.

de cerca de noventa obras, entre elas, “gravuras, esculturas, pinturas, desenhos e tapeçarias recebidas em doação dos artistas que expuseram na Universidade em mostras organizadas pelo Deart no período de 1983 a 1991”.[6] São citados nomes de diversos artistas como os professores do Departamento de Artes plásticas: Ana Maria Araújo, Lucimar Bello, Darli de Oliveira, Valéria Ochoa, Shirley Paes Leme e Mary Di Lorio; os ex-professores Maurício Nacif, Dante Veloni, Hélio Siqueira, Mário Arreguy e Maciej Babinsky. E ainda artistas como Ana Tavares, Henrique Lemes, Scorzelli, Helvio de Lima, Fayga Ostrower, José Moraes, Augusto Rodrigues, Fernando Flávio, Geraldo Queiroz, Carlos Scliar e Amílcar de Castro, entre outros.

Este mesmo texto assinala que o “acervo caracterizava-se principalmente por reunir grande número de obras nas técnicas de gravura; são litografias, serigrafias, gravuras em metal, xerografias e xilogravuras, totalizando quase metade do acervo”.[7]

O Museu abre suas portas em 11 de dezembro de 1998, com uma exposição de 20 professores do Departamento de Artes Plásticas. No mês de maio de 1999, com o Museu já inaugurado e em funcionamento, o Deart encaminha à FAPEMIG um projeto denominado *Projeto Piloto MUnA-UFU: um museu modelo à serviço da comunidade e da pesquisa universitária - fase 1 - diagnóstico e levantamento de dados*, no qual, entre muitos dados e propostas, aparece mais uma vez uma listagem dos nomes de parte dos artistas que compunham o acervo do Museu.[8] Esta listagem em nada difere da apresentada no projeto de 1995.

Antes mesmo da inauguração do MUnA, a Universidade recebeu importante doação de obras de arte do Banco Central do Brasil, vinculada à política do Banco de reestruturação da sua coleção de arte. Eram alvo das doações as instituições brasileiras com acervos artísticos em formação. O contrato de doação foi assinado, em 21 de março de 1996, pela professora Darli Reinalda Pinto de Oliveira, Chefe do Deart, nomeada em Portaria como representante legal da Universidade Federal de Uberlândia para fins do referido contrato. Acompanha o contrato uma declaração de entrega e recebimento das obras, também assinada pela professora Darli, na mesma data, que contém a relação dos nomes dos artistas, a relação das obras, o número de tombamento e o valor financeiro de cada uma.[9] Conforme a lista, na ocasião foram recebidas quarenta e nove obras de arte, de autoria de reconhecidos artistas nacionais como Maciej Babinski (26 gravuras em metal, 1 serigrafia e 1 desenho a nanquim e bico de pena), Emiliano Di Cavalcanti (4 serigrafias e 1 linóleo gravura), Alfredo Volpi (3 litogravuras), Clóvis Graciano (11 gravuras em metal) e Marcelo Grassmann (1 serigrafia). Com exceção de um desenho, todas as demais obras doadas são gravuras em diferentes técnicas como metal, xilogravura,

[6] FRANÇA, Alexandre; RAUSCHER, Beatriz Basile da Silva et all . *Projeto Galeria de Arte Amílcar de Castro* - proposta de implantação de um espaço cultural da Universidade Federal de Uberlândia, 1995, *Op. Cit.*, p. 8.

[7] *Idem, ibidem*., p. 8.

[8] Departamento de Artes plásticas. *Projeto Piloto MUnA-UFU*: um museu modelo à serviço da comunidade e da pesquisa universitária - fase 1 - diagnóstico e levantamento de dados. Universidade Federal de Uberlândia, 1999. Apresentado à FAPEMIG em 1999, p. 9. (Acervo do MUnA).

[9] Declaração de entrega e recebimento - 21 mar. 1996, assinada pelo Banco Central do Brasil e pela Universidade Federal de Uberlândia e Anexo I com a Lista de obras que devem ser doadas a UFU, devidamente rubricadas pelos signatários. (Acervo do MUnA).

litogravura e serigrafia. Posteriormente, esta coleção também foi incorporada ao acervo do recém inaugurado Museu juntamente com as demais obras de arte da Universidade.

Com o Museu em pleno funcionamento, no ano de 2001, outra doação foi realizada, desta vez pelo Instituto Itaú Cultural. Em 02 de março daquele ano a Universidade recebeu uma carta do Itaú Cultural informando que a instituição havia sido selecionada para receber a doação de um conjunto de gravuras de renomados artistas brasileiros, especificadas em relação anexa, solicitando que caso houvesse interesse, uma carta de confirmação deveria ser enviada ao Instituto. No dia 10 de maio a universidade recebeu uma cópia do contrato para assinatura. A partir de então, seis obras, também na linguagem da gravura, em técnicas de metal, litogravura e xilogravura, foram incorporadas ao acervo. Obras dos artistas Evandro Carlos Jardim (1 gravura em metal), Renina Katz (1 litogravura), Rubem Matuck (1 gravura em metal), Luise Weiss (1 litogravura), Maria Bonomia (1 xilogravura) e Ferez Khoury (1 xilogravura).[10]

Parte significativa das obras da coleção de gravuras sobre papel entrou no acervo por meio destas duas doações (do Banco Central do Brasil em 1996 e do Itaú Cultural em 2001), cujas políticas de gestão de seus respectivos acervos incluem a doação e redistribuição de obras para instituições de arte no país. A presença destas obras, cinquenta e cinco em um universo de aproximadamente duzentas e cinquenta (dados do ano de 2008), assinadas por importantes gravadores brasileiros, talvez tenha funcionado como fator aglutinador de outras obras engendrando exposições, doações e aquisições de obras sobre papel, especialmente gravuras, nas décadas subsequentes, ampliando assim, um perfil de acervo que já se mostrava constituído por grande percentual de obras em suporte papel. Resulta que estas obras (especialmente aquelas das duas doações) foram recorrentemente expostas e citadas, enquanto obras em outros suportes, mesmo quando presentes no acervo, acabaram não recebendo a mesma atenção nas exposições organizadas pelo próprio Museu.

Antes e depois da inauguração do Museu doações individuais foram efetuadas. Algumas delas possuem registros, seja em cartas assinadas pelos artistas, sejam anotações em um caderno de doações mantido pelo Departamento de Artes e posteriormente incorporado ao acervo de documentos do Museu.[11] Desta lista constam artistas como: Raimundo de Oliveira (2 xilogravuras), Renina Katz (1 linóleo gravura), Fayga Ostrower (1 litogravura), Israel Pedrosa (1 serigrafia), Sandra Rey (8 fotografias), Joana Gomes Santos (1 cerâmica), Miguel dos Santos (1 cerâmica), Carlos Scliar (1 álbum de serigrafias composto de 11 peças), Amílcar de Castro (1 escultura composta de 2 peças - em comodato), Maria Bonomi e Haroldo de Campos (1 livro composto por 39 peças de xilogravura), todas com registros de doações.

Muitas das obras doadas ainda se encontram sem os registros de doação, entre elas estão obras dos seguintes artistas: Ana Maria Araújo (1 desenho), Mário Arreguy (1 pintura), Ana Barros (2 mídias animação 3D), Lucimar Bello (1 desenho e 1 gravura em metal), Célio

[10] Lista de obras doadas pelo Instituto Itaú cultural. (Acervo MUnA).

[11] Caderno de doações. (Acervo MUnA).

Braga (1 pintura), Marlúcio Ferreira (1 fotografia), Ângela Gemésio (1 pintura), Francisco Homem de Melo (1 serigrafia), Nelson Leirner (1 objeto), Shirley Paes Leme (4 tapeçarias), Glenio Lima (1 pintura), Hélvio de Lima (1 pintura e 1 serigrafia), Vladimir Machado (1 pintura), Júlio Monteiro (1 pintura), José Moraes (1 pintura), Maurício Nacif (1 gravura em metal), Sérgio Nunes (4 off-set), Valéria Ochoa (1 desenho), Darli de Oliveira (1 desenho e 2 gravuras em metal), Geraldo Queiroz (1 pintura), Fernando Flavio Rodrigues (2 pintura), Carlos Scliar (1 serigrafia), Roberto Scorzelli (1 álbum de litogravuras composto por 19 peças), Hélio Siqueira (3 pinturas, 1 xilogravura e 1 cerâmica), Dante Veloni (1 pintura).

Ainda é necessário salientar a presença de obras dos artistas Cláudio Mubarac (1 gravura em metal) e Cildo Meireles (2 objetos), doadas por duas importantes instituições, a primeira pela Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP e a as outras pelo Instituto Arte na Escola. Outras obras entraram no acervo por premiação de aquisição em exposições que contaram com a participação do Museu como as obras de Osvaldo Carvalho (1 objeto composta de 18 peças) e de João Virmondes (3 fotografias)

Entre 2010 e 2014 foram incorporadas 233 novas obras ao acervo do Museu, estas ainda em processo de catalogação. Sabe-se, no entanto, que foram doadas no ano de 2010, 43 obras; no ano de 2011, 30 obras; no ano de 2012, 19 obras; no ano de 2013, 68 obras; no ano de 2014, 05 obras, em um total de 165 obras doadas nos 4 anos. Em fevereiro de 2012 foram compradas 68 obras. Mesmo sem contar com os dados exatos da catalogação, sabemos que a maior parte dessas 233 obras é de gravura sobre papel, dado que vem corroborar o caráter de obras em papel do Museu.

No entanto, não se pode esquecer que, mesmo em número reduzido, obras em outros suportes estão presentes no acervo e que se olhadas de perto, nos mostram seu valor e importância no âmbito das artes visuais no Brasil. Dentre elas podemos elencar os objetos *Zero dólar* e *Zero cruzeiro* de Cildo Meireles; o objeto, sem título, de Nelson Leirner; a escultura em aço, sem título, de Amílcar de Castro (todas expostas recentemente na exposição *100 anos da Pinacoteca: encontro de acervos*); quatro tapeçarias de Shirley Paes Leme; a peça em cerâmica, sem título, de Joana gomes Santos; a escultura em cerâmica, sem título, de Miguel dos Santos; a escultura em cerâmica *Pietá* de Hélio Siqueira; as duas mídias digitais de Anna Barros; o objeto de Osvaldo Carvalho; as pinturas de Geraldo Queiroz, José Moraes, Ângela Gemésio, Glênio Lima, Hélvio de Lima, Vladimir Machado, Fernando Flávio Rodrigues, Hélio Siqueira e Dante Veloni.

É necessário, portanto, pensar o Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia a partir de seu acervo na sua totalidade e na sua especificidade, observando atentamente os meandros de sua constituição e as peculiaridades das obras que o compõem. Assim, com obras de arte e documentos torna-se possível conhecer e escrever histórias sobre o Museu com o uso do seu acervo.

Quando o olhar se volta ao "outro": as premiações da Bienal de Veneza aos artistas latino-americanos (anos 1950/60)[1]

Maria de Fátima Morethy Couto
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: Minha comunicação tem por objetivo refletir sobre a relação entre centro e periferia, sujeito e alteridade, traçando um recorte temporal específico (anos 1950/60) e analisando uma situação precisa: as premiações concedidas aos artistas latino-americanos (em especial a de Julio Le Parc) na Bienal de Veneza nesses anos. Não se trata de imaginar que estes prêmios representaram o reconhecimento de uma influência inversa, da periferia para o centro, nem tampouco que eles significaram o ponto máximo de consagração para os artistas premiados. Pretendo, ao contrário, investigar e discutir as possíveis injunções e conexões que levaram a essas premiações.

Palavras-chave: artistas latino-americanos, Bienais de Veneza, premiações.

Abstracty: My communication aims to reflect on the relationship between center and periphery, subject and otherness, focusing on a specific time frame (1950s and 1960s) and analyzing a precise situation: the awards granted to Latin American artists (particularly Julio Le Parc) at the Venice Biennales held at those years. I don't think, however, that these awards represented the acknowledgment of a reverse influence, from the periphery to the center, nor that they represented the definitive recognition of the work of these artists. Nonetheless, I would like to investigate the possible injunctions and connections that led to these awards.

Keywords: Latin-American artists, Venice Biennales, awards.

Em artigo dedicado à análise do papel das Bienais de Veneza no contexto artístico daquele momento, e em especial à sua 33ª edição, realizada em 1966, Mário Pedrosa assim comenta o grande prêmio concedido a Julio Le Parc, artista de origem argentina, de 33 anos, residente na França desde 1958:

> O que importa aqui é o rompimento de um arraigado preconceito cultural artístico: fora da Europa Ocidental não há grandes pintores ou grandes escultores. (....) Le Parc é um dos nossos e seu prêmio marcou um data cultural para toda a América do Sul subdesenvolvida. Um artista da periferia é distinguido entre os mestre, bem

[1] Esta comunicação relaciona-se a projeto de pesquisa que desenvolvo com o auxílio do CNPq: *O trauma do moderno: trânsitos entre arte e crítica de arte na América do sul (1950-1970). Textos, obras e exposições.*

> protegidos, dos centros metropolitanos ocidentais, e o é com proposição nova aos visitantes da prestigiosa instituição. Insultaram-no por isso.[2]

Neste artigo, Pedrosa junta-se ao coro dos artistas, intelectuais e críticos de arte, em sua maioria franceses e sul-americanos, que saíram em defesa de Le Parc, uma vez que sua premiação causara grande polêmica, em especial na imprensa dos Estados Unidos. Esperava-se, uma vez mais, a consagração de um artista pop norte-americano; desta feita o favorito era Roy Lichtenstein**.** Lembremos que em 1964 Rauschenberg conquistara o grande prêmio da Bienal de Veneza, desbancando Roger Bissière, candidato apoiado pela França, trazendo assim o debate sobre a relação entre arte e cultura de massa para um dos maiores eventos artísticos do planeta. Para muitos, isso se dera em função de uma grande campanha orquestrada pelo governo norte-americano e conduzida por Alan Salomon, comissário da delegação dos Estados Unidos e um dos primeiros promotores da pop arte.

Na descrição de Laurie J. Monahan, a 32ª Bienal de Veneza, de 1964, teve lances inusitados, em especial no que se refere à apresentação da delegação norte-americana, que resultou de "uma maravilhosa engenharia cultural". Esta foi a primeira vez que o governo dos Estados Unidos esteve diretamente envolvido na organização de sua delegação, antes tarefa do MoMA, por meio da USIA (Agência de Informações).[3] Do mesmo modo, pela primeira vez na história da Bienal um norte-americano, Sam Hunter, diretor do Museu Judaico, fez parte do júri de premiação. Além disso, também de forma surpreendente, parte da delegação dos EUA teve seus trabalhos expostos em um anexo organizado especialmente para este fim, situado no Grande Canal, onde funcionara o consulado dos Estados Unidos, com horários mais estendidos, vernissage à parte e grande publicidade.[4] O fato de que as obras de Rauschenberg estivessem expostas fora do espaço tradicional dos Jardins quase impediu a concessão do prêmio. Para que isso não ocorresse, alguns de seus trabalhos foram transferidos para o pavilhão oficial dos Estados Unidos, no dia do anúncio dos ganhadores.

A reação da crítica francesa à premiação de 1964 foi, como esperado, francamente desfavorável, com quase todos os artigos fazendo menção à situação privilegiada dos Estados Unidos no contexto expositivo daquela edição. Pierre Cabanne, por exemplo, afirmou de modo enfático no periódico *Arts*:

> Em Veneza a América proclama: somos pobres negros em retaguarda, bons apenas a serem colonizados. O primeiro comando está em seu lugar: ele se chama pop arte. A invasão tem não respeita as formalidades, negligenciando o pavilhão oficial dos Jardins, ela toma distância e escolhe a extra-territorialidade: o antigo

[2] PEDROSA, Mário. Veneza: Feira e política das artes. In: *Mundo, homem, arte em crise.* São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 81-86. Coletânea de artigos organizada por Aracy Amaral.

[3] MONAHAN, Laurie J. Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennale. In: GUILBAUT, Serge (org.). *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal:1945-1964.* Cambridge (Mass.) e Londres: The MIT Press, 1990, p. 369-416. A autora ressalta o quanto a política norte-americana implementada por Kennedy procurou servir-se da arte e da cultura como propaganda ideológica e meio de difusão dos ideais democráticos.

[4] Kenneth Noland e Morris Louis tiveram seus trabalhos expostos no pavilhão oficial dos EUA, enquanto Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Frank Stella, John Chamberlain, Claes Oldenburg e Jim Dine figuraram no anexo. Rauschenberg e Jonhs foram os nomes de maior destaque, com 22 e 21 trabalhos expostos, respectivamente. Já Noland e Louis foram representados por 13 telas cada.

> consulado americano... transformado agora em templo da nova religião. O papa lá faz seus ofícios: Rauschenberg cercado por seus sacerdotes, Johns, Oldenburg, Dine, Stella.[5]

Em tom menos exaltado, mas igualmente crítico, Pierre Restany declara:

> Tenho por esses artistas a mais alta estima. Mas contesto com grande vigor a validade de procedimentos que criaram um precedente desastroso e contribuíram para suscitar uma aura de imperialismo cultural em torno dos americanos.[6]

O palmarès das Bienais de Veneza realizadas no pós-guerra, a partir de 1948, confirmara até então a supremacia da arte europeia, sobretudo da chamada Escola de Paris. No período em questão, os seguintes artistas conquistaram o grande prêmio: Georges Braque (1948), Henri Matisse (1950), Raul Dufy (1952), Max Ernst (1954), Jacques Villon (1956), Mark Tobey (1958), Jean Fautrier, Hans Hartung e Emilio Vedova (1960), Alfred Manessier (1962). Ressalte-se aqui, como exceção à regra, a premiação de Mark Tobey, pintor norte-americano, atuante em Seattle, no ano de 1958. Contudo, ao contrário da obra de Rauschenberg, a pintura abstrata de Tobey, de um gestual articulado, comedido, não confrontava de modo incisivo as convenções e o gosto "refinado" da Escola de Paris.

Em 1966, provavelmente em função das questões que envolveram a premiação de 1964, pairava no ar um sentimento anti-americanista, sobretudo por parte dos franceses. O mesmo Pierre Cabanne comenta agora:

> Lichtenstein, cujos quadrinhos monumentais são tão enfadonhos como vazios, um dos quatro participantes da delegação americana, era o favorito para o prêmio de pintura. Sabiamente orquestrado, o golpe de 64 falhou desta vez: esmagar a Europa, e em particular a Escola de Paris, com os dólares-pop. (...) Desta confusão saiu um *outsider,* o argentino Julio Le Parc, que vive e trabalha em Paris desde 1958. (...) Assim, o *op* ganhava a queda de braço com o *pop* e nenhum americano figurava entre os laureados, a Escola de Paris triunfava. *US go home*.[7]

Se a premiação de Le Parc, como observa Isabel Plante, autora de um capítulo sobre este tema em seu livro *Argentinos de Paris,* "significou para alguns críticos franceses a recuperação de um espaço de visibilidade internacional (e a honra), para a crítica norte-americana foi quase uma ofensa: um desconhecido artista argentino roubava o prêmio do artista estrela da galeria nova iorquina Leo Castelli".[8] Plante ressalta ainda a importância deste prêmio para determinados agentes culturais argentinos, que desde fins dos anos 1950 empenhavam-se na projeção da arte moderna e contemporânea argentina fora de suas fronteiras. Várias ações foram planejadas com este intuito preciso, tendo o crítico Romero Brest como grande articulador e o Instituto Torquato Di Tella como instituição promotora. Algumas premiações

[5] MONAHAN, Laurie J. *Op. Cit.*

[6] *Idem.*

[7] *Ibidem.*

[8] PLANTE, Isabel. El cinetismo y la consagración de Julio Le Parc: un "arte sin fronteras"? In: *Argentinos de Paris. Arte y viajes culturales durante los años sesenta.* Buenos Aires: Edhasa, 2013, pp. 123-178.

recentes no circuito internacional pareciam comprovar que essas ações estavam surtindo o efeito desejado: em 1961, Alicia Peñalba conquistou o prêmio de melhor escultora na Bienal de São Paulo; em 1962 Antonio Berni foi agraciado com o prêmio de gravura na Bienal de Veneza e, em 1966, Le Parc obtém o prêmio de maior prestígio internacional no campo das artes visuais.

Nesta edição da Bienal, Julio Le Parc foi o único artista a representar a Argentina, com mais de 40 obras e objetos cinéticos. Enquanto para alguns apenas a desorganização justificaria o envio de trabalhos de um único artista pela Argentina, para outros, diretamente envolvidos na montagem da mostra, como Miguel Ocampo,[9] a escolha resultava de uma avaliação precisa do contexto daquele momento e da oportunidade em jogo. O catálogo oficial da 33ª. Bienal enumera 41 trabalhos do artista, entre projeções, móbiles, espelhos vibráteis e jogos, datados entre 1962 e 1966.

Após a premiação, Denise René, marchand exclusiva de Le Parc na Europa e grande promotora dos artistas cinéticos, realizou uma exposição do artista e editou na ocasião um pequeno catálogo, fartamente ilustrado e finamente elaborado, com uso de recortes e material contrastante (papel alumínio) na capa e contra-capa, em que se pode ter uma ideia clara do trabalho realizado por Le Parc no período. O catálogo editado por René contém ainda fotos da sala em Veneza, além um texto de introdução à obra de Le Parc escrito por Frank Popper, um dos grandes teóricos da arte cinética, texto este intitulado “Le Parc et le problème de groupe”. Nele, Popper aborda, sem enfrentá-la de fato, a espinhosa questão do fato de um prêmio individual ter sido concedido a um artista profundamente envolvido no processo de criação coletiva:

Apesar do paralelismo da evolução plástica nos membros da maioria dos grupos, podemos nos perguntar se um fator estético pessoal não pode ser discernido espontaneamente nas propostas apresentadas ao espectador. Este problema pode encontrar uma resposta paradoxal no caso de Le Parc, que, em toda modéstia e com a finalidade de desmistificação, se deixa absorver em um grupo, cedendo seu lugar à obra anônima e à reação sem preconceito do espectador. Mas este espectador, ao reagir alegremente às proposições apresentadas – reação, para surpresa geral, aparentemente compartilhada pelo júri de Veneza – poderia bem reconhecer ali o espírito inventivo do artista e exclamar: ‘Le Parc está morto. Viva Le Parc’.[10]

A sala do argentino na 33ª. Bienal de Veneza, montada no espaço oficial dos Jardins, foi, segundo o noticiário da época, uma das mais visitadas, dentre todas da mostra. Ela continha obras que se serviam de recursos óticos e cinéticos com o objetivo de promover a participação do espectador, seja inserindo-o em ambientes com diferentes estímulos, em especial jogos de luz, seja convidando-o a manipular objetos que modificavam sua percepção visual, como os *Óculos para um outro olhar*. O conjunto exposto assemelhava-se ao que Le Parc e os outros

[9] Miguel Ocampo atuava então conselheiro cultural do Ministério das Relações Exteriores.

[10] POPPER, Frank. Le Parc et le problème du groupe. I: *Le Parc. Denise René*. Catálogo de exposição realizada entre os meses de novembro e dezembro de 1966.

membros do GRAV (Grupo de Pesquisas em Artes Visuais), do qual ele fazia parte, haviam apresentado nas duas edições anteriores da Bienal de Jovens de Paris, realizadas em 1963 e 1965, a saber, seus Labirintos e Sala de Jogos.[11] Tratava-se então de um trabalho coletivo, que buscava desmistificar a obra de arte e o ato criador e diminuir a distância entre estes e o espectador, incitando-o à ação por meio da criação de *lugares de lazer e de ativação,* onde o lúdico auxiliaria na transformação do indivíduo. Para muitos críticos, estes ambientes assemelhavam-se a meros parques de diversão. Evidentemente, a intenção do grupo era outra, como se faz claro nas palavras de ordem impressas por ocasião de suas exposições: *É proibido não participar; É proibido não tocar; É proibido não quebrar.*

> A incitação à participação lúdica, fora ou longe das redes reservadas à contemplação, permite o uso do objeto de arte enquanto veículo. Este último não só inicia uma ação, como lhe confere uma duração. O recurso aos labirintos e às salas de jogos permite ao GRAV uma ativação envolvendo, além da estimulação visual pela instabilidade, todo o corpo. Ele questiona a posição, ou mesmo o posicionamento de cada um na sociedade.[12]

O prêmio concedido a Le Parc, como vimos, não foi extensivo ao grupo, muito embora a imprensa francesa tenha feito menção a um triunfo coletivo. Para Denise René, o prêmio acabou por gerar dois resultados distintos, representando, a um só tempo, a legitimação do cinetismo e o começo do fim do projeto coletivo do GRAV, que se desfez enquanto grupo em 1968. A seu ver, "os outros artistas do GRAV ou se consideravam igualmente laureados ou julgavam que o prêmio criava um hiato injustificado entre Le Parc e eles; o que era um pouco verdadeiro. Foi isso que começou a destruir a unidade do grupo".[13]

Conforme mencionado acima, a imprensa francesa fez grande alarde do prêmio, exaltando-o como um reconhecimento da atualidade da arte produzida na França. Jean Clay dirá tratar-se da revanche de Paris:

> Se disse tanto que a França estava à margem dos grandes movimentos da arte moderna que surpreende ver que a arte cinética ali nasceu praticamente em sua totalidade, que se desenvolveu aqui mesmo, e que é aqui, dentro de nossos muros que uma cinquentena de artistas vindos de todos os rincões do mundo – America Latina, Suíça, Bélgica, Israel – reconstituíram, a bem da verdade em meio a indiferença quase total dos museus e colecionadores, uma nova Escola de Paris, uma espécie de sociedade secreta que comunga uma só idéia: adicionar o tempo às artes do espaço.[14]

Em 1967, Le Parc receberá, das mãos de André Malraux, Ministro da Cultura na França, a condecoração *Chevalier des Ordres et des Lettres,* o que reitera a importância deste prêmio no contexto cultural francês daquele momento. Na Argentina, por sua vez, festejava-se o prêmio como uma vitória da nova arte argentina e a afirmação de sua integração definitiva no

[11] O grupo, ativo entre 1960 e 1968, era formado pelos artistas Horacio Garcia, Julio Le Parc, Francisco Sobrinho, François Morellet, Joël Stein, Jean-Pierre Yvaral.

[12] HOHLFELDT, Marion. L'Œuvre collective du GRAV : le labyrinthe et la participation du spectateur. In: *Critique d'art* [Online], 41. Printemps/Eté 2013, acesso 11 agosto 2014. URL : http://critiquedart.revues.org/8334

[13] MILLET, Cahterine. *Conversations avec Denise René*. Paris: Adam Biro, p. 102.

[14] PLANTE, Isabel. *Op. Cit.*

circuito internacional. Jorge Romero Brest escreverá ao artista: “Seu triunfo é não apenas seu, mas da arte argentina e todos os que trabalharam por ela”.

Le Parc, porém, evitou associar seu trabalho a questões nacionalistas. Em sua opinião, sua arte não expressava nenhum pertencimento nacional: “Minha arte não é uma arte argentina, é somente arte, sem adjetivos, declarou. Excluí dela toda subjetividade. É para todos os homens”.[15]

A arte cinética, de fato, visava trabalhar com valores universais, e seus principais expoentes provinham de diferentes partes do mundo. Unia-os o desejo de transformar o homem por meio de um contato diferenciado com novos meios e pela extensão de sua capacidade perceptiva. De todo modo, em meio a outros artistas cinéticos igualmente ativos e produtivos, como os outros integrantes do GRAV, Vasarely ou Soto, recaiu sobre Le Parc a escolha do júri. De acordo com relatos de época, a seleção não foi rápida nem unânime, como resume Plante:

> Segundo conta Denise René, os sete membros do júri – Sergio Bettini, Palma Burcarelli (Itália), Roberto Delevoy (Bélgica), Kurt Martin (Alemanha), François Mathey (França), Miroslav Micko (Checoslováquia) e Norman Reid (Inglaterra) não conseguiram chegar a um acordo sobre o prêmio de pintura e necessitaram de cinco escrutínios. Segundo Chierico, o fator decisivo para esta premiação inesperada (e anti-americana) foi Miroslav Micko, professor do Instituto Pedagógico de Praga, quem logrou arrastar com ele a maioria do júri. (...) Segundo Lawrence Alloway, foi o Frances François Mathey, diretor do Museu de Artes Decorativas da França quem vetou Lichtenstein. Miguel Ocampo sustenta que o Ministro Francês da Cultura, André Malraux, pressionou para que se premiasse Le Parc. Otto Hahn fazia a seguinte dedução: se desejassem premiar a um artista maduro, a opção teria sido Fontana, mas ele era italiano e não poderia ganhar o Grande Prêmio de Pintura. Como a maior parte do júri era anti-americana, a sorte caiu sobre Le Parc.[16]

Se Le Parc foi o primeiro latino-americano a conseguir tal “façanha”, cabe lembrar de outras premiações igualmente significativas para artistas do continente sul-americano. Em 1962, conforme assinalamos, o também argentino Antonio Berni obteve o prêmio de melhor gravador. Quatro anos antes, Fayga Ostrower fora agraciada na mesma categoria. Ressalte-se ainda o prêmio de melhor desenhista concedido a Aldemir Martins em 1956, sobre o qual encontrei, até o momento, pouca documentação ou comentários na imprensa.

A respeito dessas premiações, Silvia Dolinko coloca uma questão pertinente, em artigo em que aborda o tema:

> Si hasta entonces la hegemonía europea no había sido puesta en cuestión al momento del reparto de los grandes premios, ¿podemos pensar los galardones para Ostrower y Berni desde una implícita división internacional de las distinciones: las “jerárquicas” pintura y escultura para los europeos y la gráfica “menor” para los emergentes latinoamericanos? [17]

---

[15] “Sua nacionalidade conta mais como informação a registrar do que como tradição estética. Nenhuma outra tendência atual tem tanta vitalidade e atrativo como a dos cinéticos, que representam o ponto mais alto desta Bienal”, escreve o crítico de arte Milton Gendel, correspondente do *ArtNews* a este respeito. In: *Idem.*

[16] *Idem.*

[17] DOLINKO, Silvia. El Instituto Di Tella de Buenos Aires: modernización cultural, proyecto institucional y devenir de un archivo. In: *Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2013, pp. 109-123. <http://www.cbha.art.br/coloquios/2013/anais/pdfs/conferencia_silviadolinko.pdf> A autora tratara importância da Bienal de Veneza para os agentes culturais argentinos, em especial Brest, no texto “La Bienal de Venecia, o cómo tener un lugar en el mundo”, publicao in GUINTA, Andrea e MALOSETTI, Laura (org.). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista* Ver y Estimar. Buenos Aires: Paidós, 2005, pp. 115-134

Berni, em 1962, era um artista maduro, com uma longa carreira comprometida com a causa social. Recebe o prêmio, justamente, por obras de sua célebre série *Juanito Laguna,* o menino da favela. Para os citados agentes culturais argentinos, que tanto batalhavam pela renovação das artes no cenário local e pela consagração da nova arte argentina no circuito internacional, a premiação não foi de todo motivo de júbilo. Afinal, da delegação argentina enviada para a Bienal, destacara-se o mestre modernista e não os jovens artistas recém-premiados pelo Instituto Torquato di Tella e apoiados pela Galeria Bonino, como Romulo Macció, Mario Pucciarelli e Clorindo Testa.[18] Romero Brest era membro do júri desta Bienal e auxiliara na seleção da delegação argentina, mas, como aponta Dolinko,

> el premio a Berni presentaba una gran paradoja para el programa de Romero Brest: la mayor consagración para un artista argentino hasta ese momento, aquella que reconocía el nivel alcanzado por el arte nacional, era otorgada a una obra figurativa, narrativa, social, en las antípodas del formalismo modernista hasta entonces sostenido por el crítico.[19]

Contudo, a mesma pesquisadora ressalta que Brest soube assimilar esta derrota parcial, uma vez que Berni transformara-se, de desconhecido que fora de sua terra natal (ou da América do Sul), em uma celebridade internacional, o que favoreceu, ainda que de modo inesperado, o projeto de visibilidade da arte argentina, tão caro ao crítico de arte. Assim, Brest não hesitou em incluir uma exposição retrospectiva de Berni na agenda do Instituto Torquato di Tella, que ele comandava desde 1960 e que tinha suas atividades voltadas para a promoção da arte mais atual. Para Dolinko, fora o prêmio obtido na Bienal de Veneza, e não o valor estético ou inovador do trabalho de Berni, que garantira a mostra realizada com grande alarde no ITDT, em 1965.

Interessante notar que a premiação de Fayga Ostrower, em 1958, também trouxe "problemas" para os críticos engajados com o projeto [ou certo projeto] de renovação da arte brasileira, como Mário Pedrosa. Em artigo no qual comenta a premiação de Fayga Ostrower na 29ª Bienal de Veneza, Pedrosa tece diversos elogios à artista, a quem considera "o ponto nevrálgico da atual gravura brasileira", mas não se exime de criticar sua opção poética. Em sua opinião, o prêmio de melhor gravador por ela obtido "era dela, e só a ela cabia". Porém alerta: "seu exemplo não é para ser seguido".[20]

Para Pedrosa, não deixava de ser um paradoxo o fato de uma gravadora tender "perigosamente a abrir mão da experiência fenomenológica dos materiais" ou "resvalar sobre o material, na espera de uma descoberta". Sua arte, com isso, "resultava cada vez mais desligada da matéria",

> Os nossos gravadores tendem a abandonar, ou a trocar, a qualidade gráfica tradicional e específica de sua arte, por uma matéria pictórica indefinida e puramente sensível. Há aí uma descaracterização evidente e perigosa, embora seja fenômeno hoje muito generalizado esse desejo de materialização que tende a esquecer a conjuntura

[18] Participaram da delegação argentina os artistas Rômulo Macció, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai, Clorindo Testa, para a pintura e Frederico Brook, Noemi Gerstein e Claudio Girola, para a escultura.

[19] DOLINKO, Silvia. *Op. Cit.*

[20] PEDROSA, Mário. Fayga e os outros. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.* São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 101-104. Coletânea de artigos organizada por Aracy Amaral.

> concreta pelo vago, e a trocar a realização pela sugestão. (...) Toda uma família abstrata tende a "saber" cada vez mais e a "fazer" cada vez menos.[21]

Sabemos o quanto o crítico carioca era comprometido com a causa da abstração concreta (e em seguida com a arte neoconcreta) e o quanto exaltava o potencial construtivo de uma arte de caráter racional. Ele não tardaria a reagir aos primeiros indícios de uma abstração mais livre, de caráter gestual no Brasil, criticando com veemência uma arte de expressão direta em que o artista "mescla suas afeições e sentimentos pessoais, seus desejos e faniquitos mais explícitos, ao ato de realizar, de modo que a obra resultante é apenas uma projeção afetiva dele".[22] Anos mais tarde, ele dirá que o informal, ao oposto da arte concreta/neoconcreta, exprimia uma atitude de desilusão e de desespero face à complexidade do mundo que em nada contribuiria para a criação de um novo país:

> o informalismo era uma arte pessimista, muito pessimista, e refletiu o que se passava no mundo. (...) Era uma posição que não implicava uma mensagem, uma atitude de quem vê mais longe. Era um grito do artista, uma interjeição permanente.[23]

Fayga havia obtido o prêmio de melhor gravadora na 6ª Bienal de São Paulo, realizada em 1957. Seu destaque na Bienal de Veneza, no ano seguinte, confirmava seu talento e o sucesso internacional de uma arte mais lírica. Pedrosa reconhecia seu valor mas buscava apartá-la do que acontecia no cenário nacional, considerando sua obra de modo isolado, talvez por desejar diminuir ou neutralizar sua influência:

> Grande é o seu talento. Sua inteligência e cultura, sua mestria técnica, sua alta consciência artística fazem dela uma das forças atuantes de nosso meio. Ninguém lhe pode disputar facilmente a sabedoria, a finura e, sobretudo, a medida e a experiência. A maioria, entretanto, vê nela apenas o bom gosto infalível; os melhores percebem os efeitos poéticos que sabe tirar do metal ou da madeira. Mas nisto só não está, felizmente, a sua arte. Os que são tentados a segui-la ficam no bom gosto ou nos "efeitos poéticos". Não imaginam nada mais além disso.[24]

Também Lourival Gomes Machado, então comissário do Brasil em Veneza, dedicou na época um artigo ao tema, intitulado "História de um prêmio". Nele, ele relata aos leitores, de modo vago e superficial, como se deu sua atribuição.[25]

[21] *Idem.*

[22] PEDROSA, Mário. "Da abstração à auto-expressão". *Op. cit.*, pp. 37-38. Artigo publicado originalmente no *Jornal do Brasil* de 19 de dezembro de 1959.

[23] Entrevista com Mário Pedrosa. In: COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella, *Abstracionismo geométrico e informal - a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta.* Rio de Janeiro: Funarte, 1987, pp. 104-108.

[24] PEDROSA, Mário. Fayga e os outros. *Op. Cit.* Maria Luisa Luz Távora tem opinião similar ao abordar a posição de Ferreira Gullar enquanto mediador de um debate sobre a gravura brasileira contemporânea, ocorrido entre dezembro de 1957 e fevereiro de 1958: "Ao longo do debate, percebemos a insistência do crítico em mobilizar o entrevistado para posicionar-se em relação *às novas técnicas, às experiências novas, de certas pesquisas feitas pelos gravadores.* Trata-se de uma boa estratégia para encobrir o seu desacordo pessoal frente às experiências realizadas por boa parte dos artistas jovens que não realizavam as experiências da abstração proposta pelos concretistas, à qual estava o crítico engajado. O caráter experimental, a estruturação espontânea da imagem na abstração informal eram vistos por muitos com preocupação." TAVORA, Maria Luisa Luz. "Ideias sobre a gravura artística: o debate no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil – 1957/58". In: COUTO, Maria de Fátima Morethy e OLIVEIRA, Emerson Dionísio. *Instituições da Arte.* Porto Alegre: Zouk, 2013, pp. 141-158.

[25] MACHADO, Lourival Gomes. "História de um prêmio". *Estado de São Paulo,* 30 ago 1958, p. 44. Agradeço a Maria Luisa Luz Távora, grande especialista na obra de Fayga Ostrower, a indicação deste artigo.

Machado exalta nossa representação naquela edição, formada por uma grande retrospectiva de Lasar Segall e por quatro gravadores (Emílio Goeldi, Marcelo Grassman, Lívio Abramo, Fayga Ostrower), e credita à qualidade da retrospectiva de Lasar Segall o lugar um lugar destacado nas atenções que a crítica e o público de artes dedicaram à delegação brasileira: "graças a Segall o Brasil, em Veneza, figurou este ano entre os conjuntos dignos de atenção especial". Machado aponta ainda que a "Bienal de Veneza enveredara francamente pelo caminho da abstração, com todas as vantagens e todos os prejuízos da posição", o que talvez pudesse justificar a atribuição do prêmio a Fayga, e não a Marcelo Grassman, por exemplo. Além disso, ele ressalta a "tendência do júri de não considerar os velhos mestres como objetivos necessários de premiação" e afirma que "a distribuição do prêmio internacional de gravura constituiu a mais fácil e volumosa votação de um nome pelo júri de Veneza:

> Desde o primeiro instante, Fayga figurou, nos comentários, entre os grandes gravadores da exposição. E Ostrower foi o nome mais referido nessas indicações prévias, em constante paralelo com Hayter e Friedlander.

Em 1968, em decorrência de uma série de protestos estudantis na Itália, que resvalaram para contestações à mostra, a premiação é adiada, sendo em seguida abolida para as edições posteriores.[26] Nos dizeres de Lawrence Alloway, embora a manifestação contra a Bienal se resumisse a um grupo pequeno de estudantes, e não tivesse fins precisos, o receio de que obras estrangeiras, caras, fossem vandalizadas, levou ao adiamento da premiação. "Obviamente e talvez irresistivelmente, as obras premiadas tornar-se-iam um foco para mais protestos, já que seguramente teriam uma grande cobertura pelos meios de comunicação".[27] A delegação brasileira deste ano de 1968, talvez a exemplo do que fizera a Argentina na edição anterior (ou estimulada por), aposta quase todas as fichas em Lygia Clark, trazendo 82 obras da artista, em uma retrospectiva de dez anos de trabalho.[28] Além de Superfícies moduladas, dois Ovos, um Contra-relevo, quase 30 Bichos ealguns Trepantes, a mostra sobre Clark continha ainda objetos relacionais, roupas-corpo (O eu e o tu e Cesariana), e ambientes, como A casa é o corpo. Também compunham a delegação brasileira, selecionada por Jayme Maurício, a escultora Mary Vieira, com 10 polivolumes, e o "grupo de artistas gráficos": Farnese de Andrade, Anna Letycia Quadros e Mira Schendel, cada qual com 12 ou 13 obras, entre desenhos, gravuras e objetos gráficos.[29] Ressalte-se que o Brasil contou com a publicação de um refinado catálogo à parte, financiado pelo Ministério das Relações Exteriores, com texto de apresentação e justificativa da seleção das obras, de autoria de Jayme Maurício, em italiano, inglês e português; textos de apresentação dos artistas e cronologia de exposições em italiano e português, além da relação de todos os trabalhos apresentados e fotos de alguns deles. No catálogo oficial da Bienal, o

[26] Em 1986, porém, novo sistema de premiação será elaborado e colocado em funcionamento.

[27] ALLOWAY, Lawrence. *The Venice Biennale, 1895-1968: from salon to goldfish Bowl.* Greennwich/Connecticut: New York Graphic Society, 1968, p. 28.

[28] Diversos livros referem-se a uma sala especial de Lygia Clark na Bienal de Veneza. Trata-se, na realidade, de uma retrospectiva organizada pela delegação brasileira.

[29] Jayme Maurício utiliza esta denominação para referir-se aos três artistas.

texto de apresentação de Jayme Maurício é bem mais sucinto e não há menção à participação de Mary Vieira, embora uma de suas obras esteja ali reproduzida.

Contudo, apesar da qualidade inegável dos trabalhos ali expostos, o Brasil não obteria nenhuma premiação. Nesta edição conturbada e significativa, os premiados foram artistas comprometidos, respectivamente, com o ideário da op art e da arte cinética: a inglesa Bridget Riley ganha o grande prêmio de pintura e o húngaro, radicado na França, Nicolas Schöffer o de escultura.

Cildo Meireles e o sistema de arte brasileiro

Martha Telles
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UERJ

Resumo: *A* obra de Cildo Meireles foi marcada pelo questionamento crítico do sistema de arte local, caracterizando, em ultima análise, uma forma de política das artes. Tal questionamento praticado em muitas produções de caráter conceitual ganha contornos específicos na realidade do circuito de arte brasileiro, na medida em que sua fragilidade colocava obstáculos para a existência desta produção. É possível perceber como na obra de Meireles tais impasses produzem formulações de arte abordando tais dilemas ao mesmo tempo indicando um caminho de problematização para a relação entre o sistema de arte dos países periféricos e dos centrais.

Palavras-chaves: Cildo Meireles, arte contemporânea, sistema de arte, países periféricos.

Abstract: The work of Cildo Meireles has been marked by critical questioning of the local art system, ultimately characterizing a form of art politics. This type of questioning, applied to many conceptual works, gains specific contours on the Brazilian art circuit since its fragility has created obstacles for the very existence of the works. In Meireles's work it can be seen how these impasses have produced art formulations that have tackled these dilemmas while simultaneously problematizing the relationship between the art system of peripheral and central countries.

Keywords: Cildo Meireles, contemporary art, art system, peripheral countries.

Em entrevista Cildo Meireles relembra as inquietações, suas e de seus pares, motivadoras de ações política no sistema de arte, como a criação em 1975, da Revista Malasartes, da qual foi editor. Em suas palavras, "um dos maiores problemas da época da Malasartes era como se poderia exercer uma produção da negatividade, uma crítica em cima de um sistema de arte que não existia como positividade".[1] E completando afirma: "seria como se o Brasil ao organizar uma competição olímpica, tivesse que comprar o terreno, capinar, construir as estruturas".[2] A preocupação de Meireles refere-se a um problema epistemológico da arte contemporânea em sua relação epidérmica com o sistema de arte e como a produção brasileira nos de 1970 pensava tal impasse.

[1] Entrevista concedida a mim e a Fernanda Lopes Torre para a pesquisa A crítica e a Formação do Pensamento de arte contemporânea brasileira, na década de 1970, 2003.

[2] Idem

O que é o objeto de arte, o que é a imagem do objeto de arte, o que é artista, qual o papel do público de arte eram algumas das questões colocadas por aristas como Cildo Meireles, Waltércio Caldas, Tunga, José Resende, para citar apenas alguns. Pensar tais questões dentro do âmbito da produção demandava um circuito de arte minimamente estruturado no sentido de possibilitar uma relação dialética e constitutiva com o sistema de arte, que é em última instância o próprio mundo público da arte. Como observou Arthur Danto, no seu artigo *Art World,* "ver algo como arte requer algo que o olho não pode censurar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo de arte".[3] Como, então, realizar uma produção de arte contemporânea em um país como o Brasil no qual, em plena década de 1970, não havia um sistema de arte estruturado no que diz respeito a uma história da arte minimamente organizada, com valores estabelecidos pela crítica, pela história da arte e pelo público? Do mesmo modo, em pleno milagre econômico, o mercado de arte era pouco profissional, orientando-se por parâmetros alheios à lógica do sistema das artes.

Tais questões geraram impasses para a geração de 1970 respondidos com iniciativas e ações políticas por parte de críticos e artistas no sentido de estruturar e fortalecer o sistema de artes local. Lançamento de revistas especializadas como a Malasartes, criação de espaços para arte contemporânea como a Área e a Sala Experimental, no MAM-Rio, definição de novos e mais exigentes parâmetros para a crítica e história da arte, publicações da Funarte como *A Querela do Brasil*, de Carlos Zílio, em 1982 e as monografias de artistas da *Espaço ABC, da Funarte,* foram alguns dos importantes desdobramentos dos esforços desses agentes para a transformação do circuito de arte.

Ao resumir sua ação política na Malasartes na afirmação de "como se poderia exercer uma produção da negatividade em um sistema de arte que não existia como positividade*",* Cildo Meireles explica sua participação em uma espécie de medida de sobrevivência da própria produção. Afinal, fazer arte dentro do regime da negatividade significava algo como estabelecer as condições de possibilidade de sua existência: o adensamento do circuito local. Meireles indica em sua declaração como tais dilemas tornaram-se constitutivos de sua obra.

Visibilidade ao Circuito

Em 1970, o artista inicia a série *Inserções em Circuitos Ideológicos* com os projetos Coca-Cola e Projeto Cédula em que se propõe a investigar o conceito de circuito e as possibilidades de intervenção no processo de fazer arte. No projeto Coca-Cola gravou informações críticas e as devolveu à circulação comercial. No *Projeto Cédula*, de modo semelhante, notas de dez cruzeiros e de um dólar são carimbadas com instruções para que quem as recebesse gravasse nelas "informações e opiniões críticas" e em seguida as devolvesse ao fluxo monetário. A ideia é

[3] DANTO, Arthur. *"The Artworld"*. In: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

provocar o senso crítico, romper com a naturalização do sentido.[4] Aquele que receber as notas despertará para a ideia de que o dinheiro pertence a um circuito, poderá visualizar os limites da própria linguagem de arte. Ao colocar em evidência os dispositivos lógicos da arte, o espectador percebe a existência de tais mecanismos, participa criticamente de seu percurso processual.

Aqui, o meio circulante das garrafas de Coca-Cola e do papel-moeda promove a visibilidade dos mecanismos de circulação. Como escreve Meireles, "ao meu ver o importante no projeto foi a introdução do conceito de "circuito", isolando-o, fixando-o".[5] Ao isolar e fixar o conceito de circuito, o artista vale-se de um sistema preexistente de circulação. "O circuito é que se torna um *readymade*, um *graffiti* (suporte) que circulava".[6] A retirada do circuito comercial de produtos de consumo industrial, como as garrafas de Coca-Cola, sua posterior alteração e reinserção no circuito possibilita a visibilidade do próprio circuito, agora como um *readymade.*

Nesses trabalhos a lógica do *readymade* é subvertida. A interferência no sistema de arte não se processa pelo fato de objetos industriais ingressarem no "espaço sagrado" das instituições de arte, mas sim por participarem da cadeia de informação do produto industrial. O isolamento e a fixação desse conceito são nas palavras do artista a operação que torna possível contrapor o conteúdo anestesiante dos sistemas de circulação de massa à imprensa, ao rádio e à televisão. Neste sentido, são uma crítica à ideologia veiculada pela *mídia* do entretenimento e o questionamento sobre o próprio sistema de arte brasileiro. Mais: em tal construção de linguagem subsumia a reivindicação de uma positividade do mundo das artes, mesmo que fosse por meio do artifício de tematizar suas instâncias, a exemplo da visibilidade do circuito.

O diálogo com a obra de Marcel Duchamp para Cildo Meireles e colegas geracionais tais como Tunga, e Waltércio Caldas possibilitou o questionamento sobre o próprio conceito de arte e foi decisivo para a arte contemporânea de 1970. Assim como em Duchamp, para quem a arte não mais se definiria a partir de categorias de juízo estético e sim como enunciados, os trabalhos de Cildo Meireles podem ser entendidos como proposições de linguagem. Em suas palavras, "para cada nova ideia, uma nova linguagem".[7] Linguagens cujo sentido se produz no embate com os limites da cultura. De fato, em Cildo Meireles a influência do pensamento dunchampiano foi determinante para reflexão do conceito do objeto de arte e na noção de mitologia do material. No texto *Situações Limites,* Paulo Venâncio chama atenção ainda para importância de Duchamp na obra de Cildo Meireles e Tunga, mais especificamente para o aspecto construtor de mitologia no artista francês. Na obra de Cildo, tal mitologia seria encontrada em sistemas de linguagens muitas vezes visionários que articulam desde os insignificantes gestos do cotidiano até as grandes estruturas sociais como a lógica monetária e os circuitos comerciais da economia capitalista, o anonimato dos indígenas, loucos, a insignificância da história sul- americana. Nelas

[4] MEIRELES, Cildo. In In. HERENHOFF, Paulo, GERALDO, Mosqueira, CAMERON, Dan(org.) Cildo Meireles. Cosac & Naif. São Paulo. 1999

[5] MEIRELES, Cildo. *Inserções em Circuitos Ideológicos.* In. HERENHOFF, Paulo, GERALDO, Mosqueira, CAMERON, Dan(org.). Cildo Meireles. Cosac & Naif. São Paulo. 1999

[6] Idem

[7] MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos. In* Cildo Meireles 2 Edição. Rio de Janeiro. Funarte.2009. p. 24.

não há nada de subjetivo, diferentemente trata-se de uma realidade crua, objetiva, por assim dizer. Estratégias resultantes da incessante luta contra a fluidez da cultura local.

No texto *Cruzeiro do Sul,* apresentado para exposição *Information* no MOMA, 1970**,** o artista fala sobre a imensidão de uma região imaginária existente num minúsculo cubo de 9cm. O cubo, metade de madeira de carvalho, metade, de madeira de pinho, guarda a mitologia de uma região de dimensões infinitas pela sua capacidade de produzir "lendas e fábulas e alegorias fantásticas".[8] A ínfima ocupação do espaço de *Cruzeiro do Sul* em relação às dimensões das instituições de arte produz uma estranheza que, ao expor sua "insignificância",[9] abre o diálogo para os questionamentos das convenções estabelecidas, das escalas hierárquicas no sistema cultural. Afinal, qual seria nesse regime cultural o espaço possível para a arte contemporânea brasileira?

A política dos guetos, centro/periferia

Cildo Meireles elabora sua poética fazendo uso de estruturas voláteis, como os fluxos imateriais subjacentes aos circuitos, sejam eles de natureza informativa ou monetária. O raciocínio acerca dos fluxos imateriais encontra-se presente em suas inserções, como no projeto *Cédula.* Em diferentes notas de dinheiro são impressas mensagens com conteúdo crítico e político, como, por exemplo, "Quem Matou Herzog". Tal como as correntes de santos e as garrafas de náufragos jogadas no mar pedindo ajuda para causas impossíveis — a reinserção das notas com mensagens subversivas na circulação monetária — cumprem um percurso incerto, errante, jogando com as leis do acaso e do anonimato. Raciocínio semelhante ao dos fluxos materiais pode ser encontrado em Cildo Meireles na fixação do conceito de gueto, na lógica de fluxos circulantes em um espaço social de exclusão.

Tal dinâmica é abordada no projeto *Blindhotland* (Gueto), 1975. Nele, dois trabalhos explicitam sua lógica do gueto: uma instalação circundada de redes de nylon e o disco *Sal sem carne*. Nesses trabalhos o artista reproduz as etapas do ciclo do gueto: o confinamento, o adensamento e a inversão. Em uma primeira etapa, uma cultura se impõe sobre a outra; depois, seguem-se a circulação, o isolamento e a fixação, e na terceira etapa, processa-se a troca de informações. Seguem-se a isso trocas cada vez mais rápidas e dinâmicas até um ponto onde começa a se dar uma inversão do sistema.

Em *Sal sem carne,* tal transgressão ocorre a partir do surgimento de um terceiro espaço entre duas extremidades identitárias. O fato de o grupo entrevistado não ser inteiramente constituído por índios nem inteiramente por branco, situa-o em um espaço de periferia em relação a dois centros, entre duas extremidades. A dificuldade em se distinguir cada uma das falas possibilita o surgimento de uma terceira fala, anônima, resultado de uma fusão, de uma

[8] MEIRELES, Cildo. Texto que acompanha a obra Cruzeiro do Sul. In: . HERENHOFF, Paulo, GERALDO, Mosqueira, CAMERON, Dan (org.) Cildo Meireles. Cosac & Naify. São Paulo. Ano 1999

[9] Idem

ação coletiva sem território. Tal como na topologia da fita de möebius, os movimentos do gueto percorrem todos os espaços e expressões do corpo social, não sendo possível lhes fixar um único sentido ou direção. Dessa forma, a lógica do gueto transgrediria uma possível separação entre interioridade e exterioridade, rompendo com qualquer esquema de distância entre sujeito e objeto.

A incessante busca pelos limites e o potencial transgressor da situação-gueto fazem com que Meireles perceba tal situação como um modelo para a construção de sua poética de um espaço social. De acordo com o artista, a dinâmica do gueto é potencialmente transformadora, pois "sempre que as pessoas são submetidas à pressão, produzem mais, pensam mais, ideias surgem e circulam e, depois de algum tempo, a situação dos que estão dentro e fora do gueto tende a reverter ou subverter".[10]

Ainda na mencionada entrevisita, Cildo Meireles refere-se à sua preocupação nos debates da revista Malasartes em ser rigoroso quanto ao lugar da produção brasileira de arte dos anos 1955 a 1975 na história da arte definida dos grandes centros. "Na verdade, quem estivesse acompanhando o que estava sendo produzido pelos seus pares, seus contemporâneos, veria que a produção brasileira era de alto nível. Sustentava qualquer embate com outra produção contemporânea não local. No entanto, eu era considerado um Policarpo Quaresma".[11] O artista indica a existência do aspecto transgressor na dinâmica do gueto. Tal transgressão se processaria na dimensão político-ideológica implícita na dialética entre centro e periferia. Se é verdade que num plano formal a lógica do fluxo contínuo de densidades dos guetos opõem-se ao esquema apriorístico de sujeito-objeto, também é verdade que tal dinâmica se refere à transgressão de uma outra dimensão do espaço social. Trata-se do potencial para reverter a posição desfavorável da produção brasileira em relação aos centros internacionais de arte. Trata-se de assumir a importância de outras produções de artes, como a brasileira, fora do eixo norte-americano e europeu para a História da Arte. Lembrando, é claro ser a história e a crítica de arte um dos elementos fundamentais e constitutivos da engrenagem do sistema de arte ocidental. Tais obras perguntam-se, em última análise, pela existência de um processo de recalque das inúmeras produções de arte modernas e produções contemporâneas produzidas nos países periféricos, ao longo do século XX.

Referências Bibliográficas

DANTO, Arthur. *"The Artworld"*. In: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. Oct. 15, 1964.
HERENHOFF, Paulo, GERALDO, Mosqueira, CAMERON, Dan (org.) Cildo Meireles. Cosac & Naify. São Paulo. Ano 1999
MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos. In Cildo Meireles 2 Edição.* Rio de Janeiro. Funarte.2009.

[10] Entrevista do artista In Cildo Meireles. HERENHOFF, Paulo, GERALDO, Mosqueira, CAMERON, Dan(org). Cildo Meireles. Cosac & Naify São Paulo. 1999. Pág 69

[11] Entrevista concedida a mim e a Fernanda Lopes Torres, em 2003

“Porque não vai ao Pará?”: Belém no circuito de artes de entresséculos

Moema de Bacelar Alves
Universidade Federal do Pará - UFP

Resumo: A virada do século XIX para o século XX encontrou o Pará – e particularmente Belém, sua capital – se abrindo ao mercado de obras de arte e o crescente número de exposições, trânsito de artistas e obras evidencia isso. Pretende-se, então, tratar de como se configurava a cena artística no Pará de entresséculos e como se dava a itinerância de obras e artistas nesse período, pois é o momento em que se está criando mais um circuito artístico dentro do mundo das artes no Brasil.

Palavras-chave: Exposições de arte; trânsito de artistas; mundo das artes no Brasil

Resumen: El paso del siglo XIX al siglo XX encontró el Pará - y especialmente Belém, su capital - se abriendo al mercado del arte y el creciente número de exposiciones, giras de artistas y obras lo confirman. Luego, tengo la intención de abordar como se ha configurado la escena artística de entresséculos de Pará y cómo fue la itinerancia obras y artistas en este período, pues este es el momento en que va a crear otro circuito del arte dentro del mundo de las artes en Brasil.

Palabras clave: Exposiciones de arte, tránsito de los artistas, mundo de las artes en Brasil

A Amazônia brasileira pode sentir a modernidade das últimas décadas do século XIX a partir do crescimento na exportação do látex na região, intensificado com a abertura do rio Amazonas à navegação internacional em 1867. Essa atividade causou grande circulação de dinheiro e uma parcela da população enriqueceu foi beneficiada por isso. Nesse contexto, o estudo e apreciação das Belas Artes eram vistos como fundamentais para o progresso moral e econômico de um povo, portanto também passa a ser exigido e valorizado por essa elite.[1]

No entendimento dos homens que estavam à frente do poder público àquele tempo, a base da riqueza e do progresso se compunha pela agricultura, pelo comércio e pela indústria, portanto, a política de melhoramento e ampliação da instrução pública implementada nos últimos trinta anos do século XIX visavam justamente ao profissionalismo nas áreas referidas. Entendendo o ensino de desenho como fundamental para uma instrução profissional e consequente desenvolvimento da indústria, o governo do Pará foi buscar na Europa artistas para o cargo de professor de tal disciplina. Assim sendo, partir da década de 1890, em Belém, temos

[1] COELHO, Geraldo Mártires. Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850. *Revista de Cultura do Pará*, Belém, v. 16, n. 2, pp.199-215, jul/dez de 2005. p. 200.

a presença de artistas como o pintor francês Maurice Blaise e o pintor russo Davi Widhopff, ambos contratados em 1893 para ministrar desenho linear e topográfico no Liceu Benjamin Constant e na Escola Normal.[2]

Uma vez em Belém, mesmo que para ocupar cargos públicos na educação, esses artistas iam construindo suas redes de contato. Continuavam produzindo, mas careciam de espaço apropriado para expor seus trabalhos. Uma alternativa era a realização de pequenas mostras que reuniam dois ou mais pintores em lojas ou associações.

Nesse mesmo momento, outros artistas europeus, como os italianos Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, também passaram por Belém atuando em prédios públicos, recebendo encomendas e/ou realizando exposições com trabalhos seus. A partir dessa movimentação, as exposições de arte passam a ser mais frequentes na cidade e nas páginas dos jornais aumentavam as notícias sobre arte, literatura e ciências, bem como as críticas sobre publicações e exposições.

Entre a última década do século XIX e primeira do XX, temos o retorno daqueles artistas que foram fazer seus estudos de pintura fora do Pará, seja no Rio de Janeiro, caso do pintor Theodoro Braga, seja de academias no exterior, como Carlos Custódio de Azevedo, Francisco Escobar de Almeida e João Correa de Faria.[3] Ao regressarem, as exposições eram uma forma de mostrar ao público, aos financiadores de seus estudos e aos críticos o aperfeiçoamento que o curso havia proporcionado.

Os artistas paraenses – ou que viviam e atuavam no Pará – expunham várias vezes ao longo dos anos, ou até mais de uma vez no mesmo ano, variando o local, a técnica ou o tema. Essas exposições, no entanto, podiam ser coletivas ou individuais, em estabelecimentos comerciais ou na própria residência dos artistas, ou, particularmente a partir de 1905, no salão nobre do Teatro da Paz, que acabou por se consagrar como espaço de exibição de arte na capital paraense.

O que se pode observar pelos anúncios de exposições, lista de obras e críticas é que, até os anos de 1900 poucos artistas organizavam exposições individuais e essas, em geral, eram de pequeno porte e – assim como as coletivas – duravam poucos dias e o número de obras era reduzido.

Até as duas últimas décadas do século XIX, as grandes exposições realizadas no Pará seguiam os moldes das exposições universais, que tiveram início em Londres no ano de 1851 nas quais o Brasil passar a expor em 1862.

Como o caráter dessas exposições mesclava a cultura e o comércio a fim de uma afirmação nacional perante os outros países,[4] com a entrada do Brasil nesse circuito pretendia-se mostrar

[2] FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898-1908. In: KUSHNIR, Beatriz (Org.). *Maços na gaveta*: reflexões sobre mídia. Niterói: EDUFF, 2009. MOURA, Ignácio. *A exposição artística industrial do Liceu Benjamin Constant:* os expositores em 1895. Belém: Typ. do DiarioOfficial, 1895.

[3] Theodoro Braga também estudou em Paris, porém com uma bolsa da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e não como pensionista do Governo do Pará, que foi o caso dos outros três pintores citados aqui: Carlos Custódio de Azevedo e Francisco Escobar de Almeida frequentaram a *Académie Julien,* enquanto João Correa de Faria foi fazer seus estudos na Itália.

[4] LARA FILHO, Durval de. *Museu:* de espelho do mundo a espaço relacional. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://pt.scribd.com/

não só seu potencial industrial ou suas riquezas naturais, mas atrair investidores e novos mercados, além de inserir o país no grupo das nações civilizadas. E os produtos a serem enviados para as exposições eram selecionados a partir de mostras realizadas em âmbito regional e nacional, daí o caráter de se reproduzir aqui o modelo das grandes exposições. E se o Brasil tinha a preocupação de vender sua imagem de país avançado no lugar do exótico, o Pará tinha a mesma preocupação em realizar as suas exposições locais e regionais e se fazer representar nas nacionais.

Porém, nesse período já começamos a ver um crescimento nas exposições de artistas. Em termos quantitativos, as exposições ocorridas em Belém foram crescendo gradativamente. Na última década do oitocentos, foram levantadas pouco mais de dez exposições individuais e coletivas, enquanto que na primeira década dos novecentos temos mais de 40 exibições. A partir das chamadas nos jornais e da crescente quantidade de críticas, podemos avaliar esse movimento crescente de mostras, inclusive com cada vez mais público e êxito nas vendas.

Em 1905, o pintor fluminense Antonio Parreiras expõe no *foyer* do Teatro da Paz, apenas um mês depois de sua reinauguração. A exposição foi um sucesso. Um grande acontecimento. E o referido *foyer* passa a ser o local eleito para exposições financiadas pelos governos. A partir de então, a vinda de artistas para mostras cada vez maiores cresceu. É nesse momento que temos as exposições de Francisco Aurélio de Figueiredo (1907 e 1910), Benedicto Calixto (1907), Antônio Fernandez (1907), Joaquim Machado Fernandes (1907), Carlo De Servi (1909), Oscar Pereira da Silva (1910), João Batista da Costa (1911) e tantos outros (Figura 1).

Mas, é bom que se diga também que, mesmo o Teatro da Paz se consagrando como local para grandes exposições individuais, os artistas que expunham ali não deixaram de expor em lojas ou cafés. Vamos percebendo que as exposições em estabelecimentos comerciais vão ganhando novos contornos e, em maioria, aconteciam para mostrar ao público alguma encomenda que iria ser entregue. Nesse contexto, portanto, os retratos eram os itens mais comumente expostos e geralmente as mostras ficavam durante poucos dias abertas ao público.

Já na década de 1910 voltamos a ter um novo fluxo de pintores estrangeiros expondo em Belém. Podemos destacar alguns artistas que passaram pela cidade nesse período, enfatizando a diversidade de nacionalidades dos mesmos: o caricaturista francês Franc Noral expôs nos anos de 1912 e 1913; o catalão Luís Graner y Arrufi também expôs em 1913 e o peruano Felipe Pomar em 1914 (Figura 2).

Nesse momento, porém, o movimento não era mais de retorno de estudos, ou de artistas contratados no exterior para dar aula ou cuidar da reforma de prédios públicos que acabavam expondo suas obras. Agora Belém já possuía um circuito de arte por onde circulavam artistas de renome, já havia formado seus artistas e ainda havia grandes possibilidades de negócio. Muitas dessas exposições, inclusive, eram organizadas pelos próprios artistas visando a comercialização dos trabalhos ou, no caso dos artistas de fora, a convite dos pintores locais.

doc/50085781/9/As-exposicoes-universais>. Acesso em: 10 jun. 2012. p. 56.

Figura 1 - Cartão Postal – Exposição de Antonio Parreiras no Teatro da Paz, 1905. Fonte: Coleção de Elysio de Oliveira Belchior

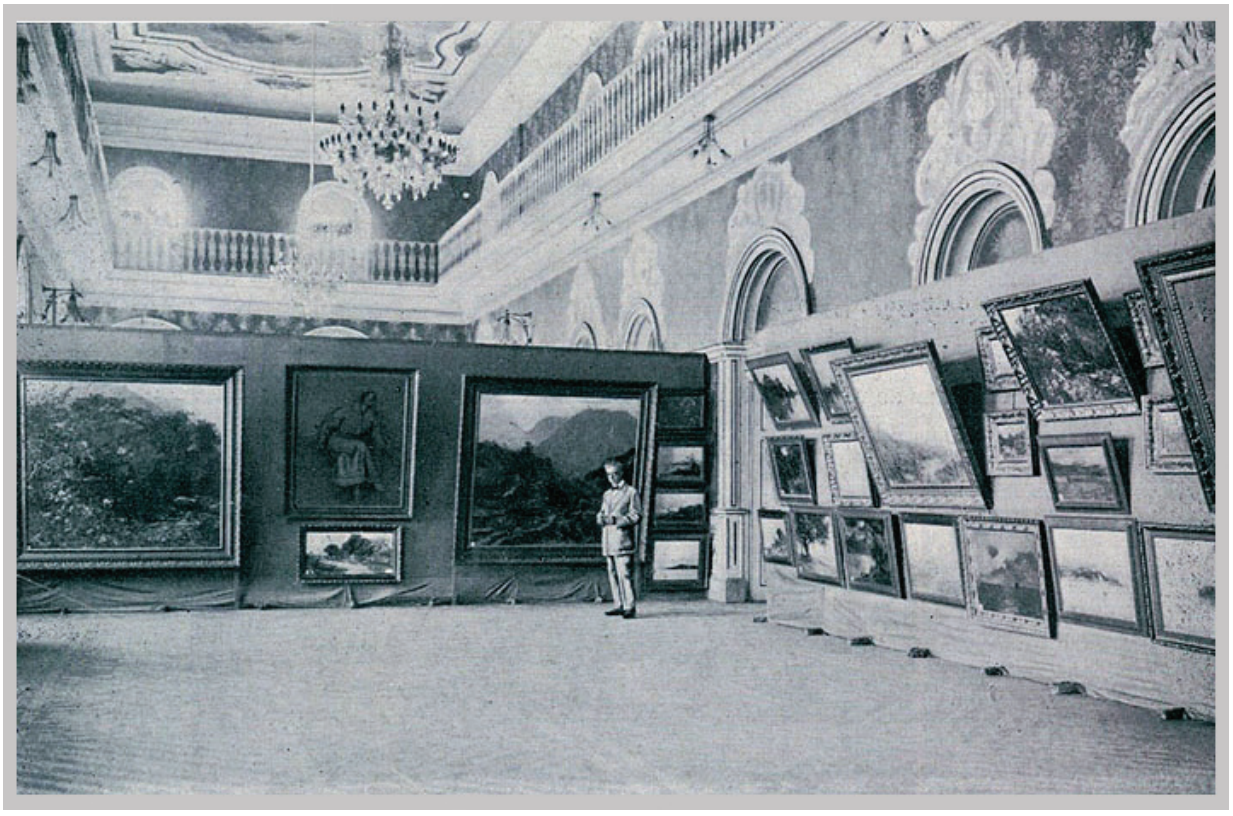


Figura 2 - Exposição Graner no Teatro da Paz com o artista ao centro. Fonte: Revista Ilustração Portuguesa, 14 de julho de 1913

Muitos artistas de fora, ao chegarem na capital paraense visitavam as autoridades e durante essas visitas, por vezes recebiam o apoio dos governantes. Uma forma de apoio bastante comum era o franqueamento do Teatro da Paz, espaço sob cuidados do governo do Estado.

A virada do século foi um momento investimento na urbanização e também de efervescência cultural.[5] Já na segunda década do século XX as escolas de arte e música estavam estabelecidas, assim como o ensino de artes nas escolas públicas. O ensino de pintura havia ganhado fôlego em Belém a partir da referida leva de mestres europeus na cidade. Belém contou ainda com a forte atuação de nomes como o do fotógrafo e pintor José Girard. Já no início do século XX, com a chegada dos pensionistas do estado, o corpo de mestres de arte se fortalece.

E ciente da importância ao estímulo dos mais jovens pelo desenho e pelas artes, o governador João Coelho cria, em 1909, a *Exposição Escolar de Desenho*, que já em sua segunda edição passa a chamar-se *Exposição Escolar de Desenho e Pintura*, expondo e premiando, assim, trabalhos de alunos de escolas públicas ou privadas, bem como de cursos particulares de pintura. A iniciativa dura todo o seu governo sendo suspensa em 1913 e retomada em 1917, por Lauro Sodré, que ficou conhecido, no Pará, por sua marcante atuação no campo das artes e das ciências.

Não por acaso, em 1913 temos uma mudança de governo. Assume o Dr. Enéas Martins, que fica à frente do governo do estado até 1917, quando volta o Dr. Lauro Sodré, que já havia governado o Estado de 1891 a 1897. Ao mesmo tempo, em 1913 temos instalada uma crise na exportação da borracha. Por esta época, a produção da Ásia já superava a exportação brasileira, causando um desequilíbrio na economia dos estados da Amazônia. Não é de se espantar que um político em meio a essa crise suspendesse eventos desse caráter e voltasse sua atenção para a questão econômica.[6]

Em 1911, outra iniciativa de fomentar a produção das artes no Pará também foi implementada por João Coelho. O governador oficializa um salão para "artistas e amadores, nacionais ou estrangeiros, residentes no país", porém, a iniciativa não teve continuidade em seu governo e o segundo salão só teve lugar no ano de 1917. Seguiu-se a terceira edição em 1918 e depois há mais um longo intervalo e uma série de reformulações. Em 1924 temos a notícia de uma *Exposição Geral de Belas Artes*, ou o *4º Salão Paraense*, realizado "devido ao esforço de um grupo de artistas de valor". Era a crise da borracha se instalando forte e decisiva. Com ela, o apoio dos governantes às artes foi ficando para segundo plano, tendo novo impulso somente a partir da década de 1940, no contexto do Estado Novo e com novas questões a serem discutidas pelo campo artístico.

---

[5] SARGES, Maria de Nazaré. *Belém*: Riquezas produzindo a *Belle-Époque* (1870-1910). Belém: Paka-Tatu, 2000.

[6] Durante o governo de Enéas Martins foi pensado o "Plano de Defesa da Borracha", que não foi posto em prática, mas que nos mostra a preocupação em mudar o caráter da economia regional, pois repensa o peso da extração da borracha como principal atividade econômica. MORAES, Ruth Burlamaqui de. Riqueza e demografia: Pará (1872-1920). In: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; ALVES, Moema de Bacelar (Orgs.). *Tesouros da Memória*: história e patrimônio no Grão-Pará. Belém: Ministério da Fazenda/ Gerência Regional de Administração no Pará/Museu de Arte de Belém, 2009. pp. 175-176. e Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1913 ao Congresso legislativo do Pará pelo Dr. Enéas Martins, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1913.

Não é o caso de dizer que a produção se extinguiu, ou que não houvesse exposições, mas sim de esclarecer que durante os anos que se seguiram às duas primeiras décadas do século XX, não temos obras sendo adquiridas pelo poder público e a frequência das exposições diminuiu consideravelmente, visto que passam a ser iniciativas de grupos de artistas em mantê-las ativas.

O que podemos ver é que, assim como a alta do comércio gomífero proporcionou esse quadro de efervescência abordado aqui, a crise das exportações e a consequente estagnação econômica corroboraram para a redução dos investimentos públicos no âmbito das belas artes. Ao mesmo tempo, o contexto externo de crise com a Primeira Guerra Mundial e suas variações econômicas contribuíram para que o meio artístico fosse abalado em todas as regiões do país.[7]

Como até meados do século XX Belém não irá contar com uma galeria específica para o comércio de arte, as exposições artísticas cumpriam esse papel sendo os espaços por excelência para se travar relações entre oferta e procura pelas obras. Eram elas o principal meio de divulgação do objeto artístico, bem como dos artistas que o produziam. As obras circulavam a partir delas e relações não só comerciais, mas sociais eram travadas nesses locais.

A virada do século XIX para o XX, portanto, encontrou o Pará – e particularmente Belém, sua capital – se abrindo para o mercado de obras de arte, e o trânsito de artistas e obras que podemos acompanhar nesse período evidencia isso. É o momento em que se está criando mais um circuito artístico dentro do mundo das artes no Brasil.

E, para finalizar, a fala que deu origem a este título, um trecho da crítica de Julia Lopes de Almeida, romancista e dramaturga do início do século XX, sobre a tão mencionada ida de Parreiras ao Pará. Uma fala que acredito ser bastante representativa dessa discussão:

> "Preitos a artistas, só os sabem prestar os povos cultos ou de elevados instintos. Atraindo Carlos Gomes, o Pará revelou-se.
> Pensando nisso, lembra-me perfeitamente de que um dia, em minha casa, conversando com o pintor Antônio Parreiras, perguntei-lhe:
> - Porquê não vai ao Pará?
> Ele percebeu talvez nessa pergunta o desejo de eu ver depois reproduzidas nas suas telas paisagens que de outro modo me não será dado ver, e a conversa perdeu-se em assuntos vagos. Nem ele se lembraria disso e nem teria talvez reparado no meu sorrisinho satisfeito quando há dias me disse na sua linda exposição:
> - Sabe?! Vou ao Pará.
> Pois vai o Pará conhecer um dos nossos artistas de mais intensa expressão e o mais penetrante dos segredos de nossa natureza".[8]

Referências Bibliográficas:

ALVES, Moema de Bacelar. Do *Lyceu* ao *Foyer*: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013. 190 f.

[7] ROSSI, Mirian Silva. Circulação e mediação da obra de arte na *Belle Époque* paulistana. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 83-119 (1998-1999). Editado em 2003. p. 87.

[8] Lopes de Almeida em artigo intitulado "Antônio Parreiras". *A Província do Pará*, 11 de junho de 1905. Acervo do Museu Parreiras.

COELHO, Geraldo Mártires. Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850. *Revista de Cultura do Pará*, Belém, v. 16, n. 2, pp.199-215, jul/dez de 2005.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898-1908. In: KUSHNIR, Beatriz (Org.). *Maços na gaveta*: reflexões sobre mídia. Niterói: EDUFF, 2009. MOURA, Ignácio. *A exposição artística industrial do Liceu Benjamin Constant:* os expositores em 1895. Belém: Typ. do DiarioOfficial, 1895.

LARA FILHO, Durval de. *Museu:* de espelho do mundo a espaço relacional. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/50085781/9/As-exposicoes-universais>. Acesso em: 10 jun. 2012. p. 56.

MORAES, Ruth Burlamaqui de. Riqueza e demografia: Pará (1872-1920). In: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; ALVES, Moema de Bacelar (Orgs.). *Tesouros da Memória*: história e patrimônio no Grão-Pará. Belém: Ministério da Fazenda/ Gerência Regional de Administração no Pará/Museu de Arte de Belém, 2009.

ROSSI, Mirian Silva. Circulação e mediação da obra de arte na *Belle Époque* paulistana. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 83-119 (1998-1999). Editado em 2003.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém*: Riquezas produzindo a *Belle-Époque* (1870-1910). Belém: Paka-Tatu, 2000.

Percursos do modernismo no Rio Grande do Sul: artistas ilustradores da Livraria do Globo

Paula Ramos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Resumo: Surgida em 1883, em Porto Alegre, a Livraria e Editora Globo revolucionou o cenário editorial e a linguagem gráfica brasileira na primeira metade do século XX. Seus impressos recebiam um tratamento gráfico diferenciado, a cargo de respeitados artistas plásticos, que trabalhavam no ofício de ilustradores. Por necessitarem da máquina para dar visibilidade a seus trabalhos, eles estão entre os primeiros artistas, no Rio Grande do Sul, a explorar os processos mecânicos de reprodução, o que os obrigou à renovação e ao aperfeiçoamento técnico constantes. A comunicação discute o papel central da Livraria do Globo no campo artístico e cultural do Rio Grande do Sul, investigando a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração.

Palavras-chave: Livraria do Globo. Artistas ilustradores. Modernismo no Rio Grande do Sul. João Fahrion. Edgar Koetz. Nelson Boeira Faedrich.

Abstract: The *Livraria e Editora Globo* arised in 1883 in Porto Alegre and revolutionized the publishing scene and the Brazilian graphic language in the first half of the twentieth century. Its prints used to receive a differentiated graphic treatment, given in commissioned to prestigious artists, who used to work in the offices of the illustrators. The wish of giving (more) visibility to their prints made them among the first artists in Rio Grande do Sul who explored the mechanical reprint, forcing them to innovation and constant technical development. The paper discusses the central role of *Livraria do Globo* in the artistic and cultural field of Rio Grande do Sul, investigating the establishment of a modern visuality by illustration.

Keywords: Livraria do Globo. Graphic artists. Modernism in Rio Grande do Sul. João Fahrion. Edgar Koetz. Nelson Boeira Faedrich.

> Mas quem diz Rua da Praia também diz Livraria do Globo. E aqui seria necessário avivar a fantasia, puxar pela memória, convocar engenho e arte, se eu quisesse explicar às direitas o que chegou a significar para aquele momento da minha vida a Rua da Praia aos sábados, em frente à Livraria do Globo. [...] Aos sábados, a Livraria do Globo atraía as mariposas literárias, como um foco luminoso. (MEYER, 1996, p. 179)

A Livraria e Editora Globo se confunde com a própria história da intelectualidade sul-rio-grandense, sobretudo ao longo da primeira metade do século XX. Nas memórias de Augusto Meyer (1902-1970), como de tantos outros escritores gaúchos, a Globo, surgida em 1883 na

antiga Rua da Praia, coração de Porto Alegre, era o epicentro da formação humanista local.[1] A editora congregava prosadores veteranos, jovens poetas, europeus em exílio, artistas ilustradores, gráficos reconhecidos internacionalmente.

Instituição basilar no desenvolvimento cultural do Rio Grande do Sul, seu alcance, todavia, ultrapassou as fronteiras regionais e, pelo menos entre as décadas de 1930 e 1950, a Globo foi uma das mais importantes editoras brasileiras. Na época, tinha à frente o emprésario Henrique Bertaso (1906-1977) e o escritor Erico Verissimo (1905-1975); este último ingressara na Livraria em 1931, primeiramente como Secretário de Redação da *Revista do Globo,* vindo a assumir, em meados daquela década, a função de "conselheiro editorial" de Bertaso.[2] O tino comercial do primeiro e as escolhas acertadas do segundo asseguraram o êxito da parceria, que firmou a Globo como a segunda maior empresa do ramo no País, com 6% dos lançamentos, enquanto a Companhia Editora Nacional respondia por 14%, e a José Olympio, por 5% (MICELI, 2001). A maioria dos seus títulos era de literatura estrangeira e, segundo levantamento de Sônia Amorim, entre os anos de 1931 e 1950, foram 1.063 livros lançados, 338 deles traduções (31%). Tal índice fazia da Globo a principal empresa a se dedicar a esse segmento no Brasil (AMORIM, 1999). O impacto dos escritores traduzidos, sobretudo dos publicados com selo da *Coleção Nobel*[3]*,* foi fundamental para toda uma geração. Acerca disso, o escritor Osman Lins (1924-1978), em suas memórias, atesta:

> Muitos dos que, como eu, despertávamos para a literatura em pontos afastados do Brasil e carecíamos de informações sobre autores e obras do nosso tempo, encontrávamos na Nobel uma espécie de guia, uma porta aberta para segmentos importantes do que se escrevia em nosso século. [...] O meu depoimento só é válido na medida em que é o depoimento ou testemunho de toda uma geração que, nos anos 40, iniciava de um modo mais intenso, definindo o seu destino, o convívio com os livros. Para estes, [...] a Nobel [...] foi essencial, gerando tão ampla e diversificada provisão de leitura, que nenhum de nós pode imaginar sem ela a sua formação. (LINS, Osman, apud AMORIM, 1999, p. 97-98)

Luis Fernando Verissimo (1936) reforça esse aspecto:

> Foi a Globo que, literalmente, apresentou o Brasil aos maiores escritores modernos, e hoje não existe brasileiro, acima de uma certa idade e de um certo grau de curiosidade intelectual, que não deva à Globo o seu conhecimento de, entre muitos outros, Thomas Mann, Virginia Woolf, Aldous Huxley, Graham Greene, Somerset Maugham, Roger Martin du Gard, William Faulkner. Isto sem falar nos escritores regionais, como Augusto Meyer, Moysés Vellinho, Dyonélio Machado, Mário Quintana, Erico Verissimo, que a Globo lançou. (In: Centenário da Livraria do Globo 1883-1983, p. 3)

[1] A Livraria do Globo foi criada por Laudelino Barcellos e Saturnino Alves Pinto, em 1883, em Porto Alegre. Entrentanto, sua história como Editora está relacionada à Família Bertaso, notadamente ao empresário Henrique Bertaso (1906-1977). Sobre a história da Livraria e Editora Globo, ver: AMORIM, 1999; TORRESINI, 1999; HALLEWELL, 2005

[2] Como "conselheiro editorial", cabiam a Erico as seguintes incumbências: organizar os programas e as coleções; selecionar as obras a serem traduzidas; recrutar tradutores, supervisionado seus trabalhos; coordenar o planejamento gráfico-editorial; acompanhar a escolha das capas; definir os títulos em português para as obras traduzidas; preparar o lançamento dos livros (VERISSIMO, 1973).

[3] Voltada aos autores consagrados pela crítica no cenário internacional, a *Coleção Nobel* foi a de maior prestígio da Editora Globo, tendo lançado, entre 1933 e 1958, 128 títulos.

Nomes emblemáticos da literatura internacional, Thomas Mann (1875-1955), Virginia Woolf (1882-1941), James Joyce (1882-1941), Marcel Proust (1871-1922) e Aldous Huxley (1894-1963) receberam traduções de intelectuais como Herbert Caro (1906-1991), Cecilia Meireles (1901-1964), Mario Quintana (1906-1994) e o já citado Erico Verissimo.[4] A presença desses profissionais trabalhando ou circulando pela Globo transformava a Editora em um espaço não apenas de divulgação, mas de formação. Nas palavras de Carlos Reverbel (1912-1997),

> Era um lugar em que os funcionários mais jovens e ignorantes (entre os quais me alinhava afoitamente) podiam dispensar o uso de dicionários e enciclopédias. Ficava bem mais cômodo e muito mais proveitoso usar e abusar do grande saber dos humanistas que ali mourejavam, em regime de oito horas de trabalho, como se fossem comerciários. [...] Me detinha a tecer fantasias, como a de transformar o local numa Faculdade de Letras ou de Filosofia. Havia elementos de sobra para a metamorfose. E a *Seção de Desenho* e de planejamento gráfico, dirigida por Ernst Zeuner, não ficava longe de uma Escola de Belas Artes. (REVERBEL, 1993, p. 103)

A "Secção de Desenho"

O investimento em direito de reprodução e tradução, que fazia das publicações da Livraria e Editora Globo uma referência nacional, também se verificava no quesito gráfico, a cargo da "Secção de Desenho". No seu período áureo, trabalharam na "Secção" artistas como João Fahrion (1898-1970), João Faria Viana (1905-1975), Nelson Boeira Faedrich (1912-1994) e Edgar Koetz (1914-1969), sendo colaboradores frequentes Sotero Cosme (1901-1978) e Francis Pelichek (1896-1937). Mais tarde, outros desenhistas e aprendizes integraram a equipe, como Gastão Hofstaetter (1917-1986) e Vitório Gheno (1925). A formação da maioria deles, como se verifica nas trajetórias dos primeiros "designers gráficos" brasileiros, era ou autodidata, ou relacionada aos cursos de Belas Artes (CARDOSO, 2005).

Esses profissionais criavam não somente as capas, ilustrações, capitulares e vinhetas de livros e revistas, como anúncios publicitários, cartazes e tudo o mais que houvesse de demanda em se tratando de desenho e de projeto gráfico. Um fato importante é que, por necessitarem da máquina para dar forma final a seus trabalhos, eles estão entre os primeiros artistas sul-rio-grandenses a utilizar os processos mecânicos de reprodução de imagens, o que os obrigou à renovação e ao aperfeiçoamento técnico constantes. O resultado, nas imagens, é que elas também exalam jovialidade e modernidade, aspectos raramente encontrados nas imagens do período, sobretudo nas produzidas dentro do escopo do campo artístico local (KERN, 1981; SCARINCI, 1982; RAMOS, 2007).

Essa fase, que toma impulso no início dos anos 1930, prolongando-se até o final dos 1950, foi particularmente valiosa para o ensino e a renovação das artes visuais no Rio Grande do Sul, e também para a formação de uma nova mentalidade, que passaria a valorizar

[4] É de apontar, inclusive, que a Editora tinha uma *Secção Tradução*, espécie de "escola de tradução". Segundo Sonia Amorim, o melhor corpo de tradutores dedicava-se à *Coleção Nobel*. A equipe de tradução foi dissolvida em 1947 (AMORIM, 1999).

progressivamente as artes aplicadas, bem como os profissionais envolvidos na sua execução (KERN, 1981; RAMOS, 2007). Uma figura de proa nessa conjuntura foi Ernst Zeuner (1898-1967), o chefe da "Secção de Desenho".

A presença de Ernst Zeuner

Formado pela Academia de Artes Gráficas de Leipzig, na Alemanha, um dos principais centros de estudo em artes gráficas da época, Ernst Zeuner foi aluno ouvinte de Walter Tiemann (1876-1951), também professor de Jan Tschichold (1902-1974), nome fundamental do design gráfico internacional.

Zeuner chegou ao Brasil em 1922, fixando-se em Porto Alegre, cidade com forte presença teuta. Na capital gaúcha, com 27 anos, foi contratado como "gráfico" junto à Livraria do Globo (GOMES, 2001). Provavelmente foram os seus conhecimentos diferenciados e atualizados no assunto que o levaram a assumir a gerência da "Secção de Desenho".[5] O setor foi criado em 1929, devido ao surgimento da *Revista do Globo* (1929-1967) e diante da expectativa de um aumento considerável da demanda de impressos. Segundo Leonardo Menna Barreto Gomes, Zeuner atuou como mestre, ensinando aos artistas ilustradores e aos jovens aprendizes a "cozinha da gráfica".

> No modelo de trabalho industrial vigente, segmentado desde o século XIX, os artesãos separavam-se por especialidades. Os tipógrafos, por exemplo, respondiam pela composição dos textos, enquanto os impressores cuidavam da qualidade gráfica da mancha obtida do prelo. Do mesmo modo, os ilustradores davam conta, sobretudo, do desenho das imagens a serem impressas, enquanto os gravadores respondiam pela preparação das matrizes de impressão. Coube a Zeuner, então, ensinar aos artistas candidatos à Seção de Desenho os fundamentos da arte da impressão e da produção do livro, tal como aprendera em Leipzig, buscando integrar as habilidades da criação artística aos conhecimentos técnicos exigidos pela reprodução mecânica. (GOMES, 2005, p. 249)

Como coordenador da "Secção de Desenho", Zeuner procurou repassar aos que compunham a equipe as principais lições que aprendera em Leipzig. Ele alertava, por exemplo, acerca da importância de se conhecer não apenas as técnicas do bico-de-pena, guache, gravura, como também saber quais equipamentos poderiam ser utilizados para melhor reproduzir tais imagens, garantindo, assim, a excelência do desenho impresso. Em entrevista ao pesquisador Leonardo Menna Barreto Gomes, o publicitário e ex-ilustrador da Globo Armando Kuwer (1929-2001) teria respondido, a respeito do que aprendera com Zeuner: "Tudo!"

> Ao responder Tudo!, Armando Kuwer não se referia apenas ao aprendizado de técnicas de desenho e de reprodução gráfica, mas ao legado mais precioso que Ernst Zeuner deixara aos seus discípulos: a noção precursora (para a época e o local onde era colocada) de que os processos mecânicos de reprodução fazem

[5] Além de grande mestre e conhecedor dos meandros técnicos, Zeuner foi um requisitado ilustrador, tendo produzido guaches, gravuras e desenhos tanto para publicações da casa, quanto para revistas e periódicos encomendados, como é o caso da *Revista do Ensino*, publicada pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado e produzida pela Globo. Trinta dos 60 originais produzidos para essa revista, confeccionados entre 1963 e 1969, estão conservados no acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, o MARGS.

> parte dos processos de criação do artista gráfico, e que a máquina é uma ferramenta que se junta aos instrumentos de trabalho do desenhista. (GOMES, 2001, p. 135)

Leitor de revistas especializadas como a francesa *Les Arts et les Techniques Graphiques* e a alemã *Gebrauchsgraphik*, Zeuner as fazia circular pela "Secção". Era por meio dessas revistas que os padrões tipográficos e visuais propostos pela Bauhaus, pelo De Stijl, e os divulgados pelo Construtivismo Russo chegavam à Secção de Desenho, o que nos mostra o papel imprescindível dessas publicações na modernização das práticas gráficas e artísticas locais. Tal herança aparece em capas como para *Moscovo sem Máscara* (1931), *Filha Única* (1935) e *O Judeu Süss* (1944), que introduziram a ênfase tipográfica no projeto editorial brasileiro (HOMEM DE MELO; RAMOS, 2012) (Figura 1).

Figura 1 - Nas capas tipográficas dos anos 1930, padrões modernistas internacionais

Afora as presenças da *Les Arts et les Techniques Graphiques* e da *Gebrauchs*, outro veículo que contribuiu para a atualização de Zeuner e de sua equipe foi o semanário *Publisher´s Weekly*. Ele instruía, por um lado, os editores na pesquisa de novos títulos a serem adquiridos e, por outro, oferecia as reproduções fac-símiles das capas dos livros, expondo padrões norte-americanos de design gráfico, que serviram de modelo para o desenvolvimento das várias coleções com selo "Livraria do Globo".

A modernidade visual nas Coleções da Globo

Bertaso e Verissimo estruturaram a maioria dos lançamentos da Globo em coleções. Tal opção representava menos problemas burocráticos, uma vez que os livros eram padronizados, com diagramação e formato semelhantes, o que também demonstra a aposta da Editora numa estratégia de comunicação, visando à melhor comercialização do produto e à rápida identificação, por parte do consumidor.

Ao todo, a Globo teve 17 coleções: *Verde*, *Biblioteca dos Séculos*, *Globo*, *Nobel*, *Tucano*, *Universo*, *Biblioteca de Nanquinote*, *Aventura*, *Coleção Infantil* (também chamada de *Burrinho Azul*), *Cinderela*, *Tapete Mágico*, *Autores Brasileiros*, *Província*, *Catavento*, *Clube do Crime*, *Espionagem* e *Amarela*, a de maior sucesso, perfazendo 156 títulos entre os anos de 1931 e 1956. As capas da *Coleção Amarela,* a maioria das quais assinadas por João Fahrion, exploram a grande extensão da mancha de página, junto a cores fortes, títulos desenhados à mão e uso de closes, num diálogo com a linguagem dos cartazes de cinema. Temos, portanto, uma circulação de imagens da cultura visual: cinema e literatura popular.

Fahrion, que a partir de 1937 ingressaria no Instituto de Belas Artes (atual Instituto de Artes da UFRGS) como professor, formando gerações de artistas, também foi o mais prolífico ilustrador de livros infantis da casa.[6] Se, graficamente, esses livros recebiam tratamento diferenciado, com capa dura e lombada em tecido, ao folheá-los o pequeno leitor encontraria um universo mágico de desenhos e cores, em interação com o texto. É o que se percebe, notadamente, nos títulos da *Biblioteca de Nanquinote*. A consciência, por parte da Globo, da qualidade e exuberância desses impressos, desponta em um pequeno "recado" publicado já nas primeiras páginas, que soa como vívida profecia: "Este livro, criança, te mostrará um mundo encantado de que te hás de lembrar quando fores grande".

O tratamento libertário conferido à cor, característica dessas publicações, remete à gráfica expressionista alemã, cujos ecos também estão presentes nas coleções *Tucano* e *Autores Brasileiros*, marcadas pela linguagem da gravura. Assinadas, majoritariamente, por Edgar Koetz, essas imagens sugerem um diálogo com o padrão estabelecido por Tomás Santa Rosa (1909-1956) para a Editora José Olympio, então a mais notória editora de literatura brasileira. Capas para *Sapezais e Tigüeras* (1941), de Armando Caiuby, *Fruta Estranha* (1945), de Lilian Smith, *Castelo dos Fantasmas* (194-?), de De Dousa Júnior, entre outras, revelam essa aproximação. As letras continuam sendo desenhadas à mão, enquanto as figuras são marcadas por um viés mais "cru" e primitivo, tributário da linguagem expressionista, típica de mestres como Santa Rosa, Lívio Abramo (1903-1992) e Oswaldo Goeldi (1895-1961), que ajudaram a popularizar, por meio das ilustrações desenvolvidas para a indústria cultural brasileira, a xilogravura. Nesse ínterim, é fundamental enfatizar o papel assumido por Edgar Koetz, que valorizou a gravura tanto por meio das capas e ilustrações produzidas, como pela militância à frente da Associação de Artes Plásticas Rio-Grandense Francisco Lisboa (criada na capital gaúcha em 1938) e do Clube de Gravura de Porto Alegre (instituído em 1950), dos quais, inclusive, foi membro-fundador.[7]

Conforme Carlos Scarinci, comparando-a com outras linguagens artísticas, a gravura padece de uma situação particular, marginal e tardia. Naquele quartel, os gravadores trabalhavam

[6] Alguns desses livros ganharam reedições recentes: é o caso de *A Festa das Letras,* de Cecília Meireles, reeditado pela Nova Fronteira em 1996 (original de 1937), bem como de *A Cháraca da Rua Um*, de Carlos Lébeis, reeditado pela Cosac Naify em 2014 (original de 1936).

[7] A produção de Koetz como gravador tem sido bastante discutida, inclusive porque, ao contrário da maioria dos gravadores sulinos da época, voltados à temática regionalista, ele desenvolveu uma poética calcada no urbano e nas denúncias sociais.

preponderantemente para a indústria do livro ou para o jornalismo, posição semelhante a dos técnicos gráficos das empresas editoriais. Isso, de certa forma, irmanava-os, revelando uma "índole popular" ou operária da gravura. Assim, antes que se investisse plenamente em seu potencial político, a gravura já rompia com os padrões burgueses do campo artístico, na medida em que deixava de ser peça única, sendo produzida por meio de processos mecânicos e podendo ser distribuída de maneira massiva (SCARINCI, 1982).

O mesmo Scarinci já mostrou como esta técnica ganha espaço na produção visual sulina por meio das edições da Globo. E, nos impressos da Editora, encontramos não somente reproduções de trabalhos em gravura como, principalmente, imagens que *remetem à linguagem da gravura*. É o caso de muitas imagens assinadas por Koetz, originalmente em nanquim, como as ilustrações para *Símbolos Bárbaros* (1943) e *Tiarajú* (1945), de Manoelito de Ornellas; essas imagens não são gravuras, mas buscam sua aparência. O mesmo acontece com uma das obras primas editadas pela Globo: *Noite na Taverna* (1952), com ilustrações de João Fahrion (Figura 2).

Produzidas em *scratchboard* a partir de 1940, as imagens para *Noite na Taverna* receberam, já naquele ano, a Medalha de Ouro no II Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul. O livro em si seria lançado apenas em 1952, em edição de luxo, numerada e assinada pelo ilustrador e pelo prefaciador, Carlos Dante de Moraes. Nesta paradigmática obra, temos um emocionante diálogo entre escritor e ilustrador, entre texto e imagem. As histórias narradas pelos personagens de Álvares de Azevedo (1831-1852) proporcionavam a Fahrion mergulhar no mesmo ambiente sensual e misterioso que atravessa suas pinturas, fazendo das ilustrações a expressão de um efetivo "encontro".

É o que também verificamos nas ilustrações de Nelson Boeira Faedrich para obras como *Lendas do Sul* (1952) ou *Contos de Andersen* (década de 1950). O artista, fascinando pelo onírico e mitológico, deu à Globo alguns dos grandes momentos da ilustração brasileira no século XX. E foi um dos responsáveis pelas emblemáticas capas da *Revista do Globo* (Figura 3).[8]

Surgida em janeiro de 1929 a partir de uma sugestão de Getúlio Vargas (1882-1954), então Presidente do Estado, ao Diretor da Livraria do Globo, José Bertaso, a *Revista do Globo* circulou inicialmente em âmbito regional, para chegar, mais tarde, às grandes capitasi brasileiras. Influente, ditou padrões de comportamento aos seus leitores, ao mesmo tempo em que serviu de referencial para jornalistas, ilustradores, fotógrafos e artistas por reiterados anos. Em seus dez anos iniciais, quando também encontramos capas ilustradas[9], ela adotou como receita editorial o misto de mundanismo, esportes e cultura que já caracterizara *Mascara* (1918-

[8] A editora sulina publicou três revistas: a *Revista do Globo* (1929-1967), *A Novela* (1936-1938) e a *Província de São Pedro* (1945-1957), sendo que a de maior impacto, em vista do tempo de circulação, da periodicidade e do alcance, foi a primeira. A revista *A Novela* era voltada à publicação de textos ligeiros, pequenos romances. Já a *Província de São Pedro,* coordenada por Moyses Vellinho (1901-1980), tinha como escopo ensaios analíticos sobre história, literatura, humanidades. A *Província* assumiu papel fundamental nas relações entre a Editora Globo parcela importante da intelectualidade brasileira do período.

[9] O "período de ouro" da ilustração nas capas da *Revista do Globo* é o período entre 1929 e 1939, que coincide com a figura de Erico Verissimo à frente da publicação (desde 1931). No final da década de 1930, Justino Martins (1917-1983) assume a revista, conferindo à mesma um caráter editorial mais jornalístico e menos literário; com isso, a fotografia passa a ser protagonista.

Figura 2 - Dois grandes momentos: *Tiaraju* (1945), com ilustrações de Edgar Koetz, e *Noite na Taverna* (1952), com ilustrações de João Fahrion.

Figura 3 - João Fahrion, Nelson Boeira Faedrich e Edgar Koetz, para a *Revista do Globo*

1928)*, Kodak* (1912-1920), *Kosmos* (1926) e *Madrugada* (1926), magazines que a precederam em Porto Alegre.

A primeira e paradigmática capa, produzida por Sotero Cosme na melhor tradição *art deco,* inaugura o audacioso conjunto de portadas. Elas procuravam expressar visualmente algo importante à revista, *ser moderno.* Nessas imagens, saltam aos olhos a liberdade e a exuberância com que os artistas trabalharam o espaço da página. Podemos observar a criatividade no desenho de letreiramentos, bem como o arrojo na escolha dos temas, no tratamento do espaço e no uso das cores. O flerte com a cultura pop e o protagonismo da figura feminina são outras características dessas composições, que estão entre as mais modernas produzidas no Rio Grande do Sul ao longo da primeira metade do século XX.

Os principais capistas da *Revista do Globo* foram Fahrion, Koetz, Cosme e Faedrich. Este último, premiado e requisitado cartazista,[10] levou para o quinzenário a linguagem dos cartazes, valorizada por nomes como Angelo Guido (1893-1969), o mais importante crítico de arte atuante no Estado naquele momento, que, em texto publicado no *Diário de Notícias,* afirma:

> [...] Já que o cartaz representa tão importante papel na atividade da vida moderna e com ele letreiros, tabuletas, etc, é de maior importância que se torne um elemento estético que concorra, com sua nota de originalidade e beleza, para o encanto das cidades. Nada oferece maior campo de criação e invenção, para o artista de espírito voltado para a arte decorativa, do que o cartaz, pois não é exato que não se possa também criar a beleza aplicando a arte a fins de propaganda comercial.[11]

Em artigo de 1929, publicado na *Revista do Globo*, Guido já havia identificado um processo de *modernização* no campo artístico sulino muito mais no segmento da ilustração do que no da pintura.[12] Nesses dois textos, portanto, reflete acerca da relevância e do caráter estético dessas expressões, valorizando-as no âmbito do sistema das artes local (RAMOS, 2013). Esse é um indicativo interessante, pois evidencia a renovação que os trabalhos gráficos representaram, bem como a abertura da crítica local a uma obra que, na sua essência, não era "artística", mas voltada à indústria cultural. Tais aspectos constituem bases para se repensar a modernidade artística sulina.

Por outro lado, ao fazer uma rápida comparação entre o que esses artistas produziam em pintura e o que eles propunham em ilustração/imagem impressa, percebe-se como o universo das artes gráficas foi generoso e influente em suas trajetórias. O caso emblemático, nesse sentido, é o de Fahrion, cujas pinturas se constituem, na sua maioria, a partir de linhas coloridas. Não se trata, portanto, de um discurso pictórico, mas de um libelo gráfico.

Assumindo posição de proa no cenário artístico e cultural do Rio Grande do Sul, a Livraria do Globo, por meio de sua "Secção de Desenho", formou artistas, deu visibilidade a seus

[10] O artista iniciou sua trajetória como cartazista premiado no Rio Grande do Sul, vindo a trabalhar, nos anos 1940, na Agência Prosper, no Rio de Janeiro, revolucionando os cartazes para a Loteria Federal (RAMOS, 2007).

[11] Excerto de: GUIDO, Angelo. A arte do cartaz. *Diário de Notícias.* Porto Alegre, 23 jan. 1932. p. 4.

[12] GUIDO, Ângelo. A Pintura no Rio Grande. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 20 jan. 1929, edição nº 2, p. 13-15.

trabalhos e promoveu uma nova e exuberante visualidade, que oxigenou o olhar de crianças e adultos, permanecendo na memória afetiva de várias gerações. Como estampado em seu *slogan, Urbi et Orbi*, a Globo e suas publicações falaram à cidade e ao mundo, foram local e global ao mesmo tempo.

Referências Bibliográficas:

AMORIM, Sônia Maria de. *Em Busca de um Tempo Perdido - Edição de Literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950).* São Paulo: Edusp/Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.

CARDOSO, Rafael. *O Design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

GOMES, Leonardo Menna Barreto. *Ernst Zeuner: Artista e Designer*. 2001. 296 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

GOMES, Leonardo Menna Barreto. Ernst Zeuner e a Livraria do Globo. In: CARDOSO, Rafael. *O Design brasileiro antes do design*: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 233-259.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: Sua História.* 1. ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor; Editora da Universidade de São Paulo, 1985. 694 p.; 2. ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

HOMEM DE MELO, Chico; RAMOS, Elaine. *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*.São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KERN, Maria Lúcia Bastos. *Les Origines de la Peinture "Moderniste"au Rio Grande do Sul - Bresil.* 1981. 425 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Université de Paris I - Pantheon - Sorbonne, Paris, 1981.

MEYER, Augusto. *Segredos da Infância / No Tempo da Flor.* Porto Alegre: IEL/Editora da Universidade/UFRGS, 1996.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, Paula. *Artistas Ilustradores - A Editora Globo e a Constituição de uma Visualidade Moderna pela Ilustração*. 2007. 444 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

RAMOS, Paula. Ilustração e Modernidade no Campo Artístico do Rio Grande do Sul na primeira metade do século XX: Debates e Rupturas. *Anais do 22º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)*. Belém (PA), UFPA, 2013.

REVERBEL, Carlos. *Arca de Blau*: memórias. [Depoimento a Claudia Laitano]. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1993.

SCARINCI, Carlos. *A Gravura no Rio Grande do Sul (1900-1980).* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

TORRESINI, Elisabeth Rochadel. *Editora Globo.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

VERISSIMO, Erico. *Solo de Clarineta* (Volume 1). Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

Arte, ofsete e sobrevivência marginal nos primeiros anos de Weproductions

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Resumo: O uso da impressão ofsete foi marcante para a identidade de Weproductions, casa editorial alternativa, atuando a partir do eixo anglo-americano pela união de esforços dos artistas britânicos Telfer Stokes e Helen Douglas. Sua produção participou da tipificação dos livros de artista em seu momento de consolidação, os anos 1970, sendo notáveis, entre outras, as dez brochuras das séries Paperback e Millboard (1972-1987), nove impressas em ofsete, com reconhecimento artístico crescente para além de seu círculo original.

Palavras-chave: Weproductions. Helen Douglas. Telfer Stokes. Ofsete. Livro de artista.

Abstract: The use of offset printing was remarkable for the identity of Weproductions, alternative publishing house, operating from the Anglo-American axis by joint efforts of British artists Telfer Stokes and Helen Douglas. Their production participated in the typification of artists' books at the time of consolidation during the 1970s, being notable, among others, the ten booklets of Paperback and Millboard series (1972-1987), nine offset printed, with increasing artistic recognition beyond the original circle.

Keywords: Weproductions. Helen Douglas. Telfer Stokes. Offset. Artist's book.

A compreensão do poder institucional da arte contemporânea envolve o reconhecimento de processos ligados ao registro técnico (instrumentalização não artesanal, ou pelo menos não inteiramente) e à comunicação (entendida como competência, atividade profissional ou disciplina das ciências humanas e sociais aplicadas, mas também simplesmente como o processo de transmissão e recepção). Conceitos como "informação" receberam destaque explícito em publicações referenciais, entre outras *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, de Lucy Lippard, 1973. Neste caso, a palavra "informação" aparece com duas funcionalidades na continuidade do subtítulo: "a cross-reference book of information on some esthetic boundaries [...] on so-called conceptual or information or idea art [...]". O mesmo aconteceu em eventos expositivos que se tornaram referências internacionais importantíssimas, como *When attitudes become form* (com o subtítulo *works, concepts, processes, situations, information*, Kunsthalle Bern, 1969, curadoria de Harald Szeemann). Outros exemplos notáveis foram *Information* (MoMA, Nova York, 1971, curadoria de Kynaston

Mc Shine), *Sonsbeek '71* (*Sonsbeek buiten de perken*, "além dos limites", Arnhem, Países Baixos, curadoria de Wim Beerens e Geert van Beijeren) e as *Documenta 5* e *6* (Kassel, 1972 e 1977, curadorias respectivamente de Szeeman e de Manfred Schneckenburger), esta última trabalhando o conceito de mídia (meios) em substituição à tradicional apresentação por gênero. Era posto à luz o conceito de espaço alternativo, caro aos artistas da época e marca registrada dos desenvolvimentos que se seguiriam (veja-se como exemplo os pressupostos de trabalho da revista nova-iorquina *Avalanche*, 1970-76, um veículo "projetado como um espaço alternativo de exibição", interessado nas especificidades da fatura da arte contemporânea e "não em generalidades históricas", evitando a opinião crítica com o propósito de "apresentar o ponto de vista do próprio artista sobre o seu trabalho". A página, paradoxalmente tão antiga e agora discutida como espaço alternativo, tornou-se objeto de reflexão crítica crescente e suporte eficiente e importantíssimo para registro e criação.

Apesar do crescimento da fortuna crítica sobre a participação da página impressa na instauração da arte contemporânea (fatos indissociáveis um do outro), principalmente no que diz respeito à difusão conceitual, parece que pouco ainda se tem estudado sobre a contribuição estética da tecnologia da reprodução em ofsete. Trata-se do processo de impressão dominante em todo o século XX, baseado em princípios da litografia, apto a simular com qualidade originais de meio-tom, tornando-se o pivô da dúvida maior dos artistas que trabalham com a imagem fotográfica: expor ou publicar, qual a prioridade? Como tecnologia de reprodução da imagem fotográfica progressivamente mais acessível à medida que o século avançava, o ofsete assumiu a preferência da maioria dos contemporâneos, sobretudo aqueles que refutavam, ou simplesmente não ambicionavam, reconhecimento por valores artesanais táteis. Era e continua sendo um eficiente instrumento para comunicação, um facilitador conceitual por excelência.

Porém, alguns sinais de marginalidade permanecem colados ao ofsete, um preconceito residual, como se algo de nobre lhe faltasse. E efetivamente falta. A qualidade de dar-se em obra integralmente apenas no estágio de edição circulante, dentro de parâmetros inéditos pelo menos até as vanguardas do século XX, pode ser um impeditivo de sua plena estima. Essa desatenção, que é conservadora, quando não reacionária, pode ser ainda ampliada caso o artista dedique atenção marcadamente prioritária à expressão pelo meio gráfico industrial ou semi-industrial. Entretanto, o círculo de adeptos ao ofsete reconhece a presença de produções exemplares que acabam servindo de parâmetro para a construção de linguagens singulares. Esse é o caso de Weproductions, uma casa editorial alternativa, atuando a partir do mercado anglo-americano desde 1971, estabelecida da comunhão de esforços dos artistas britânicos Telfer Stokes (St Ives, Inglaterra, 1940) e Helen Douglas (Galashiels, Escócia, 1952). Sua produção participou da configuração básica dos livros de artista em seu momento de consolidação, os anos 1970. São notáveis as dez publicações das séries Paperback (1972-1975) e Millboard (1980-1987), em que nove são em ofsete. O reconhecimento artístico de suas edições vem sendo ampliado fora de círculos específicos.[1]

[1] Apenas *Back to back*, 1980, primeiro título da série Millboard foi impresso em tipografia, segundo informações do sítio da editora,

O selo Weproductions, em que *we* equivale ao português *nós*, foi criado por Stokes em 1971, com Douglas unindo-se a ele em 1974, assim somando interesses artísticos, como ela mesma informa:

> O nome editorial Weproductions, foi cunhado em 1971 por Telfer Stokes em conversa com Martin Attwood (que trabalhou no British Council, gerenciou a galeria Garagem e organizou as exposições *Artists Bookworks*, do British Council, em 1975, e *Artists' Books*, do Arts Council of Great Britain, em 1976). O nome Weproductions sugeria mais do que um: além de Telfer Stokes, Martin Attwood foi uma inspiração importante nos primeiros livros, e eu formalmente me juntei em 1974.[2]

Stokes é filho da artista Margaret Mellis (1914-2009) e do artista, crítico e historiador de arte Adrian Stokes (1902-1972). Estudou na Slade School of Fine Art, Londres. Douglas, graduada em História da Arte no início dos anos 1970 na University of East Anglia, concluiria um doutorado em Filosofia nos anos 1990 pela Faculty of Arts, University of Edinburgh. Não prosseguem mais trabalhando no mesmo grau de associação, mas seus nomes seguem vinculados por laços já históricos. Douglas mantém a casa publicadora Weproductions em Deuchar Mill, Escócia, que representa o trabalho de ambos. Em 2013 publicou pela Tate um "rolo" eletrônico, *The pond*. Stokes dedica-se também à escultura.

Os livros de ambos são decorrentes de uma eficiente combinação de talento criativo e conhecimento técnico. Conhecedores e experimentadores da fotografia, das etapas de confecção da arte-final tradicional (hoje histórica, poderia ser dito) e das exigências das operações fotomecânicas, dominando, enfim, os processos de pré-impressão e impressão, utilizaram-se de soluções peculiares ao projeto gráfico profissional, sem cair em gratuidades. Seus exercícios formais estavam determinados à busca de uma linguagem propícia ao meio, ao livro de artista, em momento de confirmação de suas especificidades. Para uma abordagem inicial ao trabalho de ambos, alguns livros com pertinência histórica devem ser comentados. Propomos a apresentação de três, lançados num intervalo de 12 anos e publicados dentro das primeiras séries.

Loophole (furo, mas também falha em um acordo, norma ou legislação que permite uma desobrigação), de 1975 (precisamente 21 de janeiro, segundo a página de rosto), o primeiro trabalho em colaboração de Douglas e Stokes, é um livro fundamentalmente fotográfico, em preto e branco, com suas superfícies ocupadas por imagens inteiramente sangradas (que extravasam as bordas), uma por página, com raras exceções. Essa solução é quase um padrão de muitos de seus livros, embora possam surgir outras variações em um mesmo trabalho. Aqui temos cenas evidentes, construídas a partir dos recursos de movimentação ou deslocamento, seja de uma câmera hipotética ou enquadramento, seja de relações internas da página, de posicionamento de elementos de eventuais colagens. Apresenta uma sequência formada da

www.weproductions.com, consultado em 2/8/2014. Optou-se por privilegiar os dados dessa fonte, por serem mais recentes do que as referências. Helen Douglas registra três fases de colaboração direta com Telfer Stokes: 1974-78, 1985-87 e 1992-94, conforme currículo disponibilizado em *http://land2.leeds.ac.uk/people/douglas/* (sítio da University of Leeds, consultado em 2/8/2014).

[2] Conforme DOUGLAS, 2014, p. 1.

interligação visual de sequências menores, como capítulos de uma obra literária ou movimentos de uma peça musical. Mas não se trata efetivamente de nada disso. Sua identidade é específica do mundo gráfico.

As primeiras imagens antecedem o rosto ao mesmo tempo que o compõem: são reproduções do que será (ou do que já está) reproduzido, uma sugestão de imposição ou plano de distribuição. São metapáginas. Após o rosto, seguem-se imagens em páginas duplas em que um carrinho de mão avança da esquerda para direita (sentido ocidental de leitura). Uma janela ou cartaz aparece à direita, mas de fato é o positivo (cópia contato) de dois fotogramas que crescem pouco a pouco até a ocupação total da superfície. A ampliação gradual do segundo fotograma revela uma parede encoberta por folhas de papel, removidos pouco a pouco, revelando sua estrutura de tijolos. Alguns tijolos são removidos, gradualmente, ao mesmo tempo em que o observador se aproxima da fresta na parede. Passamos a ver o exterior, no mesmo momento em que o diagrama abandona as páginas duplas, passando ao convencional das páginas simples, par e ímpar. O exercício visual é, agora e pelas próximas trinta e poucas páginas, entre diferença e repetição, até o retorno do sistema precedente (parede e carrinho de mão). O carrinho gira em sentido contrário ao espectador e prosseguimos com outro exercício até a finalização com o giro de um disco de 78 rotações e a proposição de uma trilha sonora com o clássico popular *The last round-up*, foxtrote ou balada dos anos 1930. Como em trabalhos anteriores, temas e cenários podem ter sido construídos para serem fotografados. Stokes declarou que para ele o assunto era de importância inferior à forma de apresentação, enquanto que Douglas, em contraponto, mantinha forte interesse no assunto (COURTNEY, 1999, p. 92). *Loophole* é um livro fotográfico, ou fotolivro. Muitos fotolivros não passam de álbuns ou catálogos. Aqui estamos longe disso. É um todo autoral, concebido em seu forma e função (dependente de seu suporte). Para Phillpot, *Loophole* é “uma invenção maravilhosa” (p. 113)

Deve ser enfatizado que entendemos que estamos “no domínio da velocidade imprimida ao relato” e a cena “constitui a tentativa mais aproximada de imitação, no discurso, da duração da história”, como definido por Reis e Lopes (2000, p. 55-56). Sua tendência dramatizada interessa-nos mais que a presença de personagens, já que a instauração da cena em ambiente regido pela percepção visual prescindiria da ação ou do diálogo do ator convencional, capacitando composição e objetos à economia narrativa. Persistiria a noção de que a velocidade da cena dependeria da extensão do sintagma que configura a narrativa e da concretização da leitura (*ibidem*), no presente caso visual ou verbo-visual.

Em *Chinese whispers* (“sussurros chineses”, telefone sem fio, disse me disse), 1976 (22 de setembro, segundo a página de rosto), também de Douglas e Stokes, e igualmente edição de Weproductions, pode-se dizer que o conceito de cena, que pressupõe movimento, é utilizado com maior sutileza, menos diretamente se comparado a *Loophole.* Novamente nenhuma figura humana aparece, em página alguma. O sistema narrativo é basicamente o mesmo, embora dessa vez com passagens menos óbvias. Avança a ideia de *loop*. Prossegue o uso de páginas

com superfícies cobertas inteiramente por imagens fotográficas, uma por página, sangradas. Há uma sequência bastante reproduzida em compêndios sobre o tema. O principal elemento recorrente é um guarda-louças rústico, com três prateleiras, de canto (que coincide com o ponto de união das páginas. Aproximamo-nos de uma lata de pão que está ali e finalmente da mosca que está sobre ela. E a palavra *bread* (pão), que rotula a lata, de muito próxima reduz-se a *read* (ler). Como um refrão, fragmentos ou breves rearranjos da sequência se repetem a intervalos. O recurso dramático do *zoom* foi emprestado da gramática cinematográfica, porém perfeitamente compatível com a leitura visual proposta. A ausência do ator humano é uma circunstância que sugere silêncio, mas não comprometendo a cena. As palavras se intrometem mais, sempre na fotografia (sobre os objetos fotografados), jamais em apliques de arte-final (*paste-up*).

Chinese whispers possui alguns exercícios com páginas monocromáticas em verde-escuro e em azul-claro (ciano?), concluídos em bicromias (três e oito páginas respectivamente) dessas cores com preto. Há elementos associados a vida no campo (imagens de hortaliças, amoras), o que seria do gosto de Douglas (segundo Stokes, em COURTNEY, 1999, p. 93). As imagens fotográficas contêm marcas da lavagem (água com grãos de minerais, que reagiam com os químicos) e o ofsete, como Douglas lembra (*ibidem*, p. 134), ainda não era tão bom como se tornaria nos anos 1980. O formato é o mesmo de *Loophole*, cerca de 10,8 x 17,8 cm (largura e altura), ambos da série Paperback (de livros de bolso), formada por *Passage* (1972), *Foolscrap* (1973) e *Spaces* (1974), todos de Stokes, e *Loophole* e *Chinese Whispers*, ambos de Stokes e Douglas. Em 1977 Clive Phillpot comentaria a série em "Leaves of art: book art in Britain", ensaio para o *British Book News*:

> Embora permeada por – e desafiando – certas convenções culturais, estes livros utilizam uma linguagem internacional, a puramente visual, bem como exploram o potencial da forma do livro através da sequencialidade, imagens dípticas, relação de uma página com outra, frente e verso e assim por diante. O meio empregado é a fotografia, mas existe uma certa quantidade de trocadilhos visuais que se baseia na verbalização interna. Os últimos livros publicados também começam a desenvolver narrativas visuais poéticas.[3]

Em um salto no tempo e algumas publicações mais adiante (incluindo edições a solo dos artistas), encontramos *Real fiction: an inquiry into the bookeresque* (algo como "ficção real: uma averiguação no espaço livresco"), igualmente de Stokes e Douglas, 1987, publicado nos Estados Unidos pela Visual Studies Workshop Press. O livro possui 13,4 x 19,1 cm, é impresso em papel um pouco mais pesado (espesso) e integra a série Millboard.

Mais ambicioso do que os anteriores no que diz respeito às dimensões metapoéticas, *Real fiction* usa intensamente a presença plástica do texto, ao mesmo tempo em que desenvolve o conceito de livro e sua construção. O título, portanto, deve ser entendido como autorreferente. Transformados em objetos da composição, frases, fragmentos de frases, locuções ou palavras avulsas atravessam as páginas, inclinam-se, desaparecem, flutuam, geram sombras. Ocupam

[3] PHILLPOT, 2013, p. 44-45.

cerca de cinquenta por cento do livro. O restante são páginas com imagens intercaladas com as textuais: prédios, salas ou ambientes possivelmente em construção ou demolição. Sobre o texto, pode-se dizer que não se trata de palavras inseridas nas imagens nem as legendando, embora as letras se fazem imagens em todas as ocorrências (na maioria das vezes gerando sombras). As páginas mostram representações de si mesmas, páginas (também com suas sombras, sobretudo no início). Mostram uma casa e sua construção, cópias fotográficas fotografadas novamente e detalhes de um interior doméstico esvaziado de seus habitantes humanos. Renée Riese Hubert e Judd D. Hubert enfatizam que a rivalidade verbal caracteriza o texto.

> E ao longo do livro, tanto nas imagens como nos textos conformados, os enquadramentos têm um papel dominante, cada um tentando se tornar uma página plena de promessa, o enquadramento final. Talvez mais do que em qualquer outro livro de artista, a matéria-prima, seja ela visual ou textual, faz tudo ao seu alcance para participar na fabricação do livro, como se um ímã tivesse atraído tudo para si.[4]

O prosseguimento dessas impressões é comentado por David Paton, reiterando o diálogo entre o real e o ficcional.

> Parece como se o livro chacoalhasse de si a relação com a voz de seu autor e articulasse uma voz própria. As letras pretas, afinal, lançam as suas próprias sombras como se fossem coisas concretas, talvez mais concretas do que os crus "materiais de construção" que funcionam para fabricar o livro. E se não forem concretas, então para fazer eco, como se chamando através da espacialidade temporal do livro, que é o que Kristeva [...] denomina uma *intertextualidade* bakhtiniana e Bakhtin [...] denomina *translinguística*, que é a noção de um limite transgredido.[5]

Para Douglas, o livro foi especialmente importante. Para ela, era o momento em que sentia possuir controle real sobre os conceitos com que lidava. Decidiram a partir daí trabalhar separadamente, com Stokes voltando-se para os projetos solo e Douglas dedicando-se ao doutorado.

Nas edições das séries citadas, encontramos algumas recorrências: a insistência bem-sucedida em propostas narrativas específicas ao meio; o domínio do original de meio-tom (fotográfico); o domínio do original a traço (em alto-contraste); a boa convivência entre palavra e imagem; e a inteligência (vivacidade de raciocínio) no projeto gráfico para otimização de recursos de produção. Outras qualidades mais ou menos importantes também podem ser verificadas, mas em geral são muito próximas dessas. Quase corriqueiramente os livros de Douglas e Stokes, elaborados em dupla ou individuais, exercitam narrativas em ensaios que já chamamos "fotobibliogênicos", ou seja, gerados por um arco construtivo formado pela apropriação da lógica da fotografia e pela instrumentalização dos processos fotomecânicos da impressão ofsete. Firmaram-se como modelos exemplares de publicações do gênero, entre importantes referências artísticas de sua categoria. Merecedores, portanto, de renovada

[4] HUBERT; HUBERT, 1999, p. 39.

[5] PATON, 2012, p. 10.

atenção crítica que entenda a dimensão de sua importância, especialmente nas décadas de 1970, 1980 e 1990, assim como seu influxo em trabalhos recentes.

Referências Bibliográficas:

COURTNEY, Cathy. *Speaking of book art*: interviews with British and American book artists. Los Altos Hills: Anderson-Lovelace Publishers, 1999.

DOUGLAS, Helen. *The early paperbacks: Weproduction 1972-75*. Notas de conferência para participação em *Modernism, print and the book*, na Scottish Gallery of Modern Art, 2012, enviadas por correio eletrônico em 13 ago. 2014.

HUBERT, Renée Riese; HUBERT, Judd D. *The cutting edge of reading*: artists' books. New York: Granary Books, 1999.

PATON, David. Towards a theoretical underpinning of the book arts: applying Bakhtin's dialogism and heteroglossia to selected examples of the artist's book. In: *Literator: journal of literary criticism, comparative linguistics and literary studies,* v. 33, n. 1, 2012. 11 p. Disponível em: < http://www.literator.org.za/index.php/literator/article/view/353>. Acesso em 01 out. 2014.

PHILLPOT, Clive. *Booktrek*: selected essays on artists' books (1972-2010). Zurich: JRP Ringier, 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Lisboa: Almedina, 2000.

Adalice Araújo e o debate crítico-histórico dos anos 70

Paulo Reis
Universidade Federal do Paraná - UFPR

Resumo: Nesta pesquisa busca-se um entendimento metodológico da produção da crítica de arte Adalice Araújo. Focada em sua produção textual dos anos 1970 procura-se uma definição do seu projeto crítico para a construção de uma narrativa da história da arte do Paraná. A partir deste modelo metodológico, estabelece-se a comparação dos procedimentos e métodos de construção historiográfica para a arte de outros campos culturais e artísticos do Brasil.

Palavras-chave: Adalice Araújo. crítica de arte. Paraná

Abstract: In this research there is a methodological understanding of the production of the art critic Adalice Araújo. It focuses on her texts in the seventies in which is defined her critical project for the construction of a narrative of an art history in Paraná. From her methodological model are established a comparison of procedures and methods of historiographical construction for art made in others cultural and artistic fields in Brazil.

Keywords: Adalice Araújo. art criticism. Paraná

A crítica Adalice Araújo nasceu na cidade de Ponta Grossa e faleceu em Curitiba em 2011, aos 81 anos. Cursou a Escola de Música e Belas Artes, fez curso de arte na Itália por quatro anos e quando retornou a Curitiba envolveu-se com o meio artístico e engajou-se na docência universitária. Sua produção de textos de crítica de arte nos jornais *Diário do Paraná* e *Gazeta do Povo* iniciou-se em 1969 e prosseguiu até 1995 (FERNANDES, 2012). Adalice circulou entre alguns dos críticos mais significativos do país, entre eles, Mário Barata, José Roberto Teixeira Leite, Frederico Morais, Márcio Sampaio, Walmir Ayala, Aracy Amaral e Roberto Pontual, entre outros. E é com o legado de Araújo que esta comunicação tem como objetivo discutir, a partir de sua tese de livre-docência escrita em 1974, a base de construção historiográfica e crítica de arte do Paraná, traçar um painel de discussões nacionais com relação às narrativas de história da arte no país a partir de centros hegemônicos ou não e revisitar sua obra.

Duas circunstâncias iniciais motivaram a pesquisa de Adalice na construção de uma história crítica da arte no Paraná. Primeiramente a participação como colaboradora do *Dicionário das artes plásticas no Brasil*, idealizado pelo crítico Roberto Pontual, e a constatação da lacuna de uma história da arte no Paraná que abrangesse acontecimentos mais recentes.

Outra circunstância foi a percepção de um pensamento redutor e desinteressado na histórica artística local (ARAÚJO, 1980). Assim somaram-se tanto a experiência no projeto de Pontual quanto o posicionar-se contrariamente a certa crítica local como percepções que pavimentaram inicialmente suas pesquisas.

É importante colocar em perspectiva o seu projeto junto a outros no país para se construir um panorama historiográfico da arte nacional. Os primeiros grandes compêndios sobre arte no Brasil que englobaram manifestações artísticas pós anos 50 só seriam lançados no final dos anos 1970. Em 1979 foi lançado *Arte no* Brasil, em dois volumes pela Editora Abril e anteriormente lançado em fascículos, e em 1983, *História Geral da Arte Brasileira*, organizada por Walter Zanini. O que se tinha anteriormente eram os dicionários de arte brasileira, como o do próprio Pontual (1969) ou o de Walmir Ayala e Carlos Cavalcanti (1973-1980).

A constituição de algumas bases metodológicas foi fundamental para a construção de uma narrativa histórica de manifestações artísticas paranaenses para Adalice. Essas bases podem ser assim resumidas: a crítica a uma história global da arte brasileira que não abranja especificidades regionais e, complementarmente, a reflexão sobre uma história da arte que parta das particularidades de um campo específico e, também, a utilização de um conceito de antropofagia para referir-se às trocas culturais.

Sem uma problematização conceitual, o conceito de antropofagia trazido por Adalice trouxe a questão das formas e modos de agenciamento de trocas culturais entre campos diferentes. O processo antropofágico citado pela crítica agregava dois lados distintos. Uma operação cultural antropofágica prevista ou interpretada a partir do *Manifesto Antropófago*, de assimilação ou atualização crítica do conhecimento vindo de outros centros. E, para a crítica, haveria uma atualização somente a partir de uma maior maturidade do meio artístico, cultural e político e que só aí estaria aberto a um diálogo produtivo com as discussões nacionais (ARAÚJO, 1974).

A antropofagia também podia significar, nesse contexto complexo de trocas culturais, aquelas operações dadas internamente no meio de arte do Paraná. Esta operação antropofágica dentro do próprio campo estava estabelecida em especial entre diferentes gerações de artistas (ARAÚJO, 1980). Assim, uma genealogia histórica construída pela crítica, em especial a partir da fundação da primeira escola de artes em Curitiba, representava, além de uma maneira de se perceber a complexidade do meio, tornar evidentes seus frequentes embates, apropriações e disputas (ARAÚJO, 1974).

Um olhar mais abrangente e panorâmico formulado no início dos anos 1970 pode trazer alguns elementos importantes para se perceber como eram tratados os temas da história e crítica nacionais. As estratégias de construção de outras narrativas da história da arte nacional, não apenas a partir de um local específico, mas a partir de um ponto de vista mais questionador, pode ser constatada exemplarmente na edição número 9 da *Revista de Cultura Vozes*. Publicada em novembro de 1970 e com organização de Roberto Pontual ela tinha como tema geral Arte/Brasil/Hoje. Era toda ela dedicada à arte brasileira e seus textos eram assinados por

Adalice Araújo, Aline Figueiredo, Francisco Bittencourt, Frederico Morais, Harry Laus, Joaquim de Souza, Guita Charifker, Lindolf Bell, Márcio Sampaio, Romano Galeffi, Clarival do Prado Valladares, além do próprio Pontual, e realizavam uma súmula da arte contemporânea no Brasil.

Na introdução, Roberto Pontual perfaz um caminho da arte brasileira que se tornaria hegemônica, ao se iniciar em fins dos anos 1950 com a cisão do concretismo entre uma vertente paulista e outra carioca do neoconcretismo, passando pela crise e o reposicionamento político da arte em 1964 até chegar a fins dos anos 1960 e o aparecimento de uma orientação mais experimental e conceitual nas artes visuais. O crítico também organizou a sessão *Documentário*, trazendo uma breve antologia de textos críticos, entrevistas e manifestos da arte brasileira, entre eles, textos de Waldemar Cordeiro, Ferreira Gullar, Antonio Miranda, Frederico Morais, Hélio Oiticica, Mário Pedrosa e dele próprio.

Após a introdução, na qual se contextualiza algumas linhas de força da arte dos anos 1960, e da antologia *Documentário*, apareciam os textos que estavam divididos por dez estados do Brasil: Guanabara, São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Bahia, Ceará, Santa Catarina, Mato Grosso, Paraná e Pernambuco. Resumidamente o que a maior parte dos críticos procurou construir em seus textos foram: 1 – matrizes históricas da arte em suas localidades específicas; 2 – a constituição do campo da artes visuais nos diferentes estados e 3 – estabelecimento de linhas de forças poéticas comuns em seus respectivos campos. O crítico Frederico Morais iniciou seu texto sobre a Guanabara perguntando sobre se de fato existiria uma especificidade na arte carioca. Para Romano Gallefi, a produção contemporânea da Bahia buscava suas fontes no barroco baiano e na fundação da escola de Belas Artes. Guita Charifker, no texto sobre Pernambuco, apontava um dado telúrico nos artistas, mesmo que isso não forjasse uma estrita uniformidade entre eles. E o crítico Márcio Sampaio, em seu texto sobre Minas Gerais, também afirmou uma particularidade formal e nas questões poéticas próprias da recente produção mineira. Assim artes carioca, mineira, baiana e pernambucana foram particularizadas num panorama mais amplo.

Entre outras argumentações, fica quase sempre evidente que a afirmação de alguma especificidade local orientava-se através de uma trajetória histórica de acontecimentos artísticos e de uma maior riqueza de seus campos. Assim Morais, ao final do texto, como uma espécie de arremate à sua afirmação do começo, fez uma breve análise seguindo certa genealogia carioca que se iniciava no modernista Di Cavalcanti e finalizava com os nomes de Waltercio Caldas e Paulo Roberto Leal, entre outros. O texto do crítico Harry Laus sobre São Paulo fazia uma argumentação sobre o prestígio da cidade sem citar artistas, mas salientando seu campo artístico pela relevância da Semana de Arte Moderna de 1922 ou da Bienal de São Paulo, entre outros. Sampaio também procurou estabelecer certa genealogia histórica do campo artístico em Minas Gerais ao citar o papel do artista Guignard e da Escola Guignard, além de situar seus espaços expositivos e presença ou falta de uma crítica. Charifker apontou uma possível genealogia da arte em Pernambuco nos artistas Vicente do Rego Monteiro, Abelardo da Hora

e Francisco Brennand. E de certa maneira o que todos procuravam analisar era a produção brasileira a partir de um campo específico formado por seus artistas e instituições. O texto de Adalice na publicação da revista foi estruturado por uma cronologia de acontecimentos na arte, sejam artistas ou instituições, no Paraná. Sua cronologia iniciava-se em 1930, ano de chegada ao Paraná do pintor vindo da Itália Guido Viaro, afirmado como o artista pelo qual se deu a integração da arte paranaense com a realidade nacional. E finalizava, em 1970, com a criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, entre outros.

As particularidades afirmadas ou sugeridas a partir de um ponto de vista que se entende ancorado em suas realidades locais estavam também conscientes da produção do restante do país e dos processos das trocas culturais. E sobre as trocas culturais, antropofágicas ou não, quatro críticos afirmaram a estratégia em seus campos de análise. A crítica Aline Figueiredo e a artista Guita Charifker afirmaram que os artistas de seus respectivos estados dialogavam com as metrópoles sem deixarem de viver em suas localidades. O poeta Lindolf Bell, em seu texto para a publicação, fez um manifesto poético antropofágico da arte em Santa Catarina. E com a expressão 'engolir a esperança', diversas vezes repetida no texto, o crítico conclamava um voltar-se os olhos para a realidade sociocultural dos barrigas-verdes, denominação dada aos catarinenses, e ao mesmo tempo engolir o mundo em sua pluralidade. E Adalice, em seu texto em forma de cronologia, salienta nos anos de 1969 e 1970 os Encontros de Arte Moderna como evento privilegiado de trocas intelectuais, artísticas e culturais entre o meio da cidade e dos artistas e críticos convidados do restante do país.

Pode-se notar também um ponto de vista crítico mais pesaroso em relação a seus campos locais. Dois diagnósticos referentes aos estados do Rio Grande do Sul, por Francisco Bittencourt, e do Ceará, por Joaquim de Souza, apontavam sinais de crise na constituição do próprio meio e no seu respectivo isolamento cultural em relação aos grandes centros de produção artística do Brasil.

A crítica e historiadora Adalice, ainda pouco estudada, é aqui abordada nesta pesquisa em desenvolvimento em contexto com outros críticos do país. Primeiramente, realizou-se uma abordagem geral de seu projeto crítico e histórico e, posteriormente, na situação privilegiada da edição especial da *Revista de Cultura Vozes* de 1970, buscou-se o entendimento de um panorama nacional de construções históricas e críticas através de olhares privilegiados. Como uma possível conclusão, vislumbra-se um contexto rico em pensamentos e modelos críticos preocupados em se pensar as disciplinas de história e crítica de arte de forma mais porosa ao assumir suas especificidades e também suas fricções e diálogos.

Referências Bibliográficas:

ARAÚJO, Adalice Maria de. Arte paranaense moderna e contemporânea – em questão 3.000 anos de arte paranaense. Universidade Federal do Paraná: Tese de livre-docência, 1974.
ARAÚJO, Adalice Maria de. Plásticas in Referência em planejamento – Arte no Paraná I. Imprensa Oficial do Paraná. Curitiba, V3, n.12, janeiro/março, 1980.
BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
FERNANDES, José Carlos. Adalice de A a Z. In: Gazeta do Povo, Curitiba, 9 de outubro de 2012, suplemento Cultura G.

PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
REVISTA de Cultura Vozes. Arte/Brasil/Hoje. Ano 64, novembro de 1970, volume LXIV, número 9, Petrópolis, Editora Vozes.

Acervos e deslocamentos: o caso de Francisco Cuoco a partir do Banco Central

Rachel Vallego Rodrigues
Universidade de Brasília - UnB

Resumo: Este artigo parte da pesquisa sobre a formação do acervo de arte do Banco Central do Brasil e apresenta questões sobre o conjunto de obras do pintor Francisco Cuoco. Procura-se refletir sobre processos de formação e desaquisição de acervos através do estudo de caso das doações realizadas pelo Banco Central durante a década de 1990 e seus reflexos sobre a visibilidade das obras.

Palavras chaves: Francisco Cuoco. Banco Central do Brasil. Acervo de arte.

Abstract: This article stems from research on the formation of the art collection of the Central Bank of Brazil and has questions about the collection of works of the painter Francisco Cuoco. Seeks to reflect on the processes of formation and dissolution of holdings through the case study of donations made by the Central Bank during the 1990s and its impact on the visibility of the works.

Keywords: Francisco Cuoco. Central Bank of Brazil. Art Collection.

Francisco Cuoco é um artista cujas obras estão presentes no acervo do Banco Central, e através de doações desta instituição passaram a integrar diversos acervos brasileiros, mas que de uma forma geral parece se conhecer pouco sobre o autor e sua obra. O nome pode soar familiar, mas não nos confundamos com o ator de televisão, me refiro aqui ao pintor Francisco Carlos Paulo Cuoco, nascido em 1928 e neto do pintor espanhol Pablo Salinas, cuja carreira predominantemente se estabeleceu em São Paulo nas décadas de cinquenta e sessenta, e tem hoje sua obra presente em mais de duas dezenas de instituições culturais espalhas de norte a sul do Brasil. Ainda que sua curiosa presença não pareça criar grande alarde nos acervos a que pertence, esta comunicação gostaria levantar questões exatamente sobre o silêncio em torno deste artista e sua obra.

Uma primeira explicação é premente, a sua presença recorrente em acervos como do MARGS, MASC, MHAM, MAC-PR, entre outros, é devido ao fato que todos estes museus receberam entre 1994 a 1997 doações de lotes de obras de arte do Banco Central do Brasil, que praticava naquele momento uma política de desfazimento de parte de seu acervo conforme determinação interna e orientada por uma comissão de especialistas,[1] contratada para avaliar do

1 A comissão de 1992 foi formada por Fabio Magalhães, Pedro Xexéo, Glênio Bianchetti, Ralph Camargo, Leda Watson, Mauricio

acervo em 1992. Esta comissão recomendou que o Banco Central mantivesse em seu acervo para exposições apenas as obras de elevado valor artístico e cultural, destinou uma pequena parte a ambientação das áreas de trabalho, e recomendou que as demais peças, cerca de três mil obras, fossem leiloadas ou doadas, de maneira a diminuir expressivamente a quantidade de obras sob a guarda da instituição.

É necessário, assim, comentar sobre a origem do acervo, mas ressalto que dessas três mil obras tem-se uma quantidade considerável de gravuras repetidas, muitas vezes tiragens inteiras da mesma obra, entre alguns desenhos e pinturas sobre papel que aglomeravam um volume considerável de material para conservação e armazenamento, não justificável dentro da instituição.

De forma geral podemos estabelecer que o acervo do Banco Central foi formado majoritariamente através do recebimento da coleção pertencente à extinta galeria Collectio de São Paulo em meados dos anos setenta. Esta galeria era por sua vez credora do Grupo Financeiro Áurea e, após a falência, teve as obras apreendidas para quitação de dívidas, porém com a saída do Banco Áurea do mercado de investimentos brasileiro, o acervo foi ofertado ao Banco Central como parte do pagamento de dívidas, e passaram assim a compor o acervo da instituição em 1980, quando foram oficialmente recebidas.

Pode-se se dizer então que o Banco Central atuou como um mediador, responsável pelo recebimento de um grande lote de obras, repartiu-o em lotes menores que foram, então, destinados a enriquecer os acervos de instituições culturais de todo o país. Os conjuntos de obras doadas eram formados principalmente por gravuras de Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Cícero Dias, Clovis Graciano, Maciej Babinski, Marcelo Grassmann, Tarsila do Amaral, Tuneu e, é claro, Francisco Cuoco, agrupadas em lotes com 49 obras em média.[2]

Nota-se uma diluição das obras de Francisco Cuoco entre as obras de artistas de grande renome, com Volpi, Tarsila ou Cícero Dias, nomes estes que provavelmente eram o foco de atração das instituições quando firmaram seu interesse em receber a doação ofertada pelo Banco Central. Os lotes eram bastante homogêneos, formados por uma gravura de cada das disponíveis em grande quantidade, e por vezes, entre elas desenhos ou pequenas pinturas sobre papel dos artistas mencionados.

Compete ainda observar que há uma diferença considerável entre a quantidade de obras que permaneceram no acervo principal do Banco Central dos demais artistas com obras nos lotes de doação e a sua representatividade dentro do acervo e recorrência em exposições. No caso de Francisco Cuoco, o Banco Central possuía inicialmente um conjunto de 363 obras e todas foram classificadas entre os acervos de ambientação ou de doação,[3] e conseguiu através das doações desfazerem-se de mais de 70% das obras de autoria de Francisco Cuoco.

Somente em 2012, quando uma nova comissão de avaliação foi contratada, 13 obras do artista foram incluídas no acervo expositivo, e atualmente, cerca de cem obras são mantidas na

Pontual Machado e Carlos Alberto Fontes (funcionário do Banco Central).

[2] Os lotes eventualmente continham obras de Guilherme de Farias, Charlote Gross, Abelardo da Hora, Rossini Perez, Di Cavalcanti e Anna Letícia. Há também casos de instituições que receberam quantidades maiores ou mesmo mais de um processo de doação.

[3] De acordo com a avaliação realizada em 1992.

ambientação dos edifícios do Banco Central. As obras de Francisco Cuoco nunca foram solicitadas para empréstimos a exposições externas, e foram expostas pela primeira vez junto ao restante do acervo apenas na exposição "Trilhas da Modernidade",[4] realizada em 2010.

Nesta exposição foi tematizado a partir do acervo uma revisão da questão da modernidade e da afirmação deste novo "espírito de época" até a introdução da abstração. No módulo "Trilhas Urbanas" foram reunidas obras que refletiam a transformação urbana na formação da imagem nacional, da qual "a cidade e sua dinâmica surgem como temas nas pinturas de paisagem, e a metrópole emerge como elemento de experimentação visual".[5] Francisco Cuoco é posicionado historicamente dentro dessa leitura de um modernismo figurativo tardio, de maneira a enfatizar sua participação no grupo Guanabara,[6] mesmo sendo o único representante do grupo no acervo, as telas apresentadas ressaltavam o aspecto de desenvolvimento urbano, mais evidente, por exemplo, em "Ônibus com figuras".

No início dos anos 1950, Francisco Cuoco parecia ter uma carreira ascendente, ganhou uma bolsa de estudos na Itália onde trabalhou com Dante Vagnetti e Domenico Purificato, realizou sua primeira exposição individual no MASP em 1953, e no ano seguinte expôs no MNBA. Foi premiado no Salão Paulista de Belas Artes em 1956 e 1959, entre vários outros prêmios conquistados na época que o estimularam a produzir e lecionar, mantendo-se sempre próximo de uma estética modernista tardia, profundamente influenciado pela obra de Candido Portinari, Di Cavalcanti e Lazar Segall, conquistando inclusive o apresso de Pietro Maria Bardi:

> O moço não se lançou em aventuras tentando os bilhetes da loteria artística dos nossos tempos tão tentadores, dando-se a uma disciplina acadêmica, convicto de que sem técnica não existe arte, e que a técnica se aprende com os mestres. Desenhou exaustivamente para depois pintar, naturalmente não do jeito dos professores: encontrou sua maneira, espontânea e segura, na impressão rápida de fixar imagens.[7]

Perceptível também é uma tendência impressionista e expressionista, muitos dos seus desenhos presentes na coleção levam a crer serem produzidos de observação, pela velocidade impelida no traço e na meticulosa economia das composições, como podemos observar na série de touradas.

Dentre as 42 instituições[8] que receberam as doações do acervo de arte do Banco Central, o nome de Francisco Cuoco está presente em pelo menos 25 delas,[9] a maior parte das doações foi realizada em nome do órgão responsável, predominantemente as secretarias de cultura dos

---

[4] As obras selecionadas para a exposição foram "Ônibus com figuras", "Jardim América", "Paisagem" e "Paisagem com figuras".

[5] Retirado do folder de apresentação da exposição, também disponível em: http://www.bcb.gov.br/htms/galeria/trilhaModernidadeBC.asp?idpai=ARTEEXPO

[6] Grupo fundado em 1950 em torno do pintor japonês Tikashi Fukushima, em São Paulo. Esta informação também consta na biografia sobre o artista no texto publicado pelo Patrimônio Artístico do Governo de São Paulo, mencionado anteriormente.

[7] Citação atribuída a Pietro Maria Bardi em biografia sobre o pintor Francisco Cuoco. O texto foi guardado nos arquivos da equipe de gestão do acervo de arte do Banco Central, porém é uma cópia de página de livro que não pode ser identificada a origem.

[8] Listo detalhadamente as instituições que receberam as doações no artigo publicado nos anais do VI SNPACV.

[9] Quantidade parcialmente apurada em consulta aos processos de doação disponíveis nos arquivos da equipe de gestão do acervo do Banco Central. Parte dos processos não pode ser diretamente consultada por estarem arquivados como arquivo morto e de maior dificuldade de acesso inclusive pela equipe responsável pelas exposições.

estados ou municípios,[10] fato que aumenta a dificuldade em verificar se as obras foram efetivamente direcionadas aos órgãos culturais vinculados a estas secretarias. Três processos indicam doações diretamente para as universidades UFG, UnB e para a USP, e os museus listados especificamente como destinatários das obras são o MARGS, MAC-PR, a Casa de Cultura João Ribeiro/ Galeria de Arte J. Inácio de Sergipe, a Fundação José Augusto de Natal, MHAM, MNBA,[11] Fundação Cultural do Piauí e a Casa da Cultura da América Latina/ UnB.

Não foi possível verificar cada uma das instituições sobre a participação das obras de Francisco Cuoco em exposições. Confirmamos, por exemplo, em consulta ao site do MASC, que as obras constam na listagem do acervo, ainda que a doação tenha sido feita originalmente em nome da Secretaria de Cultura de Santa Catarina. A Universidade de Brasília recebeu quatro doações distintas de obras do Banco Central, e em todas se confirma a presença de obras de Francisco Cuoco, de acordo com a CAL, departamento responsável pela guarda do acervo artístico da universidade, relatou-se que logo após o recebimento da doação foi realizada a exposição "Artistas Brasileiros" para apresentar ao público as novas aquisições e foram expostas apenas em outras três ocasiões, na maioria de cunho comemorativo da instituição, como em 2008 "20 anos da CAL" e em 2012 "50 anos da UnB".

Ainda que não seja viável aos museus e instituições culturais manter em exposição todo o seu acervo o tempo todo, é inegável que existam predileções e omissões constantes, eleições sobre o que se deseja afirmar como valores e formas de identificação dentre a heterogeneidade constitutiva de muitos acervos. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira[12] aponta três características que sustentam a classificação e organização de acervos de arte: "a história das obras e seus criadores, a memória das assimilações e os processos de representação, comunicação e visibilidade da arte colecionada" e destaca que no caso da CAL a presença de obras como Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Alfredo Volpi e os demais artistas modernistas recebidos através do Banco Central "funcionam como norteadores e atrativos para a política de visibilidade da instituição", proveniente especialmente da posição que biografia destes nomes sustenta diante da história da arte brasileira, "mesmo que tais obras ocupem um lugar marginal na produção individual de cada um deles".

Verifica-se assim que a quantidade de obras herdadas pelo Banco Central é devida, em grande parte, a uma política agressiva de vendas praticada pela Collectio em seus leilões, há relatos de que o *marchand* José Paulo Domingues, dono da Collectio, comprava tudo o que estivesse disponível nos ateliês dos artistas, o que em parte poderia justificar quantidade de obras remanescentes após a falência, mas constando-se também uma provável dificuldade de venda desse material nos leilões. Cito o comentário de Olívio de Tavares Araújo a respeito

[10] É o caso dos estados de Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Alagoas, Paraíba, Tocantins, Santa Catarina, Espírito Santo, Rio Grande do Norte, o Ministério da Cultura, a prefeitura de Vitória e a secretaria de cultura do município de Uberlândia.

[11] Consta ainda na biografia sobre o artista a realização de uma exposição no MNBA, sem mencionar datas mas provavelmente anterior a doação do BC, na qual foi adquirida pela instituição uma tela sob o título "Vila Itororó".

[12] OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de; FERREIRA, Anelise Weingartner. A construção de um acervo: princípios e estratégias de classificação. *Patrimônio e memória*. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 1, p. 96-112. Janeiro-julho, 2012. P. 106.

de Francisco Cuoco, proferido durante o evento “Debates da Cultura Contemporânea”, organizado por Roberto Pontual em 1975.

> Houve o caso de um Francisco Cuoco – não o artista da TV – que se inventou, e que foi uma coisa absolutamente lamentável, uma coisa sem nível para se vender na Praça da Republica em São Paulo, ou em feira hippie, mas que aparecia no leilão da Collectio. O leiloeiro chegava e dizia “Quanto me dão por um Francisco Cuoco?” E as pessoas ofereciam 8 milhões, 10 milhões, 12 milhões, e pronto, estava o Francisco Cuoco vendido por 12 milhões.[13]

Friso que os valores mencionados referem-se a Cruzeiros, ainda sim uma soma considerável para a época.[14] A especulação financeira e a inflação de preços provocados pela atuação da Collectio depõem sobre as aventuras do mercado de arte num momento muito específico de seu desenvolvimento durante a década de setenta, que reverberaram após a falência da galeria como podemos verificar no inflamado discurso de Araújo e também no desdobramento provocado pelo Banco Central através das doações.

A Collectio ao fracassar na tentativa de valorização de um artista que não caiu no gosto do mercado legou ao Banco Central a guarda de um material que não o interessava manter. Por sua vez, através das doações a obra de Francisco Cuoco foi legitimada, alcançando museus e instituições culturais de todo o país, e fez o nome de Francisco Cuoco perdurar mais do que seu mérito individual jamais conseguiu obter. A escassez de pesquisas em torno deste artista deixa ainda uma grande lacuna sobre a representatividade de sua obra nas narrativas da história da arte, mas também nos leva a indagar se não existe um senso de coação sobre os acervos em perpetuar valores, nomes, obras que parecem não encontrar respaldo nem na crítica nem nas práticas expositivas, que repetidamente se negam a apresenta-los. Não seria esse um indício de que sua ausência argumenta contra uma orientação intrínseca das práticas museais de preservação, que ainda temem ser julgadas tanto pelo sim quanto pelo não. Na dúvida, preservam-se.

Referências Bibliográficas

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de; FERREIRA, Anelise Weingartner. A construção de um acervo: princípios e estratégias de classificação. *Patrimônio e memória*. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 1, p. 96-112. Janeiro-julho, 2012.
PACU, Izabel. MEDEIROS, Jacqueline (org.). *Roberto Pontual Obra Critica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2013.

[13] ARAUJO, Olívio Tavares. *Debates da Cultura Contemporânea. Artes Plásticas*. In PACU, Izabel. MEDEIROS, Jacqueline (org.). *Roberto Pontual Obra Critica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2013. P. 369.

[14] Como comparação, em 1973 uma tela de Portinari bateu recorde de venda no valor de 230 milhões de cruzeiros em um leilão da Collectio. Em valores atuais, 12 milhões de cruzeiros corresponderiam a algo em torno de 5 mil reais.

A exposição de Arte Brasileira no Roerich Museum de Nova Iorque, 1930

Renata Gomes Cardoso
Universidade de São Paulo - USP

Resumo: Em 1930 foi inaugurada em Nova Iorque a primeira exposição coletiva de arte brasileira no exterior, no Museu Roerich. O projeto dessa exposição surgiu com a vinda ao Brasil de Frances Grant, vice-diretora do museu, que percorreu o Rio de Janeiro e São Paulo estabelecendo contatos com artistas e escritores. Essa visita resultou na criação de uma *Sociedade dos Amigos do Museu Roerich*, da qual participaram as artistas Anita Malfatti e Georgina de Albuquerque, entre outros, encarregados da organização da mostra de arte brasileira que seria enviada aos Estados Unidos. Esse artigo apresenta a organização dessa mostra e a discussão publicada em jornais do período sobre o evento, bem como a recepção da arte brasileira pelos norte-americanos.

Palavras-chave: Exposições. Arte Brasileira. Museu Roerich.

Abstract: In the year of 1930 an exhibiton of Brazilian paintings was held at the International Art Center of Roerich Museum. The project of this exhibition was conceived when the Museum's vice-director, Frances Grant, came to Brazil with the purpose of establishing a cultural exchange between United States and Latin America. *The Brazilian Society of Friends of Roerich Museum* was created in this visit, and the Brazilian artists Anita Malfatti and Georgina de Albuquerque was responsible for the organization of the show. This article presents and discusses this exhibition, by analyzing the instructions for submitting works and the subsequent reception of Brazilian Art in the American artistic scene.

Keywords: Exhibitions. Brazilian Art. Roerich Museum.

A década de 1930 nas artes brasileiras foi marcada por uma série de exposições coletivas, nacionais ou internacionais. Os modelos da arte moderna colocados em prática na década anterior aos poucos entravam nos espaços institucionais, o que contribuiu para sua consolidação no cenário artístico do país. Com uma característica de hibridismo "flagrante" entre as tendências - como interpretou Walter Zanini em texto pioneiro -[1] ocorreu a primeira mostra coletiva de arte brasileira no exterior, realizada no Roerich Museum de Nova Iorque, no ano de 1930.

Este museu nasceu de uma iniciativa do pintor, escritor, arqueólogo e filósofo russo

[1] ZANINI, Walter. "Exposições coletivas brasileiras no exterior". In, BRITES, Blanca; CATTANI, Iclea; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Modernidade: Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte.* Porto Alegre: UFRGS, FAPERGS, CNPq, 1991. pp. 175-180.

Nicholas Roerich (1874-1947), uma figura de múltiplos interesses e atuações, formado em artes pela Academia Imperial de Arte e em direito pela Universidade Imperial, ambas de São Petersburgo. Tendo participado ativamente da vida cultural russa em fins do século XIX, contribuindo com a realização de cenários para o Balé Russo de Sergei Diaghilev e diversas óperas, Nicholas Roerich e sua esposa Helena eram ambos interessados em estudos sobre o oriente, da arqueologia ao Budismo. Na década de 1920, expôs um conjunto de suas pinturas nos Estados Unidos, a convite do Instituto de Artes de Chicago. Dessa passagem pela América fundou, em 1921, o *Master Institute of United Arts*, em Nova Iorque, uma escola que tinha como objetivo dar suporte à formação nas diversas áreas das artes, da música à pintura e artes decorativas, promovendo a integração entre elas. A partir dessa escola seria fundado o Museu Roerich, que no ano seguinte promoveu mais uma instituição, dessa vez internacional, denominada International Art Center – Corona Mundi, com o propósito de "ampliar a apreciação da arte, da beleza e da cultura"[2] entre os mais diferentes povos. Muito preocupado com a questão de preservação cultural, no sentido de proteger monumentos de diversas culturas como patrimônio mundial, Roerich promoveu ainda um pacto de paz, assinado por vinte e uma nações americanas em 1935, inclusive o Brasil.

Na direção do recém-fundado instituto de artes de Nova Iorque ficou a jornalista Frances Grant (1896-1993), uma pioneira nas relações culturais entre Estados Unidos e América Latina, que, seguindo a ideologia de Roerich, visitou a América do Sul com o objetivo de promover o intercâmbio cultural entre os países das Américas, dentro do projeto do museu. A relação com o Brasil vinha com a mediação do consulado do Brasil em Nova Iorque, através da figura de Sebastião Sampaio, e da embaixada dos Estados Unidos no Brasil, àquela época no Rio de Janeiro. A chegada de Frances Grant ao Brasil foi anunciada em diversos jornais do período, tanto de São Paulo quanto do Rio de Janeiro, que informavam os motivos da visita e as palestras que seriam então realizadas pela "embaixadora" do Museu Roerich. O primeiro evento nesse sentido foi a inauguração de uma exposição de pinturas de Nicholas Roerich, na sede da embaixada dos Estados Unidos, seguida dias depois por uma palestra de Frances Grant sobre o pintor e sua arte.

Outro motivo da visita seria a formação do grupo brasileiro que se ligaria à Sociedade dos Amigos do Museu Roerich, uma associação internacional que era encarregada de viabilizar a organização das exposições de arte estrangeira na sede de Nova Iorque ou as visitas e exposições do museu em cada um dos países. O jornal *O Paiz* relatou a criação do grupo, em 3 de junho de 1930, explicando o caráter internacional da Sociedade, que além de visar a um "ideal de fraternidade através da arte", possuía grupos filiados em países como "França e Iugoslávia", além dos sul-americanos "Argentina, Chile e Peru".[3] Até a data de outubro de 1930, por exemplo, quando a mostra brasileira foi inaugurada, o museu já havia realizado, nos

[2] Cf. Nicholas Roerich Museum (New York, N.Y.). *Roerich Museum: a Decade of Activity, 1921-1931*. New York: Roerich Museum Press, 1931, p. 54.

[3] "Exposição Brasileira de Pintura na América do Norte". *O Paiz*, Rio de Janeiro, 3 de junho de 1930, p. 5.

Estados Unidos, exposições de artistas americanos, dos velhos mestres Italianos e flamengos, de arte australiana, de arte moderna francesa, dentre outras.

No Brasil, a associação contou com a participação direta das artistas Georgina de Albuquerque, no Rio de Janeiro, e Anita Malfatti, em São Paulo. Os presidentes de honra eram o embaixador dos Estados Unidos, Edwin Morgan e o Ministro das Relações Exteriores, Octavio Mangabeira. Além destes, o comitê do Rio contava ainda com a participação de Correia Lima, diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Flexa Ribeiro, jornalista e crítico de arte, Marques Júnior, presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, Navarro da Costa, presidente da Associação dos Artistas Brasileiros, Couto e Silva, da Faculdade de Medicina e Lemus Lustoza, catedrático de filosofia do Colégio Militar.[4] Em São Paulo o comitê era presidido por Olívia Guedes Penteado, tendo também a participação do mecenas e então senador José de Freitas Valle.[5]

O Jornal *O Paiz* informava ainda que a "Associação Brasileira dos Amigos do Museu Roerich" havia estabelecido "a época e as condições necessárias" para que a primeira exposição de pintura brasileira nos Estados Unidos fosse realizada, pedindo a todos os "artistas nacionais" que enviassem suas contribuições ao conselho diretor da associação. Entretanto, seriam aceitas apenas obras de artistas residentes nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, "privilégio" que foi duramente criticado em uma nota publicada no *Jornal do Brasil*, que lembrava que grandes artistas brasileiros eram de outras cidades e estados, e que este item deveria ser retirado das condições para envio de obras,[6] o que no fim não ocorreu, prevalecendo os trabalhos de artistas ligados de alguma forma às duas cidades.

Além desse ponto, o conselho organizador definiu que para participarem da seleção as obras deveriam ser "uma expressão real da arte brasileira", tratando especificamente de assuntos brasileiros, independentemente "dos processos, gêneros e tendências artísticas", o que poderia também excluir do certame artistas que por ventura fugissem desse tipo de abordagem, daquilo que à época poderia ser entendido como "caracteristicamente brasileiro", dentro do debate que o contexto vivia em torno desse tipo de questão desde o século XIX. Cada artista poderia enviar até três trabalhos, com uma dimensão também pré-definida, que não poderia ultrapassar um metro e dez centímetros, não sendo aceitos "desenhos nem pasteis, pela dificuldade de transporte".[7] A organização do Rio previa um conjunto de 100 obras para tal evento, das quais 25 seriam enviadas de São Paulo. Os jornais de São Paulo e Rio de Janeiro contribuíram com a divulgação do convite aos artistas para envio de trabalhos, publicando esses requisitos da comissão organizadora, com relação às características das obras e a data limite para a recepção dos mesmos, que seria até 31 de julho daquele ano. Em agosto Anita Malfatti dava entrevista informando sobre o conjunto selecionado em São Paulo, porém com

[4] "A pintura brasileira nos Estados Unidos – O 'Roerich Museum' e a opinião do presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 07 de junho de 1930, p. 1. Entrevista de Marques Júnior ao jornal.

[5] Anita Malfatti, em entrevista ao jornal *Diário de S. Paulo*, 5 de agosto de 1930.

[6] "Uma exposição brasileira nos Estados Unidos". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1930.

[7] Segundo Marques Junior, na entrevista citada.

27 obras, e enviado ao Rio de Janeiro: além de três telas de sua própria produção, obras de Antônio Gomide, Aldobrando Casabona, Guiomar Fagundes, Paulo Vergueiro Lopes de Leão, Pádua Dutra, Paulo Rossi Osir, Tarsila do Amaral, Theodoro Braga, Túlio Mugnaini e Paulo do Valle Júnior.

O conjunto do Rio de Janeiro completava a mostra de "todas as fases da Arte Brasileira",[8] contando com obras dos artistas Lucílio e Georgina de Albuquerque (Figura 1), Francisca de Azevedo Leão, Augusto Bracet, Modesto Brocos, Antônio Bonfim, Pedro Bruno, Di Cavalcanti, Henrique Cavalleiro, Carlos Chambelland, Cícero Dias, Manoel Bas Domenech, Levino Fanzeres, Cadmo Fausto, Sara Figueiredo, Gastão Formenti, Maria Francelina, Ernesto Francisconi, Alberto da Veiga Guignard, Solange de Frontin Hess, Hernani Irajá, Vicente Leite, Luiz Fernandes de Almeida Jr., Augusto Marques Jr., Jorge de Mendonça, Porciúncula de Morais, Edson Motta, Ismael Nery, Nelson G. Netto, Heriberto Niaud, Jordão de Oliveira, Orlando Teruz, Gilberto Trompowsky, Regina Veiga, André Vento e Armando Vianna.

Antes do envio para os Estados Unidos, o eclético conjunto de obras dos artistas do Rio de Janeiro foi exposto na sede da Embaixada dos Estados Unidos, com mostra inaugurada em 18 de agosto, uma semana após a abertura do Salão da Escola Nacional de Belas Artes. Além de anunciarem essa prévia da mostra, os jornais cariocas e paulistas fizeram críticas e elogios ao resultado reunido para constar como primeira exposição de arte brasileira. O *Diário da Noite*, de Assis Chateaubriand e Frederico Barata, por exemplo, salientava que a ideia da Associação Brasileira de Amigos do Roerich "era mostrar todas as tendências da arte brasileira (...) em um empreendimento digno dos maiores elogios e dos maiores louvores".[9] O autor da nota, que assinou como Marcos André, considerou o quadro *Eu em três épocas*, de Ismael Nery como "interessantíssimo" e ligado à escola moderna de Picasso. Outro artista comentado foi Gilberto Trompowsky, com obras "simbólicas" como *Pensamento*, que na visão do crítico seria um dos grandes êxitos da exposição.

O jornal *O Paiz* publicou um longo comentário, assinado pelas iniciais F. R., em que colocava em questão a ideia de arte brasileira, acreditando que esta não constituía uma "escola de pintura que possa se chamar de escola brasileira (...) com fisionomia própria, inconfundível, dotada de tais característicos que sua diferenciação estilográfica (*sic*) se dê de cada indivíduo e do conjunto, como uma feição única". Mas concluía afirmando que já era possível ver semelhanças que diferenciaria o conjunto de outros países da América e da Europa. Outro ponto comentado foi que o conjunto poderia ter sido mais valioso e completo, não fossem as divergências e rivalidades entre as personalidades do mundo artístico, ou mesmo o fato do Salão da Escola Nacional, que se dava em data próxima, ter impedido a remessa para a mostra americana, já que os artistas estavam ocupados com o envio para esse evento anual e relevante, da arte brasileira. Apesar dessas considerações, a crítica analisou positivamente a iniciativa, concluindo que a "pintura brasileira levaria aos americanos do norte

[8] Boletim do Roerich Museum de 1931, citado.

[9] *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1930, p. 4.

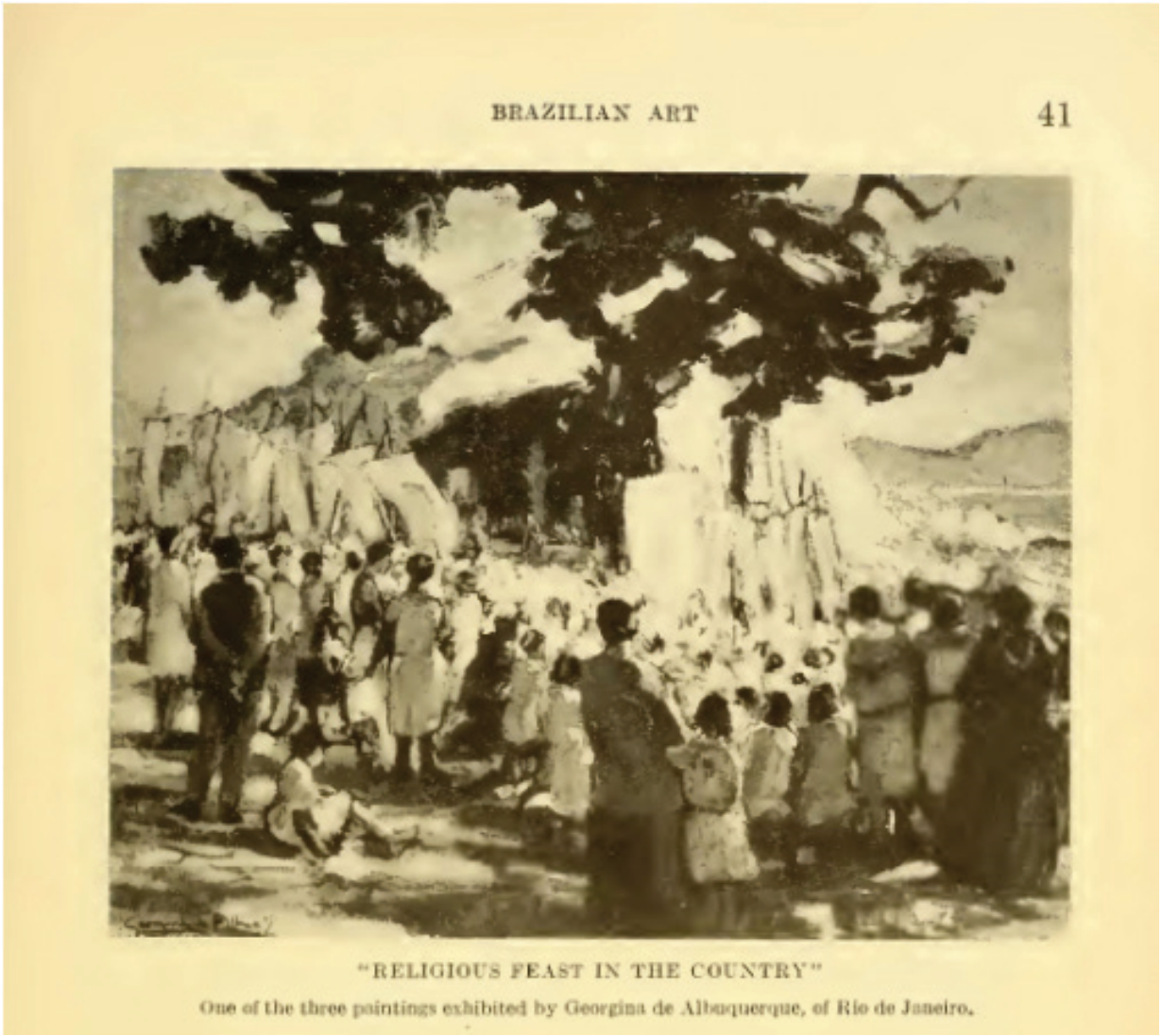


Figura 1 - Georgina de Albuquerque (1885-1962). *Festa religiosa no campo*, sd. Reprodução da obra de Georgina de Albuquerque, publicada no artigo "Brazilian Art", de Frances Grant, no Bulletin of the Pan American Union, de Janeiro de 1931. Digitalização do Internet Archive/University of Massachusetts Libraries.

uma indicação sumária e autêntica" do que era feito aqui nas últimas décadas, no "domínio das artes plásticas".[10]

A exposição foi aberta nos Estados Unidos em 11 de outubro e desde o projeto inicial estava previsto que ao seu término seria encaminhada para outras quatro instituições americanas, segundo informa uma carta de Louis Horch, presidente do Roerich Museum à época, para Anita Malfatti.[11] Com o longo título "Exhibition of the First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists", (Figura 2) a exposição era acompanhada por um programa,[12] contendo um texto introdutório redigido pelo do crítico de arte Christian Brinton[13]

[10] "Uma exposição de pintura brasileira em Nova York – A mostra prévia, de ontem, na embaixada americana". *O Paiz*, Rio de Janeiro, 18 e 19 de julho de 1930, p. 1 e 2.

[11] Carta de Louis L. Horch para Anita Malfatti, julho de 1930. Arquivo Anita Malfatti, IEB-USP.

[12] *Exhibition of the First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists.* International Art Center of Roerich Museum, New York, 11 a 30 de outubro de 1930. Agradeço a Catherine Sauceda, da Special Collections and University Archives – Frances Grant Archives, da Rutgers University, de New Jersey, pela cópia do programa, que me foi gentilmente cedida.

[13] Crítico de arte, curador e colecionador, Christian Brinton escreveu diversos textos sobre arte moderna e artistas fora do circuito

e a lista completa dos artistas e obras apresentadas, em inglês. Considerando que a arte brasileira ainda não era conhecida pelo público americano e lembrando que o Brasil não fizera parte da Exposição Universal do eixo Panamá-Pacífico, realizada em São Francisco no ano de 1915, Brinton partiu de uma consideração sobre as características da cultura brasileira, que "revelava nas últimas três décadas uma surpreendente vitalidade e o selo de um nacionalismo salutar" para analisar a arte brasileira.

A diversidade do conjunto foi notada e apontada por Christian Brinton, afirmando que a mostra congregava tendências "puramente acadêmicas" com "espíritos progressivos, mais ligados ao expressionismo do que ao impressionismo".[14] Brinton ressaltou ainda que o "objetivo da exposição era apresentar os artistas cujo trabalho era *tipicamente* brasileiro em caráter e aspecto".[15] Considerou também a diferença entre os artistas do Rio de Janeiro e São Paulo, sendo os do Rio mais conservadores, na visão de Brinton, pela presença e influência da Escola Nacional de Belas Artes, e os "vigorosos paulistas", mais independentes, "a vanguarda do modernismo". Ambos os grupos porém apresentavam, segundo o crítico, a "fresca inspiração de cenas e temas nativos". Mais de uma vez Brinton se referiu a esses temas, que saíam de várias regiões do país, desde as metrópoles do Rio e São Paulo às regiões mais distantes do Amazonas. A ênfase dos artistas nesses temas regionais foi muito elogiada como uma forte característica da arte brasileira, o que indica que Briton não levasse tanto em consideração o fato de que esse ponto fora uma exigência na seleção dos trabalhos no Brasil. Diante de tantos motivos que exaltavam a cultura "nativa", o crítico comparou as posturas entre os Estados Unidos e o Brasil no que tange à relação do europeu colonizador com os povos ameríndios, considerando que, enquanto os Estados Unidos haviam "exterminado a população nativa", o Brasil adotara uma "política mais sábia e humanitária de assimilação gradual", afirmação um tanto quanto contraditória para qualquer estudioso da história do Brasil.

Outro texto importante sobre a exposição foi escrito por Frances Grant e publicado no *Bulletin of the Pan American Union*. Esse artigo também indica que a mostra seguiu para dez museus americanos nos meses seguintes.[16] O aspecto muito variado dos trabalhos que compunham a mostra foi abordado por Frances Grant através da exposição de um panorama da história da arte brasileira. Iniciando em tempos muito remotos, com uma observação sobre artefatos indígenas e a cerâmica marajoara, o parecer percorreu posteriormente as várias etapas de transformação da pintura brasileira, de acordo com os principais eventos da história do Brasil. As características de cada período foram analisadas de acordo com a chegada dos modelos da arte europeia, seja pelo barroco "praticado pelos jesuítas", seja pela sistematização da arte no cenário brasileiro a partir da Missão Artística Francesa, após a chegada da corte

tradicional europeu, como belgas e russos. Cf. WALKER, Andrew J. *Critic, curator, collector: Christian Brinton and the exhibition of national modernism in America, 1910—1945.* Tese de doutorado. Universidade da Pensilvânia, 1999.

[14] BRINTON, Chritian. "Brazilian Art comes to America". *Exhibition of the First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists*.

[15] Idem, grifo meu.

[16] GRANT. Frances. "Brazilian Art". In, *Bulletin of the Pan American Union*, Vol. LXV, January-December 1931. Washington, DC: U. S. Governement Printing Office, 1932. pp. 40-53.

Figura 2 - Anita Malfatti (1889-1964). *Mulher do Pará*, c. 1927. Óleo s/ tela, 80 x 65. Col. Particular, BA. Reprodução de obra de Anita Malfatti publicada no artigo "Brazilian Art" de Frances Grant, no Bulletin of the Pan American Union, Janeiro de 1931. Digitalização do Internet Archive/University of Massachusetts Libraries.

portuguesa. Grant considerou que os aspectos naturais do país, bem como a produção dos nativos e a relação com as culturas africanas ajudavam a explicar certas particularidades da arte brasileira, apontando essas características em paisagens ou obras de temáticas

regionalistas e indígenas, principalmente na abordagem da produção dos modernistas. Di Cavalcanti, por exemplo, um dos poucos artistas analisados mais demoradamente no artigo, foi elogiado por "revelar o franco e irresistível Rio de Janeiro dos bairros pobres".[17] Grant lembrou ainda de alguns painéis do artista vistos no Rio de janeiro, quando visitou o Brasil, que foram comparados com obras de Diego Rivera. Em uma carta enviada para Anita Malfatti,[18] Grant afirmou que seus trabalhos, todos com temática regional, eram bastante admirados por todo o país, da mesma forma que alguns dos artistas de São Paulo. Na carta afirmou ainda que essa exposição contribuía muito para que crescesse, entre os americanos, um grande respeito pela "vida criativa" do Brasil.

Figura 3 - Tarsila do Amaral (1886-1973). *Morro da favela*, 1924. Óleo s/ tela, 64,5x76 cm. Coleção Hecilda e Sergio Fadel, RJ, RJ. Reprodução de obra de Tarsila do Amaral publicada no artigo "Brazilian Art" de Frances Grant, no Bulletin of the Pan American Union, Janeiro de 1931. Digitalização do Internet Archive/University of Massachusetts Libraries.

[17] Idem, p. 49.

[18] Carta de Frances Grant para Anita Malfatti, New York, 20 de fevereiro de 1931.

Uma interessante nota do jornal americano *Sunday Star*, de Washington, salientava que a exposição já demonstrava ser realmente importante em virtude do tamanho, e que, para muitos americanos, o Brasil seria até então apenas "sinônimo de borracha e café", analogia que mudaria a partir da observação das pinturas ali expostas.[19] A revista *Brazil*, de Nova Iorque, que publicava textos sobre negócios e política, republicou o texto de Christian Brinton do programa da exposição.

A inauguração da mostra foi também comentada em jornais brasileiros, tendo destaque uma nota publicada no *Diário da Noite*, que questionava qual impressão "as nossas manifestações artísticas poderiam ter causado ao povo norte-americano", já que o conjunto seria "desordenado em seus aspectos, gêneros e influências" de forma que talvez não fossem vistas como uma "expressão da arte brasileira",[20] certamente a imprensa brasileira não tinha conhecimento do texto do programa, no qual o conjunto foi elogiado pela conformidade dos temas. É certo que as divulgações sobre essa mostra de arte brasileira realçavam que se tratava de uma arte brasileira "contemporânea", mas a exigência prévia do assunto contribuía para interpretações sobre o caráter peculiar ou não das composições, como características de um país periférico, tropical. A apresentação e apreciação da arte brasileira nos Estados Unidos, pelos exemplos apontados, confirmavam, portanto, a tendência internacional de valorização de determinados aspectos da formação cultural brasileira, no contexto da década de 1920 e início dos anos de 1930. A organização da mostra, pela exigência do tema, ressaltava essas peculiaridades da cultura, apesar dos processos específicos da pintura evidenciarem o intercâmbio e a relação da arte brasileira com a arte europeia.

Referências bibliográficas:

Exhibition of the First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists. International Art Center of Roerich Museum. NY, 11-30 de Outubro de 1930.

BRITES, Blanca; CATTANI, Iclea; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). Modernidade: Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte. Porto Alegre: UFRGS, FAPERGS, CNPq, 1991.

Bulletin of the Pan American Union, Vol. LXV, January-December 1931. Washington, DC: U.S. Governement Printing Office, 1932.

Nicholas Roerich Museum (New York, N.Y.). *Roerich Museum: a Decade of Activity, 1921-1931*. New York: Roerich Museum Press, 1931.

ZANINI, Walter. *As artes no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel: USP, 1991.

[19] *Sunday Star*, Wasington D. C., 12 de Abril de 1931. Apud Nicholas Roerich Museum (New York, N.Y.). *Op. Cit.*, p.74.

[20] "Inaugurou-se, ontem, no Museu Roerich, de Nova York, uma exposição brasileira de arte". *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1930, p. 3.

I Salão de Arte Contemporânea: a arte participativa em questão

Rodrigo Vivas
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Resumo: O presente trabalho aborda questões referentes aos percursos da "arte participativa" na década de 1970 e sua inserção nos Salões Nacionais de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. No mesmo caminho estão registradas as modificações promovidas no cenário artístico associadas as tentativas de dissolução dos limites da obra de arte nos anos 1960 e do rompimento da barreira existente entre obra e espectador. O I Salão Nacional de Arte Contemporânea foi mapeado através das obras premiadas, artigos de jornais e catálogos. A pesquisa buscou a (re)montagem do Salão a partir das possibilidades oferecidas pelo acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Museu de Arte da Pampulha; História da Arte fora do eixo.

Abstract: The present work addresses issues relating to courses of "participatory art" in late 1970 and its insertion in National Salon of Contemporary art in Belo Horizonte. In the same way are registered the changes promoted in the art scene associated with attempts to dissolve the limits of the work of art in the years 1960 and disruption of the existing barrier between work and viewer. The I National Salon of Contemporary art has been mapped through the award-winning works, newspaper articles and catalogs. The research sought to (re)assembling the art salon from the possibilities offered by the collection of the Museu de Arte da Pampulha.

Keywords: halls, contemporary art, art criticism.

A abordagem acerca da relevância dos Salões Nacionais de Arte Contemporânea de Belo Horizonte só pode ser feita através da elucidação dos fluxos que levaram à sua fundação em 1969. No transcorrer das décadas de 1930 a 1970, o Salão se apresentou com outras denominações que refletiam seus interesses do momento: *Salão de Belas Artes* - período de 1937 a 1945 (excetuando-se o ano de 1943 no qual o evento não foi realizado) e *Salão Municipal de Belas Artes* - com a primeira ocorrência em 1946 e a última em 1968. Sendo o ano seguinte, 1969, a data da inauguração do *I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (SNAC).*

De modo geral, os Salões representaram a oportunidade ao artista de colocar-se em contato com o público, e para muitos, a forma de ter o seu trabalho inserido em um contexto de

crítica e julgamento que pode convergir em dois pólos: a consagração e a não consagração. Os Salões não se resumem a "simples" seleção de obras premiadas, traz consigo toda uma bagagem de critérios que envolve aspectos tão igualmente evidentes na premiação quanto invisíveis na distinção. Podem ser compreendidos como capazes de articular diversos ângulos "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 e valorização dos artistas)". (VIVAS, 2012, p. 118).

No caso de Belo Horizonte, os Salões de Arte sempre estiveram em estreita ligação com o Museu de Arte da Pampulha e a formação de seu acervo. Inaugurados anualmente no dia 12 do mês de dezembro (mesma data de aniversário da cidade), esses eventos se constituíram como uma das principais estratégias de aquisição de peças e composição do acervo da instituição; inúmeras obras foram agregadas à coleção por meio da premiação em Salões. A coleção que conta com mais de 1400 peças possui em sua genealogia marcas de três percursos: doações diversas, exemplo das realizadas pelo mecenas Assis Chateaubriand nas décadas de 1940 e 1950 de modo a incentivar a fundação de museus regionais; programas de Arte Contemporânea e os Salões de Arte da Prefeitura. Um interessante aspecto que merece destaque reside no fato de que várias das peças premiadas nos Salões não figuram na coleção do Museu. Isso porque o artista muitas vezes, tendo em vista o caráter aquisitivo da premiação, destinava ao acervo uma peça considerada por ele de menor valor, como é o caso de gravuras e desenhos.

Das modificações ocorridas na estrutura dos Salões, vários foram os momentos de polêmica capazes de contribuir para as reformulações futuras. No ano de 1963 por exemplo, o júri composto por José Geraldo Vieira, João Quaglia e Rui Flores promove o debate ao realizar o corte de 85% dos trabalhos. Nesse mesmo ano, a participação de Mário Pedrosa conferiu a legitimidade necessária para a renovação dos critérios do Salão considerando que a arte mineira, até 1963, vivia isolada das discussões ocorridas no cenário artístico do Rio e São Paulo assim como do internacional e, como se sabe, o modelo artístico para a capital mineira derivava das produções de Aníbal Mattos e Alberto da Veiga Guignard. O primeiro pela produção de paisagens tradicionais e o segundo pelos ensinamentos da Escola Guignard.

Convertido em questionamento, o corte produz dúvidas quanto aos critérios produzidos pelo corpo de jurados, já que os artistas mineiros acreditavam na inadequação do julgamento, que teria sido moldado conforme o rigor existente nas Bienais de São Paulo. Para os mineiros, o objetivo do SMBA era o de impulsionar a arte produzida no estado, não havendo, portanto, um interesse na busca por correlações com a arte produzida no eixo Rio-São Paulo. A arte desenvolvida no eixo era demasiadamente avançada em comparação a um sitema artístico ainda incipiente como o mineiro. Para os artistas belorizontinos o Salão era caracterizado por premiações modestas e, por isso, não teria atraído pintores significativos.

No final da década de 1960, a polêmica transforma-se em norma e no XXII SMBA, participaram os jurados: Walter Zanini, Jacques do Prado Brandão, Jayme Maurício, Frederico

Morais e Morgan Motta. O primeiro prêmio de pintura foi concedido a Eduardo Aragão e a Angelo de Aquino, o 2º. Além das premiações tradicionais, esse Salão criou espaço para o prêmio de pesquisa. O objetivo era apoiar artistas que realizavam pesquisas experimentais no campo artístico, promovendo a valorização conjunta do processo de pesquisa e não unicamente do resultado oferecido por uma obra acabada.

Após a premiação dos trabalhos do SMBA, o colunista local Wilson Frade publicou um texto acusando Morais de ter barganhado com Zanini a premiação dos artistas cariocas e paulistas. A corrupção estaria também ocorrendo entre Zanini e Jayme Maurício. “Aquele teria proposto um nome para o qual pedira apoio do crítico carioca, dando-lhe, em contrapartida, o voto a um nome de sua preferência.” (FRADE, Wilson. Sem título. *Estado de Minas, 22 de nov. de 1967.*) Para Frade, o SMBA teria sido montado para a exclusão dos artistas mineiros e para garantir a premiação dos escolhidos pelos jurados. Frade no encerramento de sua coluna afirmou que o problema observado no SMBA reside na seleção constante dos mesmos nomes para composição do júri.

Terminado o XXII SMBA, o MAP ficou praticamente sem nenhuma atividade. No que se refere à realização do XXIII SMBA, uma das primeiras medidas foi empossar o artista e crítico de arte Márcio Sampaio. Depois dos últimos Salões, e com a ausência da participação de críticos reconhecidos nacionalmente, o Salão estava prestes a ser extinto. Como se sabe, o Salão realizava-se no dia 12 de dezembro, coincidindo com as comemorações do aniversário de Belo Horizonte. Ainda em novembro, não havia sido publicado o edital e o Salão deixou de ser convidativo para artistas reconhecidos. Nesse sentido, a direção do Museu de Arte, “acolhendo” a queixa dos artistas sobre o atraso na publicação do regulamento do Salão de Arte de Belo Horizonte, enviou ao Rio e a São Paulo o crítico e coordenador do Salão de Arte, Márcio Sampaio, com a finalidade de insistir junto aos artistas daqueles estados para participarem da mostra em Belo Horizonte.

No ano de 1969 o Salão abandonou a anterior nomenclatura e assumiu a posição de Salão Nacional de Arte Contemporânea. Sua abertura foi noticiada em uma série de periódicos da época, recebendo atenção do *Jornal do Brasil* ao *Diário da Tarde*. Alguns lançaram notas sobre a inauguração, o número de visitantes e trataram a passagem pela exposição como obrigatória, já outros, veicularam análises mais específicas através das palavras dos críticos Márcio Sampaio - ocupando nesse momento o cargo de conservador-chefe - e Morgan Motta. Tais críticos teriam atuado como “pontes” entre a “arte jovem” e o público, entre a “esfera ‘separada’ da arte e a esfera social”.

Uma importante consideração acerca da realização dos Salões está na emulação entre artistas jovens e artistas consagrados. Como o júri deveria lidar com a dualidade corrente entre uma “arte jovem” e aquela já notabilizada no circuito? Há que se considerarem três aspectos: o primeiro se inscreve no risco de produção de uma coleção de epifenômenos, formada por artistas que não ultrapassaram os primeiros estágios de carreira e desapareceram com a mesma velocidade que surgiram; o segundo redunda no desgaste, pois os artistas são solicitados mais

pelo prestígio alcançado do que pela pesquisa submetida. O nome escrito por sua trajetória entra como uma veladura que se interpõe ao julgamento, mascarando, ressaltando e projetando elementos inexistentes na obra; e o terceiro, resultado da conjunção entre os dois aspectos apresentados, refere-se à condenação do cenário artístico ao ostracismo, seja qual for sua esfera de inscrição.

A alteração no regulamento do certame aponta para a seleção de trabalhos e não obras, isso "levando-se em conta o caráter interdisciplinar das artes [...], tornando possível a participação de artistas que trabalham em diferentes áreas, e incentivando as manifestações de vanguarda" (SAMPAIO, Márcio, O I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 24 de jan. de 1970, p. 11). Era a tomada de consciência também por parte do Salão da inexistência de restrição ao lugar ocupado pela "obra de arte", que liberta de etiquetas, transitaria por tendências e linguagens, mesmo ou principalmente, quando ainda não catalogadas.

Tal mudança na configuração do Salão se correlata diametralmente ao cenário da década de 1960, caracterizada pela gradativa redução do circuito artístico que considerava o artista apenas por obras "acabadas", transmitidas por mediações críticas e localizadas em exposições. As possibilidades de abertura indicam caminhos direcionados tanto para o relato de críticos e artistas, no qual a "fala" era incorporada ou às vezes, sobreposta à obra, quanto para um maior desejo de experimentação por parte destes mesmos personagens atuantes no período.

Como proposta para a compreensão do I SAC e no intuito de tentar reconstruir o que teria sido uma visita ao Salão em 1969, estão aqui elencadas as obras, os artistas e os comentários produzidos sobre os mesmos. Será uma visita, um passeio, uma tentativa de retorno à experiência tida pelo observador ao entrar pelas portas do MAP.

Reunidos, portanto, no espaço expositivo do MAP, estão os premiados José Ronaldo Lima, Lothar Charoux, Abelardo Zaluar, Jarbas Juarez, Humberto Espíndola, Gilberto Loureiro, Equipe: Luciano Gusmão, Lótus Lobo, Dilton Araújo, Anamélia Lopes de Moura Rangel, Dileny Campos, Sérgio de Paula, Raimundo Collares, Décio Noviello, José Alberto Nemer, Maria do Carmo Vivacqua, Pompéia Brito da Rocha, José Avelino de Paula, Márcia Barroso do Amaral, João Sérgio de Souza Lima e Zama. Há ainda, a presença de Chanina, artista não premiado, mas merecedor de menção e, Sara Ávila, ocupando Sala Especial. Quanto aos membros do júri, temos novamente Morgan Motta e Márcio Sampaio, além de Jacques do Prado Brandão, Jayme Maurício e Roberto Pontual.

Como corolário, o júri deixa claro o caráter "informacional" do Salão, que deveria estar aberto às variadas tendências de arte contemporânea, mas que a premiação deveria ser capaz de "enfatizar certas tendências e determinados aspectos da arte de vanguarda". (SAMPAIO, Márcio. O I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (I). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 24 de jan. de 1970, p.11). Em 1969, o Salão se apresenta pelo desejo de experimentação, "a tônica deste certame são as várias obras que solicitam a participação direta do público, para que sejam realizadas integralmente; são as que têm suscitado maiores polêmicas

e maior interesse por parte do público". (MOTTA, Morgan. Salão de Arte Contemporânea, uma exposição de vanguarda. *Suplemento Literário do Minas Gerais,* Belo Horizonte, 2 fev. de 1970. Não paginado). Exemplo do conjunto de *Caixas Sensoriais* de José Ronaldo Lima, a *Máquina de ninar criança* de Jarbas Juarez, o jogo *Marelinha A, B* e *C* de Carlos Wolney, os *Gibis* de Raimundo Collares e as *Formas 1, 2* e *3* de Márcia Barroso Amaral.

Localizando Jarbas Juarez como o fio condutor nesse labirinto participativo, sua maquinaria seria sucedida pelos objetos táteis-sensoriais de José Ronaldo, depois, pelas formas de Márcia Barroso, na sequência encontraríamos os livros-pintura de Collares até finalmente, nos chocarmos com a "brincadeira" de Carlos Wolney. A justificativa para o caminho traçado está como aludido, nos graus de participação, na dependência da presença do sujeito para realização da obra e também, no efeito produzido após o diálogo, no caso, se a estrutura inicial do objeto é ou não alterada.

A *Máquina de ninar criança* de Juarez, feita em sucata de ferro, foi capaz de ocupar 2,73 m² do espaço expositivo do Salão e envolver o visitante em uma mórbida cantiga de ranger de engrenagens e cingir de roldanas, onde as crianças poderiam ser "delicadamente" conduzidas a um sono eterno. A estrutura é formada pela junção de quatro outras estruturas metálicas que parecem setorizar a tarefa de fazer adormecer, executada em um tempo mecânico. Apesar do movimento feito pelo espectador, que deveria contorná-la de modo a alcançar todas as suas configurações e sonoridades, ainda não há a exigência por parte do objeto dessa participação efetiva, considerando que este se movimenta por si próprio.

Com as *Caixas sensoriais* de José Ronaldo, o diálogo acontece entre os sentidos tátil, olfativo e visual. Cada uma das caixas comporta em seu interior, um acionador para esses sentidos, que se revela à medida que o sujeito dela se aproxima. José Ronaldo parece propor uma divisão para a percepção, oferecendo a integração dos sentidos através da fragmentação. Essa integração se estabelece por etapas, primeiro por meio tátil, depois pelo olfato, avança pelo óptico, até retornar ao tato, mas sem a criação ou alteração da forma inicial do objeto, mesma condição das máquinas de Juarez. Nesse momento o espectador abandona esse lugar e se assume como figura participante da estrutura ausente no objeto, mas indispensável para o processo de realização deste (Figura 1).

Compondo com suas caixas verdadeira sinfonia sensorial, José Ronaldo desperta o interesse de Morgan Motta, que o caracteriza como o "líder da vanguarda mineira" ao assegurar que:

> O quadro na parede perdeu o sentido e envelheceu rapidamente - está perdendo aquela idade caracterizada pelo "pede-se não tocar" - o artista hoje aceita ser um mero intermediário da criação, ele propõe o objeto e essa obra só tem sentido, só toma corpo com a participação do espectador, pois sem êle (sic), ela permanece estática, apenas um estado virtual. O artista cria para o espectador recriar, onde se conclui que a obra só existe no ato da participação.[1]

[1] MOTTA, Morgan. Análise crítica do salão (III). *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 24 dez. 1969c. Não paginado.

Figura 1 - José Ronaldo Lima. Caixas Táteis, Caixas Olfativas, Caixas Visuais e Táteis. Da série Caixas Sensoriais. 1969. Caixa de madeira e materiais diversos. Acervo José Ronaldo Lima.

Partilhando da opinião de Motta, Márcio Sampaio apresenta as suas justificativas para o prêmio máximo conferido a José Ronaldo Lima, que como evidenciado pela passagem abaixo, tem certa proximidade com aqueles apresentados por Hélio Oiticica e Lygia Clark:

> O prêmio maior do Salão foi dado ao mineiro José Ronaldo Lima que apresentou desenhos e um conjunto de caixas tácteis e visuais. Estas caixas podem ser tomadas como um desenvolvimento de propostas de Hélio Oiticica, Lygia Clark e de alguns dos integrantes do Movimento de Poema /Processo (exposição de dezembro de 1967, no Rio). [2]

A substituição induz à cristalização do objeto em uma versão "correta" que assume a condição de verdade. A imagem convertida em texto se apresenta como experiência primeira reduzindo a experiência física a algo informacional. E se essa situação acontece com artistas de forma individual, acontece também quando estes são agrupados em exposições. Os significados são forjados de acordo com as pretensões de museus e curadores que escolhem formas mais compatíveis de divulgação a artistas e coleções. Os casos são inúmeros, os riscos infinitos e os produtos historiográficos simulados.

Com Márcia Barroso do Amaral temos a constituição de uma nova situação baseada na criação. Nesse momento não mais existe uma posição definida para as peças que dependem da opção do participante em dispô-las arquitetando novas combinações diferentes do estado inicial, o que curiosamente parece ter acontecido sem o conhecimento da artista. Foi Sampaio o responsável por deixá-las soltas no chão "para que o público jogasse com elas", não as fixando na parede conforme solicitação da artista, "não sabemos se a artista está consciente das ricas possibilidades de seu trabalho: basta que ela jogue as formas no espaço e com um pequeno êsforço, chegará ao ambiente". (SAMPAIO, Márcio. O I Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (II). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24 jan de 1970. Não paginado).

Além do comentário acima colocado, Márcio Sampaio ressalta também, a proximidade das pesquisas de Márcia Barroso com o minimalismo, uma vez que é característica do trabalho o aspecto não composicional dos módulos e sua impossibilidade de visualização não relacionada, a primeira forma nada mais é do que a relação com a segunda, que por sua vez, só pode ser em relação à terceira forma, um verdadeiro continente à percepção em tons de rosa, vermelho, laranja e amarelo. Territórios e oceanos não mais situados em um ambiente separado e reservado esteticamente à contemplação, as peças tomam o chão e invadem o espaço preenchido pelo espectador (Figura 2).

Prosseguindo as investigações das propostas do Salão, chega-se ao artista Raymundo Collares. A criação se faz no ato de virar à página sobrepondo as superfícies cromáticas, a transformação ocorre e escapa por entre os dedos do "leitor" que promove incessantes conformações para o plano, sendo deslocado para o interior dessa história protagonizada por cores e contada em formas. Collares investiga com seu trabalho as possibilidades de

[2] MOTTA, Morgan. Análise crítica do salão (III). *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 24 dez. 1969c. Não paginado.

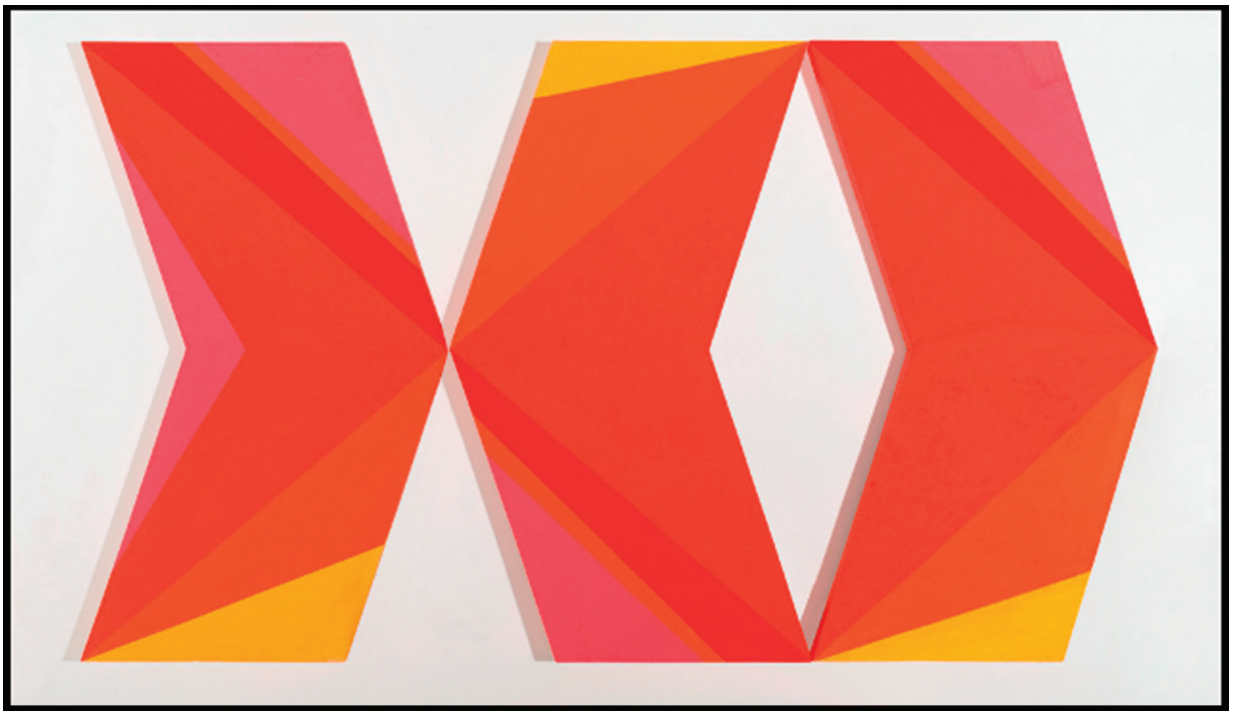


Figura 2 - Márcia Barroso Amaral. *Forma 1, 2 e 3*. 1969. Tinta vinílica sobre suporte tipo Eucatex. 50 x 120 (cada parte). Prêmio Jornal do Brasil. 1969 - I Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte. Acervo Museu de Arte da Pampulha.

mutação da superfície bidimensional, de seriação "bem como da participação do público", chegando ao "livro-objeto". "Encadernou fôlhas (sic) de papel recortado, em várias cores (sic), recriando sua pintura, enriquecendo-a, conseguindo o movimento que a pintura sugeria. É uma das mais importantes presenças no Salão". (SAMPAIO, Márcio. O I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (I). Suplemento Literário do Minas Gerais, 24 de jan. de 1970, p.11). Apesar de permitir associações com o *Livro-obra* (1964) de Lygia Clark, ou ainda, com o *Livro da criação* (1960) de Lygia Pape, diferente do primeiro exemplo, Collares não faz uso de palavras ou textos para conceituar seu próprio trabalho. As formas coloridas assumem o papel central, não são apenas ilustrações manipuláveis. Quanto ao segundo exemplo, a diferença está na presença da narrativa linear e pré-determinada por Pape sobre a criação do mundo, o jogo entre as estruturas possui uma única finalidade, admite o manuseio, mas não a variação.

Finalizando a apresentação dessas propostas participativas e operando possivelmente na esfera mais próxima ao público, temos Carlos Wolney com seu diálogo da ação, no qual o corpo é reivindicado como motor, como o causador da ação. Há entre a proposição e o corpo uma total identificação, os dois só existem em contato.

> Uma interessante e comovente proposta a de Carlos Wolney, que nos remete à infância, para jogar sua "Marelinha". O aspecto lúdico dêste seu "brinquedo", três peças desenhadas no chão, e as diferentes conotações do trabalho mereceram a atenção dos julgadores e principalmente do público que não se furtou ao jôgo, no dia da inauguração, comprovando a eficiência e comunicabilidade da proposta do artista. [3]

[3] SAMPAIO, Márcio. O I Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (II). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24 jan. 1970.

A descrição do "jogo" de Wolney fornece uma maior acepção do que teria sido a proposta do artista. Eram três apropriações diversas da conhecida brincadeira infantil, entretanto, em via contrária, essas não permitiam a finalização do jogo, uma vez que os números e as casas encontravam-se alternados. Uma delas, talvez a de maior curiosidade, foi fixada ao chão com tinta branca e giz, se estendendo às paredes de vidro do MAP. De forma simples e sutil a brincadeira vai além do cruzar de casas, possibilita a interação, mas não permite efetiva integralização da ação, nessa brincadeira, só se admite a conquista de determinado ponto do trajeto, o restante não passa de um traço intransitável.

O mapeamento das "práticas participativas" em Belo Horizonte através dos Salões Nacionais buscou acompanhar como artistas responsáveis pela formação do acervo do Museu de Arte da Pampulha foram capazes de empreender discussões artísticas somente observadas nos eixos Rio-São Paulo. Constata-se o intuito desses artistas em motivar o afastamento a aspectos regionais, restritos ao que poderia ser designado por "meio mineiro". É intensificar a vinculação com outros eixos, desde que não realizada de forma direta e calcada em critérios de sobreposição, e sim de diálogo com o contexto nacional das artes visuais.

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois.* São Paulo: Cosac & Naify, 2006. 317 p.

DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60: transformações da arte no brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998 323 p.

FRADE, Wilson. Notas de um repórter: Coincidência? *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 dez. 1969.

MOTA, Morgan. Análise crítica do salão (III). *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 24 dez. 1969c. Não paginado.

MOTA, Morgan. Salão de Arte Contemporânea, uma exposição de vanguarda. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2 fev. 1970.

SALÃO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE, 1. 1969, Belo Horizonte. Belo Horizonte: MAP, 1969. Catálogo.

SAMPAIO, Márcio. Salão Salões. In: *Entre Salões - Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000* / Museu de Arte da Pampulha (Org). - Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009.

SAMPAIO, Márcio. O I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24 jan. 1970.

SAMPAIO, Márcio. O I Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (II). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24 jan. 1970.

SAMPAIO, Márcio. O I Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (II). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24 jan. 1970. Não paginado.

VIVAS, Rodrigo. *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte.* Coordenação Editorial de Fernando Pedro Silva e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/ Arte. 2012.

As idades do mar e Florianópolis: " Mar ... que falta", "Cartas ao mar"

Sandra Makowiecky
Universidade do Estado de Santa Catarina - UESC

Resumo: Partindo de um tema universal como o mar, evidenciado em obras plásticas ao longo do tempo, sob variados enfoques, pretendemos mostrar produções sobre este tema, na ilha de Florianópolis, visando compreender enquadramentos interpretativos, cujo vocabulário estético-crítico amplia-se agora para além das já reconhecidas expressões: regional, local, tardio, popular, tradicional. O mar foi o tema central de uma exposição realizada no ano de 2013, na Fundação *Calouste Gulbenkian*, em Lisboa, que recebeu o nome "As idades do mar" e que servirá de ponto de partida para discorrermos sobre o mar e como ele se insere nas representações físicas e simbólicas nas obras de alguns de nossos artistas.

Palavras-chave: Mar. Florianópolis. Artes Plásticas.

Abstract: Starting from a universal theme as the sea, highlighted in plastic works over time, under different approaches, we intend to show productions on this subject on the island of Florianópolis, aiming to understand interpretive frameworks, whose aesthetic-critical vocabulary expands now beyond those already recognized expressions: regional, local, late, popular, traditional. The sea was the central theme of an exhibition held in 2013 at the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon, which was named "The ages of the sea" and will serve as a starting point to discuss about the sea and how it fits the physical and symbolic representations in the works of some of our artists.

Keywords: Sea, Florianópolis, plastic arts.

Introdução

A exposição "As idades do mar" teve seu projeto apoiado numa sondagem histórica centrada nas representações físicas e simbólicas do Mar ao longo de quatro séculos da pintura ocidental (séculos XVI-XX) e identificou os temas fundadores, fazendo-os corresponder a núcleos temáticos. Contou com uma centena de obras provenientes de 51 instituições nacionais e estrangeiras, nomeando 89 artistas e 108 obras e resultou em excelente catálogo.[1]

[1] Catálogo da exposição "As idades do mar". Curadoria de Joao Castel-Branco-Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. 278p. ISBN: 9789728848866.

A pintura portuguesa esteve presente tendo o mar especial significado na sua história e cultura. Florianópolis é uma ilha, situada no Sul do Brasil, com herança açoriana, bem como de outras correntes imigratórias. O mar, com seu lamento, com sua beleza, com seu poder, com seus enigmas, é algo que mobiliza o ilhéu e é referência constante nas artes plásticas. Que conexões podemos estabelecer entre "As idades do mar" e Florianópolis: " Mar ... que falta" e "Cartas ao mar ", nomes de exposições realizadas em Florianópolis, fazendo uma espécie de continuidade da curadoria iniciada em Lisboa, inserindo Florianópolis e a arte contemporânea neste roteiro?

As idades do mar

A exposição contou com nomes como Van Goyen, Lorrain, Turner, Constable, Friedrich, Courbet, Boudin, Manet, Monet, Signac, Fattori, Sorolla, Klee, De Chirico, Hopper, Ingres, Guardi, Bocklin, Klee, Dufy, De Chirico, entre outros. A relação do homem com o mar formou sociedades e civilizações, mecanismo de desenvolvimento material e de pensamento simbólico no Ocidente, desde a Idade Média. Contudo, mais do que explanar uma história das relações que as sociedades ocidentais estabeleceram com o mar ao longo destes séculos, procurou-se, na exposição, identificar as matrizes do seu imaginário através da pintura dos diferentes territórios e épocas. Reuniram-se representações deste ou a ele associadas e construiu-se o discurso da exposição em seis núcleos estruturados em diacronia e diversidade geográfica, segundo seis eixos temáticos: A Idade dos Mitos; A Idade do Poder; A Idade do Trabalho; A Idade das Tormentas; A Idade Efêmera e A Idade Infinita. A designação *idade*, constante em cada um dos núcleos, introduz o elemento temporal, de novo sem linearidade cronológica, mas identificando momentos metafóricos da vida do homem e do mundo. O que há em comum entre essas obras e outras realizadas em Florianópolis? Luiz Marques, em "*A Fábrica do antigo",*[2] desenvolve um raciocínio para outras situações, que por analogia, pode ser aplicado a este trabalho: podemos dizer que há muita coisa, se entendermos que esses artistas e processos históricos não seriam inteligíveis se desligados de suas referencias à Antiguidade, a partir da qual se movem. Tal é o significado da noção de tradição clássica, esse tecido de referências comemoradas que possibilitou à história da arte e das letras se constituir como um tenso diálogo entre passado e presente. Como diz Giulio Carlo Argan, é enquanto problema dotado de uma perspectiva histórica que a obra se oferece ao juízo contemporâneo. Talvez possamos aqui desenvolver uma ideia tão cara à Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, descrita por Agamben, em Ninfas:

> A história da humanidade é sempre a história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram.[3]

[2] Marques, Luiz (org). A Fabrica do Antigo. In: Apresentação. Campinas, Editora da Unicamp, 2008, p. 11 a 23.

[3] AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. São Paulo: Hedra, 2012, p. 63.

O mar é um tema que me atrai, particularmente e é bom escrever sobre obras que nos chamam, como diz Thierry de Duve "[...] Nunca escrevo sobre obras que me deixam indiferente, posto que o fato mesmo de escrever sobre esta ou aquela obra é em si um sinal de que tenho uma forte relação com ela".[4] A imagem do mar é poética e multifacetada. O mar gera atitudes de melancolia e desejo de viagem, que são mecanismos universais de comunicação. A imagem é a forma do que aparece, diz Blanchot, quer dizer, ela é, ambivalentemente, abertura da irrealidade e súbito torrente do exterior, estabelecendo assim uma ponte entre as possibilidades da imaginação e o impossível do real. A imagem é um enigma, mas desde que a façamos surgir para colocá-la em evidência.[5]

> A imagem criada pelo artista é algo completamente diferente de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma marca, um sulco, um vestígio visual do tempo que ela quis tocar, até mesmo daqueles tempos suplementares - fatalmente anacrônicos, heterogêneos - que ela não pode, enquanto arte da memória, deixar de aglutinar.[6]

Vamos aos sulcos e vestígios, iniciando pelo prólogo da exposição, em que apenas uma obra foi selecionada: "*A Largada do Bucentauro"* (Figura 1) de Francesco Guardi, que representa o ritual cumprido anualmente na cidade de Veneza - a travessia do doge desde o embarcadouro frente ao seu palácio até à proximidade da igreja de São Nicolau do Lido, onde lançava à água uma aliança de ouro, símbolo do casamento entre Veneza e o Mar. Esta obra apresenta e sintetiza a intencionalidade da exposição. A união entre a cidade e o mar, em ato ritual, ganha valor de mito e reporta-nos ao domínio dos espaços do Mediterrâneo desde a civilização cretense, torna pública a afirmação do poder marítimo de Veneza, constitui-se como ato triunfal do trabalho e da coragem no confronto com o mar e institui a imagem como símbolo eterno da Sereníssima, como é conhecida a cidade de Veneza.

1. A idade dos mitos: Ilustram-se algumas das narrativas matriciais do universo e da humanidade, fontes conservadas através de tradições transpostas para a escrita e suporte permanente do imaginário visual. A mitologia clássica divulgou o universo dos deuses e heróis eternizados nos textos gregos atribuídos a Homero e nos romanos de Virgílio e Ovídio – a *Odisseia*, a *Eneida* e as *Metamorfoses*.

2. A idade do poder: O mar foi cenário de jogos de poder determinados por ambições econômicas e políticas que obrigaram à formação de grandes esquadras confrontando-se para o seu domínio. Multiplica-se a representação de conjuntos poderosos de navios pertencentes às potências marítimas europeias, tanto em circulações comerciais como em batalhas.

3. A idade do trabalho: Trabalhos relacionados com o mar apontam atividades continuadas de resposta à necessidades fundamentais, tanto as de sobrevivência material (a pesca como fonte de alimento) como as das comunicações com outras terras (os comércios que implicam o

[4] DE DUVE, Thierry. *Na Cama com Madonna*. In: Revista Concinnitas n. 7. UERJ, 2004, p. 36.

[5] BLANCHOT, Maurice - "Vaste comme la nuit" (1959), *L'Entretien Infini,* Paris, Gallimard, 1969, p. 476.

[6] DIDI-HUBERMAN, Georges e JAAR, Alfredo apud ANTELO, Raul. Me arquivo. Boletim de Pesquisa NELIC. V.11, n 16, 2011-1, p. 14. Disponível em https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011v11n16p04/18460

movimento dos portos como lugares de abrigo e trânsito de pessoas, bens, serviços e culturas). A pesca prolonga-se no comércio, feito nas periferias ou nos centros urbanos, onde chegam às populações os alimentos do mar.

4. A idade das tormentas: A morfologia dos mares agitados e dos acontecimentos meteorológicos a eles associados, matéria de assombro e pavor que os pintores foram registando, relativiza a dimensão humana perante a sua violência destruidora. Num jogo entre objetivos documentais e representações cenicamente fantasiadas, estas pinturas centram-se tanto no motivo das tormentas como no dos naufrágios que delas resultam, numa luta entre a força monumental da Natureza e a audácia humana para nela navegar.

5. A idade efêmera: Desde finais do século XVII, as elites norte-europeias procuram, através do *Grand Tour pela Europa*, contactar tanto com a riqueza cultural e artística como com o pitoresco dos lugares. Também o olhar dos pintores vai ser influenciado pela procura destes valores, elegendo motivos curiosos em paisagens selvagens e registando o efêmero. A partir de finais do século XIX, o mar é pretexto para exploração pictórica autônoma, pelas matérias resultantes da pincelada que restituem realidades sensorialmente mais intensas.

6. A idade infinita: As imagens do mar servem à desejos de evasão, procuram-se com melancolia as matrizes dos tempos primeiros e perfeitos, com regressos às referências das culturas clássicas mediterrânicas. Procuram-se também as dimensões simbólicas e místicas do mar, onde a presença humana parece não poder existir, sendo território de criação divina. O mar parece ser uma entidade onde a presença humana não pode existir, território que é da criação divina.

Figura 1 - Guardi. A largada do Bucentauro.

Devolver potência à imagem - "Mar... que falta" e "Cartas ao mar"

Como potência, a imagem diz, mas a obra não implica apenas o autor, precisa da relação com o espectador, assim como com seus significados. É preciso devolver potências à imagem, devolver potência a uma imagem é dar-lhe uma história e uma crítica.[7] Para tanto, podemos pensar a imagem como noção operatória, colocando-as em uma constelação de imagens atemporais, dizendo respeito a procedimentos que se metamorfoseiam e persistem na contemporaneidade.

"Mar ...que falta"

A exposição "Mar... Que Falta", durou uma semana, de 17 a 21 de dezembro de 2012, em Florianópolis, no Largo Victor Meirelles, Centro de Florianópolis. A rua foi tomada de obras de artes e, à noite, música, projeções de imagens e performances ocuparam o espaço. Com curadoria de Fernando Boppré e Vanessa Schultz, a mostra-evento apresentou vários caminhos a serem trilhados e abordou temas como o espaço urbano, os navegadores, a cidade, as rotas, os jardins e também as viagens, inspirada na aventura francesa do Conde de Lapérouse, cujas fragatas passaram por Florianópolis, então Nossa Senhora do Desterro, em 1785. O mar, as viagens e o tempo foram elementos que agruparam todas as manifestações artísticas. Doze artistas participaram da mostra, além do coletivo *Instagramapolis* e do grupo Fora. Vamos nos centrar em dois deles: Clara Fernandes e Maurício Muniz. Já na chegada ao local, o Largo Victor Meirelles, centro de toda a mostra, o visitante se deparou com os fragmentos da embarcação fundeada na rua de paralelepípedos. É como se fosse a fragata de Lapérouse chegando a Florianópolis, em pleno século 21, registrando e vivenciando as mudanças. A obra, *"Inundação"* (Figura 2), de autoria de Mauricio Muniz, foi criada à convite dos curadores. O trabalho foi o mote principal da exposição "Mar... Que Falta" e, em torno dele, estavam posicionados os demais trabalhos, num diálogo com todas as demais questões, incluindo as marítimas e das viagens.

Os fragmentos de uma fragata foram instalados no Largo Victor Meirelles. O mastro da embarcação continha velas onde foram projetados audiovisuais ao longo da programação noturna da exposição. No dia 19 de dezembro, aconteceu uma mistura de performance, vídeo, fotografia e música com a estreia de *"Amorphobia",* trabalho de Clara Fernandes, seguida do vídeo homônimo, de Mauricio Muniz. Antes do vídeo e das fotografia aconteceu uma performance-procissão pelo Centro Histórico da cidade. Parte do texto curatorial da exposição, merece registro. Viagem em torno do Museu – Exposição de longa duração.

> **Cenário marinho, desastre em terra.** Uma fragata aproxima-se do Centro de Florianópolis e traz consigo navegador anacrônico (nacionalidade desconhecida, supostamente nascido no século XVIII) que ignora os seguintes fatos: a) a cidade não se chama mais Nossa Senhora do Desterro; b) os contornos da vila foram redesenhados pelos aterros viários: onde antes havia mar, agora terra dura, asfalto quente; c) conclusão: assim, desinformado, acaba invadindo o Centro Histórico com o imenso corpo de sua nau, encalhando-se,

[7] ANTELO, Raul. **Potências da Imagem**. Chapecó: Editora Argos, 2004.

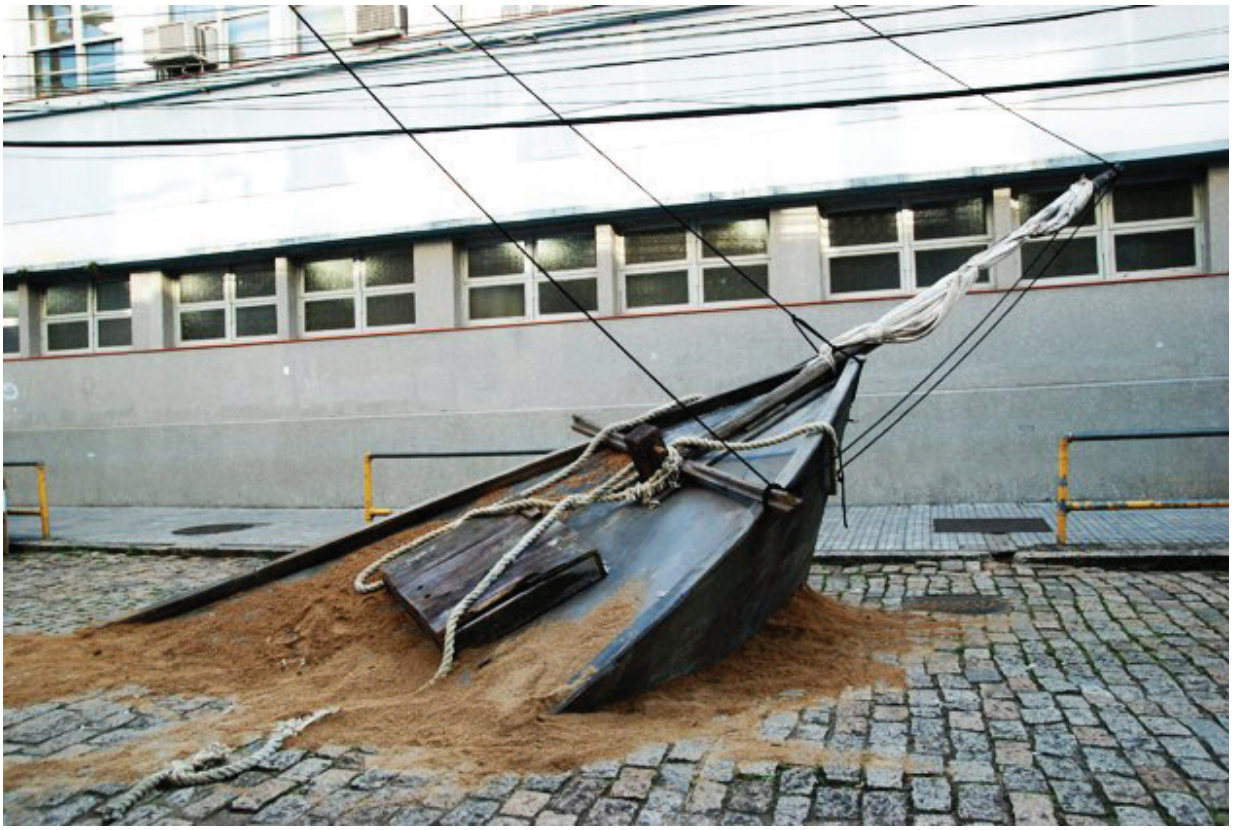


Figura 2 - Mauricio Muniz. Inundacao 2012.

> solenemente, aos pedaços, defronte à casa onde nasceu o artista Victor Meirelles (1832 - 1903), que abriga hoje Museu que leva seu nome. O epicentro desse "naufrágio-em-terra" é, portanto, o frágil tecido dessa cidade contemporânea chamada Florianópolis que se fechou para a navegação, continuando ilhada em relação à mobilidade urbana. Paradoxalmente, se quer aberta às viagens turísticas.[8]

A curadoria da exposição "Viagem em torno do Museu dizia que para se empreender uma viagem em torno do mundo, no século XVIII, era necessário, primeiro, um *Plano de Viagem* (Módulo 1) que incluísse paradas estratégicas para o abastecimento das naves por meio de *Trocas, Escambos e Afins* (Módulo 3). A cada expedição cabia recolher informações científicas sendo que, muitas delas, acabaram constituindo um incrível imaginário em torno das *Visões do Novo Mundo* (Módulo 2), tal era a riqueza de detalhes transmitida pelos escritos e desenhos dos *Diários de Bordo* (Módulo 4). No blog da exposição,[9] consta um texto de Victor da Rosa que diz que "Mauricio Muniz, com a obra 'Inundação', acertou em cheio como poucos foram capazes de fazer na história da arte em Santa Catarina". A realização da escultura foi complicada e impecável, a sua relação com a paisagem urbana é surpreendente e natural e parece que a fragata sempre esteve e ficará para sempre naquela posição, como se pausasse o tempo — e os efeitos, além de perturbadores, são leves como o vento que lhe fez chegar até ali. A descrição

[8] Fernando Boprré e Vanessa Schultz – texto curatorial – Viagem em torno do Museu – Exposição de longa duração. 17 a 21 de dezembro de 2014. Disponível em < http://www.museuvictormeirelles.gov.br/mar-que-falta/>. Acesso em 22 jul.2014.

[9] Blog - disponível em < http://marquefalta.wordpress.com/>. Acesso em 04 ago. 2014, consta também uma critica de Victor da Rosa, "Mar que sobra", crônica originalmente publicada no jornal *Diário Catarinense* de 24 de dezembro de 2012),disponível em < http://marquefalta.wordpress.com/2012/12/24/mar-que-sobra/>. Acesso em 04 ago. 2014.

da obra é pertinente. Escreveu que uma pequena fragata de madeira, antigo navio de guerra, afundou no coração do Centro de Florianópolis, na rua Victor Meirelles, arrancando as lajotas do chão. Ao olhar da esquina, na Praça XV, com certo susto, já era possível avistar um poste inclinado, que na verdade era o mastro da embarcação, enquanto as cordas se confundiam com os fios de luz, anunciando uma improvável catástrofe. A escultura pública permaneceu durante uma semana encalhada, imóvel e enigmática. Completa com: *"Desterro não é apenas a ausência de terra. Desterro seria, mesmo hoje, a permanência do mar".* Temos que concordar que a obra, impactante mesmo, por muito tempo mudou minha percepção daquela rua, que jamais será a mesma. Outro trabalho desta exposição, foi a estréia da obra *Amorphobia*, trabalho de Clara Fernandes, seguida do vídeo de mesmo nome, de Mauricio Muniz. *Amorphobia* propõe a exibição do vídeo realizado em diversos locais da ilha de Santa Catarina, com direção geral de Mauricio Muniz, e a projeção de imagens, fotos de Bruno Ropelato. Antes do vídeo e das fotografias, uma "companhia de teatro", ou seja, as personagens do filme fizeram uma performance-procissão, a partir das 19h, pelo Centro Histórico da cidade. Músicos acompanharam o percurso: flauta, violino, contrabaixo, voz. O ambiente foi de uma companhia de teatro do século XVIII-XIX, que chega a cidade após uma longa viagem, por mar, aos nossos dias e convida os moradores para a estreia do filme. Durante a exibição das fotos de Bruno Ropelato, aconteceu a apresentação do músico Ledgroove, com o seu Senóides Oceânicas, que foi convidado pela curadoria para criar uma trilha sonora para a exposição. Guiado pelos sons das marés em gravações randomizadas de algumas praias de Florianópolis, Ledgroove propõe uma audição que traduziu as primeiras grandes navegações na história e que chegaram até Desterro através de colagens de músicas e rituais que já existiam na ilha antes dos europeus, e que por sua vez sobrepõem composições próprias manipuladas por instrumentos eletrônicos. Uma ritualização oceânica dialogando com linguagens tribais, sob camadas de texturas e melodias sintéticas, manipuladas por sequenciadores digitais.

"Cartas ao mar"[10]

A exposição, realizada no Museu de Arte de Santa Catarina, em março de 2013 (Figura 3), apresentou o acervo de obras criadas através de uma ficção. Protagonizada por um navegador naufragado há centenas de anos, este ser imaginário trafega no tempo e no espaço e alimenta seus contos por meio de cartas e sonhos, trazendo personagens mitológicos que contracenam no fluxo da cidade atual.

Explora o caos, no seu sentido mais primordial, o espaço que existe entre o etéreo e o terreno. Com tramas em metal e linho, *Cartas ao Mar*, da artista Clara Fernandes, nos faz penetrar num universo atemporal onde podemos nos reconhecer como navegantes do

[10] **Artista Clara Fernandes abre exposição "Cartas ao Mar", onde trama o caos contemporâneo. Disponivel em <** http://ndonline.com.br/florianopolis/plural/54535-artista-clara-fernandes-abre-exposicao-ldquo-cartas-ao-mar-rdquo-onde-trama-o-caos-contemporaneo.html>. Publicado em 06/02/2013 e < http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/?mod=pagina&id=14446>. Acesso em 20 jul.2014.

Figura 3 - Clara Fernandes. Cartas ao mar.

tempo e da memória. A despeito de toda fantasia ou mitologia envolvida, essa produção encontra ressonância e identificação com os habitantes da Ilha de Santa Catarina, principalmente com os pensadores, artistas, escritores e pesquisadores que demandam uma itinerância para poder refletir suas criações e as diferenças fundamentais da vida cotidiana em relação ao mundo atual. Eram 72 obras (tramas em metal, linho, vidro ou materiais orgânicos) a maioria produzida entre 2010 e 2012, período que marca o encontro do Navegador com *Amorphobia*, um ente feminino que amplia o acervo de seus objetos, criados entre 2000 e 2007. Em seu trabalho, representado por esculturas criadas especialmente por cobre, fios, metais, sementes, livro-arte ou video-arte, Clara trama. Seus fios de percepções vivem no espaço que ela chama de Caos, um mundo entre o terreno e universal, despido de qualquer definição e repleto de essências. Entre as obras de destaque da mostra, a homônima "Cartas ao mar", um livro-arte que Clara começou a fazer após de dedicar por quase dez anos à instalações urbanas. Ele surgiu a partir de um manuscrito que a artista fez ainda no colégio, aos 17 anos, no qual ela reunia textos sobre amor. As cartas são organizadas sem um tempo, sem um espaço. "*Se as obras de arte produzem sentido por relações, o destino delas é ser constelar, isto é, quando alguém entra em contato com a obra, imediatamente pensa em outra. Ninguém olha para ela sem criar relações"*.[11] A contemporaneidade tem a ver com a densidade histórica e como diz

[11] Entrevista com curador da Bienal de São Paulo 2012 - disponível em < http://casa.abril.com.br/materia/30-bienal-de-sp-uma-entrevista-com-o-curador-luis-perez-oramas>. Acesso em 29 jul.2013.

Agamben (2012),[12] a contemporaneidade é uma *"revenant",* você projeta uma luz sobre o passado que faz que ele volte, hoje, diferentemente. O contemporâneo se constrói, mas não apenas na chave da emergência absoluta. Ele se constrói também pela projeção e dessa espécie de retroprojeção, já que se entende melhor a pertinência de certas obras do passado com o olhar do presente. A imagem não é a imitação das coisas, mas um intervalo traduzido de forma visível, a linha de fratura entre as coisas.[13] O que a leitura do intervalo de fato almeja é a apreensão dos significados pela via de sua tradução através da própria obra. Em *O vestígio da arte*, Jean-Luc Nancy [14] lança a pergunta se o que é próprio da arte não corresponde ao que resta e persiste, sendo que ela manifesta melhor sua natureza quando se converte em vestígio de si mesma, tornando-se presença que permanece quando tudo está passado.

O que permanece, o que o presente nos faz ver no passado

Percebemos nas exposições do presente, "Cartas ao Mar" e "Mar... que falta", várias questões como a união entre a cidade e o mar bem como a afirmação do poder marítimo de Florianópolis, que constitui-se no confronto com o mar, permanência do mar e institui a imagem do mar como um dos símbolos da Ilha. Em "Cartas ao mar", algumas das narrativas matriciais do universo e da humanidade, fontes conservadas através de tradições transpostas para a escrita e suporte permanente do imaginário visual, aparecem, mostrando a idade dos mitos, onde as mitologias nos fazem penetrar num universo atemporal e podemos nos reconhecer como navegantes do tempo e da memória. A despeito de toda fantasia ou mitologia envolvida, essa produção encontra ressonância e identificação com os habitantes da Ilha de Santa Catarina. Em "Mar...que falta"- *Amorphobia* e em "Cartas ao mar", percebemos a idade infinita, em que as imagens do mar servem à desejos de evasão, procuram-se com melancolia as matrizes dos tempos primeiros e perfeitos, com regressos às referências das culturas clássicas mediterrânicas. Procuram-se também as dimensões simbólicas e místicas do mar, apelando à infinitude e transcendência no seu esquematismo simbólico e grandeza física, tendente para uma serenidade que se imagina inicial e convoca o sentimento da eternidade, como nos convulsiona em visões turbulentas, feitas de emoção, sentimento e vertigem. O homem, em posição exterior, interroga esta imensidão e os mistérios dos seus silêncios. A idade do trabalho também comparece onde as obras apontam atividades continuadas de resposta à necessidades fundamentais, tanto as de sobrevivência material (as tramas) como as das comunicações com outras terras (as cartas). Por fim, a idade efêmera também é forte em "Mar... que falta"- *Amorphobia*: onde o mar é pretexto para exploração dos sentidos que restituem realidades sensorialmente mais intensas. O mar como objeto preferencial de contemplação gera mimetismos entre os estados anímicos do espectador e o mar nos seus diferentes tempos e em diferentes locais da ilha: vídeo realizado em diversos locais da ilha de Santa Catarina, a projeção de imagens, fotos, uma "companhia de

[12] AGAMBEN, G. **Ninfas**. Coleção Bienal. S.P.: Hedra, 2012.

[13] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.

[14] NANCY, Jean- Luc. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stéphane (org).**Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 289- 306.

teatro", performance-procissão, com músicos que acompanharam o percurso com flauta, violino, contrabaixo, voz. O ambiente foi de uma companhia de teatro do século XVIII-XIX, uma trilha sonora criada pelos sons das marés em gravações randomizadas de algumas praias de Florianópolis, propondo uma audição que traduziu as primeiras grandes navegações na história e que chegaram até Desterro através de colagens de músicas e rituais que já existiam na ilha antes dos europeus. Uma ritualização oceânica dialogando com linguagens tribais, sob camadas de texturas e melodias sintéticas, manipuladas por sequenciadores digitais.

Em "Mar ...que falta", a obra "Inundação", nos mostra a idade das tormentas, em que a morfologia dos mares agitados e dos acontecimentos meteorológicos a eles associados, matéria de assombro e pavor que os pintores foram registando, relativiza a dimensão humana perante a sua violência destruidora. Num jogo entre objetivos documentais e representações cenicamente fantasiadas, estas obras centram-se tanto no motivo das tormentas como no dos naufrágios que delas resultam, numa luta entre a força monumental da Natureza e a audácia humana para nela navegar. O sentimento trágico é acentuado na representação dos naufrágios, com o desaparecimento das embarcações e das pessoas e bens. Estas obras amplificam a ideia da morte como realidade inevitável da existência e o sentido trágico do mar como lugar de morte também. Nesta obra também percebemos a Idade do poder, quando revimos a ideia do mar como cenário de jogos de poder com representação de conjuntos poderosos de navios. Com estas imagens, constituímos em certa medida, um atlas.

> O atlas é uma espécie de estação de despolarização e repolarização [...] na qual as imagens do passado, que perderam seu significado e sobrevivem como pesadelos ou espectros, são mantidas em suspenso na penumbra na qual o sujeito histórico, entre o sono e a vigília, se confronta com elas para restituir-lhes a vida, mas também para eventualmente despertar delas".[15]

Talvez todo estudo de imagens mostre que no confronto com as imagens para restituir-lhes a vida, mas também para eventualmente despertar delas, conclua, mesmo que por alguns instantes que *"Desterro não é apenas a ausência de terra. Desterro seria, mesmo hoje, a permanência do mar",* em todas as suas idades, cujo vocabulário estético-crítico amplia-se agora para além das já reconhecidas expressões: regional, local, tardio, popular, tradicional. Como se da imagem cinzenta da obra de Mauricio Muniz, em "Mar… que falta", confirmássemos que:

> a imagem queima pela *memória*, isto é, queima mesmo que não seja nada além de cinza: é um modo de declarar sua essencial vocação pela sobrevivência, por aquilo *apesar de tudo*. [...] Como se da imagem cinzenta se elevasse uma voz: "você não vê, por acaso, que estou ardendo?"[16]

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. S.P.: Hedra, 2012.
ANTELO, Raul. **Potências da Imagem**. Chapecó: Editora Argos, 2004.
BLANCHOT, Maurice - "Vaste comme la nuit" (1959), *L'Entretien Infini,* Paris, Gallimard, 1969.

[15] AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. S.P.: Hedra, 2012.

[16] DIDI-HUBERMAN, Georges e JAAR, Alfredo - *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p. 51-2.

CATÁLOGO da exposição "As idades do mar". Curadoria de Joao Castel-Branco-Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. 278p. ISBN: 9789728848866.
DE DUVE, Thierry. *Na Cama com Madonna*. In: Revista Concinnitas n. 7. UERJ, 2004.
DIDI-HUBERMAN, Georges e JAAR, Alfredo - *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.
DIDI-HUBERMAN, Georges e JAAR, Alfredo apud ANTELO, Raul. Me arquivo. Boletim de Pesquisa NELIC. V.11, n 16, 2011-1, p. 14. Disponível em https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011v11n16p04/18460
DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.
MARQUES, Luiz (org). A Fabrica do Antigo. In: Apresentação. Campinas, Editora da Unicamp, 2008
NANCY, Jean- Luc. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stéphane (org).**Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

Coleção Amazoniana de Arte

Sissa Aneleh Batista de Assis
Universidade de Brasília - UnB

Resumo: O artigo visa discutir o processo de constituição do acervo de arte contemporânea da Coleção Amazoniana de Arte, constituída a partir de duas exposições intituladas: Amazônia, Lugar da Experiência e Entre Lugares [Amazônia, Lugar da Experiência]. Na coleção são apresentados processos artísticos da região Norte com linguagens múltiplas, onde artistas nortistas e de outras regiões do país dialogam com as visualidades amazônicas dentro de contextos estéticos, sociais, políticos, históricos e culturais locais. Por seu turno, a coleção ainda incita modos de produção, atuação e circulação artísticas independentes dos grandes circuitos nacionais de arte.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Processos Artísticos. Acervo. Amazônia.

Abstract: The paper discusses the process of formation of the collection of contemporary art Amazoniana Art Collection, consisting from two exhibitions entitled: Amazon, Experience and Place Between Places [Amazon, Place of Experience]. In this collection are present artistic processes of the northern region with multiple languages, where northerners and other regions of the country dialogue with artists amazonian visualities within aesthetic, social, political, historical and cultural local. n turn, the collection still incites modes of production, acting and independent artistic movement of large national art circuits.

Keywords: Contemporary Art. Artistic Processes. Collection. Amazon.

Introdução

"Deve se contudo criar uma forma, digo, uma soma […]"[1]
Max Martins, poeta paraense.

A formação de novos acervos de arte na região Norte do Brasil vem se revelando num processo de constituição não mais individual de obras, mas coletivo - onde tal produção pode ser exposta já anunciada como uma coleção integrante de o acervo de um museu regional. Valendo-se, primeiramente, da produção sobre sobre si mesma, provocou o crescimento

[1] MARTINS, Max. Amizade: o arvoredo. Poemas reunidos, 1952 - 2001. Belém: UFPA, 2001. p. 61.

de um novo território da arte na região. Para tanto, a constituição desses acervos regionais apresenta contextos de produção e representação estética diferenciados com o intuito de se criar uma autonomia visual. Neste sentido, a constituição de tais acervos físicos e virtuais com características regionais, tornou a atuação e a circulação dessa produção artística mais autônoma e independente do circuito nacional e internacional de arte.

A Coleção Amazoniana de Arte, *a priori*, foi pensada com o intuito de preservar e divulgar a produção artística da Amazônia Contemporânea. Tal coleção foi idealizada e constituída pelo pesquisador paraense Orlando Maneschy tendo o apoio do Museu de Arte da Universidade Federal do Pará - este recebeu a coleção para o seu acervo de arte contemporânea - entre outros apoios. A coleção foi resultado de um trabalho constante em catalogar a produção regional, ao passo que se articulava ainda com projetos que se focavam nesta produção advindos de pesquisas da Universidade Federal do Pará e de exposições que permitiram o conhecimento de obras de artistas locais e regionais ao longo desse processo que durou décadas.

A constituição do acervo criou corpo a partir do projeto Amazônia, Lugar da Experiência, sendo estruturado em duas exposições,[2] uma mostra de cinema, intervenções urbanas, ciclo de seminários na cidade de Belém (capital do Estado do Pará), produção de textos, transmissões simultâneas via internet, além de um site[3] contendo a produção artística selecionada numa forma de disponibilizar seu conteúdo gratuitamente e promover sua difusão. Em termos gerais, diversas perspectivas e olhares foram considerados para a primeira série desta coleção, o olhar de fora não foi suprimido mas foi chamado a re-interpretar a Amazônia depois de conhecê-la por experiência própria.

Foi em busca de desvelar a arte das múltiplas amazônias, sobretudo daquelas que circulam no imaginário coletivo dentro e fora do Brasil, que Orlando Maneschy concebeu esta coleção. O pesquisador acredita que a região apresenta uma relevante história de realizações estética, simbólica, espiritual, ritualística e étnica inerentes a produção cultural desde os primeiros habitantes aos povos remanescentes da floresta - índios e ribeirinhos -[4] até as híbridas populações urbanas, atuais habitantes das cidades amazônicas em desenvolvimento.

Maneschy conclui categoricamente que "é fato que múltiplas culturas, dotadas de sofisticados procedimentos estéticos atravessaram o território que hoje denominamos Amazônia" (MANESCHY, 2013: 19). Indo além, o pesquisador aprofunda o seu olhar sobre a Amazônia "na tentativa de entender como sua história e particularidades são acionadas na produção artística, e geram obras que ao partir do local ativam questões que ultrapassam regionalismos […]" (MANESCHY citado por MOKARZEL, 2012: 37). A seguir elucidarei a produção artística adquirida pela coleção.

---

[2] A primeira intitulada, *Amazônia, Lugar da Experiência* (entre dezembro de 2012 e janeiro de 2013), sendo a segunda nomeada por *Entre Lugares [Amazônia, Lugar da Experiência],* realizada entre dezembro de 2012 e fevereiro de 2013).

[3] www.experienciamazonia.org

[4] São populações ou comunidades que vivem nas beiras dos rios da Amazônia.

Coleção Amazoniana de Arte

São apresentados trinta e um artistas com obras entre pintura, fotografia, vídeo, instalações, esculturas e objetos. Nesta coleção se apresentam práticas artísticas contemporâneas, experimentações estéticas, interpretação da cultura regional, tradução do imaginário amazônico e simbioses imagéticas.

A produção artística adquirida apresenta obras com temáticas que abordam a natureza representada por florestas e rios da Amazônia, biografias de pessoas e cidades, memória cultural e patrimonial, questões de gênero, os diversos tipos de violências, exclusão e abandono que a região sofre e sofreu sendo denunciados em forma de protestos artísticos. Além do sensível encontro com o/a outro/outra quando artistas tratam da alteridade dando voz às classes sociais e territoriais excluídas no país. Essa Amazônia histórica também tece relações com a contemporaneidade do tempo presente ao ser representada em obras que usam as novas mídias, tecnologias mercadológicas, cinematográficas, objetos industriais para construir a tecnoamazônia que se inseriu no novo milênio por força coletiva própria.

A partir dessas experimentações estéticas, simbólicas e culturais neste território ainda em contínua transformação e descobrimento, surge a arte contemporânea amazônica com uma produção artística autônoma e potencialmente influenciada pelo ambiente amazônico entre mitos e realidades, florestas e concreto, violência e mansuetude. As temáticas supracitadas encontram-se presentes na escolha desta coleção por representar um diferencial estratégico para explicitar as particularidades da região e chamar a atenção para produção estética e temática regional.

Em busca de apresentar neste artigo obras que expressassem potencialmente a estética e cultura amazônicas, foram selecionados três trabalhos artísticos dos artistas da coleção[5] para apresentar as imagens neste trabalho, as quais tivessem elementos simbólicos regionais ligados na amálgama humana e natural que constitui a região. O olhar artístico regional está presente nos trabalhos dos artistas paraenses: Maria Christina, Victor de La Rocque, Lúcia Gomes, Keyla Sobral, Dirceu Maués, Daniele Fonseca, Acácio Sobral, Lucas Gouvêa, Jorane Castro, Grupo Urucum, Eder Oliveira, Luciana Magno, Melissa Barbery, Val Sampaio, Cláudia Leão e Alberto Bitar.

Em vídeos autobiográficos, a coleção apresenta o trabalho de Maria Christina, Cartas para Alice ou o Nome da Cidade (2010), no qual a artista empreende uma viagem de volta a cidade de sua infância no Amapá (Serra do Navio) - atualmente abandonada após o fim da mineração. Val Sampaio trabalha com o tema da memória e da relação com os amigos na instalação com vídeo e fotografias, O Jogo ou Para que servem os Amigos? (2006), da série Sobre o Tempo e Outros Deuses. A artista trabalha com arte, vida e suas relações temporais usando as novas mídias. O vídeo de Alberto Bitar, Efêmera Paisagem (2007)

[5] Devo justificar que os pesos e medidas para tal escolha não foi uma tarefa fácil diante das significativas obras que a coleção adquiriu, apenas três imagens são permitidas para este artigo e a escolha foi necessária.

traz lembranças de infância, faz uma homenagem a sua família e as viagens para a ilha de Mosqueiro.[6]

Outros trabalhos com vídeo e fotografia estão presentes na coleção, como o filme Invisíveis Prazeres Cotidianos (2004) da cineasta Jorane Castro apresentado em cinemas históricos da cidade de Belém e ainda fotografias da vida urbana; as performances ritualística e lendárias orientadas para o vídeo e para a fotografia (2012) de Luciana Magno; *Low-Tech Garden* (2007), no vídeo um jardim se apaga progressivamente ao findar as baterias das flores lisérgicas, um trabalho de Melissa Barbery que chama a nossa atenção para a destruição do ecossistema; É Preciso Aprender a Ficar Submerso (objeto e vídeo, 2010) de Danielle Fonseca, realizado nas praias de água doce em que é possível praticar *surf* em determinadas épocas do ano; Dirceu Maués recorreu a técnica fotográfica de *pin-hole,* editando em vídeo as centenas de negativos da exposição que captaram o movimento da feira mais antiga do Pará, Feira do Ver-o-Peso; assim, o artista imprime na película os vendedores que ancoram seus barcos para vender o peixe no calçadão da feira, tal movimento cotidiano está em …Feito Poeira ao Vento… (2007).

O protesto artístico político ou poético de Lúcia Gomes, Keyla Sobral, Victor de La Rocque, Lucas Gouvêa e do Grupo Urucum alude a crescente violência e descaso - seja contra humanos, animais ou no meio ambiente regional - que o Norte acumula nos últimos tempos. Lúcia Gomes com a performance para fotografia *IMPEACHMENT* (2008) e Lucas Gouvêa com Vote e Re-vote-si (lambe-lambe e intervenção urbana, 2012) questionam a democracia, a relação entre política e cidadania e incentivam o voto consciente. Keyla Sobral com A Varanda da Mulher Infeliz (2012), pequena escultura construída em cedro não-certificado que lembra as pontes nas entradas das casas em palafitas, traz à baila a questão de descaso e abandono de governos federais e regionais para a situação dos habitantes das margens dos rios que circundam diversas cidades nortistas. Victor de La Rocque provoca a sociedade do consumo com a performance Momento Cone (2013) e com a instalação Gallus Sapiens (documentos de performance, 2012). O Grupo Urucum do Amapá, com o vídeo da performance Desculpem o Transtorno, Estamos em Obras (2002), perturba a passividade na responsabilidade das instituições federais em proteger o meio ambiente amazônico de desmatamentos e exploração permissiva de suas riquezas naturais.

A coleção ainda traz duas obras significativas da artista Lúcia Gomes, Salão das Águas - Sanitário ou Santuário? - Pororoca (intervenção urbana, 2003) e Nem que L Faça 100 anos (objeto, 2008). Esta protesta contra a violência que as mulheres sofrem pelo descaso da segurança pública e das violações dos direitos humanos ocorridas no Pará. L é a inicial do nome de uma adolescente que foi presa em uma cela com dezenas de prisioneiros por mais de um mês, consequentemente sofrendo abusos sexuais e passando fome até que a justiça lembrasse da existência dessa adolescente e de sua responsabilidade perante a proteção de qualquer cidadã brasileira.

O olhar de artistas que se erradicaram na cidade de Belém se apresenta com artistas que vieram de outros Estados do país mas que vivem e trabalham em Belém, como Miguel Chikaoka,

[6] Famosa ilha banhada pelas baias do Guajará e do Marajó, afastada 70km da capital paraense, Belém.

Patrick Pardini e Paula Sampaio. Miguel Chikaoka, artista paulista, traz a experiência do olhar que pode ser atravessado pela cultura com a obra Hagakure (2003), na qual contém uma caixa de luz com três negativos em formato médio com a imagem do olho do artista, para cada negativo há uma enquadramento com ângulo diferenciado e atravessando a retina um espinho de Tucumã - fruto de uma palmeira amazônica. Patrick Pardini, artista carioca, denominou seu projeto iniciado em 2009 por Arborescência, no qual a abordagem entre o ser humano e a natureza estão presentes nas fotografias fisionômicas do elemento vegetal. Indo do Pará ao Amapá, Pardini investiga as intervenções, por vezes, infelizes do ser humano no espaço geográfico entre o meio urbano e o rural.

Algumas obras da coleção expõem cicatrizes, denunciam a violência em ciclo contínuo de destruição permanente no Norte do país - ora mentais, ora físicas. O abandono foi retratado nas fotografias da mineira Paula Sampaio (vive e trabalha em Belém), nelas é clara a história do país na promessa de desenvolvimento para o lema de País do Futuro, prometida desde a ditadura militar e ainda não cumprida em sua totalidade. O país das contradições foi retratado pela lente de Sampaio em sua maior cicatriz exposta: Rodovia Transamazônica. Captada em séries de fotografias ao longo do projeto da artista, como na fotografia em p&b, Rodovia Transamazônica (Figura 1), trecho do município de Medicilândia/PA (1994), mostrando a ferida aberta na selva, nas estradas e nas pessoas abandonadas pelo caminho. O que resultou na perpetuação da pobreza do povo brasileiro que habita o entorno das estradas no país do esquecimento do lado de lá. Sampaio também percorre o trajeto Belém-Brasília (1998) para encontrar histórias, pessoas e, mais uma vez, o Brasil ignorado pelo desenvolvimento urbano e humano desequilibrado. Na coleção, mais um trabalho da artista se faz presente com a Série Paragens (2003), onde a comunidade de Remanescentes de Quilombos do Baixo Tocantins no Pará é sensivelmente fotografada em preto e branco.

No vídeo do artista paraense Armando Queiroz, Midas 9’59” (Figura 2), realizado em 2009, Queiroz relembra as misérias e a violência na região do garimpo. A imagem do vídeo mostra somente, em enquadramento central, a boca do artista tomada por besouros chineses representando os trabalhadores e a cratera inatural provocada na terra pelas explorações em busca do ouro na Serra Pelada. Esta trouxe a escravidão voluntária, a prostituição para o sexo e para o ouro, a doença e o abandono, a violência e demasiadas mazelas nessa busca insana por uma riqueza transitória.

Entretanto, não é somente a violência que marca o território regional - apesar de ser o mesmo tipo de violência nacional. A região amazônica tem por característica social sempre estar aberta a receber e conhecer o outro, o diferente e o mesmo. Encontra-se também na coleção a beleza da alteridade que está presente em muitas obras ao reconhecer no outro riquezas infinitas e possíveis. Artistas, mulheres e homens, afirmam em sua produção artística que é na experiência com o seu diferente que artistas completam o seu eu íntimo - a parte que faltava e que completa a existência. Nesse encontro, a presença da alteridade recíproca é inevitável e bem-vinda. Podemos conferir a valorização do outro/da outra nos trabalhos que surgiram a partir

Figura 1 - Paula Sampaio, Rodovia Transamazônica, 1994. Fotografia em p&b. Município de Medicilândia, Pará. Fonte: http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/Paulasampaio_01.htm

de um encontro pessoal dos artistas paraenses com habitantes de diversas regiões dentro do Pará. Tal encontro está nos trabalhos de Elza Lima, Alexandre Serqueira, Otávio Cardoso, Luiz Braga e Roberta Carvalho.

A artista Elza Lima revela um universo mágico e lúdico de povos da floresta na fotografia Silêncio do Matá (p&b, 1987), nela são fotografados adultos e crianças com animais em cenas

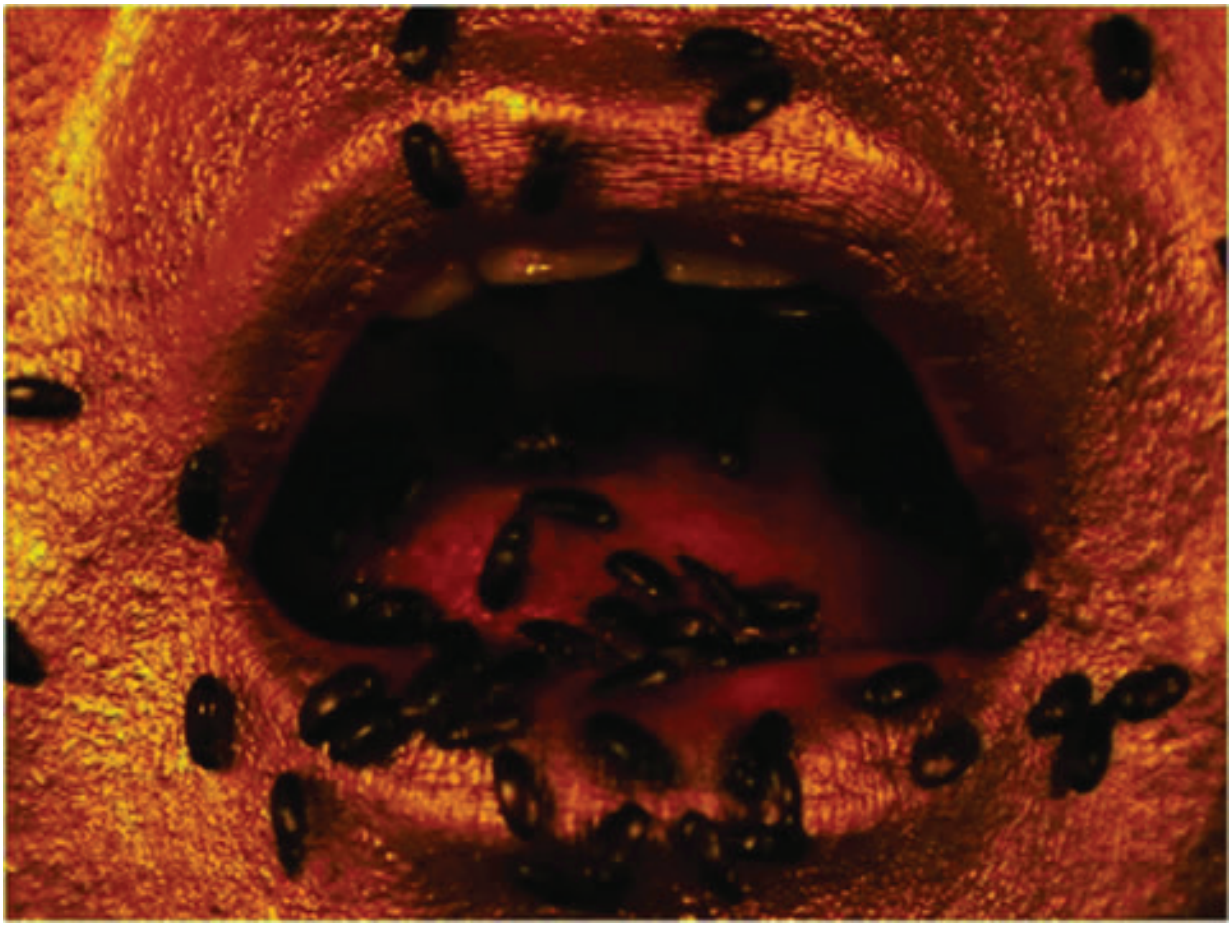


Figura 2 - Armando Queiroz, Midas, 2009. Frame do vídeo colorido. Fonte: http://experienciamazonia.org/site/#

não convencionais. Deste modo, constituindo um acervo imagético dos habitantes amazônidas desvelando sua cultura, história e presença humana interagindo com o meio ambiente. Alexandre Serqueira estreitou o seu contato com os habitantes da Vila Nazaré em Mocajuba[7] entre os anos de 2004 e 2005. Serqueira elaborou uma rede de trocas sentimentais permutando uma troca simbólica entre sua arte e objetos pessoais de habitantes locais observados pelo fotógrafo. O resultado em diversos objetos nos quais o artista imprime retratos de pessoas em seus objetos preferidos, como a imagem na rede em Alvaro, Objeto (2004), em que o morador da Vila Nazaré chamado Alvaro, tem sua imagem impressa em seu objeto de descanso preferido.

O trabalho da artista visual Roberta Carvalho é conferido na intervenção Arte e Natureza Nº 1 e Nº 5 da série *Symbiosis* (2011), onde são projetados nas copas das árvores rostos de pessoas de comunidades próximas a capital paraense em que a projeção foi realizada. Luiz Braga tem como marca de seus trabalhos fotográficos a presença de cidadãos regionais mais típicos nos lugares em que eles vivem, onde são iluminados por luzes naturais e artificiais próprias de seu ambiente natural. Otávio Cardoso também trabalha com a vida cotidiana de habitantes de diversas regiões do Estado.

O artista Acácio Sobral provoca uma revisão da visualidade na cidade de Belém ao intervir na fotografia (Figura 3) de uma estátua feminina de bronze pertencente a um prédio histórico

[7] Município a 150km da capital Belém.

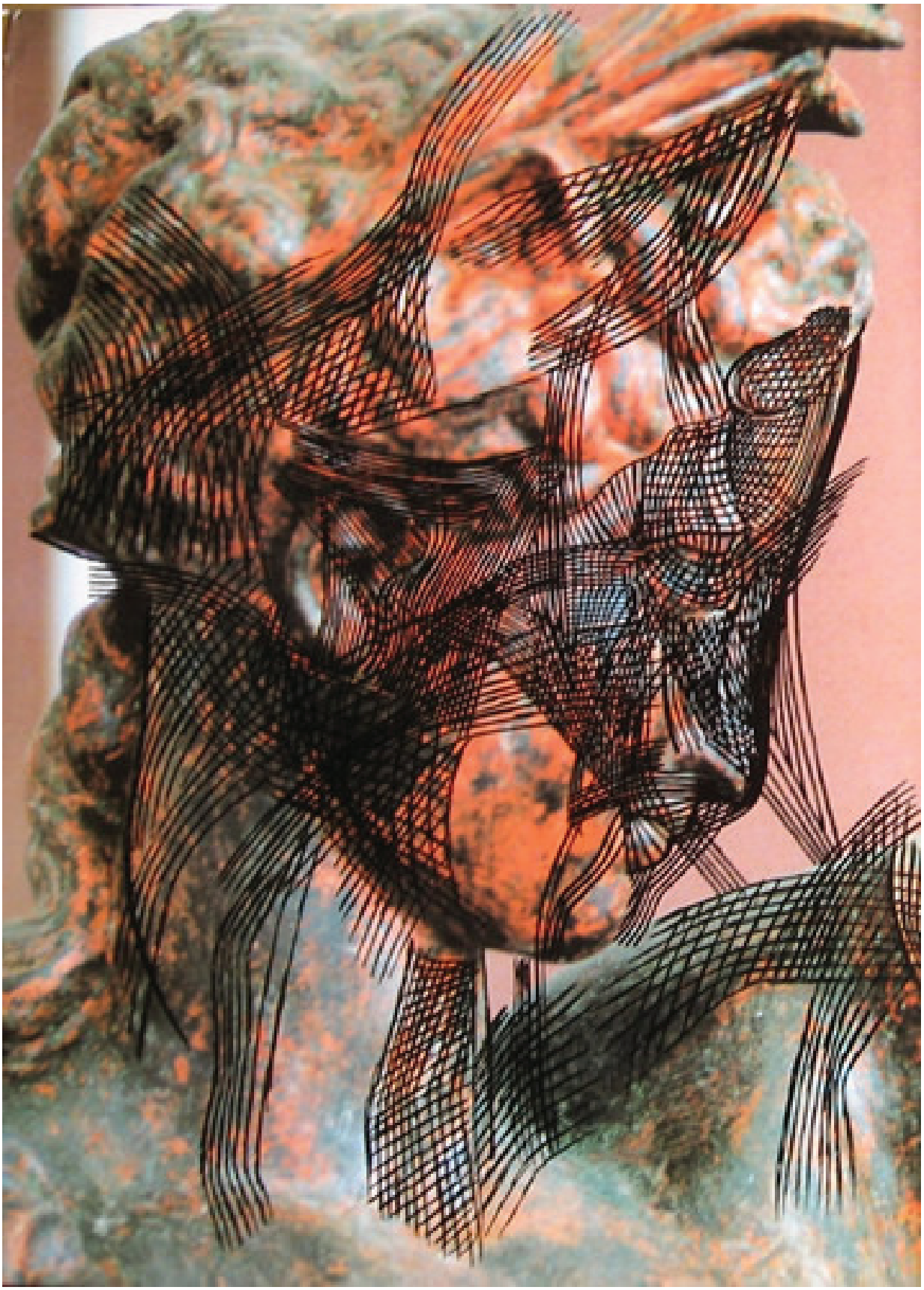


Figura 3 - Acácio Sobral, sem título Série Lúcias, 2008. Desenho sobre fotografia colorida. Fonte: http://experienciamazonia.org/site/acacio-sobral.php

da capital. Sobral traça linhas pretas no corpo escultural da figura feminina inspirada nas estátuas da Antiguidade Clássica, relembrando as pinturas corporais das mulheres indígenas e re-significando a visualidade dominante ao propor a regional. Enquanto a estátua é símbolo do período histórico regional denominado *Belle Époque*,[8] a fotografia Sem Título (2008) provoca a busca pela visualidade amazônica original. Não obstante, os casarões históricos da *Belle Époque* tropical e as construções em estilo modernista de Belém também são lembrados nas fotografias de Cláudia Leão. Estes tempos históricos da cidade estão respectivamente no objeto-fotográfico Sem Título (1992) da Série o Rosto e os Outros e na fotografia em p&b Sem Título (1992) de um lugar preso ao passado da arquitetura moderna, simétrica, purista e vazia.

Para Orlando Maneschy, parte dos artistas da coleção apresentam "índios urbanos, justiceiros, guerrilheiras, gente comum presente no embate entre a embriaguez e a dor - na luta pela diferença" (MANESCHY, 2013: 25). Outros artistas vieram a Amazônia para interpretá-la a partir de sua experiência particular na região, como Thiago Martins de Melo, Oriana Duarte, Rachel Stolf, Rubens Mano, Sinval Garcia e Roberto Evangelista. Cada um ao seu modo de perceber a cultural e visualidade da região.

O meu interesse pela Coleção Amazoniana de Arte partiu da minha investigação por processos artísticos que acontecem na região Norte, encontrei nela artistas nortistas e de outras regiões que dialogam com as visualidades amazônicas dentro de contextos estéticos, sociais, políticos, históricos e culturais pertencentes a localidades específicas. Consequentemente, apresentaram uma experiência estética diferenciada que expressa a busca por temáticas amazônicas partindo de experimentalismos, diálogos, encantarias e, sobretudo, de vivências particulares com a região dentro desse universo singular.

Conclusão

A Coleção Amazoniana de arte teve por finalidade exibir, conservar e colecionar a produção artística contemporânea paraense que vem se constituindo desde meados do século passado até o nossos tempos. Levando em consideração o cenário regional, segue contra a corrente tradicional da museologia internacional, destituindo de poder a duvidosa supremacia do centro sobre a periferia e a discussão do que é legítimo na História da Arte. Com efeito, um distinto campo autônomo, interpretativo, teórico e crítico dessa produção de arte e de conhecimento - enfática em mostrar a própria identidade - está sendo criado desvinculado do modelo nacional centralizador, além de se distanciar do tradicionalismo europeu excludente.

Porém, ainda está contido em sua denominação como Amazoniana a critica aos brasileirismos que não incluíam o Norte como região do país possível de ser apreciada como produtora de arte em toda a plenitude de sua produção. Portanto, a Coleção pode ser considerada umas das precursoras do discurso independente da arte contemporânea com corpo, mente e alma amazônidas.

[8] Período do ciclo da borracha na Amazônia centrado nas capitais da região Norte, Belém e Manaus.

Este artigo, por fim, pretendeu refletir sobre como esta produção artística regional antes considerada marginal e periférica, subverteu a ordem instituída; tornando-se o seu próprio centro, instituição e tradição, sendo assim a narradora-protagonista de sua singular história e arte. Por isso reconhece com muita propriedade Marisa Mokarzel, pesquisadora e educadora paraense, ao declarar que "as terras amazonianas fazem parte das terras brasis, entrelaçam fronteiras que ultrapassam os limites territoriais. A Amazônia é o Lugar da Experiência" (MOKARZEL, 2012: 43). Naturalmente, é nela que surge mais um capítulo da História da Arte no Brasil, a qual deverá incluir a experiência da arte dessa terra mais que tropical, nesse novo território da arte que progressivamente está dizimando suas históricas fronteiras de reconhecimento e de esquecimento.

Referências Bibliográficas:

MANESCHY, Orlando Franco (Org.). Amazônia, lugar de experiência. Belém: UFPA, 2013.
MARTINS, Max. Amizade: o arvoredo. Poemas reunidos, 1952 - 2001. Belém: UFPA, 2001.
MOKARZEL, Marisa. Terras Amazonianas, Terras Brasis. In: Amazônia, lugar de experiência. MANESCHY, Orlando Franco (Org.). Belém: UFPA, 2013.

À margem da história da arte brasileira: a produção de Odilla Mestriner

Vanessa Lúcia de Assis Rebesco
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: Essa pesquisa desloca o olhar para a cidade de Ribeirão Preto, um território artístico brasileiro fora dos tradicionais centros (compostos por São Paulo e Rio de Janeiro), com o objetivo de examinar a produção artística de Odilla Mestriner e, mais especialmente, analisar os aspectos relativos aos processos de institucionalização e sobrevivência do trabalho dessa artista que viveu toda sua vida no interior do estado de São Paulo e que possui uma produção significativa, mas é pouco lembrada no discurso canônico da história da arte brasileira.

Palavras-chave: Odilla Mestriner. Ribeirão Preto. Centro-Periferia.

Abstract: This research shifts its gaze to the city of Ribeirão Preto, a Brazilian artistic territory outside the traditional centers (composed of São Paulo and Rio de Janeiro), aiming to examine the artistic production of Odilla Mestriner and, more especially, to analyze the aspects related to processes of institutionalization and survival of this artist's work who lived her entire life in the state of São Paulo and has a significant production, but it is little remembered in canonical discourse of history of Brazilian art.

Keywords: Odilla Mestriner. Ribeirão Preto. Center-Periphery.

O lugar do periférico na configuração da cultura contemporânea e na crítica, exame e teoria dessa cultura, em relação as disciplinas tradicionais, encontra-se muito diferente. Esse lugar tornou-se tema de análise "privilegiada" no sentido da pluralidade desse espaço intermediário. Apesar de várias teorias e estéticas já terem problematizado conceitos como representação, hibridismo, colonização, norte e sul, com o pós-colonialismo e com os estudos culturais esses elementos são postos como referências que, além de modificar ou eliminar termos e hierarquias, vai indagá-los "na sua essência e na sua malha de inter-relações, vai pensar as condições de possibilidade, continuidade e de utilidade da sua construção".[1]

No caso da arte brasileira, especificamente, até pouco tempo atrás, estava supostamente claro que o centro da produção artística era composto apenas pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro e delas emanavam os padrões narrativos e as orientações conceituais para todas as demais regiões. Foi a partir dessas duas cidades que uma História da Arte (com a ambição de

[1] PRYSTHON, 2004, p.10.

ser considerada nacional) foi configurada. A produção artística resultante desse eixo geográfico transformou-se em modelos para outras localidades que podiam seguir ou, então, simplesmente destoar. Entretanto, nos últimos anos, muitas pesquisas se voltaram para territórios artísticos fora dos já citados tradicionais centros.

Nesse sentido, nossa pesquisa desloca o olhar para um lugar considerado periférico (pelos discursos mais tradicionais), com o objetivo de examinar a produção artística de Odilla Mestriner e, mais especialmente, analisar os aspectos relativos aos processos de institucionalização e sobrevivência do trabalho dessa artista que viveu toda sua vida no interior do estado de São Paulo e que possui uma produção significativa, mas é pouco lembrada no discurso canônico da história da arte brasileira.

Odilla Mestriner nasceu em Ribeirão Preto, no interior de São Paulo, em 1928, e ali permaneceu, por escolha própria, durante toda sua vida até seu falecimento em 2008. A artista iniciou sua carreira de desenhista e pintora de maneira autodidata e, posteriormente, entre 1955 e 1956, frequentou a Escola Municipal de Belas Artes de Ribeirão Preto, onde através do professor italiano Domenico Lazzarini entrou em contato com a arte moderna.[2]

Apesar de Ribeirão Preto estar fora do eixo Rio - São Paulo e ter tido uma renovação na arte considerada tardia se compararmos com o que já estava ocorrendo nesses dois centros desde o início do século XX, a partir de 1950, a cidade vivenciou uma transformação no campo das artes. Em 1951, foi fundada a Escola de Belas Artes do Bosque, pelo escultor Antonio Palloci. No começo, a instituição possuía um perfil voltado para arte acadêmica, mas, a situação mudou com a chegada de Lazzarini.

Posteriormente, em 1957, Lazzarini e Bassano Vaccarini inauguraram um Centro de Artes Plásticas que, anos mais tarde, transformou-se na Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto. Para Odilla Mestriner, esse Centro possuía um perfil moderno, com uma visão de vanguarda, dentro daquilo que era produzido naquele período no Brasil.[3] O Galpão dos Artistas de Ribeirão Preto também era um importante espaço de pesquisa e debate sobre a arte para os artistas da cidade.[4] Todos esses lugares de produção, aprendizagem, discussão e divulgação da arte que existiam em Ribeirão, foram fundamentais para que Mestriner se formasse como artista e se tornasse conhecida na cidade.

Já nos anos 60, Mestriner estava fora da Escola de Artes e diferente dos demais artistas do período que graduaram-se em artes, a artista seguiu de maneira autodidata. Apesar disso, realizou inúmeras exposições na galeria da Escola de Artes e manteve contato frequentemente com os outros artistas de Ribeirão Preto.[5]

Ainda no início da carreira de Mestriner, outro acontecimento importante foi a abertura da Faculdade de Medicina em Ribeirão Preto, no começo dos anos 50. A artista comenta que o primeiro secretário da Faculdade, José Bento Fria Ferraz, gostava muito de arte e acabou

[2] MESTRINER, 2013.

[3] Idem.

[4] Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=pC5aretdw8M

[5] ROSA; MATTOS; SILVA, 2013.

se aproximando da Escola de Artes Plásticas de Ribeirão.[6] Assim, a artista o conheceu e ele passou a ser um grande estimulador de seu trabalho. Além do secretário da escola, alguns docentes foram as primeiras pessoas a comprarem seus desenhos. Naquele momento, havia uma hierarquia e o desenho não era tão valorizado quanto a pintura. Desse modo, o interesse dos professores pelos seus desenhos serviu de estímulo.[7]

A primeira exposição que Odilla Mestriner participou ocorreu em uma mostra coletiva, a *Exposição do Centenário de Ribeirão Preto*, em 1956. Em 1959, a artista participou de sua segunda exposição coletiva no *II Festival de Arte Moderna de Macaé*. No mesmo ano, esteve em exposições coletivas no *VII Salão de Arte Moderna*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no *XIV Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte.*[8]

Em 1958, dois de seus trabalhos foram aceitos na *V Bienal Internacional de São Paulo* de 1959. Essa primeira participação de Mestriner colaborou para que ela ganhasse certo reconhecimento no meio artístico. Depois, integrou a Bienal Internacional de São Paulo participando ainda das edições de 1961, 1963, 1965, 1967, 1969 e 1973. Segundo sua irmã Maria Luiza, Mestriner parou de enviar seus trabalhos para as Bienais apenas no momento em que o evento voltou-se mais para uma arte conceitual[9]. Em depoimento a artista afirma:

> A conquista marcante da minha trajetória foi a participação em mostras de caráter internacional nas décadas de 1960 e 1970, o que me levou com coragem e determinação a buscar soluções audaciosas, romper com o espaço pictório tradicional e criar a dinâmica ilusória do Equilibrista.[10]

Esta artista expôs em várias mostras nacionais e internacionais. Dentre as exposições coletivas mais importantes que Mestriner figurou destacamos: a *Pré-Bienal de São Paulo* em 1970, 1972, 1974 e 1976; *II Bienal de Artes Plásticas da Bahia*, em 1968; *Panorama da Atual Arte Brasileira*, no MAM/São Paulo, em 1971, 1974, 1977 e 1980; *VI Mostra de Gravura Pan-americana da cidade de Curitiba*, em 1984; *Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros*, na Gallery Four Planets, em Maryland, em 1963; a *Imagem do Brasil - Expo 73*, em 1973. Em relação às mostras individuais, consideramos as mais significativas a sua primeira exposição individual na Piccola Galleria, do Instituto Italiano de Cultura, em 1959; a do Museu de Arte de Florianópolis, em 1969; a *Releitura Gráfica* do MAC/São Paulo, em 1984; a *Modernidade/Experimentalismo – Artes Plásticas em Ribeirão Preto*, na USP, com curadoria do Tadeu Chiarelli, em 1992.[11]

A artista obteve também prêmios expressivos como, por exemplo, o 2º prêmio Leirner de desenho, em São Paulo, em 1961; o Prêmio Aquisição na 1ª Bienal de Artes Plásticas de Santos, em 1971; o Prêmio Melhor Desenhista de 1973 entregue pela Associação Paulista

---

[6] Disponível em: http://www.ribeiraopretoonline.com.br/noticias/entrevista-exclusiva-com-odilla-mestriner/27599

[7] Idem.

[8] MESTRINER, 2013.

[9] ROSA; MATTOS; SILVA, 2013.

[10] Esse depoimento encontra-se no livro *A Saga de Odilla Mestriner* escrito por Antonio Mestriner. MESTRINER, 2013, p.163.

[11] ODILLA MESTRINER: ANDANTES – ÚLTIMOS PASSOS. Ribeirão Preto, 1999. Catálogo de Exposição, 08 a 24 de outubro de 1999. Museu de Arte de Ribeirão Preto.

de Críticos de Arte de São Paulo (APCA); o Prêmio Aquisição Itamarati, em 1969, na 10ª Bienal Internacional de São Paulo; o Prêmio Aquisição na 1ª Mostra de Desenho Brasileiro, em 1979. Nos Estados Unidos, em 2005, recebeu o The Pollock-Krasner Foundation INC. de Nova York.[12]

Durante toda sua trajetória, Mestriner produziu constantemente. Uma das características que marcou a forma de trabalhar dessa artista foi o fato dela elaborar, desde o início, muitas séries temáticas. Em 1958, depois de ter estudado na Escola de Artes do Bosque, conhecido Lazzarini e ter definido por qual caminho percorreria, continuou a criar seus desenhos que, nessa época, eram feitos com Nanquim sobre Papel. Nesse mesmo ano, fez a série *Gatos*, *Pequena Villa*, entre outras. Um dos seus desenhos que foi aprovado na primeira Bienal que participou faz parte da série *Gatos*.

Em um depoimento disponível no instituto Odilla Mestriner, a artista declarou que, entre o final dos anos 50 e início dos anos 60, ela definiu a estrutura de sua obra. Além disso, afirmou que seu trabalho possuía uma "estrutura geométrica; composição simétrica; formas planas/bidimensionais; a repetição obsessiva dos elementos".[13]

Na década de 60, a artista se influenciou com a chegada da *Pop Art* no Brasil. Sobre isto, Mestriner diz: "Durante esse período fui acrescentando algumas novas técnicas, colagem com diversos materiais: papelão, fotos, recortes de jornais, palavras desenhadas".[14] Em 1963, na *VII Bienal Internacional de São Paulo*, ela expôs 8 obras, todas com a técnica de Nanquim e Colagem e, em 1965, na *VIII Bienal Internacional de São Paulo*, figurou com 5 obras também utilizando Nanquim e Colagem. Em suas sérias, ainda nessa década, a artista trabalhou com temáticas de pássaros, casas, postes, janelas.

A partir de 1968, a figura humana surge em sua obra como forma de representar a humanidade. Esta figura passa a ser repetida com frequência e se transforma num elemento marcante do trabalho da artista "No início, o Homem está ligado ao meio ambiente, depois reaparece nas ruas, no circo, no campo de futebol. Com esses temas Odilla desenvolve várias séries de trabalhos, retomando mais tarde a temática da cidade".[15] É desse período sua importante série *Figuras em Procissão*.

Na década de 70, suas obras passaram a dispor de mais liberdade e os painéis montados ganharam uma dimensão mais espacial. Nesse período, Mestriner trabalhou com a série *Composição Mutável*, *Equilibristas*, Cosmogonia e *Fantástico Urbano.*[16]

Em 1978, Mestriner viajou com frequência para São Paulo por um período de, aproximadamente, 3 anos buscando novas perspectivas. Na capital, iniciou um trabalho com litografias, onde conheceu nomes da gravura brasileira como Renina Katz e Maria Bonomi.

[12] MESTRINER, 2013.

[13] Retirado de um documento disponível no site do Instituto Odilla Mestriner: http://odillamestriner.com.br/

[14] Idem.

[15] Esse documento se encontra disponível no Instituto Odilla Mestriner. Ele foi escrito por Maria Valéria Gianotti, em São Paulo, 1978.

[16] PRANDI, 2013.

Ao fazer litografias, não deixou de manter a mesma simetria e disciplina que são marcas de suas composições. Os temas abordados pela artista nessa técnica são sociais, denunciando todas as difíceis condições de vida nas grandes metrópoles daquela época. Nesses trabalhos, incluiu também uma grande preocupação com os temas ecológicos.[17]

Na década de 80, Mestriner passou a desenvolver obras em aquarela. De acordo com o crítico Alberto Beuttenmüller (1981):[18] "Odilla Mestriner lança-se a uma iconografia vibrante, cheia de ritmos muito bem ordenados, como se fossem verdadeiras partituras de uma sinfonia dramática e estarrecedora". Depois dessa fase, permaneceu com as cores vibrantes e fez uso da técnica de imagem dentro da imagem, através de temas que demonstravam sua inquietação com o extermínio do meio ambiente.

Na década de 90, elaborou a série *Andantes*. Segundo Anette Hoffmann,[19] os Andantes "sem identidade, trilham obsessivamente caminhos de mão única cujo destino ignoram. As sequências humanas estilizadas de Odilla são ícones da mesmice". No final da década de 90, iniciou sua série *Bananal.* Nos anos 2000, Mestriner continuou a produzir obras da sua maior série: *Andantes*. Também nesse período, criou obras da já citada série *Bananal* e retomou elementos utilizados em décadas anteriores como as ruas, postes, casas, cadeiras. Entretanto, a novidade foi a inserção de cópias fotográficas nelas.[20]

Em 1987, foi lançado o livro de Jacob Klintowitz, denominado *Odilla Mestriner*. Anos depois, o irmão de Mestriner lançou o livro *Saga de Odilla Mestriner*. Esses são livros exclusivamente sobre a artista, mas vale a pena mencionar também o *Artistas do Mundo*, que fala sobre os artistas mais representativos da história das artes plásticas em Ribeirão Preto, incluindo a Mestriner. No âmbito acadêmico, há uma tese de doutorado[21] que, entre outros artistas, comenta sobre ela, além de um trabalho de conclusão de curso de uma especialização[22] e um de graduação.[23] Essas produções, juntamente com artigos e inúmeros textos de catálogo de exposição, foram muito importantes para dar legitimidade para a produção da artista.

Os colecionadores das obras de Mestriner também colaboraram para a sobrevivência e incentivaram o trabalho da artista. Dentre os vários colecionadores que compraram suas obras, Paulo Sérgio Fabrino Ribeiro e Rogério de Oliveira Ruiz são os que possuem o maior acervo e, as obras desses colecionadores, constam no livro *Odilla Mestriner – O olhar do colecionador* que será lançado por eles em breve.[24]

---

[17] MESTRINER, 2013.

[18] Retirado do catálogo: ODILLA EXPÕE PAISAGENS. Ribeirão Preto, 1981. Catálogo de exposição, 15 a 28 maio 1981. Itaú galeria exposição.

[19] Retirado de um documento disponível no site do Instituto Odilla Mestriner: http://odillamestriner.com.br/

[20] PRANDI, 2013.

[21] OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. **Memória e Arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros**. Tese (Doutorado em História), UNB, 2009.

[22] PRANDI, Maria Beatriz Ribeiro. **A obra de Odilla Mestriner.** Campinas, 2013. 75 f. Especialização (Artes visuais, Intermeios e Educação), IA, UNICAMP, 2013.

[23] PRANDI, Maria Beatriz Ribeiro. **Organização do acervo da artista plástica Odilla Mestriner:** um estudo de caso. Ribeirão Preto, 2011. 72 f. Monografia (Ciências da Informação e Documentação) – FFCLRP, USP, 2011.

[24] MESTRINER, 2013.

Ribeirão Preto, como mencionamos acima, teve um papel fundamental na carreira de Mestriner. A cidade sempre mostrou reconhecer a importância dessa artista dentro do cenário nacional das artes. Por exemplo, em 1960, ela foi convidada para criar um painel de 3x2 metros para o Museu do Café Francisco Schimdt e o trabalho permanece lá desde então. Em 1969, no aniversário de 110 anos de Ribeirão Preto, o então presidente da República, Gal. Arthur da Costa e Silva, foi presenteado com a obra *Figuras em Procissão – VII* destinado a sua esposa, como homenagem do prefeito Sr. Antônio Duarte Nogueira. Em 1974, a cidade fez uma Exposição Homenagem para Mestriner que contou com um texto sobre sua obra feito pelo crítico de arte Paulo Mendes de Almeida.[25] Em 2013, após seu falecimento, a Casa da Cultura, local onde o corpo de Mestriner foi velado, recebeu um painel em sua fachada com uma obra da artista: trata-se de um painel em mosaico de vidro da obra *Árvore Dividida.*[26]

O Marp,[27] criado em 1992, também foi importante para a institucionalização da obra de Mestriner. Emerson Dionísio afirma que, juntamente com artistas como Bassano Vaccarini, Francisco Amêndola, Fúlvia Gonçalves e Pedro Manuel Gismondi, Odilla Mestriner teve sua produção "celebrada" pelo MARP. Oliveira sustenta que a "capacidade de ser reconhecida como uma artista fruto do meio local e ao mesmo tempo com uma arte que transitou além das fronteiras regionais tem sido útil na manutenção de sua memória pelo MARP".[28]

Inúmeros outros museus participaram desse processo de institucionalização da obra de Mestriner, visto que há obras dela em diversos museus brasileiros como, por exemplo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Museu de Arte Brasileira – FAAP, Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Museu de Arte Moderna de Florianópolis/SC; Museu de Arte de Curitiba/PR, Museu de Arte Moderna de Brasília; Palácio Itamaraty de Brasília. A incorporação dessas obras nos museus se deu, em geral, por Prêmios Aquisições em Salões e Exposições, por doações ou, em alguns casos, por compra.

Em 2009, em Ribeirão Preto, com a intenção de preservar e disponibilizar a produção da artista para os mais variados públicos, foi criado o Instituto Odilla Mestriner, iniciado em 2008 por ação da própria artista e, posteriormente ao seu falecimento, continuado pela família em parceria com a USP/RP, através do curso de Ciências da Informação e Documentação. Nesse mesmo sentido, em 2014, foi lançado o Museu Digital Odilla Mestriner.[29] O museu foi criado pelo Instituto da artista juntamente com a USP/RP. Ele tem como objetivo disseminar tudo que foi produzido pela artista, quebrando barreiras como espaço físico, distância ou tempo. O museu digital disponibiliza todas as obras catalogadas, artigos científicos e literários, audiovisuais, catálogos de exposição. Todo material presente no acervo físico do Instituto Odilla Mestriner, está acessível no museu digital.

[25] Idem.

[26] Disponível em: http://enfoqueribeirao.com/enfoque_paginas_ultimas/05_08_2013.html

[27] Disponível em: http://www.marp.ribeiraopreto.sp.gov.br/scultura/marp/i14principal.php?pagina=/scultura/marp/i14historico.htm

[28] OLIVEIRA, 2009, p. 215.

[29] Disponível em: http://200.144.255.68:8004/mdom/

Portanto, Mestriner foi uma artista que, apesar de ter vivido em Ribeirão Preto, não deixou de aproveitar as oportunidades fora de sua cidade e nem de experimentar novas experiências. As inúmeras exposições que participou e os vários prêmios que recebeu foram importantes para sobrevivência de seu trabalho e também para lhe dar legitimidade, mas, não podemos afirmar que tenham sido suficientes para que Mestriner alcançasse visibilidade.

Do mesmo modo, o fato de possuir obras em vários museus de grande importância, como mencionamos acima, garantiu que a artista tivesse uma institucionalização de seu trabalho, mas não que ele obtivesse visibilidade, especialmente, pelo fato dessas obras estarem, na maioria dos casos, na reserva técnica desses museus. Mais recentemente, o Instituto e Museu digital da artista passaram a ser fundamentais para manutenção, preservação e disseminação de suas obras e trajetória. No Instituto Odilla Mestriner é possível ter acesso as obras com facilidade. Nos poucos museus em que as obras encontram-se expostas também é possível visualizá-las. Já nos demais museus (onde as obras encontram-se na reserva técnica), ter acesso a elas é complicado.

A cidade de Ribeirão Preto, a partir dos anos 50, sofreu mudanças e passou por muitos acontecimentos. Os salões de arte, a Escola de Arte, os artistas se encontrando para produzir e discutir sobre a arte ocasionaram uma notável movimentação na cultura da cidade, mas, aparentemente, isso não teve um impacto nacional. Dentro do discurso canônico da história da arte brasileira, essa produção apareceu de forma marginal, talvez, pelo fato de não se moldar aos critérios eleitos em determinados momentos.

A arte brasileira difundida a partir do conhecido "centro", eixo Rio de Janeiro – São Paulo, está implicada na definição dessa arte produzida em Ribeirão Preto. Esta foi medida e qualificada ou não em relação àquela. Assim, como afirma Moacir dos Anjos,[30] "centro" e "periferia" podem ser pensados também como termos relacionais:

> ...e não descrições de territórios físicos ou simbólicos bem definidos e isolados. As relações entre essas instâncias não são estabelecidas, entretanto, de modo polarizado, havendo entre elas extensa rede comunicativa destinada à "negociação da diversidade", da qual fazem parte a mídia, a academia, os museus e diversas outras instituições. A intensificação das relações de troca nessa rede as torna gradualmente impuras, integrantes de um campo onde, em menor ou maior medida, formas culturais que antes não existiam são entretecidas. São esses contatos constantes com o que é diferente que produzem, por fim, o caráter multicultural das sociedades contemporâneas.[31]

No entanto, observamos que centro e periferia foram termos utilizados, até recentemente, como termos polarizados e mais que isso, serviram para conservar um sistema hierárquico nas artes. É importante olharmos para a produção artística brasileira de forma descentralizada para não reproduzirmos a mesma formula tradicional. Os Estudos culturais nos ajudam, nesse sentido, pois evidenciam um ponto de vista muito mais abrangente, além de fazer surgir um instrumental teórico que busca exibir a contemporaneidade de forma desmistificada e sem hierarquizações,

[30] ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

[31] Idem, p. 15.

elaborando políticas que desafiem a hegemonia dos “centros”. Para isso, é necessário também redefinir a “modernidade a partir de novos termos, que apontem alternativas para um padrão cultural baseado na cópia e na imitação e garanta voz a sujeitos que anteriormente não tiveram direito a voz”.[32]

Nessa perspectiva, possivelmente, a permanência de Odilla Mestriner em Ribeirão Preto tenha contribuído para que sua arte não alcançasse maior visibilidade, mas não podemos afirmar que esse seja o único fator determinante, pois sabemos que há uma rede de relações complexas envolvidas. Notamos que a produção dessa artista foi considerada, dentro do pensamento que dominou até recentemente, como tardia, além de ser enquadrada em terminologias como “local” e isso ocorreu porque, em alguma medida, ela não se adequava em determinados moldes estabelecidos. Por outro lado, hoje, questionamos até que ponto Ribeirão Preto pode ser considerada uma cidade periférica e acreditamos que a produção de Odilla Mestriner não deve ser analisada em oposição ao “centro”, visto que não há polos concorrentes, mas trocas constantes entre as diversas localidades.

Referências Bibliográficas:

ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Entrevista exclusiva com Odilla Mestriner. Ribeirão Preto, 2004. Entrevista concedida ao *site* Ribeirão Preto Online. Disponível em: <http://www.ribeiraopretoonline.com.br/noticias/entrevista-exclusiva-com-odilla-mestriner/27599>. Acesso em: 13 fev. 2014.

GIANOTTI, Maria Valéria. Breve Perfil de Odilla Mestriner. In: MAC – **Odilla Mestriner, Releitura Gráfica 1958/1978.** Ribeirão Preto: 1984.

KLINTOWITZ, Jacob. **Odilla Mestriner.** Raízes: 1987.

MESTRINER, Antonio. **A saga de Odilla Mestriner**. Ribeirão Preto: Coruja, 2013.

ODILLA MESTRINER: ANDANTES – ÚLTIMOS PASSOS. Ribeirão Preto, 1999. Catálogo de Exposição, 08 a 24 de outubro de 1999. Museu de Arte de Ribeirão Preto.

ODILLA EXPÕE PAISAGENS. Ribeirão Preto, 1981. Catálogo de exposição, 15 a 28 maio 1981. Itaú galeria exposição.

ODILLA MESTRINER – DOIS MOMENTOS/UM ESPAÇO – 27º Sarp. Ribeirão Preto, 2002. Catálogo de Exposição, 2002. Museu de Arte de Ribeirão Preto.

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

PRANDI, Maria Beatriz Ribeiro. **A obra de Odilla Mestriner.** Campinas, 2013. 75 f. Especialização (Artes visuais, Intermeios e Educação), IA, UNICAMP, 2013.

PRANDI, Maria Beatriz Ribeiro. **Organização do acervo da artista plástica Odilla Mestriner:** um estudo de caso. Ribeirão Preto, 2011. 72 f. Monografia (Ciências da Informação e Documentação) – FFCLRP, USP, 2011.

PRYSTHON, Angela. Interseções da teoria crítica contemporânea: estudos culturais, pós-colonialismo e comunicação. **Revista E-compos**, ed. 1, 2004.

ROSA, Lilian Rodrigues de Oliveira; MATTOS, Maria de Fátima; SILVA, Adriana. **Artistas do mundo**. São Paulo: IPCCIC, FAAP, 2013.

[32] PRYSTHON, 2004, p.6.

Territórios do corpo: entre o humano e o pós-humano

Assunto de interesse para investigadores das mais variadas áreas do conhecimento, o corpo pode ser tratado como território político, como espaço identitário, como forma de distinção, como campo de disputa, como lugar dos desejos, como receptáculo para manifestações sociais, como base para discussões morais, como instrumento de liberação ou de repressão, e também como referência e suporte para o desenvolvimento de linguagens artísticas.

No processo de produção das narrativas históricas, representado ou apresentado das mais variadas maneiras, o corpo fornece um material de grande riqueza interpretativa. No vasto conjunto de obras que forma a cultura artística, o corpo surge desnudado, idealizado, reconstruído, recoberto, transformado, alterado, disfarçado e serve como base para discussões sobre a irreversibilidade do tempo e sobre a condição sexual dos indivíduos. Fazem parte do repertório artístico tanto o corpo santificado, sacralizado, intocável, quanto o corpo sexualizado e desejável. O corpo pode ser tratado como medida de beleza, de onde se extraem os cânones para a vida e para a arte. Mas o corpo também pode ser grotesco, mórbido e repugnante. Pode ter vitalidade e dispor de capacidade agentiva. Pode ser submetido, reprimido e violado.

Essa sessão temática aceitará trabalhos que coloquem em discussão a presença do corpo na história da arte como território cujos limites estão em constante alteração. Mais recentemente, a própria condição humana vem sendo relativizada pelo desenvolvimento de aparatos tecnológicos que anunciam uma era pós-humana, na qual os corpos biológicos estarão integrados aos corpos mecânicos, os sistemas orgânicos aos sistemas eletrônicos, a inteligência humana à inteligência artificial. Os historiadores da arte estão atentos aos movimentos de transformação da sociedade, e suas reflexões sobre as ações artísticas devem colaborar para a compreensão dos diferentes processos históricos vividos pela humanidade.

Os trabalhos apresentados para integrar esta sessão temática poderão tratar de manifestações artísticas históricas e contemporâneas, e deverão apresentar os fundamentos teórico-metodológicos que as embasam. Os critérios de seleção são: pertinência do trabalho em relação ao tema proposto; relevância das obras e/ou dos artistas escolhidos pelos pesquisadores para o desenvolvimento da área de História da Arte; qualidade do texto e respeito às normas técnicas estabelecidas e aos prazos determinados.

Aparições de "Che" Guevara no trabalho de Claudio Tozzi (1967)

Alexandre Pedro de Medeiros
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: A partir da série de trabalhos realizada pelo artista visual paulistano Claudio Tozzi sobre Ernesto "Che" Guevara no imediato pós-morte desse revolucionário argentino, esta comunicação traz à tona questões relativas à morte pela imagem e como a linguagem pop desvela isso, bem como mapeia as fotografias utilizadas por Tozzi para criar os seus trabalhos. Produzidas sob o signo da morte, essas obras podem ser analisadas comparativamente à "Marilyn Monroe de Ouro" (1962) de Andy Warhol, pois ambos os artistas não produzem retratos, e sim, utilizam imagens para a fabricação de signos, como possibilidade de trabalho do luto perante a morte de Marilyn e Guevara e resolução do trauma. Nesse caso, pode-se analisar a repetição operada pelos artistas como tendo entre suas funções, segundo Freud, integrar um evento traumático a uma economia psíquica, no sentido de o articular a uma ordem simbólica.

Palavras-chave: Imagens de "Che" Guevara. Claudio Tozzi. História das imagens. Arte e morte. Trauma.

Abstract: Through the series of works done by the visual artist born in São Paulo Claudio Tozzi about Ernesto "Che" Guevara in the imediate after-death of this argentinian revolutionary, this communication brings up questions about death through image and how the pop language unveals it, as well as maps the photographs used by Tozzi to create create his works. Produced under the death sign, these works can be analyzed comparatively to Andy Warhol's "Golden Marilyn Monroe" (1962), because neither of those artists create pictures, but instead they use images to fabricate signs, as a possibility of coping with the mourning before Marilyn and Ghevara's deaths and the resolution of this trauma. In this case, the repetition operated by the artists can be analyzed as having amongst its functions, according to Freud, to integrate a traumatic event to a psychic economy, towards articulating it to a simbolic order.

Keywords: Images of "Che" Guevara. Claudio Tozzi. History of images. Art and death. Trauma.

No dia seguinte à morte de Ernesto Guevara de la Serna, em 9 de outubro de 1967, o artista visual paulistano Claudio Tozzi iniciou sua série de trabalhos produzidos sob o signo da

morte de “Che” com “Guevara Vivo ou Morto”.[1] Logo após apareceram “Guevara”, “Guevara Morto” e inúmeras variações, sendo talvez a mais conhecida aquela bandeira Guevara que aparece segurada por Hélio Oiticica em uma fotografia de 1968.

Desse modo, a inquietação inicial de um historiador, que está habituado com obras da arte pop estadunidense, tem a ver com a semelhança entre a operação de Tozzi e aquela efetuada por Andy Warhol em relação a Marilyn Monroe, desde a “Marilyn Monroe de Ouro” (Figura 1), realizada logo após a morte da atriz em 5 de agosto de 1962. Aqui assinalo que a comparação entre os artistas não é mera impressão, pois o brasileiro foi um dos artistas visuais de seu tempo que mais esteve próximo do espírito pop[2], principalmente no que diz respeito ao estudo do estatuto da imagem e sua repetição na sociedade contemporânea.

O real como trauma nos Guevaras de Claudio Tozzi

Nesse sentido, inicio esta comunicação discutindo brevemente a obras citadas acima como momentos de desvelamento. Henri Maldiney nos lembrou quando veio à São Paulo em 1989 que “a arte é uma forma e uma via de abertura à realidade”.[3] Sabendo que o fenomenólogo francês era leitor de Martin Heidegger, não podemos encarar a proximidade no pensamento entre ambos como algo ocasional. Pois, referindo-se a “Um par de sapatos” (1886), de Vincent Van Gogh, o filósofo alemão diz que, ao pôr a descoberto o embate entre mundo e terra, a obra faz aparecer e mantém uma verdade como um desvelamento, assim, revelando os sapatos em sua verdade, isto é, o ser-utensílio do utensílio sapato.[4]

Dessa maneira, voltando aos Guevaras e às Marilyns, minha tese é de que a repetição operada exaustivamente por Tozzi e Warhol revela o ato automático e autista do espetáculo – mesmo que de maneira ambígua, principalmente no caso estadunidense –, isto é, a forma de vida da sociedade de produção e consumo em série. Aqui creio que os dois artistas compreendem a tese 4 de Guy Debord em “A sociedade do espetáculo”, na qual as relações sociais são mediadas por imagens.[5] De certo modo, a discussão alcança a conclusão de que o sujeito contemporâneo se constrói nas/pelas imagens. Ou seja, no caso de Marilyn Monroe e “Che” Guevara, o que podemos falar além de que eles são as imagens? Há um sujeito por trás dessas imagens? Se há, ele é tangível?

Tais interrogações se tornam ainda mais pungentes quando lembramos da maneira como a cultura popular se refere a Marilyn e a “Che”: como ídolos. Etimologicamente, a palavra do grego clássico *eídolon*, da qual vem ídolo, significa fantasma, designando “a alma do morto

[1] TOZZI, Claudio. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*. São Paulo, 05 de jun. de 2014. Entrevista. p. 4.

[2] OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. *A Pop Art Analisada Através das Representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*. 1993. 320 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. p. 221.

[3] MALDINEY, Henri. *Conferência de Henri Maldiney no Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo. 2014. Conferência realizada no MASP em 25/10/1989. Tradução de Nelson Alfredo Aguilar. p. 1.

[4] HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1990. p. 44.

[5] DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 14.

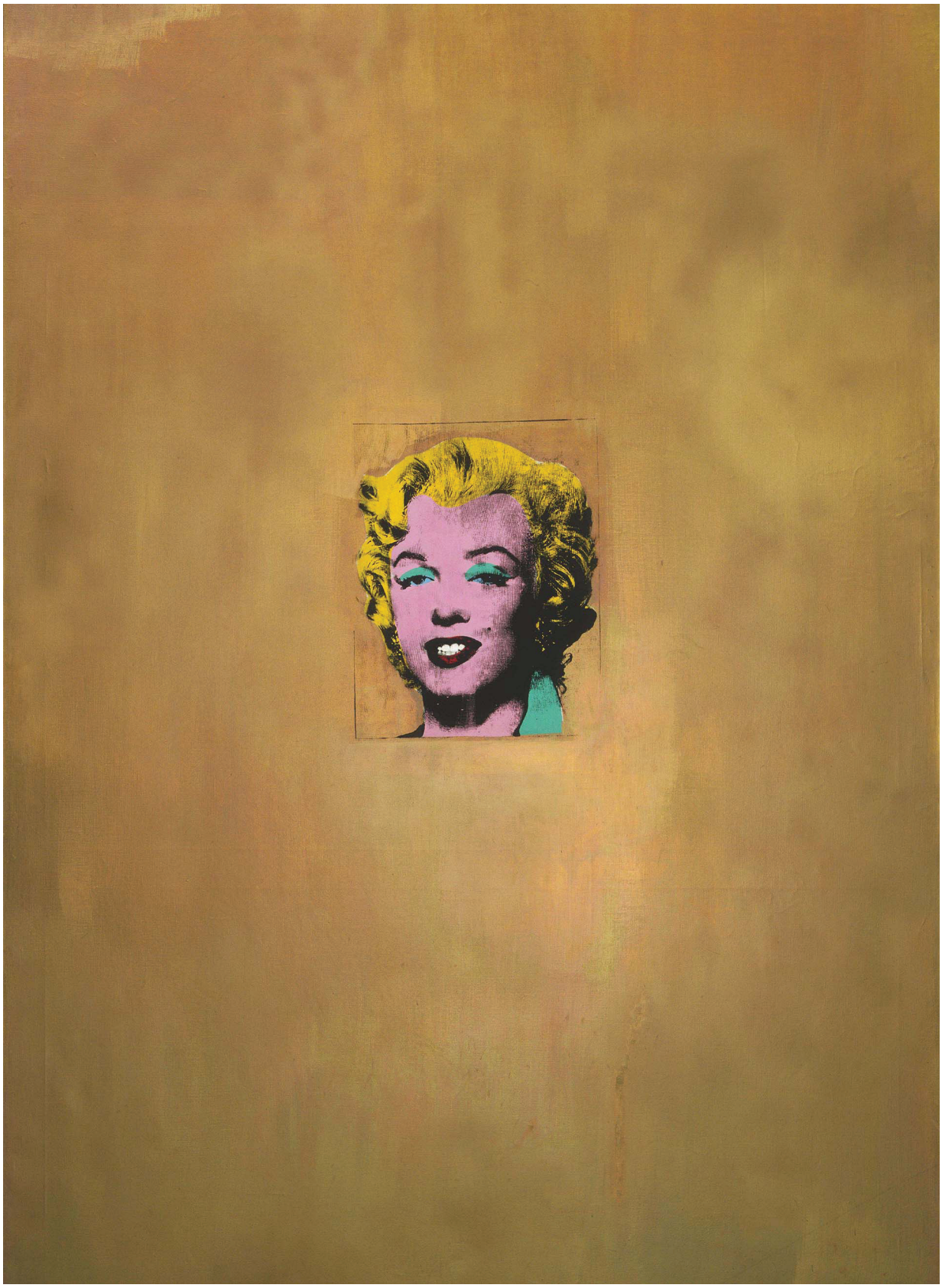


Figura 1 - Andy Warhol: "Marilyn Monroe de Ouro", 1962. Serigrafia sobre pintura polimerizada sintética sobre tela. 211,4 × 144,7 cm. Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova York.
Fonte: MoMA Learning. Andy Warhol. Gold Marilyn Monroe. 1962. Disponível em:<http://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-gold-marilyn-monroe-1962>. Acesso em: 25 set. 2014.

que sai do cadáver sob a forma de uma sombra imperceptível, seu duplo, cuja natureza tênue, mas ainda corporal, facilita a figuração plástica. A imagem *é* a sombra; ora, sombra é o nome comum do duplo".[6] Logo, acredito que há uma redundância tanto em Warhol quanto em Tozzi. Foco no segundo e digo que há uma fixação obsessiva na imagem de Guevara – que há também no primeiro –, a qual na operação de repetição desvela o ser-imagem da imagem Guevara: a condição duplo da imagem como morte e do mártir como aquele que morre para testemunhar sua fé.[7] É o paradoxo do morrer para viver.

Nesse sentido, creio que nesse desvelamento da verdade do ser do ente imagem, essa última guarda uma relação problemática com o morto, no sentido de que há uma impossibilidade de sabermos *o* morto. Entretanto, ao mesmo tempo há uma realidade que se abre na obra de arte. Eu gostaria de assinalar que essa realidade se apresenta na forma de traumatismo.

Em janeiro e fevereiro de 1964, Jacques Lacan, no seminário intitulado "O inconsciente e a repetição", definiu o real como trauma enquanto encontro faltoso. Nessa dimensão de faltoso, o real é da ordem do irrepresentável ou inassimilável.[8] Retomando Sigmund Freud, temos que a integração de um acontecimento traumático a uma economia psíquica, no sentido de o articular a uma ordem simbólica, dá-se como uma das funções da repetição. Faz-se necessário assinalar que a ideia freudiana de repetição não está ligada à reprodução – como representação ou simulação.[9] Desse modo, ao aproximarmos essa questão da arte, somos levados ao arrebatamento que uma obra de arte nos causa, como um choque, que Jean Bazaine comparou não a uma perda de contato com o chão, mas com uma perda de pé, da base que sustenta o corpo.[10] O primeiro evento traumático é como um choque, o qual é significado através de um processo de recodificação através de outros eventos que o repetem, como antecipação de futuros e reconstrução de passados. Ou seja, como *Nachträglichkeit*, conceito utilizado por Freud no caso do "Homem dos lobos" que pode ser traduzido como *a posteriori* ou só-depois.

Nesta via, considero que a série de trabalhos realizados por Claudio Tozzi em torno da morte de "Che" Guevara apresenta um realismo traumático. Portanto, como um memorial de Tozzi a Guevara, sendo o primeiro simpático ao segundo, há aí uma certa fixação obsessiva melancólica por parte do artista, que repete exaustivamente fotografias do guerrilheiro argentino em inúmeras obras. Dessa maneira, comparo os Guevaras de Tozzi às Marilyns de Warhol, pensando que, como Hal Foster, nas repetições acontecem tanto uma fuga do significado traumático quanto uma abertura a ele, isto é, como ato de repetir que protege do real, bem como que aponta para ele.[11]

---

[6] DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. p. 23. Grifo do autor.

[7] AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008. p. 35.

[8] LACAN, Jacques. *O Seminário* – Livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. p. 57.

[9] FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 40-43.

[10] BAZAINE, Jean. Notes sur la peinture d'aujourd'hui. Paris: Éditions Floury, 1948. p. 59.

[11] FOSTER, Hal. *O retorno do real*: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 127.

Ao mesmo tempo, é preciso assinalar que foram utilizadas diferentes imagens de Guevara nas obras de Tozzi. Através de um mapeamento, concluí que há três vias retratísticas de Guevara: o "Guerrilheiro Heroico" (1960), de Alberto Korda, fotógrafo integrado à Revolução Cubana e que acompanhava Fidel Castro, a qual funda o discurso heroico do revolucionário argentino e é tida hoje como a fotografia mais reproduzida de todos os tempos; por outro lado há um conjunto de fotografias datadas de 7 de janeiro de 1959, de Joseph Scherschel – fotógrafo da revista "Life" que cobria uma matéria em Havana –, que apresentam um "Che" falível, com o braço esquerdo fraturado e um tom despojado assinalado pelo charuto no canto da boca; e ainda há as fotografias produzidas por Freddy Alborta e Gustavo Villoldo de Guevara morto, as quais fundaram o discurso do martírio do revolucionário.

Em seu processo de criação artística, Claudio Tozzi fez uso de imagens das três vias apresentadas acima. Contudo, eu gostaria de destacar a fotografia utilizada em "Guevara Vivo ou Morto", a qual pertence, segundo minha classificação, ao segundo grupo, do "Che" falível. Se esse painel foi a obra inaugural desse realismo traumático, por que o artista, ao fazer sua homenagem a Guevara, não utilizou o "Guerrilheiro Heroico"? Essa talvez não seja a melhor pergunta a ser feita. Entretanto, destaco novamente a semelhança da operação de Tozzi e Warhol: a fotografia de Marilyn utilizada pelo artista estadunidense em "Marilyn Monroe de Ouro" era também uma imagem despojada, descontraída, um *still* para o filme "Niagara" de 1953. No caso de Tozzi, há outro dado a ser ressaltado: Guevara fuma e, ao mesmo tempo, ri. Assim, somos levados a pensar em um ato de riso diante da morte. Daquele que ao rir se entrega a sua condição de ser mortal e que talvez saiba que se morre para não morrer.

"Guevara vivo ou morto": obra violentada, artista torturado

De 1967 a 1968, Claudio Tozzi articulou pesquisa formal e comprometimento político no sentido de produzir uma arte que fosse crítica à ditadura militar brasileira. Para Miguel Chaia, a arte crítica é uma das relações básicas entre arte e política que é estabelecida "a partir de uma aguçada consciência crítica do artista"[12], isto é, a forma de o artista a partir do gozo de sua liberdade individual lançar proposições e críticas à sociedade em que vive enfatizando o caráter comunicativo e libertário da arte. Deste modo, não é necessariamente a obra que é carregada de intenção política, porém, a atuação do artista que produz a obra é que é próxima da política.

Neste sentido, no texto "A Arte na Sociedade Unidimensional", de 1967, Herbert Marcuse interpreta de modo otimista um novo devir da arte. Para o filósofo alemão, a morte da arte significava a morte de uma linguagem tradicional que lhe parecia incapaz de comunicar o mundo contemporâneo, principalmente as manifestações da juventude rebelde que colocavam em pauta a linguagem artística como linguagem revolucionária.[13] Pois se a arte, através da

[12] CHAIA, Miguel. Arte e política: situações. In: _____ (Org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007. p. 22.

[13] MARCUSE, Herbert. A Arte na Sociedade Unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 259.

faculdade cognitiva da imaginação, guarda sua afinidade com a liberdade, em uma realidade em que o sentido e a ordem são impostas pelos meios de repressão, "as artes por si mesmas assumem uma posição política: a posição do protesto, da repulsa e da recusa".[14]

"Guevara Vivo ou Morto" (Figura 2), de 1967, foi produzido em homenagem ao argentino Ernesto Guevara, uma das lideranças guerrilheiras da Revolução Cubana de 1959 e morto em 1967. A formulação dessa obra estava marcada pela rede de sociabilidades do artista paulistano que atuaria na Ação Libertadora Nacional (ALN) de Carlos Marighella, bem como por seu comprometimento político de crítica ao estado de exceção vivido no Brasil naquele período. No momento em que criou este trabalho, Claudio Tozzi estava preocupado em experimentar em suas obras imagens reproduzidas pelos meios de comunicação de massa e fotografias produzidas por ele, como podemos perceber em sua fala sobre a primeira obra produzida após a morte de Guevara:

> Era parte de um trabalho que eu vinha fazendo. Eu fiz uma série de trabalhos que pegavam todas as passeatas, pegavam toda a movimentação que houve depois de [19]64. Eu coletava uma série de imagens, que tinha um arquivo muito grande, as imagens publicadas em revistas e em jornais. Trabalhava no ateliê ou pelo processo de solarização da luz, da fotografia, ou por alto contraste, desenhava no papel vegetal recriando a ideia. Logo que o Guevara morreu, em outubro, no dia seguinte eu comecei a fazer esse trabalho. Já tinha uma série de imagens daqueles quadros de "Luta" e de "Fome". Então, eu fiz um painel que era "Guevara Vivo ou Morto", que tinha toda a questão da procura, do achado, do encontro, do desencontro, aquelas coisas todas e fiz esse quadro como uma homenagem a toda a revolução que ocorria no mundo inteiro.[15]

Figura 2 - Claudio Tozzi: "Guevara Vivo ou Morto", 1967. Tinta em massa e acrílica sobre aglomerado. 175 × 300 cm. Museu de Arte Latinoamericana de Buenos Aires.
Fonte: KLINTOWITZ, Jacob. *Claudio Tozzi*: o universo construído da imagem. São Paulo: Valoart, 1989. p. 23.

[14] Ibid., p. 262.

[15] TOZZI, op. cit., loc. cit.

Deste modo, o painel funda uma série de repetições da imagem de Guevara no trabalho de Tozzi a fim de uma integração do trauma a uma economia simbólica, mas não só, pois ele nos abre para uma realidade, apresenta-nos um mundo que é esse da criminalização da guerrilha, da transformação de Guevara em alguém que ser quer "vivo ou morto", dada a sua periculosidade. Ao mesmo tempo, as imagens laterais ao Guevara – já trabalhadas por Tozzi nos trabalhos "Luta" (acima) e "Fome" (abaixo) – indicam-nos um mundo de miséria a ser transformado pelo embate revolucionário. A empatia do artista em relação ao guerrilheiro não era ocasional, pois a produção de um memorial a Guevara se relacionou também pela proximidade de Tozzi com algumas pessoas que viriam a participar posteriormente da Ação Libertadora Nacional (ALN):

> C. T. – Tinha na FAU [Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo] um grande arquiteto, professor, que era o Farid, muito ligado ao Joaquim Câmara Ferreira e ao Marighella. A gente tinha um grupo também com algumas pessoas da Filosofia, um colega de classe meu, muito meu amigo, que eu conheço desde que tinha mais ou menos 14 anos. Ele morava em Mogi das Cruzes e eu ia passar as férias muito lá e era meu amigo já de longa data, que é o Antônio Benetazzo, também artista e que fazia FAU e Filosofia. A gente conversava muito, principalmente essa questão da linguagem das artes plásticas. Daí, eu pertencia a esse grupo todo e a gente fez várias ações.
>
> A. M. – Mas a tua participação era mais ligada à estética?
>
> C. T. – Não, tinha esse grupo de seis pessoas que era uma unidade base. Era totalmente clandestina e tinha essa atuação que era dentro das artes plásticas, de você fazer um trabalho. Eu lembro que quando eu fiz o "Guevara [Vivo ou Morto]" em [19]67, logo que ele tinha morrido – no dia seguinte eu já peguei as imagens, já fiz o quadro – e o Câmara foi ver lá e "puxa, essa é a grande obra!". Depois esse trabalho foi muito exposto, foi para Brasília, foi destruído, voltou para o meu ateliê. Depois de uns três anos totalmente arrebentado eu reconstruí e agora está no MALBA, que é importante porque o Guevara é argentino. O quadro está lá.
>
> A. M. – Como tu conseguiste expor o "Guevara Vivo ou Morto" em Brasília?
>
> C. T. – Foi um Salão que foi organizado, acho que, pelo Frederico de Morais e ele convidou um grupo de artistas daqui [São Paulo]. A gente mandou uma série de obras, porque era um Salão bastante importante. Daí, foi para lá, o júri escolheu, porque tinha júri, hoje tem a figura do curador que ele escolhe o que vai, mas na década de sessenta você participava mesmo, você mandava um trabalho e os Salões que te divulgavam o trabalho.
>
> A. M. – Mas aí foi destruído?
>
> C. T. – É, foi fechado o Salão, o trabalho foi destruído – não sei como, e depois voltou para cá, para a Secretaria de Cultura [inaudível] uns dois, três anos [silêncio] acho que mais, porque eu já tinha mudado para o outro ateliê da Minas Gerais, aí eu reconstruí. Aproveitei a parte que ainda tinha e reconstruí os pedaços.[16]

O salão a que o artista se refere é o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, ocorrido em Brasília no final de 1967. Nesta exposição o trabalho de Tozzi foi depredado por um grupo de policiais, os quais operaram uma forma de violência política contra aquele corpo próprio da obra, em uma atitude de assinalar e exterminar tudo aquilo que é o outro, considerado subversivo e terrorista por aqueles que estavam ajustados à ditadura civil-militar brasileira. (Figura 3)

[16] TOZZI, Claudio. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*. São Paulo, 6 dez. 2012. Entrevista. p. 5-6.

Figura 3 - Detalhe do painel violentado no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal em 1967.
Fonte: MAGALHÃES, Fábio. *Obra em construção*: 25 anos de trabalho de Claudio Tozzi. Rio de Janeiro, Revan, 1989. p. 34-35.

Considerações finais

Nesta via, pensando a obra enquanto corpo, podemos ver nas cicatrizes – pois Tozzi reconstruiu o trabalho mantendo fragmentos do painel depredado – as marcas da violência política operacionalizada pelo aparato repressor da ditadura. Neste evento, no qual se opera um novo choque, Claudio Tozzi sofre uma tortura fundada na destruição de seu painel. Assim, é possível compreender a própria obra enquanto testemunha da violência operada sobre ela, bem como do autoritarismo vivido naquele momento no Brasil.

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008
BAZAINE, Jean. Notes sur la peinture d'aujourd'hui. Paris: Éditions Floury, 1948.
CHAIA, Miguel. Arte e política: situações. In: _____ (Org.). Arte e política. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
FOSTER, Hal. O retorno do real: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte. Lisboa: Edições 70, 1990.
LACAN, Jacques. O Seminário – Livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MALDINEY, Henri. Conferência de Henri Maldiney no Museu de Arte de São Paulo. São Paulo. 2014. Conferência realizada no MASP em 25/10/1989. Tradução de Nelson Alfredo Aguilar.
MARCUSE, Herbert. A Arte na Sociedade Unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). Teoria da Cultura de Massa. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. A Pop Art Analisada Através das Representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967. 1993. 320 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.
TOZZI, Claudio. Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros. São Paulo, 6 dez. 2012. Entrevista.
_____. Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros. São Paulo, 05 de jun. de 2014. Entrevista.

O corpo como paródia em Claude Cahun

Alexandre Santos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS e CBHA

Resumo: Este texto explora a obra da artista francesa de vanguarda Claude Cahun (1894-1954) a partir da *teoria queer*, considerando como eixo principal da análise a noção de corpo como paródia. Para Judith Butler, parodiar um comportamento envolve um processo de apropriação dos códigos ou das marcas corporais daqueles de quem se parodia como uma forma de exposição destas manifestações, tornando-as mais evidentes para subvertê-las, criticá-las ou até mesmo desconstruí-las. Ao explorar a paródia e seus desdobramentos na obra autorreferencial de Cahun, nos domínios da literatura e da fotografia, proponho uma aproximação da história da arte ao desafio de refletir sobre os modos a partir dos quais a artista gera outras visibilidades sobre o corpo, ao se apresentar como sujeito de gênero e sexualidade, em consonância com as circunstâncias culturais de sua época.

Palavras-Chave: Claude Cahun, Fotografia, Teoria *Queer.*

Résumé: Ce texte explore l'œuvre de l'artiste française d'avant-garde Claude Cahun (1894-1954) en partant de la *théorie queer* et d´un axe principal d'analyse lié à la notion de corps en tant que parodie. Pour Judith Butler, parodier un comportement implique un processus d'appropriation des codes ou des marques corporelles de ceux que l'on parodie, comme une façon d'exposer ces manifestations, en les mettant en évidence afin de les subvertir, de les critiquer ou même de les déconstruire. En explorant la parodie et ses dédoublements dans l'œuvre autoréférentielle de Cahun, dans les domaines de la littérature et de la photographie, je propose un rapprochement de l'histoire de l'art avec le défi d'une réflexion sur les modes à partir desquels l'artiste génère d'autres visibilités du corps, en se présentant en tant que sujet de genre et de sexualité, en consonance avec les circonstances culturelles de son époque.

Mots Clés: Claude Cahun, Photographie, Théorie *Queer.*

Em esfera crítica semelhante à Rrose Sélavy de Duchamp, a criação do alterego artístico *Claude Cahun* por Lucy Schwob (1894-1954) é uma atitude poética de vanguarda que articula a intersecção radical entre arte e vida. A escolha do pré-nome Claude não é um mero acaso, mas uma provocação relacionada à ambiguidade de gênero, uma vez que este nome na França pode ser usado tanto por homens quanto por mulheres. Já o sobrenome Cahun faz alusão à

origem judaica da artista e à sua família por parte de mãe, como uma espécie de homenagem à avó materna, Mathilde, já que a sua mãe, Victorine, sofria de depressão crônica e foi presença evanescente em sua vida.

A arte de Cahun relaciona-se a uma ampla pesquisa acerca do território do corpo historicamente construído, tendo como fio condutor uma poética transgressora ligada à paródia. "Parodiar algo ou alguém pressupõe que se entre em uma relação de desejo e, ao mesmo tempo, de ambivalência que requer a apropriação dos códigos ou marcas daquele que se parodia".[1] Cahun instaura com a paródia autorreferenciada a desconstrução dos padrões corporais, expondo a sua falsa naturalidade, ao mesmo tempo em que empreende com sua *persona* ficcional andrógina um processo libertário de reinvenção poética da sua própria relação com o mundo.

Lucy Renée Mathilde Schwob nasceu em Nantes, no seio de uma família tradicional de intelectuais proprietários do jornal *Le Phare de la Loire*. Quando seu pai, Maurice Cahun, assumiu a direção do jornal, ele expandiu o seu público ao criar vários suplementos, como a abertura para textos literários e artigos de colaboradores de forte caráter republicano e liberal. Influenciada por este ambiente, Cahun teve sólida formação intelectual e literária, aspecto que ira reverberar em seu trabalho artístico posterior.

Em 1909, aos 15 anos de idade, Lucy Schwob conhece a artista Suzanne Malherbe (1892-1972), iniciando um romance de mais de 40 anos, mesclado a uma parceria artística e intelectual de igual vigor, em diversas frentes: a fotografia, a literatura, o teatro e a militância política durante a Ocupação nazista. Como Cahun, Malherbe logo se torna colaboradora do *Le Phare de la Loire*, ao publicar artigos ilustrados, predominantemente de moda, sob o também masculino e provocante pseudônimo Marcel Moore.

O teor da amizade que se estabeleceu entre as garotas está presente no desenho feito por Claude Cahun em 1909, intitulado *Elles s´aiment*, duograma no qual se fundem as letras dos seus nomes – L S M – formando a frase que dá título ao trabalho –, nos moldes das brincadeiras homofônicas de Duchamp. A letra "S" é o floreio complementário que transforma o singular em plural e, por atravessar a palma de uma mão estendida, remete à linha do coração. A frase que se forma a partir do som das três letras pronunciadas em sequência é *Elles s´aiment*, ou seja, elas se amam (Figura 1).

O referido desenho já é uma espécie de paródia do corpo em sentido quase monstruoso: "um par de lábios onde está escrito *Lucy Schwob*, de onde uma mão atinge o céu, equilibra-se sobre um igualmente desproporcional olho no qual a íris soletra *Suzanne Malherbe*.[2] Livre de censura estética e até mesmo ingênuo em sua expressão adolescente, este trabalho visto sob distanciamento histórico é uma antevisão do pacto de amor e parceria artística que se amalgamou entre as envolvidas. Mesmo que prevalecesse a assinatura de Cahun e que a sua figura sempre se sobressaísse, as duas artistas trabalharam em parceria na maioria dos projetos.

[1] Butler, apud. Louro, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 21-22.
[2] Latimer, Tirza True. "Acting out: Claude Cahun and Suzanne Malherbe", apud Downie, Louise (Ed.). *Don´t kiss me: the art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Nova York: Aperture Foundation, 2006, p. 57-58.

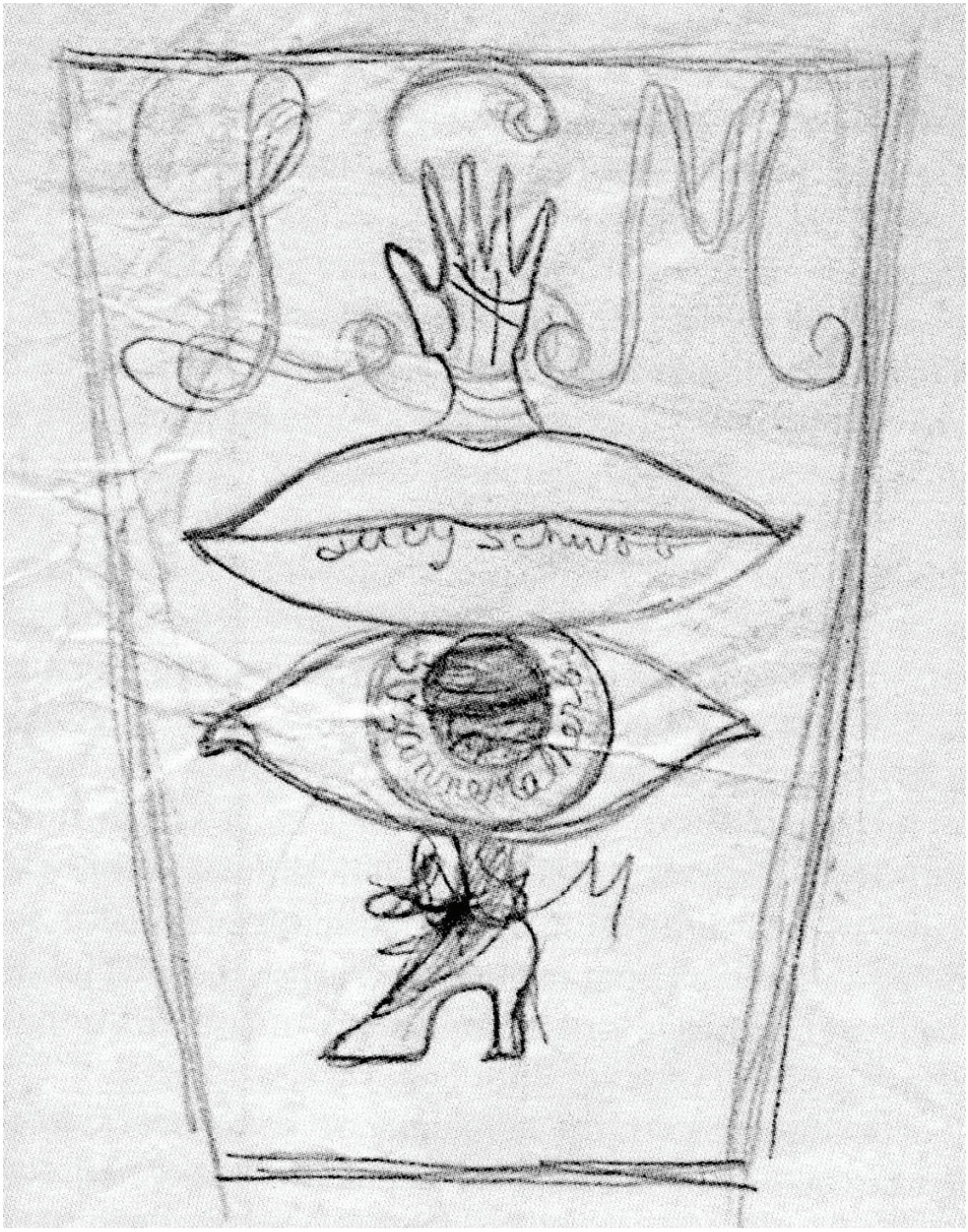


Figura 1 - Claude Cahun. Elles s'aiment, 1909. Lápis s/ papel. JHT/2003/00001/050

O desenho de 1909 parece prefigurar as atribuições principais de cada uma na carreira que compartilharam: a Claude Cahun coube o uso da palavra, tendo realizado autoralmente os aspectos relacionadas à literatura – daí a coincidente escrita do seu nome sobre a boca no referido desenho –, enquanto que a Marcel Moore coube a fotografia – daí a inscrição do nome de Suzanne Malherbe sobre a íris do olho no trabalho em questão.

O mal-estar físico, o tormento psicológico, os ímpetos suicidas, a anorexia, a dependência do ópio e a depressão foram aspectos decorrentes da solidão existencial de Lucy Schwob na adolescência, combinada à severa criação do pai, que pensou em internar a filha em uma "maison de santé", tal como fizera com a mãe. A amizade íntima entre as parceiras não foi bem compreendida pela família, que apenas a tolerou com a melhoria da saúde de Cahun. A sua cumplicidade se intensifica ainda mais quando, em 1917, o pai de Lucy se casa com a mãe de Suzanne, Marie-Eugénie, naquele momento viúva, "entrelaçando as duas "filhas" em uma relação familiar que facilitou a sua colaboração artística e cobertura social para sua já estabelecida relação íntima".[3]

Neste mesmo ano, elas receberam permissão para morarem juntas em um apartamento da família junto ao prédio do *Le Phare de la Loire*, mudança que coincidiu com outras transformações importantes em suas vidas: no mesmo ano Cahun concluiu o livro *Les Jeux Uranians*, texto emblemático no qual usa pela primeira vez o pseudônimo Claude Cahun; em seguida, antecipando o modelo *à la garçonne*, ela cortou seu cabelo em um provocante estilo andrógino; em 1919 ela republicou o seu manuscrito *Vues et visions* sob a forma de um livro, ilustrado por Marcel Moore; e, finalmente, em 1920, as companheiras alugaram um apartamento em Paris, cidade com a qual estabelecem fortes vínculos até o ano de 1938, quando se mudaram definitivamente para a Ilha de Jersey. O período em Paris foi de intensa produção fotográfica e convívio com a intelectualidade de vanguarda.

Boa parte dos textos literários de Cahun vem acompanhada de fotografias em *assemblages*, fotomontagens e retratos encenados. De um modo geral, a linguagem fotográfica de Cahun, longe da pretensão homológica, deita raízes no sentido ambíguo da imagem, tanto em seu viés realístico quanto em seu potencial de ficção. É ainda na adolescência que são produzidos os primeiros retratos de Cahun, muitos já registrados por Marcel Moore, em uma espécie de "*carnaval de quarto*", no qual inventavam um mundo à parte "ao criarem uma nova iconografia da subjetividade de gênero".[4]

Na série de retratos realizados por Marcel Moore entre o final dos anos 1910 e o início dos anos 1920[5] percebe-se uma primeira fase de liberação de Cahun no que concerne à exploração artística de si como discussão identitária e de gênero. Por outro lado, Cahun nutria um sentimento ambíguo, de atração e repulsa, pela sua mãe, este ser misterioso com o qual ela pouco convivera. A identificação com o diferente ou o estranho que habitava a figura materna talvez seja um elemento que influenciou a sua opção pela arte, bem como a constituição de um discurso poético sobre a mesma estranheza que ela sentia habitar em si. Os retratos e mesmo as imagens realizadas pela artista ao longo da carreira sinalizam a busca deste território estranho, de exploração do conteúdo fugidio do real e o aspecto fronteiriço da sua própria identidade social, de gênero ou sexual.

[3] Latimer, Tirza True. "Acting out: Claude Cahun and Marcel Moore", apud Downey, op. cit., p. 57.
[4] Latimer, idem, p. 58.
[5] Ainda que na coleção do *Jersey Heritage Trust* já apareçam fotografias com estas mesmas características datadas de 1916.

As primeiras fotografias de Cahun com os cabelos raspados a apresentam sem qualquer recurso de maquiagem, trajando roupas masculinas: uma camisa de gola grande, suspensórios e um laço ao estilo gravata, parecido com o que usava Oscar Wilde, um dos seus escritores preferidos. O olhar sério e enigmático da artista propõe o realce de sua androginia, assim como os vínculos sutis com a feminilidade denunciam a opção por um lugar de bordas quanto às noções tradicionais de gênero. Na imagem em que usa um vestido ou saia branca, encimado por uma improvisada blusa, os ombros expostos não primam pela erotização e a sua discreta nudez traz uma feminilidade tênue junto ao corpo pálido e longilíneo. A ausência de artifícios femininos revela um corpo singular, de forte apelo *queer,* aspecto que se repete na imagem de costas e seu peculiar arranjo corporal: camiseta masculina negra, em contraste com as pálpebras levemente maquiadas e as olheiras acentuadas.

A sua configuração peculiar propõe um corpo que, como no *inquietante* freudiano, ameaça as normas, "como tudo o que deveria permanecer secreto e escondido, mas que, no entanto reaflora".[6] Assim, os retratos de Cahun dialogam com imagens também pautadas na alteridade e muito aquém dos padrões do belo, como o Nosferatu (1922) de Murnau. O esquálido vampiro é o outro da Europa civilizada que se apresenta como apavorante, sobretudo por sua figura imagética. Em sua sombra sorrateira e movimento vagaroso, ele aterroriza mais do que as histriônicas revisões cinematográficas recentes do clássico de Bram Stoker. Como Nosferatu, a figura de Cahun é uma aparição intrigante, que desestrutura a estetização idealizada do feminino. Mesmo que não seja possível estabelecer relações diretas quanto à inspiração de Cahun no que concerne ao vampiro de Murnau, a sua figura estranha não era ignorada pelos artistas ligados ao surrealismo, com os quais posteriormente a artista francesa estabeleceu alguns laços. Tanto é assim que um fotograma do filme Nosferatu foi usado por André Breton nas páginas de *Les Vases Communicants*.[7]

A exploração deste universo estranho parece se evidenciar ainda mais no retrato em que Cahun leva as mãos ao rosto, o que nos faz pensar em uma paródia acidental com *O Grito*, de Edvard Munch, obra que também alude às inquietações existenciais do artista norueguês. Embora a forma do rosto e as linhas onduladas das diferentes versões de *O Grito*[8] – em pintura, gravura e desenho – conduzam a um radicalismo bem mais contundente quanto ao caráter expressivo da forma, pode-se, contudo aproximar as duas obras no que tange ao apelo autorreferencial presente em ambas. Julian Bell lembra que a inspiração de Munch para a sua cabeça que grita veio de uma múmia peruana inca que o artista teria visto durante sua temporada em Paris.[9]

Num dos mais ambiciosos trabalhos literários de Claude Cahun, *Aveux non Avenus* (1930) – que se poderia traduzir como *Confissões não Declaradas* –, a fidelidade criativa e espiritual entre ela e Marcel Moore é flagrante. A fotomontagem do frontispício – única explicitamente

[6] Apud Eco, Umberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 311.
[7] Ver, sobre isto, Fabris, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Volume II*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p. 81-82.
[8] Sobre esta obra de Munch são conhecidas cinco versões, assinadas entre os anos de 1893 e 1910.
[9] Bell, Julian. *Uma nova história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 358.

assinada por Moore – está cheia de ambiguidades, tal como o texto de aforismos e gracejos irônicos alternado com poemas, fábulas desconstrutivas, diálogos, cartas e narrativas de sonhos. *Aveux non Avenus* não é um todo coeso, mas uma série de escritos agrupados a partir de um ou mais *aspectos do eu* – medo, amor próprio, vaidade, sexo, mentira, ganância e orgulho – combinados com iniciais e anagramas que dão títulos aos capítulos ilustrados por imagens (Figura 2).[10]

A relação com o espelhamento de si na obra de Cahun conduz ao mito de Narciso, muitas vezes revisitado em obras de autores simbolistas que lhe eram referenciais, como Rimbaud, Verlaine, Alfred Douglas, Charles Swinburne e André Gide. A inspiração simbolista em Narciso como busca do "eu" é recorrente em diversas passagens de *Aveux non Avenus*. Questão que pode sugerir a necessidade de conexão entre o seu trabalho reconhecido de escritora e uma reivindicação pública de sua própria sexualidade, indiretamente trazendo o desejo pessoal como o instigador de sua arte.[11]

Relação que já aparece em *Les Jeux Uranians – Os Jogos Uranianos,* de 1917*.* O termo *uraniano* foi cunhado pelo pesquisador e militante alemão Karl Ulrichs como perspectiva sexual progressista ao vislumbrar cientificamente a ideia de um terceiro sexo não como patologia, mas como possibilidade de vida sexual plena às pessoas atraídas por outras do mesmo sexo. *Les Jeux Uranians*, que também faz alusões a Narciso, traz em seu conteúdo elementos sáficos e emblemáticos com inspiração em Jacopu de Varazze, Goethe, Omar Khayyam, Shakespeare e Walt Whitman. Expondo os conflitos entre *Eros* e *Anteros*, o texto é uma forma de "verbalizar a batalha pessoal de Cahun entre a emoção e a racionalidade, incitada pela discrepância dos seus desejos e necessidades frente ao ideal social vigente, de prescrições morais e de gênero".[12]

No frontispício de *Aveux non Avenus* há muitas reticências autorreferenciais que remetem ao desenho de 1909. Como naquele *duograma,* o corpo é uma paródia narcísica. No centro da composição um grande olho, que se supõe ser o da artista, é circundado por duas mãos abertas como se estivessem orando. Abaixo dele e em continuidade aos braços, uma grande boca feminina. A imagem traz, à esquerda e à direita, respectivamente, as representações de um espelho e um globo, como se a ideia de afirmação do "eu", refletido no espelho, afrontasse o mundo, representado pelo globo.

Como num rompante de ironia, a parte superior da composição traz um pássaro de duas cabeças como o *Espírito Santo da Trindade*. Junto a ele pode-se ler a palavra Dieu, Deus, escrita verticalmente de baixo para cima. O fato de a composição enfatizar as letras "i" e "u" em detrimento da letra "e", grafada ao inverso, e da letra "D", separada das demais e logo abaixo do corpo da ave, propõe o realce das letras "I" e "U", que podem ser lidas como eu e você, considerando os fonemas na língua inglesa. O próprio Espírito Santo revela esta intenção através da configuração bicéfala alusiva ao trabalho em parceria. A brincadeira com a

[10] Shaw, Jennifer, "Narcissus and the magic mirror", in: Downie, op. cit, p. 33.
[11] Shaw, idem, p. 36.
[12] Von Oehsen, Kristine, "The lives of Claude Cahun and Marcel Moore", in: Downie, op. cit., p. 12.

Figura 2 - Frontspiece for Aveux Non Avenus, 1930. JFT/1995/000045/62.

religiosidade se repete na reapropriação do autorretrato de costas, mencionado anteriormente, como ilustração da *Fórmula para o Self Absoluto*, acompanhado de um irônico texto no qual a autora se compara a Deus*: La boxe contre l´ombre. Je suis (le "je" est) un résultat du Dieu multiplié par Dieu divisé par Dieu: Dieu X Dieu ÷ moi = Dieu DIEU.*[13]

Há ainda outros elementos que remetem ao universo irônico e, principalmente, icononoclasta das artistas. Alguns autores propõem ser a fotomontagem alusiva a um corpo feminino:[14] a forma geral dos lábios, das mãos e do olho invocariam os genitais femininos, enquanto que o olho no topo da imagem sugeriria o clitóris, a mão e os braços circundantes, os lábios vaginais, do mesmo modo que a boca aparentaria vagamente a um ânus. Como se percebe, a paródia do corpo, nesta lógica, encontra no erotismo lésbico um referencial implícito.

Para Claude Cahun, que atuou junto à companhia experimental *Théatre Esotérique*, de Abert-Birot, encarnando personagens como *Elle*, na adaptação do conto Barba Azul, ou o diabo na montagem de *O Mistério de Adão,* a ideia de encenação era bastante familiar. Como se percebe implicitamente em *Aveux non Avenus*, a encenação de si foi um moto-contínuo geral de sua obra, nos textos literários, na experiência teatral e também através das fotografias performáticas, as quais vão além do autorretrato e se caracterizam mais como uma busca teatral propriamente dita.[15]

A questão da encenação está presente inclusive nos objetos por ela construídos para serem registrados fotograficamente. As primeiras imagens preservadas com este fim datam de 1935 e, talvez por conta do sentido enigmático de alguns destes trabalhos, bem como a sua possível relação com o conceito de beleza convulsiva, André Breton tenha lhe convidado a participar da *Exposição de Objetos Surrealistas.* Na referida mostra, a artista expõe duas *assemblages*: *Souris Valeuses* e *Un Air de Famille*. Esta última é composta por um berço de bonecas com objetos pessoais, encimado por um véu, uma coroa de flores e um texto caligráfico onde se lêem as herméticas palavras "*dANGEr; manger – mANGEz; menge – je mens; menge – ge manje*". Novamente os sons propõem um discurso ambíguo que coteja a presença do corpo junto a aspectos autobiográficos – *perigo, comer, m anjo z, coma, eu minto, coma, eu como*. Para Kristine Von Oehsen, a obra é uma clara alusão à adolescência anoréxica da artista, que teria sido causada pela *"*rejeição à fase adulta e a sua entrada na estrutura social binária que tanto a abominara",*[16]* de papéis sociais fixos, entre o masculino e o feminino. O título da obra sugere uma áspera crítica ao casamento e à família burguesa.

O narcisismo de Cahun/Moore também pode ser percebido em imagens que aludem ao corpo deliberadamente ou mesmo a partir da própria ausência. Por exemplo, naquelas em que anula sua fisionomia através de máscaras ou ainda na série junto aos rochedos de Jersey com o corpo submerso na água, como reinvenção subversiva do mito. O Narciso interpretado por Cahun olha para o mundo enquanto o seu corpo encontra-se em suspensão, configurando-

[13] A camiseta contra o ombro. Eu sou (o "eu" é) um resultado de Deus multiplicado por Deus dividido por Deus. Deus X Deus ÷ eu = DEUS.
[14] Entre os quais Honor Lassale e Abigail Solomon Godeau, apud Shaw, op. cit., p. 39.
[15] Latimer, op. cit., p. 57.
[16] Von Oehsen, op. cit., p. 16.

se tanto como uma crítica ao excesso de vaidade quanto como uma revisão do corpo para além da aparência. Em trecho de *Aveux non Avenus*, ela declara que "a morte de Narciso parece sempre ser a mais incompreensível. Apenas uma explicação a sugere: Narciso não se amava. Ele deixou-se cair a si próprio por uma imagem. Ele não sabia como chegar além da aparência".[17]

Figurar Narciso é um aspecto recorrente na obra autorreferencial de Claude Cahun que, à frente do seu tempo e em uma perspectiva *queer*, apostou na relatividade do corpo como devir – homem, mulher, andrógina, deus e o diabo, heroína e anti-heroína de si mesma. O *"eu" de Cahun* interroga as "representações dominantes da subjetividade em termos das posições do sujeito sexualizado, generificado, classificado e etnicamente constituído".[18] Para Guacira Lopes Louro, "os sujeitos transgressivos de gênero, frequentemente, recusam a fixidez e a definição das fronteiras, e assumem a inconstância, a transição e a posição "entre" identidades como intensificadoras de desejo".[19] Nesta lógica, ser outros, ser muitos, ser múltipla parece ser a fórmula de desejo perseguida por Cahun em sua obsessão com a autoimagem e a visão do corpo como matéria a ser parodiada.

Conforme lembra Butler, problematizar a matéria dos corpos pode implicar uma perda inicial da certeza epistemológica sobre ela, mas esta perda da certeza não é sinônimo de niilismo político, pois, ao contrário, ela bem pode indicar uma mudança significativa e promissora no pensamento político. Assim, deslocalizar a matéria pode ser uma maneira de abrir novas possibilidades e de fazer com que os corpos importem de outro modo.[20] A desterritorialização das normas sexuais e de gênero são a grande contribuição artística de Claude Cahun para a posteridade, como uma espécie de retorno do recalcado, antecipatória às práticas políticas *queer* atuais e o seu revisionismo do corpo heteronormativo.

Referências Bibliográficas:

ALIAGA, Juan Vicente. **Arte y cuestiones de género**. Sán Sebastián: Editorial Nerea, 2004.

BAQUÉ, Dominique. **Mauvais genre (s): érotisme, pornographie, art contemporain**. Paris: Éditions du Regard, 2002.

BELL, Julian. **Uma nova história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"**. 2ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2008.

DOWNIE, Louise (Ed.). **Don´t kiss me: the art of Claude Cahun and Marcel Moore**. Nova York: Aperture Foundation, 2006.

DOY, Gen. **Claude Cahun: a sensual politics of photography**. New York: I.B. Tauris & Co, 2007.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes no período das vanguardas históricas.Volume II**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FLORES, Laura González. **Fotografía y pintura: ¿dos médios diferentes?** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

FRIZOT, Michel. **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Larousse/VUEF, 2001.

LORD, Catherine & Meyer, Richard. **Art & queer culture**. London/New York: Thames & Hudson, 2013.

MAZZUCCHELLI, Sílvia. **Oltre lo specchio: Claude Cahun e la pulsione fotográfica**. Monza: Johan & Levi Editore, 2013.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

[17] Trecho de Aveux non Avenus, apud Shaw, op. cit., p. 41.
[18] Gen Doy, "Another side of the picture: looking differently at Claude Cahun", apud Downie, op. cit., p. 75.
[19] Loro, Guacira Lopes, op. cit., p. 21-22.
[20] Butler, Judith. *Cuerpos que importam: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. 2ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 56-57.

Corpo Violado: A Degola Na Arte

Bárbara de Oliveira Ahouagi - Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Melissa E. Oliveira Rocha - Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Resumo: O texto apresenta um percurso do ato da decapitação resultante de fatos históricos, sociais e políticos dentro do viés da história da arte, perpassando aproximações formais e conceituais que se transmutam constantemente ao longo do tempo. O trajeto contempla as imagens cristãs de João Batista, passando pelo *sepukku* , pelas divindades hindus, pela exibição das cabeças do grupo de Lampião no nordeste brasileiro, pela fotografia de Joel Peter- Witkin, chegando até as questões de gênero, onde a desconexão entre corpo e cabeça é metafórica.

Palavras-chave: decapitação, arte, corpo, violência, ritual.

Abstract: This paper presents a view of decapitation act as a result of historical, social and political facts inside the art history line, through formal and conceptual approximations that constantly modifies in the pass of time. The text approaches John the Baptist christian images, seppuku, hindu deities, Lampião's beheading show, Joel Peter-Witkin photography until gender issues which the disconnection between the head and body is metaphorical.

Keywords: decapitation, art, body, violence, ritual.

Na manhã do dia 17 de dezembro de 2013, alguns jovens seguram ansiosamente um celular, que através de suas configurações automáticas busca precisão na captura do vídeo: o chão molhado e verde com linhas brancas, alguns pés inquietos, nublados. Uma série de vozes difusas faz a trilha das imagens, quando rapidamente distinguimos a frase: acerta o foco. Deste momento em diante, já com nitidez, a câmera suspensa segue ao ritmo dos passos precipitados de seu portador, oscilando pelo balanço ofegante, rumo a uma massa surgida como um relâmpago ao fundo quadrado da filmagem. Na brevidade da aparição não conseguimos distingui-la precisamente. A câmera ainda apontada para baixo, oculta seus narradores de vozes eufóricas e inicia um trajeto macabro por sobre uma grande poça, inicialmente de um vermelho translúcido, que na medida em que avança atinge uma tonalidade de vermelho profundo e opaco. Rapidamente o dispositivo se aproxima da maçaroca antes indefinida, as cores avermelhadas dominam o quadro cor de pele, as vozes se intensificam e se vangloriam

ao fundo, quando uma tomada ampliada exibe orgulhosamente uma pilha de corpos situados no canto da quadra. O passeio da pequena lente encara friamente uma série de ferimentos por sobre as superfícies sem vida, contraditoriamente frescas, banhadas pelo sangue misturado e ainda pulsante. A imagem explícita quase emite o odor daquela energia fluida em forma líquida espalhada pelo chão, pelos membros emaranhados e inertes. Uma série de recortes surge com o apagar e o acender da edição, e em a cada exibição, vemos os companheiros da filmagem manipularem a pilha e remanejarem os restos mortais de maneira a captar o melhor ângulo. São então três cadáveres perfurados, nos quais notamos a ausência das cabeças. Mais uma série de escuros, seguidos de luz: as cabeças repousam juntas, separadas, sobre a barriga de antigos corpos ou sobre o chão. O vídeo de breves cinquenta e cinco segundos foi divulgado pelos agentes penitenciários do presídio de Pedrinhas no Maranhão, registrando os resultados de uma rebelião e disputa de facções criminosas e rivais.

Aproximadamente oitenta anos antes, um registro similar tornou-se muito famoso. Numa tarde abafada na cidade de Santana do Ipanema, durante as primeiras décadas do século XX, aproximavam-se por entre as nuvens de poeira, um caminhão e o crepúsculo. Do primeiro, fez-se audível de longa distância o ronco do motor, que intensificou o murmúrio da aglomeração que se encontrava próximo à igreja, discutindo e comentando o assunto que os trazia ali. O segundo tingia de dourado e ofuscava as silhuetas humanas situadas em cima do veículo, que ganhavam lentamente certa definição. Era possível avistá-los abaixando-se até os pequenos tambores repletos de álcool e sal que pretendiam conservar melhor seu conteúdo. Deles, os homens fardados erguiam altivos, um a um, algo em suas mãos: já indicando um início de putrefação agravada pelas condições de armazenagem, fruto do intenso calor sertanejo e da romaria em diversas cidades, podia-se fitar, mas não identificar categoricamente as cabeças decapitadas de Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião, sua esposa Maria Bonita e demais membros do cangaço. Assassinados pela polícia no dia 28 de julho de 1938 em Poço Redondo, Alagoas, os restos mortais tiveram como fim a exibição pública. As cabeças foram conduzidas como comprovante de suas mortes e para inibir a ação dos cangaceiros. A fotografia emblemática do acontecido e que atravessou décadas é o registro da exposição diante da igreja matriz, de Santana do Ipanema. Exibida posteriormente em outras cidades, as cabeças foram transportadas para Maceió e depois Salvador. Até fins da década de 1960 eram "objetos de pesquisa científica" no Instituto Médico Legal de Salvador e imagem circula em exposições de arte pelo país (Figura 1).[1]

A decapitação, ainda que um procedimento extremamente violento acompanha por séculos a história humana e consequentemente, a história da arte. Considerada uma maneira segura de se certificar e provar ao mandatário que determinado indivíduo havia sido mesmo morto, tinha como complemento a instauração da ordem pela via do temor, através de execuções públicas perpetradas por autoridades. Herdamos desta prática a expressão "pena

[1] A imagem integrou a recente exposição "Um Olhar sobre o Brasil", que esteve no Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte entre fevereiro e abril de 2014.

Figura 1 - As cabeças dos cangaçeiros incluindo Lampião e Maria Bonita.

capital" proveniente do latim caput, que significa "cabeça". Os gregos e romanos adeptos consideravam-na uma forma menos desonrosa de morte. Na Inglaterra medieval, a punição era um privilégio dos nobres enquanto no Japão, era o passo derradeiro do *seppuku*, o ritual de suicídio dos samurais. Instituída por uma lei de 1792, no período da Revolução Francesa, a degola foi proclamada o método de execução padrão para nobres e criminosos. Diariamente, numerosas cabeças rolavam sob as temidas guilhotinas. Durante a segunda guerra, estima-se que o regime nazista tenha decapitado 16000 pessoas. No Brasil, banhada pelo sangue de diversas cabeças, se anunciou os primeiros prenúncios insurgentes da independência. Podemos visitar em Ouro Preto, o bairro das cabeças e a Igreja de São Miguel e Almas, onde estariam sepultadas diversas cabeças sem corpo.

Na França de Robespierre, onde a guilhotina foi extinta legalmente apenas no fim do século XX, podemos percorrer os extensos corredores do monumental Museu do Louvre e ao observarmos atentamente suas paredes apinhadas de pinturas, destacarmos duas obras sobre degolamento.

Acima, um céu azul de poucas nuvens e abaixo, homens de trajes militares portando aparatos bélicos reluzentes. Seus elmos robustos adornam suas cabeças, um gigantesco escudo, cuidadosamente ornado, repousa sobre o braço do soldado que se encontra de costas

para o espectador. Há ainda dois sacerdotes e dois membros da corte. Todos conversam tranquilamente entre si, indiferentes à barbárie que presenciam. As afiadas lanças apontam suas setas, pontiagudas para o alto. Ao fundo da pintura, cercanias de edificações imponentes, as montanhas, ladeadas por uma vegetação esparsa, testemunham a ação em curso. Com vestes azuladas ao centro do quadro, um sacerdote estende as mãos, abençoando a cena diante de si: ajoelhados, cinco indivíduos vendados esperam seu encontro imediato com a morte, sendo que três já se encontram jazidos, degolados, sobre a terra fofa. Rivalizando com a benção do sacerdote, o rubro algoz de espada em punho, congelado no seu gesto enérgico, também dá as costas ao seu observador e não podemos perceber se suas feições demonstram satisfação, indiferença ou ira. O sangue jorra instantaneamente dos corpos e as cabeças ladeadas por uma aura dourada sinalizam a santidade das vítimas. Trata-se da pintura *Decapitação de São Cosme e São Damião* (1438-40) de Fra Angelico.

Seguimos adiante e encontramos *Salomé recebendo a cabeça de São João Batista* na pintura do século XVI, de Bernardino Luini. Nele, uma bela dama de cabelos cuidadosamente presos e trajes esverdeados, evita fitar o interior do prato amplo e prateado diante de si. Contudo, vê-se que o segura firmemente. Sua boca sustenta um desconcerto, enquanto seus olhos se voltam para o lado oposto. Uma mão anônima invade a tela pela direita e sustenta, pelos cabelos, a cabeça de São João Batista enquanto imediatamente abaixo o prato contém o sangue que escorre da cabeça, acinzentada. Em outra versão da obra de Luini (1510-1525), realizada pelo próprio artista, Salomé vestida em um luxuoso vestido vermelho, volta para baixo seu olhar, desta vez, mais emotivo. Ao seu lado direito e banhada pelas sombras, uma senhora de lenço branco na cabeça parece vir atender ao seu chamado sutil. Do lado esquerdo, com sua face transfigurada pela repulsa, um homem barbado suspende pelos cabelos a cabeça sem vida de João. Dentro do ornamentado recipiente de cerâmica pingam as gotas do pescoço decepado.

No oriente são inúmeras as imagens de divindades femininas sem cabeça, a mais proeminente é uma expansão da deusa Parvati, consorte de Shiva, Chhinannamasta, uma expansão das dez *Mahavidyas*. Presente nas culturas védica e budista, representa a vida e a morte, o despertar da energia espiritual, o controle e, ao mesmo tempo, a eclosão do desejo sexual. Foi ela mesma que cortou sua própria cabeça da qual se alimentou junto às suas duas servas. Seu corpo geralmente nu tem o brilho solar ou a tez vermelha, é jovem, com formas arredondadas, adornada com um colar de crânios,segura uma espada curvada em um lado e sua própria cabeça no outro. Geralmente em posição de luta, situa-se sobre uma flor de lótus e um casal de amantes, sobrepujando a luxúria. Seu gesto, a princípio violento, revela o conceito de auto-sacrifício e renovação da vida. Sua natureza irada e feroz, no entanto, faz com que não seja uma divindade à qual as pessoas dirigem adorações e construam templos, mas no cotidiano da religião popular utilizam seu mantra em troca da desobstrução de obstáculos, para ferir alguém ou para ajudar na sedução de mulheres. Nesse contexto, o erotismo implícito,assim como o sacrifício e, consequentemente a violência dos atos, está

atrelada em sua gênese, ao pensamento de René Girard (1990, p.26), no que concerne em uma conexão ontológica do sacrifício como moderador de uma violência que ocorreria caso o sacrifício não fosse executado (Figura 2).

Uma das versões sobre o aparecimento de Chhinnamasta, relata seu surgimento em uma guerra entre deuses e demônios, evitando que os demônios tomassem a *somarasa*, o elixir da vida eterna, controlando assim, o poder do mal. Dessa forma, seu auto-sacrificio se enquadra no espaço da violência sagrada, uma morte justificada pelo bem comum. O ritual do *seppuku* anteriormente mencionado, era prática comum e restrita aos guerreiros samurais japoneses e foi proibido no século XIX, mas continha na honra sua justificativa social. São momentos em que o interdito, no caso o suicídio, encontram uma razão social, a honra ou a luta do bem, para que ele transgrida as regras mais por uma redenção que por desrespeito às mesmas. Os gestos dos sacrifícios rituais tomam hoje, nas doutrinas contemporâneas, um espaço metafórico, através da consagração de elementos, como na comunhão católica. Ao mesmo tempo, a religião não tem mais o poder e influência que tinha séculos atrás, podemos nos arriscar a dizer, que, de forma geral, não há mais divindades na sociedade, assim, “O sacrifício não corresponde a nada de real. Não se deve hesitar em classificá-lo como falso” (GIRARD, 1990, p. 18).

Chegamos então a uma série de imagens produzidas nos primórdios da fotografia, no final do século XIX e início do XX em que alguns fotógrafos anônimos iniciaram a manipulação de fragmentos intencionando a construção de certas situações inusitadas. O fascínio pela decapitação, juntamente com a aparição de espíritos, refletem-se nestas primeiras montagens, tornando-se inclusive um cartão de visitas para as habilidades do fotógrafo. As construções de tais situações fantásticas e o experimentalismo evidenciam o deslumbre sedutor que o aprimoramento técnico exerceu sobre estes primeiros profissionais. O aspecto lúdico e experimental destas imagens se contrapõe à sobriedade das apresentadas anteriormente, onde a barbárie deste ato cotidiano ainda causava uma repulsa autêntica. Ao mesmo tempo em que se aproxima, escapando do real, do universo dos mitos. Nestas fotomontagens, certo caráter cômico somado à ausência de sangue, de fluidos do corpo putrefato, da pele desprovida de vivacidade, a desloca para um isolamento estético do abjeto. Elas representam através do real fotográfico o surreal, uma superação do ato fotográfico como ato documental.

Entretanto, durante as décadas de 1990-2000, Joel Peter Witkin irá desenvolver uma série de trabalhos que diluiria os limites entre o aspecto farsesco e o real da fotografia. A emblemática cena traumática vivida pelo artista em sua infância, quando presenciou um acidente seguido de decapitação - a cabeça de uma criança que estava no veículo foi repousar sobre seus pés - é incessantemente reconstruída com restos reais e mortais.

Witkin concebe suas fotografias através de uma elaborada composição entre cenário e pedaços de corpos produzindo retratos requintados com ares de natureza, de fato, morta. Nisto, a cabeça ou o colampiao cabeçasrpo degolado, mutilado, surge em diversas fotos como uma herança definitiva da experiência visual marcante. As cabeças-troféus, silenciadas pelo

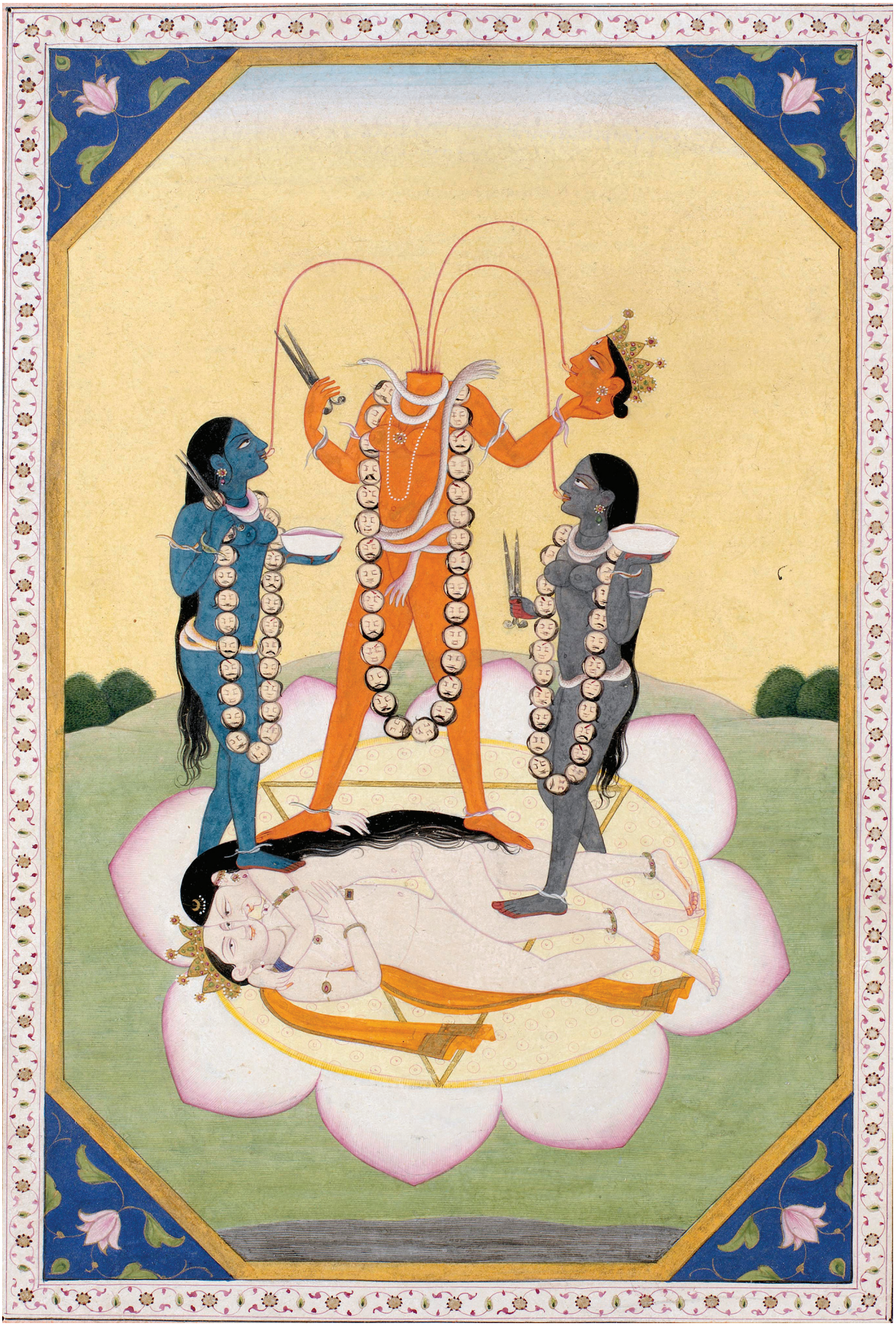


Figura 2 - Chinnamasta

corte da navalha exibem eternizadas pelos dispositivos correspondentes suas bocas mudas, seus olhos cegos, narizes inoperantes e ouvidos surdos. Pequenos objetos representativos de uma superioridade farsesca (Figura 3).

Figura 3 - Joel Peter Witkin Face of Woman, 2004

Paralelamente à fotografia, podemos ainda destacar dois momentos em que cabeças e corpos surgem de maneira singular atreladas às tecnologias da medicina estética que foram desenvolvidas e à questão do gênero. A primeira delas é no trabalho da artista francesa Orlan que, na década de 1990, no trabalho *A reencarnação de Santa Orlan*, questionou fortemente as imposições estéticas sobre a mulher, se submetendo a diversas cirurgias plásticas consecutivas em seu rosto. Seu material de trabalho foi, além do próprio corpo, os registros e alguns dejetos do processo. Trouxe em questão os critérios de crueldade que circundam o universo estético do feminino, ao mesmo tempo em que passa a se definir como pessoa em um nomadismo de gênero (JEFFREYS, 2005) ao qual nos liga ao segundo ponto. Remontamos então ao pensamento de Donna Haraway, em “Manifesto ciborgue” de 1991, em que ela reformula o sujeito contemporâneo no que concerne ao gênero, raça, classe ou sexualidade, para além das relações sociais, e aponta para as “tecnologias de comunicação e as biotecnologias” como “ferramentas cruciais no processo de remodelação de nossos corpos.”[2] Nesse instante irreversível, onde a tecnologia nos alcança e nos torna todos, em algum aspecto ciborgues, a

[2] HARAWAY, Donna. In.: SILVA, Tomaz Tadeu. *Antropologia Ciborgue - as vertigens do pós-humano.* Belo Horizonte: Autêntica, 2000. P. 70.

autora fala dos corpos como seres da margem, destituídos de uma ideia totalizadora sobre o que os constituía anteriormente material, conceitual ou ideologicamente. Vive-se hoje em "uma experiência íntima sobre fronteiras", incluindo a perda das dualidades como eu/outro, mente/corpo, civilizado/primitivo, natural/artificial, e sim, cada vez menos distinguimos as realidades virtual e real, como afetam e atingem nossos pensamentos, de modo bem mais intenso que previa a autora na época de seu artigo. A realidade ciborgue acopla e se contamina pela informação digital à qual nos tornamos cada vez mais dependentes.

Referências Bibliográficas:

GIRARD, René. *A violência e o sagrado.* São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1990

JEFFREYS, Sheila. *Beauty and misogyny: harmful cultural practices in the west*. London: Routledge, 2005.

KINSLEY, David R. *Tantric visions of the divine feminine: the ten mahāvidyās*. University of California Press, 1997. P. 144-160. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=oMW8WTrotKsC&pg=PA144&dq=Chinnamasta&cd=4&hl=pt-BR#v=onepage&q=Chinnamasta&f=false>. Acesso em 02 mar. 2014.

KINSLEY, David R. *Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*. University of California Press, 1988. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=iob2JIzY9fIC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 02 mar. 2014.

HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. Antropologia Ciborgue - as vertigens do pós-humano / organização e tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=ojxZn5p4HQY>. Acesso em Acesso em 02 mar. 2014.

A História da Arte e as representações das mulheres: imagens que nos falam

Carmen Regina Bauer Diniz
Universidade Federal de Pelotas - UFPEL

Resumo: A História da Arte mostra em suas obras e nos diferentes discursos artísticos nelas contidos, mentalidades que marcaram suas épocas de produção. Sua abordagem como campo de conhecimento permite-nos acompanhar o percurso das realizações artísticas na sociedade ocidental desde o Renascimento até os dias atuais, proporcionando a análise de como foram processando-se os discursos sobre mulheres, presentes nas representações femininas. Estudá-la, permite-nos verificar posições marcantes das culturas em relação às mulheres, que resultaram em suas ausências como produtoras artísticas, e na abundância de representações femininas com seus corpos perfeitos e posturas idealizadas, mostrando imagens que nos falam.

Palavras-chave: História da Arte. Discurso artístico. Representações femininas.

Abstract: The history of art shows in his works and in different artistic discourses therein, mentalities that have marked their production times. His approach as a field of knowledge allows us to follow the path of artistic achievements in Western society since the Renaissance to the present day, providing analysis of how they were suing the discourses on women, present in female representations. Study it, allows us to check outstanding positions of cultures towards women, which resulted in their absences as artistic production, and the abundance of female representations with their perfect bodies and idealized postures, showing images that tell us.

Keywords: Art history. Artistic discourse. Female representations.

Introdução

O tema desta comunicação, a invisibilidade das mulheres como produtoras de obras de artes visuais, assim como a presença que se repete, no transcorrer da História da Arte ocidental, de representações de seus corpos, mostradas a partir de uma visão masculina, tem sido abordado a analisado por várias pesquisadoras, assim como por alguns historiadores como o francês George Duby. No prefácio da edição do primeiro volume da História das Mulheres, coordenado por este historiador, juntamente com Michele Perrot, há uma afirmação que diz:

> As mulheres são representadas, antes de serem descritas, ou de se falar delas, e muito antes que elas mesmas falem. As deusas povoam o Olimpo de cidades sem cidadãs, a Virgem reina em altares onde quem realiza o ofício são os sacerdotes.[1]

[1] DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs). **Historia de las mujeres**: La antigüedad. Modelos femininos. Madrid: Taurus, 1993, p.8.

A História da Arte tradicional, que catalogou e organizou a produção artística da humanidade foi responsável para a disseminação deste conhecimento. Apesar de sua importância, esta história tem marcado sua atuação, priorizando e enaltecendo a atuação artística dos homens. A mulher como produtora de arte é invisível, raramente aparecendo nas páginas de incontáveis livros que formam o acervo desta história ocidental. Em contrapartida, a representação feminina, em poses definidas por um olhar masculino, é uma constante nestes mesmos livros, que mostram obras de arte desde épocas remotas, como a dos helenos, em que reverberam corpos femininos idealizados nas diversas representações de mulheres.

A reflexão sobre a História da Arte, que estrutura, sobretudo, a formação teórica das escolas de artes visuais, permite-nos verificar o peso daquilo que é difundido por esta história através de seus relatos, de seus discursos, na formatação de suas imagens, para o trabalho de fortalecimento de uma hierarquia de gênero na qual o homem sempre está em lugar privilegiado em relação à mulher. Verificar, também, de que forma ela atua para a (re) construção e (re) produção das representações de gênero de docentes e alunos/as, reforçando esta hierarquização. O conceito de representação, presente neste trabalho, é aquele utilizado por Stuart Hall, teórico ligado aos Estudos Culturais. Em seus estudos, as representações são significados que sujeitos, objetos, eventos, reais ou fictícios, passam a ter culturalmente e que são transmitidos através das diferentes formas de linguagem: escrita, falada, literária, corporal, das artes visuais, musicais, enfim, de todas as artes. Tomemos como exemplo as diferentes representações que falam de um homem que tem maior capacidade intelectual do que a mulher, e que é mais capaz artisticamente; que é o gênio da pintura. Estas e outras tantas representações culturais, que foram constituídas no decorrer da história da humanidade, constituem o campo simbólico das culturas nas quais interagimos, campo que atua constantemente e tem o poder de influenciar nossas ações e posições. Cabe ver até que ponto a História da Arte sistematiza esta hierarquia, que serve para reforçar as desigualdades de gênero, no dia a dia daqueles que estruturam seus conhecimentos à sombra de suas informações.

A abordagem da História da Arte, como campo de conhecimento, trabalhando com o percurso da arte na sociedade ocidental desde o Renascimento, permite que sejam verificadas as maneiras como os discursos sobre as mulheres são processados e que se expressam na forma como elas foram e continuam a ser representadas. Estas imagens, realizadas a partir de um olhar masculino, mostram corpos ideais, tipos ideais de beleza, formas tipo, enfim. Refletir sobre as formas de representação leva-nos a constatar que as atitudes e valores dos artistas do Renascimento, que retomaram dos gregos as formas idealizadas de representação feminina, ainda são mantidas. São imposições quanto ao tipo de beleza, que são divulgadas pelo cinema, pela moda, pela publicidade, pela televisão e pela mídia.

1.1 Percurso e sentido das representações femininas através dos tempos.

Avaliar a História da Arte ocidental em seus diferentes períodos possibilita que analisemos detidamente a questão sobre a visibilidade das ‘formas femininas’, a partir da criação destas

imagens por artistas do sexo masculino. O uso massivo da figura da mulher levou pesquisadoras/es como Nead (1998), Val Cubero (2003), Berger (2005) a focarem algumas de suas investigações nos estudos das representações do corpo feminino nas artes visuais, assim como em outras instâncias já citadas. Algumas historiadoras (Linda Nochlin, é um exemplo) têm questionado as razões que levam homens e mulheres a serem representados de forma tão diferente pelos artistas, em seus diferentes percursos. Para John Berger, tanto "na arte, como na publicidade, os homens agem e as mulheres aparecem. Homens olham as mulheres. Mulheres observam a si mesmas sendo olhadas".[2]

Ele considera que as formas de representações diferenciadas de mulheres e de homens acontecem, "não porque o feminino seja diferente do masculino, mas, porque sempre se supõe que o espectador 'ideal' é homem e a imagem da mulher está destinada a adulá-lo".[3] Essas afirmações servem para desvelar o significado dos discursos presentes nas imagens das mulheres, que contém, implicitamente, uma hierarquia de gênero, constituída simbolicamente no curso da história.

A percepção social do corpo e a sua idealização começam a se processar a partir do Renascimento. É, também, a partir desta época que começa a produção de nus femininos na arte ocidental. Val Cubero (2003) afirma que, a análise da pintura desses nus na História da Arte, possibilita-nos chegar ao decifrамento de seus significados ao bebermos em suas fontes que, aparentemente, parecem mudas. As pesquisadoras desejam saber quais foram as razões que levaram os artistas renascentistas a optarem por essas representações femininas. A resposta a esta questão pode estar na interação de uma série de fatores que marcaram o período. Um fato diretamente ligado a isso seria, segundo Val Cubero (2003), a instituição do matrimônio cristão, monogâmico e indissolúvel, cujo estatuto matrimonial definiu os papéis de cada um dos esposos dentro da relação, e na sociedade em geral. Segundo esta autora, entre os séculos XVI e XVII, inúmeros livros[4] foram escritos descrevendo qual era a educação que a mulher deveria receber, assim como apontavam o silêncio, a castidade e a modéstia como atributos específicos das mulheres, que deveriam ser cultivados.

Também o humanista e arquiteto Leon Battista Alberti escreveu em sua obra *I libri della famiglia*, no século XV, sobre a importância da unidade familiar, descrevendo as características de debilidade e passividade como próprias à mulher, enquanto que as de fortaleza e vigor correspondiam aos homens. Para ele, "a finalidade da família era a de assegurar reputação, honra, bons costumes e moralidade".[5]

---

[2] BERGER, **Modos de ver**. Barcelona/Espanha:Gráfica 92, 2005, p.55.

[3] Ibid, 2005, p. 74.

[4] VAL Cubero, Alejandra. **La percepción social del desnudo em el arte (siglos XVI y XVII)**: pintura, mujer y sociedad. Madrid: Minerva, 2003. Esta autora fala do livro de Torcuato Tasso, *Discorso della virtú femenile et donnesca*. Cita, também, outros livros como *La perfecta casada*, de Fray Luis de Léon, *La instituición de la mujer cristiana*, de Luis Vives, publicado em 1523. Para esses autores, o melhor estado a que as mulheres poderiam aspirar era o de casada. Quando enviuvassem, o melhor que tinham a fazer, para serem respeitadas, era tomar o hábito e renunciar ao corpo. Duas escritoras reputadas de Veneza, de final do século XVI, criticaram publicamente a situação das mulheres dentro do casamento, sendo que Veronica Franco denunciou a situação das mulheres de classes menos favorecidas, enquanto Moderata Fonte "ridicularizou o matrimônio como sendo o único caminho aberto para as mulheres, além do de prostituta ou monja" (VAL CUBERO, 2003, p.47).

[5] VAL CUBERO, 2003, p.47.

A igreja cristã teve participação ímpar na divulgação e reprodução das representações de mulheres, cultivadas desde muitos séculos, que salientavam o seu caráter primitivo e instintivo, considerado perigoso para os homens. A origem deste 'estigma' encontra-se na leitura extremamente severa dos textos bíblicos, principalmente do Antigo Testamento, no qual Eva aparece como aquela que se deixou tentar, comendo o fruto proibido da árvore da sabedoria, mas que também tentou seu companheiro; imagem imposta desde o início do cristianismo e que no período medieval foi constantemente reforçada, mostrando Adão e Eva em atitude de culpa e de vergonha: Adão aparece tapando os olhos com as mãos e Eva, cobrindo os seios e o púbis, mostrando uma imputação de culpa diferenciada. Em virtude da posição da igreja no julgamento dos dois sexos, as mulheres ficaram marcadas como seres perigosos, desviantes, que precisavam ser protegidos de suas inclinações avessas e de seu próprio corpo.

Artisticamente, por volta do século XV, foram definidas as posturas e as poses mais apropriadas para representar as mulheres a fim de evitar os males que suas imagens pudessem causar. Esta nova orientação promoveu uma completa transformação no universo das imagens, pois o erotismo, e o vigor anatômico naturalista, deram lugar às representações de imagens femininas idealizadas.

Este novo sentido de representação foi sinônimo da visão agostiniana, que considerava que "para haver a redenção da 'mulher', ela deveria ser submetida à disciplina e controle do corpo",[6] já que era uma pecadora.

Com as mudanças na sociedade renascentista, o discurso que difundia as novas obrigações femininas, conjugado com o discurso religioso sobre os malefícios da mulher, encontra na idealização da imagem feminina um novo suporte para enaltecer as qualidades que os homens consideravam apropriadas para preservar a honra da família. Essa idealização concretizou-se quando os humanistas florentinos criaram a Academia Neoplatônica, que tinha em Marsílio Ficino um dos seus pensadores, cujas inspirações nas idéias clássicas de beleza serviram para introduzir um novo ideal estético na sociedade florentina. Este pensador foi responsável por ali estabelecer uma profunda relação entre beleza e bem, sendo a imagem idealizada da mulher um dos meios de acessar a contemplação do divino. No livro de sua autoria *Theologia Platônica* ele argumentou que a beleza física estimulava a alma à contemplação da beleza espiritual ou divina. Segundo Val Cubero, "a teoria do amor platônico criou uma imagem da mulher como ser passivo e dependente, e possibilitou uma percepção da natureza feminina atravessada pela positividade da idealização que necessariamente se traduzia em negatividade na vida real ".[7] Os cânones de beleza feminina, que eram divulgados por meio de autores da época, destacavam as características físicas que toda a mulher deveria possuir e que seriam reflexos de qualidades morais, sociais e éticas. Ficava assim estabelecido que uma mulher era bela quando sua moral correspondia a seus traços de formosura, proporcionando aos artistas submeter um corpo feminino a uma representação idealizada. A arte concebida pelos homens

[6] VAL CUBERO, 2003, p.61.

[7] VAL CUBERO, 2003, p.48.

expressava um discurso de atuação bastante convincente, com aquelas qualidades que eles esperavam ou desejavam das mulheres.

Segundo afirma Nead, mais do que qualquer outro tema, o nu feminino passou a dar sentido à arte, uma vez que "a imagem de um corpo feminino desnudo, pendurada numa galeria de arte, constitui normalmente uma abreviação da arte; é um ícone da cultura ocidental, um símbolo da civilização e do talento".[8] A questão que esta autora propõe, e que se assemelha aos questionamentos de muitas outras investigadoras, é sobre como e por que o nu feminino adquiriu este papel na arte ocidental. Para ela, o nu feminino não é simplesmente um tema a mais, dentro do conjunto de temas que os artistas escolheram para pintar ao longo da História da Arte. A idealização da representação do nu no Renascimento, fez com que ele adquirisse um novo significado, passando a simbolizar a transformação da matéria corpórea da natureza em formas elevadas do espírito e da cultura. O nu feminino, desde então, pode ser entendido como meio de conter a feminilidade (visão biológica) e a sexualidade feminina, ao se transformar em matéria informe e indiferenciada, a partir de procedimentos e convenções da arte. Ao controlar o corpo sem regras, natural, os artistas passaram a situá-lo "nas fronteiras seguras do discurso estético".[9]

Esta autora reforça a idéia, de que a forma de representação do corpo feminino pode ser vista como um discurso sobre a mulher, que se manifesta por onde houver esse gênero artístico. E que tem amplas possibilidades de produzir e sedimentar identidades de gênero que reforçam desigualdades **.**

Nead (1998) expõe algumas idéias desenvolvidas pelo historiador Kenneth Clark sobre o nu feminino que vê a transformação do corpo despido em nu (arte), como o passo do real ao ideal. "Se o nu, segundo formulação de Clarck, é o corpo 'vestido' pela arte, como se disséssemos o corpo em representação, o corpo despido deve representar o corpo antes de sua transformação em estética".[10] A transformação do corpo da mulher em nu feminino é um ato de regulação, tanto do corpo como do espectador cujos olhos disciplinam-se a partir de convenções e de protocolos criados para as artes plásticas. O que se vê é um produto cultural formalizado e convencionalizado: o corpo e seus limites.

Há inúmeros exemplos na historiografia da arte que servem para ilustrar como é convertida em representação a relação entre a cultura e o corpo feminino. A mulher pode ser mostrada como uma alegoria da castidade desde que não contenha conotações sexuais que possam representar perigos para o espectador. O ato de representação do nu feminino é em si mesmo um ato de regulação que ao contornar o corpo converte sua superfície numa espécie de armadura.

Os humanistas, ao idealizarem o corpo feminino, preenchendo-o de significados, institucionalizaram cada vez mais as diferenças, estabelecendo uma hierarquia dos caracteres femininos e masculinos, que serviu para determinar a classificação de novos saberes legítimos e diferenciados para cada sexo, que valeu de argumento para que somente os homens pudessem

[8] NEAD, Lynda. **El desnudo femenino:** arte, obscenidad y sexualidad. Madrid: Tecnos,1998, p.11.

[9] Ibid, 1998, p.13.

[10] Ibid, 1998, p.31.

participar das universidades e das academias de arte, cujo acesso era negado às mulheres, ao menos até o século XIX.

Devido às dificuldades impostas às mulheres para estudar, ou de escolherem os temas artísticos que desejassem representar, elas realizavam obras cujas qualidades eram associadas à feminilidade, como o sentimental e o decorativo, que serviram e tem servido para diferenciar o que era a 'arte culta' realizada pelos homens. Isso abria um enorme fosso entre a produção, e a conseqüente valorização de obras realizadas por homens e mulheres. A obra masculina, desde o Renascimento, era enaltecida, não ocorrendo o mesmo com a escassa produção feminina. Se os homens podiam receber títulos de nobreza como valorização de sua arte, as mulheres somente podiam ser artistas se fossem de família nobre ou se pertencessem a uma família de artistas. Por isso, tornou-se mais fácil considerar somente os homens como gênios, e que se difundisse a crença de que ser gênio é uma prerrogativa masculina e não feminina.

Como pode ser visto, existia no Renascimento uma relação entre as artes visuais, os tratados estéticos e os modelos cortesãos de conduta que afetava, principalmente, às mulheres. A beleza proposta pelos autores da época, segundo Val Cubero, "era de uma beleza 'domesticada', beleza como signo de integridade moral, de percepção divina, beleza que não é espontânea sendo alcançada com os corretos cuidados corporais ".[11]

Este espírito misógino contra a mulher, que lhe impunha adjetivos e lhe confinava à vida doméstica, impedindo-lhe o livre arbítrio para decidir sua vida, manifestou-se na linguagem artística de cada período da História da Arte. Por isso, a análise de obras de arte deve sempre ir além do aspecto meramente formal destas obras.

1.2 A imagem que nos fala

Levando em consideração o fato de que qualquer obra de arte tem origem e contém discursos que expressam determinadas mentalidades, sempre que olharmos para uma determinada obra de arte, não podemos esquecer que nunca olhamos somente uma coisa inerte, mas, sim para uma história contida nela. Muitas vezes, o diálogo que se estabelece entre o observador e a obra, expressa o intento desse observador de verbalizar, de explicar como, metafórica ou literalmente, ele compreendeu a visão das coisas do mundo expressas pelo discurso de quem realizou a obra. Ao olhamos uma imagem que parece não dizer nada, mesmo assim, ela estabelece sutilmente uma relação conosco.

Uma imagem, na verdade, expressa uma visão de mundo que foi recriada ou reproduzida, ou, como afirma Berger (2005), é uma aparência, ou conjunto de aparências, que foram separadas do lugar e do instante em que apareceram pela primeira vez e preservadas por uns poucos momentos, ou séculos. Ele considera que "toda a imagem encarna um modo de ver".[12] E que nada melhor do que imagens para oferecer um testemunho direto de outras épocas, uma vez que as imagens

[11] VAL CUBERO, 2003, p.51.

[12] BERGER, 2005, p.16.

são mais precisas e mais ricas que a literatura. Não pretende, com isso, "negar as qualidades expressivas ou imaginativas da arte, nem tratá-la como uma simples prova documental",[13] pois quanto mais imaginativa é uma obra, com mais profundidade podemos compartilhar a experiência do artista com o visível.

Na verdade, não se fica impassível perante as imagens observadas, pois são imagens, sozinhas ou em grupos, de ambos os sexos que expressam pela maneira como são apresentados os discursos formadores de opinião de cada época.

Estas obras, embora façam parte de uma iconografia considerada universal, aceita e aclamada por todas/os, constituem formas materializadas de um determinado modo de ver que é sistematicamente difundido como sendo o único.

Como a História é dinâmica, uma vez que testemunha mudanças políticas, religiosas, sociais, econômicas, ela é responsável por difundir diferentes formas de discurso em relação ao gênero e a sexualidade, tanto feminina, como masculina. A avaliação da História da Arte de cada época mostra que houve mudanças no estilo de representar a mulher: das formas mais clássicas, às mais reais e expressionistas. No entanto, o que autores como Nead (1998), Berger (2005) afirmam é que, embora os estilos tenham sofrido modificações, as características atribuídas às representações femininas foram mantidas no século XX.

Segundo Nead (1998), avaliar a fotografia de uma praticante de *bodybuilding,* Lisa Lyon,[14] realizada pelo artista estadunidense Robert Mapplethorpe, possibilitou-lhe ver que o controle sobre corpo da mulher ainda se repetia no século XX, pois o corpo fotografado não é o do modelo, mas um corpo que sofreu modificações, tendo sua superfície convertida em carapaça, ou segundo Nead (1998, p. 23), "numa armadura metafórica". Ao promover modificações no corpo, o fotógrafo foi responsável por um ato de regulação desse corpo, controlando, assim, a falta de docilidade do corpo feminino. A feminilidade revisada, segundo expressão dessa autora, parece somente trocar "um estereótipo por outro; uma imagem do corpo belo de mulher por outro, se possível mais vigoroso, que pode ser absorvido pelo repertório patriarcal de estereótipos femininos".[15]

Berger também considera que o modo de ver as mulheres não mudou, sendo mantido o uso essencial para o qual se destinavam suas imagens. Para ele, a

> representação das mulheres na arte ocidental solidifica uma imagem mínina de passividade, de submissão a um olhar masculino, tanto do artista quanto do espectador preferencial. Para ele, o protagonista principal destas obras, um suposto espectador masculino para o qual a obra foi endereçada (tanto como espectador como possível comprador) nunca é pintado. A mulher é o motivo principal do nu como gênero da pintura a óleo européia, mesmo quando o tema a ser representado é uma alegoria ou história mística. [...] O tema, ou o pretexto para a pintura, é o próprio nu feminino.[16]

[13] BERGER, 2005, p. p.17.

[14] Lisa pousou para uma série de fotografias que foram publicadas num livro intitulado, *Lady: Lisa Lyon,* em 1983. A prática deste esporte pode reformar, reforçar e endurecer as superfícies do corpo. Segundo Nead, parece oferecer um certo tipo de liberação, uma maneira de desenvolver a musculatura e a força física das mulheres, produzindo um tipo diferente de imagem corporal feminina.

[15] NEAD, 1998, p.22.

[16] BERGER, 2005, p.57.

As avaliações feitas por esses autores ressaltam a permanência de atitudes e valores do Renascimento, que continua a ser mantida.

Esta constatação levou Berger (2005) a afirmar que as mulheres se conhecem através das mulheres feitas pelos homens, o que me fez refletir sobre a importância de analisar o material que é utilizado e que faz parte do 'dia a dia' das escolas de arte para tentar desfazer representações recorrentes sobre a mulher.

Pelo fato de se oporem à manipulação de imagens femininas, mostradas pela História da Arte, algumas/uns artistas/teóricas passaram a contestar essa permanência, propondo-se inaugurar um novo olhar sobre as mulheres. Não houve uniformidade nestas contestações, mas os encaminhamentos geraram discussões sobre o fato de que as mulheres continuam a ter sua imagem usada, ou manipulada pelos homens. Algumas optaram por refletir, às vezes ironicamente, sobre as representações femininas, valendo-se do recurso das máscaras, ou de personagens, cujo significado tem a ver com a imposição à mulher, de modas e padrões de beleza, que servem para mascarar o seu corpo e a sua identidade.

Entre as artistas estadunidenses está Cindy Sherman, com seus Fotogramas de filmes sem título, que são compostos de uma série de auto-retratos fotográficos, nos quais ela se apresenta como mulher fatal, camponesa ingênua, garota independente profissionalmente, mulher vulgar, em que imita posturas e situações de filmes de Hollywood de sua infância. Esse trabalho foi aprovado por teóricas feministas que viram nele "uma exposição brilhante da idéia de feminilidade como um mascaramento",[17] pois ao imitar diferentes personagens do cinema, ela poderia estar criticando a versatilidade que é exigida da mulher para que seja considerada e respeitada. Outra artista que trabalha com a idéia de destruir imagens visuais de revistas femininas, é a estadunidense Sarah Charlesworth, que subverte o sentido original destas imagens, isolando os detalhes dos objetos glamourizados, como na obra *Figuras* composta de duas imagens: uma é um vestido de noite, que guarda o modelado do corpo, porém está sem cabeça e braços, e a outra é uma mulher atada, coberta por uma roupa que parece escravizá-la. São imagens fragmentadas e isoladas do contexto de onde foram subtraídas e que parecem revelar o vazio existencial que é mostrado por trás formas criadas pela fantasia masculina.

Outras artistas dedicaram-se a representar imagens de mulheres reais, excluídas da arte, como mulheres velhas, gordas, muitas vezes disformes e com seios mutilados. Esses são alguns exemplos entre tantos que mostram como há artistas que tem tentado contribuir para desfazer as formas de representação feminina consagradas pelo olhar masculino.

As obras dessas artistas figuram nos livros de História da Arte Contemporânea, compondo pequenos capítulos sob o título de Arte baseada num tema, feminismo pós-moderno.[18] Ali foram introduzidas mulheres artistas, assim como as formas de representação

[17] HEARTNEY, 2002, p.57.

[18] O capítulo sobre Arte baseada num tema: artes afro-estadunidense, afro-caribenha, feminista e gay, é o XI capítulo do livro *Movimentos artísticos desde 1945,* de autoria de Edward Lucie-Smith, Edward. O Feminismo Pós-Moderno faz parte do 4º capítulo do livro *Pós-Modernismo*, de autoria de Eleanor Heartney.

que elas propuseram, embora ainda separadas da produção artística masculina, o que demonstra que a desigualdade de julgamentos é mantida.

Referências bibliográficas:

BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona/Espanha: Gráficas 92, 2005.
BOURDIEU, Pierre**. A economia das trocas simbólicas.** Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2005 b.
DINIZ, Carmen Regina Bauer. **As representações de gênero de docentes do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Pelotas**.324f. 2011. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.
DUBY, Georges; PERROT, Michelle (coordenadores). **Historia de las mujeres en Occidente.** La Antigüidad. Modelos femeninos. Argentina: Taurus, 1993.
HALL, Stuart. The Work of Representation. In: HALL, Stuart (org.). **Representation:** cultural representations and signifying practices. London: Sage, 1997a. p.15-74. -10.
HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
LUCIE-SMITH, Edward. **Movimientos Artísticos desde 1945.** Temas y conceptos. Barcelona: Ediciones destino S.A, 1998.
NEAD, Lynda. **El desnudo femenino:** arte, obscenidad y sexualidad. Madrid: Tecnos, 1998.
VAL CUBERO, Alejandra. **La percepción social del desnudo en el arte (siglos XVI y XIX):** pintura, mujer y sociedad. Madrid: Minerva, 2003.

O corpo monstruoso como território artístico nas obras de Diane Arbus e Walmor Corrêa

Caroline Leal Bonilha - Universidade Federal de Pelotas - UFPEL
Janaina Schvambach - Universidade Comunitária da Região de Chapecó - Unochapecó

Resumo: A presença de representações do corpo tem sido uma constante no campo da arte, no entanto, as diferentes poéticas tem nos legado possibilidades diversas de aproximação e de diálogo com esses corpos. O presente trabalho tem por objetivo apresentar e discutir a maneira como Diane Arbus (1923 - 1971) e Walmor Corrêa apropriam-se da história da representação do corpo, seja ele humano ou mitológico, para discutir questões relativas à abjeção voltada para aquilo ou aqueles que permanecem à margem do imposto pelos regimes de normatização.

Palavras-chave: Diane Arbus. Walmor Corrêa. Corpo.

Abstract: The presence of representations of the body has been a constant in the field of art, however, has different poetic legacy in various ways to approach and dialogue with these bodies. This paper aims to present and discuss the way Diane Arbus (1923-1971) and Walmor Corrêa appropriating the history of the representation of the body, be it human or mythological, to discuss issues facing the abjection that or those remain on the margins of the tax regimes of regulation.

Keywords: Diane Arbus. Walmor Corrêa. Body.

O presente trabalho pretende discutir o lugar do corpo monstruoso nas imagens fotográficas da artista estadunidense Diane Arbus (1923 - 1971) e nos desenhos do brasileiro Walmor Corrêa. Entre as obras de Diane Arbus destacamos aquelas nas quais seu objeto de interesse recai sobre sujeitos que causam algum tipo de estranheza por conta de sua aparência física, o que ocorre, por exemplo, em *Child whit a toy hand greenade in Central Park, N.Y*, de 1962. Já na produção de Walmor Corrêa, será analisada uma obra pertencente à série de 2005 intitulada *Unheimlich*, imaginário popular brasileiro, na qual o artista apresenta autopsias de seres antropomórficos comuns no folclore do país entre os quais o Curupira.

Ainda que possuindo particularidades que os distanciam, referentes à poética geral relacionada à produção e a escolha da linguagem artística, Diane Arbus e Walmor Corrêa compartilham do interesse pela alteridade que os coloca em diálogo com um território comum no campo da história da arte: o olhar sobre o corpo do outro seja ele humano ou monstro.

O registro artístico do corpo pode ser considerado como ponto de intersecção entre duas perspectivas históricas distintas sobre o sujeito. De um lado Walmor Corrêa e o olhar da ilustração científica que remonta as tão conhecidas dissecações anatômicas realizadas por artistas renascentistas e barrocos. Tal tradição adentra o território latino-americano através dos trabalhos de artistas viajantes entre os séculos XVII e XIX que, além de empreender a catalogação da fauna e da flora, também realizavam, em alguns casos, o registro tipológico dos habitantes do novo mundo. Já a fotografia, linguagem escolhida por Diane Arbus, aparece na história da arte ocupando o lugar que antes pertencia à pintura no âmbito do retrato e obteve sua popularização através dos carte-de-visite de André Disdéri, técnica de baixo custo na revelação da imagem e na formatação de uma estética fotográfica particular. Em ambos os casos, a perspectiva artística lança o olhar sobre o corpo do outro, possibilitando observá-lo sem restrições e tornando próximo aquilo que antes estava distante, estabelecendo um território onde o outro pode ser dissecado e analisado em sua estranheza.

A partir da obra de Judith Butler (2002) é possível pensar a estranheza com relação ao outro através do conceito de abjeto. Para autora o corpo abjeto é aquele que não importa, que não é inteligível e, consequentemente não possui existência legitima. Nas palavras de Butler (2002) esses são "corpos cujas vidas não são consideradas 'vidas' e cuja materialidade é entendida como 'não importante.'"[1] Outra característica que esses corpos carregam é a generalização e a falta de veiculação de conteúdos referentes às suas histórias de vida, sendo constantemente coligados sob o signo de grupos que definem o indivíduo através do coletivo, processo que acentua sua falta de existência como sujeito particular.

Anões, gigantes, albinos, pessoas com deformidades físicas, ou como eram classificados nos anos nos quais o trabalho de Arbus foi desenvolvido, *freaks.* Essa é uma das principais associações relacionada aos retratos produzidos por Diane Arbus entre a década de 1950 e o início da década de 1970. Na fotografia *Child whit a toy hand greenade in Central Park, N.Y* (Criança com uma Granada de brinquedo na mão no Central Park, Nova York) realizada em 1962, podemos observar um menino, enquadrado de corpo inteiro e localizado próximo ao centro composicional. A granada de brinquedo, que aparece no título da imagem, encontra-se na mão direita do menino que tem o braço completamente estendido, a palma da mão e o objeto estão virados para o espectador. A mão esquerda imita o gesto da direita, no entanto, a ausência da gramada faz com que a rigidez do braço e dos dedos flexionados se tornem ainda mais evidentes do que na mão que segura o brinquedo. A criança possui as pernas igualmente estendidas, o pescoço levemente flexionado para a esquerda e expressão facial tensa, os lábios estão apertados um contra o outro e os olhos arregalados. A posição e a expressão da criança enfatizam o estranhamento que a imagem causa.

[1] PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. IN__Estudos Feministas, 2002, p. 161.

Segundo Kuramoto[2] (2006), Arbus teria realizado duas grandes descobertas artísticas, a primeira estaria relacionada ao lugar do espectador e a segunda a democratização do conceito de *freak.* Tal democratização operaria através dos retratos realizados por Arbus nos quais, mesmo pessoas "normais", aparecem de forma estranha e desequilibrada (KURAMOTO, 2006, p. 15), assemelhando-se a corpos abjetos. É justamente esse o jogo de contradições aplicado à fotografia do menino. Ao analisarmos a prova de contanto revelada por Arbus, percebemos que das diversas fotografias realizadas tendo a criança como modelo, mais especificamente 08, a escolhida pela artista é justamente aquela na qual ele está mais estranho, quase deformado pela tensão de sua postura. Para Kuramoto (2006) é como se Arbus "usurpasse das mais variadas pessoas e situações um elemento excêntrico, traçando um denominador comum para a multiplicidade que o mundo abarca" (p. 29).

Esse mesmo elemento excêntrico é encontrado nas representações realizadas por Walmor Correa. No trabalho de título Curupira, mistura de grafite e acrílica sobre tela, realizado como parte da série *Unheimlich*, Imaginário popular brasileiro, o artista apresenta o corpo do fantástico personagem do folclore brasileiro. A lenda identifica Curupira como um guardião das matas que vigia árvores e conduz os animais pela floresta tropical. Em algumas versões, Curupira também aparece impondo castigos e perseguindo aqueles que agridem a natureza ou invadem a mata. A primeira aparição do personagem está registrada nos escritos do jesuíta português José de Anchieta que datam de 1560.

O Curupira de Walmor Correa apresenta os aspectos mais estranhos do mito dissecados. Ao invés da aparência por vezes infantilizada, propositalmente pensada como possibilidade aproximativa entre crianças e folclore, o artista enfatiza elementos exóticos expostos sem pudor no corpo nu e estendido do Curupira. É justamente esse corpo morto, nu e estendido, como em uma mesa de autópsia que ocupa o centro da representação de 195 cm por 130 cm. Um único olho no meio da testa, ausência de órgãos genitais e os característicos pés virados para trás chamam atenção na imagem. O artista deixou aparente na caixa torácica parte da ossada do que parece ser sua espinha dorsal e algumas das costelas do lado esquerdo. A mesma possibilidade de ver aquilo que deveria estar sob a pele aparece em outras regiões no corpo, a técnica empregada revela, traz para a superfície as estruturas que deveriam estar protegidas, a observação do interior do corpo pode ser feita através de pontos de transparência. Na pélvis, próximo ao local no qual deveriam estar os órgãos genitais, uma abertura deixa expostas algumas estruturas internas, de forma semelhante estão aparentes nervos e músculos da panturrilha direita do Curupira. Cercando a imagem central, em ambos os lados, podemos observar a dissecação mais detalhada de partes do corpo como o crânio e os pés. A autópsia realizada por meio do desenho materializa, através da utilização de uma longa tradição de observação, estudo e registro da anatomia humana, a abjeção do corpo folclórico.

[2] KURAMOTO, Emy. A representação diruptiva de Diane Arbus : do documental ao alegórico. Unicampi: Campinas, 2006. Dissertação de mestrado.

Para Paula Ramos[3] (s/d) a poética comum, aquilo que une as diversas representações realizadas por Walmor Corrêa pode ser identificada no caráter hibrido e excêntrico das formas criadas, perversidade e estranhamento são outros dois adjetivos utilizados na descrição do trabalho do artista. Ainda de acordo com a autora, a palavra *Unheimlich*, que nomeia a série a qual pertence o Curupira, teria sido retirada de um texto de Sigmund Freud e seu significado estaria relacionado àquilo que não faz parte do cotidiano, que causa estranhamento. Em operação semelhante à empreendida por Diane Arbus, Walmor Correia materializa o corpo monstruoso através da arte, dando a ver a abjeção concreta da realidade, seja ela imaginária ou não.

Tanto as fotografias de Diane Arbus, como os trabalhos de Walmor Corrêa, atravessam a historicidade de seus objetos, instaurando uma temporalidade própria, livre do realismo (KURAMOTO, 2006, p. 41) sem, no entanto, negá-lo. Kuramoto (2006) afirma que,

> No universo de Arbus, como vimos, não há fidelidade nas proporções, sua América se reduz a tolos, megalomaníacos, estrelas decadentes, excêntricos. O real se inscreve em sua fotografia de maneira deformada, embaçando muitas vezes, como na experiência de Goethe, as fronteiras entre o real e o símbolo, tornando cômicos certos aspectos das cerimônias de seu tempo.[4]

No caso de Walmor Correia, poderíamos dizer que sua América, a do Sul, está reduzida aos seres fantásticos, híbridos e monstruosos. O limite embaçado entre realidade e fantasia que atravessa a poética do artista também apaga as fronteiras entre real e símbolo, expondo o corpo abjeto, mesmo que mítico.

Assim como não há defesa para as personagens (KURAMOTO, 2006, p. 37) representadas nas imagens de Arbus, também não nos resta essa possibilidade frente a obra de Correa. Ainda que fantásticos, seus monstros assustam e fascinam, mesmo que reais, e por vezes “normais”, as imagens de Arbus causam estranhamento, ambos nos aproximam e expõe nosso fascínio pelo corpo monstruoso.

Referências Bibliográficas:

AMBRIZZI, Miguel Luiz; NORONHA, Marcio Pizarro. Pintura e Poética em Walmor Corrêa: dos gabinetes de curiosidade às zoopoéticas. Anais do XI Congresso Internacional ABRALIC. São Paulo, 2008.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. IN__LOURO, Guacira (Org.). O corpo educado. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.151-172.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome. Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia, Volume I. Rio de Janeiro: Ed.34, 2000.

KNAAK, Bianca. A natureza gênero e perversa das criaturas transitórias do mundo da arte. Disponível em http://www.walmorcorrea.com.br/texto/o-estranho-assimilado-processos-cartograficos-na-poetica-de-walmor-correa/. Acesso em 02/08/2014

[3] RAMOS, Paula. O estranho assimilado. Processos cartográficos na Poética de Walmor Correa. Disponível em http://www.walmorcorrea.com.br/texto/o-estranho-assimilado-processos-cartograficos-na-poetica-de-walmor-correa/. Acesso em 02/08/2014

[4] KURAMOTO, Emy. A representação diruptiva de Diane Arbus: do documental ao alegórico. Unicampi: Campinas, 2006. Dissertação de mestrado, p. 41.

KURAMOTO, Emy. A representação diruptiva de Diane Arbus: do documental ao alegórico. Unicampi: Campinas, 2006. Dissertação de mestrado.
PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. IN__ Estudos Feministas, 2002, p. 161.
RAMOS, Paula. O estranho assimilado. Processos cartográficos na Poética de Walmor Correa. Disponível em http://www.walmorcorrea.com.br/texto/o-estranho-assimilado-processos-cartograficos-na-poetica-de-walmor-correa/. Acesso em 02/08/2014.

O corpo idealizado: as representações do filósofo Ramon Llull nas iluminuras do Breviculum (c. 1325)

Fabrícia dos Santos Giuberti
Universitat d'Alacant - UA

Ricardo Luiz Silveira da Costa
Universidade Federal do Espírito Santo - UFE

Resumo: Por volta de 1325, foi produzido no reino da França um belíssimo codex, o *"Breviculum" (BadischeLandesbibliothek de Karlsruhe, Alemanha, St. Peter, perg. 92)* que narra a vida do filósofo Ramon Llull (1232-1316), tal qual apresentada em sua autobiografia intitulada *"Vida Coetania"* (1311). O *"Breviculum"*, por sua vez, é uma versão reduzida do *"Electorium"*, compilação de obras do filósofo organizada por seu discípulo Thomas Le Myésier (canônico de Arras, doutor em Medicina e membro da Sorbonne [m. em 1336]), obra feita com a intenção de simplificar o pensamento de Llull e assim apresentá-lo ao ambiente universitário parisiense. O objetivo desse trabalho é discorrer uma narrativa iconográfica de duas das 12 iluminuras do *"Breviculum"* e compará-las com o conteúdo da *"Vida Coetânia"*. Para tanto, utilizaremos à metodologia defendida por Jean-Claude Schmitt (O corpo das imagens), que ressalta a especificidade da arte em sua relação dinâmica com a sociedade que a produz.

Palavras-Chave: Corpo.Ramon Llull. Iluminuras.Breviculum

Abstract: In the Kingdom of France, around 1325, a beautiful codex was produced. It was called the *"Breviculum" (BadischeLandesbibliothek de Karlsruhe, Germany, St. Peter, parchment. 92), and it narrates the life of philosopher Ramon Llull (1232-1316) as it is presented in his autobiography entitled "Daily Life"* (1311). The *"Breviculum"*, however, is a reduced version of the *"Electorium"*, a compilation of Llull's works organized by his disciple Thomas Le Myésier (canon of Arras, doctor in Medicine and member of Sorbonne [m. in 1336]) that is intended to simplify Llull's thought in order to present it to the parisian university environment. The aim of this paper is to expatiate on an iconographic narrative of two of the 12 illuminations of the *"Breviculum"* and compare them with the content present in "Daily Life". To that end, the methodology employed will be that of Jean-Claude Schmitt (the body of images), which highlights the specificity of the art in its dynamic relationship with the society that produces it.

Keywords: Body. Ramon Llull. Illuminations. Breviculum.

Apresentação

Ramon Llull (1232-1316) é uma figura complexa, no sentido mais literal da palavra[1]. Durante sua longa vida acumulou vários títulos: o de filósofo cristão na tradição neoplatônica, como o primeiro dos grandes místicos hispânicos, como o primeiro europeu a escrever novelas em prosa sobre temas contemporâneos, como o primeiro europeu (desde a Antiguidade clássica) que utilizou a língua materna para tratar de Teologia, Filosofia e Ciência, como um dos criadores do catalão literário, como missionário, apologista cristão e fundador de uma escola de línguas orientais destinada à formação de missionários e finalmente como o inventor de uma Arte (sistema de técnicas semimecânicas com notação simbólica e figuras combinatórias, base de sua apologética e aplicável a todos os campos do saber humano)[2]. É sobre a vida desse notável homem que discorreremos em nossa narrativa iconográfica.

I- Vida Coetânea

> A honor, glòria, laor e magnificència de nostro senyor Deu Jesus crist, lo reverend e digne de gran memòria mestre Ramon Llull, del regne de Mallorques, instat e sollicitat una e moltes vegades per alguns seus devots, referí e recontàles coses davall escrites, on se conten en la sua vida, conversió e penitència molt alta e meravellosa, segons que especificadament davall aparrà.[3]
>
> À honra, glória, louvor, magnificência de Nosso Senhor Deus Jesus Cristo, o reverendo e digno de grande memória, mestre Ramon Llull, do reino de Maiorca, instado e solicitado uma e muitas vezes por alguns de seus devotos, (ele) referiu e contou as coisas abaixo escritas, onde se contêm a sua vida, conversão e penitência[4] muito alta e maravilhosa, segundo que aparecem abaixo especificadamente.

Provavelmente por volta de setembro do ano de 1311, Llull ditou sua vida *(Vita Coaetania)* aos monges de Cartuxa de Vauvert,[5] em Paris, extramuros, onde hoje se situam os Jardins de Luxemburgo.[6] A primeira redação foi em latim porque a obra foi concebida como uma apresentação de Ramon ante o Concílio Geral da Igreja que se celebrou naquele ano na cidade de Vienne, no Delfinado.[7] Houve uma tradução catalã, feita por um discípulo no final do século XIV, o qual introduziu algumas mudanças. *A* Vida Coetânia é uma justificação da vida e da obra de Llull, muito bem fundamentada: desde sua conversão até sua ida ao Concílio, o

[1] BONNER, Antoni. "Ambient Històric I vida de Ramon Llull". In: *Obres Selectes de Ramon Llull (1232-1316)*. Mallorca: Editorial Moll, 1989, Vol. I, p. 03.

[2] Ibid.; loc. cit.

[3] RAMON LLULL. *Vida Coetânia* (trad.: Ricardo da Costa). Disponível em: <http://www.ricardocosta.com>. Acesso em: 28 de julho 2014.

[4] Passagem tipicamente franciscana. Ver OLIVER, Antonio. "El Beato Ramon Llull en sus relaciones con la Escuela Franciscana de los siglos XIII-XIV". *In*: *Estúdios Lulianos*, 1966, pp. 47-55. In: COSTA, op. cit., p. 6. nota 4.

[5] Vauvert era um dos três depósitos de livros criados por Llull em vida, com o objetivo de transmitir sua obra às futuras gerações (os outros depósitos eram em Gênova, financiado pelo patrício Perseval Spinola, e em Palma de Maiorca, com o apoio financeiro de seu genro). Estes três depósitos de livros determinaram à futura tradição manuscrita luliana: uma linha francesa, uma italiana e uma catalã. Ibid., p. 5.

[6] Cf. BATLLORI em OE I, 31. Para ver a localização do mosteiro, ver LLINARES, LLULL, p. 90, n. 206. In: BONNER, op. cit., p. 10, nota 1.

[7] BADIA, Lola; BONNER, Anthony.*Ramón Llull: vida, pensamiento y obra literária*. Barcelona: Empúres, 1988, pp. 11- 54.

texto apresenta o beato guiado sempre por uma vontade superior, divina. As peregrinações, as viagens a Montpellier, Paris e Roma, as questões diplomáticas e as viagens missionárias seguem um fio cronológico, em torno do momento culminante (filosoficamente falando) do texto: o discurso que Ramon pronuncia ante o rei de Túnis em 1293, em que pretendeu demonstrar a verdade do Cristianismo através de sua Arte.[8]

II- O Manuscrito

Thomás Le Myésier (1336), um discípulo de Ramon Llull e médico da Corte Francesa, por volta de 1325 organizou o *Breviculum* e o ilustrou com doze miniaturas de grande luxo que se conservam em um códice da *BadischenLandesbibliothek de Karlsruhe* (Alemanha).

O manuscrito, resultado de um trabalho feito entre 1321-1336, no norte da França (possivelmente em Arras), inclui 45 folhas, cujas medidas são, aproximadamente, 34,5 x 28cm.

Le Myésier conheceu Llull em Paris em 1287 e continuou a trabalhar intensamente para difundir os escritos do filósofo, sobretudo para combater as disputas parisienses sobre o averroísmo. A fim de tornar frutífero o lulismo, compilou o resumo de algumas de suas obras: o *Electorium Magnum*, compilação das obras do filósofo e o *"Breviculum"*, sua versão reduzida.

O *Breviculum* está organizado em doze miniaturas de página inteira que narram sua vida de forma sequencial e com textos explicativos. Nele é apresentada a vida de Llull e sua filosofia é representada com imagens alegóricas. Detivemo-nos, inicialmente, na pré-análise iconográfica de duas dessas miniaturas: as lâminas I e IV do pergaminho.

III- Narrativa Iconográfica: Miniaturas do Breviculum

A primeira iluminura do *Breviculum* – lâmina I - está disposta em três cenas. Da esquerda para a direita, há, iconograficamente, a narrativa da conversão de Llull (Figura 1).

O primeiro plano da imagem mostra Ramon sentado a escrever, possivelmente em seu quarto, pois as cortinas abertas mostradas logo acima de sua cabeça, fazem-nos supor tratar-se do interior desse ambiente. Llull olha para o exterior como se contemplasse, de sua janela, a aparição do Cristo cinco vezes repetidas. O Cristo é representado de forma realista, o corpo parece de fato pender-se da cruz, pois sua inclinação é para frente e para direita. A cabeça pende ligeiramente para a mesma direção e chega a tocar o ombro direito e a auréola cruciforme acentua e acompanha esse movimento. O perizônio- manto que encobre a nudez do cristo- é assimétrico e com pregas acentuadas, e chega até a altura dos joelhos, sua cor púrpura, a cor real, pode representar a paixão de Cristo, denotando que mediante a imensa dor o Cristo ainda possui vida. Os olhos da figura estão profundamente fechados e o corpo de Cristo exibe uma trágica flexão de dor,[9] detalhe que enfatiza a aparência de sofrimento e

[8] BADIA, Lola; BONNER, Anthony. 1988, p. 11-54 passim.

[9] FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 159.

Figura 1 - Experiência de conversão e peregrinações de Ramon Lull a Rocamadour e Santiago de Compostela. Iluminura I do Breviculum. Badische Landesbibliothek de Karlsruhe, St. Peter, pergaminho (detalhe). Raimundus Lullus Ikonographie.

a conseqüente humanidade do Cristo. Suas chagas são discretas e delas escorrem pouco sangue. “O movimento do Cristo é igualmente vívido: parece sair-se da composição [...]”.[10] As mãos estão acima da cabeça, sugerindo o peso do corpo inerte. Os joelhos estão levemente flexionados e a perna esquerda encobre parcialmente à direita. O crucifixo aparece em um momento fundamental da hagiografia luliana. Representa o momento em que Llull se encontra com o Cristo crucificado, ou seja, o elemento-chave de sua conversão.

Na Vida Coetânea essa cena é descrita da seguinte maneira: estava Llull uma noite assentado ao lado de sua cama, disposto a compor e a escrever em sua língua vulgar uma cantiga sobre certa mulher que amava com um amor encantador. Enquanto começava a

[10] FRY, Roger. *Visión y diseño*. Buenos Aires: Galatea Nueva Visión, 1959. p. 85.

escrever a predita canção, olhou a direita e viu o Senhor Jesus Cristo suspenso em uma cruz. Vendo isso teve medo, deixou as coisas que tinha na mão e foi para cama dormir. No dia seguinte ainda preocupado com a visão que tivera, pôs-se novamente a escrever a sua predita canção, quando o Senhor lhe aparecera da mesma maneira na cruz e assim foram as cinco vezes repetidas. Ramon estava aterrorizado com as visões. *"Maior quam ante et magis terribilis*/maior e mais terrível do que antes." Passou, então, à noite, a pensar em seu significado. Ramon compreendeu que aquelas aparições não pretendiam outra coisa senão que abandonasse o mundo a fim de dedicar-se dali em diante inteiramente ao serviço do Senhor Jesus Cristo. Llull continuou pensando e concluiu que ninguém poderia prestar a Cristo um serviço melhor e de tão grande que dar a sua vida e alma por seu amor e honra e assim converter ao seu culto e serviço os sarracenos que pelo seu grande nome cercavam os cristãos por todos os lados.[11] Llull, disposto a concretizar esse propósito, formula um triplo objetivo: 1) procurar a conversão dos infiéis, até sofrer a morte por Cristo; 2) redigir um livro, 'o melhor do mundo', contra os erros dos infiéis; 3) suplicar a fundação de monastérios onde se ensinassem as línguas necessárias para sua missão.[12]

O segundo plano da tríade iconográfica, ou seja, da imagem central da iluminura, mostra Ramon subindo a montanha com um cajado na mão, utensílio muito utilizado por aqueles que faziam longas caminhadas, e portando ao que parece um alforje em suas costas. O beato é retratado como peregrino do santuário mariano de Rocamador (Occitânia). Além disso, a imagem mostra o momento em que Llull finalmente chega diante da capela e se depara com a imagem da virgem e o menino assentados em um trono ricamente ornado em ouro. O beato é retratado na imagem de semiperfil e com os olhos postos firmemente na santa, de sua boca saem inúmeras palavras, que nos fazem crer que seja a oração de Llull para obter êxito em seu propósito: pregar aos infiéis.

Poucas cenas compõem o terceiro e último plano desta miniatura. Essa assim como a anterior mostra Llull como peregrino, mas desta vez, a Santiago de Compostela. Na cena o beato novamente é representado subindo uma montanha a fim de realizar sua peregrinação aos lugares santos. Llull porta, mais uma vez, o cajado e o alforje, típicos dos viajantes e é retratado abaixado e ajoelhado sobre sua perna esquerda, em um claro sinal de reverência ao homem que está à sua frente, em um plano superior ao seu. Cremos tratar-se de São Ramon de Penyafort (ca.1185-1275), haja vista o encontro de Llull com ele em Barcelona, na ocasião de sua peregrinação. Penyafort é retratado, ao que parece, em uma igreja assentado em uma cátedra e vestindo o hábito negro, comum aos dominicanos, em sua cabeça um chapéu também de cor negra e circundado por uma auréola em forma de trança, em sua mão esquerda um pequeno cajado negro semelhante ao de Llull e na lateral esquerda de seu tronco uma pequena bolsa ou alforje. Tais objetos-cajado e alforje- eram considerados símbolos de

[11] BONNER, 1989, p.12-15 passim.

[12] GAYÀ, Jordi. "El canvi de vida". In: *Introducció* a R. Llull, *Barrer llibre sobre la conquesta de Terra Santa*. Barcelona: Proa, 2002, pp. 14-15.

humildade e vida dedicada ao serviço de Cristo. É perceptível o diálogo entre eles, devido à quantidade de palavras que saem da boca de Llull e a posição gesticular das mãos de ambos. De acordo com a Vida Coetânea, Ramon de Penyafort ao conhecer os planos de Llull de ir a Paris para adquirir a formação necessária para levar adiante seus propósitos, convence-o a voltar a Mallorca.

Figura 2 - Iluminação em Randa e Llull ensinando em Paris. Iluminura IV do Breviculum. Badische Landesbibliothek de Karlsruhe, St. Peter, pergaminho (detalhe). Raimundus Lullus Ikonographie.

Na lâmina II – diferentemente da imagem anterior – não é a peregrinação que está em questão, mas a devoção privada e o ensino. A iluminura é composta de várias cenas que denotam momentos diferentes da vida do beato (Figura 2).

Iniciaremos a análise deste corpus pela figura de Llull representada no plano superior da esquerda para direita. Nela, Ramon aparece no alto de uma montanha, com a face voltada para o céu e em estado contemplativo. De sua boca saem palavras, as quais denotam ser

uma oração, em virtude de suas mãos estarem em posição de súplica. Na Vida Coetânea, essa cena é descrita como a iluminação de Randa, nome da montanha que ficava perto da casa de Llull, onde ele costumava subir, a fim de contemplar a Deus mais tranquilamente. Lá permaneceu por oito dias, quando em um dado instante concedeu-lhe o Senhor uma revelação ou iluminação dando-lhe a forma e a maneira de como escrever o livro que tanto almejava para combater os erros dos infiéis e propagar a santa fé católica.

Na imagem central da mesma iluminura, vemos Llull novamente na montanha de Randa, desta vez dentro de um ermitório o qual ele mandara edificar no lugar onde recebera a iluminação. Nessa cena Llull parece ouvir atentamente o que diz o homem que se encontra a sua frente, uma vez que o beato não é o emissor do diálogo principal, porquanto as palavras não saem de sua boca, ao contrário da cena anterior.

Outra imagem compõe a cena: o homem anteriormente em conversa com Llull é retratado de joelhos a beijar um grande livro, o qual supomos ser o mesmo escrito por Ramon após sua iluminação.

A última imagem desta pré-análise apresenta Llull na parte superior da cena e em posição elevada e destacada se comparada aos demais personagens. Está assentado em uma cátedra e com um grande livro aberto sobre um púlpito. Ele faz a leitura deste livro. Podemos afirmar isso, pois basta ver a quantidade de palavras expelidas de sua boca a inundar a cena. Seus interlocutores ouvem atônitos. O beato, nessa ocasião, ensina em Paris a convite do rei de Maiorca.

IV- Conclusão

O *Breviculum* tem um destinatário real: é por Thomas Le Myésier dedicado a uma personalidade elevada; a rainha Joana de Borgonha, esposa de Filipe V d'Artois e a Matilde d'Artois, sua filha mais velha, de quem era médico pessoal.

Thomas apresentou o resumo *(Breviculum)* prometido à Rainha da França e Navarra e, de acordo com a intenção do próprio Ramon, compilado a partir de suas 155 obras.

A mostra em miniatura de Thomas torna-se muito cedo um exemplo claro do que teríamos por características do retrato realista. A apresentação de seu extenso trabalho (*o magnum Electorium*) é habilmente encenada. O surgimento de miniaturas vai voltar para as instruções precisas de Le Myésier, o qual considera as imagens do *Breviculum,* por um lado, como a representação do lulismo; por outro, como um verdadeiro incentivo para o bom comportamento.

O *Breviculum* é um códice o qual narra, por meio de imagens,a vida e obra do filósofo maiorquino Ramon Llull. Em princípio, há de se concluir: suas 12 iluminuras possuem a função de instrução, haja vista a imagem possuir o papel de alimentar o pensamento das coisas santas; outrossim, ela pode comover o espírito, suscitar um sentimento de compunção para o elevar-se à adoração de Deus.[13]

[13] BASCHET, Jérôme." Introdução: a imagem-objeto", In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. L'image.

Referências Bibliográficas:

BADIA, Lola; BONNER, Anthony.*Ramón Llull: vida, pensamiento y obra literária*. Barcelona: Empúres, 1988.
BASCHET, Jérôme." Introdução: a imagem-objeto", In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. L'image. Fonctions et usages dês images dans L'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira).
BONNER, Antoni. "Ambient Històric I vida de Ramon Llull". In: *Obres Selectes de Ramon Llull (1232-1316)*. Mallorca: Editorial Moll, 1989, Vol. I.
FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982
FRY, Roger. *Visión y diseño*. Buenos Aires: Galatea Nueva Visión, 1959.
GAYÀ, Jordi. "El canvi de vida". In: *Introducció* a R. Llull, *Barrer llibre sobre la conquesta de Terra Santa*. Barcelona: Proa, 2002.
OLIVER, Antonio. "El Beato Ramon Llull en sus relaciones con la Escuela Franciscana de los siglos XIII-XIV". *In*: *Estúdios Lulianos*, 1966.
RAMON LLULL. *Vida Coetânia* (trad.: Ricardo da Costa). Disponível em: <http://www.ricardocosta.com>. Acesso em: 28 de julho 2014.

Fonctions et usages dês images dans L'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 1 (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira)

Juízo Estético e Corpo: Um acirramento das noções de Foucault em Thierry de Duve

Guilherme Delgado
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Resumo: A presente comunicação analisa como Thierry de Duve, em *Kant after Duchamp*, se utiliza de elementos do pensamento de Michel Foucault, para construir sua releitura do juízo estético. Feita esta análise, o texto sugere formas em que a leitura feita por De Duve poderia ser acirrada, para tornar sua tese politicamente mais instigante.

Palavras-Chave: Juízo Estético. De Duve. Foucault.

Abstract: The following text analises the use of concepts and thoughts of Michel Foucault by Thierry de Duve, in his reconstruction of the aesthetic judgement, presented in Kant after Duchamp. After that, the text sugests how the understanding made by De Duve could be intensified, in order to make his thesis politically more interesting.

Keywords: Aesthetic Judgement. De Duve. Foucault.

De Duve Relendo a Arqueologia Foucaultiana

Há dois conceitos foucaultianos explicitamente presentes em De Duve – o de arqueologia e o de condições enunciativas. E um terceiro conceito lançado parcialmente, e de forma um pouco incerta – o de enunciado.

Começando pela arqueologia, vê-se que a proposta de um pensamento arqueológico faz parte de um projeto primeiro dentro da pesquisa de Foucault, tendo sido exposta de forma mais programática no livro *A Arqueologia do Saber*.[1] Trata-se de uma proposta epistemológica e metodológica distinta para a análise de discursos e práticas no campo da história. Nesta, documentos, eventos e acontecimentos não são lidos em função da subjetividade de seus responsáveis, das circunstâncias específicas de seus surgimentos, ou de alguma estrutura de pensamento ou linguagem prévia. Em vez disso, há uma outra construção conceitual que envolve a noção de episteme: um topos singular, que possibilita e delimita o saber em um determinado momento, sempre em conjugação com formas de poder. De tempos em tempos, este topos se romperia e se recomporia de forma a articular uma outra forma de saber, que não seria uma versão avançada ou evoluída da anterior, apenas distinta.[2]

[1] Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

[2] Em *As Palavras e as Coisas*, Foucault delimita três epistemes. Em termos bastante genéricos: uma correspondente ao século XV (episteme renascentista), outra correspondente aos séculos XVI, XVII e XVIII (episteme clássica) e outra desde o século XIX, provavelmente se esvanecendo contemporaneamente (episteme moderna).

> "A episteme não é uma forma de conhecimento, ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época; é o conjunto das relações que podem ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas. […] A episteme, ainda, como conjunto de relações entre ciências, figuras epistemológicas, positividades e práticas discursivas, permite compreender o jogo das coações e limitações que, em um momento determinado, se impõe ao discurso; mas essa limitação não é aquela que, negativa, opõe ao conhecimento a ignorância, ao raciocínio a imaginação (…) a episteme não é o que se pode saber em uma época, tendo em conta insuficiências técnicas, hábitos mentais ou limites colocados pela tradição; é aquilo que, na positividade das práticas discursivas, torna possível a existência das figuras epistemológicas e das ciências".[3]

No contexto de seu projeto de uma arqueologia do modernismo, De Duve não visa pensar em uma história da arte que levasse linear e inevitavelmente ao surgimento da arte moderna, seja por razões intrínsecas à própria arte ou por razões sociais. Em vez disso, o crítico pensa no surgimento específico de práticas e discursos a partir do século XIX que apontam para a existência de uma outra episteme,[4] dentro da qual seria necessário pensar o espaço da arte. Que tipo de saber é engendrado neste campo, como ele se articula com as formas de poder, como ele está em relação com outras ciências e com as formações sociais? São estas as questões centrais para uma abordagem arqueológica do modernismo. Conforme foi visto, a resposta de De Duve está em acreditar que o juízo estético, em termos relativamente próximos aos expostos por Kant, seja a chave principal para elaborar a questão, enquanto o *ready-made* de Duchamp, atento para o jogo de recusas e aceitações dos salões, seria uma espécie de paradigma desta situação.

> "Não importa o que os artistas modernos fizeram, não importa que regras eles seguiram ou abandonaram, não importa qual concepção de arte eles lutaram por ou contra, não importa quais estilos eles inventaram ou destruíram, os vencedores – do jogo ou do embate – foram aqueles capazes de ter seu trabalho batizado sob o nome de arte".[5]

O segundo ponto abordado por De Duve é sua busca pelas condições enunciativas para "isto é arte". De acordo com a reflexão foucaultiana nenhum tipo de conhecimento, afirmação ou prática surge de forma autônoma, ou seja, é necessário que existam condições que deem margem a existência de determinado discurso ou ação. Assim, boa parte de um trabalho arqueológico seria o de buscar estas condições, assim como de perceber a forma como o poder se constitui através delas. Como expõe Foucault, ao tratar dos enunciados: "... somar um enunciado a uma série preexistente de enunciados é fazer um gesto complicado e custoso que implica condições (e

[3] FOUCAULT, Michel. *Op. Cit*. P. 252. P 231-232.

[4] De Duve segue este corte apontado por Foucault em toda esta primeira fase de seu pensamento.

[5] DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996. P. 81. Minha tradução.

não somente uma situação, um contexto, motivos) e que comporta regras (diferentes das regras lógicas e linguísticas da construção)".[6]

Dentro da proposta de De Duve, isso surge quando o autor afirma que o juízo só pode se realizar, seja com a sentença "isto é arte" ou com "isto não é arte", no caso de determinadas condições que propiciem, ou melhor, que demandem o ajuizamento. Isto é, o juízo não é uma opção:

> "... existem condições para a existência da arte em uma dada formação cultural. Elas são: dado (1) um objeto, (2) um autor, (3) um público e (4) um espaço institucional pronto para registrar este objeto, para atribuí-lo a um autor, e para comunicá-lo a um público...".[7]

A tarefa de comentar estas condições será deixada para uma etapa futura dese capítulo. Antes disso, é necessário desenvolver um ponto confuso que surge agora em De Duve. Na medida em que se parte da proposta arqueológica, e se pensa que existem condições enunciativas para o juízo "isto é arte", era de se esperar que a sentença "isto é arte" fosse compreendida por De Duve como um enunciado, no sentido proposto por Foucault. Isso de fato acontece:

> "Sob o termo de enunciado, Foucault postula uma unidade discursiva distinta do signo, da sentença e da proposição. (…) Em vez de uma unidade elementar, o que Foucault traz à tona é um modo de existência de signos linguísticos na medida em que eles são enunciados (afirmados, pronunciados, registrados...), e não na medida em que eles significam, na medida em que eles anunciam e não na medida em que são gramaticais, na medida em que eles anunciam e não na medida em que são lógicos – um modo de existência que ele chama de função enunciativa. […] A sentença 'isto é arte' uma vez afixada ao *ready-made*, não é o signo da passagem da prática artística de um regime visual para um linguístico, mas o acontecimento da função enunciativa na qual objetos que se apresentam como arte e apenas como arte são tomados. Ela traduz o *ready-made*, como enunciado".[8]

No entanto, não é este o entendimento mais frequente do crítico, que defende majoritariamente a ideia de arte como um nome próprio, isto é, como um termo que não tem nenhum significado específico, apenas designa um conjunto heterogêneo de coisas:

> "Sendo um nome próprio, a palavra 'arte' é um espaço vazio. A questão a ser lançada a um nome próprio, diz Kripke, é aquela da referência, não a do significado. A que você está se referindo (…) ao dizer 'isto é arte'? (…) Você está se referindo a todas as coisas igualmente designadas por você, em outras circunstâncias, pelo uso da mesma frase; com a palavra 'arte' você está apontando o dedo a todas as coisas que fazem sua coleção crítica, seu museu imaginário".[9]

Esta oscilação de De Duve é especialmente problemática, pois permite a um outro tipo de pensamento atravessar seu projeto arqueológico, ao mesmo tempo em que não conduz à arqueologia a algumas de suas mais interessantes consequências teóricas e políticas.

---

[6] FOUCAULT, Michel. *Op. Cit*. P. 252.

[7] DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996. P. 391. Minha tradução.

[8] DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996. P. 387-388. Minha tradução.

[9] Idem. P. 59. Minha tradução.

No entanto, isso não é o mais grave, na medida em que De Duve não prometeu uma leitura rigorosamente próxima de Foucault. O problema fundamental é que a utilização de uma teoria da arte como um nome próprio acaba por tornar a teoria "deduviana" bastante indiferente às dimensões políticas que ela poderia atingir caso se adotasse plenamente a noção de enunciado – se a arte é apenas um nome próprio, então a disputa em torno dos juízos se torna pouquíssimo relevante, talvez não mais do que um jogo de opiniões ora convergentes, ora divergentes. Acrescente a isso a já mencionada fragilidade no desenvolvimento da questão da comunidade, e torna-se impossível não dar certa razão aos que acusam De Duve de ser apenas um formalista, pouco atento aos dilemas da relação entre política e arte.[10] Por mais que estas críticas possam ser exageradas, ou até injustas, inegavelmente um desenvolvimento mais foucaultiano de sua estética pode ser uma boa perspectiva para tornar esta teoria mais apta a lidar com questões políticas.

Retomando o que foi proposto até agora neste releitura de De Duve: a modernidade é marcada pelo surgimento de uma nova episteme. No campo da arte, as relações entre saber e poder são estabelecidas, mediadas e transformadas a partir do juízo estético, entendido não mais nos termos kantianos acerca da beleza, mas como a decisão acerca de algo ser arte ou não. Quando algo se coloca a partir de quatro condições enunciativas – a de ser um objeto, produzido por um autor, para um espectador, tendo uma instituição como suporte – o juízo é chamado a atuar. Sua atuação consiste em associar determinado objeto ou situação a um de dois enunciados possíveis: "isto é arte" ou "isto não é arte"

Acirrando a leitura de Foucault

Inicialmente, é bom assinalar que se trata mais de uma leitura foucaultiana do que de uma abordagem conceitual rigorosa de Foucault. Também deve ser levado em conta que o próprio filósofo, nos momentos em que se pronunciou acerca da arte (o que, excetuando-se a literatura, não era tão frequente assim), não expôs nenhuma reflexão na direção proposta por De Duve. Assim, o que se segue é uma abordagem bastante livre, e que dá significativa importância as leituras que o filósofo recebeu por parte de Giorgio Agamben.[11]

Por fim, nestes comentários a seguir não pretendo perder o argumento de De Duve de vista. Apenas pretendo construir uma versão mas próxima a Foucault, sempre apontando a forma como estes temas são abordados pelo crítico em suas obras, especialmente em *Kant after Duchamp*.

[10] O interesse de De Duve em revisar os conceitos do crítico formalista Clement Greenberg também colabora para isso, na medida em que boa parte da teoria norte-americana das últimas décadas o tem como principal pensador a ser combatido, justamente por sua (não) articulação entre arte e política.

[11] O autor tem pate considerável de suas obras voltadas para o campo da arte. Além de utilizar questões artísticas muitas vezes em seus argumentos em relação a outros campos. No entanto, nesta pesquisa me interessa mais reconstruir a estética de De Duve acentuando sua leitura de Foucault, do que explorar com detalhes os (fascinantes pensamentos) de Agamben acerca da arte.

I - O Juízo Estético como Dispositivo[12]

Ao se apropriar da noção kantiana de juízo estético, De Duve nem se aprofunda na questão do que é propriamente um juízo dentro do pensamento de Kant (o que demandaria que ele então rearticulasse todo o sistema kantiano das três críticas, uma vez que o problema do juízo não é exclusivamente estético), nem propõe uma conceituação alternativa de juízo. Infelizmente, o conceito de dispositivo não foi desenvolvido por Foucault de forma tão extensa como o de enunciado ou episteme foram. No entanto, é possível retirar de um de seus comentadores, o argentino Edgardo Castro, uma caracterização do que o filósofo francês entendia por dispositivo:

> "1) O dispositivo é a rede de relações que podem ser estabelecidas entre elementos heterogêneos: discursos, instituições, arquitetura, regulamentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, o dito e o não dito. 2) O dispositivo estabelece a natureza do nexo que pode haver entre esses elementos heterogêneos. (…) 3) Trata-se de uma formação que, em um momento dado, teve por função responder a uma urgência. O dispositivo tem, assim, uma função estratégica. (…) 4) Além da estrutura de elementos heterogêneos, um dispositivo se define por sua gênese. (…) 5) O dispositivo, uma vez constituído, permanece como tal na medida em que tem lugar um processo de sobredeterminação funcional: cada efeito, positivo e negativo, querido ou não querido, entra em ressonância ou em contradição com outros e exige um reajuste".[13]

Aplicado ao campo da arte, seria possível colocar o juízo estético então como o dispositivo que organiza uma rede de saberes e poderes entre elementos heterogêneos, como os museus, as formas de recepção, os artistas, as histórias da arte, as próprias obras... Obviamente que esta rede não configura um espaço estável, pelo contrário, ela constantemente inscreve e reinscreve, através de seus enunciados ("isto é arte", "isto não é arte") novas disposições para o campo. Da mesma forma, o juízo como dispositivo não pode ser pensado como um topos neutro, ele "tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve numa relação de poder (…) Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e saber".[14]

II – Da relação entre os enunciados e os objetos

Começando pelo ponto mais simples, pode-se dizer que o objeto não precisa, necessariamente se tratar de um objeto físico, pode ser uma situação, algo imaterial, uma proposta conceitual... O importante é entender que o objeto é aquilo a que o pronome "isto" se refere tanto no enunciado "isto é arte", quanto no enunciado "isto não é arte".

[12] Dentro da exegese de Foucault existem posições que entendem que o conceito de dispositivo vem substituir o de episteme, em uma das transformações entre o projeto primeiro da arqueologia e a proposta posterior da genealogia. Outras consideram que os conceitos são conciliáveis e um vem justamente abordar o que havia ficado em suspenso na leitura anterior. Não é o interesse deste texto entrar nesse grau de detalhamento. No entanto, pretendo apontar nas referências finais, uma bibliografia onde a questão é analisada de forma pormenorizada.

[13] CASTRO, E. *O Vocabulário de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. P. 124.

[14] AGAMBEN. *O que é o Contemporâneo e Outros Ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. P. 29

Em relação à ideia de um nome próprio, este ponto basicamente já encerra a discussão. No entanto, uma vez que esta leitura foi descartada, e se está pensando a sentença "isto é arte" como um enunciado, surge então a questão de saber como se dá a relação entre objeto e enunciado, ou seja, a relação entre o enunciado "isto é arte" e aquilo que ele anuncia. Para tal, é necessário aprofundar a compreensão de enunciado da maneira como o faz Agamben, entendendo o enunciado como uma forma de assinatura, inscrição:

> "Nem semióticos nem semânticos – já não são meros signos mas ainda não são discurso –, os enunciados, como as assinaturas, não instauram relações semióticas nem criam novos significados, mas assinam e 'caracterizam' os signos no nível de sua existência e, desta maneira, efetuam e orientam sua eficácia. Os enunciados são assinaturas que os signos recebem pelo fato de existir e serem usados, o caráter indelével que, marcando-os no fato de significar algo, orienta e determina em certo contexto sua interpretação e sua eficácia. […] os enunciados decidem sempre pragmaticamente um destino e uma vida dos signos que nem a semiologia nem a hermenêutica conseguem esgotar".[15]

Agora é possível compreender melhor o papel do enunciado "isto é arte": ele inscreve uma determinada produção ou relação como artística. Ou seja, ele marca todos os discursos ou práticas que envolvem esta relação como parte do campo da arte, e ao mesmo tempo, torna-os comparáveis com outros discursos e práticas que foram marcadas por este mesmo enunciado. A maneira como nos relacionamos com uma obra de arte é diferente da forma como nos relacionamos com um objeto qualquer, mesmo que eles sejam sensorialmente indiscerníveis. Em cada um dos casos, são produzidas sensações e reflexões distintas, sem contar que objetos artísticos se inserem histórica e sociologicamente diferente do que objetos não-artisticos. No entanto, a questão não é de afirmar a existência de uma diferença ontológica entre arte e não-arte que deve ser conhecida e aplicada caso a caso, mas a de construir a diferença através de regimes distintos de inscrição, isto é, através do entendimento do enunciado enquanto assinatura. Olhar para o urinol de Duchamp sob o enunciado "isto é arte", significa produzir todo um conjunto de relações e proposições que o aproximam de outras obras tomadas como de arte, ao mesmo tempo que significa apartá-lo das relações usuais que se tem com um urinol qualquer. Mas o urinol em si mesmo não é, nem deixa de ser, uma obra de arte. Porque a diferença não está no reconhecimento de uma condição ontológica, mas no resultado de um determinado juízo estético, que produziu o enunciado "isto é arte".[16]

Sua atuação consiste em inscrever sobre este algo o enunciado "isto é arte" ou o enunciado "isto não é arte". Caso se trate do enunciado "isto é arte", este algo passa a fazer parte de um grupo determinado de obras que, justamente por estarem sob este enunciado, não são tratadas como objetos corriqueiros, mas como parte do campo da arte.

---

[15] AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum*. Barcelona: Anagrama, 2010. P. 85-86. Minha tradução.

[16] De Duve não coloca a questão nestes termos, por insistir na ideia de arte como nome próprio. No entanto, o próprio crítico, nota que há uma espécie de batismo em julgar algo como arte: "O nome é transmitido e repetido, mas o batismo é renovado cada vez que o objeto nomeado volta a julgamento..." *Kant after Duchamp*. P. 69. O sentido desta ideia de batismo parece ser bastante próximo ao que está sendo proposto aqui.

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giogio. *O que é o Contemporâneo e Outros Ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
_____. *Signatura Rerum*. Barcelona: Anagrama, 2010.
CASTRO, Edgardo. *O Vocabulário de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
DE DUVE, Thierry. Arte Diante do Mal Radical., in: *Ars*. São Paulo: vol. 13, 2010. PP. 64-87.
_____. *Du Nom au Nous*. Paris: Éditions Dis Voir, 1995.
_____. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996.
_____. Le Jugement Esthétique, Fondement Transcendantal de la Démocratie, in: *Noesis*, 11 | 2007, http://noesis.revues.org/853 Acessado em 02/05/14 às 18:14
_____. O que fazer da Vanguarda?, in: *Arte e Ensaios*. Rio de Janeiro: vol. 20, 2010. PP. 181-193.
DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault Uma Trajetória Filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
_____. *As Palavras e As Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
_____. O que é um Autor?. In: *Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. São Paulo: CosacNaify, 2013.
KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

Hudinilson Jr.: todos os desejos deságuam na morte

Neiva Maria Fonseca Bohns
Universidade Federal de Pelotas - UFPEL

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discutir as questões teórico-metodológicas originadas a partir da análise do conjunto da obra do artista Hudinilson Jr. (São Paulo,1957-2013), cuja prática principal está centrada no corpo como território de experimentações. Tanto nas imagens produzidas a partir de fotocópias, quanto nas performances, a exposição do corpo do artista – íntegro ou fragmentado – é um procedimento recorrente. A efemeridade das ações e a precariedade dos materiais, constantemente presentes na sua obra, dificultam a construção dos discursos normalizados. Para os historiadores da arte redobra o desafio de tratar da passagem do tempo que se inscreve em cada proposição, especialmente quando o suporte é o corpo do artista.

Palavras-chave: História da arte brasileira; Territórios do corpo; Hudinilson Jr.

Abstract: This work has as its goal to discuss the theoretic-methodological questions originated from the analysis of the corpus of work from artist Hudinilson Jr. (São Paulo, 1957-2013), whose main practice is centered on the human body as a territory for exploration. As much as in the images produced from photocopies as in his performances, the exposition of the artist's body – integral or fragmented – is a recurrent procedure. The frailty of actions and the precariousness of materials, often present in his work, rend the construction of normalized discourses difficult. To art historians, the challenge of taking care of the passing of time that inscribes itself in each proposition multiplies, especially when the support is the artist's body.

Keywords: Brazilian art history; Body territories, Hudinilson Jr.

Hudinilson Urbano Jr. (São Paulo, 1957-2013) iniciou seus estudos na área de Artes Visuais em meados da década de 1970, com muita sede de vida e de arte, experimentando desenho, pintura, performance, arte postal, arte xerox, intervenções urbanas e *graffiti*. Entre 1975 e 1977 cursou Artes Plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo.

Desde seus primeiros trabalhos, o interesse por explorar as possibilidades expressivas do corpo humano desnudado ficou evidente. Nada de incomum para a tradição artística ocidental,

que acumula centenas de milhares obras que apresentam corpos despidos. Entretanto, a abordagem de Hudinilson tornou-se gradativamente incômoda – até mesmo nos ambientes artísticos menos conservadores – na medida em que os limites do seu trabalho borravam as fronteiras das convenções morais socialmente aceitas.

Há que se situar o cenário geográfico e temporal das ações que estão por ser analisadas. Em termos políticos, entre o final da década de 1970 e início da de 1980, o país vivia o período de enfraquecimento da ditatura militar e da lenta recuperação dos direitos civis. A cidade de São Paulo, Brasil, já era uma megametrópole industrializada, superpovoada, barulhenta, poluída e ainda receptiva aos fluxos migratórios advindos de toda parte do país, em busca de melhores condições de vida e de trabalho. Com uma programação cultural igualmente movimentada, oferecia aos interessados em arte raras oportunidades de conhecimento, reunindo talentos de todas as áreas.

Cidade tradicionalmente associada ao gosto pelas atividades laborais e produtivas, habitada por populações que rapidamente foram se acostumando a um ritmo frenético de trabalho, São Paulo edificou um panorama urbano complexo e cheio de disparidades, com áreas visivelmente mais enriquecidas do que outras. Em meio à selva de edificações que foram tomando conta das áreas centrais, os espaços públicos ficaram cada vez mais restritos. Locais de passagem dos trabalhadores apressados, as praças, com seus recantos ajardinados e seus monumentos esquecidos, aos poucos foram perdendo suas funções originais e se tornaram invisíveis. As regiões periféricas foram inchando em termos populacionais e o centro histórico, como é comum acontecer em todas as grandes cidades, passou a ser frequentado – e habitado – pelos segmentos sociais menos integrados à sociedade produtiva, acumuladora e capitalista.

Oriundos de diferentes estamentos sociais, alguns artistas envolvidos com as ações radicais das vanguardas paulistanas destes movimentados anos de 1970-1980 iniciaram sua atuação no âmbito da cidade, que foi sacudida por intervenções urbanas. Os muros e monumentos de São Paulo tornaram-se suporte para inúmeras intervenções, *graffittis* e pichações (que diferiam das pichações, eventualmente ligadas às atividades criminosas) feitas por artistas e poetas. Naquele período, muitas experimentações artísticas alinhadas à vertente conceitual eram críticas aos procedimentos e instituições oficiais e tratavam, na maioria das vezes através de metáforas, de questões políticas e sociais. Também estavam aliadas à produção de imagens técnicas, como fotografia, filme e vídeo.

Esquentando o debate sobre a relação da arte com a cidade, durante o processo de abertura política dois grupos independentes se destacavam no cenário paulistano: o grupo 3nós3 composto por Rafael França (Porto Alegre, 1957 – Chicago, 1991), Mário Ramiro (Taubaté, 1957) e Hudinilson Jr, e o grupo Arte/Ação, composto pelos artistas Francisco Iñarra e Genilson Soares. Logo em seguida surgiriam os grupos Tupinãodá, Viajou Sem Passaporte, Manga Rosa, Gextu, D'magrelas, Sanguinovo, TVDO entre outros.[1]

[1] Cf. PONTES, Maria Adelaide do Nascimento. A Documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/Ação e 3nós3. São Paulo: UNESP, PPG Artes, 2012. [Dissertação de Mestrado] p.17. P. 48.

Grande parte do trabalho artístico de Hudinilson Jr., desde a parceria com no grupo 3nós3, fundado em 1979, lidava com intervenções nos espaços públicos. O grupo 3nós3 funcionou ativamente de 1979 a 1982, movido principalmente pelo desejo de transgressão, com práticas que muitas vezes desafiavam os limites da legalidade.

O projeto chamado Inter*versões* Urbanas, desenvolvido pelo grupo, provocava modificações no ambiente urbano e questionava a abordagem oficial sobre a arte pública. Durante quatro anos, o grupo realizou onze intervenções urbanas. Entre outras manifestações realizadas fora dos espaços tradicionais destinados à arte, ensacaram monumentos públicos e lacraram portas de galerias.[2]

As propostas de apropriação e intervenção no espaço aberto da cidade operavam fora do circuito artístico e tinham caráter efêmero e clandestino. Como, na sua maioria, as obras tinham curta duração e as ações precisavam ser rápidas porque havia o risco real de serem pegos em flagrante delito, os artistas encontravam uma maneira de expandir os trabalhos para além do tempo real através das imagens técnicas.[3] O uso dos instantâneos fotográficos como prática documental já tinha sido incorporado ao campo artístico há mais de uma década pela vertente internacional da Arte Conceitual, bem conhecida dos artistas do grupo 3nós3.

Em termos gerais, o acesso aos trabalhos realizados se dava, principalmente, por meio de documentação: registro fotográfico, publicações na imprensa e edições de artista. Muitas das ações foram documentadas com recursos técnicos e mecânicos, e parte do material disponível até hoje se constitui destes flagrantes captados fotograficamente.[4] A fotografia passava, desta maneira, a garantir a ampliação do tempo de validade da obra, para além do período em que as ações se realizavam.

A intervenção *Ensacamento* (1979) realizada no espaço público da cidade durante a madrugada, na qual os artistas encapuzavam algumas esculturas públicas, foi presenciada por poucas pessoas. No entanto, apesar de sua efemeridade, a obra passou a existir também nas fotografias nos meios de comunicação de massa, ampliando, dessa forma, o contato do público com as obras. O grupo 3nós3 também ocupou espaço da mídia impressa. *A categoria básica da comunicação* (1979), foi uma proposta artística publicada na coluna de Artes Visuais do Jornal Folha de São Paulo, com excertos de textos retirados de livros variados.

Com a partida de Rafael França para os EUA em 1982, o grupo 3nós3 se desintegrou e cada artista seguiu sua carreira de maneira independente. Rafael França passou a viver alternadamente entre São Paulo e Chicago, produzindo uma potente obra videográfica e realizando trabalhos de caráter espacial que já se configuravam como instalações. Também acabaria por atuar como curador (organizando mostras de videoarte), e como crítico de arte colaborando em várias revistas especializadas do Brasil e do exterior. Foi vitimado precocemente,

---

[2] VESPUCCI, Ana Candida. 3NÓS3 e arte/ação. Fonte: REVISTA BRASILEIROS. http://www.revistabrasileiros.com.br/2012/11/3nos3-e-arteacao/. 27 de novembro de 2012.

[3] Cf.PONTES, Maria Adelaide do Nascimento. A Documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/Ação e 3nós3. São Paulo: UNESP, PPG Artes, 2012. [Dissertação de Mestrado] p. 17 e p.27.

[4] Idem. Ibidem, p.6.

em 1991, pela *aids*, como também ocorreu com outros tantos extraordinários talentos artísticos brasileiros. Suas últimas obras tratavam justamente do enfrentamento do fim inevitável.

O outro componente do grupo, o também artista multimídia Mário Ramiro, ainda na época do 3nós3 realizou obras experimentais com xerografia. Mais tarde viria a desenvolver um trabalho com meios de comunicação (como telefone, fax, secretária eletrônica, rádio e televisão). Algum tempo depois, o artista também viria a se interessar por certas áreas da física, como o magnetismo e a termodinâmica. Nessa época produziria obras utilizando levitação magnética. Também concebeu e executou obras "térmicas", que geravam uma espécie de aura invisível. O interesse por esse tipo de experimento levou-o a desenvolver a fotografia "*Schlieren*", buscando captar os fenômenos invisíveis ao olho humano que ocorrem em torno dos corpos aquecidos. Atualmente Mário Ramiro é artista, professor e pesquisador da Universidade de São Paulo.

Fisicamente esbelto e frágil, com vasta cabeleira negra, desde as décadas de 1970 e 1980, o jovem Hudinilson Jr, movia-se pelos ambientes paulistanos com grande desenvoltura, como a encarnação de um Narciso pós-moderno, produzindo intimidades súbitas, fazendo amigos passageiros e comunicando-se com todo mundo. E em nada – ou quase nada – correspondia ao projeto de discreta masculinidade previsto para ele. A importância que o próprio Hudinilson dava ao seu corpo, como suporte físico de suas ações artísticas, como receptáculo-registrador de sensações e como instrumento emissor de mensagens fica evidente desde seus primeiros trabalhos (Figura 1).

Na sua carreira individual, Hudinilson Jr. manteve seu trabalho, definindo-se como artista à margem de uma história que se constrói sobre bases institucionais. Simultaneamente às experiências de cunho artístico, também assumiu a sua condição homossexual, desafiando o tradicional ambiente familiar e social de classe média. Em função desta sua atitude, enfrentou grandes obstáculos e desenvolveu traumas que o acompanharam pelo resto da vida.

A partir de 1982, iniciou a série *Exercícios de me ver*, que consistia na reprodução xerográfica de partes do próprio corpo. Sob o ponto de vista da performance desempenhada pelo artista, as imagens fotográficas registraram o desejo de simular uma relação sexual com a máquina. Nas palavras de Leonor Amarante, assim se apresentava o artista no final da década de 1980:

> "Enquanto o mundo está preocupado com o neo-pós-tudo, Hudinilson Jr. se copia. Com olhos de Narciso ele se debruça sobre a máquina de xerox e registra as partes de seu corpo. Num ato sensual, separa tronco, pernas, braços, sexo, para depois, num ato único, juntá-los ou trabalhar cada parte sobre um suporte que pode ser colagem, objeto, grafite ou mesmo xerox. (...) Agora, envolvido com o universo de Narciso, Hudinilson iniciou a busca de si mesmo, na projeção do outro (...). Como uma criança que descobre o prazer de brincar com o espelho que lhe devolve a própria imagem, Hudinilson Jr. joga com as imagens tendo Narciso como pulsação central. (...).[5]

Quando travou contato com Alex Vallauri (1949-1987), de quem acabaria por se tornar grande amigo e parceiro, desenvolveu a técnica do estêncil e começou a trabalhar com *graffiti*.

[5] AMARANTE, Leonor. Hudinilson Jr.: o banquete do eu. O Estado de São Paulo, São Paulo, 15 abr., 1987.

Figura 1 - Hudinilson Jr. Exercícios de me ver.1982]

Desde então, transitou entre a *xerografia*, o *grafitti* e a performance. No decorrer dos anos 1980, ministrou diversos *workshops* em São Paulo que exploravam as possibilidades destes novos meios expressivos. Posteriormente passou a se dedicar de maneira mais sistemática aos seus livros de artista, e, em especial à série *Cadernos de Referência*, que integrava o colecionismo ao processo de criação artística (Figura 2).

Até onde – perguntavam-se e ainda se perguntam críticos, historiadores e curadores de exposições – na exploração das capacidades expressivas do corpo humano, poderia ir o artista, sem cair no gosto duvidoso, ou no território da pornografia e da obscenidade? E quanto mais os artistas como Hudinilson Jr. tensionavam a discussão, mais dúvida pairava sobre os objetos que poderiam ou deveriam pertencer ao campo artístico, ou ainda sobre as situações que legitimamente poderiam configurar-se como ações artísticas.

Figura 2 - Hudinilson Jr. Exercícios de me ver. 1982]

Parte substancial do seu trabalho das últimas décadas de vida é composta por uma coleção de livros e álbuns constituídos por colagens de imagens variadas. Recortes de jornais e revistas, meticulosamente organizados e colados em cadernos abarrotados de imagens tais como campo de flores, animais, ícones femininos, corpos humanos até campos de concentração nazista. Mesmo sem qualquer certeza a respeito de si próprio, a não ser de que nunca existiria como indivíduo fora do universo da arte, Hudinilson Jr. manteve seu interesse por colecionar imagens de jornais e de revistas. Quase como uma maneira de marcar a passagem do tempo, recortou, organizou e colou centenas de imagens de diversas naturezas (Figura 3).

Imagens de corpos de homens e de mulheres apresentados de maneira despudorada, com as genitálias expostas, flagrados no ato sexual ou no ato masturbatório passaram a ser colecionadas avidamente durante décadas, lado a lado com singelas paisagens e cenas do cotidiano de artistas e de atletas durante suas performances. Alguns destes álbuns mostravam seus segredos mais íntimos. Poucos artistas, aliás, tiveram tanta coragem de expor a si próprios através do seu trabalho. Mas as clássicas distinções entre erotismo e pornografia, ou entre imagens socialmente aceitáveis e aquelas impublicáveis, eram indissociáveis para o artista, que, desta maneira continuava afrontando as bases morais não apenas de seu reduto familiar, mas principalmente do discurso artístico.

Sob esse ponto de vista, a análise e o estudo do conjunto da obra de Hudinilson Jr., além de desafiar as abordagens mais emancipadas da crítica de arte, colocam algumas dificuldades aos métodos da História da Arte. Embora não seja nenhuma novidade o fato de que certos

artistas, durante as suas conturbadas vidas, tenham desafiado as convenções sociais, e que tenham, mesmo assim, sido absorvidos pelo discurso da crítica e da História da Arte, sempre há um processo de "higienização" na escolha das obras a serem incluídas no discurso histórico. Algumas imagens serão reproduzidas indefinidamente. Outras, menos edificantes, ficarão reservadas para ocasiões especiais, assim como para serem vistas por públicos especiais. As mais comprometedoras poderão ser arquivadas, encaixotadas, eliminadas, destruídas, esquecidas, recalcadas. Entre o dito e o não dito, o mostrado e o escondido, restará o discurso padronizado e mais palatável, que está longe de manifestar a força rebelde de um artista cuja obra resiste a classificações e a categorizações.

Outro problema a ser solucionado pelos historiadores da arte talvez seja a natural inaptidão do trabalho de Hudinilson Jr. para receber um tratamento discursivo normalizador, como habitualmente são as narrativas que procuram encontrar nexos causais entre os fatos. A vocação para o discurso visual fragmentado, que se intensifica pela repetição e pelo excesso de imagens dispostas nas páginas dos Cadernos de Referência, que contêm recortes de jornais e revistas, bilhetes e cartas, desenhos e fotografias, parece resistir a qualquer tipo de homogeneização narrativa. A ideia de coleção de imagens, e da construção de um universo paralelo que se constrói pelo acúmulo de elementos e de materiais visuais, organizados compulsivamente, é prova de que não havia distinção, para Hudinilson Jr., entre sua vida e seu raciocínio artístico.

Da mesma forma, a efemeridade das ações e a precariedade dos materiais, constantemente presentes na sua obra, dificultam a construção dos discursos normalizados. As imagens produzidas com uso de máquinas fotocopiadoras tendem a desaparecer. Mesmo nos "livros de artista", ou nos Cadernos de Referência, que guardam uma enorme quantidade de imagens selecionadas de diversas mídias, a obra é resultado da coleção de pequenas fragilidades, que podem desbotar e perder a nitidez até o apagamento total.

Como "artista maldito", que assume o risco de viver de incertezas, renegando sistematicamente a academia e o mercado de arte, nunca se deixou absorver pela estrutura acadêmico-universitária ou pela lógica empresarial que rege muitas carreiras artísticas. Todo seu percurso teve como marca principal a atitude contestatória. Hudinilson Jr. questionou as instituições (como museus e galerias), as formas de circulação e de exibição do trabalho artístico, e sempre evitou a sacralização da figura do artista pela via do discurso laudatório, que existe fundamentalmente para celebrar, glorificar e elogiar.

Neste sentido, foi, de fato, um artista *marginal*. Foi, literalmente, um artista que atuou à margem do sistema das artes, sem se adaptar ao discurso dominante, ou ser absorvido, em vida, pelos mecanismos encantatórios do mercado de arte, embora o mercado de arte tenha saudado alegremente a sua morte definitiva (sim, já sabemos que artista bom é artista morto).

Apesar de carregar por mais de meio século o nome do próprio pai, respeitável acadêmico da área de Letras da Universidade de São Paulo, Hudinilson Jr., ainda na adolescência, desde as primeiras manifestações de desencaixe familiar, experimentou o sentimento de rejeição

paterna. Suas dificuldades de aceitação no seio familiar o acompanharam durante toda a vida.

Mesmo depois da morte, ocorrida em agosto de 2013, a família herdeira teve dificuldades para lidar com o polêmico legado do artista, deixando de respeitar alguns de seus desejos expressos por escrito. O acervo que lhe pertencia imediatamente começou a ser disputado entre instituições de diferentes partes do Brasil e várias exposições foram organizadas para as homenagens póstumas, inclusive no exterior. Mas seus últimos desejos deixaram de ser respeitados. Algumas de suas obras – especialmente as mais controvertidas – correm o risco de virar pó. E, ironicamente, suas cinzas não foram espalhadas no rio Tietê, como deixou expresso em documento escrito. Teria sido a última grande intervenção performática feita por um dos artistas brasileiros mais identificados com São Paulo.

Tudo, em Hudinilson Jr., parece pertencer a uma ínfima parcela de tempo que coincide com a duração da vida do artista, como se cada uma das imagens produzidas ou selecionadas por ele fossem parte de uma mesma e única obra, *in progress*, que teve início em algum momento esquecido, não muito diferente da amnésia alcóolica do tempo presente, e que só encontrou seu fim com a morte, representação fatal do tempo sustenido.

Referências Bibliográficas:

AMARANTE, Leonor. Hudinilson Jr.: o banquete do eu. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 abr. 1987.

ARTE novos meios/multimeios: Brasil 70/80. Apresentação Daisy Valle Machado Peccinini de Alvarado. São Paulo: FAAP, 1985. 360 p., il.

ARTE xerox Brasil: 62 artistas. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1984. [34] p., il. p&b.

ATACANTES da madrugada - O 3NÓS3 encerra um ciclo. São Paulo fica menos surpreendente. Visão, São Paulo, p. 46-47, 26 jun. 1982.

BOHNS, Neiva; CARVALHO, Ana. (Curadoria) HUDINILSON JR. Xerografias. Pinturas. Colagens. Objetos. Fundação Vera Chaves Barcellos: Espaço Zero. Exposição de artes visuais. (Período: de 05/04/2008 a 01/08/2008).

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.- dez 2008. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142008000200005&script=sci_arttext

GONÇALVES FILHO, Antônio. A arte contemporânea na cidade. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24 dez. 1983. Ilustrada, p. 35.

PONTES, Maria Adelaide do Nascimento. A Documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/Ação e 3nós3. São Paulo: UNESP, PPG Artes, 2012. [Dissertação de Mestrado]

SCOVINO, Felipe (org.) Arquivo Contemporâneo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

STRECKER, Mário. Artista bom é artista morto. São Paulo: Editora Três. SELECT. Revista de Arte e cultura contemporânea, jun/jul 2014, p. 38-45.

A Fotografia como Pintura: do Corpo na História da Arte ao Corpo Criminal

Niura Aparecida Legramante Ribeiro
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Resumo: Esta comunicação investiga a produção fotográfica da dupla de artistas franceses Bachelot Caron, que, por meio de *mises en scène* de situações trágicas do corpo, referenciam iconografias da pintura clássica figurativa e criam aparências de matérias pictóricas, de forma a interrogar a veracidade e a natureza gráfica da fotografia. As considerações de Michel Poivert sobre a teatralidade e a forte presença da figuração do corpo na fotografia contemporânea, a "vontade de auratizar" proposta por Dominique Baqué, as mixagens de linguagens, lembradas por André Rouillé e Laura Flores, e a noção de *Tableau Photographique*, criada por Jean-François Chevrier, compõem os eixos das abordagens teóricas desta comunicação.

Palavras-Chave: Fotografia. Pintura. *Mise en scène.*

Abstract: This oral presentation investigates the photographic production by the French artists Bachelot Caron who, by means of *mises en scène* of tragic body situations, refer to iconographies of the classical figurative painting and create the appearance of pictorial materials in order to question the veracity and the graphical nature of photography. The remarks by Michel Poivert about theatricality and the strong presence of body figuration in the contemporary photography, the desire to attach an aura as proposed by Dominique Baqué, the blending of languages by André Rouillé and Laura Flores, and the notion of *Tableau Photographique* created by Jean-François Chevrier, have been the axes of the theoretical approaches of this oral presentation.

Keywords: Photography. Painting, *Mise en scène.*

A relação da fotografia com a História da Pintura e o uso de *mises en scène* permearam a fotografia desde o século XIX, como demonstram as fotografias de Julia Margareth Cameron, que evocam madonas renascentistas ou cenas inspiradas nas pinturas pré-rafaelitas, as encenações e as fotomontagens de Oscar Rejlander em *Os Dois Caminhos da Vida* (1857) e de Henri-Peach Robinson em *Desaparecendo* (1858).

A fotografia contemporânea, nos anos 1960, declara sua oposição à pureza da linguagem. As atitudes plásticas de criar interfaces da fotografia com outros meios e de reforçar a figuração, como fizeram Andy Warhol, ao utilizar fotografia com serigrafia, e Robert Rauschenberg, com as *combine paintings* e com os *transfers* fotográficos, tensionaram os limites de linguagem

da fotografia. A partir do final dos anos 1970, gerou-se uma efervescência de artistas que trabalharam com fotografias a partir de heranças figurativas picturais. O início dos anos 80 assiste, como percebe Rouillé, ao "retorno intempestivo da figura e da narração". [1] De forma mais direta ou apenas sugestiva, a fotografia explora o universo pictórico figurativo que vai pelo menos do Renascimento até o Modernismo, com obras de artistas como Jeff Wall, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Luigi Ontani, Joel-Peter Witkin, Joan Fontcuberta, Paolo Gioli, dentre outros. Utilizar o período da pintura dos séculos XV ao XIX como subsidiário para criar *mises en scène* na fotografia contemporânea não é um mero acaso, pois é onde se encontram fontes significativas em relação a iconografias de poses de corpos, a cenários e a figurinos.

"A fotografia digital pós-produzida e a teatralidade se tornaram um eixo maior da fotografia contemporânea",[2] afirma Michel Poivert. Este autor detecta, como um dos emblemas estéticos dessa fotografia, o uso da teatralidade nas produções de determinados artistas:

> A fotografia "teatral" constitui a parte mais emblemática da fotografia contemporânea dos anos 2000. Quantos artistas não nos levariam ao estranho universo onde a fotografia não cumpre mais seu ofício de janela aberta para o mundo, mas de um espaço cênico?[3]

Uma parte da fotografia contemporânea de arte parece querer extrapolar os desígnios históricos de apreensão do real ao trabalhar com uma falsa ideia de documentação e querer ampliar os limites de sua linguagem, senão pelo emprego de diferentes meios, pela criação de simulações que elaboram interfaces entre a fotografia e a pintura. Em vez da realidade observada, está a fotografia construída.

Pode-se perguntar de que forma a fotografia contemporânea estaria tensionando os limites de sua própria linguagem em se associando com o pictórico, como já fizeram outras produções fotográficas legitimadas como arte? "*Ceci n'est pas une peinture*", como poderia ter dito René Magritte em relação à aparência das imagens. Fotografia ou pintura? Ou, ainda, "pinturas fotográficas"? Essas são as perguntas que imediatamente ocorrem quando se está diante das obras da dupla de artistas franceses Bachelot Caron.[4] As relações de suas fotografias com a pintura são de três ordens: como apropriações iconográficas, como matéria pictofotográfica e como concepção da forma quadro.

A poética desses artistas parece nascer de um paradoxo, pois se, por um lado, toma narrativas reais como sugestões de imagens para o processo de criação, por outro, as situações são totalmente encenadas e, portanto, tratadas como um espaço cênico, como afirmou Poivert. Desde os anos 2000, Louis Bachelot e Marjolaine Caron, que estudaram na École Nationale Supérieure des Arts et des Métiers Appliquée d'Art, em Paris, trabalham como ilustradores para órgãos da imprensa, tais como: *Nouveau Dectective, Le Magazine Litteraire,*

[1] ROUILLÈ, André. **A Fotografia entre Documento e Arte Contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009, p. 363.

[2] POIVERT, Michel. "Bachelot Caron, zombi de l`art"; SANS, Jérome. "Entretien" in Bachelot Caron, Délit d`initiés/Inside Job. Paris, Éditions de la Difference, 29 janvier – 23 février 2012, p. 62.

[3] POIVERT, Michel. **La Photographie Contemporaine**. Paris: Flammarion, Centre National des Arts Plastiques, 2010, p. 210.

[4] As reproduções das obras dos artistas podem ser encontradas no seu *site*: http://www.bachelotcaron.fr/

Libération, Le Figaro Litteraire, Le Minotaure, Les Inrockuptibles, dentre outros. O perfil de ilustração de algumas dessas publicações é de crimes e delitos centrados em temáticas de assassinatos, todo tipo de violências, estupro, roubo, corrupção. Os títulos de suas exposições também seguem esse perfil: *You dont`t know me*; *Crimes et Délices; Simulacres et Parodies; Vrai ou Faux.* É por meio do método da *mise en scène* de heranças pictóricas que os artistas ilustram as situações dos crimes para essas publicações. O mundo da representação e da cenografia não é algo desconhecido em suas trajetórias, mas está diretamente relacionado às suas antigas ocupações profissionais como cenógrafo e figurinista para o cinema, o teatro, a ópera e a publicidade. Paralelamente a essas atividades, Bachelot realizava curtas-metragens e Caron ilustrava obras para crianças da *L`École des Loisirs* e para *Acte Sud*.

A cada semana, eles encenam situações de fatos trágicos ocorridos alguns dias ou semanas antes da publicação. Embora o impulso inicial provenha de fatos que efetivamente aconteceram, estes somente são utilizados enquanto tipologia do assunto: um roubo, um estupro, um assassinato, sem se ater à descrição verdadeira do fato ocorrido. Por isso, produzem-se fotografias como falso testemunho, e, como se sabe, a fotografia, com sua astúcia, é uma mestra em forjar realidades.

Usufruindo dessa experiência como ilustradores para diversos órgãos da imprensa e com o mesmo repertório de temas e de linguagem plástica, a partir de 2005, os artistas passam a inserir seus trabalhos no sistema da arte, realizando várias exposições.

A fabricação das cenas, de teor exageradamente dramático e corrosivo, é realizada na casa dos artistas no interior da França; eles recrutam seus amigos ou eles próprios são os personagens, intercalando-se como assassino, vítima, cenógrafo, figurinista, diretor, roteirista e fotógrafo. Embora tudo se assemelhe ao cinema, é preciso lembrar que a questão da teatralização das cenas, muito antes do cinema, já se encontrava na tradição clássica da pintura figurativa, que se utilizava da encenação com modelos para compor um quadro. Então, o que fazem não é muito diferente do que fazia um pintor que criava seus personagens a partir de histórias retiradas da literatura e da própria história, como ao narrar uma cena de batalha ou mesmo uma cena de crimes.

O caráter de teatralidade, além de advir de suas experiências profissionais anteriores, também se deve às relações que eles mantêm com a cultura visual, como eles próprios confirmam: sua "cultura pictural é alimentada, além de imagens fotográficas e cinematográficas, também por imagens pintadas" porque, acreditam os artistas, "nós somos seguidamente confrontados à história do crime e por via de consequência de sua representação na história da arte [...] nós trabalhamos regularmente em cenas de crimes ilustrando as histórias célebres".[5] Assim, a fotografia teatralizada, como diz Poivert, permite enraizar a questão fotográfica na história geral da representação.[6]

---

[5] BACHELOT CARON apud POIVERT, Michel. "Bachelot Caron, zombi de l`art"; SANS, Jérome. "Entretien" in **Bachelot Caron, Délit d`initiés/Inside Job.** Paris, Éditions de la Difference, 29 janvier – 23 février 2012, p. 09. e 10.

[6] POIVERT, 2010, Op. Cit., p. 210.

Embora não sejam tão enfatizadas nos livros de história da arte, existem muitas representações sobre criminalidade e tragédias em pinturas figurativas que vão pelo menos do século XVI ao XIX, muitas das quais inspiradas pelo teatro, podendo ser exemplificadas por obras como *La Doleur d`Andromaque sur le corps d`Hector* (1783), de Jacques Louis Davi, ou *A Morte de Sardanapalo* (1827), de Eugène Delacroix. A história da pintura forneceu exemplos que serviram de subsídios para os temas trágicos das *mises en scène* criadas por Bachelot Caron, como *Ofélia, Romeu e Julieta, Cleópatra, Judith e Holofernes, Narciso.* Para outros trabalhos, os artistas franceses transformam pinturas como *Le Déjeneur sur l`Herbe* (1887), de Edouard Manet, ou *As Meninas* (1656), de Diego Velásquez, em tragédias fotográficas, valendo-se da pose de alguns personagens ou de ambientações dos cenários dessas pinturas.

A luminosidade cênica dos claros-escuros e projeções de luzes verdes e azuis encontradas na fotografia *Belle Donne* (2008-2010), da dupla de artistas franceses, evocam uma cena de palco. A situação do corpo morto na água lembra a herança da pintura *Ofélia* (1852), do artista John Everett Millais. As poses de alguns personagens pictóricos de *Le Déjeneur sur l`herbe* (1863), de Edouard Manet, ajudam a compor parte da cena de um crime na fotografia. O escorço de *A Lamentação sobre* o *Cristo Morto* (1490), de Mantegna, é utilizado como referência para a fotografia *Romeu et Juliette* (s.d.).

A referência a um tema representado por muitos artistas da tradição da pintura pode ser encontrada nas duas fotografias *Judith* (2008-2010) e *Holofernes* (2008-2010). O fato de seguir na esteira da pintura não quer dizer que a fotografia seja, sistematicamente, submissa ao modelo pictórico, porque os artistas atualizam o assunto para uma situação contemporânea. Nessas fotografias, toda a encenação é ambientada no contemporâneo: o figurino de Judith (vestida como uma jovem, de calça *jeans* e cabelos vermelhos), as roupas dos passantes da rua, a própria rua, o prédio do Centre Georges Pompidou ao fundo da composição, direção para a qual caminha Judith com a cabeça de Holofernes num saco plástico verde transparente. Em *Holofernes,* Judith, de vestido vermelho, está parada numa rua de Paris, olhando para um monumento – possivelmente a Place de la Bastille, tendo ao seu lado a cabeça de Holofernes num saco plástico colocado numa das lixeiras, que lembram as atuais de Paris. Em ambas as obras, a cabeça de Holofernes tem a fisionomia de Bachelot, mas Judith é uma desconhecida porque, diferentemente das representações na história da pintura, não conhecemos o rosto dela por ser representada de costas.

A pintura *As Meninas* (1656), de Velásquez, forneceu à fotografia *Autoportrait* (2011-2012) a ambientação da cena, a tipologia e a localização espacial dos personagens, porém, em vez de um atelier de pintura, trata-se de um estúdio fotográfico, como denunciam o *spot* de luz ao chão e a personagem interpretada por Caron fotografando a cena; a menina princesa é substituída por uma menina negra; o olhar de Bachelot dirige-se para a cena que se encontra no fora-de-campo, que mostra a entrada do assassino, vista pela imagem refletida no espelho. Como na obra do pintor espanhol, há, ao fundo da sala, uma "parede galeria" que autorreferencia os próprios trabalhos de Bachelot Caron.

A constituição de uma única cena pode envolver vários procedimentos, como declaram os artistas: "nossas paletas são, antes de tudo, constituídas de fragmentos de imagens (reportagens ou instantâneos realizados no estúdio), fotos recortadas, escaneadas. Nós distorcemos e reestruturamos esses elementos".[7] Por meio da fotomontagem digital, reúnem, numa mesma imagem, personagens fotografados em diferentes ambientes e inserem suas próprias obras, como *The Lovers* (2011-2012), *River* (2011-2012) e *La Moisson* (2011-2010), em cenas posteriores, respectivamente, em *Fake* (2011-2012), *Portland Place* (2011-212) e *Narcisse* (2011-2012), que podem aparecer como quadros que decoram os ambientes das tragédias ou evocam um laboratório fotográfico no qual alguém revela a imagem do crime. É essa repetição de uma obra em outra que se constitui como uma autorreferencialidade e como um comentário sobre a reprodutibilidade técnica da imagem.

As fotografias de Bachelot Caron poderiam ser consideradas antifotografias? Para os parâmetros da fotografia de superfície gráfica tradicional, suas composições fotográficas são indisciplinadas porque transgridem a aparência gráfica da superfície da imagem. A certa distância, os trabalhos parecem pinturas, ainda mais porque são ampliados em escala de quadros de pinturas, mas a realidade material denuncia: são fotografias. Qual é o artifício utilizado pelos artistas como um expediente habilidoso para simular e disfarçar a natureza das imagens que fabricam?

A sintaxe das imagens obtidas com a fotografia vem predeterminada, como informa Laura Flores, no momento da construção da câmera, e o operador sujeita-se a tais condições da máquina, que gera uma percepção antinatural do mundo, "uma manifestação axiomática de uma proposta de realidade".[8] Para transformar essa sintaxe da câmera, Bachelot Caron usam os códigos do dispositivo da paleta de cores do computador, tentando afastar-se do automatismo da fotografia, de forma a fazer uma "aliança entre a máquina e a mão", para utilizar a expressão de Rouillé.[9]

O indicativo de natureza ambígua do que se configura como a traição das imagens pode ser balizado pela coalizão da linguagem gráfica da fotografia com artifícios de pintura como matéria fotográfica, por meio de pinceladas picturais de caráter expressionista. Com a ferramenta do pincel digital, a exemplo de um pintor, os artistas captam na paleta eletrônica a cor desejada e pincelam as superfícies da imagem, trabalhando a intensidade das luzes e ressaltando a marca da pincelada gestual. Para compensar a ausência da fisicalidade matérica da fotografia, os artistas simulam a materialidade do pictural, dos volumes, das texturas e dos brilhos das tintas: "nós incorporamos procedimentos picturais na textura (óleo, acrílica e paleta gráfica) como arquitetura da imagem".[10] É uma forma de dar à fotografia a condição de aparência matérica da pintura, cujas pinceladas são visíveis na representação da água, das plantas e dos corpos dos personagens, sobretudo nas fotografias *Miroir, River, Twins, La Moisson, Knock Out* e *Rebecca.*

[7] BACHELOT CARON apud POIVERT, 2012, p. 09.

[8] FLORES, Laura**. Fotografia y Pintura, Dos Medios diferentes**? Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 126.

[9] ROUILLÈ, 2009, Op. Cit., p. 254.

[10] BACHELOT CARON, apud POIVERT, 2012, p. 09.

Em se tratando da materialidade de suas fotografias, tudo é falso e enganoso, e poder-se-ia pensar no simulacro, pois, como diz Couchot (2007, p.1), *"*o simulacro visa enganar, fazer com que o falso passe por verdadeiro*"*.[11] Na arte numérica, como se sabe, a operação de transfiguração plástica tem um potencial infinito de manipulação, e "a modulação da imagem existe menos pelo que ela é (conteúdo, mensagem, efeito) do que pelo que ela pode produzir (adaptação, mutação, coloração). [...] uma imagem pós-moderna é uma imagem retocada ou reconstruída do zero graças à digitalização".[12]

Ao instaurar a aparência de uma linguagem em outra, a identidade da imagem é escamoteada, e o resultado leva a crer que se trata de uma pintura porque, em primeiro lugar, se veem o traço e a cor. Assim, se a mestiçagem é da ordem do heterogêneo, como lembra Icleia Cattani,[13] pode-se ver nas obras dos artistas uma mestiçagem de linguagem entre os dois meios, pois numa mesma imagem permanece a tensão entre partes de aspecto mais fotográfico e partes com efeitos picturais. São fotografias disfarçadas de pinturas ou, como se poderia dizer tecnicamente, são fotografias digitalmente pintadas. Essa astúcia na utilização do artifício cria uma ilusão pictural que testa os limites da fotografia ao fazer uso de seu poder de sedução e de engano, numa tentativa de assumir ou colocar-se no campo da pintura, de incorporar a materialidade desta e de repetir os gestos e o tempo de um pintor. Assim, ao pincelarem as fotografias à maneira de um pintor, o que rememora ou beira o artesanal, é como se os artistas tentassem resgatar a temporalidade de produção de uma pintura, negando simbolicamente o caráter de captura imediata da imagem mecânica. Essa tentativa de trazer a presença física do meio material da pintura, no sentido processual de trabalhar as imagens com pincelada gestual, remete às categorias da arte moderna, tais como a originalidade, o gesto autográfico, o único e a marca da pincelada.

À diferença do trabalho do pintor, o trabalho de pincelada ocorre na tela do computador e, depois, na ampliação, atinge uma escala de pintura. Contrariando o protocolo histórico das cópias fotográficas como folhas soltas manipuláveis ou de formato pequeno impresso em publicações para as revistas para as quais trabalham, os artistas ampliam as imagens, que chegam a medir entre dois e três metros, sendo produzidas para a parede. Isso gera uma experiência de confrontação com o espectador que se configura, então, na forma de *tableau photographique,* noção concebida por Jean-François Chevrier.[14] Há, assim, uma forma de restauração da forma do quadro da pintura.

Interferir na imagem gráfica da superfície da fotografia não é um procedimento exclusivo da arte contemporânea. A matéria fotográfica como matéria pictórica, como se sabe, já era um princípio ativado desde o século XIX, por meio da técnica do retoque com acabamentos

[11] COUCHOT, Edmond. A Era da Simulação. Entrevista a Marco Aurélio Fiocchi. **Enciclopédia Itaú Cultural, Arte e Tecnologia**, 2007. Acesso em 20 de setembro de 2012, http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-read_article.php?articleId=22, p. 01.

[12] ARDENNE, Paul. **Art, Le Present, La creation plasticienne au tournant du XXIe siècle**. Paris: Editions du Regard, 2009, p. 118.

[13] CATTANI, Icleia (org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 28.

[14] CHEVRIER, Jean-François. **La Fotografía entre las Bellas Artes y los Medios de Comunicación**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 156.

em aquarela ou lápis de cor e da fotopintura, que sobrepunha tinta sobre base fotográfica. Porém, naquela época, o princípio era artesanal e havia a busca pela verossimilhança com o real; atualmente, o procedimento é digital, e o interesse está em burlar os princípios gráficos da morfogênese da fotografia. Cabe lembrar, ainda, que os pictorialistas, no final desse mesmo século, já trabalhavam com processos de laboratório com a goma bicromatada, que demandava uma interferência manual, deixando visíveis pinceladas na matéria da imagem, como fizeram, dentre outros, Robert Demachy em *Femme, Chevelure* (1903) e *Lutte* (1903) e Frank Eugene em *Le Cheval* (vers 1901). Estes acreditavam que, subvertendo a sintaxe de caráter objetivo da imagem fotográfica gerada pela máquina, conseguiriam dar mais artisticidade à fotografia e, então, legitimá-la como arte.

As práticas fotográficas de Bachelot Caron poderiam configurar-se como uma "vontade de auratizar" a obra fotográfica, na expressão de Dominique Baqué? Baqué[15] e André Rouillé[16] utilizam o termo *neopictorialismo* para definir essas práticas contemporâneas que extrapolam os limites específicos de suas próprias linguagens e se constituem como uma arte de mixagem, uma arte do misto, como uma filiação ao movimento pictorialista: a reapropriação de estilos, a prática da citação, o maneirismo, o pastiche, a mestiçagem, os jogos com a história das imagens, o retorno a técnicas antigas, as práticas artesanais, o culto ao original, ao único, por procedimentos de intervenção da mão em busca de uma singularidade. Segundo Baqué, a reabilitação da mão para obter uma subjetividade expressiva traz uma "vontade de auratizar",[17] de restauração da aura, o que Benjamin mostrou ter sido perdido com a fotografia.

Pode-se dizer que, na obra de Bachelot Caron, quase todas essas características estão presentes nos procedimentos de concepção e de pós-produção das imagens. Entretanto, é preciso considerar que a finalização em imagens fotomecânicas, reprodutíveis, repetidas, formatadas numa edição, retoma, portanto, o estatuto do múltiplo, e nisso está a confissão do artifício, que contradiz a concepção da obra de arte única e do gesto autográfico, caros à estética modernista. Pode-se ver essa atitude de colocar a fotografia como interface com a pintura mais como um gesto irônico com relação aos meios utilizados do que propriamente uma busca por uma singularidade modernista. Além disso, pode-se pensar também que tais estratégias se distanciam da superfície gráfica comumente utilizada como imagem de fotojornalismo, já que o assunto por eles empregado poderia reforçar os protocolos visuais tradicionais de imagens publicadas na imprensa.

Entre a lente da objetiva e o pincel digital, as obras de Bachelot Caron interrogam até que ponto a fotografia pode chegar ao assumir uma condição que não é a sua. As pinceladas digitais resultam numa fotografia de ficção pictural e provocam uma antinomia de especificidade do meio fotográfico. Se não há uma renúncia de sua natureza material como fotografia, há uma repulsa pela aparência gráfica de sua morfogênese original. A conjunção da fotografia com uma

[15] BAQUÉ, Dominique. **La Photographie Plasticienne, un art paradoxal**. Paris: Edition du Regard, 1998, pp. 171-220.
[16] ROUILLÉ, 2009, Op. Cit., pp. 283-285.
[17] BAQUÉ, 1998, Op. Cit., PP 171-220.

linguagem de aparência pictural gera uma contravenção fotográfica que macula a tradição da pureza do meio. Do vocabulário de iconografias de representação pictural à herança gestual da pintura, as fotografias de Bachelot Caron parecem teatralizar um drama do corpo pictofotográfico como um falso testemunho.

Referências Bibliográficas:

ARDENNE, Paul. Art, **Le Present, La creation plasticienne au tournant du XXIe siècle.** Paris: Editions du Regard, 2009;
BAQUÉ, Dominique. **La Photographie Plasticienne, un art paradoxal**. Paris: Edition du Regard, 1998;
CATTANI, Icleia Borsa (org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007;
CHEVRIER, Jean-François. **La Fotografía entre las Bellas Artes y los Medios de Comunicación.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007;
COUCHOT, Edmond. A Era da Simulação. Entrevista a Marco Aurélio Fiocchi. **Enciclopédia Itaú Cultural, Arte e Tecnologia**, 2007. Acesso em 20 de setembro de 2012, http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-read_article.php?articleId=22;
FLORES, Laura. **Fotografía y Pintura, Dos Medios diferentes?** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005;
POIVERT, Michel. "Bachelot Caron, zombi de l`art"; SANS, Jérome. "Entretien" in **Bachelot Caron, Délit d`initiés/Inside Job.** Paris, Éditions de la Difference, 29 janvier – 23 février 2012;
POIVERT, Michel. **La Photographie Contemporaine**. Paris: Flammarion, Centre National des Arts Plastiques, 2010;
ROUILLÈ, André. **A Fotografia entre Documento e Arte Contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

O corpo apropriado e a lógica da fragmentação na obra de Mário Röhnelt

Paula Trusz Arruda
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Resumo: Este artigo busca analisar parte da produção artística de Mário Röhnelt (1950), artista residente em Porto Alegre, tendo como foco quatro obras produzidas entre 1981 e 1984, e que apresentam em comum a representação de um nadador durante um salto. O corpo deste apresenta-se fragmentado, o que pode fomentar uma discussão a respeito dos entraves em tratar sobre uma sexualidade homoerótica a partir dessa corporalidade que não se faz completa.

Palavras-chave: Mário Röhnelt. Corpo. Fragmento. Sexualidade.

Abstract: This article aims to observe a part of the artistic production of Mário Röhnelt (1950), who resides in the city of Porto Alegre, taking as object of analysis four works produced between 1981 and 1984, which have in common the representation of a swimmer during a jump. His body presents himself fragmented, which can promote a discussion about the barriers in dealing with homosexuality asserted from this embodiment that is not complete.

Keywords: Mário Röhnelt. Body. Fragment. Sexuality.

A obra de Mário Röhnelt mostra um nadador em pleno salto (Figura 1). Pela musculatura bem torneada, talvez seja possível dizer que se trata de um atleta. Mas seu corpo – quase em posição horizontal, com as costas arqueadas, os braços unidos à frente da cabeça e o rosto encoberto – não é visto em sua totalidade: o corpo excede as dimensões da obra. Na lateral esquerda, o fim da superfície do papel proporciona ao nadador um corte na altura de suas coxas. Fato análogo se dá na lateral direita, com a diferença de que nesta o corte é feito na altura dos antebraços.

A obra descrita no parágrafo anterior é de autoria de Mário Röhnelt (1950), artista natural de Pelotas (RS) e que passa a residir em Porto Alegre em 1956, atuando até hoje na mesma cidade. Seus primeiros desenhos datam da década de 1960, mas foi apenas nos anos 1970, depois de passar pelo curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que passou a desenvolver um trabalho artístico autoral. Röhnelt possui uma vasta produção no campo das artes, iniciada ainda quando muito jovem, mas mesmo de uma maneira ainda incipiente, as suas obras prematuras já davam sinais de sua potencialidade artística. Cabe acrescentar que

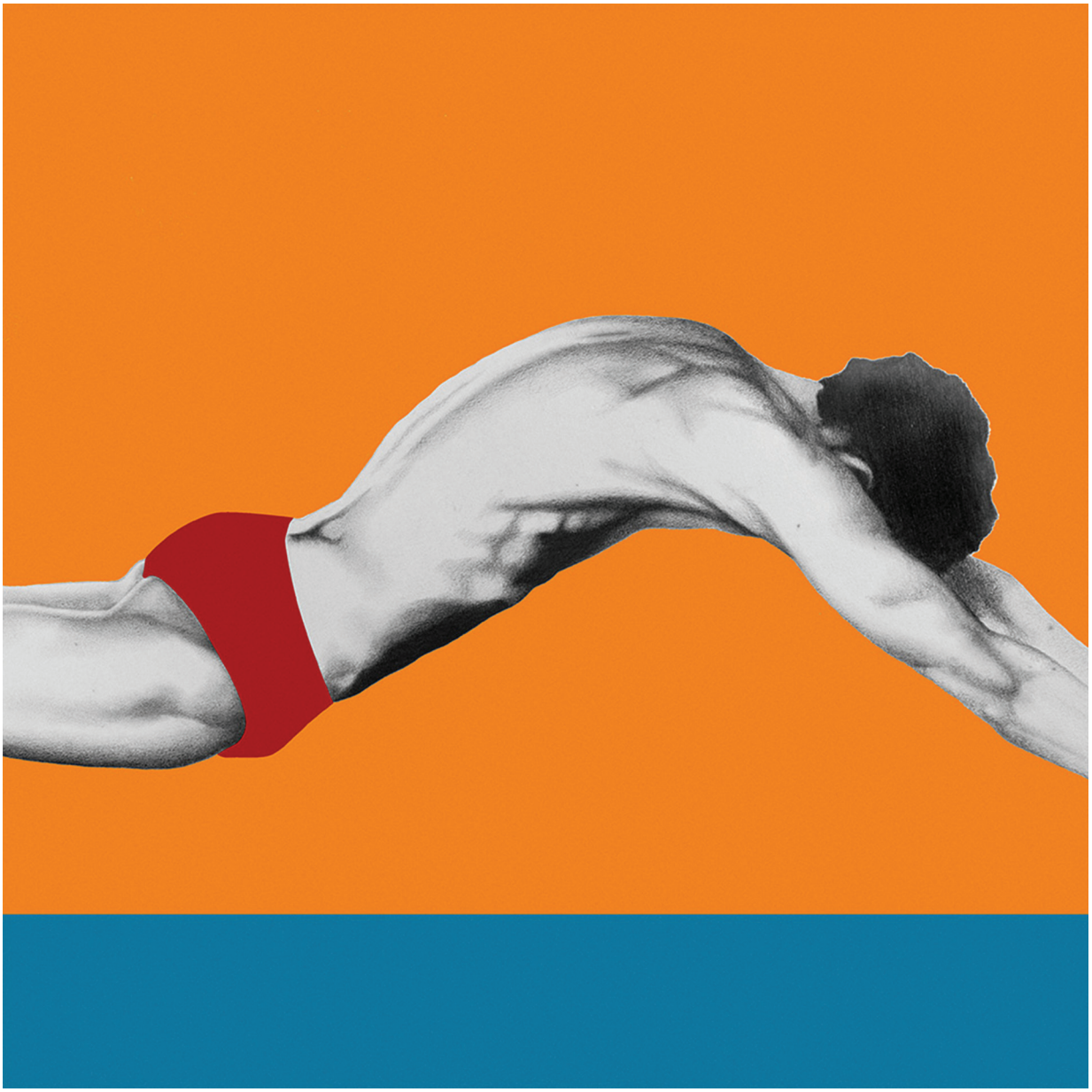


Figura 1 - Mário Röhnelt. *Sem título*. 1981. Grafite e tinta acrílica sobre papel. 66x66cm. Coleção do artista.

desde seus trabalhos iniciais, é possível perceber um desejo pelo desenho bem acabado, e um forte empenho na similitude entre os elementos representados e a realidade visível, assim como passível de ser observado nas obras aqui estudadas.

Ao se debruçar sobre a produção do artista, é possível perceber que a mesma imagem do nadador trazida logo no início deste artigo aparece em três outras obras, todas denominadas *Sem título*, e produzidas entre os anos 1981 e 1983. Essa repetição está diretamente relacionada ao fato de que o artista se serve, para a produção de suas obras, de imagens apropriadas. E, em função disso, podem se repetir por diversas vezes, multiplicando suas possibilidades discursivas a cada obra. A produção de Röhnelt nos anos 80 apresenta um sofisticado esquema representacional, o qual inclui a apropriação de imagens oriundas, tanto da mídia impressa quanto da história da arte, e também de fotografias do universo

particular do artista, por ele realizadas ou não. Estas imagens têm como objetivo a construção de narrativas a partir da seleção de diferentes fragmentos combinados. Um elemento que acrescenta complexidade ao processo de produção do artista é o fato de que a montagem dos fragmentos escolhidos passa por um criterioso trabalho através do desenho e da pintura. Fabris comenta que

> O processo de apropriação brota também de uma tomada de consciência do esgotamento do universo visual e, no caso das reproduções pictóricas, da vontade de focalizar uma espécie de repetição diferente, a fim de tornar ainda mais evidente a diferença entre o original e a cópia da cópia. (FABRIS, 2009, p.169)

A discussão, então, levada a cabo a partir da estratégia da apropriação não se dá apenas a respeito da perda de uma noção tradicional acerca da originalidade, em função do acréscimo de imagens de segunda geração e de sua reprodução, mas se configura no interesse em reviver e retrabalhar essas imagens, reinscrevendo estas referências imagéticas no mundo, através de uma perspectiva pessoal.

Tive a oportunidade, durante as visitas realizadas ao artista, de consultar tanto recortes de imagens que lhe serviram de referência, como desenhos feitos por Röhnelt, os quais foram utilizados durante o processo de realização das obras. Um desses desenhos mostrava o nadador, o mesmo que se repete em várias outras obras. Observá-lo dá um lampejo de seu processo de criação: a partir da fotografia apropriada, Röhnelt realiza um desenho em um papel translúcido, como o vegetal ou o manteiga, e, via decalque, transpõe a forma a ser trabalhada para o suporte artístico (seja ele papel ou tela de pintura). Nesse caso, foi possível perceber que os cortes realizados tanto nas pernas quanto nos braços do atleta já estão presentes no desenho-matriz, o que deixa ver que o pensamento de fragmentação utilizado por Röhnelt é preexistente à concepção das obras.

Além disso, o corpo se faz presente de maneira recorrente durante os trabalhos realizados na década de 1980. Ao longo das entrevistas com Röhnelt, ao ser questionado sobre esse fato, este respondeu que:

> De certa maneira eu achava naquele momento que eu estava usando a figura humana por estar afetivamente ligado a ela, isso é um lado da coisa. E outro, é que a figura humana me permitia um grau de qualidade de representação que eu considerava bastante elevado.[1]

A partir dessa fala do artista, pode-se tirar duas conclusões: a primeira diz respeito à qualidade técnica. O refino do desenho e o cuidado com as minúcias deixam ver que Röhnelt mantinha uma preferência pelo traço cauteloso e aprimorado. Os planos de cor uniforme, semelhantes a uma impressão mecânica, são pintados manualmente, em que se percebe certo cuidado em esconder qualquer gestualidade. Assim como os desenhos à grafite, que, vistos à distância, assemelham-se a uma reprodução fotocopiada, uma colagem. Dessa forma,

[1] Mário Röhnelt em entrevista realizada por mim em 26 de outubro de 2012.

a escolha pela representação da figura humana, em função da complexidade, daria ao artista a oportunidade de trabalhar a partir de sua vontade pelo apuro técnico.

A outra relaciona-se à ligação afetiva. Essa afirmação está intimamente ligada ao fato de que suas obras realizadas durante a década de 1980 possuem como ponto de partida sua própria vivência, ou seja, são assentadas na autorreferencialidade: "eu vejo a presença da figura humana no meu trabalho como um espelho. De alguma maneira, mesmo que não seja eu o modelo, mas é um modelo que traz referências minhas".[2] Assim, mesmo que o artista não represente sua própria figura, ele realiza uma projeção de si em suas obras, discutindo questões relativas às suas experiências pessoais e ao seu universo particular. O corpo, nesse sentido, ganha especial destaque, pois a partir dessa afirmação de Röhnelt se pode dizer que o artista se coloca na obra através ou da representação de si, ou da representação de um corpo outro. Mas, em ambos os casos, as figuras estão carregadas pela autorreferencialidade.

Na obra *Sem título* (Figura 2), veem-se três representações de corpos masculinos fragmentados, e cada um deles está colocado em uma base que lembra um objeto de mesa ou uma estatueta. Um deles, inclusive, é o nadador, imagem que se repete nas quatro obras do conjunto aqui estudado. Chamo a atenção para a figura à direita. Pelo aumento da escala e pelo fato de não ser possível observar se, do mesmo modo que as outras, essa figura está ou não colocada em uma base, deduz-se que não se trata de outra estatueta, mas sim de um homem ao lado desses objetos. Ele, na verdade, é a figura do próprio Röhnelt representado, o que sugere uma relação de interação entre esses corpos-objeto e o artista. Quer dizer, o que aparenta é que essa obra nos mostra uma janela, em que o que observarmos através dela seria um momento do próprio cotidiano do artista.

Como se sabe, através de conversas com o artista, a imagem do nadador tem origem em algum jornal ou revista.[3] Deste fato, têm-se que a estatueta representada na obra não é um objeto de propriedade de Röhnelt, mas sim que foi criado graficamente para essa obra. Ao contrário de outros objetos que faziam parte dos objetos de uso particular de Röhnelt. E, como o artista comenta: "eu trabalhei sobre um universo muito próximo, da minha própria imagem, dos meus objetos, de coisas aos quais eu me referenciava".[4] Assim, os objetos, sejam eles de propriedade de Röhnelt ou ficcionais, ao serem representados na obra passam a fazer parte do universo particular do artista.

David Pérez,[5] ao pensar as relações que envolvem o corpo e a fotografia, diz que

> As relações existentes entre o corpo e a fotografia são 'determinadas por contextos sociais, históricos e culturais', mas as práticas – sejam elas estéticas, sexuais ou sociais – relacionadas com ambas as noções têm que ser consideradas a partir de posições muito mais plurais, divergentes e contraditórias. (PÉREZ, 2004, p. 11)

[2] Mário Röhnelt em entrevista realizada por mim em 06 de março de 2013.

[3] Röhnelt não soube informar a precisa origem da imagem. Entretanto, confirmou que foi retirada de uma revista entre os anos 1979 e 1981.

[4] Mário Röhnelt em entrevista realizada por mim em 06 de março de 2013.

[5] PÉREZ, David (ed.). **La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

Figura 2 - Mário Röhnelt. *Sem título*. 1983. Grafite sobre papel. 50x70 cm. Coleção do artista.

Essa citação dá uma breve dimensão da problemática que envolvem estas questões, e dentre os pensadores que mais se dedicaram ao estudo sobre o papel do corpo enquanto mecanismo social e simbólico, destaca-se o nome de Michel Foucault, que, ao longo de sua produção, problematizou as questões do corpo em relação às estruturas de poder. Conforme o filósofo, "[...] em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações" (FOUCAULT, 1987, p.118). Assim, trabalhar as representações do corpo através da arte problematiza e alarga ideias muitas vezes estanques a respeito da corporalidade.

Um conceito foucaultiano em especial pode vir a elucidar algumas questões levantadas através do estudo das obras de Röhnelt, o de *corpo dócil*. De acordo com Foucault, este seria "um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado" (FOUCAULT, 1987, p.118). No caso, submetido, utilizado, transformado e aperfeiçoado de maneira a se tornar mais eficaz para a benfeitoria de um sistema social. Ainda segundo o autor, ao mesmo tempo em que os corpos teriam sua força física aumentada, de modo a aumentar sua utilidade econômica, teriam diminuída sua força política:

> Este investimento político do corpo está ligado [...] à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição [...]; o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. (FOUCAULT, 1987, p. 24 e 25)

Dessa forma, uma vez que há incentivo à criação de corpos preparados e em sua máxima eficácia para otimizar a produção econômica, Röhnelt, ao optar por subtrair fragmentos corpóreos, retira deles a plena capacidade física de força e poder. Ainda mais ao considerar que, nas quatro obras em que o nadador se faz presente, o corpo representado pelo artista é másculo e atlético, no auge de sua capacidade física. Dessa maneira, essa estratégia do artista traria em si uma posição de resistência ao que seria esperado pelos sistemas estruturantes do poder.

Os atletas representados por Röhnelt seriam, então, incapazes de exercer sua virilidade. Ao utilizar esta palavra, remeto seu significado ao que foi dito por Boudieu:

> A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto quididade do *vir*, *virtus*, questão de honra (*nif*), princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual – defloração da noiva, progenitura masculina abundante etc. – que são esperadas de um homem que seja realmente um homem. (BOURDIEU, 2014, p. 25)

Visto que a virilidade, segundo Bourdieu, teria um significado ético, uma questão de honra, e que esta seria levada a cabo a partir de provas físicas do que se esperaria de um homem, percebe-se que o corpo, em sua completude e máxima potência, seria o ideal de homem viril, apto a cumprir seu papel social. O corpo fragmentado representado por Röhnelt não seria, então, apto a integrar nem um sistema econômico produtivo, nem um ideal de masculinidade. E isso porque

> O mundo social controi o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica [...]. (BOURDIEU, 2014, p. 24)

Seria possível, dessa forma, pensar a mutilação dos corpos trabalhados por Röhnelt como uma discussão acerca de um deslocamento de sentido a respeito do papel social que caberia ao homem. E isso a partir da ideia de que um homem fragmentado - ou mutilado -, não representado à maneira canônica do corpo do atleta,[6] por exemplo, estaria distante de um ideal de masculinidade. Esse tipo de discussão se relaciona com o que vem sendo estudado a respeito das questões de gênero, pensando estas como um "conjunto de valores, papeis, comportamentos, atitudes e expectativas que cada cultura desenha e elabora julgando homens e mulheres em função de haverem nascido com um sexo ou outro". (ALIAGA apud SANTOS, 2011, p. 281)

Tanto na figura 3 quanto na 4 temos o já mencionado nadador. Na figuera 3, o corpo do atleta está disposto à semelhança da figura 1, mas com algumas diferenças. A primeira se refere ao tratamento da obra. Enquanto que naquela que abre esse subcapítulo Röhnelt trabalha com o fundo em cores e com a figura em grafite, nessa o cinza prevalece. O fundo é o próprio branco

[6] FABRIS, Annateresa. *O corpo como território do político*. Baleia na Rede. Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura. Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009 ISSN – 1808 -8473.

Figura 3 - à esquerda: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1981. Grafite sobre papel. 66x66 cm. Coleção do artista.
Figura 4 - à direita: Mário Röhnelt. *Sem título*. 1981. Grafite sobre papel. 66x66 cm. Coleção do artista.

do papel, o que dá uma aridez ao desenho, se comparado à exuberância das cores escolhidas para compor a figura 1. O mesmo tratamento acontece na figura 4, mas nessa, além do nadador estar colocado em tamanho menor no canto direito superior da obra – o que dá uma noção de distanciamento –, há um segundo homem em cena. Este, em primeiro plano, está de costas, com os braços cruzados e com o rosto direcionado para o nadador em salto, de maneira que ao espectador seja impossível ver sua face.

Como comentado, o tratamento dado a essa obra se reduz ao desenho em grafite. Ou seja, a impressão de distância que temos ao observá-la se dá em função da diferença de escala entre os dois homens. Parece que Röhnelt, ao não incluir mais nenhum elemento na obra, convoca o espectador a completá-la, a imaginar a partir das pistas dadas pelo artista a cena que estaria acontecendo ali. Desse fato, se tem que as interpretações possíveis para esse trabalho são múltiplas, já que cada pessoa irá projetar no "vazio" deixado por Röhnelt o que achar pertinente.

A leitura que faço diz respeito a um olhar homoerótico desejante. Na cena veem-se dois homens. Um deles, o atleta, está vestindo apenas uma roupa de banho masculina, o que deixa o restante do seu corpo à mostra. O outro, está colocado observando aquele que salta. Seu corpo, de costas, parece estar com o peso assentado em uma das pernas, além dos braços cruzados, em uma típica posição de repouso. Chamo a atenção para a postura do corpo daquele que observa, pois acredito que ela indique que este está vivenciando um momento aprazível ao observar o atleta. Como se estivesse se deleitando com o movimento que acontece à sua frente. Penso, então, que podemos encontrar nas entrelinhas dessa cena um olhar de desejo por parte daquele que observa – um olhar que, ironicamente, o espectador não pode ver.

Além disso, gostaria de chamar a atenção para um detalhe. Dos trabalhos de Röhnelt mostrados aqui em que a figura do nadador está presente, a única em que a roupa de banho não é trabalhada em seus contornos, como uma peça de roupa que estaria envolvendo o corpo

– com suas sombras e volumes –, é na figura 4. Nesta, na área que deveria estar preenchida com a roupa de banho não há nada além do próprio papel, do próprio suporte, ou seja, não há nenhuma linha a demarcar seu contorno. O traje de banho se confunde com o fundo da obra. Associo esse fato a uma ausência. Não que o nadador estivesse nu, pois acredito que caso essa fosse a intenção do artista, o corpo do atleta seria mostrado em sua totalidade. Possivelmente o jogo que Röhnelt realiza em sua obra é mais complexo que isso, e essa ausência pode estar relacionada a um "desejo de ausência". Ou seja, que Röhnelt estaria sugerindo que o olhar lançado pelo homem que observa estaria carregado por uma relação desejante, a qual incluiria a cobiça pelo corpo do atleta – abrangendo o que estaria encoberto pela roupa de banho.

Essa leitura que proponho busca fugir de pontos de vistas que apenas aceitem a leitura e análise de trabalhos artísticos a partir de uma mirada que enfoque o erotismo e a sexualidade caso esta temática esteja colocada de modo explícito. Este tipo de análise estaria relacionada a um olhar que, sem se preocupar com as reticências propostas pelos artistas, optaria por não atentar a um conteúdo implícito. Quando os artistas discutem, através de suas obras, questões relacionadas ao desejo homoerótico masculino, alguns entraves devem ser trazidos à tona:

> Em se tratando do homoerotismo masculino, houve um processo cultural ainda mais ofensivo responsável pela retratação de sua presença na arte. Isso colaborou para escamotear esssa corporalidade desejante, compreendida como ameaça à ordem heteronormativa, que se afirma tanto com o monopólio da moral judaico-cristã quanto com a consolidação do ideário iluminista no Ocidente. (FOUCAULT apud SANTOS, 2011, p. 282)

Importante comentar que a presença do homoerotismo masculino na arte sofreu mais entraves do que o feminino, por exemplo, em função da relação erótico-afetiva entre mulheres se inserir na esfera do fetiche masculino, e, por isso, a circulação de imagens tanto lícitas quanto ilícitas deste tipo de intimidade tende a ser mais aceita. Acrescenta-se, ainda, o fato de que o constructo social que separa os gêneros feminino e masculino como órbitas distintas e complementares dispôs às mulheres o ambiente privado e familiar, o que daria margem a um tipo de intimidade entre as moças que seria compatível com um momento de experimentação sexual "inocente" – desde que essa "fase" fosse devidamente deixada de lado após a iniciação na vida marital: "no discurso masculino o lesbianismo seria o responsável pelo refinamento da mulher, promovendo uma iniciação, sem risco, a um erotismo de menina crescida que afinal iria beneficiar o homem" (SANTOS, 1997, p.251). Ou seja, a aceitação ou o repúdio ao comportamento e ao desejo homoerótico passavam pelo crivo daqueles que, de uma maneira ou de outra, legitimavam o que seria aceitável, conforme seu benefício próprio. Santos comenta que:

> A construção do princípio de divisão do mundo em dois pólos opostos, privilegiando a cultura masculina, não se revela de modo evidente no universo social. Ao contrário disso, o social reproduz e realimenta a antítese homem/mulher, através das estruturas objetivas, que dão lugar às formas de expressão coletivas e públicas. (SANTOS, 1997, p. 172)

Com isso, percebe-se o porquê de representações artísticas que possuem ou possam possuir algum tipo de relação com o universo homoerótico masculino terem sido encobertas ou pouco analisadas a partir dessa perspectiva. É evidente, dessa forma, que o tratamento explícito dessas questões seria condenado e provavelmente levado ao ostracismo, e que uma estratégia de sobrevivência do trabalho seria, justamente, o tratamento através de reticências, de elipses.

Referências Bibliográficas:

ALIAGA, Juan Vicente. **Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX**. San Sebastián: Nerea, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina. A condição feminina e a violência simbólica**. Tradução Maria Helena Kühner. 1ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

FABRIS, Annateresa. *O corpo como território do político*. Baleia na Rede. Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura. Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009 ISSN – 1808 -8473.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

PÉREZ, David. **La certeza vulnerable: cuerpo y fotografia en el siglo XXI**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

SANTOS, Alexandre. *Corpos invisíveis, corpos que importam*. In: BERBARA, Maria; CAMPOS, Marcelo; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (orgs.). **História da arte: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011, p.281.

SANTOS, Alexandre. **A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)**, 1997. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

Corpo transgredido, locus profanado: o martírio de Tomás Becket na arte medieval

Ricardo da Costa
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Resumo: Estudo iconográfico de imagens medievais a respeito do martírio de Tomás Becket (1118-1170), especialmente o afresco da absidíola da Igreja de Santa Maria de Terrassa (c. 1180) que representa a consagração, a morte e o enterramento de Santo Tomás. Nossa base textual de análise serão extratos de quatro textos medievais: a *História dos Arcebispos de Canterbury*, de Gervásio de Canterbury (c. 1141-1210), a *Vida de São Tomás, arcebispo da Cantuária e mártir*, de Edward Grim (séc. XII), a *Crônica de Bento de Peterborough* (†1194) e a *Legenda Áurea* (c. 1252-1270) de Jacopo de Varazze (c. 1230-1298).

Palavras-chave: Arte Medieval. Iconografia. Thomas Becket. Martírio. Santidade.

Abstract: Iconographic study of medieval images about martyrdom of Thomas Becket (1118-1170), especially the fresco in the apse chapel of the Church of Santa Maria de Terrassa (c. 1180) wich represent the consecration, death and burial of St. Thomas. Our analysis will be based on extracts by four medieval documents: the *History of the Archbishops of Canterbury*, by Gervase of Canterbury (c.1141-1210), the *Vita S. Thomae, Cantuariensis Archepiscopi et Martyris*, by Edward Grim (XII century), the *Chronicle of Benedict of Peterborough* (†1194) and the *Golden Legend*, by Jacobus de Voragine (c. 1230-1298).

Keywords: Medieval Art. Iconography. Thomas Becket. Martyrdom. Holiness.

I. O martírio

Vejam então que maravilha: enquanto ainda agonizava, falava e estava de pé, ele foi chamado de "traidor do rei", mas, ao cair, já com seus miolos à mostra, ele foi chamado de "Santo Tomás", antes mesmo de seu último suspiro. História dos Arcebispos de Canterbury, cap. "A Morte de Tomás Becket", de Gervásio de Canterbury (c. 1141-1210).[1]

[1] *Medieval Sourcebook: Gervase of Canterbury, d. 1205: Thomas Becket's Death*, from *History of the Archbishops of Canterbury*. Internet, http://www.fordham.edu/halsall/source/1205gervase2.asp (acesso: 12/09/2014).

Em 1170, véspera do Ano Novo. Quatro cavaleiros, rufiões, ou "servidores mandriões",[2] segundo o próprio (e poderosíssimo) rei Henrique II (1133-1189), desejosos de agradá-lo, partiram da Normandia e rumaram para a Inglaterra, decididos a assassinar Tomás Becket.

No entanto, a "ordem" real havia sido muito mais oriunda de um momento passional do que propriamente de uma motivação consciente. Mas a Idade Média já conhecia as funestas consequências dos aduladores que sempre cercam os poderes instituídos. Por exemplo, uma das obras fundadoras do pensamento político no Ocidente, *Policrático* (*Policraticus, sive De nugis curialium et vestigiis philosophorum*, 1159), de João de Salisbury (c. 1115-1180) − aliás, ele próprio secretário de Becket −, já havia alertado para o séquito de cortesãos que costumeiramente cercava reis e príncipes em suas faustosas vidas nobiliárquicas.[3]

Seja como for, é notável como o arcebispo enfrentou resolutamente seus sequazes. Com coragem e altruísmo. Altivez e firmeza. Até à morte. Resumamos o fato, de acordo com Gervásio de Canterbury (c.1141-1210), fonte mais próxima dos acontecimentos.

Becket recebeu em sua residência quatro cavaleiros do rei. Queriam eles conversar com o arcebispo. Após desentendimentos e ameaças, os nobres retiraram-se para o pátio. Prepararam-se para o desfecho. Apreensivo, o séquito do arcebispo rogou que fugisse. Decidido, ele exigiu obediência dos seus: que ninguém fechasse as portas da igreja. Assim, foi para a catedral para preparar as atividades litúrgicas da noite.

Enquanto subia os degraus do altar, os cavaleiros adentraram no santo lugar, fortemente armados, com machadinhas e espadas. Queriam sua morte. Gritaram: "Saia!". O arcebispo recusou-se. Não fugiria, não era um covarde. O diálogo contido na *Crônica*, ríspido, é tão vívido que presentifica o momento, imortaliza o instante. Becket teria respondido:

> "Não vou fugir! Sua malícia será satisfeita". Ante essas palavras, o assassino recuou, como se atingido por um golpe. Enquanto isso, os três assaltantes chegaram e exclamaram: "Agora tu morrerás!". "Se procuras por minha vida, proíbo-te", disse o arcebispo, "sob ameaça de um anátema, caso ouse tocar em qualquer um de meus seguidores! Quanto a mim, de bom grado abraço a morte, contanto que, pelo preço de meu sangue, a Igreja obtenha a liberdade e a paz!".[4]

Após proferir essas desafiadoras palavras a quatro homens fortemente armados, como Cícero (106-43 a. C.) frente aos enviados por Marco Antônio (83-30 a. C.), Becket estendeu a cabeça a seus algozes. O golpe fatal foi tão violento que seus miolos se espalharam pelo recinto. Um segundo golpe, ainda mais duro, quebrou a ponta da espada. Sabemos os nomes dos assassinos: Reginaldo Fitz-Urse,[5] Hugo de Morville,[6] Guilherme de Traci[7] e Ricardo Brito.[8]

[2] Um mandrião é uma pessoa indolente, preguiçosa, que não gosta de trabalhar.

[3] JUAN DE SALISBURY. *Policraticus*. Madrid: Editora Nacional, 1984.

[4] *Medieval Sourcebook: Gervase of Canterbury, d. 1205: Thomas Becket's Death, from History of the Archbishops of Canterbury. Internet*, http://www.fordham.edu/halsall/source/1205gervase2.asp (acesso: 12/09/2014).

[5] Sir Reginald Fitzurse (1145-1173), senhor de Wilinton (Somersetshire).

[6] Sir Hugh de Morville (c. 1202), cavaleiro anglo-normando a serviço do rei e senhor de Westmorland.

[7] Sir William de Tracy (c. 1189), senhor de Toddington e Gloucestershire, também foi, como cavaleiro feudal, barão de Bradninch (próximo de Exeter) e senhor de Moretonhampstead.

[8] Sir Richard le Breton (ou Richard de Brito), serviu na casa de Guilherme X, conde de Poitou (1136-164), irmão caçula do rei Henrique II.

A *Legenda Áurea* (c. 1252-1270) praticamente reproduz a passagem da *História dos Arcebispos de Canterbury* que narra o diálogo entre Becket e os assassinos (especialmente a corajosa resposta do arcebispo, mais preocupado em salvaguardar os seus do que com sua própria vida), o que mostra a grande difusão da história do martírio:

> ...uns soldados do rei, armados, foram procurá-lo perguntando aos gritos onde estava o arcebispo. Tomás foi ao encontro deles dizendo: "Aqui estou, o que querem?". Responderam: "Viemos matá-lo, você não tem muito tempo mais de vida". Ele replicou: "Estou pronto para morrer por Deus, pela defesa da justiça e da liberdade da Igreja. Se é a mim que buscam, aqui estou, mas da parte do Deus onipotente e sob pena de anátema, eu os proíbo de fazer qualquer mal aos que aqui se encontram e encomendo minha alma e a defesa da Igreja a Deus, à bem-aventurada Maria, a todos os santos e ao beato Dioniso". Logo depois disso, sua venerável cabeça caiu sob o gládio dos ímpios, que cortaram o topo dela, espalhando seu cérebro pelo chão da igreja. Ele foi sagrado mártir do Senhor no ano de 1174.[9]

Nesta iluminura de um *Saltério* inglês, há uma viva representação iconográfica do martírio do arcebispo de Canterbury. No século XVI, o rei Henrique VIII (1491-1547) fundador da Igreja Anglicana e algoz da Igreja Católica na Inglaterra, declarou Tomás Becket culpado por traição. Então, colaram uma página sobre esta iluminura. Recentemente, pesquisadores do *Walters Art Museum* encontraram a iluminura escondida.[10] Na imagem, três dos quatro cavaleiros atacam Becket (um está ainda com seu elmo negro). Eles pisam em seu manto, em sua perna e em suas costas. Sua mitra salta ante a ferocidade do ataque conjunto das três espadas. O sangue jorra, enquanto um dos assistentes, por trás do altar, levanta sua mão esquerda, assustado.

A ênfase, ao contrário do relicário da figura 2, é na concentração dos golpes no crânio do arcebispo. O *estilo gótico* acrescentou dramaticidade (e realismo) nas representações imagéticas. Diante do altar, não poderia haver cenário mais sacrílego e impactante para a Cristandade. No entanto, o tom azul da cena, intensificado pela moldura também azul e pelas mãos de Becket, em oração, enleva o martírio e o coloca em seu devido *parâmetro compreensivo*: a vida além-morte no Paraíso.[11]

II. Becket e Henrique II (1133-1189)

O desenlace sangrento foi o anticlímax de uma querela que se estendeu por quase uma década (1163-1170).[12] Becket era amigo do rei: frequentava a corte, e participava, inclusive, das caçadas com o soberano. Era um clérigo mundano, como tantos de seu tempo. O arcebispo de Canterbury, Teobaldo de Bec (c. 1090-1161), indicou Becket para a *Chancelaria Real*, o que estreitou sua amizade com o rei.[13] Como chanceler, aos trinta e sete anos, Becket

[9] JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Áurea. Vidas de santos* (trad. do latim, apres., notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior). São Paulo: Companhia das Letras, 2003, cap. 11, p. 127.

[10] CARROW PSALTER. *The Walter Arte Museum. Internet*, http://art.thewalters.org/detail/2767 (acesso: 10.07.2014).

[11] Ver DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do Paraíso?* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

[12] JAMES W., Alexander. "The Becket Controversy in Recent Historiography". *Journal of British Studies 9* (2): 1-26.

[13] MEADE, Marion. *Eleonor de Aquitânia. Uma biografia*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 171.

esbanjava opulência. Por exemplo, comandava, em tempo de guerra, um pequeno exército de setecentos cavaleiros! Ao ser enviado em uma missão diplomática a Paris, levou consigo duzentos servidores, em uma comitiva de oito carros, fato que muito impressionou a corte francesa.[14] Talvez por essa proximidade com o poder, o rei escolheu Becket para suceder Teobaldo em Canterbury, em 1162.[15]

No entanto, uma transformação aconteceu: após ser consagrado, de cortesão, Becket se transformou em um verdadeiro asceta. Uma conversão.

> Mas transformou-se imediatamente em outro homem: tornou-se perfeito, passou a mortificar a carne com cilício e jejuns. Não apenas usava cilício em vez de camisa, como tinha calções de pelo de cabra que o cobriam até os joelhos. Procurava ocultar sua santidade e ao mesmo tempo mostrava uma honestidade requintada, adequada à dignidade de seu ofício, com móveis apropriados e trajes decentes.[16]

Com essa súbita mudança de comportamento, era mais que previsível o choque com o rei. Após alguns entreveros entre ambos, a ruptura definitiva aconteceu em 1163. O motivo foi o desejo da Coroa de passar a julgar os clérigos, direito exclusivo da Igreja − na Idade Média, a Justiça era feita conforme a ordem social do indivíduo: estudantes eram julgados pela Universidade, religiosos pela Igreja, nobres pelos nobres, e camponeses por seus senhores, quando recorriam ao tribunal local.[17] O rei desejava que, além de serem julgados pelo tribunal eclesiástico, como de praxe, os acusados se submeteriam a um tribunal laico. O argumento do arcebispo tornou-se posteriormente norma jurídica, princípio universal inerente à dignidade humana (*non bis in idem*): isso equivaleria julgar o mesmo delito duas vezes, o que era injusto − a própria *Bíblia* assim o afirmava![18]

A gota d'água foi a convocação do rei a uma reunião em Clarendon (1164). Compareceram cavaleiros e bispos. Henrique convenceu-os, inclusive os bispos, a assinar os *Estatutos de Clarendon*, que terminaram com as imunidades clericais perante o poder laico. Becket recusou-se a colocar seu selo. Mais: julgou uma causa em sua corte eclesiástica, violando assim as novas restrições. Foi então convocado a julgamento pela corte real, em um concílio, em Northampton. Compareceu, sereno. Os próprios bispos, temerosos da fúria do monarca, declararam-no culpado de *desobediência feudal*, brecha jurídica para culpabilizá-lo. Quando o tribunal ordenou sua prisão, Becket afirmou que apelaria ao papa. Retirou-se, tranquilo: ninguém ousou tocá-lo. Naquela mesma noite, após alimentar um grande número de pobres, foi para a França, quando apresentou a renúncia

---

[14] "O cargo de chanceler, importante, mas carecendo de prestígio, era, na verdade, uma espécie de secretaria: consistia em supervisionar a capela real, o nome coletivo dos clérigos da corte; liderar o secretariado que transferia a vontade real para alvarás, cartas e mandados e agir como guarda do Selo Real". MEADE, Marion. *Eleonor de Aquitânia. Uma biografia*, *op. cit*., p. 169.

[15] PREVITÉ-ORTON, C. W. *Historia del mundo en la Edad Media. Tomo II. Desde la disolucion del Imperio Carolingio hasta finales del siglo XIII*. Barcelona: Editorial Ramon Sopena, 1967, p. 787.

[16] JACOPO DE VARAZZE. Legenda Áurea. Vidas de santos, op. cit., p. 125.

[17] GILISSEN, John. Introdução Histórica ao Direito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001

[18] Naum 1, 12. Para o tema, ver CARMO, Luís Mota. O ne bis in idem como fundamento de recusa do cumprimento do mandado de detenção europeu. Dissertação de mestrado em Ciências Jurídico-criminais da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, 2009.

ao cargo de arcebispo ao papa Alexandre III (1100-1181), que o reinvestiu, mas determinou que vivesse um período na abadia de Pontigny, como monge cisterciense.

A fúria real logo se fez presente. Henrique baniu do reino todos os parentes de Becket! Este, por sua vez, excomungou todos os clérigos ingleses que assinaram os *Estatutos de Clarendon*.[19] Em resposta, Henrique ameaçou confiscar todas as propriedades dos conventos filiados à abadia de Pontigny na Inglaterra, na Normandia, no Anjou e na Aquitânia (suas propriedades), por abrigar o arcebispo. Por isso, Becket partiu da abadia e viveu um tempo de esmolas, como mendigo, de estalagem em estalagem, em Sens. Essa mendicância voluntária precipitou a participação do rei francês Luís VIII (1187-1226), que interveio na história e pressionou o papa que, por sua vez, instou Henrique a restaurar o arcebispo em sua sede, pois, do contrário, interditaria todos os serviços religiosos em solo inglês.

Instado pelo papa, que, por sua vez, tinha o apoio do rei francês, o rei finalmente cedeu. O problema ganhou proporções continentais. Assim, encontrou-se com Becket, em Avranches (na Mancha), segurou o estribo do cavalo do arcebispo (sinal público de vassalagem e submissão)[20] e prometeu atendê-lo inteiramente. Becket então voltou à Canterbury, triunfal, mas renovou a excomunhão dos "bispos de Clarendon". Foi o que precipitou os acontecimentos: alguns dos religiosos foram ao rei, se queixar, quando então o monarca explodiu, em fúria: "Então um homem que comeu de meu pão insulta o rei e todo o seu reino e nenhum dos servidores mandriões que alimento em minha mesa faz justiça em meu lugar ante tal afronta?".[21] Foi então que aqueles quatro cavaleiros, ansiosos em bajular o rei, viajaram até Canterbury para assassiná-lo.[22]

III. Santa Maria de Terrassa

Como era de se esperar, o martírio de Tomás Becket escandalizou a Cristandade (Figura 1). Era preciso registrá-lo, torná-lo memória, lembrança, recordação.[23] *Devoção*. Afinal, Becket já era um santo da Igreja (fora canonizado em 1173).

Em Terrassa (Vallès Occidental, Catalunha), há um conjunto monumental de três obras arquitetônicas, santuários românicos, conhecido como *Esglésies de Sant Pere de Terrassa* (ou *Conjunto Monumental de las Iglesias de San Pedro de Tarrasa*, em espanhol). São três igrejas, dedicadas a São Pedro, São Miguel e Santa Maria. Nesta última, em sua abside, há afrescos que narram a Paixão de Cristo. Em uma de suas absidíolas, um afresco,

---

[19] TREVELYAN, G. M. *História concisa da Inglaterra*. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d, p. 140.

[20] Para isso, ver GANSHOFF, F. L. *Que é o feudalismo?* Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.

[21] *Medieval Sourcebook: Gervase of Canterbury, d. 1205: Thomas Becket's Death, from History of the Archbishops of Canterbury*. Internet, http://www.fordham.edu/halsall/source/1205gervase2.asp (acesso: 12/09/2014).

[22] Este parágrafo resume a antiga, porém ainda bela (e sintética) narrativa de DURANT, Will. *A História da Civilização IV. A Idade da Fé*. Rio de Janeiro: Record, s/d, p. 597.

[23] COSTA, Ricardo da. "História e Memória: a importância da preservação e da recordação do passado". *In*: LAUAND, Jean (org.). *Filosofia e Educação – Estudos 8. Edição Especial VIII Seminário Internacional CEMOrOc: Filosofia e Educação*. São Paulo: Editora SEMOrOc (Centro de Estudos Medievais Oriente & Ocidente da Faculdade de Educação da USP) – Factash Editora, 2008, p. 81-89.

Figura 1

pintado por volta de 1180 − ou seja, dez anos após o acontecido − narra a consagração, a morte e os funerais de Tomás Becket.[24] Uma paixão em outra *Paixão*.[25]

O afresco é envolto em sua parte superior pela pintura de um arco vermelho que, em seu cume, apresenta dois anjos turiferários (que portam incensórios) conduzindo, com um lençol branco, uma alma ao Céu (Figura 2). Devido ao desgaste, não temos certeza, mas é muito provável que seja a representação da alma do arcebispo Tomás Becket. Ela tem os braços abertos, estendidos, para receber sua Glória. Seu corpo está sentado no lençol divino na posição *Pantocrator*, como Cristo.

Não devemos nos esquecer das permanências dos temas e das formas greco-romanas na arte românica. A disposição dos anjos e a moldura circular que envolve a alma de Becket na parte superior do afresco, por exemplo, guarda muita semelhança com a tradição funerária paleocristã. Por exemplo, há um fragmento de um sarcófago romano do século IV, em que *Cupido* e *Psiquê* (em forma de borboleta) enquadram o retrato do falecido, alçado por uma águia envolvida por uma cornucópia (à esquerda) e uma cesta com frutas derramadas, forma muito semelhante à ascensão da alma de Becket ao Paraíso.

[24] Enquanto a **abside** é a parte de uma igreja situada em sua cabeceira, a **absidíola** é um pequeno anexo que se comunica com a abside (mas também pode designar uma pequena capela dentro da igreja). É uma abside secundária em relação à principal de uma igreja (ou templo). Representa arquitetonicamente a auréola luminosa que envolve a cabeça de Jesus Cristo. Ver POOLE, Thomas."Apse." *In*: The Catholic Encyclopedia. Vol. 1. New York: Robert Appleton Company, 1907. Internet, http://ec.aciprensa.com/wiki/%C3%81bside#.UwOTQvldX1q (acesso: 12/09/2014).

[25] GUÀRDIA, Milagros. "Sant Tomàs Becket i el programa iconogràfic de les pintures murals de Santa Maria de Terrassa". *In*: *LOCVS AMOENVS 4*, 1998-1999, p. 37-58. Internet, http://www.raco.cat/index.php/locus/article/viewFile/23467/23301 (acesso: 12/09/2014).

Figura 2

No afresco de Santa Maria de Terrassa, por sua vez, motivos ornamentais circulares representam os *movimentos helicoidais* dos anjos em direção ao Infinito, tema filosófico descrito séculos antes pelo Pseudo-Dionisio Areopagita (séc. V).[26] Os anjos exultam: seguram o lençol do bem-aventurado somente com uma mão. A outra está em uma posição de exaltação, sinal da magnificência do mártir.

[26] Pseudo-Dionísio, *o Areopagita*, em *Dos Nomes Divinos* (trad. e notas de Bento Silva Santos. São Paulo: Attar editorial, 2004, cap. IV.

Esse preâmbulo, detalhe importante que sugere à leitura visual a natureza da narrativa no interior da absidíola, não pode passar desapercebido: estamos diante da *memória artística* de um *cordeiro de Deus*, Becket, imolado em pleno altar, em solo sagrado.

Por sua vez, o afresco está dividido basicamente em duas barras horizontais, a primeira, superior, com o Cristo em majestade, e a segunda, no centro, com o martírio de Becket (abaixo, motivos geométricos alicerçam a narrativa da morte do arcebispo).

Na primeira, Cristo, *Majestas Domini*, porta um manto em duas cores (grená e rosa) com friso dourado a cobrir um véu verde. Ele está representado como *Juiz Universal*, em uma mandorla de luz (ornamentada, por sua vez, com representações de pedras preciosas, rubis e esmeraldas, entre motivos geométricos). Em Seu trono, sentado sobre uma grande almofada branca, Seus pés estão sob outra almofada, vermelha; Seus braços, abertos, estendem Suas mãos para dois livros que, por sua vez, pairam acima das cabeças de dois personagens de vestes sacerdotais, de braços estendidos, em louvor, posicionados ao redor do Cristo. De acordo com sua indumentária, são um bispo e um diácono. O *Juiz do Universo*, com as Leis de Deus nas mãos, abençoa a Humanidade.

À sua volta, no interior da mandorla, o *Firmamento*, com estrelas cintilantes rubras. Suaves candelabros em prata entre os dois personagens que circundam o Cristo, típicos em cenas apocalípticas, derramam mais luz sobre a cena. As estrelas, as joias e os castiçais são os símbolos resplandecentes da riqueza e da *luz do mundo divino*, da *Jerusalém celeste*, para onde Tomás Becket, o santo arcebispo, será conduzido. Toda a cena está dividida por quatro faixas horizontais, motivo presente na arte ibérica pelo menos desde as iluminuras do Beato de Liébana (c. 730-800).

A seguir, a narrativa iconográfica do martírio propriamente dita (Figura 3).

São três cenas. Da esquerda para a direita, o *assédio*, o *martírio* e o *funeral*. No *assédio*, o arcebispo, representado com seu báculo e já com a aura de santo, é ameaçado pelos três nobres. Um aponta para o seu rosto, com o semblante irado; outro gesticula, e o terceiro (mais à direita), de vestes rubras, listradas já desembainha sua espada. Becket é assessorado por um coroinha (extrema esquerda). Ambos têm o semblante sereno.

No meio da faixa central do afresco, o *martírio*. Becket, com uma aura santifical ornada de pérolas, já tem a cabeça inclinada. O sangue jorra, a partir de sua barba. Uma fina espada branca retorcida, como uma cimitarra islâmica, corta seu pescoço. O algoz é o personagem de branco, à direita do arcebispo, que ainda segura a ponta de seu manto. O báculo cai. À sua esquerda, outro ergue sua arma branca, também para atingi-lo. Todos têm longos cabelos, sinal de virilidade. Um terceiro segura o seu corpo, para que os assassinos não errem a pontaria. Suas vestes, verdes, reluzem na cena; a palma de sua mão direita, aberta para o expectador, indica a serenidade com que se deve contemplar o sofrimento do martírio.

Por fim, o *funeral*. O santo jaz em um esquife decorado. Dois homens envolvem seu corpo em um fino manto branco com faixas verdes. Suas cabeças estão inclinadas. Sinal de reverência. Acima, a *transcendência*, representação da imaterialidade aos olhos dos

Figura 3

seculares. Dois anjos elevam o manto branco e conduzem a alma do santo ao Céu. Seus braços indicam a surpresa do momento. Nunca se sabe a decisão divina. Trata-se do mistério da ressurreição da carne.[27]

Conclusão: *arte-memória*, *arte-moral*, *arte vivida*

A história do martírio de Tomás Becket é uma das mais conhecidas da Idade Média. O mundo cristão ficou perplexo. Para os padrões medievais, tudo foi muito rápido: em 1170 houve o assassinato, em 1173, a canonização, em 1174 o rei fez uma penitência pública, como peregrino, diante de sua tumba, com direito a cenas impressionantes (as últimas três milhas, Henrique percorreu descalço, os pés sangrando sobre o cascalho. Ao chegar ao túmulo, prostrou-se e pediu aos monges que o chicoteassem). Já em 1180 a iconografia do martírio estava consolidada, graças em boa parte às caixas de esmalte de Limoges.[28] A *arte-memória* do acontecimento estava assegurada.

A utilização da arte como *elemento estético preservador da memória* tinha, como pano de fundo, a ideia filosófica (cristã, evidentemente, mas também de cunho estoico) que o *estar no mundo* deveria ser uma existência a serviço da moral. A suprema sabedoria consistia em conduzir a vida com um valor ético como fio unificador da conduta, no caso, as virtudes cristãs. A vida nesse mundo, provisório, deveria estar voltada para a vida no

[27] "Foi estabelecido, para os homens, morrer um só vez; depois do que há o julgamento" (Hb 9,27). Famosa é a passagem de Santo Agostinho: "Nada de defeituoso haverá "nos corpos ressuscitados. Os que tiverem sido obesos e gordos, não retomarão toda a quantidade de seus corpos, mas o que exceder o normal será tratado como supérfluo. Ao contrário, tudo que a doença ou a velhice tiverem consumido nos corpos, será restaurado por Cristo com poder divino" (*De civitate Dei* 22,19).

[28] ESPAÑOL, Francesca, YARZA, Joaquín. *El Romànic Català*. Barcelona: Fundació caixaManresa/Angle Editorial, 2007, p. 246.

mundo do além, eterno. Nesse caso, os próprios relicários do acontecimento ocorrido na catedral de Canterbury preservavam a parcela da eternidade que as relíquias do santo simbolizavam.[29]

A *arte-vivida*, arte a serviço da recordação do sofrimento cristão no vale de lágrimas da existência,[30] encontrou no tema do martírio de Tomás Becket um dos maiores exemplos. As múltiplas imagens do corpo transgredido no *locus* profanado talvez sejam o ápice do triunfo da imagem cristã, forja na qual o Ocidente foi moldado. Melhor para a Arte, mais ainda para as sensibilidades, para os sentidos, para a imaginação.

[29] SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007, p. 286.

[30] SI 84, 5-6.

Sobre epidemias e o corpo: a febre amarela e a aids em Juan Manuel Blanes e Leonilson

Ricardo Henrique Ayres Alves
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Resumo: O presente artigo investiga a temática doença nas Artes Visuais, com ênfase na análise das obras de Juan Manuel Blanes (Uruguai) e de Leonilson (Brasil). Utilizou-se como abordagem a aproximação anacrônica, metodologia apontada por Georges Didi-Huberman ao analisar o legado de Carl Einstein e, também, por Rosângela Cherem, como uma possibilidade para os estudos em História da Arte. Para este escrito, foram escolhidas obras de ambos os artistas, correlacionando-as ao seu tempo histórico, o que permite o estabelecimento de considerações sobre como se faz presente a imagem do corpo enfermo. O estudo das obras de Blanes, que trata da febre amarela, e de Leonilson, que se refere à aids, problematiza a presença desta imagem de corpo, ao dialogar o tema de diferentes formas e estéticas, com referência clara ao corpo moribundo no caso de Blanes, e a evocação indireta a um corpo enfermo em Leonilson.

Palavras-chave: Juan Manuel Blanes. Leonilson. Febre amarela. Aids.

Résummé: Cet article étudie la thématique de la maladie dans les Arts Visuels, avec l'accent dans l'analyse des œuvres de Juan Manuel Blanes (Uruguay) et de Leonilson (Brésil). A été utilisé comme méthode l'approche anachronique, la méthodologie rapporté pour Georges Didi-Huberman en analysant l'héritage de Carl Einstein et, aussi, par Rosângela Cherem, comme une possibilité pour les études dans l'Histoire de l'art. Pour cette écriture ils étaient choisies les œuvres des deux artistes, correlating à leur temps historique, qui permet la mise en place de considérations sur la façon de faire de l'image du corps malade. L'étude des œuvres de Blanes, qui examine la fièvre jaune et de Leonilson, qui renvoie au sida, problematizes la présence de cette image de corps, et dialogue le thème de différentes façons et esthétiques, avec la référence claire au corps mourant en cas de Blanes, et l'évocation indirecte au corps malade dans Leonilson.

Mots-clés: Juan Manuel Blanes. Leonilson. Fièvre jaune. Sida.

Determinadas enfermidades trazem não só a debilidade física causada por sua presença no corpo humano, mas carregam consigo também um conjunto de metáforas e estigmas que podem tocar o enfermo. Susan Sontag (2007) afirma que a doença sempre é um momento obscuro da vida, e que pode ser agravado se existirem discursos que constrangem o indivíduo está doente. Em *A doença e suas metáforas*, (1978), a filósofa tece considerações sobre como

os pacientes que possuem câncer são atingidos por metáforas e considerações prejudiciais, como por exemplo, a atribuição de certos comportamentos como causadores da enfermidade, sem que se tenha qualquer prova científica deste fato. Segundo a autora, muitas vezes, essas idéias equivocadas acabam até por desestimular ou prejudicar o tratamento do paciente.

Dez anos depois de escrever esse texto, Sontag apresenta *AIDS e suas metáforas* (1988). Neste escrito, ela afirma que o câncer perdera espaço diante desta nova doença, a qual possuía muito mais potencial para a construção de metáforas, processo que abre espaço para a estigmatização do enfermo, envolvendo-o em uma névoa de irracionalismo no que diz respeito ao seu estado. Ao conceituar essa doença, a autora relaciona a aids com outras moléstias epidêmicas, ou seja, doenças que apresentam um grande número de casos em um curto espaço de tempo. Sontag aproxima esse momento de outros episódios do passado da humanidade, estabelecendo uma relação anacrônica. O desconhecimento sobre uma doença e sua transformação em epidemia, varrendo vidas sem nenhuma cura à vista no horizonte voltava a assombrar a sociedade tal como em tempos passados.

O surgimento da aids no último quarto do século XX, dentre outras conseqüências, provoca uma perturbação no *status quo* da medicina. Em um momento de relativo sucesso no que diz respeito á manutenção da saúde, experimenta-se o que já fora sentido em outros momentos da história mundial, diante de episódios envolvendo grandes epidemias, como os surtos de peste bubônica, febre amarela e tuberculose, por exemplo. Anne Marie Moulin (2009) afirma que o controle atento do corpo, realizado através da medicamentalização e de outros instrumentos é legitimado pelo avanço das ciências médicas na manutenção da saúde da população. A aids colocou em cheque esta situação, já que a doença causada pelo vírus HIV era um mistério o qual nada se sabia a respeito, não sendo possível durante toda a década de oitenta estabelecer sequer um tratamento para a mesma.

As Artes Visuais, assim como outros tantos seguimentos culturais, fizeram referências a estes episódios, através de imagens e palavras relativas às epidemias. Este texto pretende aproximar, sob uma perspectiva anacrônica, algumas obras de Juan Manoel Blanes, pintor uruguaio que retratou a temática da febre amarela na Argentina no século XIX, junto á produção imagética de Leonilson, artista brasileiro que registrou através de seus desenhos e objetos sua perspectiva sobre o delicado episódio da AIDS ao final do século XX. Tal abordagem tem como ponto de partida a concepção de imagem como acontecimento de Rosângela Cherem (2009) e desenvolve-se através do anacronismo evidenciado por Georges Didi-Huberman (2003) quando o mesmo analisa as metodologias propostas pelo historiador da arte Carl Einstein.

Ao apresentar novas formas de abordagem da história da arte, a pesquisadora Rosângela Cherem propõe que a imagem seja pensada como um acontecimento. Na sua perspectiva teórica, aponta as possibilidades de pesquisa não vinculadas necessariamente às datas e locais de surgimento das imagens:

> Nesse campo de confluências, a obra de arte não é apreendida nem como objeto ou sujeito, nem como matéria ou conceito, mas como um acontecimento, cujas injunções irresolutas não cessam de rebater e retornar, lançando-a para além do tempo-espaço em que foi gerada.[1]

Um dos caminhos apontados pela autora seria a aproximação anacrônica, que privilegiaria as questões que reverberam no tempo e no espaço, contornando a história da arte cronológica e evolutiva. Tal proposta pode ser entendida como inovadora, mas o trabalho de Didi-Huberman no texto *O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein,* nos mostra que tal perspectiva já era problematizada no início do século XX por este teórico da arte.

Neste texto, Didi-Huberman estabelece considerações sobre a importância de Einstein para a história da arte, e investiga como suas proposições fizeram com que o teórico ficasse à margem da constituição hegemônica da disciplina. Einstein, ao problematizar um pensamento multifocal que abrangesse outros campos do conhecimento, questionava as estruturas da disciplina. “Carl Einstein jamais acreditou que a compreensão das imagens da arte pudesse satisfazer-se com um saber específico, um saber legitimado por sua própria clausura disciplinar.”[2]

Sua teoria compreende que a força da imagem artística não reside somente na sua especificidade histórica ou estilística. Einstein compreende a obra de arte em um campo ampliado ao entender a importância de outros conhecimentos para a sua compreensão e abordagem: ele critica o objeto artístico atrelado ao julgamento estético da beleza, pois este discurso isolaria a obra, ao afastá-la do seu contexto histórico e de seus próprios procedimentos, constituindo um movimento de repressão do seu potencial. Dessa forma, a obra também perderia a sua força em relação à produção do conhecimento. Além da subserviência à estética, a perspectiva da produção de conhecimento no campo da análise das imagens estaria presa também aos preceitos positivista, evolucionista e teleológico. Sua abordagem anacrônica critica a evolução e constituição da história da arte realizada dessa forma.

> Einstein, por sua vez, oporá o “alinhamento histórico” das obras primas e sua “teleologia otimista” a uma compreensão tipicamente genealógica, capaz de interrogar-se, a uma só vez, sobre as condições de geração das obras e sobre o ritmo agnóstico de suas destruições, de suas sobrevivências, de seus anacronismos, de suas regressões, de suas revoluções ou insurreições em todos os gêneros.[3]

A questão dialética anacrônica é evidenciada no momento em que ele mobiliza-se para a construção de uma história e teoria da escultura africana no texto *Negerplastik*. Seu principal argumento é conceber a impossibilidade da constituição de uma história da arte africana. Tal

---

[1] CHEREM, Rosângela. Imagem-acontecimento *in* SILVA, Maria Cristina da Rosa Fonseca e Makowiecky, Sandra (org.) *Linhas cruzadas: artes visuais em debate.* Florianópolis: Editora UDESC, 2009, p. 131.

[2] DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein in ZIELINSKY, Mônica (org.) *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 23.

[3] DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein in ZIELINSKY, Mônica (org.) *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 33.

afirmativa baseia-se na pouca flexibilidade da história da arte como disciplina para teorizar sobre uma produção visual que se constitui de forma diferente do sistema europeu, por suas diferenças de representatividade, produção e circulação. Não existem datas, autorias e outras características que pudessem viabilizar a construção de uma história da escultura africana nos moldes que estavam em vigência. Este modelo seria frágil, não compreendendo, por exemplo, a relação dos objetos africanos com os processos religiosos aos quais pertencem.

> Se portanto, a história da arte africana não existe, é porque a ciência positivista nega-lhe a história (em proveito de uma noção fossilizada de "primitivo") assim como a arte (em proveito de uma concepção instrumental das formas plásticas).[4]

A proposta de Einstein ao problematizar os modelos epistemológicos do que se entende por história e dos modelos estéticos do que é arte, é entendido por Didi-Huberman (2003) como um momento de risco, pois coloca em cheque as estruturas de instauração e constituição da forma de se construir conhecimento sobre a história da arte. "Tal seria, portanto, a versão Einsteiniana da imagem dialética: só inventam-se novos objetos históricos criando-se a colisão – o anacronismo – de um agora com um outrora." [5] Tal aproximação deve ser realizada por algum elemento que possa ser problematizado entre ambas as partes, o que ele denomina fato. No caso da arte africana, ele entende que a percepção do volume e a experiência do espaço presentes nessas obras podem ser discutidas em relação com a produção cubista, fugindo de uma relação onde a arte africana seria primitiva, o que Einstein considera um exotismo mascarado. Ele se afasta de um mimetismo primitivista raso e parte das características formais de ambas as produções para aproximá-las sem esquecer as diferenças que permeiam o meio social de que emergem: a articulação entre as questões formais da arte africana se dá junto a integração com o ponto de vista etnográfico, onde o autor discute a relação de tais obras com a sua importância para a religiosidade da qual se origina.

A aproximação dialética entre a produção de Juan Manuel Blanes e Leonilson ocorre por um ponto temático, e não formal, como se desenvolve a abordagem de Einstein da arte africana. Deve-se salientar, entretanto, a importância da integração com o meio social em que as obras surgem para um melhor entendimento e aproximação das mesmas. O fato que estabelece a relação entre os artistas é a presença da temática de uma doença epidêmica sem cura aparente, representada em suas obras: no caso de Blanes é a febre amarela e em Leonilson, a aids.

A emergência deste tema, a epidemia, estabelece-se de forma visual bem diferente, tendo em vista os períodos históricos e contextos sociais dos artistas. Blanes é um pintor naturalista, conhecido pela representação de temas históricos ligados principalmente ao

[4] DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein in ZIELINSKY, Mônica (org.) *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 38.

[5] DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein in ZIELINSKY, Mônica (org.) *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 40.

Uruguai, sua terra natal, e também a países próximos, como a Argentina, onde produziu suas pinturas com episódios relativos à febre amarela. Leonilson é um artista brasileiro contemporâneo, pertencente à corrente artística denominada Geração Oitenta. Trabalhou com pintura, desenhos, bordados, objetos e instalações. Sua produção está diretamente relacionada com sua biografia, de forma que a presença da doença que circulava em seu corpo como um elemento de sua poética acontece dentro da continuidade entre arte e vida que o artista sempre trabalhou.

Serão analisadas três obras de Blanes que tratam da febre amarela que pertencem todas ao acervo do Museu Nacional de Artes Visuales do Uruguai*: Entierro de las victimas dela fiebre amarilla* (1871), *Boceto (La fiebre amarilla)* (1871) e *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, (1871). As obras de Leonilson que farão parte dessa análise serão *El puerto* (1992) e o desenho *O perigoso* (1992), pertencente à série de mesmo nome.

A pertinência da febre amarela na época de Blanes é evidenciada pela pesquisadora brasileira Cleide de Lima Chaves ao tecer considerações sobre a primeira Convenção Sanitária Internacional, realizada em 1873 pelo Império do Brasil e as Repúblicas da Argentina e do Uruguai, no contexto histórico pós Guerra do Paraguai, evento que fora responsável pela disseminação de doenças epidêmicas na região.

> O século XIX foi caracterizado pela presença de grandes epidemias, e estas ocuparam um lugar de destaque entre as ações de interesse de saúde pública. Durante esse século, seis invasões de cólera asiático, resultantes de uma pandemia mundial, devastaram a Europa e a América, e outras doenças como a febre amarela, a peste oriental e a varíola atingiram caráter epidêmico diversas vezes e em distintos continentes.[6]

Ao realizarem tal reunião, as nações sul-americanas se encontravam em consonância com os procedimentos dos países europeus e da América do Norte, que estavam realizando eventos semelhantes. Buscava-se o estabelecimento de políticas para controlar e tratar das doenças epidêmicas que assolavam as grandes cidades na época. A autora ainda afirma que tal encontro não surtiu o efeito desejado, já que havia muitas disputas e interesses conflitantes entre as nações. Mesmo que o estabelecimento de regras mais definidas sobre as questões sanitárias só tenha ocorrido em outro congresso, realizado em 1887, a existência do primeiro encontro atesta a emergência do tema para o contexto latino-americano da época.

Chaves (2007) afirma ainda que a febre amarela foi um dos temas mais controversos do encontro, já que não existia consenso sobre como a enfermidade havia se originado, como ela se difundia e como poderia ser tratada.

> O uruguaio dr. Mendez afirmava que os portos do Rio da Prata receberam a epidemia de febre amarela através das procedências vindas do Brasil e o brasileiro dr. Pimentel dizia que quando viu alguns casos de febre amarela, sempre se originaram de Buenos Aires, relembrando, mais uma vez, o flagelo de 1871.[7]

[6] CHAVES, Cleide de Lima. *Conferência Sanitária Internacional de 1873 na América do Sul: a integração do Império do Brasil e das Repúblicas da Argentina e Oriental do Uruguai*. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História. São Leopoldo: ANPUH, 2007, p. 1-2.

[7] CHAVES, Cleide de Lima. *Conferência Sanitária Internacional de 1873 na América do Sul: a integração do Império do Brasil e das Repúblicas da Argentina e Oriental do Uruguai*. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História. São Leopoldo: ANPUH, 2007, p. 6-7.

Esta consideração está em consonância com Sontag (2007) que percebe um jogo de acusações sempre que existe a disseminação de uma epidemia, em busca de uma origem, de uma nação que seria a culpada pelo episódio. Além disso, a citação faz referência ao flagelo de 1871, em Buenos Aires, o tema das pinturas de Blanes.

Somente em 1930 o agente causador da febre amarela foi descoberto. Dessa forma, o episódio que o pintor retrata está inserido numa perspectiva em que não havia muito o que pudesse ser feito para combater a doença, a não ser recolher os corpos dos que eram tocados pela enfermidade. Em *Entierro de las victimas dela fiebre amarilla* (1871), a tela apresenta uma cena noturna: entre dois montes de terra, é iluminada uma grande vala, onde estão sendo depositados os corpos dos mortos pela enfermidade. A luz artificial que alguns homens seguram ilumina os corpos enrolados em lençóis brancos, que vão sendo colocados por pessoas vestidas com roupas simples. Homens portando trajes mais refinados observam a movimentação atentamente. Ao fundo, o mal iluminado espaço sugestiona um pequeno acampamento, com homens a cavalo, barracas e mais corpos sendo carregados para a vala. Se esta obra apresenta a resolução dada aos cadáveres, evidenciando o grande fluxo dos mesmos diante da epidemia, as outras duas obras apresentam o encontro com o corpo tocado pela moléstia ainda em sua residência doméstica.

Na tela *Boceto (la fiebre amarilla)* (1871), dois homens bem vestidos em trajes negros adentram no recinto onde um corpo feminino jaz ao chão, ao lado de uma cama, onde outra figura, provavelmente um homem, encontra-se desfalecido de forma semelhante. A mulher está com uma criança pequena ao seu lado, que tenta estabelecer comunicação com a mãe, a qual não se sabe ao certo se está morta ou moribunda. Provavelmente, o esboço é a representação de uma família, onde podemos supor que o choro da criança tenha chamado a atenção dos homens que então adentram o recinto familiar.

Esta tela de pequenas proporções é muito semelhante ao grande quadro *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871). Nesta obra, o mesmo tema possui mais elementos na constituição da cena, pois além do casal morto e da criança que tenta acordar a mãe falecida como na outra pintura, os membros externos ao núcleo familiar estão em maior número. Enquanto o corpo da mãe se encontra desfalecido ao chão, adentram pela porta localizada na esquerda da tela um jovem, que parece ter guiado os homens junto de si. Tal figura observa a cena com certa indiferença, enquanto dois homens manifestam seu pesar: um levanta o chapéu em sinal de respeito e o outro repousa as mãos sobre o ventre. Gestos diferentes que tem em comum a expressão do pesar com o ocorrido à sua frente. No espaço que se faz entre os corpos destas figuras, onde se pode observar o exterior, duas curiosas figuras emergem, ainda na rua, abaixadas, olhando em direção à cena: um homem de expressão pesarosa carregando uma mala, e outra figura masculina que cobre sua face com um pano, na tentativa de evitar um possível contágio.

O pavor diante da morte é um dos fatores que une a febre amarela e a aids, extrapolando o seu caráter epidêmico, pois mais que uma doença que se espalha rapidamente, ambas

as moléstias foram em determinado período, doenças para as quais não havia cura ou tratamento, conduzindo seus enfermos diretamente ao óbito em um curto espaço de tempo.

O mesmo desconhecimento que gerou debates diversos e conflitantes na conferência foi experimentado pelas agências de saúde mundiais que se encontraram diante da aids. Somente em meados da década de noventa foram desenvolvidas condições de tratamento para a doença, com o desenvolvimento de um coquetel de drogas que permite até hoje relativa qualidade de vida para os portadores do vírus HIV. Até esta data, porém, possuir o vírus era o equivalente a uma sentença de morte iminente.

Leonilson, artista contemporâneo brasileiro que morreu em decorrência da contaminação pelo HIV, tratou do tema de forma indireta, nunca utilizando a imagem de seu corpo de forma explícita ou o nome da moléstia em seus trabalhos. A enfermidade surge em sua poética de forma gradual, com pequenas sugestões e ambigüidades, como em *Com ela sempre por perto* (1991), pintura que apresenta pulmões e um coração orbitando figuras humanas, cujo título sugestiona a sombra da AIDS sobre os indivíduos. Esta representação figurativa do corpo não é comum nos trabalhos sobre o tema, já que a mediação com a figura corporal debilitada do artista se faz por uma rede de referências e indícios, que presentificam o seu estado enfermo, mas sem mostrá-lo de forma evidente.

Na série de sete desenhos intitulada *O perigoso* (1992) são apresentados muitos elementos: dois desenhos trazem crucifixos, um apresenta um recipiente com remédios e outros dois procedimentos médicos: todos também com nomes de flores. O sexto traz a imagem de duas mãos, uma com relógio de pulso e outra com o mesmo na ponta dos dedos com o texto “anjo da guarda”. O sétimo é o desenho que carrega o mesmo nome da série. Em *O perigoso* (1992), Leonilson escreve o título da obra em uma folha em branco, como uma gota de seu sangue acima das letras, evocando o perigo potencial de um pequeno fragmento de seu corpo. No centro da imagem, cercado pelo branco da folha, a pequena porção de fluido ironiza como algo tão simples e pequeno pode carregar consigo alto tão nefasto. Sobre a relação entre o perigo e a sua condição, Leonilson diz:

> Eu sou uma pessoa perigosa no mundo. Ninguém pode me beijar. Eu não posso transar. Se eu me corto, ninguém pode cuidar dos meus cortes, eu tenho que ir numa clínica. Tem gente perigosa porque tem uma arma na mão. Eu tenho uma coisa dentro de mim que me torna perigoso. Não preciso de arma.[8]

A fala do artista traz consigo o estigma da doença e da morte iminente junto á si, evidenciando a dolorosa situação dos contaminados pelo vírus HIV. Porém, esse corpo enfermo é apresentado através de um pequeno fragmento, uma gota de seu sangue, o que poderia estar relacionado também com a própria invisibilidade da aids nos corpos que hospeda. Deve-se ressaltar porém que está invisibilidade seria temporária, até o momento

[8] LEONILSON. Entrevista com leonilson *in* LAGNADO, Lisette. *São tantas as verdades: so many are the truths.* São Paulo: Fiesp, 1998, p. 123.

em que a doença alcança um estágio avançado, debilitando o indivíduo visivelmente. Esta debilidade é evocada também de forma indireta em outro trabalho do artista.

Em *El puerto* (1992), diante do espelho de moldura laranja coberto por um tecido listrado, somos confrontados com o seguinte texto bordado: LEO 35 60 179 EL PUERTO. Colocadas uma abaixo da outra, as informações ensaiam a forma de um poema, deixando evidentes as características físicas do artista: aos trinta e cinco anos, pesa sessenta quilos e possui um metro e setenta e nove centímetros de altura. O diagnóstico comparativo destes dados expressa a fragilidade de seu corpo diante da doença que habita sua carne.

Na obra de Leonilson, e espelho representa o espaço onde o observador pode se colocar na obra. Sobre o título *El puerto*, o artista afirma: "O Leo com 35 anos, 60 quilos e 1,79 metro é um porto que fica recebendo." [9] O espelho traz consigo a possibilidade de que qualquer um pudesse, ao levantar o tecido, ver seu próprio rosto refletido, sendo recebido no interior desse porto. Através da construção de um objeto, Leonilson coloca o espectador como um possível reflexo dentro de seu trabalho, problematizando a relação entre o espectador e a obra, bem como a relação entre o espectador e a enfermidade.

A aproximação entre as obras de Juan Manuel Blanes e Leonilson ocorre pela coincidente temática da epidemia como elemento constituinte de suas poéticas. A possibilidade anacrônica de aproximar essas duas práticas é rica para o estabelecimento de considerações sobre a representação e utilização da imagem corporal para tratar de tal tema. Se em Blanes a doença toma forma através da apresentação dos corpos daqueles que morreram pelo contágio com a febre amarela, em Leonilson, a doença se faz presente na evocação de um corpo enfermo que aparece através de indícios. Entretanto, os corpos sem vida em decorrência da febre amarela de Blanes e os indícios corporais de Leonilson operam como elementos da presença da doença no meio social, levando em consideração o fato de que a infecção pela febre amarela ou pela aids era a certeza de uma morte inevitável no contexto da produção de tais trabalhos.

Mesmo a perspectiva pessoal de Leonilson, que poderia ser considerada apenas um caso particular, encontra eco nas discussões sobre a doença no período de sua produção, já que o início dos anos noventa foi um dos momentos críticos do contágio pelo HIV no Brasil e no mundo. Nos trabalhos de Blanes, apesar do anonimato de seus personagens, podemos ver em duas de suas obras a referência a um caso específico: o artista representou o ambiente doméstico atingido pela febre amarela, recorrendo à um acontecido particular em pequena escala para evidenciar a epidemia na sua contemporaneidade.

O fato de Leonilson ter contraído o vírus HIV e de Blanes não ter sido contaminado pela febre amarela é um elemento a ser problematizado para que se reflita sobre a autorreferencialidade de Leonilson, que viveu com a aids em seu próprio corpo. A partir de sua experiência, ele pode construir esses sistemas de evocação da sua situação,

[9] LEONILSON. Entrevista com leonilson *in* LAGNADO, Lisette. *São tantas as verdades: so many are the truths.* São Paulo: Fiesp, 1998, p. 99.

utilizando-se como matéria prima quando coloca seu perigoso fluido sobre o papel. Mesmo que Blanes estivesse vivenciando o momento epidêmico de seu tempo, a sua relação com a doença foi a de um observador, como aquele homem que o artista pintou, observando com receio o corpo desfalecido ao chão e cobrindo a sua boca com um pano para se proteger.

Além disso, a aids se inscreve nos discursos da saúde de forma muito delicada, já que ao surgimento da enfermidade, ela era associada principalmente aos grupos de usuários de drogas injetáveis e homossexuais, considerados grupos de risco no que dizia respeito á possibilidade de contágio. Além disso, como já foi apontado ao início do texto, tal doença surge em um momento em que a medicina encontrava-se estabilizada e possuindo tratamento para grande parte das doenças, constituindo um enigma para as ciências médicas.

Entretanto, um elemento coloca Blanes e Leonilson muito próximos: o assombro diante do extermínio causado pelas epidemias os une enquanto homens que além da utilização de acontecimentos importantes da história cultural na sua produção, estabelecem-se como indivíduos que estavam imersos em uma situação de risco, diante da iminência de um convite á morte que poderia chegar-lhes a qualquer momento.

Referências Bibliográficas:

CHAVES, Cleide de Lima. *Conferência Sanitária Internacional de 1873 na América do Sul: a integração do Império do Brasil e das Repúblicas da Argentina e Oriental do Uruguai*. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História. São Leopoldo: ANPUH, 2007.

CHEREM, Rosângela. Imagem-acontecimento *in* SILVA, Maria Cristina da Rosa Fonseca e Makowiecky, Sandra (org.) *Linhas cruzadas: artes visuais em debate.* Florianópolis: Editora UDESC, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein in ZIELINSKY, Mônica (org.) *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

LEONILSON. Entrevista com leonilson *in* LAGNADO, Lisette. *São tantas as verdades: so many are the truths.* São Paulo: Fiesp, 1998.

MOULIN, Anne Marie. O corpo diante da medicina. *In* COURTINE, Jean-Jaques (org.) *História do corpo* vol. 3: As mutações do olhar. Petrópolis: Vozes, 2009.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora – AIDS e suas metáforas.* São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

O corpo como máquina-órgão: intensidade e desejo

Sheila Cabo Geraldo
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Resumo: Como Gilles Deleuze e Félix Guattari escreveram em *O antiÉdipo* e em *Mil Platôs*, o corpo é como máquina: funciona por ligações e conexões. O seio, por exemplo, é entendido como produtor de leite, e a boca máquina que se liga à máquina-seio. Entretanto, esse corpo-máquina, que chamam de corpo-órgão, por pressões quase sempre externas, torna-se corpos-organismos, corpos instrumentalizados, inserindo-se na sociedade para realizar determinados fins. Nesse processo, o desejo é capturado e passa a seguir uma lógica capitalista. O CsO não é contra o órgão, mas contra o organismo, contra a instrumentalização. Tenta desfazer-se da organização produtiva tornando-se improdutivo e intensivo.

Palavras-chave: Corpo; Máquina-órgão; CsO.

Abstract: As Gilles Deleuze and Félix Guattari wrote in *Anti-Oedipus* and *A Thousand Plateaus*, the body is like a machine, works for links and connections. The breast, for example, is understood as milk producer's and the mouth a machine that conect at the breast-machine. However, this body-machine, wich they call body organ, often by external pressures, become bodies-organism, instrumental-bodies and entering into society to achieve certain ends. In this process, the desire is captured and is now pursuing a capitalist logic. The BwO is not against the body, but against the organism, against exploitation. Try to get rid of the productive organization becoming unproductive and intensive .

Keywords: Body; Machine body; BwO.

Este ensaio começou a ser pensado no final de 2012, quando entrei em contato com o trabalho do fotógrafo David Jay, especialmente com o Projeto Cicatriz, em que ele fotografa, a partir de uma experiência afetiva, mulheres vítimas de câncer de seio (Figura 1). Na época me preparava para uma dessas cirurgias e fiquei muito afetada pela imagem da jovem grávida sem seios. Como sou uma pesquisadora utópica e desejante, não foi a comoção piedosa que me afetou, mas a curiosa pergunta sobre a criação dos desvios da funcionalidade corporal, que levam à ressignificação de suas funções. Para Jay,[1] suas fotos são um modo de registrar o limiar

[1] David Jay Photography. The Scar Project. http://www.davidjayphotography.com/Image.asp?ImageID=1931622&apid=1&gpid=1&ipid=1&AKey=QNZ9HFXP. Acessado em 2 de agosto de 2014.

Figura 1- David Jay. Projeto Cicatriz.

entre a vida e a morte, mas, sobretudo, de entender como as mulheres lidam com seu novo corpo. Essa futura mãe levou-me a procurar mais uma vez a noção de corpo sem órgão, de Deleuze e Guattari, agora em releitura empenhada, mais do que antes, na percepção de que o corpo, como a arte e a vida, aparece como engrenagens sem finalidade, agenciando formas de vir a ser.[2]

Como escreveram os autores de *O antiÉdipo* e *Mil platôs*, o corpo é como máquina que funciona por ligações e conexões. O seio, como dizem, é entendido como produtor de leite, e a boca máquina que se liga à máquina-seio. Entretanto, esses corpos-máquinas, que chamam de corpos-órgãos, por pressões quase sempre externas, tornam-se corpos-organismos, corpos instrumentalizados, inserindo-se na sociedade para realizar determinados fins. Nesse processo, o desejo é capturado e passa a seguir uma lógica capitalista, ou seja, uma lógica de produção funcionalista. Como reação a essa instrumentalização dos corpos é que os autores anunciam a possibilidade de um CsO, que não é contra o órgão, mas contra o organismo, contra a instrumentalização. O CsO tenta desfazer-se da organização produtiva tornando-se improdutivo, melhor dizendo, intensivo. Para não deixar o organismo dominar, ativa a modificação dos órgãos, fazendo deles novas esculturas em rearranjos desejantes.

No texto que abre o livro *Mil platôs 3*, há uma espécie de didática de criação desse corpo sem órgãos - CsO,[3] em que o principal e primeiro alerta é para a prática que nunca se conclui,

[2] Deleuze, G; Guattari, F. *O que é Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

[3] Deleuze, G; Guattari. F. 6-28 de novembro de 1947 - Como criar para si um corpo sem órgãos. In *Mil Platôs 3*. Trad. Ana Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

sendo sempre um exercício. Tal prática, talvez como consequência, também não tranquiliza, pois como exercício, sempre pode falhar.

Teria sido Artaud, como escrevem Deleuze e Guattari, que na década de 1940 declarara guerra aos órgãos (formadores do organismo). O corpo, já cansado das funções dos órgãos, se perde, como o corpo hipocondríaco, em que nervos, peito, estômago e fígado estão sempre desorganizados. Dessa forma também é o corpo paranoico, "cujos órgãos não cessam de ser atacados. O corpo paranoico é o que vive sem o fígado, sem a bexiga, com costelas quebradas, embora sempre se regenere por influência de energias exteriores". Na guerra aos órgãos aparece também o corpo esquizo, que luta contra si próprio, assim como o corpo drogado e o corpo masoquista. Esse interrompe o exercício dos órgãos através da dor, quando costura os olhos, o anus, a uretra, os seios, o nariz. É na dor que o masoquista suspende o exercício dos órgãos. Mas, observam os autores, é falso dizer que o masoquista busca a dor, assim como é falso dizer que ele busca o prazer de uma forma desviada. Ele busca a intensidade da dor na ânsia de preencher um corpo sem órgãos. Assim, diante de cada CsO devemos nos perguntar como ele é fabricado, que procedimentos e meios prenunciam "o que já é e o que vai acontecer".[4]

Uma resposta, embora inconclusa, pode ser identificada no verbete sobre o informe, que Georges Bataille[5] publica na revista *Documents*, de 1929, em que adverte que a tarefa para o informe só pode ser a tarefa da desconstrução de categorias. Metaforicamente assemelhado ao cuspe, como esclarece Rosalind Krauss,[6] o informe teria a capacidade de despedaçar as fronteiras de significação e, segundo Guattari e Deleuze, acionar um composto plural de sensações, o qual desconhece qualquer instância dominante de determinação que governe as demais. Assim, as sensações, enquanto percepções e afecções, confluem nos corpos-máquinas, como engrenagens não causais, que funcionam na desordem e por fluxos. Percebem-se, nesse sentido, as figuras da série Humanoinumano (1995), de Cristina Salgado, que tivemos a oportunidade de observar em outro exercício crítico,[7] especialmente a escultura *Sem título* (pernas-cabeça), cuja cabeça cai ao nível dos pés. É assim também, de maneira exemplar, que se identifica a escultura *Mulher com a garganta cortada*, de Giacometti (1932). São corpos que desalinham o eixo vertical humano e se organizam seguindo as desordens das sensações.[8]

Dessa maneira mostram-se ainda as reconfigurações nas séries de fotografias das bonecas de Hans Bellmer,[9] que reorganiza os corpos das mulheres-bonecas beirando a crueldade, mas que ativa o desejo itenso de construir outra maneira de ser corpo.

---

[4] Idem, ibidem, p.12.

[5] Bataille, Georges. Chronique. Dictionaire. In. *Documents*, n7, dezembro de 1929, p.382. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f508.image - Acessado em 15 de janeiro de 2015.

[6] Krauss, Rosalind. Corpus Delicti. In. *O fotográfico.* Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002.

[7] Geraldo, Sheila Cabo. Nua em dobras. In. *Cristina Salgado. Grande nua na poltrona vermelha*. Rio de Janeiro: Uerj/Instituto de Artes, 2009.

[8] Cf. Didi-Huberman, G. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris, Ed. Macula, 1995.

[9] Cf. Krauss, Rosalind. *The optical unconscious*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1994, p. 171.

Segundo Therese Lichtenstein,[10] as bonecas de adolescentes que Bellmer construiu e fotografou nos anos 30, despertando intrigantes e controversos comentários, são ressonâncias inequívocas do fortalecimento de Hitler e do Terceiro Reich em 1933, ou seja, o trabalho teria sido uma resposta violenta à imagem ideal do corpo, respondendo, ainda, à repressão da imagem feminina na arte e na cultura nazistas. Não se pode negar, entretanto, que foi também decorrente da proximidade do artista com o movimento surrealista francês - que conheceu quando passou três meses em Paris, em 1924-1925 -, mas também com o Dada alemão, já que teria tido contato com John Heartfield, George Gross e Otto Dix, entre 1923 e 1927, quando residiu em Berlim.[11]

Essa aproximação com os dadaístas teria despertado em Bellmer a compreensão do poder político da produção artistica, levando-o a trabalhar como ilustrador de livros e jornais, mas, sobretudo a construir as bonecas cujos corpos são a negação do corpo hígido ariano (Figura 2).

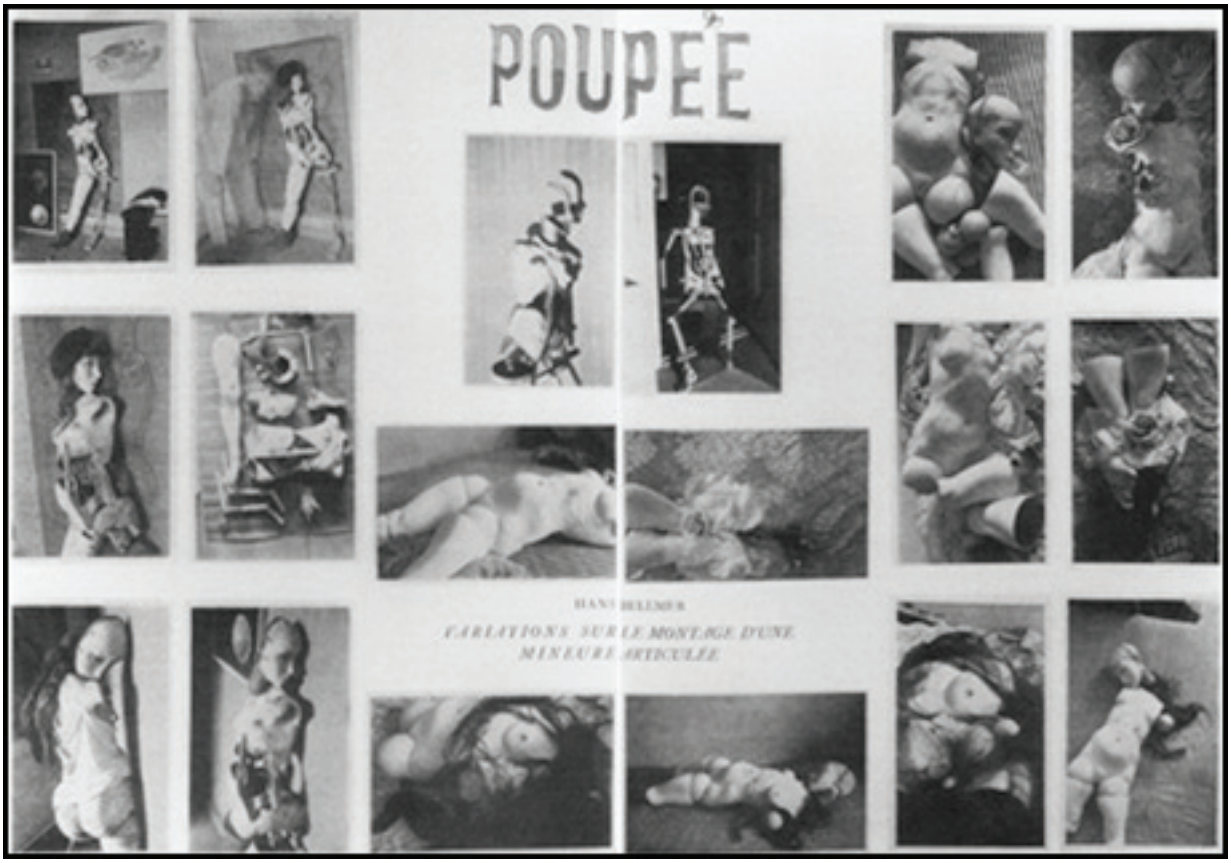


Figura 2 - **Hans Bellmer. Variações sobre a montagem de uma jovem articulada. Paris: O Minotauro. 1934**

Desde suas duas primeiras (des)construções, de 1933 e 1935,[12] Bellmer perseguiu um corpo que pudesse ser desmontado e remontado, como um corpo-máquina de costelas e

[10] Lichtenstein, Therese. *Behind Closed Doors*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press. 2001.

[11] Sobretudo quando trabalhou para o irmão de Heartfield, Wieland Herzfeld, dono da Malik Verlag, assim como para o semanário comunista *Der Knüppel*. Lichtenstein, op. cit., p. 5.

[12] Tomando conhecimento das fotografias das bonecas, André Breton publica uma série delas na revista *Minotauro*, em 1934, quando Bellmer, já vivendo na França, depois de um período confinado em Aix-en-Provence, conhece Man Ray, Jean Arp, Marcel Duchamp e Yves Tanguy em Marselha. As bonecas já são, então, objetos de admiração, tendo inspirado nesse período a famosa "rua de manequins", da Exposição Internacional de Surrealistas, de 1938, em Paris.

vértebras quebradas. Esses corpos adolescentes das duas primeiras montagens foram a base de muitas e diferentes imagens, expostas como uma série de fotografias na revista *Minotauro*, mas também em um pequeno livro artesanal, como uma espécie de montagem fotográfica em sequência.[13]

O artista fazia das bonecas dispositivos performativos, em que as partes do corpo, desfuncionalizadas, evocam narrativas de um "corpo paranoico", mostrando as zonas indistintas entre vida e morte, assim como entre[14] desejo e repugnância, sedução e vitimização. Não é difícil reconhecer nessas imagens o corpo feminino tanto vulnerável e desprotegido quanto desmedido e potente. As bonecas aparecem aí como uma espécie de Nadja das imagens fotográficas, ou seja, tal qual a personagem de André Breton, que dá nome ao livro[15] do poeta e personifica a resolução surrealista de exposição livre, que rompe, como mulher, com o corpo ideal e mítico romântico. As bonecas são, como Nadja, mulheres da deriva, do corpo em mutação em uma cidade/sociedade em mutação.

Investir os corpos de certa disfunção e potência é também o que se observa em alguns trabalhos da série Homem=carne/Mulher=carne, de Laura Lima.[16] Desde que começa sua trajetória de artista, Laura decide trabalhar com o que chama de "coisas vivas". Essa decisão é atravessada por um constante exercício conceitual que alimenta seus cadernos-glossários, de onde surge o trabalho *Homem=carne/Mulher=carne-Marra*. É também nos glossários que desenvolve o conceito de carnalidade das coisas, da existência e da matéria, como explica a artista.[17] Em *Marra*, Laura procura, sobretudo, a relação carnalidade/força na moldagem de imagens (*tableau vivant*). É nessas imagens que dois homens, nus e com os rostos cobertos por capuz duplo, lutam entre si, apontando tanto para a reificação do corpo -um corpo-organismo, que cumpre sem argumentar a tarefa que a artista indica - quanto para a carnalidade mesma, que, em luta, investe os corpos da intensidade de suas funções, de sua animalidade informe que ressoa nos fluxos de suor, nos odores, nos gestos. Isso significa obscurecer as distinções entre o humano e o não humano, mas, sobretudo, implica um jogo de relações como jogo do desejo.

Baixo pertence também à série Homem=carne/Mulher=carne. Fez parte da exposição GRANDE, que aconteceu em 2010 na Casa França-Brasil. Em *Baixo*, um homem permanece imóvel no chão, deitado ao lado de uma lâmpada. O lugar que ocupa tem o teto rebaixado, e ele só se pode movimentar arrastando-se nesse espaço quase escuro, abafado, de difícil acesso. Para olhá-lo, o expectador tem que descer ao nível do chão, o mais baixo possível. Só assim se percebe que seu corpo é afunilado na altura das pernas. Rogério teve poliomielite, e suas pernas não sustentam o corpo. Cadeirante, a história de seu corpo com o deslocamento,

[13] A primeira boneca, de 1934, foi montada para ser fotografada em vários ambientes interiores. Bellmer produz nesse ano o livro de fotografias *Die Puppe* (A boneca), com dez dessas imagens em preto e branco. O livro, artesanal, foi publicado em Karlsruhe por Thomas Eckstein, com o texto Memórias das bonecas, do próprio artista. Cf. Lichtenstein, op. cit.

[14] Lichtenstein, op. cit., p. 13.

[15] Breton, Andre. *Nadja.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

[16] Lagnado, Lisette; Castro, Daniela. *Laura Lima on_of.* Rio de Janeiro: Cobocó, 2014.

[17] "Eu nunca ensaio". Entrevista concedida à revista *Arte& Ensaios*, Rio de Janeiro, n.21, 2010.

que é sempre de esforço, agora fica difícl também para quem olha. Seu corpo nos impõe um exercício de esforço, mas também de desassossego. Como um "corpo esquizo", que luta contra si mesmo, aponta para ser e não ser, perder a funcionalidade, mas continuar a ser corpo, nos limites (Figura 3).

Figura 3 - Laura Lima. Homem=carne/Mulher=carne-Baixo. Casa França Brasil. Rio de Janeiro, 2010

Se os trabalhos de Bellmer e Laura nos lançam para a desconstrução da organização produtiva, propondo um conjunto de sensações, a escultura *Alisom Lapper Pregnant*, de Marc Quinn, está o tempo todo nos lembrando de não deixar o organismo dominar, já que podemos não só modificar os órgãos, fazendo deles novas esculturas do desejo, mas também fazer rearranjos intensivos a partir de explorações dos limites, que são, muitas vezes, impostos aos corpos por doenças, acidentes ou violência. É quando adoeço, diz Foucault, que deixo de ser leve, imponderável, etc.; torno-me coisa, arquitetura fantástica e arruinada.[18]

Ao começar o texto *O corpo utópico*, Michel Foucault, pensando em seu próprio corpo, "rosto magro, ombros arcados, olhar míope, sem cabelos",[19] afirma que é contra o corpo que fazemos nascerem as utopias, pois, como escreve, o corpo é o lugar sem recurso ao qual estamos condenados. Assim, a utopia seria o lugar em que seria possível ter um "corpo *sem corpo*, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na

[18] Foucault, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

[19] Idem.

sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado…". De maneira mais contundente, afirma, há também uma utopia que apaga definitivamente os corpos, como a construída no país dos mortos, das cidades egípcias dedicadas aos faraós, ou aquela que investe na alma, apagando a topologia do corpo em sua evanescência.

Apesar da constatação da negação do corpo, Foucault reconhece que o próprio corpo possui "abrigos escuros", formadores de fantasias e de outra utopia, aquela gerada pelo próprio corpo, como corpo fantástico: "…corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico".[20] Como escreve, "não há necessidade de de uma alma nem de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa: para que eu seja utopia basta que eu seja um corpo".[21]

Exposta em 2013 na 55ª Bienal de Veneza, a versão inflável da escultura em mármore branco, que entre 2005 e 2007 ocupou o Fourth Plinth, da Trafalgar Square, retrata a artista Alison Lapper quando grávida. A artista e fotógrafa, que nasceu sem os braços e com pernas encurtadas, trabalha em ensaios fotográficos sobre seu próprio corpo, discutindo os conceiitos de beleza e normalidade (Figura 4).

Figura 4 - Alison Lapper. Autorretrato. Fotografia.

Quinn fez uma série de esculturas em mármore de pessoas que tiveram membros amputados ou nasceram sem eles. Apesar da referência imediata e redundante ao que o artista chama de "… exploração do relacionamento de nosso corpo com o mundo físico e cultural", a imagem de Alison feita por Quinn concentra o que o grito da artista em seu autorretrato escancara, ou seja, a potência de existir além do organismo. Nessas imagens fotográficas, sobretudo, o CsO, como campo do desejo, se define intensamente, sem necessidade de qualquer referência à instância exterior. São fotografias do grito potente e intensivo de um corpo que se refaz em imagens. Diante dessas fotografias de Alison, não há como discordar de Foucault quando ele escreve que o corpo, na sua materialidade, na sua carne, é o produto de seus próprios fantasmas, como o corpo do , que se dilata entre o espaço interno e externo, e os corpos dos estigmatizados, que se tornam sofrimento, resgate e salvação.

[20] Foucault, op. cit. p. 10.

[21] Foucault, op. cit. p. 11.

Referências bibliográficas:

BATAILLE, Georges. Chronique. Dictionaire. In. *Documents*. N. 7, dezembro de 1929.
BRETON, Andre. *Nadja.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
DELEUZE, G; GUATARRI, F. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
_____. 6-28 de novembro de 1947 - Como criar para si um Corpo sem Órgãos. In *Mil Platôs 3*. Trad. Ana Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
DIDI-HUBERMAN, G. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Ed. Macula, 1995.
FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
GERALDO, Sheila Cabo. Nua em dobras. In. *Cristina Salgado. Grande nua na poltrona vermelha*. Rio de Janeiro: Uerj/ Instituto de Artes, 2009.
KRAUSS, Rosalind. Corpus Delicti. In. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002.
_____. *The optical unconscious*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1994.
LAGNADO, Lisette; CASTRO, Daniela. *Laura Lima on_of.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
LICHTENSTEIN, Therese. Behind Closed Doors. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2001.
LIMA, Laura. “Eu nunca ensaio”. Entrevista concedida à revista *Arte& Ensaios*, Rio de Janeiro, n.21, 2010.

O corpo de Cristo: entre a sedução e o sagrado

Silvana Boone
Universidade de Caxias do Sul - UCS

Resumo: No decorrer da história da arte, o corpo masculino foi apresentado com diferentes propósitos, na representação da realidade humana e na aproximação de um plano ideal mitológico e divino. Com a ascensão do Cristianismo como religião, no século IV, a imagem de Cristo tornou-se símbolo de interesses religiosos, sociais e políticos. Esta comunicação analisa o caráter sedutor da representação do corpo de Cristo na arte, particularizando obras que evidenciam essa sedução, pensada como estratégia para a apreensão do olhar. Algumas obras somam a nudez do corpo, a face da dor e as chagas de Cristo, dada a força com que esses elementos se manifestam no contexto da crucificação. Se a sedução manifesta-se na virilidade e personificação da beleza em obras sacras, o distanciamento religioso torna a figura de Cristo personagem histórico e, visualmente, a invenção de um padrão de beleza masculino.

Palavras-chave: Corpo. Cristo. Sedução. Sagrado. Representação.

Abstract: In the course of art history, the male body was presented with different purposes in the representation of human reality and bringing a mythological ideal and divine plan. With the rise of Christianity as a religion in the fourth century, the image of Christ became a symbol of religious, social and political interests. This communication examines the seductive character of the representation of the body of Christ in art, particularized evidence that seduction works, conceived as a strategy to arrest the gaze. Some works run the nakedness of the body, the face of the pain and the wounds of Christ, given the strength with which these elements are manifested in the context of the crucifixion. If seduction is manifested in the embodiment of virility and beauty in sacred works, religious distancing becomes a Christ figure historic character and, visually, the invention of a pattern of male beauty.

Keywords: Body. Christ. Seduction. Sacred. Representation.

A história do homem, seja no âmbito social, político ou religioso pode ser visualizada através das inúmeras manifestações da história da arte. Se a palavra escrita ou falada tratou de registrar os acontecimentos do mundo, a imagem deu conta de aproximar visualmente o passado do presente. A representação do homem na arte manifestou-se com diferentes

propósitos, que vão da religião à ciência, ora como aproximação de um plano ideal mitológico ou divino, ora como representação de uma realidade específica.

Diferentes civilizações encontraram formas de entender e explicar suas crenças, através da religião. O homem encontrou na arte diferentes formas de representar a si mesmo e por consequência, tudo aquilo em que acreditava. No final do século IV, com a ascensão do Cristianismo como religião, um homem terá maior representação simbólica: Jesus Cristo. Mais do que a sua personificação histórica, é o seu corpo como símbolo de múltiplos objetivos. Um corpo que apresenta os estigmas como manifestação de uma dor santificada pelo ideal maior de uma ressurreição; um corpo de aparência jovem, bem delineado na maioria das imagens, seminu, flagelado e, porque não dizer dotado de um poder sensual, por vezes, é o objeto investigado nesta comunicação.

Desde o início da era cristã, a arte representa a história e a beleza do sofrimento de Cristo, mas com quais propósitos? Seu corpo torna-se a representação de diversos interesses religiosos, sociais e políticos e a partir do século IV, com o imperador Constantino e em seguida com Teodósio, em 390 d. C., oficializando o Cristianismo muito mais pela eminência de poder do que pela crença no sagrado. Segundo Rudolf Otto,[1] o sagrado é uma categoria de interpretação e avaliação que só existe no domínio religioso. Assim, as imagens eram usadas como recurso didático para a propagação do sagrado: o Império Romano e a Igreja Cristã usam a figura de Cristo, a fim de atrair e manter um público crente. A história da arte começa a perpetuar a imagem construída de um Cristo como uma espécie de ficção visual que objetiva manter a crença em um ser humano, e ao mesmo tempo divino.

A sedução e o corpo de Cristo

A representação do corpo de Cristo talvez tenha sido o elemento que mais contribuiu para a disseminação do Cristianismo e reforçou a fragilidade humana daquele que seria predestinado como o filho de Deus, através do sofrimento, do flagelo e dor da crucificação. Conforme Castilho[2] “cada corpo se presentifica como construção cultural que se contextualiza com a natureza a seu redor, com os significados atribuídos e legitimados pelas escolhas de seu grupo social”. Assim, as cenas construídas ao redor da figura de Cristo não demonstram a realidade dos fatos, mas intencionam estetizar a sua imagem através de um corpo bem torneado, belo e perfeito em meio à situação limite entre a vida e a morte, ampliando o poder dessa como instrumento de uma construção cultural/religiosa.

Um dos temas mais recorrentes sobre a vida de Cristo, é a sua morte, mais precisamente, a crucificação. Não apenas pelo caráter simbólico que instiga pensar no resultado divino do sacrifício, mas pela sedução com que a temática se apresenta: o humano de Cristo é desvelado no sofrimento de seu corpo. E essa sedução é pensada como uma estratégia para a apreensão

[1] OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1992, p. 13.

[2] CASTILHO, Kathia. **Discursos da moda: semiótica, design e corpo.** São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005, p. 36.

do olhar. Porém, este objetivo de sedução é contraditório à religião, segundo Baudrillard,[3] quando afirma que "para a religião, ela foi estratégia do diabo" e é sempre do mal, pois implica na liberação do desejo. Desejo esse que opera significativamente na construção de um público crente no binômio humano/divino manifestado pelo corpo sedutor de Cristo.

Mais do que a contemplação de um sacrifício, algumas obras somam a nudez do corpo de Cristo, a face da dor e as suas chagas. Conforme Pires[4] "a dor é necessária para que haja vida, crescimento, amadurecimento. Os povos antigos a fixaram como um dos requisitos indispensáveis para os rituais de passagem, juntamente com a presença de sangue e com uma marca corporal". A estética idealizada da dor que se manifesta nessa representação, desde o início do Cristianismo segue os cânones europeus e cristãos, não havendo espaço para uma critica visual, já que, didaticamente, a imagem cumpre o seu papel de difusora de uma história de sofrimento corporal que conduz a um resultado divino. Assim, sem questionamentos acerca da figura de Cristo, é difícil imaginar que alguém pudesse questionar a imagem ideal do Cristo ou ainda pensar na sua função mais crítica.

O artista americano Andrés Serrano polemiza quando apresenta um Cristo-Rei negro. Seu corpo foge da tradição canonizada da história da arte, e instiga o questionamento sobre qual corpo nos interessa para uma crença. O corpo de Cristo deve estar nos parâmetros da beleza ou estética aceitáveis por quem? (Figura 1)

Não se pode negar a importância de referências visuais para doutrinar um grupo sobre determinados pontos de interesse. Iniciado este pensamento e tornando visível algumas questões, pode-se contextualizar alguns artistas que representaram a temática da crucificação e analisar o que pode haver em comum entre algumas representações de Cristo de Giovanni Bellini, Michelangelo, Caravaggio e Salvador Dalí.

O corpo de Cristo na obra "Pietá" (1455-1460), de Giovanni Bellini (1430-1516) é um corpo já deposto da cruz, evidenciadas as chagas originárias do flagelo sofrido. Mas a humanidade desse corpo, apesar da morte, intenta provocar o espectador numa situação ousada, ao aproximar a mão de Cristo à realidade para fora da tela. A mão está caída sobre um texto que identifica a assinatura de Bellini e que ao mesmo tempo que diminui a distância entre a ficção e a realidade. Outra ousadia encontra-se na posição de cada um dos personagens: todos os três em pé, sendo que a Virgem Maria não sustenta o filho morto, tal qual é a simbologia da Pietá na maioria das obras. Quem sustenta é São João Batista, que no seu lado esquerdo o apoia. É um Cristo humano, de carne e osso, com veias quase pulsando ainda na mão, ambíguo em sua posição frente à mãe – piedade de quem? Giovanni Bellini é ousado ao tornar evidente a sexualidade de um Cristo seminu, numa situação ambígua entre ele, o homem e a mulher, sua mãe.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564) revisita a nudez clássica grega e manifesta o corpo perfeito do Cristo morto em duas esculturas da "Pietá" (1499 e 1550). O corpo de Cristo em

[3] BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Campinas: Papirus, 1992, p. 5.

[4] PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 110.

Figura 1 - Andres Serrano, *El otro Cristo*, 2001. Cibachrome, 74,9 x 62,9cm.

ambas esculturas instiga a veracidade de um corpo masculino desvalido da sua essência vital. Na primeira "Pietá", de 1499, a Virgem sustenta ele com todas as suas forças, numa grandiosidade quase sobre humana de força. É um corpo sedutor na sua morte que motiva o espectador a uma complacência e não ao afastamento que geralmente a morte implica. Na Pietá esculpida cinquenta anos depois, a Virgem já não é o ponto central, mas o corpo de Cristo, com uma fragilidade muito maior é sustentado por um ser maior, uma figura masculina que nos remete ao próprio Deus.

Caravaggio (1571-1610) cria um corpo mais do que real na sua dimensão corpórea: carne, osso e tinta. Na obra "A deposição"(1602-1604), a nudez do corpo de Cristo tirado da cruz, ganha a luz na cena. Segundo Jeudy,[5]

> o desnudar é um tema recorrente na pintura e na literatura. É o momento em que o corpo se faz objeto de arte viva. Para alguns autores, o 'por a nu' é como 'por à morte', como se o corpo, desvestindo-se, se abandonasse às vertigens do nada e se separasse de toda aparência de ser ainda um sujeito.

Se a sedução manifesta-se na virilidade e personificação da beleza na nudez dessa obra sacra, o distanciamento religioso que a ciência vai promover com o passar dos séculos vai tornar a figura de Cristo personagem histórico e, visualmente, uma invenção européia de um padrão de beleza masculino.

O apelo da sedução, quase beirando o erotismo, aparece na suspensão dos corpos de Salvador Dalí (1904 – 1989), que não se manifesta pelo viés do sagrado, mas na sua oposição. O corpo de Cristo que levita não está preso, apenas flutua, numa condição de perfeita ascensão ao Céu, como também seduz o espectador pela veracidade corpórea, que, na representação de uma estética do belo, apresenta um Cristo nu, entregue ao seu destino: a morte. Ainda conforme Jeudy[6] "o paradoxo do desejo é descobrir a impossibilidade de sua negação, tanto na idealização da beleza suprema quanto na representação de um certo horror pelo corpo". Em ambos os casos, em "Cristo de San Juan de La Cruz" de 1951 e "Corpus hipercubus (Crucifixion)" de 1954, o rosto de Cristo não aparece; o que importa é a beleza do corpo morto posto acima de todo o contexto espacial da imagem.

O corpo profanado: erotismo e crítica na arte contemporânea

Se a representação de Cristo até meados do século XX segue uma linha de sedução através do corpo fragilizado e ao mesmo tempo viril, a arte contemporânea manifesta outros interesses sobre a figura de Cristo, muito mais pela ideia de profano do que sagrado; muito mais pela critica à religião como uma ficção do que pela necessidade de crença. No contexto da arte contemporânea, o corpo é um instrumento visual conceitual.

Assim, o que pode ser comum na representação de Cristo em León Ferrari (1920-3013), Sarah Lucas (1962), Andrés Serrano (1950) e David LaChapelle (1963) ? O corpo de Cristo é violado na sua essência religiosa ao ser colado sobre um avião de brinquedo (León Ferrari) e da mesma forma, quando a cruz vermelha de Sarah Lucas parece um pedido de socorro para o corpo de Cristo formado com cigarros, ali pregado. E nada mais irônico do que lançar Jesus Cristo no contexto da publicidade de moda ou do mundo pop, como o faz David LaChapelle. O que poderiam dizer os mais crentes sobre uma Pietá que tem Cristo segurando o corpo de Michael Jackson? Ou um rapper representado como um Cristo negro? E se profanar é transgredir as regras sagradas, o

[5] JEUDY, Henry-Pierre. **O corpo como objeto da arte.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 71.

[6] Idem, p. 75.

que dizer de uma obra onde o corpo de Cristo, na sua essência do sagrado, a crucificação, é submerso na urina do próprio artista, como faz Andres Serrano?

O artista argentino León Ferrari manifesta uma crítica ácida à Igreja, no uso da própria figura de Cristo. Ferrari não se importa em profanar o corpo de Cristo, nem tampouco propagar contra a igreja. Ao colocar o Cristo deposto sobre um avião de brinquedo, Ferrari coloca o Cristo num lugar que, ao contrário da ascensão natural que o seu espírito teria, o coloca na posição inversa, em descendência e porque não dizer, em decadência.

Por sua vez, Sarah Lucas apresenta um Cristo produzido com cigarros, onde ironiza a ideia de sacrifício: “Cristo você sabe que não é fácil”. A cruz vermelha sobre a parede intenta simbolizar a ideia de socorro (Figura 2).

Figura 2 - Sarah Lucas (1962), *Christ, you know it ain´t easy*, 2003. © the artist Courtesy Sadie Coles HQ, London

Assim, a artista profana a imagem de Cristo a partir de uma questão pessoal, sua própria batalha contra o fumo, mas, o comparativo é cínico, ao relacionar o contexto pessoal ao caráter simbólico que a morte tem em relação à crucificação.

O fotógrafo americano David LaChapelle tem na figura de Cristo um personagem de diversos ensaios e séries: apresenta diversos “cristos” contemporâneos e busca questionar os ícones de beleza e sensualidade no contexto pop urbano. Conhecido pelas incontáveis capas

das revistas de moda mais conhecidas do planeta, faz uso de elementos nada convencionais no que se refere à fotografia. A estética de suas produções vem sempre carregada de uma carga semiótica que não restringe-se a uma primeira leitura: *Vogue, Vanity Fair, Rolling Stone, The Face* entre outras manifestaram o sucesso desse artista visual que em recorrentes momentos, voltou-se à figura de Cristo, mais especificamente ao apelo visual desse corpo. LaChapelle se utiliza, de certa forma, ao que Santaella[7] chama de força subliminar das imagens, justificando o poder que elas exercem sobre o desejo. Considerando que o seu universo é a moda e a propaganda de grandes nomes e marcas, o fotógrafo ousa profanar a figura de Cristo através da idealização de beleza: Jesus Cristo confunde-se com os modelos sedutores tipo Calvin Klein, com tórax bem delineado, cabelos longos e olhos que seguem o padrão europeu de beleza. Faz uso do dito/não dito e o apelo erótico do corpo de Jesus Cristo, o que de certa forma, não se diferencia muito dos estereótipos criados a partir da Idade Média para representar o filho de Deus (Figura 3).

Recorrendo ao erotismo e à sedução, Cristo aparece como um estereótipo de modelo masculino, dotado de uma beleza corporal indiscutível, mas que mantém algo de sagrado na sua existência. Geralmente é um corpo viril, dotado de características de beleza sedutoras e que manifesta-se como um homem, um ser humano na sua essência.

Figura 3 - Davis LaChappelle, da série *Jesus in my homeboy*, 2003. Fonte: http://www.davidlachapelle.com/series/jesus-is-my-homeboy/

A quem então, cabe o julgamento do sagrado? E qual a intencionalidade da sedução pelo corpo de Cristo? O sentido de crítica que algumas imagens assumem no contexto da

[7] SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação:** sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004, p. 130.

arte contemporânea tornam a figura de Cristo em elemento simbólico de muitas questões sociais, políticas e talvez, por último, o caráter sagrado. Intencional ou não, o corpo de Cristo apresenta-se como um território sedutor sobre o sagrado da arte, mesmo que, na complexidade significativa de muitas obras, esteja a serviço de pensamentos e conceitos profanos.

Referências Bibliográficas:

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Campinas: Papirus, 1992, p. 5.
CASTILHO, Kathia. **Discursos da moda: semiótica, design e corpo.** São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005
JEUDY, Henry-Pierre. **O corpo como objeto da arte.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002,
OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1992, p. 13.
PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação:** sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004, p. 130.

Da suspensão de fronteiras, corpo em transito em Roberto Evangelista

Viviane Matesco
Universidade Federal Fluminense - UFF

Resumo: O artigo investiga a questão do corpo na obra de Roberto Evangelista como interface para as relações homem, natureza e cultura. Os trabalhos de Evangelista apresentam elementos que tensionam o estatuto da arte como necessidade narrativa e formal bem como implicam diferentes processos de pensamento e um atravessamento entre cultura local, tradição cristã e linguagem artística internacional. Essas relações são examinadas a partir do arcabouço teórico de Georges Didi-Huberman, sobretudo no que se refere à relação imagem/corpo e a uma nova postura da história da arte frente à delimitação de seu objetos, territórios e perspectivas temporais.

Palavras-chave: Roberto Evangelista. Corpo. Imagem.

Abstract: The article investigates the body issue in Roberto Evangelista's artwork as an interface for relations of man, nature and culture. Evangelista's works present aspects that question the art statute as a narrative and formal necessity, and implicate different processes of thought and an intersection of local culture, Christian tradition and international artistic language. These relations are examined by the theories of Georges Didi-Huberman, especially those that regard the body-image relation and a new attitude of art history towards the delimitation of its objects, territories and temporal perspectives.

Keywords: Roberto Evangelista. Body. Image.

Um dos primeiros artistas a enfrentar a questão da destruição da Amazônia por intermédio da arte contemporânea, Roberto Evangelista construiu uma linguagem própria atravessada por esse dilema. Nascido no Acre, Evangelista vive desde os seis meses de idade em Manaus; seu trabalho expressa experiência e visualidade artística de uma região em constante confronto com o processo extrativista e o clamor diante da devastação. Seja por intermédio de poemas, performances ou instalações, sua obra é constituída mediante a relação natureza-cultura. Desde as primeiras instalações, como *Mano-Maná, das Utopias* ou *Niká Uiícana*[1] (1976/77) até àquelas mais recentes, essa vinculação continua sendo central. A relevância dessa poética precursora é expressa nas inúmeras participações em mostras nacionais e internacionais como "Amazônia – a

[1] Nika Uiicana foi exposto em diversas ocasiões como a Bienal Nacional de São Paulo em 1976 e na XIV Bienal Internacional em 1977; em 1989 foi realizado em Birmingham uma outra versão em coautoria com Regina Vater.

Arte" (2010), "Amazônia – ciclos de modernidade", (2012) 23.a Bienal São Paulo (1996); "Arte Contemporânea – Mostra do Descobrimento" (2000); "Out of Actions – Between performance and the object 1949 to 1979" (1998). Pesquisadores e críticos, como Guy Brett, Paulo Herkenhoff e Orlando Manesky apontam a importância desse pioneirismo para gerações posteriores como o Grupo Urucum, Alexandre Sequeira, Armando Queiroz, Lise Lobato, Elza Lima, Berna Reale entre outros, focadas no embate cultural diante do processo de degradação. Sem negar a importância dessa referência, objetivamos ampliar o universo de pesquisa em Evangelista, buscando situar como a compreensão do corpo suscita imagens que suspendem fronteiras e categorias. Para tal iremos analisar mais detalhadamente *Mater Dolorosa In Memorian II (da Criação e sobrevivência das Formas)*, *Resgate* e *A pequena Sala dos Clamores*, trabalhos que embora apresentem o mote da destruição da natureza, acionam a questão do corpo cifrada a partir de uma espiritualidade e diálogo entre culturas.

Em 1976, por ocasião de uma mostra comemorativa da Zona Franca de Manaus, Evangelista realizou *Mater Dolorosa I*, uma caixa de acrílico transparente cheia de pedaços de madeira incinerados, uma crítica ao o sonho de progresso industrial então apregoado. *Mater Dolorosa, In Memorian II da Criação e sobrevivência das Formas (*1979/80) é sua obra mais conhecida, verdadeiro 'manifesto visual'[2] com o qual chama atenção para a deterioração operada na vida dos povos da floresta. Inicialmente com doze minutos de duração, o vídeo foi reeditado em cinco minutos, versão final exibida no V Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte em 1982 e que teve intensa circulação nacional e internacional posterior. Paulo Herkenhoff[3] ressalta o pioneirismo do artista na produção de videoarte com alta qualidade estética, colocando os meios técnicos avançados a serviço de um imaginário ancestral. No vídeo vemos centenas de cuias entremeadas por cabeças que flutuam em uma superfície de agua; elas são delimitadas por pedaços de madeira amarrados por cordas à maneira das cabanas de índios, e conformam figuras geométricas. Na análise de Guy Brett,[4] as aguas do Rio Negro funcionam como suporte e meio, uma vez que a sequencia é filmada de cima para baixo o que torna a agua do rio uma superfície de arte abstrata para a flutuação de círculos e triângulos: uma superfície para movimentar elementos comuns locais (como cuia e bambu) e uma metáfora para a realidade no qual se está imerso como sujeito. Por outro lado, os triângulos e círculos relacionam ao mesmo tempo uma origem natural (as formas circulares das cabaças) e a construção humana do processo de amarração. Para Evangelista trata-se de reinvestir o círculo, o quadrado e o triângulo com a energia e a "carga simbólica" da cultura indígena da Amazônia (etnia Tukano); a geometria é perpassada por uma mística em que ancestralidades são sobrepostas alargando seu significado. A instabilidade e iminência de desmaterialização dessas formas flutuantes supõe uma ação política que repensa

[2] Manesky, Orlando 'Selvagem e Contemporâneo' *In Amazonia, a arte*, Rio de Janeiro: Museu Vale/Imago, 2010, p:45.

[3] Herkenhoff, Paulo, Amazonia ciclos da modernidade. São Paulo: Zureta, 2012, p: 96

[4] Guy Brett. Life Strategies: Overview and selection Buenos Aires, London, Rio de Janeiro, Santiago de Chile, 1960-1980" In SCHIMMEL, Paul org *Out of Actions between performance and the object 1949- 1979*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998, p: 218

uma cosmogonia, aponta para uma resistência frente à degradação.[5] Dessa maneira, no vídeo afloram questões que transcendem a natureza e a forma, e, mesmo dominando a geometria, conhecimento determinante para a arte, esta sofisticação não traz garantias no que se refere à degradação dos corpos e culturas.

As sequências do vídeo são marcadas por uma imagem perturbadora e memorável de cabeças que flutuam na agua (Figura 1). Guy Bret[6] a situa como um grito de agonia que também pode ser lido como um grito de sobrevivência, uma metáfora de imersão que poderia significar tanto o afogamento, quanto o naufrágio de uma terra e cultura. Queremos acentuar, no entanto, como a relação do corpo é importante para elaboração dessa imagem. Os índios tukano constituem um grupo (o artista está nele) que aparece na água, a meia-distância, mas deles só vemos as cabeças que emitem uivos, enquanto seus corpos estão submersos. O fato das cabeças flutuarem inseridas no conjunto de cabaças acentua a fragmentação, como se fossem elementos independentes dos corpos, dispostos em uma superfície plana coabitada por formas geométricas. Entre a placidez da cena de um rio e o sentimento de agonia é indispensável o significado emprestado pelo título; *Mater Dolorosa, In Memorian II da Criação e sobrevivência das Formas*, redigido em uma língua morta impõe a ideia de suplica ou oração.

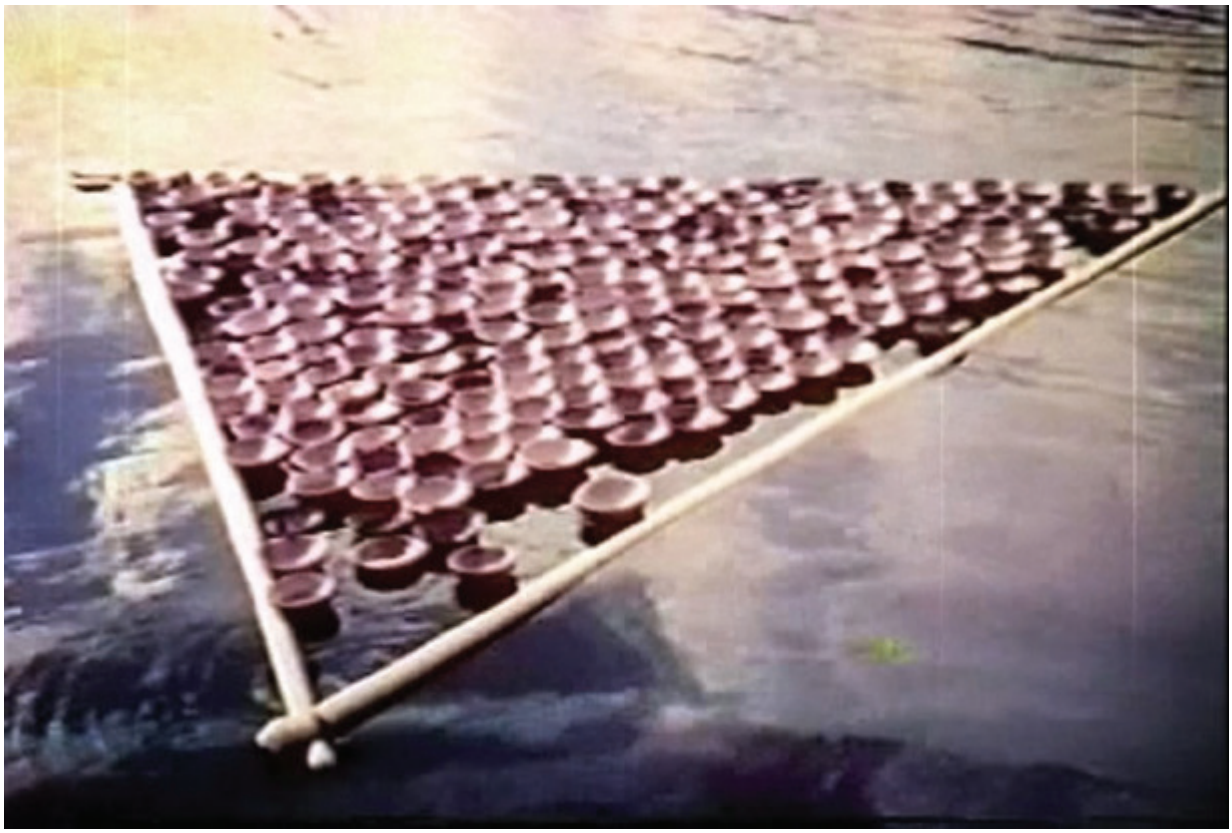


Figura 1- Roberto Evangelista *Mater Dolorosa, In Memorian II (da Criação e sobrevivência das Formas)*, vídeo, 1979/80.

Dores de Maria, hino criado no século XIII, é poema sobre o sofrimento da mãe de Jesus na crucificação, base para inúmeras marchas fúnebres (Pergolesi, Rossini e Vivaldi),

[5] Sigo aqui a análise de Manesky , op cit p:46.

[6] Brett, Guy *Brasil Experimental arte/vida: proposições e paradoxos*, Rio de Janeiro: Contracapa, 2005, p: 243.

para uma tradição iconológica (Pietá e da Nossa Senhora das Dores), como também para a associação da dor materna à natureza (poema de Castro Alves). Ao relacionar o vídeo ao sofrimento da mãe-natureza, Evangelista atualiza a imagem religiosa do sofrimento de Maria portando o corpo morto de Jesus. A imagem não é tratada a partir do suporte, mas como conceito operatório implicando um pensamento do inconsciente e de uma crítica da representação. Também o corpo é constituído por intermédio de elementos que inviabilizam os limites entre o real e o imaginário. Essa apreensão extrapola os dados materiais, embora não lhes prescinda, uma vez que requisita imagens e sentidos conferidos a partir da própria experiência do espectador. O corpo se apresenta como um fluxo e uma labilidade de elementos que fazem imagem. Daí a importância das condições do olhar, da presença e da figurabilidade que estruturam as imagens.[7] Esse corpo-imagem suspende as dicotomias corpo/mente, sensível/inteligível e com isso questiona a concepção de corpo literal como singularidade da arte contemporânea.

A imagem tal como concebe Didi-Huberman[8] desloca qualquer estratificação unilateral de cronologia, uma vez que só torna-se pensável mediante uma construção de memória. Diante de uma imagem estamos diante do tempo, pois por mais antiga que seja o presente não cessa de se reconfigurar e, por outro lado, por mais contemporânea que seja o passado sempre está a trabalhar. Para dar conta de todos os tempos que a imagem diante de nós conjuga, seria necessário interrogar na história da arte o objeto história, a própria historicidade. A memória decanta o passado, humaniza e configura o tempo, dimensão ligada ao inconsciente e à aparição; é uma imagem-sintoma que interrompe o curso da representação. Didi-Huberman postula assim uma concepção de história da arte que não parte dos fatos passados, mas do movimento que os lembra e os constrói no presente do historiador, tal como uma arqueologia de fantasmas e latências. O que surge é a imagem, não como imitação das coisas, mas como intervalo visível, a linha de fratura entre as coisas (Figura 2).

Abrir a história a novos modelos de temporalidade significa também a abertura a novos objetos, uma vez que a imaginação transborda os limites da arte. Em Evangelista, a agonia da perda e a busca da sobrevivência da relação natureza-cultura efetiva-se mediante uma imagem dialética, cosmologia que clama por um todo ancestral. Os elementos que envolvem a imagem entrecruzam várias tradições de pensamento, como o estatuto das cabaças para as comunidades indígenas, a fé e o sofrimento da tradição cristã. Também o trabalho *Resgate é* uma imagem-ritual que atualiza a unidade corpo/natureza/cultura. A instalação de 1992 é constituída de cabaças liquido de urucum e madeira e manifesta a experiência e costumes indígenas contextualizados em outra cultura - um museu de arte na Bélgica. Extraída do fruto maduro, as cabaças são símbolo de vida uma vez que perpassam as atividades diárias, como tomar água e comer, e são importantes em cerimônias;

[7] As concepções da relação corpo e imagem em Didi-Huberman são bem explicitadas em *L'Image ouverte*. (Paris: Gallimard, 2007), no entanto, podem também ser compreendidas pelo trabalho *O que vemos, o que nos olha*(São Paulo: Ed. 34, 1998)

[8] Didi-Huberman, G. *Devant le temps, histoire de l'art et anacchronisme des images*, Paris: Bayard, 2006, p: 114/167.

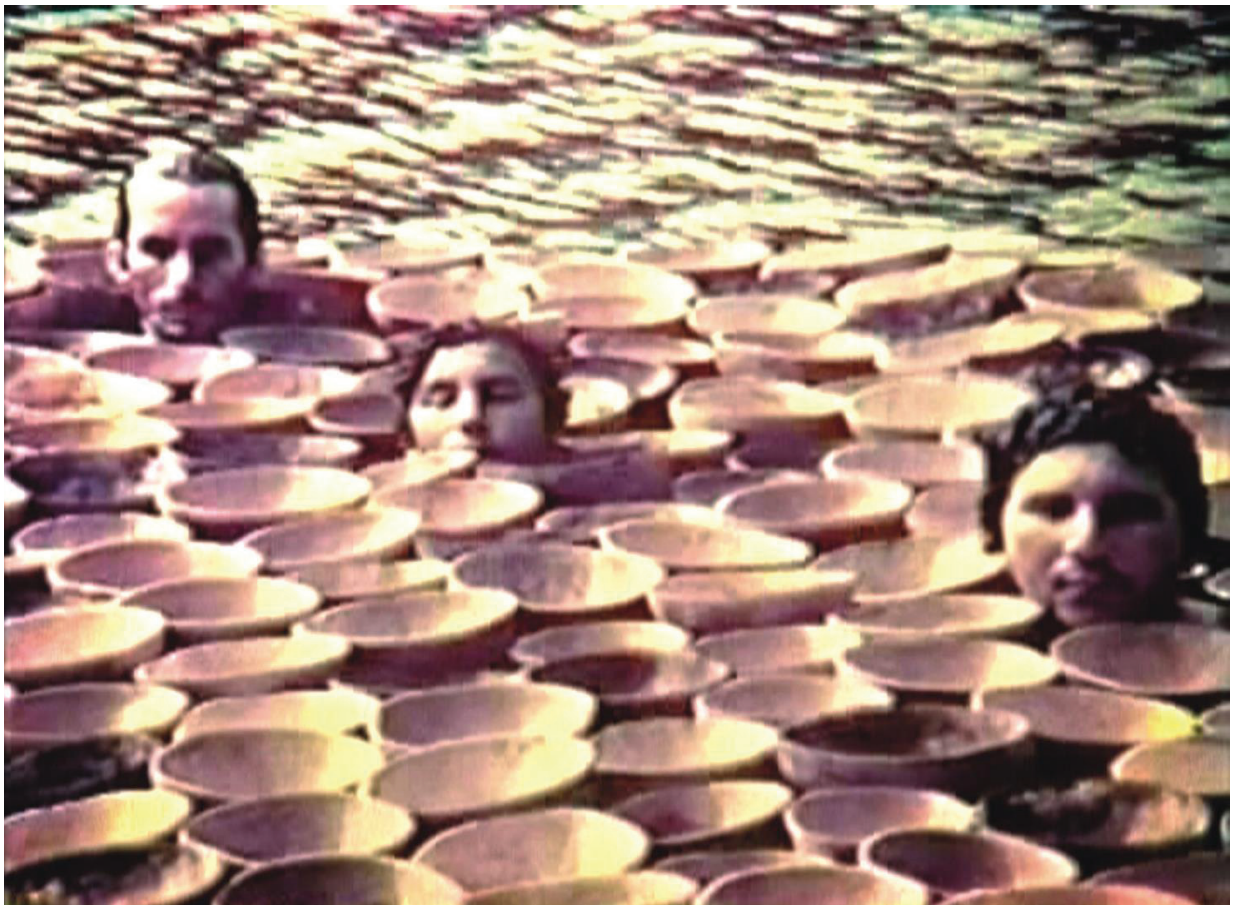


Figura 2 - Roberto Evangelista *Mater Dolorosa, In Memorian II (da Criação e sobrevivência das Formas)*, vídeo, 1979/80.

> "Quando alguém morre por afogamento, e o corpo não é encontrado, durante a noite o povo espalha cabaças sobre a água: em cada uma delas, uma vela acesa. Na escuridão, o movimento das cabaças é observado: onde elas pararem, lá sem dúvida estará o corpo. Não encontrar um corpo significa não só sua morte, mas seu completo esquecimento".[9]

O corpo se faz presente potencializado por essa imagem, como uma magia que ultrapassa os domínios da experiência estética. Corpo e natureza estão de tal forma associados que se tornam ponto de cruzamento de energias de todos os sistemas simbólicos. Em estudo sobre os ianomâmi, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro analisa como o corpo humano recebe sua forma pelo olhar do outro e atribui uma posição de sujeito a um grande número de seres não humanos, quer se trate de espírito, animais, plantas. Em vez de uma pura imagem-representação, como no Ocidente cristão, o corpo amazônico não é representação de nada; sua imagem é apenas o olhar daquele que está diante dele. Para o perspectivismo indígena, tudo tem alma, e todo ser vivo é um humano que olha de certo lugar.[10] O trabalho

[9] Brett, Guy. *America Bride of sun*. Antuerpia: Royal Museum of Fine Arts, 1992.

[10] Dessa maneira, se sou suscetível de ser comido por outrem, este se manifesta com corpo de jaguar ou de águia e, se ao contrário, é uma presa para mim, eu o vejo como um tatu e tenho sobre ele o ponto de vista de um jaguar; nesse sentido todo olhar é humano sobre as várias espécies. A humanidade é assim um modo de percepção acessível a todos os tipos de seres e não uma espécie; ser uma pessoa é possuir diferentes formas de interação com o outro e ter também um corpo que vai junto. A diferenciação física entre sujeitos virtuais é a grande questão, pois, para os índios, o corpo como a alma são imagens, um tão material quanto o outro. Viveiros de Castro, Eduardo 'Un corps fait de regards' In *Qu'est-ce qu'un corps*? Paris: Musée du Quai Branly/Flamarion, 2006, p:153

de Evangelista supõe a compreensão dessa energia não como tema ou assunto folclórico, mas como potência que promove uma abertura e inquietude. O historiador deve abrigar, sem restringir como objeto etnográfico, elementos e significações culturais diferentes; deve compreender como o entrecruzamento dessas referências e o circuito de arte contemporânea transforma noções de identidade, estilo, hierarquias entre alta e baixa cultura. Esse encontro cria uma intersecção entre espaços-tempos, pois não se trata de um tempo sequencial, mas de produzir novas significações em ato.

Constantes da linguagem de Evangelista, agua e corpo são elementos fundamentais da imagem operatória que supõe seu trabalho: a rememoração da unidade natureza-cultura. O terceiro trabalho explicita melhor essa questão (Figura 3). A *"Pequena Sala dos Clamores*"(1999) remete a um mundo em ruínas em demanda por redenção. A instalação composta por mãos de cera penduradas na parede e garrafas d'água pet espalhadas pelo assoalho adquire atmosfera de espiritualidade por intermédio da iluminação. Opera um deslocamento que aponta tanto para a perda da experiência do homem como para seu resgate pela arte, um embate realizado mediante camadas de significação poética e espiritual. Região de chuvas recortada por rios volumosos, a floresta amazônica apresenta abundância de água que torna a garrafa pet contrassenso da sociedade industrial. Signo de lixo e do consumo sem consciência como o meio, ela impede a natureza de completar seu ciclo natural e constitui dano irreparável para aqueles que vivem em comunhão com a natureza. O impacto sofrido por essas populações em função das atividades predatórias não implica somente destruição de seu habitat, mas degradação de costumes e crenças intimamente ligados à floresta; a ameaça, portanto, não é somente ao ambiente, mas ao próprio universo cultural e espiritual. Mas o enunciado não se faz mediante a escolha entre preservação/cultura local e linguagem internacional. Da mesma maneira que cuias, triângulos e quadrados não estabelecem lógica excludente no vídeo *Mater Dolorosa* in *Memoriam II*, também a "*Pequena Sala dos Clamores*" implica diferentes processos de pensamento. A incorporação da cultura e da religiosidade popular ocorre mediante a lógica da apropriação. Em função disso, os elementos do trabalho não têm sentido isolados, tanto garrafas pet quanto ex-votos são objetos massivos, desconsiderados pela abundância. No entanto, aqui são qualificados por oposição; as garrafas do tipo pet sugerem a sociedade do descarte e a lenta deterioração, enquanto as imagens votivas distinguem-se pela permanência e pelo misticismo que atravessa os tempos, elas sobrevivem.

O deslocamento dos ex-votos representa a um só tempo a possibilidade de sobrevivência e a própria espiritualidade que permeia esse mundo arrasado. O ex-voto liga-se à religiosidade difusa da crença popular; aponta para a fé e para o milagre. Didi-Huberman[11] demonstra que as imagens votivas são objetos vulgares comuns às civilizações diferes e ignoram a clivagem entre paganismo e cristianismo. A própria difusão constitui seu mistério e sua singularidade epistemológica; objetos etnográficos parecem ser inexistentes para história da arte tradicional,

[11] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ex-voto image, organe, temps.* Paris: Bayard, 2006.

Figura 3 - Roberto Evangelista *A sala dos pequenos Clamores,* 1999, instalação Mostra Coletiva da Secretaria de Cultura do Estado , Manaus.

colocados à parte do sistema normativo das academias de arte. Essa cultura devocional embora sofra mutações obedecem a uma temporalidade diferente, pois insistem e resistem a toda cronologia de evolução do progresso. O que depositamos nos santuários por gratuidade votiva é sempre um objeto que foi tocado por um acontecimento soberano, por um sintoma; infelicidade sofrida ou conversão súbita da infelicidade em milagre, da doença em cura. A forma votiva é forma de um voto, forma de um desejo e, por isso, o ex-voto representa as preces de alguém. É sempre um objeto relíquia e seu antropomorfismo está ligado tanto ao mal/sintoma quanto ao desejo/cura, refere-se, portanto a uma realidade como fantasma, pois dá vida à energia espiritual.

Os trabalhos de Evangelista incorporam a cultura e a religiosidade popular; lendas tradicionais indígenas e a crença ocidental são 're-significados' por intermédio do sistema contemporâneo da arte. Ex-votos, cuias, imagens de cabeças pairando acima do rio implicam corporeidade que não deve ser tomada literalmente, pois o que projetamos desloca identidades determinantes. Suas instalações trabalham com imagem, ou melhor, fazem imagens, o que supõe tanto relação imagem-tempo como experiência em presença, como também constituição do corpo como processo intermediado pelo olhar. O corpo agencia multiplicidades e um sentido transitivo de pensar como na relação do ex-voto com a fé e o milagre. É certamente diante da morte que o homem leva o pensamento do visível ao invisível, do humano ao divino; negociação que invoca a revelação de uma unidade perdida. A quebra dessa unidade é efetivada pelo pensamento racional que separa a natureza de seu fundo mítico e pela estrutura urbana que a distingue da sociedade no plano das formas sociais. A obra de Evangelista significa esse atravessamento, pois chama atenção para um mundo no qual o corpo é permutador de códigos e onde já não seria possível falar do meio ambiente físico, exterior ao homem. Significa, portanto o entrecruzamento de várias temporalidades, estratégia complexa que reordena os princípios que regiam a arte culta, o popular e a oposição entre eles quando funcionavam como estruturas separadas.

Evangelista não clama por uma nostalgia ou retorno à condição primitiva. Demonstra como a arte contemporânea embaralha dicotomias tradicionais e reativa funções anteriores à autonomia da arte**.** Trata-se não mais de um objeto fechado e isolado, mas da experiência artística como campo onde corpo, cultura e natureza constituem-se mediante conexão. Seus trabalhos assinalam um caráter mutável que impede o congelamento da catástrofe em identidade, refletem muito mais estado de passagem entre espiritualidade e matérias, situações visuais e contextos culturais.

Referências Bibliográficas:

BRETT, Guy. 'Life Strategies: Overview and selection Buenos Aires, London, Rio de Janeiro, Santiago de Chile, 1960-1980" In SCHIMMEL, Paul org *Out of Actions between performance and the object 1949- 1979*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998

_____*Brasil Experimental arte/vida: proposições e paradoxos*, Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ex-voto image, organe, temps.* Paris: Bayard, 2006.

_____ *Devant le temps, histoire de l'art et anacchronisme des images*, Paris: Bayard, 2006.

_____*L'Image ouverte*. Paris: Gallimard, 2007.
_____ *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Ed. 34, 1998.
HERKENHOFF, Paulo. *Amazonia ciclos da modernidade*. São Paulo: Zureta, 2012.
MANESKY, Orlando. 'Selvagem e Contemporâneo' *In Amazonia, a arte*, Rio de Janeiro: Museu Vale/Imago, 2010.
VIVEIROS de Castro, Eduardo Un corps fait de regards. In *Qu'est-ce qu'un corps*? Paris: Musée du Quai Branly/ Flamarion, 2006.

Narrativas alternativas da arte: colecionismo e museus de arte

O estudo de coleções e do colecionismo, bem como sua relação com a constituição de acervos de museus de arte, têm se tornado cada vez mais relevantes na renovação de narrativas já consolidadas da história da arte. Pode-se ainda identificar alguns momentos, sobretudo ao longo do século 20 (quando o sistema da arte e seu mercado se profissionalizaram), em que a historiografia da arte dedicou-se ao estudo do fenômeno do colecionismo e do papel que a proveniência (a "biografia" da obra) tem no discurso sobre a arte. Mais recentemente, esses estudos vêm sendo retomados na sua relação com a formação dos museus de arte, trazendo novas visões sobre o perfil de acervos de arte, a história da constituição de museus de arte, e as relações entre o colecionismo privado e as instituições públicas.

Esta sessão temática objetiva mapear estudos que vêm se desenvolvendo sobre colecionismo no caso brasileiro e latino-americano, enfocando a comparação entre coleções de instituições diferentes, e como elas refletem (ou não) narrativas já cristalizadas da história da arte.

A Coleção da Galeria de Arte e Pesquisa da UFES: da Criação à Atualidade

Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Resumo: Este texto analisa a proposta de criação da Galeria de Arte e Pesquisa da UFES (1975), que supriu a falta de museus de arte e de espaços expositivos em Vitória e propiciou aos alunos do Centro de Artes o contato com os movimentos artísticos contemporâneos. Ao convidar e facultar a vinda de artistas renomados atuantes em especial no eixo Rio de Janeiro/São Paulo para expor em seu espaço cultural, a GAP iria contribuir para o alargamento do horizonte cultural do público acadêmico, para a atualização das linguagens artísticas, para formação de um acervo, com os trabalhos doados à UFES pelos artistas expositores ao final das respectivas mostras, visando a criação de um futuro museu, além de impulsionar, de alguma maneira, o colecionismo artístico.

Palavras-chave: Galeria de Arte. Atualização das linguagens. Acervo Artístico. Museu Universitário.

Abstract: This paper analyzes the proposed creation of the Art Gallery and Research UFES (1975), who supplied the lack of art museums and exhibition spaces in Victoria and would provide students the Arts Centre contact with contemporary art movements. To invite and provide the arrival of renowned artists active especially in Rio de Janeiro / São Paulo axis to expose its cultural space, the GAP would contribute to broadening the cultural horizons of the academic audience, for the update of artistic languages, for training a collection, with works donated by exhibitors UFES to the end of their shows artists, aimed at creating a future museum, as well as drive, somehow, the art collecting.

Keywords: Art Gallery. Upgrade languages. Artistic Collection. University Museum.

A instalação do Museu de Arte Moderna do Espírito Santo (1965), em uma sede provisória, pouco depois da implantação do regime militar no País, foi recebida com expectativa e certa euforia no meio artístico de Vitória. Vinha suprir a carência de espaços expositivos, reivindicação feita ao poder público pelos artistas desde os anos de 1930. Embora se tratasse de investimento particular, do espanhol Roberto Newman (1925-1984), recebeu do governo promessa de apoio e doação de terreno destinado à construção de uma sede própria para a instalação definitiva do MAM o que, no entanto, não chegaria a ser cumprido.

A iniciativa do artista de instalar um Museu de Arte Moderna coincidia com o processo de desmaterialização da arte e de instauração de novos paradigmas, enquanto que na mesma

época, Vitória possuía ainda produção artística tanto restrita quanto retrógrada, mesmo contando com uma Escola de Belas Artes, ativa desde 1951.

Talvez por isso, o investimento de Newman tenha sido visto com objeção pela ala mais conservadora da Escola de Belas Artes, sendo aclamado e incentivado, porém, por alguns intelectuais e pelos professores/artistas modernos, em especial aqueles vindos de fora, após a federalização da Universidade (1961).

Como o apoio do poder público à instituição ficaria apenas na promessa, o MAM teve vida efêmera, em virtude das dificuldades que teve seu idealizador de honrar os compromissos assumidos. Com as dívidas se avolumando, Roberto Newman foi restringindo as atividades da instituição que dirigia, até fechar definitivamente as suas portas, no início de 1970. Assim, as ações talvez mais expressivas da instituição, no curto período de sua existência, consistiram na realização de três salões nacionais de Arte Moderna. Tais salões tiveram a participação de um número expressivo de artistas, atuantes em vários estados brasileiros, além de trazerem a Vitória destacados críticos de arte, para membros das respectivas comissões de seleção e premiação.

Mesmo que depois de 1967 qualitativa e quantitativamente as ações do MAM tenham diminuído sensivelmente, o seu fechamento causou desolação e protestos, que repercutiram não apenas no meio artístico, mas inclusive na Associação dos Jornalistas Profissionais do Espírito Santo, que inconformada com tal retrocesso chegou a aventar a "possibilidade de tomar para si a responsabilidade de reabertura e manutenção da instituição".[1]

Após o retorno de Newman a Belo Horizonte e o lamentável desaparecimento do valioso acervo de arte moderna, de autoria de destacados artistas brasileiros, alguns professores e alunos do Centro de Artes da UFES, reunido ao longo do funcionamento do Museu, alguns artistas, encabeçados por Raphael, Jerusa Samú e Atílio Gomes Ferreira (Nenna), retomavam as reivindicações de criação de uma galeria de arte. Recorrendo a diferentes estratégias para fazerem ecoar as críticas à carência de espaços culturais e à defasagem das linguagens artísticas, acabariam por acirrar os debates em torna da necessidade de definição de políticas voltadas para as artes.

A época se mostraria favorável a tais debates, considerando o crescimento da economia, com a consolidação do polo siderúrgico na capital do Espírito Santo, o que possibilitou investimentos nos diferentes setores, inclusive na área cultural, a partir da criação da Fundação Estadual de Cultura (1972). A esta caberia propor, executar e gerir os planos de ação cultural, em sintonia com os projetos da Política Nacional de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, e da Política Estadual de Cultura. E embora constasse de sua estrutura uma Coordenação de Artes Plásticas, o foco das ações da Fundação iria privilegiar a área teatral, em virtude de não haver instituições específicas naquele setor a ela subordinadas.

Mas poucos meses depois, esse mesmo órgão criava a primeira galeria oficial de artes visuais na capital, instalando-a no foyer do teatro Carlos Gomes, até que fosse construída uma

[1] NEWMAN, R. O Fechamento do MAM. *A Gazeta* (Vitória), 13 fev. 1971.

sede própria, capaz de acolher obras de diferentes faturas e suportes. Mesmo se tratando de um pequeno e inadequado espaço, que impedia a exposição de obras de grandes dimensões, ali seriam realizadas importantes mostras, que eram visitadas, inclusive, pelos frequentadores do teatro, pouco familiarizados com as artes visuais.

A gerência dessa galeria acabaria entregue à Universidade, sendo nomeada para dirigi-la Jerusa Samú, que além de organizar exposições de artistas do calibre de Evandro Carlos Jardim, Regina Silveira e Julio Plaza, bem como de jovens locais, como Atílio Gomes Ferreira (Nenna) e Hilal Sami Hilal, coordenou cursos e palestras ministrados pelos mesmos, em paralelo às mostras.

A criação da Galeria de Arte e Pesquisa da UFES (GAP)

Até o início década de 1960, apenas um número reduzido de cursos de formação artística, em funcionamento nas universidades brasileiras, possuía museus ou galerias de arte, enquanto instrumentos de fundamental importância para subsidiar o ensino e a pesquisa. E se os existentes até então, possuíam acervos voltados quase que exclusivamente para a arte acadêmica e pré-moderna, ao longo dessa década e na seguinte surgiram novos investimentos propondo renovação. Vale citar a inauguração do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1963), com a transferência das coleções de Francisco Matarazzo e Yolanda Penteado, juntamente com as obras premiadas nas bienais de São Paulo, alocadas até então no Museu de Arte Moderna da mesma capital, quando aquela Universidade passou a ser a primeira instituição brasileira a contar com um museu voltado para as gramáticas da contemporaneidade. Se isso favorecia a comunidade universitária como um todo, alunos e professores dos cursos de artes seriam os mais privilegiados, considerando que ali poderiam participar de mostras e outros eventos, além de fazerem do valioso e diversificado acervo de artistas nacionais e estrangeiros, o foco de suas investigações.

Isso estimulou outras universidades a cogitarem a criação de museus ou galerias, como instituições complementares do ensino e da pesquisa, enquanto que aquelas que já os possuíam envidariam esforços para atualizar seus acervos, o que ocorreria por meio de doações e ou aquisições de objetos de arte moderna.

Com a criação da Universidade do Estado do Espírito Santo, em 1954, os cursos em funcionamento, foram anexados à instituição, entre os quais a, então, Escola de Belas Artes, quando se passou a reivindicar a aquisição de pinturas, para formação de uma Pinacoteca, que servisse de referência para os estudantes de uma região desfavorecida artisticamente, e que raramente tinham oportunidade de viajar para visitar exposições e museus de arte em outros estados brasileiros. Em mensagem enviada à Assembleia Legislativa Estadual, o governo do Estado manifestava a vontade de transferir para a Universidade o antigo Museu Capixaba (em funcionamento desde 1940), com o objetivo de transformá-lo em um Instituto complementar da recém criada instituição.

Essa proposta seria concretizada, no entanto, apenas em 1966, com a transferência do acervo daquela instituição, juntamente com o do Museu de Arte Sacra (fechado no ano anterior) para a UFES. Dessa junção, nascia o Museu Capixaba de História e Arte, que ao ser transferido para um antigo imóvel rural, teve sua concepção alterada para museu temático, passando a se denominar Solar Monjardim.

Se não foi dessa feita a criação de um Museu de Arte pela UFES, a inauguração do supracitado MAM diminuiria, momentaneamente, as reivindicações nesse sentido. Entretanto, após o fechamento dessa instituição privada e a transferência da Escola de Belas Artes para o novo Campus Universitário de Goiabeiras, os debates para criação de um Museu de Arte seriam retomados. A usual alegação de falta de recursos e dos investimentos necessários à aquisição de acervo e à manutenção da instituição não arrefeceu os ânimos nem diminuiu a longa insistência por investimentos nas artes. Constatando que a criação do Museu não iria se concretizar, pelo menos em curto prazo, e para que a causa não caísse mais uma vez no esquecimento, alguns passariam a apoiar a criação de uma galeria de arte administrada pelo Centro de Artes.

Em 1975 nascia a GAP- Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, que foi inaugurada com uma mostra de dezenove professores do Centro de Artes, em junho de 1976, com sede provisória na pequenina capela de Santa Luzia, remanescente de uma antiga propriedade rural (século XVII), reformada e cedida temporariamente pelo IPHAN para desempenhar tal finalidade. A galeria seria chamada inicialmente por alguns, inclusive pela imprensa, de Museu.

Jerusa Samú - principal incentivadora da criação e mentora do projeto desse espaço cultural - foi nomeada coordenadora da galeria (função que ocuparia por nove anos consecutivos), definindo como objetivos desse espaço cultural: “Incentivar a cultura artística no Estado do Espírito Santo, oferecendo ao público um local onde possa apreciar obras de arte de artistas locais e nacionais, alargando suas fronteiras artísticas e culturais; proporcionar ao público possibilidade de contato com os movimentos artísticos (por meio de mostras, palestras e debates); desenvolver a formação de um acervo de real significação para atender as necessidades de estudo e observação dos alunos e do povo em geral; promover cursos livres de arte, atendendo às solicitações da comunidade; transformar-se em local de pesquisa, oferecendo ao público escolar um arquivo com informações históricas sobre arte”.

Em depoimento à imprensa alguns dias após a inauguração da galeria (em 25 de agosto de 1976), Jerusa Samú, indagada sobre que natureza de artistas o espaço buscava para expor, assim se posicionou:

> ...busca artistas de trabalhos já definidos. Qualquer estudante que tenha apenas orientação direta e didática não deve expor suas obras aqui. A galeria busca os artistas que pesquisaram por si, ou que tenham definido seus princípios artísticos além da fase didática, de aprendizado. A galeria em si e´, em vários sentidos, uma porta sempre aberta, e a segurança de que há na cidade uma sala permanentemente aberta à arte.[2]

[2] SAMÚ, J. Depoimento ao jornal *A Tribuna*, 17 set. 1976.

A criação e manutenção da galeria contaram com o apoio da Funarte, tendo comparecido à inauguração da mesma o Diretor Executivo da entidade, Roberto Parreiras e o diretor do Instituto de Artes Plásticas, Onofre Penteado, comprometendo-se, perante o Reitor da UFES e o Governador do Estado, a conceder à GAP os recursos necessários à execução de suas ações.

As diminutas dimensões da capela onde o espaço cultural foi instalado fariam nas mostras se priorizasse as obras sobre papel, em especial de desenho e gravura, o que não impediu que outros processos como a escultura, instalações e performances, também fossem apresentados, mesmo que de maneira mais esporádica.

A mostra inaugural da GAP apresentou trabalhos de desenho e gravura de autoria de dezenove professores do Centro de Artes da UFES. A ela se seguiu em agosto, a exposição de pinturas e serigrafias do artista italiano radicado no Rio de Janeiro, Bruno Tausz, alternância que procurou ser mantida entre artistas locais e de fora.

No mês seguinte seria Rubens Gerchman o expositor de 39 trabalhos, mostra essa que recebeu destaque na imprensa, além de despertar interesse e atrair grande afluência de público. Se esses fatores sinalizavam de alguma maneira, que a arte moderna parecia não mais causar grande estranhamento aos capixabas, não menos curiosa parecia ser a repercussão da exposição, considerando que o trabalho do artista era, então, praticamente desconhecido ou pouco familiar no meio local.

Entre as obras que integraram a mostra estavam serigrafias das séries *Futebol* e *Identidade 1566 166*, número da carteira de identidade do artista, que segundo ele, consistiu em transpor para a obra um elemento extraído de sua própria vida. Todavia, essa proposta imbuiu-se de visível ironia política, ao sobrepor o número de sua própria carteira de identidade à bandeira brasileira, mesmo que o símbolo nacional tivesse sido estilizado ou dissimulado por Gerchman, em virtude da proibição imposta pelo regime militar, o que causou algum temor de que a mostra na GAP pudesse sofrer algum tipo de embargo ou censura. O artista apresentou também na mostra o cartaz *Lindoneia* (elaborado por solicitação de Nara Leão, Caetano Veloso e Gilberto Gil, tendo sido reproduzido na capa do disco *Tropicália,* 1968. Mas Lindoneia também inspirou e deu título da uma das músicas de Gilberto Gil), e imagens da suíte do filme *Triunfo Hermético*, que Gerchman "roteirizou e dirigiu em 1972", e que seria exibido durante a inauguração da mostra em Vitória.

Ao ser indagado pela imprensa sobre esse filme, o artista esclarecia que seu objetivo ao elaborá-lo foi "devolver o sentido primeiro ou original das palavras", incluindo aí, a problemática dos elementos da natureza, como "ar" e "terra", com os quais trabalhou por muito tempo. Uma das obras que se tornaria emblemática na carreira do artista, a serigrafia *Ar,* integrou a mostra, sendo que um dos exemplares da tiragem foi doado ao acervo da GAP.[3] Dessa mostra também participaram desenhos e dois álbuns da série Félix Pacheco, elaborados pelo artista.

[3] GERCHMAN, R. **"**Nossa arte tem estado muito envolvida com amenidades*"***.** Entrevista do artista a Roberto Rocha, *A Tribuna,*19 set. 1976, s.p.

Gerchman se fez presente na inauguração, quando concedeu entrevistas, nas quais procuraria refletir sobre a especificidade da linguagem das obras por ele expostas. Esses fatores parecem ter contribuído para que o mesmo vendesse em Vitória sete das treze serigrafias expostas, das séries *Lindoneia* e *Ar*. Tal fator sinalizava que a Galeria de Arte e Pesquisa, além de ter o propósito de constituir um acervo de arte moderna, mediante aquisições e a doação dos artistas expositores, para integrar o futuro Museu de Arte da UFES - que nunca deixou de ser cogitado -, iria incentivar e contribuir para fomentar o colecionismo entre o público capixaba.

Entretanto, os artistas abstracionistas, fossem eles de matriz concretista ou informal, que expuseram na GAP nos anos seguintes - a exemplo de Loio Pérsio, Renina Katz e Abelardo Zaluar - não seriam recepcionados com o mesmo entusiasmo por parte do público nem da imprensa, o que não deixava de ser curioso.

Se a hipótese mais viável para tal posicionamento é que a abstração continuava a ser rejeitada ou incompreendida no meio local, a boa receptividade das obras de Gerchman talvez se devesse ao fato de o artista recorrer a elementos visuais considerados de fácil identificação. Resta saber se o caráter irônico presente nas obras do artista carioca foi detectado e devidamente compreendido pelos frequentadores da GAP.

Dada a especificidade e dimensões deste texto não foi seu propósito discorrer sobre as exposições realizadas pela GAP, neste ou naquele período, mas pontuar o naipe de artistas, bem como a heterogeneidade e contemporaneidade de processos e linguagens que ali foram apresentados. Vale destacar nesse sentido, a mostra realizada pela gravadora, cineasta e artista multimídia Lígia Pape, em junho de 1980, por ter sido ela a primeira a apresentar na mesma galeria um happening, que pelo seu caráter inusitado, acabaria por fascinar e provocar a participação espontânea de um público pouco afeito a esse gênero de proposta.

Autora de uma produção audaciosa e questionadora da realidade, por meio de inusitadas doses de ironia, o que explica a razão de a artista carioca ter permanecido "algum tempo na mira da censura", durante a fase mais repressiva da Ditadura Militar, fator atribuído à "realização de um curta metragem que tratava da sexualidade feminina".[4] Essa ameaça não impediu que a artista trouxesse a Vitória obras de conotação crítica, sem que esse sentido tivesse sido devidamente percebido e decodificado.

Após ter participado do concretismo e do neoconcretismo, Pape dedicou-se por longo tempo ao cinema, realizando longas e médias metragens, sendo dessa fase parte dos trabalhos que a mesma apresentou na exposição da GAP. Nas paredes da galeria a autora intercalou desenhos e fotografias e fotogramas de registros "cinematográficos com chamadas políticas", de filmes em que ela atuou como assistente de direção e como designer.

Visando ativar a imaginação e provocar a reflexão do público sobre as contradições sociais, e certamente também desviar a atenção da censura, a artista gerou através da

[4] CHENIER, C. "As opções nas artes plásticas", *A Gazeta,* 20 e 21 junho 1980 s.p.

mostra diferentes contradições e ambiguidades, seja justapondo ou colocando lado a lado nas paredes da galeria imagens versando sobre conflitos ou problemas sociais, seja demovendo o público de sua habitual atitude passiva ou de conforto.

Assim, em uma parte da mostra as imagens referiam-se à realidade dos indígenas brasileiros e à situação subalterna e oprimida da mulher numa sociedade consumista e machista, outra dimensão da proposta consistiu no aprisionamento, em um enorme saco que ocupava todo o espaço físico da galeria, de uma quantidade imensa de balões brancos de borracha inflados, impedindo que o público que acorreu à inauguração adentrasse o espaço, e se acotovelasse do lado de fora da capela.

As primeiras pessoas que se aventuraram a vencer o obstáculo e adentrar a galeria foram incumbidas de desamarrar o saco, libertando os balões brancos de borracha cheios de ar e de alguns outros materiais macios e leves. Uma parte dos balões acabaria flanando no espaço interno da galeria, enquanto que a maioria deles se precipitou porta afora ganhando a rua, surpreendendo o público que estava que ocupava o espaço externo da capela, que tentaria deter e capturar novamente os fujões.

Essa ação participativa espontânea do público gerou um inusitado happening, que surpreendeu os participantes e os levou a agir de diferentes maneiras. Grande parte dos balões que era alcançada estourava durante o ato de captura; outra parte se rompia ao se precipitar contra as pedras do entorno da galeria, liberando os materiais inusitados que haviam sido introduzidos no interior dos balões pela artista. Assim, ao se romperem os balões brancos libertavam o seu conteúdo, que continuava flanando no ar com a mesma leveza do balão que lhes servira de abrigo, causando grande surpresa, ativando a imaginação e produzindo efeitos sensoriais no público interativo.

Mas essa não seria o único realizado na galeria, considerando que poucos meses depois, o capixaba radicado no Rio de Janeiro, Paulo Herkenhoff ali realizaria também um evento inusitado, denominado *Lá é aqui*, que deixamos de detalhar, dada a especificidade e limites do texto.

O supracitado subsídio recebido da Funarte permitiu que a GAP concedesse aos expositores vindos de outras localidades as passagens e a estadia, assegurando assim a presença de alguns renomados artistas brasileiros. Durante sua permanência em Vitória, estes concediam entrevistas à imprensa, proferiam palestras, seminários e cursos aos alunos e professores do Centro de Artes, embora em alguns casos também fossem abertos ao público externo.

A alternância de mostras de artistas capixabas e de destacados nomes de outras localidades, visava proporcionar à comunidade acadêmica e ao público interessado, a oportunidade de estabelecer comparações e ter contato com diferentes processos, suportes e linguagens. Tal concepção foi mantida até o início da década de 1980, quando a Funarte deixou de apoiar as iniciativas da GAP, passando a receber patrocínio apenas pela UFES, o que restringiu as mostras de artistas de fora.

Assim, entre 1976 e 1990, quando foi transferida para o campus Universitário de Goiabeiras, expuseram na galeria, entre outros: Dionísio Del Santo, Evandro Carlos Jardim, Fayga Ostrower, Ermelindo Nardim, Marília Rodrigues, Carlos Scliar, Loio Pérsio, Renina Katz, Thereza Miranda, Lygia Pape, Abelardo Zaluar, Katie Scherpenberg, Darel Valença, Marília Kranz, Paulo Herkenhoff, Antonio Henrique Amaral, Carlos Martins, Rubem Grilo, Jorge Guinle, Milton Machado, Nelson Félix, Marcos Coelho Benjamin, Maria Tomazelli, Claudio Fonseca, Paulo Roberto Leal, Amílcar de Castro, Isaura Pena, Mônica Sartori, Orlando Castaño, Gonçalo Ivo, Carlito Carvalhosa, Carlos Zílio, Suzana Queiroga, Maria do Carmo Secco. E de artistas locais, como: Hilal Sami Hilal, Maria Helena Lindenberg, Raphael Samú, Regina Chulam, Paulo Jeveaux.

Somado ao acervo da Galeria Espaço Universitário (GAEU), criada em 1978, e que abriga atualmente a coleção, a UFES angariou ao longo desses anos um amplo legado artístico, que embora tenha um perfil bastante eclético, não deixa de ter a sua singularidade. Essa coleção, que conta hoje com certa de duas mil peças, começou recentemente a ser estudada pela pesquisadora, e encontra-se em processo de catalogação. A ideia é que a mesma seja integrada ao futuro Museu de Arte Contemporânea da Universidade. Se essa é uma antiga aspiração, e embora a proposta de criação do Museu de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo tenha sido aprovada e incluída no Plano Diretor Físico da instituição em 1987, por razões diversas, é ainda pretérita, pois certamente não se concretizará em curto prazo.

Todavia, a proposta ganhou força nos últimos anos, com a participação da comunidade interna e de convidados, na realização de um Seminário Internacional (2013), para troca de experiências com críticos, curadores e dirigentes de museus brasileiros e estrangeiros, quando foi também apresentado e debatido o projeto arquitetônico da futura instituição. Depois de incorporar sugestões e críticas dos participantes do evento, o projeto encontra-se em fase finalização, juntamente com o processo de discussão e construção do projeto museológico, a cargo de uma equipe de professores e especialistas convidados.

Considerando que a Universidade não possui uma política de aquisição de obras, visando ampliar e atualizar seu acervo angariado ao longo da existência desses dois espaços culturais, a atual coordenação da GAEU, onde o mesmo está alocado, envida esforços para obter novas doações, dos artistas com obras na coleção, como da geração mais nova.

Referências Bibliográficas:

CHENIER, Carlos. "As opções nas artes plásticas", *A Gazeta,* 20 e 21 junho 1980, s.p.
NEWMAN, R. O Fechamento do MAM. Depoimento a Hélio Dórea. *A Gazeta* (Vitória), 13 fev. 1971.
GERCHMAN, Rubens. **"**Nossa arte tem estado muito envolvida com amenidades*"***.** Entrevista do artista a Roberto Rocha, *A Tribuna* (Vitória), 19 set. 1976, s.p.
SAMÚ, Jerusa. Depoimento ao jornal *A Tribuna* (Vitória), 17 set. 1976.

Acervos Universitários - Artistas Professores - Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - IA/UFRGS

Blanca Brites
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Resumo: Muitos dos Acervos Artísticos, vinculados às universidades públicas (federal e estadual), foram iniciados a partir da produção de seu corpo docente e, com o passar do tempo, por diferentes direcionamentos culturais ou administrativos, adquiriram outro perfil. Buscamos entender as relações e estratégias que se estabeleceram para a formação desses acervos. Para abordar essas questões, tomamos como base a Pinacoteca Barão do Santo Ângelo do IA/UFRGS, referência na arte do RS, criada na fundação dessa instituição em 1908. O diferencial desta Pinacoteca, enquanto acervo universitário, é o de possuir obras de quase todos seus artistas professores com produção reconhecida. Enquanto órgão vinculado ao Instituto de Artes esta Pinacoteca teve e tem sua existência estreitamente ligada a esta instituição e com ela sofreu suas turbulências. Apesar de percalços que repercutiram à sua condição física, esta coleção constitui-se hoje em importante fonte de pesquisa, que pode ser dimensionada por seu valor documental, além seu significado simbólico.

Palavras Chave: Acervos universitários; Pinacoteca Barão do Santo Ângelo-IA/UFRGS; Artistas professores.

Abstract: Many Art Collections housed in public (federal and state) universities began with the production of faculty members and followed different cultural or administrative directions over time, acquiring different profiles. We aim to understand the relations and strategies that are developed for the formation of these collections. To better approach these issues, we focused on the Barão do Santo Ângelo Art Gallery of the UFRGS Institute of Arts, a reference in art in Rio Grande do Sul that was created as of the foundation of the institution in 1908. What sets this Collection apart as a university collection is the fact that it includes works by virtually all of the institution's professor artists with a renowned production. As an entity connected to the Institute of Arts, this Art Gallery has and still has its existence closely attached to this institution, having also suffered its moments of turbulence. In spite of the setbacks that had repercussions on its physical condition, this collection is today an important research source that can be measured by its documental value as well as its symbolic significance.

Keywords: University collections; Barão do Santo Ângelo - IA/UFRGS Art Gallery; Professor artists.

A maioria das universidades que possuem curso de artes visuais abriga um acervo artístico na forma de Museu de Arte, Pinacoteca, Espaço Cultural, Galeria de Arte, e outras denominações, que mantenham o mesmo propósito: preservar, incentivar e divulgar uma produção artística.

Além dos propósitos já indicados, esses espaços de arte universitários, e aqui ficamos na área das instituições públicas (federal e estadual), também devem cumprir, dentro de sua especificidade, atividades de ensino, pesquisa e extensão. Nas últimas décadas essas ações têm se mostrado bem mais integradas, no entanto a extensão é predominante nesses espaços, pois, em sua maioria está vinculada às exposições, com as mais variadas curadorias, incentivando as relações extra-muros da universidade. Quanto à pesquisa, também incentivados pela expansão dos cursos de pós-graduação na área de artes, assim como dos cursos de museologia, já se percebe um interesse crescente em trabalhar com os acervos artísticos de sua universidade e que, na grande maioria, necessitam ser mais conhecidos. Atualmente a possibilidade dos acervos criarem sites, que é uma ferramenta de largo alcance, tem facilitado a divulgação dos mesmos. Quanto ao ensino, exceto alguns espaços mais estruturados que possam fornecer condições e que sejam mais dirigidos à essa prática, essa atividade fica mais restrita. No entanto, um acervo pode servir de diversas formas como fonte de ensino, pesquisa e extensão.

Muitos dos acervos universitários tiveram sua origem a partir da produção de seu corpo docente e com o passar do tempo e por razões diversas como políticas de aquisição, direcionamentos culturais, condições de preservação, adquiriram outro perfil.

Embora, no momento, não seja nosso interesse apresentar um levantamento dos acervos de arte universitários, citaremos apenas alguns de destaque. Entre esses está o Museu Dom João VI, que foi constituído por parte do acervo da Academia Imperial de Belas Artes (1816), criado em 1979, pertence à Universidade Federal do Rio de Janeiro, e está sob responsabilidade da Escola de Belas Artes. Museu este cuja coleção é uma referência para o estudo do ensino artístico e da história da arte em nosso país. Em 2008 teve finalizada a revitalização pela qual passou, sob a coordenação da profª. Sonia Gomes Pereira, e que resultou em um novo museu com atualização no uso de seu acervo, leia-se reserva técnica, que agora fica aberta aos visitantes, o que trouxe melhorias também enquanto proposta didática, para os próprios alunos da universidade.

O Museu de Arte Contemporânea da USP, embora com origem e perfil bem distinto, é de notório reconhecimento por seu acervo, bem como pelo papel que desempenha enquanto espaço de pesquisa. Foi criado em 1963, quando as coleções pertencentes aos colecionadores Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo passaram à Universidade de São Paulo, junto com as coleções que constituíam o antigo MAM, bem como os prêmios das Bienais de São Paulo, até 1961. Na década de 70, sob a direção de Walter Zanini, foi constituída a mais importante coleção de arte postal e conceitual na América do Sul do período.[1]

Outros tantos Acervos Universitários, sem o mesmo destaque e bem diferenciados em sua estrutura, cumprem papel relevante em seu meio, tanto de produção como divulgação

[1] Sua importância corresponde às duas sedes que possui atualmente: MAC USP - Cidade Universitária e MAC USP - Nova Sede.

de conhecimento artístico, como o (MUnA) Museu Universitário de Arte da UFU/MG; o (MAV-UNICAMP) Museu de Artes Visuais da UNICAMP/ SP; (CAL) Casa da Cultura da América Latina da UnB, DF; Galeria de Arte Espaço Universitário da UFES/ES.

Para abordar esse tema tomamos como base a coleção da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo do IA/UFRGS, instituição centenária, criada em 1908, que ao longo de sua existência continuou mantendo um direcionamento que lhe é próprio, qual seja, o de possuir obras de, basicamente, todos os seus professores artistas. Podemos questionar o que esta condição significa, tanto para o ensino como para outras abordagens da arte entre nós.

Hoje a importância deste patrimônio pode ser dimensionada em vários patamares, sendo reconhecido por seu valor documental, por constitui-se em relevante fonte de pesquisa do último século, sobretudo para arte local e por tornar-se, ele próprio, objeto de estudo como é o caso de nossa pesquisa, e também por ter sido abordado em vários trabalhos de conclusão de curso.[2] Por seu *valor e significado simbólico* enquanto testemunho da manifestação do gosto artístico de uma época. Desnecessário referir-se ao seu *valor estético*, mérito artístico dimensionado pelos nomes que contém. Há ainda que se considerar seu *valor pecuniário*, uma vez que as obras possuem cotação no mercado de arte, embora não estejam disponíveis à comercialização.

Tomando como base o levantamento realizado por Paulo Gomes (2012), constata-se que do total de cento e dezenove artistas professores, somente cinco não possuem obra no Acervo. Neste levantamento, foram computados unicamente os docentes com produção artística reconhecida que passaram pelo então Instituto de Belas Artes.

Mesmo que proporcionalmente o número de artistas que compõe o Acervo seja duas vezes maior, é expressivo que quase todos os artistas docentes estejam ali representados.[3] Destacamos que este é um diferencial da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, dos demais acervos universitários, até aqui consultados, e neste caso estamos abordando um espectro de aproximadamente cinquenta instituições universitárias públicas com curso de artes plásticas, o que ainda vai nos exigir uma extensa pesquisa para o mapeamento em relação aos acervos que estas possuam.

Para a compreensão desse processo apresentamos um pequeno histórico da formação do acervo em questão, que ocorre desde a criação do Instituto Livre de Belas Artes, pois este já trazia a intenção de constituir uma coleção como se pode ver pelas cláusulas presentes em seu regimento de 14/08/1908, no art. 41:

> "No caso de não poder o Instituto preencher os seus fins, uma vez resolvida sua liquidação, passará o seu patrimônio ao Estado do RGS, com a condição de aplicá-lo, integralmente, a aquisição de obras de arte, para gozo público, constituindo o núcleo de um museu de arte nesta capital – único- Se o Estado recusar a doação condicional, será ela oferecida a Intendência Municipal desta capital, com a mesma obrigação e, em caso de recusa por parte desta, passará à propriedade da Escola Nacional de Belas Artes, na Capital Federal que dará a esses bens o destino que entender".

[2] Trabalho de Conclusão de Curso de Adriana Pinto Bolzan*: Pinacoteca Barão do Santo Ângelo: Um pouco de sua história*. DAV-Instituto de Artes/UFRGS, 2011, sob orientação profª Blanca Brites.

[3] Esses dados são referentes a 2012, antes de o Acervo ter recebido uma coleção de gravuras do Consórcio de Gravuras do Museu do Trabalho de Porto Alegre, que inclui mais de 180 obras de artistas de todo país.

Havia também uma dotação orçamentária para compra de obras, o que continuaria existindo nos posteriores regimentos, porém aos poucos, isso foi perdendo seu vigor.

O Acervo incorporou obras dos docentes da IBA, de alunos destacados, assim como de artistas reconhecidos. Também se somaram a essa coleção as obras premiadas nos Salões de Belas Artes do Rio Grande do Sul de âmbito nacional, ocorridos de 1939 a 1962, e organizados pela mesma instituição. Indicamos aqui alguns artistas professores que vivenciaram a estruturação da EBA, participaram dos referidos Salões e foram marcantes para a formação desse Acervo: Libindo Ferraz, Augusto Luis de Freitas, Eugenio Latour, João Fahrion, Fernando Corona, José Lutzenberger, Oscar Boeira, Benito Castañeda e Francis Pelichek.

Com a inauguração do novo prédio do Instituto de Belas Artes, em 1943, o acervo passou a ser denominado de Pinacoteca Barão de Santo Ângelo em homenagem ao artista nascido em Rio Pardo (RS) em 1806, Manuel Araújo Porto Alegre e que foi primeiro diretor brasileiro da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro.

Ao longo de sua história, a referida Pinacoteca, sofreu turbulências que se refletiram em diversas frentes, como na carência de espaço físico e de conservação de suas obras. Tal situação acarretou-lhe momentos de quase inércia, mas a continuidade na incorporação de obras, entre as quais as dos artistas professores, se manteve mesmo nos momentos mais críticos.

Ao examinarmos a década de 60, podemos dimensionar como as mudanças políticas tanto em âmbito nacional, com o regime militar, quanto à política interna da instituição interferiram para tal situação. Em 1962 a Escola Belas Artes foi integrada a Universidade do Rio Grande do Sul, essa nova condição exigia adaptação ao novo currículo universitário e trazia alterações em sua estrutura administrativa. Também se faziam necessárias reformulações na área do ensino, o que não era tão bem aceito pelo corpo docente vigente, que em sua grande maioria ainda pertencia ao grupo que reestruturou a Escola de Belas Artes no final dos anos 30, e que estavam prestes a se aposentar.

Toda essa situação certamente colaborou para o término dos tradicionais Salões de Belas Artes do Rio Grande do Sul de 1939 a 1962. Na década de setenta, dada à necessidade de um Salão de grande porte, é criado o Salão de Artes Visuais da UFRGS que teve quatro edições: 1970; 1973; 1975; 1977, direcionado a uma arte mais atualizada e como bem observa Flávio Krawczyk (1997) "havia nestes salões dos anos 70 uma ânsia ao inusitado".[4] Da mesma forma como ocorreu com os salões anteriores, a Pinacoteca também recebeu as obras premiadas desses salões, e alguns dos premiados eram artistas professores da instituição como Rose Lutzenberger e Carlos Pasquetti. Temos a destacar que este Salão foi de grande importância no momento de transição artística que atingia, como já citado, a própria instituição de ensino, que aos poucos buscava mudanças em sua linha de conduta em um sentido de renovação artística. Concordamos em que "Os anos 70 foram um período de grandes disputas estéticas, rompendo, de certa forma, com a orientação modernista figurativa que a Escola de Artes, mantivera até os anos 60.", como afirmam BULHÕES e CATTANI (2012, p. 130). Estes salões foram a oportunidade para jovens artistas

[4] Tratado no terceiro capítulo da sua dissertação.

apresentarem trabalhos em uma linguagem mais contemporânea, além de manifestarem sua inconformidade com o regime ditatorial vigente, como pode ser constatado na obra Triacantho,[5] premiada no Salão de 1975 (Figura 1). O citado trabalho foi marcante também por outra inovação, pois, na época não era habitual o uso de fotografia em exposições de arte. Os autores desta obra, entre 76 e 78, formaram o que hoje se chama de coletivo, denominado Nervo Óptico, do qual faziam parte: Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Mara Álvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos e que definitivamente marcaram uma virada no fazer e apreciar arte entre nós. Neste sentido Telmo Lanes afirma, "Mostrávamos para o mundo que em Porto Alegre viviam artistas que também pensavam de um modo novo. Queríamos ir além das fronteiras." (CARVALHO, 2004, p. 20) Muitos dos participantes desse coletivo tinham sido alunos do IA, onde posteriormente se tornariam professores como Mara Alvares e Carlos Pasquetti, tendo, este último, sido diretor do IA, no período de 1988-91. Toda essa situação colaborou para um certo adormecimento do patrimônio da instituição, durante os anos 70/80.

Figura 1 - Carlos Pasquetti, Mara Alvares, Clóvis Dariano e Fernanda Cony. Triacantho I, 1975, desenho sobre foto,148 x 79 cm.

A década de 90, para o Acervo, iniciava com mudanças. É significativo, que se institui no início dessa década, primeira disciplina no curso de Graduação do Departamento de Artes Visuais do IA, diretamente ligada a questões de museologia. É também o

[5] Autores: Carlos Pasquetti, Mara Álvares, Clóvis Dariano e Fernanda Cony, obra composta de seis painéis que reunia fotografia e desenho.

momento em que, jovens alunos, os próprios docentes e a comunidade acadêmica redescobrem este patrimônio.

Em 1992 o espaço expositivo da Galeria do IA foi reformado e re-inaugurado com a exposição "*Re-conhecendo premiados - Salões de 1939 a 1958*", com minha curadoria, marcando uma nova revalorização do acervo também por parte da administração do IA/UFRGS. Em 1998, foi realizada a exposição *Instituto de Artes 90 Anos*, neste mesmo espaço, com curadoria de Maria Amélia Bulhões e José Augusto Avancini. Seguindo a mesma linha, em 2002 o Museu da UFRGS foi inaugurado com a exposição: *"Artistas Professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul"*, também com a curadoria dos professores acima citados. Todas essas exposições continham obras exclusivas da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo.

Considerando a íntima relação do Acervo com os docentes da instituição, buscamos estratégias para amenizar lacunas existentes nas últimas décadas e, assim foi elaborado o do projeto *Singular no Plural*. Este tinha como seu fio condutor, como indica o título, que cada participante seria visto em sua singularidade artística, mas sendo apresentado junto com outros, ou seja, no plural. Nesta proposta havia a intenção de mostrar a produção recente (à época) de artistas que, inseridos no sistema de arte, também exerciam a docência junto ao Departamento de Artes Visuais. O compromisso de cada artista-professor era de que ao término de cada exposição fosse doada uma obra ao Acervo. Somente dois professores não participaram das exposições, no entanto, fizeram a doação de uma obra.

Esse programa transcorreu de 1997 a 2003, quando foram realizadas seis exposições coletivas na Galeria da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo. Cada mostra era formada por quatro artistas, em um total de 26 artistas já que em duas edições, o grupo foi composto por cinco membros. O critério para compor os grupos para as mostras coletivas foi o da ordem de ingresso no DAV do IA. Reconhecemos que esse recurso, aparentemente "neutro" buscava também acomodar suscetibilidades, no entanto, isso possibilitou que se estabelecessem diálogos instigantes, entre obras de linguagens díspares.

Participaram dos seis módulos os artistas: 1) 1997 - Mara Álvares, Marisa Carpes, Romanita Disconzi, Umbelina Barreto; 2) 1997 - Evelise Anicet, Eduardo Viera da Cunha, Renato Heuser, Roseli Jahn; 3) 1999 - Alfredo Nicolaiewsky, Claudia Sabani, Katsuko Nakano, Maria Lucia Cattani; 4) 2000 - Alberto Semeler, Eny Schuch, Lenora Rosenfield, Nico Rocha, Rodrigo Nuñez; 5) 2003 - Elida Tessler, Hélio Fervenza, Maria Ivone dos Santos, Sandra Rey; 6) 2003 - Adolfo Bittencourt, Flávio Gonçalves, Luiz Eduardo Achutti, Maristela Salvatori, Tereza Poester.

Acompanhava cada exposição um pequeno folder de apresentação dos artistas, com imagem de uma obra. Quando da elaboração do presente texto percebemos que, se de uma parte, o citado projeto coletou obras para o acervo, de outra, a documentação, fonte primária de pesquisa tão carente em nossa historiografia, ficou a descoberto. Resta ainda restabelecer uma documentação mais ampla deste evento, através de depoimento dos artistas participantes, textos analíticos para maior divulgação e assim partilhar informações necessárias para o estudo sobre a arte aqui produzida.

Em parte, se fez ampliação e atualização do acervo, mas ainda carecemos de uma representação mais sólida da trajetória desses artistas docentes, e essa pode ser uma das diretrizes a ser adotada. Atualmente a precariedade, no que diz respeito às condições físicas da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo ainda é uma ameaça à representação mais significativa da produção docente. Acrescente-se a isso a inexistência de dotação orçamentária para aquisição de obras, que desta forma restringe a ampliação da coleção à doação dos artistas ou de colecionadores. Mais recentemente ocorreram doações por parte de familiares de artistas já falecidos, acreditamos que isso se deva, em parte, pela visibilidade que a Pinacoteca tem recebido através de premiação e mostras expressivas. Em 2009, a mostra *Total Presença- Desenho*, realizada com obras do referido acervo, recebeu o Prêmio Açorianos de Artes Plásticas[6] como melhor exposição coletiva.

Para atualização deste acervo e aproveitando as comemorações dos 80 anos da UFRGS que se estendem até 2015, propomos um desdobramento dos mesmos princípios usados no *Singular no Plural*, através de uma grande mostra coletiva somente obras de artistas docentes que ingressaram no DAV depois de 2003, entre estes estão Felix Bressan, Marilice Corona e Elaine Tedesco que participou da Bienal do Mercosul e da Bienal de Veneza.

Exemplos semelhantes ao da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo são encontrados em outros acervos universitários, nosso interesse é saber como cada instituição aborda a produção de seus docentes, sendo que o estudo dos mesmos poderá mostrar sintonias e ressonâncias na estruturação dos acervos artísticos universitários na atualidade.

Referências Bibliográficas:

BOLZAN, Adriana: Pinacoteca Barão do Santo Ângelo: Um pouco de sua história. Trabalho de Conclusão de Curso de Adriana Pinto DAV-Instituto de Artes/UFRGS, 2011, orientação profª. Blanca Brites.

BULHÕES, Maria Amélia e CATTANI, Icleia. Experiências de Ruptura nas Artes Visuais. In: 100 Anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS, três ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, (2012).

Espaço N. O. Nervo Óptico. (Org) Ana Maria Albani de Carvalho. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

GOMES, Paulo. Cronologia do Instituto de Artes. In: 100 Anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS, três ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, (2012).

KRAWCZYK, Flávio. *O Espetáculo da Legitimidade: Os Salões de Artes Plásticas em Porto Alegre- 1875/1995*. Dissertação de Mestrado apresentada em 1977 no PPGAV-IA / UFRGS.

O Novo Museu D. João VI. (Org) Sonia Gomes Pereira. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Belas Artes, 2008.

[6] Prêmio Açorianos de Artes Plásticas instituído pela Secretária de Cultura do Município de Porto Alegre, maior reconhecimento na área no RS.

Figura 2 - Rose Lutzenberger. Sem título, s/d, metal, 100 x 50 x 40 cm.

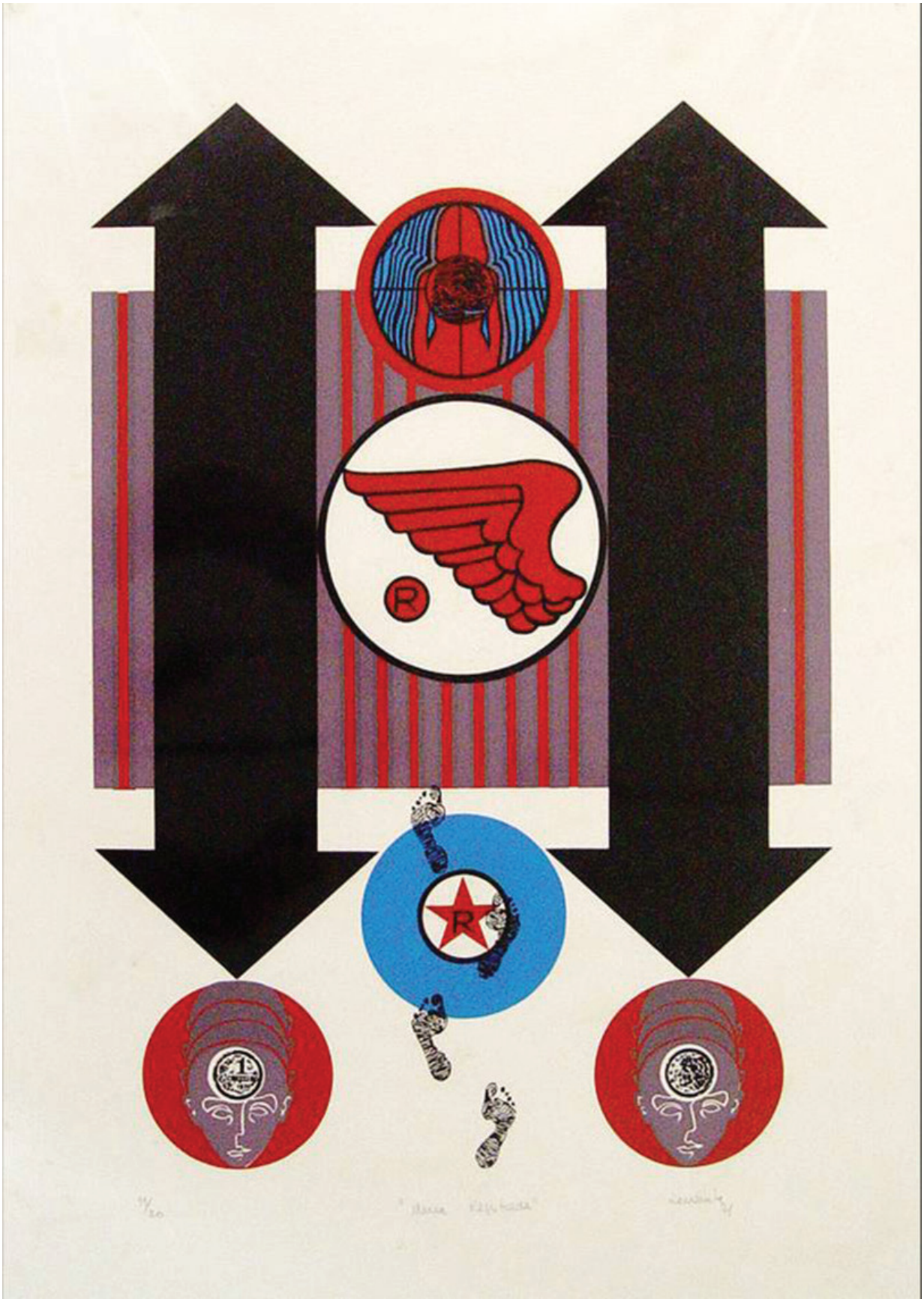


Figura 3 - Romanita Disconzi. Batman, Marca Registrada, 1981, serigrafia, 93 x 65,5 cm.

Figura 4 - Libindo Ferrás. Paisagem, 1922, óleo sobre tela, 60 x 100 cm.

Figura 5 - João Fahrion. Os construtores, s/d, grafite e nanquim sobre papel, 36,5 x 44 cm.

História da Coleção Leopoldo Gotuzzo, origem do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo

Clarice Rego Magalhães
Universidade Federal de Pelotas - UFPEL

Resumo: Este é um estudo focado na história da Coleção Leopoldo Gotuzzo, origem do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), localizado na cidade de Pelotas/RS. O MALG constituiu-se a partir de coleção de obras de arte doadas pelo artista pelotense Leopoldo Gotuzzo à antiga Escola de Belas artes de Pelotas. Nesta abordagem é destacada a maneira como foi constituída a coleção e de que modo ela proporcionou o nascimento do museu que leva o nome do artista. Em 1949 Gotuzzo fez uma primeira doação para a Escola. Em 1955, doou à Instituição uma coleção de 16 trabalhos, e no ano de 1983 a Instituição recebe mais um aporte de obras de Gotuzzo, desta vez em cumprimento de cláusula testamentária.

Palavras-chave: Coleção Leopoldo Gotuzzo. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Coleções de arte.

Abstract: This is a study focused on the history of Coleção Leopoldo Gotuzzo, origin of the Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), located in the city of Pelotas / RS. MALG constituted from collection of works of art donated by the artist Leopoldo Gotuzzo to Escola de Belas artes de Pelotas. This approach is highlighted how the collection was formed and how she gave birth to the museum that adopted the name of the artist. In 1949 the artist made an initial donation to the school. In 1955, the institution has donated a collection of 16 works of art, and in 1983 the institution receives a contribution of more works of Gotuzzo, this time in compliance with testamentary clause.

Keywords: Leopoldo Gotuzzo Collection. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Art collections.

Introdução

Este trabalho trata da história da Coleção Leopoldo Gotuzzo. Busca investigar o processo de constituição da coleção e entender de que modo ela concorreu para a fundação do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), em 1986, na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Hoje a coleção compreende mais de 120 peças, entre quadros pintados a óleo, desenhos, objetos

e peças de mobiliário. Na busca da compreensão da relação entre as doações realizadas pelo artista, consubstanciadas na Coleção, e a gênese do Museu de Arte, será abordada a figura do artista-doador e sua relação com a antiga Escola de Belas Artes de Pelotas.

Nesta abordagem será destacada a maneira como foi constituído o acervo museológico, mostrando que por meio de doações realizadas pelo artista, duas em vida, quando estava em plena atividade, nos anos de 1949 e 1955, e outra por cláusula testamentária, em 1983, chegou-se a uma coleção que, entre móveis, objetos, desenhos e quadros pintados a óleo, compreende mais de 120 peças. Também deverão ser abordados os caminhos percorridos pelo artista e o seu entrelaçamento de amizade com Marina de Moraes Pires, fundadora da Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA), no ano de 1949. Busca-se saber quais foram os fatores que se encadearam no decorrer do século XX e que levaram o artista a realizar as duas importantes doações. Para isso torna-se necessário voltar-se ao início do século XX, quando Gotuzzo e Marina freqüentaram as aulas do pintor italiano Frederico Trebbi, surgindo naquela ocasião uma amizade que se manteve durante suas vidas. Neste processo de resgate é importante destacar a relação do pintor com a EBA, que proporcionou a esta instituição receber doações deste artista em duas ocasiões, e que conduziu à criação do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

A Coleção Leopoldo Gotuzzo

A Coleção Leopoldo Gotuzzo nasceu com um propósito educativo, com a doação de obras do artista para a Escola de Belas Artes de Pelotas. Luciana Renck Reis,[1] que foi aluna da EBA na época em que Gotuzzo quando vinha a Pelotas ministrava oficinas para os alunos, testemunha em entrevista (Arquivo do MALG) esta vocação educativa da coleção: “o Gotuzzo sempre dizia que nós, para aprendermos, além de termos que desenhar, estudar e tudo o mais, tínhamos que ver obras de arte e foi por isto que ele fez a doação das obras dele, mandou a primeira coleção para a Escola.” Na verdade, a primeira doação do artista para a Escola foi realizada já no primeiro ano de funcionamento, 1949, e constava de obra única, intitulada “A Espanhola” (Figura 1). Em 1955 o artista realizará a doação de que fala Luciana, uma coleção de 16 trabalhos (Anexo I)(Figura 2).

Os quadros doados por Gotuzzo ficavam na Escola, e estavam submetidos a más condições, pois havia poeira, janelas abertas, incidência de sol. Quando o doador vinha a Pelotas, verificava se os quadros estavam em bom estado. Luciana comenta (Arquivo do MALG) que os quadros do Gotuzzo não estavam em uma só sala, estavam por toda a Escola: “eu tive até o desaforo de armar uma natureza morta com um deles, peguei um quadro do Gotuzzo e botei ali, no meio dos outros elementos da composição, e pintei”. A ex-aluna finaliza dizendo que “tinha obras por toda a parte lá na Escola, porque era a teoria do Gotuzzo que

[1] Luciana de Araujo Renck Reis foi aluna da Escola de Belas Artes, e posteriormente professora desta mesma instituição. Foi Luciana quem conseguiu, com seu esforço e dedicação, que fosse fundado o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, para abrigar a coleção de obras doadas à EBA pelo artista pelotense.

Figura 1 - O patrono oferece a obra "A Espanhola" para a Escola em meados de 1949. Da esquerda para a direita, D. Marina, Leopoldo Gotuzzo, Aldo Locatelli e Heráclito Brusque. Fonte: Fototeca Memória da Universidade Federal de Pelotas.

a gente devia ver, observar obras de arte". Mais tarde, haveria um restauro, e então todos os quadros da Escola, não só os do Gotuzzo, ficaram em boas condições. Nas palavras de Luciana:

> eu fiquei muito faceira e fui visitar o Gotuzzo no Rio e disse para ele: olha, os seus quadros estão perfeitos, maravilhosos. E ele disse: onde é que estão? Eu disse, olha, estão na sala de honra da Universidade. Ele ficou triste e disse assim: sala de honra não é museu. E então eu disse: pois eu vou lhe prometer que o museu sai! Isto a inauguração do Museu, porque a idéia do Museu sempre existiu, até existiu oficialmente o Museu de Arte, só que, onde era? Que dia? Qual era o horário? Como é que se via? Ele era teórico. Aí eu fui trabalhar e consegui o Museu. Só que, infelizmente, quando se inaugurou o Gotuzzo já tinha falecido. (Depoimento oral, Arquivo do MALG)

A Coleção Leopoldo Gotuzzo do Malg também é bastante representativa de seu trabalho, pois foi formada pelo próprio autor, constituindo um discurso de Gotuzzo a respeito de seu próprio trabalho, como atesta a sua carta da doação (Arquivo do MALG): "entregarei à Varig, amanhã, dezesseis quadros, expressando diversos períodos de minha carreira artística." E a sua vontade de ver, na sua cidade natal, um museu que guardasse a sua obra na forma de uma Coleção que desse a conhecer o seu trabalho é manifestada quando escreve: "é meu desejo que quando a Escola de Belas Artes tiver local adequado e meios para se manter, se

Figura 2 - Exemplar da doação de 1955: "Estudo de nu", óleo sobre tela, Paris, 1918; 102 x 66 cm. Fonte: Arquivo do MALG.

instale aí uma pequena Coleção Gotuzzo, com alguns quadros que possam caracterizar meu modesto trabalho". (Carta de Doação, 1955, Arquivo do MALG)

Com a posterior doação realizada no ano de 1983, como cumprimento de cláusula testamentária, o acervo cresce exponencialmente. São mais de 47 itens (Anexo 2) que fazem com que a Coleção se torne um conjunto realmente significativo da obra do artista pelotense. Desta doação constam também móveis e outros objetos, que acrescentam informações a respeito do artista e sua obra (por exemplo dá a conhecer o tipo de pincéis e as marcas de tinta com que trabalhava). Esta última doação foi recebida já pelo Instituto de Letras e Artes (ILA), nome assumido pela antiga EBA após ser incorporada à UFPEL em 1973 (Figura 3).

Para além do propósito educativo já mencionado, com um sentido mais estrito e voltado principalmente aos estudantes de arte, as obras de arte e outros itens, ao comporem a Coleção Leopoldo Gotuzzo do MALG devem ser tomadas como documentos de uma época, e proporcionam conhecimento a respeito da tradicional sociedade pelotense do final do séc XIX e início do século XX, à qual o artista pertencia. Proporciona também aos pelotenses da contemporaneidade um tipo de conhecimento precioso, aquele obtido por meio de uma experiência única que é o encontro, o contato real com obras de arte. É o passado influindo no presente.

Neiva Bohns[2] destaca a importância das coleções públicas de arte para a historiografia da arte, ao comentar a importância de boa parte da obra de Leopoldo Gotuzzo estar no acervo de um Museu, contribuindo assim para o estudo da arte brasileira e "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". Sendo uma coleção pública, integra o campo artístico da cidade, como parte do contexto artístico local, enriquecendo, também, a produção artística realizada na cidade.

A Origem do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo

O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) foi fundado em 07 de novembro de 1986 e teve como principal articuladora a professora do Instituto de Letras e Artes (ILA) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) Luciana de Araújo Renck Reis. Quando em 1973 a UFPEL, fundada em 1969, incorporou a EBA, tornou-se detentora do patrimônio composto pelas obras de Gotuzzo advindas da doação feita pelo pintor. Alguns anos mais tarde, a UFPel criou um sala de honra para abrigar algumas das telas desta coleção, tendo o restante do acervo ficado sob os cuidados do Instituto de Letras e Artes.

Luciana Reis sonhava com a constituição de um museu, porém a sua concretização significava muito trabalho e busca de soluções para os elevados custos, principalmente das restaurações das pinturas, uma vez que a coleção de 16 quadros da primeira doação esteve

[2] BOHNS, Neiva Maria Fonseca - *Da minúcia à síntese: a paisagem em Pedro Weingärtner e Leopoldo Gotuzzo.* In: ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA, 2012, p.875 a 891.

Figura 3 - Exemplar da doação de 1983: "Vaso com Rosas", óleo sobre Eucatex, Rio de Janeiro, 1971; 0,60 x 0,47 cm. Fonte: Arquivo do MALG.

durante muito tempo nas paredes da EBA sem receber os cuidados necessários para sua preservação. No passo a passo de sua luta, ela conseguiu que no ano de 1982 fosse instalado

um atelier provisório de conservação e restauro de obras que pertenciam à UFPel, inclusive obras de Gotuzzo, sob sua supervisão e da professora Yedda Machado Luz. Este trabalho foi orientado pela museóloga e restauradora Elza Maria Loureiro de Souza que se deslocou do Rio de Janeiro para Pelotas, para atuar junto ao atelier, onde permaneceu por um período de sessenta dias. Deste espaço de conservação e restauro saíram inúmeras telas restauradas, entre elas obras da coleção Gotuzzo, que fizeram parte de uma exposição realizada dois anos mais tarde. Foi um evento que reforçou vontades e sonhos de montar um Museu de Arte da UFPel, tendo como base as obras de Gotuzzo.

A sucessão de fatos favoráveis à criação do MALG foram repassadas por Luciana Reis ao artista que, entusiasmado, prometeu fazer uma segunda doação que englobaria quase a totalidade de obras que estavam em seu poder. Esta promessa concretizou-se em 1983, por ocasião do seu falecimento. Esta doação, contida em cláusula testamentária, serviu para consolidar a coleção de obras de Leopoldo Gotuzzo. A coleção estava montada, faltava vencer a última batalha que era a criação do MALG, que se tornou realidade em 1986.

Para fazer levantamentos de obras e do estado em que se encontravam, foi necessário arregaçar as mangas e trabalhar. Vemos então o grande mérito desta professora que transformou seu sonho e de muitas outras pessoas em realidade. Graças a ela e a sua tenacidade que o MALG surgiu e hoje está instalado como um museu universitário, com a incumbência de resguardar, investigar e divulgar o seu acervo na comunidade onde está inserido e também para outras comunidades nacionais e estrangeiras. Um Museu que mantém intercâmbio com outras instituições museológicas, promovendo exposições de arte e sendo palco de seminários, jornadas, assim como de pesquisas em torno das artes visuais, gerando ações educativas e interagindo com as redes de ensino públicas e particulares, e a sociedade de modo geral.

A Escola de Belas Artes de Pelotas e o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo

Ao se investigar os caminhos que conduziram à formação de uma coleção que, posteriormente, serviu de justificativa para a criação do MALG, torna-se clara a necessidade de voltarmos ao início do século XX, quando Gotuzzo deu os primeiros passos de seu aprendizado artístico. Ao se tentar analisar a genética deste Museu, que é representativo devido à coleção de obras que possui, não há como se furtar a voltar ao passado e reproduzir alguns passos deste artista: seus aprendizados, suas ações, suas amizades, suas interações com sua cidade natal, que resultaram nas doações de obras já citadas.

As relações de Marina de Moraes Pires e Leopoldo Gotuzzo tiveram início em princípios do século XX, quando ambos freqüentaram o curso particular do pintor italiano Frederico Trebbi, que chegara a Pelotas por volta de 1870, ali se estabelecendo e criando um curso particular para o ensino da pintura. Ali eles iniciaram uma amizade que se manteve por grande parte do século XX.

Foi a conselho de Trebbi que Gotuzzo partiu para estudar na Europa em 1909, inicialmente com Joseph Nöel em Roma, indo depois para Madri. No ano de 1918 foi para Paris, ano em que decidiu voltar para o Brasil. Em sua volta desembarcou em Montevidéu, chegando a Pelotas em novembro deste mesmo ano. Em 1919, realizou em Pelotas sua primeira exposição individual no salão da Biblioteca Pública pelotense. No mesmo ano expôs em Porto Alegre/RS e Rio de Janeiro.

Iniciou suas participações em salões no Brasil no ano de 1915, quando enviou a obra "Mulher de vestido preto" para o Salão Nacional do Rio de Janeiro. Também enviou para este mesmo Salão, no ano de 1916, a obra "Repouso", ocasião em que recebeu medalha de bronze, e no ano de 1917, pequena Medalha de Prata, com a obra "Estudo de Figura". Todas essas obras foram realizadas e enviadas da Europa. Na sua volta ao Brasil recebeu a Grande Medalha de Prata no Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro com "Estudo de Nu". Também neste ano participou como "hors –concours" no Salão Nacional do Rio de Janeiro. Nos anos seguintes recebeu outros prêmios de salões, como no ano de 1922, quando recebeu medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro com a obra "Retrato de Criança". Recebeu muitos outros prêmios no decorrer dos anos. Participava de salões, realizava exposições no Rio de Janeiro, e também em Pelotas, sua cidade natal, assim como em Porto Alegre/RS e outras localidades.

Na sua volta para o Brasil radicou-se na cidade do Rio de Janeiro em plena Belle Époque brasileira (1889/1922), onde montou atelier, pintando marinhas, paisagens, figuras, retratos. Em 1927, voltou à Europa, fixando-se em Portugal. Nos anos de 1928 e 1929 participou de exposições em Lisboa. Neste último ano viajou para Paris, pintando na região da Bretanha. No final deste mesmo ano retornou ao Brasil, trazendo consigo muitas obras realizadas em Portugal e França. No decorrer dos anos continuou a participar de salões no Rio de Janeiro, São Paulo, e em outras localidades, sendo premiado em diversas ocasiões. Na verdade, enumerar seus feitos, seus títulos recebidos ocuparia muito espaço deste artigo. O que é importante destacar é que, embora fosse um pintor e desenhista de sucesso, com profícuas atividades no Rio de Janeiro, Gotuzzo nunca deixou de estar presente com suas exposições em sua cidade natal. Em 1933, quando há pouco voltara da Europa, realizou uma exposição em Pelotas. Nas suas idas e vindas, entre Rio de Janeiro e Pelotas, visitava e convivia com amigos e amigas de sua cidade natal. Sua amizade com Marina de Moraes Pires, fundadora da Escola de Belas Artes de Pelotas (EBA), se manteve sempre viva, e quando esta Escola foi fundada, em 1949, Gotuzzo foi escolhido como seu patrono. Esta interação de amizade, com seu componente artístico fez com que Gotuzzo, sempre que vinha a Pelotas, visitasse a EBA e, às vezes, também desenhasse, mostrando a um público de alunos/as e professores/as as habilidades que o haviam consagrado nos salões e exposições dos quais participara. Foi a forte amizade com Marina Pires e o fato de ser patrono da Escola que o levaram em 1955 a fazer a primeira doação de obras que fazem parte da coleção Gotuzzo do MALG. Sua profunda ligação com Pelotas, com a EBA, com Marina de Moraes Pires, fez com que ele

deixasse um segundo legado de suas obras, entregues após sua morte, ocorrida aos 96 anos de idade, em 1983. Assim foi constituída a Coleção Gotuzzo, que forma parte do acervo do museu que leva o seu nome.

Considerações finais

O estudo da Coleção Leopoldo Gotuzzo, e o conhecimento a respeito do autor das obras e dos motivos das doações realizadas por ele para a Escola de Belas Artes de Pelotas – que deram origem à coleção –, nos mostra um artista pelotense apaixonado por sua terra natal desejando que nela estivesse guardado o seu trabalho. Mostra também que a formação da coleção foi o impulso para a fundação do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, e que esta coleção nasce em uma instituição particular, a EBA, passando a ser pública posteriormente, com a federalização da Escola.

A Coleção Leopoldo Gotuzzo traz aos nossos dias uma produção importante, a de um artista pelotense nascido no final do século XIX e consagrado em nível nacional. Esta Coleção faz parte da História da Arte pelotense, constitui documento para a historiografia das artes, e representa peculiaridades e singularidades desta história que não podem deixar de ser consideradas pelos profissionais da área das artes visuais, tanto os que trabalham no campo teórico quanto os que estão produzindo suas obras. Ao compor o campo artístico da cidade, como parte do contexto artístico local, a coleção enriquece, também, a produção artística realizada na cidade.

Referências Bibliográficas:

BOHNS, Neiva Maria Fonseca - *Da minúcia à síntese: a paisagem em Pedro Weingärtner e Leopoldo Gotuzzo.* In: ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA, 2012, p.875 a 891.
DINIZ, Carmen Regina Bauer - *Nos Descaminhos do Imaginário : a tradição acadêmica nas artes plásticas de Pelotas.* Dissertação de Mestrado. IA/UFRGS. Porto Alegre, 1996.

MAGALHÃES, Clarice Rego - *A Escola de Belas Artes de Pelotas: da Fundação à Federalização (1949-1972).* 2008. 107p. Dissertação de Mestrado. PPGE/UFPEL. Pelotas.
MAGALHÃES, Mario Osório - *Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul - Um Estudo Sobre a Cidade de Pelotas (1860 - 1890).* 2º ed. Pelotas: Editora da UFPel-Livraria Mundial, 1993.

Anexo I
Doação de 31 de maio de 1955 - 16 obras:
1) “Repouso, Madrid, 1916; 2) “As pérolas, Rio de Janeiro, 1925; 3) “Aspectos de Amelie-Les-Bains, 1918; 4) “Vieux Pont, 1918; 5) “O velho da capa, Madrid, 1916; 6) Estudo de nú, Paris, 1918; 7) Imagem gaúcha, Monte Bonito, 1931; 8) Teresópolis, sem data; 9) Pequeno estudo de nú, Madrid, 1916; 10) Ruminando, Monte Bonito, 1931; 11) Ponte de Marília, Ouro Preto, 1942; 12) As Pirâmides, curioso aspecto da Praia da Rocha (Algarve), 1929; 13) Busto feminino com a grande medalha de Prata no Salão Paulista de 1939; 14) Cabeça feita rapidamente em Paris, 1918; 15) Pequeno aspecto da Villa de Piratini, 1935; 16) Pêssegos, Rio de Janeiro, 1949.

Anexo II
Doação de junho de 1983, em cumprimento de cláusula testamentária.
Além de obras do artista, traz móveis e objetos - 47 itens:
1) ”Flores” (Hibiscos), óleo sobre tela, RJ, 1957; 2) ”Crisântemo” 1917, Paris;3) ”Crisântemo”, óleo sobre tela, 1917, Paris, 0,37 x 0,44 cm; 4) “Flores e Plumas”, óleo sobre tela, 1949, RJ; 5) “Vaso com Rosas”, óleo sobre Eucatex, 1971;6) ”Flores vermelhas em vaso dourado”, óleo sobre Eucatex, 1967, RJ;7) ”Dálias”, óleo sobre tela, 1943, RJ;8) ”Laranja e

Bananas", óleo sobre tela, 1932, RJ;9) "Pão de Açucar", RJ, 1942, óleo sobre tela;10) "Casa Rosada", 1927, Lanhezes, Portugal, 1927, óleo sobre tela;11) "Árvores na Estrada", 1927, óleo sobre papelão;12) "Pôr do Sol, Capão do Leão", 1919,;13) "Moinho", Portugal, 1929, óleo sobre tela;14) "Interior de Igreja", Porto, 1927, óleo sobre tela; 15) "Luta pela Vida", Quinperle, Bretanha, França, óleo sobre tela;16) "Boneca", 1925 RJ;17) "Ercília Rocha Miranda Schnor" RJ, 1932, óleo sobre tela;18) "Dora Gotuzzo com Leque de Plumas", 1923, óleo sobre tela;19) "Cabeça de Homem", perfil, óleo sobre tela;20) "Beredinha Rocha Miranda", 1932, óleo sobre tela, Rio,;21) "Mandarim", Rio, 1962 óleo sobre tela; 22) "Mandarim", Rio, 1962, óleo sobre madeira;23) "Reflexos", 1932, (caramujo sobre fundo verde);24) "Zaira", perfil, 1923, Pelotas, sanguínea,;25) "Retrato de minha mãe", 18- XII- 1918, crayon,;26) "Dora", 1926, pastel, 0,40 x 0,31 cm;27) "Dora", 1926, pastel,;28) "Zayra", perfil, 10-XII-1918, sanguínea,;29) "Dora", perfil, 21-XII-1918, sanguínea;30) "Beredinha Rocha Miranda", RJ, 1932, pastel;31) "Professor Noel", Roma, 1913, crayon;32) "Pai do Pintor", 27-XII-1918, sanguínea;33) "Estudo de Nú", mulher sentada, 1917, Paris, bico de pena Sépia;34) "Homem", 1933, Rio, técnica tinta, 5 minutos;35) "Modelo Sentado", 1957, Rio, crayon, 10 minutos;36) "Modelo de Pé", 1933, RJ, crayon;37) "Mulher", 1939, sanguínea;38) "Repouso", 1930, pequeno;39) "Mulher sentada" 1957;40) "Homem", 1929;41) "4 estudos de rostos masculinos" sem assinatura;42) "Perfil de Dora", oval em gesso;43) "3 gatos", desenho,1948;44) "4 gatos"; desenho,1948;45)"Retrato do pintor aos 20 anos" em técnica pastel, de Joseph Nöel, sem assinatura;46) "Retrato de Caetano", irmão do pintor, 1919, Pelotas, sanguínea;47) "1 foto em sépia da mãe do pintor", e mais um diploma com moldura dourada e diplomas não emoldurados.

As imagens de Horacio Coppola no MNBA de Buenos Aires e de Theodor Preising no MASP

Eric Danzi Lemos
Universidade de São Paulo - USP

Resumo: Pretendemos analisar comparativamente as assimilações das imagens produzidas pelos fotógrafos Horacio Coppola (1906-2012) e Theodor Preising (1883-1962), respectivamente pelo Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA) e pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). A partir da reconstituição das trajetórias das fotografias, desde o contexto de produção até a incorporação institucional, este estudo comparativo pretende identificar as diferentes posturas adotadas pelos museus abordados. Por fim, interessa-nos compreender como as fotografias foram institucionalizadas e de que modo se relacionam com as narrativas da história da arte suscitadas.

Palavras-chave: fotografia. museu de arte. coleção. Horacio Coppola. Theodor Preising

Abstract: We intend to analyze comparatively the assimilation of images produced by the photographers Horacio Coppola (1906-2012) and Theodor Preising (1883-1962) by the Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA) and by the Museum of Art de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Based on the reconstitution of the trajectories of the photographs, from the production context to the institutional incorporation, this comparative study aims to identify the different postures adopted by museums addressed. Finally, we are interested in understanding how the photographs were institutionalized and how they relate to the narratives of art history arising.

Keywords: photography. museum of art. collection. Horacio Coppola. Theodor Preising

Antes de reconstituir a história pregressa das fotografias e comparar a recepção das imagens pelos museus, faremos uma contextualização, traçando uma breve trajetória dos fotógrafos.

Horacio Coppola nasceu em Buenos Aires e aprendeu a fotografar com seu irmão mais velho, Armando Coppola (1886-1957), dentista de profissão; pintor e fotógrafo amador. Em 1929 com León Klimovsky (1906-1996), o fotógrafo fundou o primeiro cineclube argentino, o Cine Club Buenos Aires. No início da década de 1930, Horacio Coppola viajou para a Europa pela segunda vez e frequentou o curso de fotografia de Walter Peterhans (1897-1960) na

Bauhaus. Na ocasião, conheceu a fotógrafa Grete Stern (1904-1999) com quem se casou em 1935. No retorno a Buenos Aires, abriu um estúdio de fotografia publicitária, fundou a editora *Ediciones de la Llanura* e se dedicou ao ensino da fotografia. Entre diversos trabalhos de Horacio Coppola, podemos destacar um conjunto de fotografias da capital argentina durante a década de 1930, incluindo algumas por encomenda da municipalidade. Na década de 1940, em viagem ao Brasil, registrou as esculturas de Aleijadinho em Congonhas do Campo e Ouro Preto, e esteve também no Rio de Janeiro e em Salvador. Horacio Coppola faleceu em 2012 em Buenos Aires, pouco antes de completar 106 anos de idade.

Theodor Preising nasceu em Hildesheim na Alemanha e chegou ao Brasil em 1923. Provavelmente, seu aprendizado de fotografia se deu em sua terra natal, no campo da fotografia profissional, por meio da prática do retrato. Durante a década de 1920, o fotógrafo alemão, naturalizado brasileiro em 1941, se dedicou à produção de álbuns fotográficos, cartões postais e à prestação de serviços de documentação fotográfica para órgãos públicos. Na década seguinte, enquanto manteve em atividade seu estabelecimento fotográfico, entre diversos vínculos profissionais, podemos destacar sua atuação na revista *S. Paulo* em 1936, juntamente com Benedito Junqueira Duarte (1910-1995). Em 1938, Theodor Preising entrou para o funcionalismo público, por nomeação, como fotógrafo, chegando ao Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), diretamente subordinado ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Em 1949, após a extinção do DEIP, Theodor Preising se transferiu para o Serviço de Documentação do Departamento de Cultura e Ação Social da Universidade de São Paulo (USP) e se aposentou em 1952. Ao final de sua vida, o fotógrafo legou um arquivo contendo 15.061 imagens, atualmente, custodiado pelos herdeiros Douglas e Lúcia Aptekmann.

Traçadas as trajetórias, partiremos para o percurso de institucionalização das imagens. As duas fotografias[1] de autoria do argentino Horacio Coppola que integram o acervo do MNBA de Buenos Aires foram doadas pela Fundação Antorchas[2] em 1999. As sete fotografias[3] de autoria do alemão naturalizado brasileiro Theodor Preising foram adquiridas pelo MASP em 2004 na ocasião da 13ª edição da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia, sendo provenientes do arquivo do fotógrafo sob a custódia dos herdeiros.

Horacio Coppola produziu as imagens colecionadas pelo MNBA entre 1935 e 1936, quando a municipalidade de Buenos Aires o encarregou de documentar fotograficamente a cidade, na ocasião de seu quarto centenário, para a edição do livro *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica*. O livro, publicado em 1936 e reeditado em 1937, apresenta texto introdutório do

[1] São elas: *Buenos Aires nocturno* (1936) e *Flores Sur Av. del Trabajo esq. Laguna* (s.d.).

[2] A Fundação Antorchas foi uma instituição privada que visava o incentivo à educação, ciência, arte, cultura e promoção social, existente entre 1985 e 2006 na Argentina. A fundação manteve relação de colaboração com duas entidades similares da mesma origem que atuaram no Brasil e no Chile, a Fundação Vitae e a Fundação Andes. Todas elas eram mantidas financeiramente pela Fundação Lampadia, com sede em Liechtenstein, criada a partir do fundo gerado pela liquidação das empresas do conglomerado alemão Hochschild, dedicado à atividade mineradora desde o século XIX na Europa e durante o século XX na América do Sul.

[3] São elas: *Vista do Corcovado* (c. 1930), *O Fotógrafo, Praia do Gonzaga* (1947-1949), *Dirigível Graf Zeppelin*, (1933), *Caminho do Mar* (1927-1929), *Rua XV de Novembro* (1931), *Carnaval na Av. São João* (1940-1949) e *Dirigível Graf Zeppelin, Campos dos Afonsos* (1933).

arquiteto Alberto Prebisch (1899-1970) e contém 207 fotografias em preto e branco. Theodor Preising, por sua vez, produziu as fotografias institucionalizadas pelo MASP entre as décadas de 1920 e 1940 no Brasil. Algumas imagens foram publicadas, na época, na forma de cartão-postal; outras integraram séries realizadas para a revista *S. Paulo* (1936). Em ambos os casos, podemos verificar que, no contexto de produção, as imagens foram destinadas a circuitos diferentes antes da assimilação contemporânea pelos museus de arte.

No MNBA, fundado em 1895, o colecionismo de fotografias se deu por iniciativa oficial do poder público em 1995, quando Mario O'Donnell, então secretario de Cultura, convidou a fotógrafa Sara Facio para o empreendimento, que encontrou lugar no museu, à época, dirigido por Jorge Glusberg (1932-2012). Em 1998, a Coleção Fotográfica do MNBA foi levada ao público em uma exposição com as primeiras cem imagens. O conjunto inicial, de caráter nacional e internacional, foi fruto de doações particulares de autores, colecionadores e fundações.[4] A coleção reúne atualmente 166 imagens de autores como Adriana Lestido, Agustín Víctor Casasola, Alfred Stieglitz, André Kertész, Claudia Andujar, Gisele Freund, Henri Cartier-Bresson, Horacio Coppola, Joan Fontcuberta, Manuel Álvarez Bravo, Marcos López, Mario Cravo Neto, Sara Facio, Robert Doisneau, Sebastião Salgado, entre outros.

O MASP, ainda que desde a sua fundação em 1947 tenha se dedicado à realização de exposições de fotografia e outras atividades ligadas à prática,[5] iniciou a atividade colecionista de fotografias de modo sistemático em 1990, quando foi concebida a coleção Pirelli/MASP de Fotografia. A coleção, projetada em parceria entre o MASP e a filial brasileira da empresa Pirelli, objetivou construir um panorama representativo da fotografia contemporânea nacional. Desde o início, o projeto teve a coordenação de Anna Carboncini e as tarefas de pesquisa, seleção e aquisição estiveram sob a responsabilidade de um conselho deliberativo formado por representantes do museu, da empresa patrocinadora e convidados especialistas em fotografia. O conselho foi inicialmente formado por Boris Kossoy, Fábio Magalhães, Mario Cohen, Pedro Vasquez, Piero Sierra, Rubens Fernandes Junior, Thomaz Farkas e Zé de Boni.[6] Até a 19ª edição realizada em 2012 (antes da nova proposta da FotoBienalMASP em 2013) a Coleção Pirelli/MASP de Fotografia totalizava 1147 imagens de 297 autores. Entre eles Claudia Andujar, Cristiano Mascaro, George Love, Geraldo de Barros, German Lorca, Herman Graeser, José Medeiros, Marcel Gautherot, Mario Cravo Neto, Maureen Bisilliat, Miguel Rio Branco, Pierre Verger, Rosângela Rennó, Sebastião Salgado, Theodor Preising, Thomaz Farkas e outros.

Tanto no MNBA quanto no MASP, processou-se o colecionismo da chamada fotografia de autor, de modo a garantir também a autonomia do meio e a defesa de sua especificidade. Por este viés, as coleções tentam cobrir a história da fotografia a partir do critério autoral com o intuito de compor um panorama geral. No caso do MNBA, a coleção tenta cobrir a produção

[4] FACIO, Sara. Colección Fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica, 2005, p. 9.

[5] SOARES, Carolina Coelho. Coleção Pirelli-Masp de fotografia: fragmentos de uma memória. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 78.

[6] MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO: COLEÇÃO PIRELLI. São Paulo: MASP, 1991, p. 3.

local e estrangeira, no caso do MASP, o recorte se restringe à produção nacional.

Em relação aos modelos de interpretação adotados pelas instituições, tomaremos por empréstimo a abordagem de Robin Kelsey ao analisar a recepção das imagens do fotógrafo Timothy O'Sullivan (1840-1882) como objeto museológico e de conhecimento.[7] Em seu artigo, o autor define três modelos interpretativos: o modernista, o cosmo-poético e o contextualizante. Segundo Kelsey, cada modelo de interpretação privilegia determinados aspectos e oculta outros, ocorrendo prejuízo do contexto quando se prioriza a abordagem modernista ou cosmo-poética.

Com base na análise das posturas adotadas, podemos associar o MNBA e o MASP ao modelo interpretativo modernista, mas também podemos observar tentativas de inserção do contexto em ambos. No catálogo impresso da coleção do MNBA, além de uma breve biografia de Horacio Coppola, são fornecidos vários dados contextuais, incluindo informações técnicas e a procedência da fotografia. No entanto, não se pode dizer o mesmo em relação catálogo impresso da coleção Pirelli/MASP, uma vez que são poucas as informações técnicas oferecidas e no perfil biográfico não há correlação entre a trajetória do fotógrafo e as imagens elaboradas.

No que diz respeito à catalogação em ambiente digital, o MNBA disponibiliza, além das informações contextuais contidas no catálogo impresso, o aporte de um recurso chamado "obra comentada", por meio do qual é disponibilizado um texto do especialista em fotografia Luis Priamo, contextualizando as fotografias e situando-as na trajetória de Horacio Coppola. A versão eletrônica da coleção Pirelli/MASP, por sua vez, reproduz o mesmo texto biográfico do catálogo impresso, complementa as informações técnicas das fotografias, mas segue sem definir claramente a procedência das imagens e sem associar as fotografias de Theodor Preising aos seus vínculos no contexto de produção.

Por fim, cabe destacar o lugar que ocupa cada um dos fotógrafos na história da fotografia nos respectivos países em que mais produziram, uma vez que em sínteses sobre a história da fotografia, pouco destaque é dado aos dois fotógrafos. Horacio Coppola costuma ser reconhecido como o primeiro fotógrafo argentino do modernismo.[8] Sua trajetória, com formação ligada ao campo artístico, a menção recorrente ao seu uso da câmera Leica, a adoção de enquadramentos geometrizantes, entre outros aspectos, garantem, a partir da narrativa que a coleção do MNBA suscita, a inserção de Horacio Coppola ao lado dos grandes nomes da fotografia internacional. Theodor Preising, por sua vez, não tem ainda um lugar definitivo na história da fotografia brasileira, uma vez que sua versatilidade e seus diversos vínculos profissionais, que proporcionaram larga variedade temática em sua produção, situam-no em uma espécie de lugar pré-modernista na narrativa suscitada pela coleção Pirelli/MASP, embora Theodor Preising também reivindicasse o reconhecimento como arte em algumas de

[7] KELSEY, Robin. Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan. In: Études Photographiques, n. 14, jan., 2004, p. 4.

[8] FACIO, Sara. Colección Fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica, 2005, p. 57

suas séries, tivesse feito o uso da câmera Leica durante sua passagem pela revista *S. Paulo* e modernizado sua produção.

No entanto, os dois fotógrafos destacam-se por suas produções ligadas ao gênero de paisagem urbana, tendo suas fotografias associadas ao tema da cidade inseridas em coleções onde prevalece o gênero retrato. As fotografias de Horacio Coppola somam-se, na coleção do MNBA, às paisagens urbanas de Diego Ortiz Mugica, Franco Fontana, Jeanine Niepce, Manuel Álvarez Bravo, entre outros. Em seu turno, as fotografias de Theodor Preising, no que diz respeito à paisagem urbana, juntam-se na coleção Pirelli/MASP aos registros de Alice Brill, Benedito Junqueira Duarte, Cristiano Mascaro, Eduardo Castanho, Hildegard Rosenthal, entre outros.

Para concluir, especificamente quanto ao gênero paisagem urbana, caberia, à luz do balanço crítico realizado por Ulpiano T. Bezerra de Meneses no encerramento do I Colóquio Internacional do Comitê Brasileiro de História da Arte em 1999, que tinha como tema "Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar", indagar sobre:

> "como a arte, em diversos contextos e situações históricas, participou da produção material e cultural da paisagem e como, em consequência, se formou e transformou o olhar com que as sociedades se apropriaram da natureza, especialmente como representação."[9]

Referências Bibliográficas:

FACIO, Sara. Colección Fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica, 2005.

KELSEY, Robin. Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan. In: Études Photographiques, n. 14, jan., 2004, p. 4-33.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Balanço crítico. In: Anais do I Colóquio Internacional do Comitê Brasileiro de História da Arte "Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar". São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 1999, p. 431-437.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO: COLEÇÃO PIRELLI. São Paulo: MASP, 1991.

SOARES, Carolina Coelho. Coleção Pirelli-Masp de fotografia: fragmentos de uma memória. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

[9] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Balanço crítico. In: Anais do I Colóquio Internacional do Comitê Brasileiro de História da Arte "Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar". São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 1999, p. 436.

A Natureza Morta com Vaso, Prato e Flores de Vincent van Gogh no MASP - Um problema de Atribuição

Felipe Sevilhano Martinez
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: O Museu de Arte de São Paulo possui cinco quadros do pintor holandês Vincent van Gogh. São eles: A Natureza Morta com Vaso Prato e Flores, O Escolar, O Banco de Pedra no Asilo em Saint-Remy, O Passeio ao Crepúsculo e a Arlesiana. Entre tais quadros, A Natureza Morta com Vaso, Prato e Flores, tema de nosso artigo, teve sua autoria contestada em um catálogo *raisonné* da obra de van Gogh publicado em 1970. Pretendemos, neste trabalho, mostrar a evolução da questão e retomar o debate relativo à atribuição da obra presente no MASP.

Palavras-Chave: Van Gogh, Atribuição, Natureza-Morta, Catálogo.

Abstract: There are five paintings by Vincent van Gogh in the permanent collection of the São Paulo Art Museum; The Schoolboy, The stone bench at Saint-Remy Asylum and the Evening walk, The Arlesienne and the Still Life with Vase, Plate and Flowers. The authorship of the still life was denied in a catalogue published in 1970, and since then the issue has not been discussed. In this article we put forth new evidences that shed light in the question in order to resume the debate concerning the picture.

Keywords: Van Gogh, Attribution, Still Life, Catalogue.

O primeiro catálogo *raisonné* das obras de van Gogh foi publicado em 1928[1] por Jacob Baart de la Faille, após extensivo trabalho de catalogação. A Natureza Morta com Vaso, Prato e Flores do MASP está presente nesta edição, e corresponde ao número 257 do catálogo. A obra de Faille é a primeira a listar todas as pinturas de van Gogh presentes nas coleções conhecidas até então. A credibilidade do autor, entretanto, fica abalada dois anos após a publicação, quando foi descoberto que os quadros atribuídos a van Gogh pertencentes à coleção do *marchand* alemão Otto Wacker eram falsos. Wacker havia montado um sistema de falsificação para se beneficiar do aumento de preços dos quadros do pintor holandês nos anos de 1920 - (Figura 1).

Em 1931, de la Faille publica um livro chamado "*Les Faux van Gogh*"[2] no qual identifica os quadros falsos de Wacker e reconhece os erros de atribuição presentes em sua primeira

[1] FAILLE, Jacob-Baart de La: L'Oeuvre de Vincent van Gogh. Catalogue Raisonné. 4 vols. Paris-Brussels,1928

[2] FAILLE, Jacob Baart de La: Les faux Van Gogh. Paris: G. van Oest, 1930

Figura 1 - Natureza Morta com Vaso, Prato e Flores - Museu de Arte de São Paulo (MASP) - 51 x 45cm - 1886.

edição. Em 1939,[3] publica uma segunda versão de seu catálogo, na qual, além de excluir os quadros provenientes do colecionador alemão, também revê a atribuição de algumas obras consideradas como pintadas pelo artista holandês no primeiro catálogo. A Natureza Morta com Vaso Prato e Flores, que não pertenceu à coleção de Wacker, continua a ser considerada por Faille um legítimo van Gogh e não tem sua autoria revista pelo autor.

[3] FAILLE, Jacob-Baart de La: Vincent van Gogh. Paris : Hypérion, 1939

Pouco tempo após o fim da segunda guerra mundial, de la Faille inicia estudos para a elaboração de um terceiro catálogo. Pretende encontrar obras que haviam sido mencionadas nas cartas do pintor, mas não propriamente identificadas, e refinar seus critérios de atribuição, tanto no que diz respeito aos critérios estilísticos como no que diz respeito aos critérios de proveniência.

O autor, entretanto, falece antes de conseguir publicar o resultado de suas pesquisas. Em seguida, seus manuscritos são apropriados por um conjunto de editores ligados à Universidade de Amsterdam, entre os quais vale destacar Jan Hulsker, grande estudioso sobre o pintor, que publicará o quatro e último catálogo *raisonné* sobre a obra de van Gogh lançado até os dias de hoje. O grupo de editores publica um terceiro catálogo em 1970 a partir dos estudos de de la Faille.

A edição do catálogo de 1970,[4] publicada pelos editores a partir dos manuscritos de de la Faille, não considera a natureza morta presente no MASP como uma obra de van Gogh. Os critérios pelos quais os especialistas rejeitam a autoria do quadro não são claros e a única informação presente na publicação relata somente que os editores não concordam com a atribuição feita por Faille. É importante destacar que a decisão de rejeitar a autoria do quadro parte dos editores e não de de la Faille.

O catálogo publicado em 1970 pelos editores não foi unanimidade entre os principais autores. Grandes especialistas no período pós-impressionista e na obra de van Gogh, como Jonh Rewald e Ronald Pickvance, marcaram sua posição contrária às escolhas feitas pelos editores. Após o lançamento do terceiro catálogo, Jan Hulsker publica um quarto catálogo *raisonné* das obras de van Gogh. Em 1996, lança uma edição revista e definitiva da publicação.[5] Nela, mantém sua posição a respeito dos quadros rejeitados pelo grupo de editores do qual fazia parte em 1970. O quadro sequer é mencionado por Hulsker no referido catálogo.

Em resumo, a trajetória da atribuição do quadro presente no MASP pode ser descrita da seguinte maneira: em 1928, no primeiro catálogo de de la Faille, o quadro é considerado como pintado por van Gogh e atribuído aos primeiros anos em que pintor morou em Paris, quando também pintou outras naturezas mortas. Em 1939, no segundo catálogo, a posição de de la Faille é mantida, a despeito das revisões de outras obras presentes no catálogo anterior, tanto por critérios técnicos, quanto por terem pertencido à coleção de Otto Wacker.

O terceiro catálogo, publicado em 1970, exclui o quadro do rol das obras pintadas por van Gogh, juntamente com outras pinturas, posição assumida pelos editores, que discordam de la Faille. O catálogo de 1970 foi criticado por eminentes pesquisadores de van Gogh, como John Rewald e Ronald Pickvance. Em 1996, em um quarto catálogo *raisonné*, Jan Hulsker, membro do grupo de editores da edição de 1970, mantém a posição adotada anteriormente.

Do exposto até aqui, pode-se concluir que após 1970, a questão relativa à atribuição do quadro pertencente ao MASP não foi mais discutida. Somente Paolo Leocaldano,[6] em um catálogo sobre o período francês do pintor, publicado durante os anos 70, atentou para o fato

[4] FAILLE, Jacob Baart de La: The works of Vincent van Gogh: his paintings and drawings. Amsterdam: Meulenhoff, 1970

[5] HULSKER, J.: The complete works of Vincent van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches. Oxford-New York, 1996.

[6] LEOCALDANO, Paolo. L'Oppera pictórica de van Gogh i suoi nessi grafici, Milano, Rizzoli, 1977.

de que estudos mais aprofundados deveriam ser elaborados para que uma posição mais consistente sobre o quadro pudesse ser adotada. Talvez por estar no Brasil, deslocado do circuito internacional da História da Arte, o quadro foi relegado a segundo plano nos estudos sobre van Gogh.

Em carta enviada ao MASP nos anos 70, Jan Hulsker pergunta Ettore Camesasca sobre a existência de oito quadros de van Gogh presentes no museu.[7] De acordo com o autor, um parente seu tinha vindo ao Brasil e visto oito pinturas do pintor holandês. Camesasca respondeu explicando que o museu possuía somente cinco quadros e que, possivelmente, o parente do estudioso havia visto painéis de divulgação sobre a obra do pintor. O episódio mostra que o pesquisador não visitou o MASP e indica que as análises a respeito da natureza morta foram, possivelmente, feitas por meio de imagens e não do contato direto com a pintura. O MASP não possui registro de ter recebido qualquer visita dos editores.

Nas duas primeiras edições de seu catálogo, Faille identifica a origem da pintura presente no MASP na venda da coleção que fazia parte da herança do banqueiro e colecionador francês, Barão Blanquet de Fulde, na casa de leilões parisiense *Hotel Drouot,* em 1907. No catálogo da referida venda, disponível na Biblioteca do INHA, em Paris, pudemos constatar que a galeria *Berhein-Jeune*, um dos grandes centros de divulgação do trabalho do pintor, foi responsável pela venda. Além disso, a coleção do Barão Blanquet de Fulde também possuía quadros comprados na galeria *Boussod, Valladon et cie*, empresa para a qual o irmão de Vincent, Theo van Gogh, trabalhava.

O valor obtido pela pintura no leilão foi, de acordo com informação disponível no catálogo de venda,[8] 270 francos, quantia que não pode ser considerada elevada para os padrões da época. A título de comparação: entre as raras obras que van Gogh vendeu em vida, a mais importante, *A Vinha Vermelha*, foi vendida por 400 francos na exposição do grupo de pintores *Les Vingt* em Bruxelas. Em 1907, data da venda da herança do Barão Blanquet de Fulde, os quadros de van Gogh não tinham grande sucesso comercial, como viriam a ter anos depois.

Pode-se concluir, portanto, que os quadros de van Gogh ainda não atingiam preços altos e que é pouco verossímil que a galeria *Berhein-Jeune* tivesse algum interesse em atribuir o quadro ao pintor com o intuito de obter um alto preço, como fez Otto Wacker uma década e meia depois. Se, de fato, a atribuição durante a venda foi equivocada, deveu-se provavelmente a um equívoco dos responsáveis, sem qualquer má fé.

No catálogo de venda da obra, em 1907, é apontado um traço de assinatura abaixo e à direita do quadro. Ao analisar a obra, pode-se constatar alguns pequenos traços na região indicada, que sugerem uma palavra escrita, ainda que seja difícil encontrar um padrão lembre alguma das assinaturas utilizadas por Vincent ao longo de sua carreira. Uma radiografia seria de grande ajuda para identificarmos apropriadamente se os traços presentes no quadro são de fato indicativos de uma assinatura. Contatos com o departamento responsável no

[7] A carta foi obtida na documentação reunida pelo setor de acervo do museu.

[8] O catálogo de venda foi consultado na biblioteca do Instituto Nacional de História da Arte da França (INHA) em Paris.

MASP já foram feitos e esperamos conseguir realizar o procedimento em breve. No verso do quadro, não há qualquer marca ou sinal que aponte para outras evidências.

Nem sempre as posições oficiais a respeito das obras de van Gogh estão corretas. A posição adotada tanto pelo Museu Van Gogh quanto pelos catalogadores de 1970 já se mostrou equivocada em outras ocasiões. De modo análogo, as informações presentes no catálogo do MASP também estão em discordância com aspectos da biografia e da literatura a respeito do pintor. Três exemplos a seguir ilustram a afirmativa.

O primeiro diz respeito à outra natureza morta pintada por van Gogh nos anos iniciais em Paris. O quadro, pertencente à coleção do Museu Kröller-Müller foi considerado, tal como a obra do MASP, como não pintada pelo artista holandês no catálogo de 1970. Entretanto, estudos recentes demonstraram que os editores estavam equivocados.

Em carta enviada a seu irmão**,** quando morava na Antuérpia, Vincent relata que havia pintado uma tela com dois lutadores como parte do aprendizado realizado na academia de Belas-Artes local. Em 2010, após estudo realizado pela equipe técnica do Museu van Gogh, foi publicado um estudo que comprova que a natureza morta rejeitada havia sido pintada por cima do quadro que representava lutadores descrito em carta enviada por Vincent a seu irmão.[9] A revelação esclarece que a obra foi pintada por van Gogh e os editores estavam errados em sua análise.

O segundo exemplo foi a descoberta de um quadro feito por van Gogh quando ele morava em Arles, e que se aproxima muito mais do estilo pelo qual o pintor holandês ficou conhecido pelo grande público, a saber, pinceladas espessas e empastadas que transmitem uma impressão de movimento. O quadro "*Por do Sol em Montmajour*" foi mostrado na recente exposição realizada no museu van Gogh em Amsterdam. Em artigo publicado na edição de outubro de 2013 da revista *Burlington Magazine*,[10] especialistas do Museu Van Gogh explicaram os passos seguidos para chegar a uma conclusão definitiva.

Além de ser citada na correspondência do pintor, a obra trazia em seu verso o número 180, que corresponde ao número presente na lista de Andries Bonger, cunhado de Theo van Gogh, e elaborador de uma lista do acervo pertencente à família. Em meados dos anos 80, o mesmo quadro havia tido sua atribuição rejeitada pelo próprio Museu Van Gogh, após pedido de consulta do colecionador que possuía a obra.

Por fim, vale registar que o catálogo do MASP situa a pintura de seu acervo no período em que o artista morou na província holandesa de Nuenen, e informa que a obra foi executada sob a influência dos mestres holandeses.[11] Tal informação não está de acordo com as informações fornecidas por de La Faille, nem com as características da pintura de van Gogh no período, já que é notório que o estudo de naturezas mortas foi realizado por Vincent quando ele havia acabado de chegar à Paris. Além disso, a pincelada longa e os detalhes

[9] Van Gogh Studies 4 - Van Gogh: New Findings: Van Gogh Museum, Amsterdam, 2012

[10] The Burlington Magazine, October 2013, No. 1327 – Vol 155. Disponível em: http://www.burlington.org.uk/archive/back-issues/201310

[11] MARQUES, Luiz et al. *Catalogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, volume 2*, São Paulo, SP, 1998

empastados no brilho do vaso e na pétala das flores são similares a pinturas do artista no período.

Pode-se concluir, portanto, que a rejeição da atribuição feita pelos editores em 1970 carece de maior fundamentação teórica e técnica. Também não é absurdo acreditar, dadas as evidências aqui fornecidas, que a pintura presente no acervo do MASP tenha sido concebida no ambiente parisiense do qual os irmãos van Gogh faziam parte entre 1886 e 1888. Por fim, no presente estudo, não se pode afirmar definitivamente se a pintura presente no MASP foi de fato pintada por van Gogh, mas certamente existem elementos para considerar a hipótese verossímil.

A coleção de fotografias brasileiras da Société Française de Photographie

Lucas Mendes Menezes
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Resumo: O ponto de partida da presente pesquisa é uma coleção composta por cento e trinta fotografias produzidas no Brasil nas décadas de 1950 e 1960. Sem encontrar equivalente em território nacional, essas fotografias permanecem dispostas junto ao acervo da *Société Française de Photographie* (SFP), entidade criada em Paris em 1854 e atualmente abrigada pela *Bibliothèque Nationale de France* (BnF). A coleção inclui imagens de alguns dos mais célebres fotógrafos brasileiros do período como José Oiticia Filho, Thomas Farkas e Geraldo de Barros, além de dezenas de outros artistas, principalmente oriundos de São Paulo e Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Fotografia; coleção; fotoclubes;

Résumée: Le point de départ de cette recherche est une collection composée par cent trente photographies produites au Brésil, pendant les années 1950 et 1960. La collection comprend des images de certains des plus célèbres photographes brésiliens de la période, comme José Oiticia Filho, Thomaz Farkas et Geraldo de Barros, sans compter des décennies d'autres artistes, qui viennent principalement de São Paulo et Rio de Janeiro. Sans avoir équivalent dans le territoire national, ces photographies font toujours partie du recueil de la Société Française de Photographie (SFP), entité créée à Paris, en 1854, et actuellement hébergée para la Bibliothèque Nationale de France (BnF).

Mots-clé: Photographie; collection; photoclubs;

O ponto de partida da presente pesquisa é uma coleção composta por cento e quarenta fotografias produzidas no Brasil nas décadas de 1950 e 1960. A coleção inclui imagens de alguns dos mais célebres fotógrafos brasileiros do período como José Oiticia Filho, Thomas Farkas e Geraldo de Barros, além de dezenas de outros artistas, principalmente oriundos de São Paulo e Rio de Janeiro. Sem encontrar equivalente em território nacional,[1] essas fotografias permanecem dispostas junto ao acervo da *Société Française de Photographie* (SFP), entidade criada em Paris em 1854 e atualmente abrigada pela *Bibliothèque Nationale*

[1] Apesar do atual reconhecimento dessa produção fotográfica em território nacional, ela não foi objeto de coleção sistemática nas décadas de 1950 e 1960. As coleções conformadas, principalmente a partir da década de 1990 são constituídas, em sua maioria, por cópias contemporâneas com negativos de época, salvo raras exceções.

de France (BnF). As fotografias foram, principalmente, enviadas para compor o panorama de imagens expostas durante o principal evento então realizado pela instituição: o *Salon International d'Art Photographique*. Esse salão, organizado desde o início do século XX de maneira regular pela SFP, consolidou-se como um dos espaços mais internacionalizados de difusão de uma prática fotográfica que tinha nos seus produtores seu principal diferencial: tratava-se de expressões artísticas produzidas por fotógrafos amadores.

Ao longo da segunda metade do século XIX, essas agremiações, que convencionalmente passaram a se chamadas de fotoclubes, espalharam-se pelas principais cidades europeias, sendo criadas com êxito também nos Estados Unidos. Desta forma, os fotoclubes se consolidaram enquanto entidades, que variavam segundo êxito, proporção e alcance, com o intuito de valorizar a perspectiva artística da fotografia, principalmente se colocando em contraposição à prática amadora convencional.

A coleção de fotografias brasileiras dispostas no acervo da SFP foi conformada a partir da participação de fotógrafos do país em pelo menos duas exposições da entidade francesa, uma realizada em 1951 e outra em 1960. A promoção regular de exposições era uma das principais expressões da atuação dos fotoclubes. Sua realização envolvia um intenso processo de intercâmbio[2] que, com a expansão dessas agremiações ao longo do século XX, se tornaria ainda mais intenso.

Assim como na Europa e nos Estados Unidos, no Brasil os fotoclubes[3] também conheceram relativo sucesso desde o início do século XX, mas, sobretudo, a partir da década de 1940. Criado no início da década de 1920, o Foto Clube Brasileiro organizou em 1940, a primeira exposição de caráter nacional no Rio de Janeiro. Na cidade de São Paulo, o Foto Cine Clube Bandeirante dava seus primeiros passos no final dos anos 1930 para se tornar, na década seguinte, uma referência e centro irradiador responsável, direta e indiretamente, pela criação de uma série de entidades congêneres no interior do Brasil.

O principal registro relegado pelos clubes a respeito dessas exposições são os catálogos que, para além de enumerar todas as imagens e fotógrafos participantes, na maioria das vezes, contavam com a reprodução de algumas fotografias. No entanto, além de ser um recorte parcial da mostra, essas reproduções normalmente não eram de grande qualidade, apresentando características que não correspondiam diretamente à cópia exposta. Nesta medida, as fotografias brasileiras presentes na coleção da SFP representam uma espécie de amostragem de época, um pequeno corte, uma interrupção da dinamicidade do circuito em favor da posteridade. De fato, o que os primeiros indícios da pesquisa tem demonstrado é que a entidade francesa exerceu um papel fundamental em favor da memória dessa produção. Não apenas o Brasil, mas um série de países foram contemplados com a guarda de fotografias

[2] As exposições eram normalmente antecipadas por chamadas públicas em periódicos ou enviadas por correspondência diretamente para entidades congêneres em um prazo normalmente superior a três meses. Esse prazo tinha o intuito de viabilizar o processo de produção e envio das imagens que dependia quase que exclusivamente dos Correios.

[3] Panorama conformado principalmente através da referência aos trabalhos pioneiros de Helouise Costa e Renato Rodrigues (1995) e Maria Teresa Bandeiro de Mello (1998).

que, em períodos diversos, fizeram parte das exposições organizadas pela SFP. Contudo, ainda não é possível dizer que essas interseções entre as coleções fizeram parte de um projeto unificado de guarda, sobretudo porque é possível observar uma irregularidade entre períodos, quantidades e formatos do material preservado.

No Brasil, o pleno desenvolvimento nos anos 1950 e 1960 da prática fotográfica amadora, com a criação de foto-clubes por todo o país e o crescente ambiente de trocas de imagens, não foi acompanhado por políticas de preservação.[4] A coleção de fotografias da SFP é única tanto pelo seu contexto de formação quanto pela quantidade e qualidade de peças armazenadas.

Diferentemente de outras coleções, as imagens dos fotógrafos brasileiros dispostas na SFP apresentam trajetórias próprias, pequenas biografias capazes de levar a discussão a outros níveis de análise. Todas as fotografias do acervo são acrescidas no seu verso pela identificação do fotógrafo e sua entidade de origem. Além disso, também é recorrente encontrarmos selos de variados formatos e tamanhos que comprovam o aceite daquela cópia fotográfica em outros salões de fotografia, seja em território nacional ou em clubes estrangeiros. Com mais raridade, algumas fotografias são acrescidas também por uma marcação que indica que aquela imagem foi publicada pela Fotoarte,[5] uma revista brasileira especializada em fotografia artística. Durante muito tempo, a Fotoarte funcionou como uma espécie de síntese do panorama de foto-clubes em território nacional, possuindo inclusive, um ranking de pontos dos quais faziam parte aqueles fotógrafos que comprovadamente tinham participado de salões no país e no exterior.[6] A coleção da SFP carrega traços de uma dinamicidade; indícios de diálogos que até então eram abordados a partir de registros indiretos.

Outra importante característica da coleção que conforma sua raridade é o ótimo estado de conservação das cópias armazenas. Para esses fotógrafos amadores, que se afirmavam enquanto personalidades artísticas, a qualidade dos aspectos técnicos das imagens tinha grande valor, principalmente quando denotavam uma habilidade específica no trabalho de laboratório. Em certa medida, ao contrário das coleções que contam com cópias realizadas à posteriori a partir de negativos de época, as imagens da coleção da SFP permanecem fiéis às escolhas do fotógrafo. Não estamos com isso afirmando que por se tratarem de “originais”, as fotografias do acervo da sociedade francesa são, portanto, superiores às das demais coleções.

[4] O Museu de Arte de São Paulo, a partir da coleção MASP/Pirelli, organizou a partir da década de 1990, um acervo que concentra alguns dos expoentes mais destacados da produção fotográfica amadora brasileira em um período semelhante à coleção da SFP. Contudo, o acervo não trata exclusivamente dessa temática e mesmo as peças que dizem respeito ao período da década de 1950 e 1960 não são originais de época, sendo muitas delas resultados de reprodução a partir de negativos encontrados à posteriori e não apresentando elementos que são próprios à coleção da SFP. Esses indícios atestam para a peculiaridade da coleção. Mesmo que atualmente alguns desses fotógrafos sejam reconhecidos como principais expoentes da produção nacional do período, esse reconhecimento, do ponto de vista da conformação de coleções, é tardio.

[5] A Fotoarte é resultado do empreendimento de dois fotógrafos amadores, Francisco Aszmann e José Yalenti, ainda no final da década de 1950. Em pequeno formato, a publicação apresentava além de anúncios de câmeras e materiais, artigos tratando de fundamentos da técnica fotográfica, assim como discussões sobre aspectos artísticos e estéticos, ambas as temáticas nos mais variados níveis de profundidade.

[6] O “Prêmio Jayme Hollanda Tavora” era baseado na frequência com a qual os fotógrafos participavam de exposições, sendo as mostras internacionais e os eventos nacionais mais longevos, aqueles que forneciam mais pontos na contagem final. Os principais expositores eram agraciados com medalhas em bronze.

O que atestamos é para a riqueza que esse dado para a compreensão das representações engendradas pelos fotógrafos. Para os membros de foto-clubes estava pressuposto que aquele que havia realizado a tomada da imagem era também o responsável por sua cópia em papel, encerrando, desta forma, seu trabalho enquanto autor. Essa característica tinha proporções tão significativas que uma mesma cópia poderia ser enviada a vários salões em localidades distintas, sendo acrescida, a cada oportunidade, por um selo de participação ou premiação em seu verso. De fato, as fotografias produzidas tinham status de obra de arte única, o que implica que contribuía para o seu sucesso não só o intelecto do artista, mas também sua habilidade manual e técnica no controle dos recursos disponíveis.

Para a compreensão desse circuito, será preciso também um olhar crítico para as exposições que não as localize apenas como o resultado final: uma mostra composta por trabalhos finitos e onde o debate se encerra. Ao nosso ver, a realização das exposições tem um peso considerável para a difusão e apropriação de valores acerca da fotografia. A circulação material de imagens, sua manipulação por um júri e a disposição nas exposições consolidam padrões, apontam referências e implicam tendências importantes que influem diretamente sobre a produção dos membros dos clubes organizadores. Desta forma, entendemos também as exposições como espaço de formação e não apenas de evidenciação de uma produção.

Algumas fotografias, por sua qualidade técnica e estética, tiveram a oportunidade de serem exibidas em quase uma dezena de mostras, replicadas em diversos catálogos em consequência e, muitas vezes, alcançando repercussão em periódicos. O caso do Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo é exemplar, sobretudo, porque alguns dos fotógrafos que compunham seus quadros de membros ganharam grande destaque no circuito e passaram a contar com um reconhecimento do cenário artístico nacional. Ainda no final da década de 1940, algumas personalidades do clube tiveram suas fotografias expostas em espaços artísticos consagrados na cidade, como o Museu de Arte Moderna. De fato, não só no caso do clube paulista, mas a partir de outros registros de interseção na realidade brasileira, é possível evidenciar o papel que os foto-clubes exerceram em torno do reconhecimento institucional da prática fotográfica artística.

Partimos do pressuposto que o contato com a coleção de fotografias brasileiras da SFP será mediado por dois percursos metodológicos: um que toma a coleção como objeto e outro que a toma como fonte. Para o primeiro percurso, grande parte do material necessário já se encontra levantado. Em 2008, realizamos reproduções fotográficas de todas as fotografias da coleção, assim como dos catálogos das exposições das quais eles fizeram parte. Acreditamos que essa seja a tarefa inaugural; conhecer os aspectos peculiares da coleção, classificar e mapear os fenômenos recorrentes. Esse exercício também tem como objetivo, para além de proporcionar um conhecimento panorâmico sobre a coleção, colocar em evidência pequenos indícios e vestígios que possam ser mais bem explorados durante a análise.

O primeiro resultado dessa abordagem se deu justamente no contato com as cópias fotográficas dispostas na coleção. Todos os exemplares apresentam na sua superfície posterior

o nome dos autores, ora manuscritos, ora timbrados. A esses dados fundamentais para a identificação dos fotógrafos, outros são acrescidos, tais como: endereços, telefones, filiação institucional e, o que tem se mostrado mais relevante, selos e carimbos que compravam a participação daquela cópia fotográfica em exposições realizadas por outros foto-clubes (Figura 1).

Figura 1 - Selos e carimbos dispostos no verso da fotografia “Devaneio” de Francisco Albuquerque.

Ao catalogarmos todos os autores e suas respectivas instituições seremos capazes de delimitar os contornos dessa pequena amostragem do circuito do qual aquelas fotografias faziam parte. A sua posterior inserção no contexto da realização do *Salon International d’Art Photographique* também encerra outra significação, principalmente quando entendemos as imagens no conjunto de tantas outras, advindas dos mais variados países, e que conviveram em igualdade de condições durante os dias de abertura da mostra.

No caso da fotografia de Francisco Albuquerque, antes da imagem ser aceita no salão da SFP em 1960, a mesma fotografia foi exibida em cinco mostras.[7] É impossível deixar de pensar na trajetória dessa imagem e considerá-la apenas contida na coleção da instituição

[7] No Foto-Cine Clube de Campinas (1954), no 1Salão de Arte Fotográfica do Foto Cine Clube Paraná (1955), no VI Salão de Arte Fotográfica do Foto-Cine Clube de Bauru (1957), no 3º Salão Internacional de Arte Fotográfica dos Santos Cine Foto Clube (1958), além de também compor a mostra internacional da agremiação chilena *Cine Fotografica*.

francesa; produzida por um dos principais laureados fotógrafos do circuito amador, a imagem é uma prova inconteste de seu sucesso.

Outras fotografias vão contar também com demarcações que atestam sua reprodução em publicações nacionais como a revista Fotoarte e Boletim do Foto Cine Clube Bandeirante. No primeiro caso, talvez o exemplo mais significativo seja a fotografia “Fantazia 1/58” de Alberto Juan Martinez, membro do FCCB de São Paulo (Figura 2).

Figura 2 - “Fantazia 1/58” reproduzida no artigo José Yalenti. Fotoarte, outubro de 1958, n. 6.

No caso da fotografia de Martinez, a referência à revista disposta no verso nos remeteu a um processo de investigação que resultou no encontro de sua reprodução, inserida no contexto do artigo “Fotografia em marcha” de José Yalenti. No artigo, o autor trata, sobretudo, da discussão de imagens que apresentam novas tendências em composição, sendo resultado do trabalho de fotógrafos experimentados e marcadas por excelência técnica.

No caso da fotografia “Curiosidade” de Antônio Victor, a repercussão de sua reprodução no Boletim do FCCB apresenta informações sobre a tomada da fotografia, desvelando um pouco como se dava o cotidiano daqueles amadores no clube paulista:

> Há algum tempo vinhamos observando o jogo de luzes formado nas cortinas das janelas e tínhamos contra nós o fato de nunca estarem todas elas corridas, o que viria quebrar o padrão que estávamos visando.

Quando ocorreu a situação imaginada, pedimos a uma das colegas para chegar a uma determinada janela, dizendo-lhe para ver o que estava ocorrendo na área interna e que não podíamos observar bem do nosso lado. A mentira pegou e o modelo, 'curiosamente', foi espiar o que se passava. O resultado aí está (Figura 3).[8]

Figura 3 - "Curiosidade" de Antônio Victor, acervo da Société Française de Photographie.

Em linhas gerais, a repercussão dessas imagens através de impressos nos aponta para a necessidade de acompanhar como se realizam os mais variados discursos sobre fotografias e autores presentes na coleção da SFP. Além dos exemplos já mencionados, foram mapeadas uma série de interseções, através de documentação coletada nos mais diversos acervos do país.[9] Ao analisarmos essas publicações, nossa atenção também se

[8] Boletim do FCCB (abril - 1956).

[9] Esse material foi mapeado a partir do acervo dos ex-membros do Foto Clube de Minas Gerais (FCMG – Belo Horizonte), que inclui publicações nacionais e estrangeiras, da coleção da Sociedade Fluminense de Fotografia (SFF - Niterói), além do acervo do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB – São Paulo), sendo que este último trabalho ainda se encontra em andamento. No caso do acervo dos fotógrafos mineiros e da Sociedade Fluminense de Fotografia, grande parte do material mapeado se trata de periódicos

dará para buscar entender sob quais paradigmas a discussão sobre a prática e a estética fotográfica se pautava, quais eram as temáticas recorrentes e as principais imagens-ícone.

No caso da *Société Française de Photographie*, também foram mapeados e catalogados periódicos especializados, sendo estes de diferentes nacionalidades e características.[10] Contudo, a principal novidade desse período inicial da pesquisa foi a descoberta do boletim mensal editado pela SFP, que apresenta importantes dados sobre o cotidiano da instituição. Na ausência de correspondências e atas de reuniões, esses boletins são a principal ferramenta para buscar entender como não apenas o acervo de fotografias brasileiras, mas a dos demais países foi sendo formado. Contudo, essa é uma pesquisa ainda em curso e os resultados advindos dela deverão ser compartilhados em oportunidades futuras.

Referências Bibliográficas:

BOURDIEU, Pierre (org.). *Un art moyen – essai sur les usages de la photographie*. Paris. Les Éditions de Minuit, 1965.
COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE, 1995.
DOBRANSZKY, Diana. "A legitimação da fotografia no museu: o Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de fotografia" (Tese), Unicamp (Instituto de Artes), 2008
POIVERT, Michel. « Les relations internationales du pictorialisme au tournat du siècle ». In. : POIVERT, Michel (org.). *Le salon de photographie – Les écoles pictorialistes en Europe et aux États Unis vers 1900*. Paris : Musée Rodin, 1993.
_____,_____. Le pictorialisme en France. Paris : Hoebeke/Bibliothèque Nationale. Collection siècle d'or de la photographie, 1992.
_____,_____. Photographie et Avant-garde au XXe siècle : Contribuition à une histoire de la condition moderne de la photographie. Mémoire de synthèse – Diplôme d'Habilitation à la Direction de Recherche. Université Paris 1, Paris, 2002

nacionais, sendo duas revistas, o Boletim do FCCB e a Foto Revista da SFF produzidas diretamente por foto-clubes.

[10] Periódicos: Almanaque Português de Fotografia (Portugal); Chinese Photography (China); Fotocamara con popular photography (Argentina); Fotorevija (Iugoslávia); IMAGE - Journal Photographic of George Eastman House Estados Unidos); Photo Almanach Prisma (França); Pictorial Weekly (China); Photorama (França); The Amercian Annual of Photography (Estados Unidos); Photograms of The Year (Inglaterra); The Year's Photography (Inglaterra); The British Journal Phtographic Alamanac (Inglaterra); The Photographic Journal (Inglaterra).

Três coleções e três destinos para ensaiar uma história da arte multifocal

Marize Malta
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo: Uma coleção chamada museu Masset, posta em leilão em 1923; uma coleção riquíssima doada por viúva à instituição de ensino em 1947; uma coleção de objetos em museu-casa aberto em 1930, de proeminente político. Circunstâncias diversas, mas que congraçam perfis semelhantes de colecionamento. Mais do que perceber suas constituições, pretendemos refletir sobre como as idiossincrasias das três coleções, no processo de circulação, recepção e fruição, podem estimular abordagens que propiciem outras histórias da arte que se aventurem na experiência de verem com lentes multifocais, em que o olhar de perto, média e longa distância podem ser experimentados conjuntamente.

Palavras-chave: história da arte multifocal; coleções de entresséculos; arte em coleções

Abstract: A collection called Masset museum, put up for auction in 1923; a rich collection donated by a widow to an educational institution in 1947; a collection of objects in a historic house, opened in 1930, belonged to a prominent politician. Those are different circumstances but with similar patterns of collecting. More than realize their constitutions, we intend to reflect how the idiosyncrasies of these three collections, in the process of circulation, reception and enjoyment, may stimulate approaches that allow the construction of other histories of art which venture onto experience of seeing with multifocal lenses, in which seeing in short, middle and long distances may be experienced simultaneously.

Keywords: multifocal history of art; late 19th and early 20th centuries collections, art in collections.

Três coleções

Em agosto de 1923 era anunciado na Revista da Semana (Figura 1) o leilão dos bens de Gustavo Leuzinger Masset (1873-1931), residente na rua Real Grandeza, Botafogo, cujo título do artigo identificava o conjunto de itens como museu Masset, tal o grau de similaridade dos seus artefatos domésticos com aquelas obras encontradas em museus – as obras de arte. Com fotografias de certos ângulos da casa, entremeadas com imagens de algumas obras em destaque, o texto do articulista procurava dar conta do que seus olhos haviam testemunhado:

> A coleção de quadros e bronzes, que se acha no segundo andar, encerra obras de tão alta valia, reunidas em tão avultado número que a simples indicação das mais raras importaria no dever de enunciar todo um catalogo. Onde se encontra, todavia, a melhor porção do preciosissimo museu é no magnífico Studio anexo ao

> palacete Masset, salão de vastas proporções, que vale, ele só, o dedicado trabalho de três ou quatro crônicas especiais.[1]

A coleção particular possuía peças de grande atrativo, muitas delas superiores às encontradas nos museus públicos do Rio de Janeiro, como atestavam as crônicas dos periódicos da época, e algumas até pertencentes originalmente a D. Pedro II, ao Duque de Caxias, ao Marquês de Abrantes. Peças de interesse histórico, peças de interesse artístico. Mesmo assim, a casa que era denominada museu nunca virou museu.

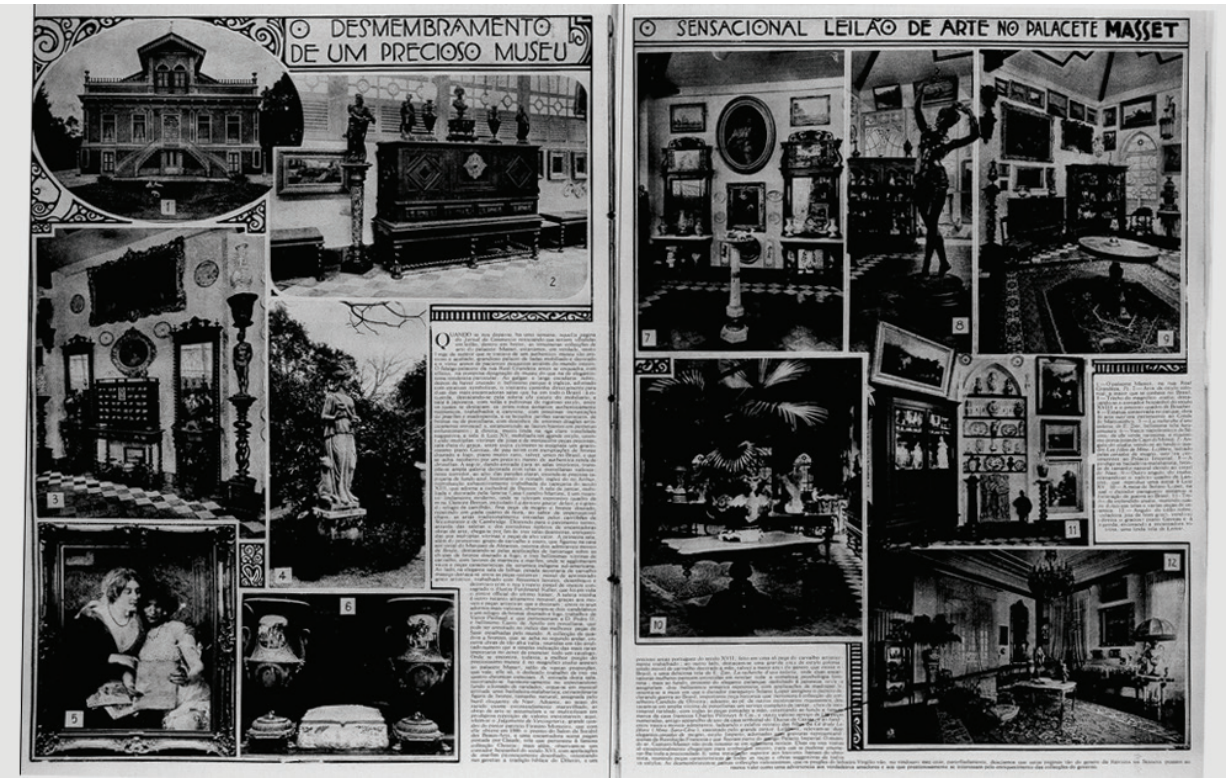


Figura 1 - Imagem das duas páginas do artigo sobre o "museu" Masset. Revista da Semana, agosto de 1923. Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Anos depois desse episódio, em 1934, uma mulher chamada Eugênia Barbosa de Carvalho Neves, viúva do bibliófilo Jerônimo Ferreira das Neves (1864-1918), redigiu seu testamento, legando os bens do casal a duas instituições públicas, a Academia Brasileira de Letras e a Escola Nacional de Belas Artes, como consta no seguinte trecho:

> (...) Lego à Academia Brasileira de Letras do Rio de Janeiro o meu exemplar em pergaminho dos Lusíadas de Luís de Camões, edição crítica comemorativa do terceiro centenário de morte do grande poeta publicado no Porto por Emilio Biel Leipzig MDCCCLXXX, todos os meus preciosíssimos livros antigos e a estante em que estão os preciosos livros antigos (...). Lego à Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, os meus preciosíssimos quadros antigos e modernos, (...), o meu belíssimo Cristo em marfim, os dois medalhões antigos de mármore, o medalhão de Luca Della Robbia, as riquíssimas peças antigas de porcelana da China, Japão, Sèvres, Saxe, Berlin, etc., as faianças, louças e esmaltes, as miniaturas antigas, os quatro preciosos

[1] O DESEMEMBRAMENTO DE UM PRECIOSO MUSEU, 1923. [sem numeração de página].

vitraux suíços antigos que estão na janela da sala da minha biblioteca, os leques antigos, as pistolas antigas, a coleção de relógios antigos, (...) (Figura 2).[2]

Figura 2 - Prancha com a reunião de imagens de algumas peças do acervo da coleção Jerônimo Ferreira das Neves. Museu D. João VI-EBA-UFRJ.

Em 1947, a coleção foi inventariada e transferida para a Escola. Itens excepcionais, pouco comuns de serem encontrados em coleções privadas no Brasil, compunham a pequena preciosa coleção artística: telas flamengas, relevo do ateliê della Robbia, marfim indo-português, vitrais suíços, porcelanas chinesas de grande valor, etc. Quando Jerônimo faleceu, nada foi dito sobre sua coleção, talvez uma completa desconhecida dos meios artísticos fluminenses.

Jerônimo e Eugênia eram personagens quase anônimos das colunas sociais cariocas, ausentes dos círculos de amizade dos colecionadores de arte contemporâneos. Sua memória foi perpetuada por meio das peças que amealharam, chamadas no testamento de "riquíssima coleção artística". Ao adentrarem em uma instituição voltada para o ensino de arte, foco de inúmeras doações de colecionadores que auxiliaram a formar sua pinacoteca, Eugênia garantia às peças alcançarem o estatuto de obras de arte. Objetos sem casa procuraram um museu. Entretanto, as peças não se encaminharam para o Museu de Belas Artes, mas ficaram com a escola. Em 1979, a coleção foi incorporada ao recém-inaugurado

[2] TRANSCRIÇÃO DO TESTAMENTO..., p. 7-8.

Museu D. João VI, museu universitário da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro,[3] criado para preservar a memória do ensino artístico, representado pela própria história da instituição, descendente direta da Academia Imperial de Belas Artes.

Voltando ao ano de 1923, no dia 1º de março, falecia o jurista baiano Rui Barbosa (1849-1923), proeminente intelectual brasileiro, cuja casa, situada na rua São Clemente, em Botafogo, bairro de elite, foi transformada no primeiro museu-casa brasileiro, sendo a casa adquirida pelo governo em 1924 e o museu inaugurado em 13 de agosto de 1930. Diferente de Leuzinger Masset e Ferreira da Neves, as peças do político Rui Barbosa não foram reunidas ao longo da vida para formar uma coleção de arte,[4] mas para decorar a casa, tendo em vista toda a complexidade e sentidos que a decoração à época assumia, como conciliar as acepções de condecorar (honrar, enobrecer) e decorar (embelezar), bem como considerar a trivialidade da arte em casa. Muitas esculturas de bronze, pinturas de gênero e paisagens se misturavam a jarrões orientais, perfazendo uma pequena galeria de arte doméstica, típica dos lares aburguesados de fins do século XIX. A casa virou um museu e seu recheio passou a ser visto como uma coleção de objetos de museu(-casa) (Figura 3).

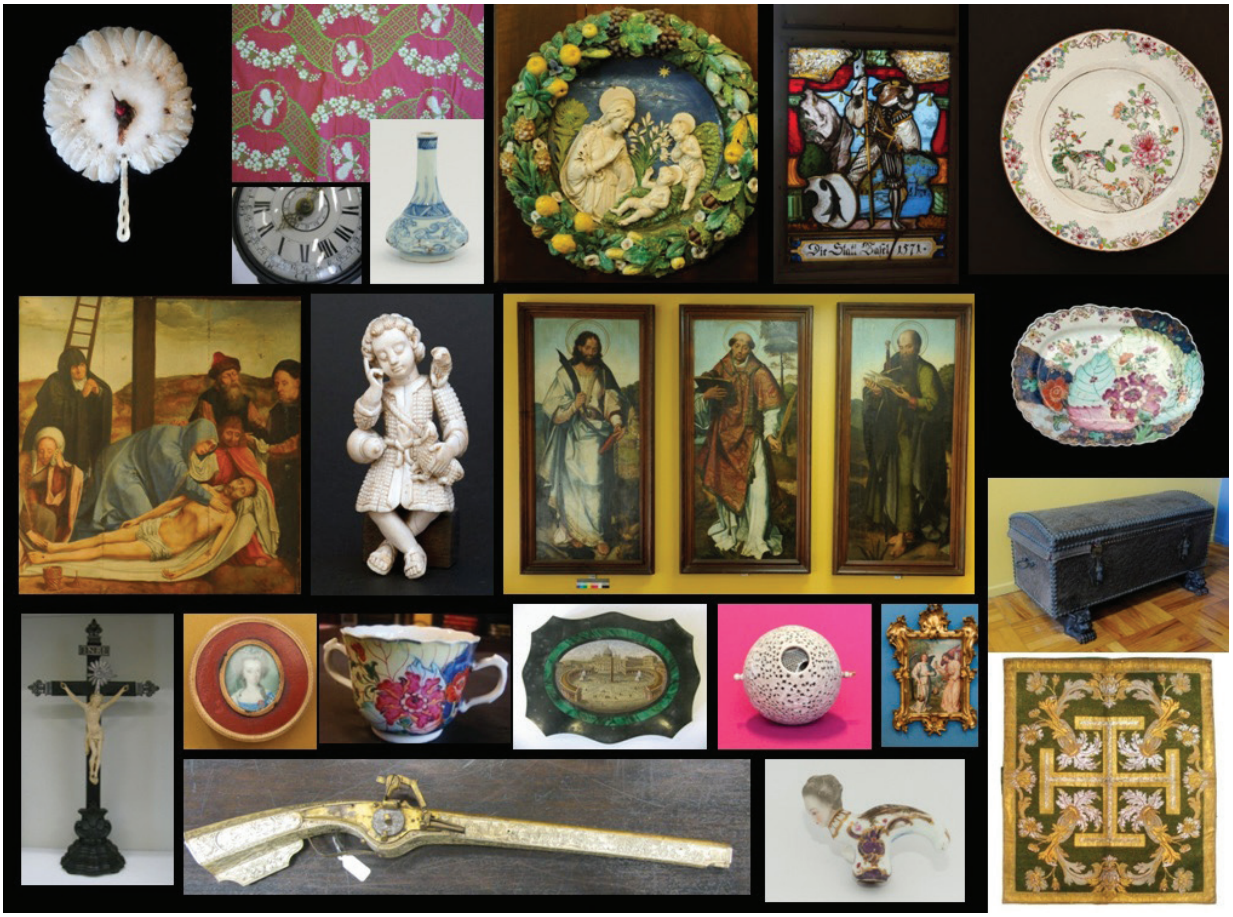


Figura 3 - Prancha com fotografia do salão nobre da Casa de Rui Barbosa com indicação dos objetos de arte hoje constantes no acervo do Museu Casa de Rui Barbosa: tapeçaria, esculturas, jarrões, potiches e perfumador.

[3] PEREIRA, 2008.

[4] MALTA, 2013-2014.

Todos os três acervos se constituíram em fins do século XIX e foram acolhidos em ambientes domésticos, quando os limites entre arte e decoração não eram claros e as obras de arte podiam ser consideradas itens da decoração e bibelôs assumiam a possibilidade de serem objetos de arte. É justamente nesse cenário de abrigo de coleções, o doméstico, cujo convívio com as peças é mais íntimo e menos enquadrado, que nos interessa situar nossas discussões, com o intuito de chamar a atenção para as diferentes perspectivas de olhar e historicizar as obras.

Três destinos

Um museu que nunca o fora nem se configurou como tal, uma coleção artística excepcional desconhecida e pouco estudada, um acervo doméstico que alcançou o estatuto artístico ao ser musealizado. Situações que conferiram diferentes destinos para as obras que conviveram proximamente às pessoas. A coleção Masset se desfez e só os testemunhos do passado puderam notar sua riqueza. Ela só teve sentido quando esteve em casa, lugar que lhe conferiu unidade. A coleção Ferreira das Neves, sem menção dos contemporâneos à sua formação, foi incorporada ao acervo da Escola Nacional de Belas Artes, transformando-se em foco didático, perdendo sua relação com a casa. As peças compradas e ganhas por Rui Barbosa para ornamentar a casa, incorporadas ao museu-casa, ganharam um novo status ao serem disponibilizadas para o público. Nenhuma das obras dessas três coleções teve como destino museus de arte.

A maioria dos museus de arte acabou por isolar as obras do contexto inicial, as coleções particulares, cercando-as de espaços vazios, postulantes de sua autonomia.[5] A existência de museus de arte e de arte decorativa ou de seções apartadas – seção de pintura, de escultura, de artes decorativas, de artes primitivas, arte europeia, escola italiana, etc. – reforçava o processo de independência das obras em um mundo à parte, cujas classificações procuravam configurar uma certa história da arte. As categorizações de tipologias de obras de arte e periodizações construídas por museus (museologia, arquivologia) e pelas histórias da arte, alicerçadas nas localizações das obras em exposição ou em reservas técnicas, impuseram modos de compreender determinada produção humana. Na franca divisão entre objetos de arte e aqueles sem arte, avalizados por outras disciplinas e reunidos por outras tipologias museais, criaram-se dificuldades de estudos que agregassem as diferenças constituídas. As três coleções, assim, diante de outras geografias, permitem repensar diferentes perspectivas para abordar a experiência e a narrativa sobre as obras.

Segundo Paul Valéry[6], uma coleção/um museu adensava e justapunha obras incomparáveis e, por isso, pecava pela incoerência, confundindo, mas, por outro lado, também permitia uma percepção crítica da arte em uma realidade catastrófica. Os ambientes

[5] KLONK, 2009; CRIMP,2006.

[6] VALÉRY, 2006, p.31-32.

domésticos oitocentistas foram tomados como lugares abarrotados de objetos, cujas densidades e variedades de itens dificultavam separar os bons objetos dos maus objetos, discernir a boa arte da má arte ou daquilo que nem de arte poderia ser identificado. Nessa confusão, as coleções se incluem ao meio do abarrotamento de imagens matéricas, cores e texturas domésticas. Como mencionou o articulista sobre o palacete Masset: "as obras de arte se acumulam e se multiplicam em prodigiosa repetição de valores inestimáveis".[7] Quantidade e variedade permitem construir narrativas do mundo da arte ou da arte do mundo.

A situação catastrófica permitiu agrupar uma presa de animal, uma xícara de fina porcelana chinesa, uma arma, um leque de plumas, um frasco para lavar o olho e um políptico renascentista, exemplificado nas peças da coleção de Jerônimo Ferreira das Neves. A coleção é uma típica reunião de objetos díspares que encontram uma coerência e equilíbrio diante da pessoa ou do casal colecionador (do seu desejo, do seu impulso, da sua compulsão) e da coleção em sua casa ou, posta em outras situações, pode promover a ideia de desordem e inadequação. Em casa, com 'tudo junto e misturado', cada peça reverbera sua particularidade no objeto que a avizinha, criando diálogos e tensões, ultrapassando temporalidades e geografias. Cada configuração de conjunto, em determinada composição, sugere uma história – pelos detalhes, por motivos, por meio dos materiais, por gênero, por uso operacional... Ou ainda, indica uma história plural.

Walter Benjamin nos lembra do sentido que a coleção confere ao objeto no século XIX – o da completude - "É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para esse fim: a coleção".[8] Assim, cada coleção pode ser tomada como versões possíveis de histórias da arte. Pode não haver sequência, cronologia, coerência. Tudo pode parecer caótico quando a arte se encontra no universo doméstico oitocentista. É necessário ativar múltiplos focos visuais para combinar variados enquadramentos.

Donos da arte, os colecionadores têm amplo poder sobre seus objetos, consignando-os como uma arte em particular. Os proprietários das três coleções – Gustavo Leuzinger Masset, Jerônimo Ferreira das Neves e Rui Barbosa – gozaram de um perfil de vida burguesa, com conforto financeiro e não possuíam vínculos nobiliárquicos. Foram contemporâneos, sendo três representantes de colecionamentos após o período monárquico, que ora mantinham alguns padrões aristocráticos, ora mostravam outras preferências por peças peculiares. Eles as possuíam e podiam subjugá-las aos seus desígnios. A arte, assim, tornava-se refém do dono. A condição de posse pode ser vinculada à ação de tomar nas mãos, segurar, pegar o objeto, o que ultrapassa o respeitoso distanciamento do observador/vedor desenvolvido nos museus.

Voltando a Benjamin, "Colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas de 'proximidade', a mais resumida".[9] Em casa, o colecionador pode se aproximar de suas obras a ponto de acionar olfato e tato, enfraquecendo a nitidez do olhar (ou

[7] O DESEMEMBRAMENTO DE UM PRECIOSO MUSEU, 1923. [sem numeração de página].
[8] BENJAMIN, 2009, p.239.
[9] BENJAMIN, 2009, p.239.

das várias visadas), face à supressão do distanciamento focal. Com a visão menos privilegiada, diferentes percepções entram em destaque, abrindo espaço para outros aspectos sobre o objeto que se somam aos olhares enquadrados e nítidos.

É no espaço cotidiano de convivência que objetos e pessoas estão em intensa proximidade, onde objetos de diferentes naturezas se confrontam e é possível diversa experiência visual, com os objetos perto dos olhos e do corpo, sugerindo outros modos de "ver" e de dizer das coisas do mundo e das diferentes civilizações que o povoaram e modelaram. No artigo sobre o *museu* Masset, as fotografias procuraram dar conta de aproximações e tomadas gerais, ladeando o micro e o macro universo da arte em casa (em destaque, arca, estátua, tela, mesa, vaso, somados a diferentes trechos do salão nobre e do *studio*), e o texto buscou narrar o percurso pelos ambientes (escadaria, sala japonesa, sala à Luís XV, galeria, sala de jantar, salas interiores, galeria, salas dianteiras, *studio*), apresentando a visita exclusiva naquele espaço privado onde a arte saltava por todos os lados. O articulista ficava bem impressionado: "O deslumbramento de um precioso museu", já denunciava o título do artigo.

Eugênia, reconhecendo o destino de dispersão e venda em leilão de muitas coleções, exigiu no testamento que as peças permanecessem juntas em uma mesma sala, mantendo seu 'caos' original, único modo de assegurar a memória de sua vidas com as obras, em casa. Conforme o testamento pronunciava:

> Toda essa riquíssima Coleção Artística lego À Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com a condição da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro reunir tudo numa sala, denominando a sala – Sala Jerônimo Ferreira das Neves – e inscrever no dístico dos objetos – Coleção Jerônimo Ferreira das Neves – Legado da sua viúva.[10]

É no território da casa que os corpos se entregam ao conforto e podem olhar sem pressa, relaxados, para seus objetos (de arte), rendendo-se ao escapismo do mundo exterior, constituindo não uma negação da realidade, mas o estabelecimento de uma outra realidade.

Cada peça traz uma lembrança, é envolta de afetos que, como a poeira, pousa sobre sua superfície. Quanto mais tempo a peça permanece no ambiente e na vida do colecionador, mais camadas de poeira vão sendo depositadas, do mesmo modo que os sentimentos vão se reconfigurando e se misturando às fruições estéticas na intimidade. A poeira ou os sentimentos poderiam ser tomados como dificultadores de uma imagem nítida para a escrita de uma história da arte organizada e equilbrada. A arte em casa estabelece outras visões para a arte. Uma escultura pousa sobre uma estante de livros, o cachepô colorido se conforma como uma base contrastante para o quadro de mãe e filho, a tapeçaria é ladeada por espelhos e encimada por um teto de estuque policromado. Cada objeto é visto em companhia. Não se consegue separar facilmente as categorias de objetos (artístico, decorativo, utilitário, científico, ritual, artesanal, pessoal, profissional, etc.).

[10] TRANSCRIÇÃO DO TESTAMENTO..., p. 9.

Os três estudos de caso, tomados como fenômeno coletivo, podem trazer outras perspectivas sobre a reunião de peças artísticas em casa nos oitocentos e o processo de dispersão que, ao chegar a distintos destinos, exibidos (ou não)(ou escondidos) de diferentes jeitos, acabaram por constituírem modos de abordagem próprios e maneiras particulares de serem historicizados (ou sequer lembrados).

Mais do que perceber as constituições da três coleções, ao procurar compreender suas idiossincrasias e o processo de circulação, recepção e fruição ligadas a elas, é possível estimular abordagens que propiciem múltiplas histórias da arte que, em vez de priorizarem um ou outro objeto, uma ou outra forma de olhar para cada uma das obras, aventurem-se na experiência de verem com lentes multifocais, em que o olhar de perto, de média e de longa distância podem ser experimentados conjuntamente e que ainda se permitem aliar a outros sentidos e a sentimentos. Aquilo que estava perto do coração (sentimento) de cada um dos seus colecionadores, mantendo relação de convivência em proximidade, subverteu-se em outra relação: esquecimento/dispersão; preservação/estudo; valorização/visitação. O 'verdadeiro' museu fracassou. As duas coleções domésticas se musealizaram de diferentes modos, fixando as obras como peças de museu e se submetendo ao que suas tipologias de enquadramento e classificação indicavam.

A partir desses exemplos, procurou-se chamar atenção para algumas semelhanças e diferenças entre essas coleções. Como podem nos ajudar a compreendê-las em complexidade e a refletir sobre suas contingências mutáveis e os modos como temos construído as escritas da história da arte priorizando as obras de modo individual, estático e isoladas. E que existem outros pontos de vista para abordá-las. O caos ou a realidade catastrófica das coleções oitocentistas permitem incorporar outros olhares e acionar o estado de alerta que ativa os demais sentidos, podendo se construir uma história da arte multifocal, mais condizente com sua realidade ficcional.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: *Passagens.* Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFRMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p.237-246.

CRIMP, Douglas. *Sobre a ruína dos museus.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KLONK, Charlote. *Spaces of experience: art gallery interiors from 1800 to 2000.* New Haven: London: Yale University Press, 2009.

MALTA, Marize. A trivialidade da arte em casa: a coleção artística do Museu Casa de Rui Barbosa. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 33., 2013, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/EBA-UFRJ, 2013-2014, p.525-540.

_____. Sobre sentidos dos objetos conforme lugares que ocupam: um olhar sobre a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. IN: OLIVEIRA, Emerson; COUTO, Maria de Fátima (orgs.). *Instituições da arte.* Porto Alegre: Zouk, 2012, p.191-207.

O DESMEMBRAMENTO de um precioso museu. Revista da Semana, Rio de Janeiro, n.35, ago. 1923.

PEREIRA, Sonia Gomes. Fluxo de objetos no tempo e no espaço: a trajetória da coleção Ferreira das Neves. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 30., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA, 2011, pp.884-894.

_____. *O novo museu D. João VI.* Rio de Janeiro: EBA Publicações, 2008.

ROCHA, Pinto da. O sacrário de um grande espírito. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano XV, n.1, 14 de fevereiro de 1914 [sem numeração de página].

TRANSCRIÇÃO DO TESTAMENTO DE EUGÊNIA BARBOSA DE CARVALHO NEVES DATADO DE 27/7/1934, QUE CONSTA NOS AUTOS DE INVENTÁRIO DOS BENS DEIXADOS PELA FINADA DATADOS DE 11/6/1947. Cópia reprográfica. Acervo do Museu D. João VI-EBA-UFRJ.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. *Ars,* São Paulo, vol.6, n.12, p.31-34, jul./dez. 2008.

Articulações entre José Rufino e o museu

Mônica Pereira Juergens Age
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Resumo: Esta artigo apresenta uma reflexão a respeito de questionamentos contemporâneos com relação a instalações, site-specific, registro e coleção, partindo da obra do artista José Rufino. Alguns trabalhos do artista como *Ulysses (2013)*, *Silentio (2010)* e *Faustus (2010)* são instalações, obras criadas para aquele local em que foram expostas. São obras produzidas com objetos coletados na cidade e estão relacionadas com o espaço expositivo. O espaço torna-se parte da obra, com isso o artista nos remete a problemas relacionados ao registro e como essas questões estão presentes na arte contemporânea.

Palavras-chave: Instalação. José Rufino. Registro. Arte Contemporânea.

Abstract: This paper presents a reflection on contemporary questions about installations, site-specific, and record collection, based on the work of the artist José Rufino. Some works of the artist as *Ulysses* (2013, *Silentio* (2010) and *Faustus* (2010) are installations, works created for that place where they were exposed. Works are produced with objects collected in the city and related to the exhibition space. The space becomes part of the work, with the artist reminds us that the problems related to registration and how these issues are present in contemporary art.

Keywords: Installation art. José Rufino. Registration. Contemporary Art.

Os artistas contemporâneos, em uma opção bem recorrente, utilizam a memória como elemento construtivo em seus trabalhos. A memória é trabalhada de diversas maneiras e em vários suportes, funcionando como uma estratégia de registro, do que o artista não quer que seja esquecido ou algo que ele deseja evidenciar. Nos fornece lembranças, imagens de outros tempos que ficam gravadas em nossa mente sobrepostas e misturadas.

O artista José Rufino trabalha com a mistura de tempos, cria um museu próprio em que são mostrados vários objetos de épocas diferentes em um mesmo espaço. Esse mostruário fica exposto relacionando questões do passado com a atualidade.

José Rufino é geógrafo, com Mestrado em Paleontologia, o que influencia diretamente seu trabalho artístico. Os paleontólogos buscam informações a respeito da vida no passado, a partir de evidências catalogam as espécies encontradas cientificamente. Cavam e revolvem o solo a procura de objetos esquecidos, buscando trazer o material encontrado ao conhecimento

do público. Exumar, desenterrar e catalogar, são trabalhos de um paleontólogo que o artista transporta para suas obras, evidenciando a ligação do artista com o cientista.

Em suas instalações se preocupa em observar atentamente o espaço no qual sua obra será exposta. Elas possuem um caráter de monumentalidade, sugerem um deslocamento, tanto com referência à mistura de tempos como para a observação. Alguns trabalhos do artista como *Ulysses (2013)*, *Silentio (2010)* e *Faustus (2010)* são instalações criadas e relacionadas com o local em que foram expostas, não apenas com relação ao espaço expositivo, mas também com a cidade. O espaço então, se torna parte da obra.

No texto *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*,[1] a autora Miwon Kwon, trata de várias questões referentes ao site specific. Para ela inicialmente não existia uma separação física entre o trabalho de site-specific[2] e o local que era instalado. Arte de site-specific era determinada pelo espaço em que estava inserida. O espaço da arte era o espaço real e nesse contexto, exigia a presença do observador.

A autora traz alguns exemplos de instalações que foram concebidas de maneira industrial, que podem ser desmontadas e remontadas em outros locais. Levanta a questão do artista como fonte de significado da obra, além da participação do mesmo quando ocorre a remontagem. O local que a instalação está inserida/projetada, mesmo se ela for urbana, paisagística ou dentro de uma galeria, inclui vários aspectos que não são apenas os levantados pelo trabalho.

> o site inclui uma gama de vários espaços e economias diferentes que se inter-relacionam, entre eles o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, que juntos constituem um sistema de práticas que não está separado, mas aberto às pressões sociais, econômicas e políticas (KWON, 2012, p. 169).[3]

Diferente dessas obras citadas pela autora, as instalações de Rufino não são construídas com objetos industriais, como alguns trabalhos da década de 60 e 70. São objetos com memória, que não podem ser reproduzidos, nem mesmo montados em outro local, pois tanto *Ulysses*, como *Silentio* e *Faustus*, são obras que seu significado se esvazia se forem montadas em outras cidades ou locais de exposição. O Local aqui, o *site*, está diretamente relacionado com a instalação.

José Rufino olhou a cidade com olhos de arqueólogo decompondo a história presente. Fragmentos da cidade são colocados no espaço expositivo. A memória no trabalho do artista se repete, ressurge e sobrevive.

---

[1] originalmente publicado na Revista *October 80* em 1997. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf

[2] No próprio texto de Kwon (2012 p. 168), ela faz uma citação de Richard Serra explicando o que para ele é um site-specific " Trabalhos de site-specific lidam com componentes ambientais determinados, lugares. Escala, tamanho e localização dos trabalhos site-specific são determinados pela topografia do lugar, seja este urbano ou paisagístico, ou a clausura arquitetônica. Os trabalhos tornam-se parte do lugar e reestruturam sua organização tanto conceitual quanto perceptualmente."

[3] KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista Arte e Ensaios**. N. 17, 2012. Originalmente publicado na Revista October 80, primavera, 1997. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf, Acesso em: 06, mai 2014.

Ulysses

Nesse trabalho, o artista José Rufino reconstitui um pedaço da memória da cidade na Fundação Casa França-Brasil, desloca o urbano para o espaço expositivo e mistura camadas de tempos, busca em escavações na cidade, objetos que constituem o corpo do gigante construído no local.

Ulysses ocupa o vão central do espaço medindo aproximadamente 23 metros de comprimento. Este corpo é uma unidade feita de fragmentos, partes desencontradas e estranhas que não são do mesmo objeto, mas formam esse corpo único. O tamanho da instalação e a sua ocupação do espaço é algo que impressiona. Abre para vários questionamentos como o que será feito com a obra, já que foi um trabalho construído para a cidade e com seus restos.

A obra estabelece uma relação com o observador sobre vários aspectos como pelo tamanho, requer a aproximação, distanciamento e possibilita entrar no corpo construído. É possível caminhar ao redor da construção e em uma parte próxima aos braços do gigante, somos convidados a participar do trabalho, pois é possível entrar na instalação (Figura 1).

José Rufino buscou seus sitios arqueológicos, seus locais de escavação, de busca da memória para a construção de sua obra, que está relacionada diretamente com a cidade do Rio de Janeiro, mas também com a arquitetura do local que foi exposta, a Casa França Brasil, nos traz questionamentos referentes à memória e à utilização do espaço expositivo. O artista cita que:

> É um edifício muito complicado para ocupar, ele é meio perigoso, ele tem um piso difícil, tem uma cor complicada, a luz que entra ali, então você tem que ter uma relação da obra com o espaço muito bem pensada para que o trabalho não seja suplantado por essa arquitetura meio quimérica, toda inventada (RUFINO, 2013).[4]

Revela também sua relação com o Local. A Casa França Brasil tem um importante papel na história do Brasil. Foi encomendada em 1819, por Dom João VI à Grangjean Montigny, arquiteto da Missão Artística Francesa. A construção, em estilo Neoclássico, vem romper e dar características de uma cidade européia à cidade do Rio de Janeiro e suas construções coloniais. A construção na época, assim como a obra que a ocupa nos dias de hoje tem relação com a transformação da cidade.[5]

A respeito da arquitetura o artista cita que “O edifício em si parece já um cenário e o formato dele com aquela abóboda com formato de cruz me pareceu logo a princípio já uma câmara, uma espécie de sarcófago gigante que merecia um corpo ali dentro”.[6]

---

[4] Video em que o artista fala a respeito da exposição *Ulysses*, disponível em< http://vimeo.com/56811359>, Com acesso em 10 de julho de 2014

[5] http://www.fcfb.rj.gov.br/predio.php

[6] Ibidem. Video em que o artista fala a respeito da exposição *Ulysses.*

Figura 1 - José Rufino - *Ulysses*, Fundação Casa França-Brasil, 2012 (*Site specifc*) - Materiais residuais coletados em escavações, demolições, aterros do Rio de Janeiro. Dimensões: 2,82 x 8,30 x 23,30 m. Fonte: acervo pessoal.

Silentio

Nesta obra o artista ocupa uma sala com restos deixados pela enchente de Viana, no Espírito Santo, que ocorreu em 2009. Essa obra foi resultado de uma residência artística compreendida em dois momentos em novembro de 2009 e em janeiro de 2010 e ao fim desse segundo período foi aberta ao público a exposição na Galeria Casarão em Viana.

O casarão faz parte do patrimônio histórico da cidade. Em um primeiro momento podemos relacionar *Silentio* (Figura 2) com *Ulysses,* pois também é um *site specific*, ambas falam da memória, da reconstrução, mudança do entorno, foram montadas em construções históricas possuem relação com a cidade. Ela também é uma coleção, um inventário do que restou da cidade, um "corpo" único construído por várias partes. São utilizados mobiliários de madeira e raízes de árvores, todos unificados pela mesma cor escura, vinculando os objetos e apagando suas origens. As raízes também foram desenterradas, escavadas como em *Ulysses*. Na mitologia a cor escura também nos remete ao apagamento enquanto a cor clara à memória, devido a isso, algumas de suas obras também possuem essa tonalidade.

Figura 2 - José Rufino - *Silentio,* 2010 - Site specifc. Raízes, galhos, partes de móveis e madeiras diversas recolhidas após enchente na cidade de Viana (2,00 x 0,60 x 33,76m). Fonte: Disponível em: <www.joserufino.com>, acesso em 21 de julh. 2014.

A exposição era composta de duas salas, a primeira uma instalação chamada *Myriorama no. 3: Arqueologia em Viana*, consistia em uma video-instalação, tendo também uma performance com um objeto, que era uma cadeira. Na segunda sala, que é a obra que

nos interessa analisar, estava a instalação *Silentio*. Essa obra não diz respeito apenas ao material, fala principalmente das sensações vividas por pessoas que passaram pela mesma situação, que viram seus pertences levados, que encontraram uma sala vazia, vazia de suas lembranças, mas com objetos trazidos de outras pessoas, outras memórias, memórias que acabam se relacionando pela sensação de perda e de invasão, de impotência diante da natureza.

Objetos diversos, de origens "anônimas", encontrados na enchente de Viana, foram montados nas paredes de uma das salas do centro de exposições, formam as marcas da inundação na parede, marca que fica como o registro do que aconteceu, o registro do quanto a água penetrou naquele espaço. O material recolhido e montado no local, também é unificado por uma cor preta brilhante, mas continua com sua forma original, são os materiaos que foram carregados pelo rio, e foram unificados pela lama que resta no final de uma enchente. No catálogo da exposição, o artista relata que "Quando entrei nas casas abandonadas com as marcas de lama seca nas paredes, fiquei em silêncio imaginando aquela água subindo e descendo silenciosamente e acomodando tudo que transportou" (MENDES, 2010, p. 01).

Tanto uma obra de arte como uma cidade não se lê apenas com os olhos, mas com todos os sentidos, com tudo que já foi vivenciado naquele local e no caso da obra de Viana, essas leituras são embaralhadas pela enchente, os objetos são misturados e desapropriados. Em *Silentio*, José Rufino nos expõe a fragilidade da vida, através da utilização de objetos que sobreviveram à enchente, assim como os moradores daquela cidade.

Faustus

O Palácio da Aclamação é uma construção que faz parte da história de Salvador, a primeira Capital do Brasil e foi a residência oficial de vários governadores da Bahia, de 1917 a 1967. "Mobiliários em estilo D. José I e Luiz XV, objetos de bronze, porcelana e cristal, tapetes persas e franceses, além de pinturas de paredes, compõem o acervo do palácio, que é distribuído por dois pavimentos. No térreo, estão situados o Salão Nobre, com monumental lustre de cristal *bacarat* e bronze, saguão com decoração neoclássica, e Salão de Banquetes".[7] Tornou-se Museu em 1991 e desde então deixou o cenário de reuniões e banquetes.

Ainda em 2010, o artista José Rufino foi convidado a expor uma obra no Palácio. Marcelo Campos, Curador da exposição cita no catálogo que "olhando o palácio vazio, percebemos o silêncio, o deslocamento no tempo e no espaço" (CAMPOS, 2010, p. 01). O artista monta um esqueleto dentro do Salão Principal do Palácio. A instalação, montada com pedaços de móveis como mesas e cadeiras, forma uma espécie de corpo exumado. Algumas partes são feitas em gesso, pedaços que faltavam para completar o gigante esqueleto (Figura 3).

Rufino novamente trabalha com a monumentalidade, se apropria de sua formação científica como paleontólogo para criar a obra, retoma questões de dualidade como o interior

[7] http://www.ipac.ba.gov.br/museus

Figura 3 - *Faustus*. Palácio da Aclamação, Salvador, Bahia. Gesso, partes de móveis antigos (volutas, pernas de mesas), mesa e cadeiras antigas, tábuas e trilha sonora. Fonte: Disponível em: <www.joserufino.com>, acesso em 21 de julh. 2014.

de estilo neoclássico e os materiais comuns e descartados. O salão do Palácio parece um sitio arqueológico, não fossem os materiais nobres de sua decoração. Relaciona novamente à literatura e a arte, pessoas e lugares, como em *Ulysses*. A palavra fausto,[8] para a língua portuguesa, significa ostentação, grande pompa exterior, luxo, magnificência. Nomeia de *Faustus* a sua obra. O artista relaciona novamente a arquitetura e a cidade com a sua obra, seu gigante vem ocupar o palácio vazio.

> "A instalação é composta de madeiras apropriadas de demolição e desmanches, compradas em depósitos e em coleções particulares. Quase nada chegou inteiro para compor um fantoche que precisa desta incompletude" (CAMPOS, 2010, p. 02).

Seu gigante está carregado de vestígios, objetos com memória que tinham a relação com pessoas e que agora ocupam o espaço vazio e perderam a sua função. O que resta do palácio senão o seu esqueleto já que ele não é mais ocupado?

O artista nestas obras apresentadas nos remete a questionamentos contemporâneos, tais como o caráter efêmero das instalações, como é problematizada a questão do espaço expositivo no Brasil e como fazer o registro dessas obras, uma vez que foram criadas para o local em que foram expostas. Fica a cargo do artista definir como esses trabalhos serão

[8] http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=fausto

catalogados e armazenados, já que o local em que foram expostas não são museus para arquivar e expor essas instalações?

A configuração criada por José Rufino no espaço expositivo nos remete a uma coleção de objetos, como os objetos de um museu. Sua obra, antes de ser explicada, precisa ser vivenciada, experimentada. A linha condutora de seu trabalho, nos mostra diálogo entre a memória, objetos, arquivo e a relação com o espaço, de modo que podemos identificar seu sentido poético, sua fatura e interlocuções com suas próprias obras, assim como as de outros artistas.

Referências Bibliográficas:

CAMPOS, Marcelo. José Rufino – ***Faustus***. Catálogo da Exposição Faustus, Palácio da Aclamação. Governo do Estado da Bahia, Salvador. 2010. Dinponível em: http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Jose-Rufino-%E2%80%93-Faustus-Marcelo-Campos-texto-catalogo.pdf, Acesso em : 29 nov, 2013.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista Arte e Ensaios**. N. 17, 2012. Originalmente publicado na Revista October 80, primavera, 1997. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf, Acesso em: 06, mai 2014.

MENDES, Neusa. **Do inteligivel ao sensível.** Catálogo da mostra Silentio. Projeto [RE] invenção de uma cidade. Galeria de Arte Casarão Viana, Espirito Santo, 2010. Disponível em: www.joserufino.com, Acesso em: 10 set, 2013.

RUFINO, José. **Ulysses** [Marcelo Campos]. *Catálogo da exposição Ulysses*. Rio de Janeiro: Imago, 2013.

Obra, registro e documentação nos cartazetes do Nervo Óptico

Paola Mayer Fabres
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Resumo: Os anos 1970 intensificaram a prática da produção poética sobre o meio impresso, ampliaram as alternativas de intervenções e incentivaram a relação entre o verbal e o visual. O presente texto busca observar essa prática a partir da produção dos cartazetes *Nervo Óptico*, de Porto Alegre, pensada como ferramenta de apresentação e circulação da proposta poética do grupo. O coletivo cooptou o universo gráfico, desenvolvendo um periódico que anunciava seus experimentos visuais, relativizando a definição entre obra e documento. Pretende-se analisar o posicionamento dessa produção no sistema artístico, além de compreender a pertinência estratégica da publicação do Nervo Óptico como bem simbólico e como meio de apresentação e veiculação de propostas introdutórias da arte contemporânea fora do eixo Rio-SP.

Palavras-chave: Nervo Óptico. Impressos. Documentação.

Abstract: The 1970s intensified the artistic printed media practice, expanded the intervention possibilities and encouraged the relationship between verbal and visual. This text seeks to observe this practice through the production of the Nervo Óptico posters, from Porto Alegre, designed as a presentation and circulation tool of the group's poetic proposal. The collective co-opted the graphic field, developing a periodical material that announced their visual experiments, bringing to question the definition between artwork and document. The objective is to analyze this production's positioning in the artistic system, and understand the strategic relevance of the Nervo Óptico publication as a symbolic object and as means of exhibition and placement of introductory proposals of contemporary art outside the brazilian art center.

Keywords: Nervo Óptico*. Printed media. Documentation.*

A região Sul do Brasil manteve-se fiel ao formato tradicional da produção modernista durante grande parte da década de 1970. Mesmo com trabalhos pontuais e esporádicos que quebravam com os meios legítimos conservadores, o pensamento experimental contemporâneo era tímido em comparação com outros centros urbanos. Os artistas Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes e, a já experiente, Vera Chaves Barcellos, responsáveis pela composição do grupo Nervo Óptico, são exemplos de jovens pensadores

que bateram de frente com o sistema conservador e pregaram poéticas fundamentadas além dos princípios formais. Além disso, defendendo um entendimento ampliado do fazer artístico, buscaram quebrar com os vícios da demanda de mercado e colaboraram com a introdução das raízes do pensamento contemporâneo em arte fora do eixo Rio-São Paulo, uma vez que apresentaram ao sul do país novas mídias expressivas, adiante das disciplinas habituais.

O cenário de Porto Alegre, aos poucos, passa a sofrer uma revisão sobre a prática cultural, despertando uma demanda por um posicionamento crítico mais incisivo perante as práticas vigentes em ação. O grupo, apelidado de Nervo Óptico, atuante desde a segunda metade da década de 1970, ciente sobre as experimentações artísticas que vinham ocorrendo ao redor do Brasil e do mundo, questionaram a natureza da arte e agiram no sentido de apresentar ao circuito do sul do país a vertente conceitualista já existente em território latino-americano, aproximando a arte gaúcha das construções poéticas internacionais.

Incorporaram novos meios às suas linguagens, explorando o trabalho com fotocópias, imagens apropriadas, registros fotográficos, intervenções e performances, em sintonia com a poética da arte conceitual - trazendo ainda uma associação com o espírito dadaísta e do grupo Fluxus. Além disso, colocaram em questão a produção e do consumo de objetos simbólicos, abrindo pauta de discussão sobre o cenário de compra e venda cultural no contexto da cidade. Defendendo um entendimento ampliado do fazer artístico, colaboraram com a introdução das raízes do pensamento contemporâneo em arte fora do eixo Rio-São Paulo, trazendo ao sul do país novas mídias expressivas, adiante das disciplinas habituais.

O coletivo almejava o redesenho do mercado e criticava as decisões institucionais perante os bens simbólicos. Assim, propuseram uma criação heterogênea que ultrapassava a obra de arte. Se apoiaram nos avanços tecnológicos e na recente facilidade de acesso de mídias e técnicas de impressão da época como novas ferramentas para atingir um público expandido, apropriando-se de suportes gráficos e publicações editoriais, cujo objetivo era a expansão de suas ideias. Além disso, a utilização do espaço impresso como suporte poético servia como crítica institucional, uma vez que ameaçava a ditadura museal de legitimação cultural. Assim como artistas ainda não consagrados, espaços expositivos sem fins lucrativos, centros independentes e coletivos, os impressos também serviam como uma reação ao mercado oficial. Publicações vivem nas margens, e não no centro do sistema estável e estabelecido. “Elas prosperam na mudança e na impermanência, favorecem o processo em lugar do produto, e sofrem o risco de serem descartadas”.[1] Serviam como armas dentro do circuito artístico, tendo em vista sua força e potencial discursivo. Estas armas são, naturalmente, armas de papel, mas por isso mesmo podem ser impressas e distribuídas rapidamente e em amplo alcance

O impulso antiformalista conceitual levou os artistas a investigarem veículos externos às práticas ortodoxas como táticas de apresentação e, precisamente, esse foi um dos estímulos do coletivo. Essa questão foi, certamente, significativa para o alcance que os trabalhos experimentais obtiveram, na época, pela rede artística, uma vez que a produção de impressos

[1] ALLEN, Gwen. *Artists’ magazines:* an alternative space for art. Cambridge: MIT Press, 2011, p. 02.

associados à expressão conceitual facilitou em reverberar discursos de regiões específicas à longas distâncias. Muitos artistas atuaram na constituição desse campo paralelo ao das obras de arte propriamente ditas, apoiados sobre em escritos, manifestos, cartazes, revistas, entre tantos outros materiais gráficos que auxiliaram na circulação e na apresentação de seus pensamentos. A arte conceitual facilitou significativamente a participação de artistas no circuito, especialmente latino-americanos, em geral excluídos do sistema hegemônico de circulação de informações artísticas, centralizado na Europa e nos Estados Unidos. Essa foi uma das táticas atribuídas pelo Nervo Óptico, que além de exibirem seus trabalhos em espaços institucionais, organizaram uma publicação periódica que circulava pela cidade, pelo país e pelo exterior, levando a produção para além das fronteiras nacionais.

> Era o que precisávamos para mostrar ao mundo nossas ideias. [...] Foi o meio que encontramos para explorar novos conceitos e dizer que uma onda estava vindo, uma maneira diferente de se fazer arte. Mostrávamos para o mundo que em Porto Alegre viviam artistas que também pensavam de um modo novo. Queríamos ir além das fronteiras. E isso sem a Internet ou a mídia de hoje.[2]

Segundo Steven Leiber & Todd Alden*, em Extra Art: a survey of artists' ephemera,* o termo *ephemera* define toda rede de produção externa às obras -composta por folhetos, cartazes, cartões de visita, convites de exposições, anúncios em jornais, publicações periódicas (como livros, fanzines e revistas) - que se evidencia de forma mais contundente a partir do anos 1960 e 70 como documentação estratégica para anunciar, apresentar, divulgar e disseminar trabalhos artísticos. Se observarmos o caráter desmaterializado da produção em arte a partir desse período é possível perceber uma necessidade latente por informativos paralelos que comuniquem sobre os trabalhos que vinham acontecendo. Assim, caracterizam-se como (1) materiais concebidos e/ou criados por artistas para o propósito de serem reproduzidos; (2) de distribuição gratuita ou de baixo custo; (3) que apresentam uma relação complementar com a arte - (a) são uma expressão secundária de/sobre o universo artístico, (b) componentes integrais de arte ou, até, como arte em si. A maior parte de *ephemera* funciona em uma relação complementar com os eventos artísticos ou com a arte em si; em certos casos, no entanto, esse caráter suplementar e transitório situa *ephemera* não simplesmente em uma relação externa com a arte, mas também, de forma ambivalente, como parte integrante dela própria. Esse tipo de produção geralmente ocupa as margens da arte ao invés de seus espaços principais (como galerias e museus). Quando criada e/ou concebida propositadamente por artistas, pode também ser entendida como arte.[3]

A partir desse ângulo, a publicação, em formato de cartazetes, pensada pelo grupo, intitulada *Nervo Óptico: uma publicação aberta à divulgação de novas poéticas visuais* (1978-1979), pode ser analisada como um exemplo de *ephemera,* trazendo todas as ambivalências que seu termo sugere. Eram pequenos cartazes, em folha de ofício, impressos em preto-e-

[2] LANES, Telmo in CARVALHO, Ana Maria Albani de *(org). Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 20.
[3] LIEBER, Steven (org.). *Extra Art:* a survey of artists' ephemera. San Francisco: CCAC/Smart, Art Press, 2001, p. 22.

branco, com tiragens de cerca de 2 mil exemplares, distribuídos gratuitamente em faculdades, livrarias, galerias e, inclusive, remetidos pelo correio à críticos de arte e outros agentes culturais de distintos centro do país e do exterior. O formato ofício A4, serve como cartaz, como quadro de parede, é adequado para o manuseio, para leitura e, ainda, apropriado para o envio pelo correio.[4]

Os impressos alteraram a experiência com relação às obras, já que o trabalho de um artista passa a ser visto fora do espaço da galeria com maior facilidade e de forma mais espontânea. O intuito dos impressos era disseminar as obras do coletivo a partir de um objeto banal, transitório, de fácil acesso, todavia, por apresentarem uma preocupação estética, por serem concebidos visual e conceitualmente por artistas, e por estarem em direta sintonia com a poética argumentada na época, esses cartazetes se aproximam do limiar entre obra e publicação.

Abre-se, então, a discussão sobre sua função/classificação, que situa-se no limbo entre documento e objeto artístico. Para isso, é significativo perceber seu caráter emblemático para o coletivo. O próprio apelido do grupo foi dado segundo o nome da publicação. Ressalta-se que, de acordo com Clóvis Dariano, é delicado denominarmos o grupo de artistas como um coletivo, propriamente dito. Segundo ele, o que ocorreu entre os anos 1977 e 1978 foi mais uma reunião de ideias e uma convivência criativa, na qual se manteve a existência de produções individuais entre cada um dos participantes. Os integrantes trocavam experiências, dividiam espaços, argumentavam sua crenças. Mas, ainda assim, seguiam em produções distintas e não dependentes do grande grupo. A partir dessa perspectiva, a publicação vem a ser a única produção efetiva do coletivo, uma vez que foi o único trabalho acompanhado, palpitado e assinado por todos. Para ele, os cartazetes são a única expressão em comum que refletia o interesse geral em confrontar o sistema em nome de uma defesa pela liberdade de expressão e inserção no mercado. Levando em conta esse posicionamento, os impressos assumem um papel importante de representação de um grupo de artistas e de porta voz de um interesse ou de uma luta em comum.

Os cartazetes apresentam um vínculo bastante próximo que os artistas estabeleceram com os veículos comunicativos, tendo na página um meio imediato e efetivo para recriar processos mentais a partir da linguagem verbal, visual e icônica. Não apenas usaram a publicação como meio para documentação de seus trabalhos, como também a exploraram como um veículo em si. Esses projetos investigavam os aspectos inerentes do suporte, buscando potencializar as propriedades do cartaz como forma de expressão a favor do trabalho artístico publicado.

O conteúdo trazido nos cartazetes era selecionado e construído pelos próprios participantes. Eles atuavam como editores-curadores desse material, definindo o que seria transmitido e como seria organizado visualmente. Eram responsáveis pela diagramação, escolhas tipográficas, desenhos de assinatura visual, ordenação de elementos no espaço, assim como pelo levantamento de conteúdo. Sua interdisciplinariedade é evidente ao observar

[4] LANES, TELMO. Entrevista concebida em 02 de Maio de 2014, meio digital.

a aproximação existente entre o campo da comunicação com a fotografia documental e o *design* gráfico, redimensionando a arte para um estudo de reflexão a seu respeito articulada a outros conhecimentos. Os artistas, em sua produção, apresentavam uma linha comum que seria a utilização ou apropriação da linguagem imagética, através do vínculo com o dispositivo fotográfico, seja a partir do emprego da máquina fotográfica, das técnicas de revelação, seja a partir de recursos de fotocópias, ampliação ou montagens. Assim, os trabalhos realizados surgem como um levantamento de problemáticas sobre a natureza da arte, ou de forma mais específica, sobre a natureza da imagem e suas "possibilidades de significação".[5]

Para Leszek Brogowski, professor e pesquisador do campo da produção de publicações de artistas, se o próprio artista se dispõe a organizar, planejar e produzir materiais gráficos que agreguem informações a sua produção poética estamos nos deparando, imediatamente, com um tipo de obra desse artista.[6] O conjunto de material produzido de maneira paralela às obras pontua a existência de uma nova rede ampliada de documentos que discutiam e registravam o campo cultural a partir de novos paradigmas e, portanto, não podem mais estar dissociados do sistema em que se encontram.

A questão de categorização de um material que apresenta uma definição híbrida e instável instiga distintas avaliações. Para a pesquisadora Cristina Freire, em meio a um contexto onde as definições são frágeis e as classificações oscilantes, a legitimação de um trabalho é dada a partir da situação de exibição institucional. De acordo com Freire, o valor de exibição é que "batisa" uma produção como "obra de arte",[7] sendo fator decisivo na consagração de *ephemera* como arte em si.

> Ao mesmo tempo que o museu é contexto, ele é necessário como lugar de exposição. No limite, o valor da exibição quando agregado às coisas é que as torna "obras de arte". Tal legitimidade é confirmada também pelo catálogo que irá assegurar sua memória, sua posteridade.[8]

No caso da publicação *Nervo Óptico*, sua funcionalidade apresenta-se, inicialmente, como veículo comunicativo e expõe a poética do coletivo a partir de registros e construções gráficas, situando-se como documentação periódica do grupo. Por outro lado, uma vez que a atuação dos artistas passou a ganhar reconhecimento, os cartazetes passaram a ser expostos em instituições, agregando tal valor de exibição–como no caso de exposições realizadas na Fundação Vera Chaves Barcelos. A partir de então, a força poética do impresso é ressaltada e torna-se difícil reduzi-lo a sua exclusividade documental.

Atualmente, as publicações de artistas, em geral, têm sofrido transformações sobre sua circulação considerando a própria modificação de sua participação na constituição historiográfica. O trânsito de impressos, que surge de forma periférica ao sistema, hoje, passa a

[5] CARVALHO, Ana Maria Albani de *(org). Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 37-38.

[6] BROGOWSKI, Leszek. *Editar a arte*. Palestra proferida pelo DAV, Comgrad História da Arte, Porto Alegre, 2013.

[7] FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo*: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 35-38

[8] IBID, p. 36

ser incorporado em espaços expositivos, girando pelo mercado e elevando seu valor simbólico. A incorporação da produção de peças alternativas pelos museus indica algumas contradições, já que essas criações foram concebidas justamente contra o caráter mandatório e cerrado dos órgãos culturais. No entanto, uma vez dentro dos museus, esses trabalhos incentivarão a provocação dos moldes da organização institucional, excitando a reflexão sobre os critérios de exposição e de documentação. "Desmaterializados, transitórios, são atributos que negam a perenidade exigida nos museus e, à primeira vista, tais trabalhos estariam negando sua própria essência ao serem 'museologizados'".[9] A transfiguração da obra de arte já vinha sendo anunciada, uma vez que a estrutura da tradição museal já não se adequa às poéticas artísticas há algumas décadas.

> (...) o paradigma moderno dos museus já não se adequa às poéticas artísticas há algumas décadas. Uma alteração do que chamamos de "obra de arte" vem ocorrendo desde, pelo menos, a segunda metade do século XX. Não se trata aqui de uma simples alteração semântica, mas sim epistemológica; ou seja, não apenas o objeto *de* arte mas sobretudo o objeto *da* arte deve ser reconsiderado. O que implica, necessariamente, uma crítica às instituições que pavimentam o caminho à legitimação das narrativas.[10]

O raciocínio levantado por Freire é pertinente e aponta a fragilidade da concepção museal sobre a dificuldade de alocar produções alternativas e conceituais tendo em vista a indefinição de seu lugar simbólico, já que entram em colapso com a logística anteriormente estabelecida pelos órgãos consagradores. Isso implica em um consequente obstáculo para pesquisadores em encontrar trabalhos de impressos de artistas, visto que não se tem ao certo o destino dessas peças. Observa-se a incerteza sobre os espaços de conservação que alternam-se entre centros documentais, bibliotecas, acervos institucionais ou privados. O fato marca a importância da criação de novas metodologias de análises, assim como de reconhecer esses "novos objetos" a partir de suas peculiaridades e respeitando sua natureza intrínseca.

Qual seria o local adequado destinado aos cartazetes, tendo em vista a necessidade de se valorizar também o vigor poético, além do informacional? Nem toda obra *ephemera* deve acabar em galerias ou museus. Perceber sua potencialidade não significa equivalê-la com demais obras com "aura" e situá-la nos mesmos locais, mas reconhecer seus aspectos próprios. Deve, sim, encontrar-se disponível para o público, possibilitando seu acesso e seu estudo, mas através de espaços que abarquem suas características, reconhecendo as particularidades inerentes de cada objeto. A questão é ativar o dispositivo de exposição desses materiais e analisar como se deve lidar com esses aspectos nas instituições. Os artistas responsáveis pela produção do periódico *Nervo Óptico*, hoje, decidiram distanciá-lo de museus e galerias - exceto em exposições específicas sobre o tema - e realocá-lo no Centro Documental da Fundação Vera Chaves Barcelos. Assim, não trata-se de reduzi-lo à contemplação visual. Nem de fixá-lo, trancá-lo em vitrines ou destituir da possibilidade de leitura e manuseio. O centro Documental

[9] IBID, p. 41

[10] IBID, p. 169

permite o acesso, a manipulação (com os devidos cuidados conservatórios), garantindo sua funcionalidade.

A questão desperta a importância de reconhecer essas produções em suas múltiplas formas e de se pensar estratégias de documentação para agregá-las como parte integral e indissolúvel da atividade em arte. Esse *corpus* artístico alternativo aumenta a possibilidade de desfrute da arte de maneira geral, uma vez que apresenta uma rede paralela elucidativa do pensamento criativo de muitos artistas. Publicações de artistas, sendo uma extensão da produção em arte e, portanto, dignas de exibição, estudo e contemplação, exigem novos formatos de apresentação e provocam novas relações entre obra e espectador. Mais ainda, migrando entre sua função simbólica, artística ou informacional, afirmam-se como fontes primárias e devem manter suas reverberações à longo alcance.

Referências Bibiográficas:

ALLEN, Gwen. *Artists' magazines:* an alternative space for art. Cambridge: MIT Press, 2011
BROGOWSKI, Leszek. *Editar a arte*. Palestra proferida pelo DAV, Comgrad História da Arte, Porto Alegre, 2013.
CARVALHO, Ana Maria Albani de *(org). Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo*: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 35-38
LANES, Telmo. *Entrevista Telmo Lanes*. Porto Alegre, 02 de Maio de 2014, Entrevista concebida à autora, meio digital.
LIEBER, Steven (org.). *Extra Art:* a survey of artists' ephemera. San Francisco: CCAC/Smart, Art Press, 2001.

Coleções em Diálogo: o Museu Mariano Procópio e a Pinacoteca de São Paulo

Valéria Piccoli
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Resumo: A remodelação da exposição do acervo da Pinacoteca de São Paulo - projeto concluído em 2011 - adotou como partido abrir espaços no circuito da coleção para a apresentação de mostras temporárias, que visam expandir a compreensão daquele conjunto de obras por meio do estabelecimento de diálogos. Uma das estratégias adotadas para promover esses diálogos é apresentar nessas salas de coleções de outras instituições, cujo perfil seja semelhante ao do museu. *Coleções em diálogo: o Museu Mariano Procópio e a Pinacoteca de São Paulo* é o título de uma mostra que integra este programa expositivo. O presente texto propõe explorar a aproximação entre os acervos propiciada pela exposição, a partir das pinturas de paisagem brasileira presentes em ambas as coleções.

Palavras chave: Museus de arte; Colecionismo; Arte brasileira - Séculos XIX e XX.

Abstract: The installation of the Pinacoteca de São Paulo's collection, completed in 2011, adopted as a strategy the opening of some rooms for temporary exhibitions to be presented side by side with the collection. The aim of this platform is to expand the understanding that set of works by promoting fruitful dialogues. One of the ways to promote these dialogues is to bring selected works from other institutions, whose profile is similar to that of Pinacoteca, and present them in these rooms. *Collections in dialogue: Museu Mariano Procópio and the Pinacoteca de São Paulo* is the title of a show that is part of this exhibition program. What this paper proposes is to explore further the links between the collections provided by the exhibition from the point of view of landscape paintings that are presented in both collections.

Keywords: Art Museums; Collecting; Brazilian art - Centuries XIX and XX.

O desejo de afirmar junto ao seu público que nenhuma coleção, por mais enciclopédica que se pretenda, é completa orientou a opção por uma estratégia de ativação do acervo da Pinacoteca, que consiste na realização de exposições temporárias alocadas no circuito de visitação da coleção do museu. Esse partido expositivo, definido quando da reinstalação do acervo da instituição em 2011, tem promovido a realização de mostras de tipologias diversas,

que vão desde pequenas exposições monográficas, a inserções de obras contemporâneas que se colocam em contraponto ao acervo histórico ou mesmo recortes de coleções de outras instituições cujas características sejam semelhantes às da Pinacoteca. Reforça-se assim a ideia de que o acervo de um museu é sempre um fragmento de um conjunto patrimonial maior, que ganha em sentido e em possibilidades de leitura na medida em que são reconstruídas certas teias de relações.

A mostra *Coleções em diálogo: o Museu Mariano Procópio e a Pinacoteca de São Paulo* faz parte desse programa que busca aproximar coleções afins. Com trajetórias paralelas, ambas as instituições angariaram ao longo de suas histórias conjuntos de obras dos mais representativos da arte brasileira. De um lado, a Pinacoteca, fundada em 1905 por iniciativa do Governo do Estado de São Paulo, compôs seu acervo inicial a partir da transferência de obras provenientes do Museu do Estado (atual Museu Paulista da USP), ampliando-o gradativamente por meio de outras aquisições feitas pelo governo estadual, além da ativa participação da sociedade civil por meio de doações de colecionadores e artistas. O Museu Mariano Procópio (MAPRO), por sua vez, foi constituído a partir de uma coleção privada organizada em museu aberto ao público em 1921 e doada ao município de Juiz de Fora em 1936. A observação de seu acervo inicial permite vislumbrar as inclinações da família Ferreira Lage, que iluminam os critérios e escolhas feitas na organização do museu. Mesmo não constituindo exclusivamente um museu de arte, já que suas coleções compreendem também as ciências, a história e as artes decorativas, um dos aspectos mais destacados do acervo do MAPRO é sua conexão com o círculo que se articula em torno da Escola Nacional de Belas Artes. Nessa coleção estão representados alguns dos mais atuantes artistas na transição do século XIX para o XX, todos ligados aos desdobramentos da tradição acadêmica nesse período de transição.

Um dos temas explorados na exposição para relacionar os dois acervos é a pintura de paisagem, que, juntamente com a pintura de história e a representação do feminino compõem o círculo de diálogos propostos. Vale destacar que ambas as instituições possuem conjuntos significativos de pinturas de paisagem tanto brasileira quanto estrangeira, com destaque para a produção de artistas europeus estabelecidos no Brasil e da geração atuante no início do século XX. O presente texto tratará de promover uma aproximação comparativa entre as obras deste gênero presentes nas duas coleções, ocupando-se da representação da paisagem brasileira.

A paisagem brasileira nas coleções do MAPRO e da PESP

Um dos artistas que ocupa lugar de destaque nas coleções abordadas é Nicolau Facchinetti (1824-1900), pintor natural de Treviso, Itália, que desembarcou no Rio de Janeiro em 1849. Nos 50 anos em que viveu no país, Facchinetti trabalhou como professor de desenho e pintura até consolidar o prestígio de seu Gabinete de Vistas do Brasil, chegando a anunciar-

se no Almanaque Laemmert como pintor do Duque de Saxe. Angariou um amplo grupo de mecenas entre os barões do café e os diplomatas estrangeiros, praticando diligentemente seu ofício sempre à margem da Academia de Belas Artes.[1]

O tema mais recorrente na obra de Facchinetti é a paisagem do Rio de Janeiro e dos seus arredores - aí incluídos Niterói, Paquetá, Petrópolis e Teresópolis -, que o artista registrou à maneira dos pintores de *veduta* italianos. Nesse sentido, sua obra não é exatamente inovadora, tendo como característica mais evidente a observância com relação aos cânones clássicos da composição da paisagem: a presença do bastidor, onde o artista situa elementos verticais, como árvores ou formações rochosas, que enquadram a vista e dirigem o olhar para o plano de fundo da pintura, zona de luminosidade mais intensa.

Contudo, pode-se falar de um "estilo Facchinetti" na pintura de paisagem brasileira, marcado pela aparente contradição entre a espacialidade que se quer abrangente e o extremo detalhismo na representação dos elementos do quadro, especialmente os que compõem o primeiro plano. Não à toa, muitos críticos contemporâneos a ele lhe atribuíram a fama de "miniaturista" e Gonzaga Duque chegou mesmo a se referir à sua técnica como "miniatura aplicada à paisagem".[2] Essa atenção ao detalhe se combina em Facchinetti ao gosto pela amplidão das vistas e pela extensão dos espaços, sendo esse sentido grandioso da paisagem uma das características constitutivas de sua poética.

Tradicionalmente, o primeiro plano de uma pintura paisagem concentra o elemento narrativo da cena. Com mais frequência, na obra de Facchinetti, esse plano é paralelo à borda inferior da pintura. Entretanto, por vezes, o artista opera alterações nesse esquema compositivo, quando o primeiro plano se introduz como uma forte diagonal ou como uma curva abrupta, forçando o olhar na direção de um ponto de fuga deslocado do centro. É o caso da composição da pintura *Lagoa Rodrigo de Freitas* (1888) que pertence à coleção do MAPRO, como também de *Praia de Icaraí, Niterói* (1877)*,* da coleção da Pinacoteca, ou de outras obras em que a paisagem é representada a partir da beira mar.

Facchinetti adotava como procedimento fixar uma superfície de madeira no verso do *chassis* de suas pinturas feitas sobre tela. Sobre ela o artista anotava com tinta vermelha a descrição da vista representada, a data de execução da obra, quem a teria encomendado ou para que evento ela teria sido executada. Essas descrições são muito importantes no sentido de esclarecer qual o principal público das obras do artista, assim como certos procedimentos por ele adotados. É pena, aliás, que na maioria dos casos de obras que passaram por restauro as anotações não tenham sido conservadas.

A pintura pertencente ao MAPRO é uma das que ainda conserva esse verso.[3] A inscrição nos dá conta de que se trata de uma vista da "Lagoa Rodrigo de Freitas. Quadro pintado do

[1] Para uma biografia do artista, ver: Carlos Martins; Valéria Piccoli (org.). *Facchinetti.* Rio de Janeiro: CCBB, 2004. Catálogo de exposição.

[2] Gonzaga Duque. *Arte brasileira.* Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das Letras, 1995, p.132.

[3] A título de curiosidade, a pintura da Pinacoteca traz inscrição semelhante: "Praia d'Icarahy, tomada do natural em Julho de 1877, expressamente para fazer parte do leilão promovido por S.A. Imp. a Princeza Isabel-Regente em favor das victimas da secca nas províncias do Norte do Império // nota do AUTOR Nicolau Facchinetti".

natural em setembro de 1888 por encomenda do Il.mo Snr. Visconde de Cavalcanti (efeito da manhã). Nota do autor Nicolau Facchinetti".

O fato de ter sido um político importante como Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque, o Visconde de Cavalcanti, a encomendar a obra ao pintor só vem reforçar a inserção de Facchinetti em meios influentes da Corte. 1888 foi o ano em que aquele senador e ministro do império foi agraciado com o título de "Visconde com honras de grandeza".[4] Nesta altura, também, ele já havia sido nomeado presidente da Comissão Brasileira para a Exposição Universal de Paris, que se realizaria em 1889. Nesse sentido, é curioso notar a presença de uma bandeira da França junto às palmeiras no primeiro plano da pintura. O que ela estaria sinalizando, para além das óbvias conexões do Visconde com a cultura francesa, ainda é motivo de especulação. É certo que nenhuma das construções vistas à direita da cena poderia ser residência dos Cavalcanti de Albuquerque, que viviam em Botafogo.

Por quê o Visconde teria encomendado ao pintor exatamente esta vista da Lagoa? Uma possível resposta está no casal que conversa junto aos trilhos de bonde. É comum nas obras do artista italiano que os encomendadores ou algum personagem significativo sejam representados no primeiro plano da pintura. No caso da obra do MAPRO, no entanto, não há como afirmar nada nesse sentido.

Atestando ainda as relações entre Facchinetti e a família Cavalcanti de Albuquerque há na mesma coleção um pequeno desenho que traz uma dedicatória em francês endereçada à esposa do Visconde: "À Mme. La Vicomtesse de Cavalcanti, souvenir de Nicolau Facchinetti. Theresópolis, Hermitage, le 17 jan.er 1889"

Segundo Armando Vieira,[5] a fazenda Ermitage foi adquirida pelo Visconde de Cavalcanti em fins de 1888. Nessa altura, as vistas de Teresópolis já haviam se tornado um dos assuntos mais recorrentes na obra de Facchinetti, que era um notório frequentador do lugar. O desenho realizado pouco tempo após a aquisição da propriedade e dedicado à esposa do proprietário - que lhe encomendara uma obra poucos meses antes - pode ter sido uma maneira de sugerir à Viscondessa a possibilidade de reproduzir a vista em pintura. Isso não seria novo na carreira do artista, como atestam outros desenhos de propriedades executados por ele desde a década de 1850.

Os desenhos conhecidos de Facchinetti não são muito numerosos e, em sua maioria, apresentam um nível de acabamento muito cuidadoso, como podemos observar, por exemplo, nos três exemplares que pertencem à Pinacoteca. Nesse sentido, o desenho da coleção do MAPRO é uma bem vinda exceção. Por ser mais espontâneo, de gesto mais solto e de menores dimensões, se caracteriza claramente por ser um desenho de anotação.

Há que se admitir, entretanto, que Facchinetti é um caso bastante excepcional no contexto dos artistas europeus estabelecidos no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, já que uma série de evidências atua em favor de uma delimitação clara de seu campo

[4] Smith de Vasconcellos. *Archivo Nobiliarchico Brasileiro.* Lausanne: Imprimerie La Concorde, 1918, p.125-126.

[5] Armando M. O. Vieira. *Therezópolis.* Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1938, p.161.

de atuação. O mesmo não ocorre com outros artistas e Henri Nicolas Vinet (1817-1876) é um bom exemplo disso. Mesmo sendo um dos mais notáveis pintores de paisagem a viver e produzir na Corte, não chega a ser muito o que se conhece sobre seus 20 anos passados no país, a partir de 1856.

Na verdade, não é muito também o que se sabe sobre a formação artística de Vinet na França. São atestadas participações no Salão de Paris a partir de 1841, apresentando telas cuja temática aproxima seu trabalho da produção dos pintores da Escola de Barbizon. A historiografia brasileira, aliás, tem reafirmado, de modo um tanto vago e sem evidências documentais, que o artista teria sido aluno do pintor Camille Corot, fato que ainda está por ser melhor investigado.

Se comparado com as composições de Facchinetti, é fácil perceber o quão diverso é o princípio utilizado por Vinet para estruturar suas paisagens. A começar pela superação da tradicional estrutura dos três planos, já que nas obras de Vinet não há o bastidor escuro que enquadra a vista. O artista situa o ponto de interesse da paisagem ao fundo da composição e diversos elementos organizados em linhas diagonais dirigem o olhar do observador para o horizonte da pintura. Por vezes, Vinet promove na composição fortes contrastes entre zonas escuras e outras mais iluminadas, valendo-se da incidência de luz sobre a cena para desenhar o caminho que o olhar deve percorrer. Sua paleta de cores - de tons ocres, verdes escuros e azuis intensos - concorre para gerar a sensação de observar uma paisagem quase palpável, em que parece possível adivinhar a textura de cada elemento. Longe de ser a paisagem idealizada e algo distante de Facchinetti, as obras de Vinet parecem estar ao alcance do observador.

Esses elementos estão presentes na *Vista do convento de Santa Tereza tomada do alto de Paula Matos,* obra datada de 1863, que pertence ao acervo da Pinacoteca. Nela, um foco de luz que incide pela esquerda da cena atravessa as zonas densas e escuras de vegetação e continua em ziguezague projetando-se pelo branco do casario até a linha de horizonte, que divide a composição ao meio. Vemos com a mesma nitidez o casal em primeiro plano e os arcos da Lapa ao fundo, como se não existisse atmosfera entre o que está próximo e o que está distante.

A existência de um estudo executado como base para esta pintura, hoje na coleção do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, só vem reafirmar a ligação de Vinet com a escola de pintura naturalista francesa, fundada na prática da observação direta da natureza e dos seus fenômenos. Essa observação se concretiza em esboços feitos a óleo (e não mais desenhos ou aquarelas) diante da paisagem real, possibilitando uma abordagem mais imediata do motivo, bem como estudos das condições da luz em diferentes horas do dia, correções e ajustes na composição dos volumes. Esse modo de esboçar a paisagem *au plein air* foi popularizado pelos artistas da Escola de Barbizon durante as décadas de 1830 e 1840 na França, exatamente nos anos de formação de Vinet. Foi certamente facilitada, é importante lembrar, pelo surgimento no mercado dos materiais artísticos de tintas para pintura

comercializadas em bisnagas, o que tornava mais simples o transporte dos pigmentos e a execução da pintura em campo. Os esboços eram posteriormente retrabalhados dentro do ateliê na confecção de pinturas de maiores dimensões, cuja temática despojada e simples se opunha à retórica e dramaticidade da pintura de história contemporânea.

As dimensões do estudo do MNBA - 30 x 43,5 cm - são muito próximas das dimensões da pintura de Vinet que pertence ao MAPRO, o que nos faz indagar se esta também poderia ser um estudo executado ao ar livre pelo artista. O nível de acabamento da pintura, especialmente no primeiro plano e nas áreas de vegetação, feito de pinceladas que mais definem a tonalidade da cena que as formas daquilo que é representado, corrobora para esta hipótese. A presença de animais na composição e de um edifício em ruína sobre uma elevação evocam certas temáticas pastorais que marcaram a pintura de paisagem do século XVII, certamente familiar a Vinet.

De toda forma, é difícil precisar qual é exatamente a paisagem representada na pintura do MAPRO. É sabido que Vinet não se aventurou para muito além dos arredores do Rio e a presença das montanhas azuladas ao fundo da composição, bem como do que parece ser um braço de mar junto a elas, são elementos bastante característicos de suas composições cariocas. O estilo arquitetônico do edifício situado no cume do monte, entretanto, não é totalmente reconhecível. A única construção no Rio cuja implantação e tipologia podem ser consideradas semelhantes ao edifício representado é o Hospital dos Lázaros, próximo a São Cristóvão, distinguível em algumas vistas registradas anos antes por artistas como Thomas Ender e Leandro Joaquim. O Hospital dos Lázaros, no entanto, parece nunca ter estado na situação de ruína que aparenta estar a construção representada na pintura, o que de fato não permite conclusões mais definitivas.

Vinet foi professor de pintura por praticamente todo o tempo em que residiu no Brasil, mantendo anúncios periódicos no Almanaque Laemmert, assim como Facchinetti. Os dois, aliás, mantiveram por vários anos ateliês próximos na mesma Rua da Quitanda, no centro do Rio.

Benno Treidler (1857-1931) é mais um entre esses pintores de paisagem presentes no acervo do MAPRO que pertence ao grupo dos estrangeiros estabelecidos no Rio de Janeiro como professores de pintura. Formado pela Academia de Belas Artes de Berlim, transferiu-se para o Brasil em 1885 para trabalhar na Casa da Moeda.[6] A partir de 1890, participou regularmente das Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes, expondo algumas telas a óleo, mas, com mais frequência, aquarelas.

O artista é, aliás, saudado em diversos jornais de época como sendo um exímio aquarelista, tendo sido mesmo considerado “o nosso impressionista por excelência, no bom e verdadeiro sentido do termo como hoje é ele compreendido”.[7] Duas obras pertencentes

[6] Para uma biografia mais completa do artista, ver: Maria Elizabete Santos Peixoto. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1989, p. 207-221.

[7] NOTAS DE ARTE. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 21 set. 1905, p. 3. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/ (consultado em agosto de 2014).

à coleção da Pinacoteca atestam seu domínio técnico da representação da paisagem pela aquarela: a *Rua Primeiro de Março,* um flagrante urbano do centro do Rio; e a *Vista da praia de Botafogo* (Figura 1), uma tomada do perfil do Corcovado à contraluz, no momento do por do sol. Nesta obra em particular, se revela o gosto do artista pelas situações fugazes em que a incidência da luz sobre a paisagem a transforma rapidamente. A composição é estruturada de modo a que 2/3 da cena seja ocupada por áreas de céu e água. As águas da baía de Botafogo funcionam como um grande espelho que o artista introduz em primeiro plano, onde se multiplicam em manchas de cor superpostas os reflexos das montanhas e as diferentes tonalidades do céu de crepúsculo.

A mesma atenção aos valores tonais da paisagem num momento em que condições atmosféricas se transformam pode ser percebida na pintura *Praia do Leme* (Figura 2)*,* que pertence ao acervo do MAPRO. À primeira vista, trata-se de uma cena corriqueira de canto de praia, onde não há uma narrativa precisa, bem semelhante, aliás, a diversas das pinturas de autoria dos artistas do Grupo Grimm. Na vista de Treidler, nuvens se adensam à esquerda da composição projetando uma área sombreada sobre a praia. Gradualmente, a luz vai banhando a paisagem até a extremidade direita da pintura, área toda imersa em brilhos e reflexos. A estudada gradação de cinzas que compõem as nuvens, os delicados reflexos azuis nas ondas que chegam à praia, tudo concorre para a sensação de observar a natureza em constante movimento e transformação. Conhecedor das tradições da representação da paisagem, Treidler se vale do artifício de localizar a zona iluminada da pintura ao fundo da composição, o que colabora para acentuar a sensação de profundidade da cena. A vista do canto de praia, dessa forma, nos sugere a extensão do espaço aberto, que está para além daquilo que podemos ver.

Figura 1 - Benno Treidler, *Vista da praia de Botafogo*, 1895. Aquarela sobre papel, 19,1 x 34,9 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Coleção Brasiliana / Fundação Estudar. Doação da Fundação Estudar, 2007.

Figura 2 - Benno Triedler, *Praia do Leme,* 1888 - óleo sobre tela 75 x 101 cm. Acervo do Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG. Foto: Isabella Matheus.

Os alunos e seguidores de Grimm estão representados na coleção do MAPRO por obras de Antonio Parreiras (1860-1937) e Hipólito Caron (1862-1892). A *Praia de Botafogo em dia de regata* de Parreiras*,* que pertence à coleção do MAPRO, é uma obra do início da trajetória deste artista, que foi um dos jovens alunos que abandonou

a Academia em 1884 para acompanhar o mestre Georg Grimm a Niterói (sua cidade natal, aliás). Naquela altura, embora já tivesse sido aluno de desenho na mesma Academia desde os 18 anos, Parreiras tinha frequentado a aula de pintura de paisagem por pouco mais de um ano.[8] Efetivamente seu aprendizado formal de pintura era, portanto, bastante recente. Foi em Niterói, sob a orientação de Grimm e na convivência com seus colegas praticantes da pintura ao ar livre - período em que executou a obra em questão -, que a obra de Parreiras foi ganhando maturidade. O artista viajaria para a Itália para complementar sua formação e arriscaria mais e mais na realização de pinturas de grandes formatos. Em 1897, ao ter sua monumental tela *Sertanejas*, hoje no Museu Nacional de Belas Artes, adquirida para decoração do palácio da presidência da República, o artista se consagrou como um dos pintores de maior prestígio no país, passando a receber diversas encomendas para obras de caráter público.

Do ponto de vista da sua composição, a pintura do MAPRO é marcada pela curva acentuada que delimita o contorno da praia de Botafogo. Já tivemos oportunidade de notar que esse é um recurso bastante recorrente na representação de cenas à beira-mar e Parreiras se vale dele nas muitas paisagens de marinha que produziu. Na *Praia de Botafogo*, essa curva vem acrescentar dinamismo à composição, o que condiz com a atividade esportiva que ali se realiza e que é, afinal, o tema da pintura.

Sendo uma obra da juventude do artista, é normal que haja certa hesitação na execução, que é visível aqui não apenas na perspectiva das edificações que margeiam a praia, como na alternância entre áreas de fatura mais lisa e outras com maior acúmulo de tinta.[9] As áreas de vegetação, situadas no plano médio, e as areias da praia são executadas com pinceladas carregadas de matéria, ao contrário das outras partes da pintura. O barco que participa da regata é quase que um delicado desenho feito em preto com pincel fino e quase que flutua sobre as calmas águas azuis da baía de Botafogo. A tonalidade geral é de uma pintura pálida, toda de tons que se harmonizam e sobre a qual incide uma luz uniforme. A escolha do artista é pela ausência de contrastes de luz ou de cor.

Essa uniformidade no tom geral da pintura seria um recurso ao qual Parreiras retornaria em outras pinturas posteriores. É o caso de uma série de obras suas datadas da transição do século XIX para o XX, como *Dia de mormaço*, de 1900, da Pinacoteca. A evocação do mormaço do título é conseguida na pintura por meio da simulação de uma luz muito branca que quase anula as cores da paisagem. Vale notar que aqui também o artista opta, para dar dinamismo à organização da cena, por introduzir um caminho que cruza a pintura em diagonal conduzindo nosso olhar para o horizonte.

Já a *Paisagem* (Figura 3), de Hipólito Caron, como o próprio título insinua, não se pretende como representação de nenhum local em particular. Trata-se de uma vista corriqueira, onde nada de especial se passa e que parece ter sido surpreendida pelo pintor durante

[8] Para uma cronologia da vida do artista, ver: Ana Paula Nascimento. *Antonio Parreiras. Pinturas e desenhos.* São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013. Catálogo de exposição.

[9] Desconhecemos o histórico da obra no que diz respeito às intervenções anteriores de conservação, que podem ser responsáveis pela não uniformidade da matéria pictórica.

uma caminhada pelo campo. O artista nos convida então a observar esse despretensioso trecho de rio ladeado de vegetação, tendo ao fundo uma montanha e o céu. O curso do rio que cruza a paisagem em diagonal e se afunila em direção ao horizonte nos ajuda a melhor intuir as distâncias entre os elementos e a profundidade da cena. A formação acidentada da topografia permite ao artista explorar diferentes qualidades da luz no local: as copas das árvores são vistas à contraluz e em contraste com o céu azul; na superfície da água vemos uma gama de reflexos marrons e verdes; à direita, a vegetação é de tons mais escuros de verde, enquanto à direita, os verdes são claros e suaves. Não há sinal de presença humana. O formato vertical, acentuado pelos troncos esguios das árvores, permite ao artista incluir um trecho maior de céu. As pinceladas são soltas, mas precisas. Está aí a lição de Grimm, tão bem compreendida por seu aluno.

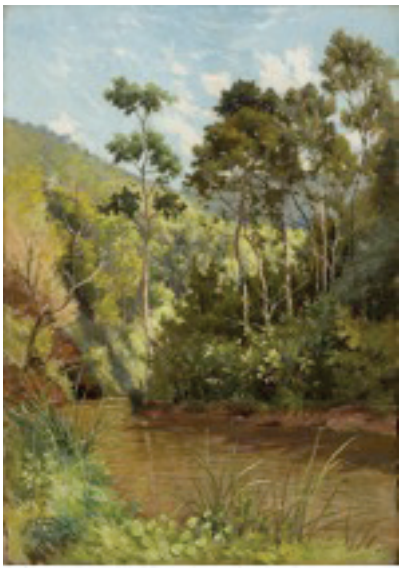


Figura 3 - Hipólito Boaventura Caron *Paisagem*, 1890. Óleo sobre tela 108 x 77 cm. Acervo do Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG. Foto: Isabella Matheus.

A produção de Caron não é, infelizmente, muito numerosa, uma vez que o artista faleceu precocemente, pouco antes de completar 30 anos, de febre amarela.[10] A pintura que pertence à coleção do MAPRO foi realizada dez anos após o ingresso de Caron na Academia Imperial de Belas Artes e já revela um artista maduro, seguro e consciente de sua própria linguagem. O pintor teve uma especial ligação com a cidade de Juiz de Fora, tendo feito ali seus estudos primários, bem como sua primeira exposição individual, que ocorreu em 1884 no salão da Câmara Municipal. Um ano depois, ele partiria para a França, onde estudaria por três anos. De seu período francês, a Pinacoteca possui a pintura *Arredores de Paris.* De volta ao Brasil, fixaria residência em Minas Gerais. Realizaria diversas viagens pelo interior da província, sempre em busca de paisagens mais agrestes.[11]

Entre os pintores de paisagens brasileiras representados na coleção do MAPRO, os únicos cuja especialidade não é a pintura de paisagem são Henrique Bernardelli (1857-1936) e Rodolfo Amoedo (1857-1941). Bernardelli é autor de *Teresópolis,* obra datada de 1898. Pensando bem, talvez não seja pertinente falar em especialidade no caso de Bernardelli, dada a sua versatilidade e à capacidade de transitar da pintura de história à pintura de gênero, ao retrato e à paisagem com grande desenvoltura. Também, durante os nove anos em que residiu na Itália para seu aperfeiçoamento artístico, Bernardelli pintou inúmeras paisagens

[10] Para uma biografia do artista, ver: Carlos Roberto Maciel Levy em www.artedata.com.br (acessado em agosto de 2014).

[11] Para mais dados sobre o artista, ver: Maraliz de Castro Vieira Christo. "O mundo das artes nos jornais: Juiz de Fora no séc. XIX". In: Luiz Carlos Villalta; Maria Efigênia Lage de Resende. *A Província de Minas, 2.* Belo Horizonte: Autêntica Editora; Companhia do Tempo, 2013, p.223-250.

durante os verões que passou na ilha de Capri. Essas paisagens foram suas obras mais elogiadas entre o conjunto apresentado na exposição individual de pinturas do artista ocorrida no Rio de Janeiro em 1886.[12]

Quando pinta *Teresópolis*, Bernardelli é já um artista consagrado, professor da Escola Nacional de Belas Artes e vencedor de importantes premiações, entre as quais, a 3ª medalha na Exposição Universal de Paris de 1889, em que apresentou a tela *Os bandeirantes.* Anos mais tarde, ele realizaria outra pintura com o mesmo tema, que também pertence à coleção do MAPRO. Pensar essas duas obras em conjunto pode nos dar algumas pistas sobre a inscrição da pintura de paisagem na produção deste artista.

Bernardelli estrutura essa pequena paisagem serrana num movimento ascendente. A ausência de horizonte ou de possibilidade de escape para o olhar - afinal só se vê uma nesga de céu e este está coberto de nuvens - nos dá a impressão de submersão na natureza. A cena nada tem do acolhimento e do sentido contemplativo que vimos, por exemplo, na obra de Caron. Ao mesmo tempo, o artista parece querer investigar cada mancha de musgo sobre as pedras, seus diferentes formatos, o brilho da água sobre elas, as texturas das folhas de árvore. O que o artista nos propõe é uma abordagem bastante direta e investigativa dos elementos da natureza ali dispostos.

É impossível não notar certa semelhança entre as pedras que ocupam toda a metade inferior da pintura *Bandeirantes* e a composição que o artista nos apresenta em *Teresópolis.* Naturalmente a distância cronológica que separa as duas obras não nos permite afirmar qualquer relação direta entre elas. Mas o que essas pinturas sugerem é que Bernardelli, na maior parte das vezes, não pensa a paisagem como um fim em si, mas como processo de investigação cromática e formal na busca pela verossimilhança, que lhe é tão necessária na composição da cena histórica.

Se a obra de Bernardelli nos aponta para a intersecção entre paisagem e pintura de história, podemos pensar a obra *Sem título* de Amoedo também na confluência entre paisagem e cena de gênero. A pintura nos apresenta um menino parado sob uma árvore no que presumimos ser um jardim ou um quintal, dada a presença de um muro ou cerca ao fundo da cena. Nenhuma grande narrativa implícita. Mais que esse personagem do qual mal distinguimos as feições, a protagonista da pintura parece ser antes de tudo a luz, que filtrada pela copa da árvore, distribui pontos luminosos sobre as folhas do chão, sobre os arbustos, provoca sombras no muro, cai sobre o chapéu do menino. Mais uma vez, não há horizonte a ser descortinado, não há céu, nem uma porção de território a ser percorrida pelo olhar. Em lugar da amplidão do espaço aberto, um pequeno trecho de jardim. Nessa transição entre os séculos XIX e XX a paisagem adquire contornos mais íntimos, ganha um caráter mais e mais pessoal. Também os limites entre os gêneros da pintura, tão claramente demarcados durante o século XIX, se diluem, em favor da modernidade que se anuncia.

[12] Para uma biografia do artista, ver: Camila Dazzi. "Revendo Henrique Bernardelli". *19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte,* v.2, n.1, 2007. Disponível em www.dezenovevinte.net.

C B
H A

Comitê Brasileiro de História da Arte

www.cbha.art.br

C B
H A

Comitê Brasileiro de História da Arte