ISSN 2236-0719
2014 [2013-2014]

ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização
Ana Cavalcanti
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Setembro 2013

C B
H A

Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro - Setembro 2013

Organização

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

Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro - Setembro 2013

Comitê Brasileiro de História da Arte

Presidente: Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
Vice-presidente: Ana Cavalcanti (UFRJ)
Secretário: Emerson Dionísio de Oliveira (UnB) - a partir de outubro de 2011
Tesoureira: Marize Malta (UFRJ)

Endereço:
Departamento de Artes Plásticas
Instituto de Artes da Unicamp
Rua Elis Regina, 50
Cidade Universitária "Zeferino Vaz"
Barão Geraldo, Campinas, SP
13083-970 - Caixa Postal 6159

Comitê Científico do XXXIII Colóquio do CBHA
Ana Maria Tavares Cavalcanti (Presidente - UFRJ/CBHA)
Daria Jaremtchuk (USP/CBHA)
Nara Cristina Santos (UFSM/CBHA)
Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

Comissão Organizadora do XXXIII Colóquio do CBHA

Ana Maria Tavares Cavalcanti (UFRJ/CBHA)
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UnB/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (Unicamp/CBHA)
Marize Malta (UFRJ/CBHA)
Octávio Augusto (Unicamp)
Vitor Hugo Gorino (Unicamp)

Comissão Organizadora UFRJ - XXXIII Colóquio do CBHA
Marize Malta (UFRJ/CBHA)
Denise Gonçalves (CBHA)
Rosana de Freitas (UFRJ/CBHA)
Marcele Linhares (CEFET/doutoranda PPGAV-UFRJ)
André Dorigo (doutorando PPGAV-UFRJ)

Imagem da capa:
Logotipo Colóquio CBHA 2013 baseado nos trabalhos Rubens on the beach de Carlos Zilio, 2007.

Design e Web design:
Avelar Produções
Octávio Augusto Bueno Fonseca da Silva

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

As imagens contidas nestes Anais foram fornecidas pelos autores e estão sob a responsabilidade dos mesmos.As comunicações do XXXIII Colóquio do CBHA, apresentadas de forma mais sucinta durante o evento, estão publicadas nestes Anais conforme material entregue por seus autores. As imagens contidas nestes Anais foram fornecidas pelos autores e estão sob a responsabilidade dos mesmos.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

C72 Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (31: 2013: Campinas-SP)

Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte / Organização: Ana Maria Tavares Cavalcanti, Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, Maria de Fátima Morethy Couto, Marize Malta - Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2014 [2013].

848 p.: 16 x 23 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

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

CDD: 709.81

SUMÁRIO

11. **Apresentação**

CONFERÊNCIAS

19. **Les rôles des collections privées dans l'histoire des instituitions muséales en France**
Chantal Georgel

39. **Institutions for Art – Art for Institutions**
G. Ulrich Großmann

61. **Fundação dos museus de arte moderna no Rio e em São Paulo e a querela da abstração***
Glória Ferreira

79. **Beholder and Public – Between Abstract Art Historical Reference and Target Group**
Peter J. Schneemann

93. **Publier ce que l'on vend: le marchand d'art ancien et son réseau scientifique**
Philippe Sénéchal

109. **El Instituto Di Tella de Buenos Aires: modernización cultural, proyecto institucional y devenir de un archivo**
Silvia Dolinko

FORMAS DE EXIBIÇÃO: LUGARES E ESTRATÉGIAS

127. **A Arte Experimental e Política de Paulo Herkenhoff**
Almerinda da Silva Lopes

145. **Crítica de arte e originalidade artística nos Salões de Paris (1861, 1882 e 1899)**
Ana Maria Tavares Cavalcanti

167. **Rembrandt e seu gabinete: naturalia e exotismo**
Elisa de Souza Martínez

199. **Exposições de arte no Brasil: modos de interpretação**
Leticia Squeff

209. **A Galeria Whitechapel e a internacionalização da arte brasileira: duas exposições**
Marco Antonio Pasqualini de Andrade

227. **Brésil: terre de magiciens?**
Roberto Conduru

235. **Wanda Pimentel e o circuito expositivo brasileiro (1960-1970)**
Vera Beatriz Siqueira

CRÍTICA E CURADORIA: CONSTRUÇÕES DE SENTIDO

257. **Curadoria e Potencialidade Crítica na Arte Pós-Autônoma**
Ana Maria Albani de Carvalho

271. **A contribuição editorial de Virgílio Maurício no jornal Gazeta de Notícias em 1923**
Ana Paula Nascimento

287. **Construções de sentidos em curadorias de acervos artísticos institucionais**
Bianca Knaak

305. **Rejeições ao pop: arte e crítica na América latina dos anos 1960**
Maria de Fátima Morethy Couto

319. **A Revista Martín Fierro e o Projeto de Arte Moderna**
Maria Lúcia Bastos Kern

333. **A Gravura Informal no RESUMO - JB (1963-1972)**
Maria Luisa Tavora

351. **A crítica institucional e a estética da existência**
Marília Andrés Ribeiro

MESTRES E ARTISTAS: PRÁTICAS, FORMAÇÃO E ENSINO

363. **Cecília Meireles, o Desenho e a Educação Infantil**
Ana Mae Barbosa

383. **O ateliê de Bandeira de Mello. Lugar de memória, de práticas e formação de mestres**
Angela Ancora da Luz

395. **Sobreposição de Tarefas: uma Leitura do Dicionário de Judith Martins**
Angela Brandão

415. **Le Breton entre Humboldt e Bachelier: Referências para o Ensino Artístico Brasileiro**
Elaine Dias

429. **As maquinetas dos Humildes como representação do universo religioso feminino**
Luiz Alberto Ribeiro Freire

445. **Paisagem e Academia: a pintura de Agostinho José da Mota**
Sonia Gomes Pereira

NARRATIVAS E INTERPRETAÇÕES: INCLUSÕES E EXCLUSÕES

467. **Bienal de São Paulo/MAM: Revisitando a Constituição de um Acervo Modernista**
Ana Gonçalves Magalhães

483. **As estratégias da arte nas celebrações luso-brasileiras.**
Cybele Vidal Neto Fernandes

497. **Os museus de arte e o conceito de moderno**
Felipe Soeiro Chaimovich

509. **A Revolução Francesa no Chile e a pintura histórica de Raymond Monvoisin**
Maraliz de Castro Vieira Christo

525. **A trivialidade da arte em casa: a coleção artística do Museu Casa de Rui Barbosa**
Marize Malta

541. **Por uma cronologia das Artes Plásticas no Brasil do Dezenovevinte**
Mirian Nogueira Seraphim

555. **Índios no salão de arte: representação étnica na escultura do século XIX**
Paulo Knauss

573. **Orientalismo de Vanguarda**
Rosana Pereira de Freitas

IMAGENS DA ARTE E INTERPRETAÇÕES DO PASSADO

591. **O tempo interno da arte: Aby Warburg e Bill Viola**
Angela Grando e Waldir Barreto

609. **O programa escultórico da Catedral de Salvador [Igreja do antigo Real Colégio de Jesus da Bahia]**
Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho

639. **Aspectos do Revival Egípcio e Classicista na Arte Funerária Brasileira**
Maria Elizia Borges

657. **Reavaliando um insucesso de Ulises Carrión: o caso de "O roubo do ano"**
Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

673. **Imagens Invisíveis: paisagens à margem da arte no Brasil**
Renato Palumbo Dória

687. **Transversalização da arte e da história**
Sheila Cabo Geraldo

703. **A reflexão crítica como estratégia e proposição da Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP, nos anos 60 e 70**
Silvia Meira

717. **Os três “clichês” de Vik Muniz: a participação, a iconografia e o artista**
Stéphane Huchet

INVENTÁRIOS, COLEÇÕES E ARQUIVOS

733. **Livros de artista: seu lugar de produção e difusão no campo da arte contemporânea**
Maria do Carmo de Freitas Veneroso

753. **Entre negociações e disputas: a doação da coleção Geyer ao patrimônio público**
Maria Inez Turazzi

771. **A vitrine invisível. Um estudo sobre o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo**
Neiva Maria Fonseca Bohns

789. **Experiências intermitentes: arquivos, inventários e coleções em Santa Catarina**
Sandra Makowiecky

INSTITUIÇÕES, FRONTEIRAS E MARGINALIDADE

813. **O público como instituição: interdependência e criação na arte contemporânea**
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

827. **MACRS: 21 anos de algumas conquistas, muitas crises e permanentes indefinições**
Paula Ramos

APRESENTAÇÃO

O XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte concluiu os três anos de atividades de nossa Diretoria. Após os Colóquios de 2011 e 2012 realizados em Campinas e Brasília, que abordaram as temáticas das "[Com/Con] tradições na História da Arte" e de suas "Direções e sentidos", em 2013 o debate enfocou a "Arte e suas Instituições", reunindo, entre 23 e 27 de setembro, pesquisadores e estudantes na Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro, que alia destacado espaço de pesquisa e um museu casa, lugar em que a arte é lembrada na sua dimensão trivial e cotidiana.

A História da Arte não subsiste fora de suas instituições e, enquanto disciplina que dá a conhecer sobre a arte, é ela mesma uma instituição que pode ser questionada. A formação de coleções, as relações entre museus e seu público, a atuação da crítica de arte, as instituições de ensino artístico, a interação entre historiadores e mercado de arte foram objetos de estudo em evidência nas conferências, comunicações e pôsteres apresentados e debatidos por um público numeroso que, para nosso contentamento, contou com muitos estudantes de graduação *em história da arte.*

Estimulando reflexões sobre o sistema que envolve a arte e suscitando debates sobre o aparato simbólico-institucional destinado a construir sentidos sobre objetos, ações e processos artísticos, o Colóquio se organizou em mesas-redondas *que apontaram questões específicas em torno dos seguintes* eixos conceituais: (1) *Formas de exibição: lugares e estratégias; (2) Imagens da arte e*

interpretações do passado; (3) Instituições, fronteiras e marginalidade; (4) Inventários, coleções e arquivos; (5) Crítica e curadoria: construções de sentido; (6) Narrativas e interpretações: inclusões e exclusões; (7) *Mestres e artistas: práticas, formação e ensino. No total, as mesas-redondas reuniram membros do CBHA, professores e pesquisadores de diferentes Instituições de Ensino Superior do país - UFRJ, UERJ, UFF, UFMG, UFJF, USP, UNIFESP, Unicamp, FAAP, UFU, UFES, UFG, UFRGS, PUC/RS, UDESC, UFPel, UFBA, UnB, Unicamp, entre outras - assim como do IPHAN, da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do MAC/USP, cujas comunicações propiciaram debates enriquecedores.*

Além das 48 comunicações dos membros do CBHA, 32 pôsteres de pesquisadores não-membros foram apresentados e debatidos no Museu Casa de Rui Barbosa durante o XXXIII Colóquio. A apresentação de pôsteres contou com a participação de docentes não membros do CBHA, bem como de alunos de diversos programas de pós-graduação de todo o país. Os resumos dos pôsteres serão publicados nos anais do evento.

Todos esses trabalhos, comunicações e pôsteres, passaram pelo crivo do Comitê Científico composto pelas professoras Dária Jaremtchuk (USP/CBHA), Nara Cristina Santos (UFSM/CBHA), Marília Andrés Ribeiro (UFMG/ CBHA) e Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA), sob a coordenação de Ana Maria Tavares Cavalcanti (UFRJ/ vice-presidente do CBHA). A estas colegas, expressamos nossos mais sinceros agradecimentos.

Mantendo a prática continuada dos Colóquios do CBHA, em 2013, a comissão organizadora convidou conferencistas externos ao Comitê para incrementar o debate entre os pesquisadores de diversas instituições e nacionalidades. De grande interesse foram as seis conferências dos pesquisadores convidados desse ano. Contamos com as apresentações de Ulrich Grossman, Diretor do Germanischen Nationalmuseums e Presidente do Comitê Internacional de História da Arte (CIHA), e de Peter Schneemann, professor na Universidade de Berna e secretário do CIHA. Suas conferências respectivas, Institutions for Art – Art for Institutions e Beholder and Public – Between Abstract Art Historical Reference and Target Group, iniciaram de forma estimulante o Colóquio. A arte latino-americana foi foco das duas conferências seguintes. A professora, curadora e crítica de arte Glória Ferreira (UFRJ) apresentou A querela da abstração e a formação dos museus de arte moderna no Brasil, anos 40; e a historiadora da arte argentina, Sylvia Dolinko (Conicet/UBA), nos falou sobre El Instituto Di Tella y su programa de modernización cultural y experimentación artística en Buenos Aires en los años sesenta. Devenir de un proyecto institucional y actualidad de un archivo. Por fim, as proveitosas conferências de dois estudiosos franceses, ambos ligados ao Institut national d'histoire de l'art, encerraram o Colóquio. Chantal Georgel apresentou Les rôles des collections privées dans l'histoire des instituitions muséales en France e Philippe Sénéchal, presidente do Comité français d'histoire de l'art, expôs suas reflexões sobre marchands e historiadores da arte em

Publier ce que l'on vend: le marchand d'art ancien et son réseau scientifique.

Na organização do XXXIII Colóquio do CBHA, além da própria diretoria do Comitê Brasileiro de História da Arte, estiveram envolvidas as seguintes instituições às quais somos imensamente gratos: o Instituto de Artes da Unicamp, a Escola de Belas Artes da UFRJ, o Instituto de Artes da UnB e a Fundação Casa de Rui Barbosa. Para a realização do evento, recebemos o valioso apoio financeiro das agências de fomento, a saber: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ. Também apoiaram financeiramente o evento, a Escola de Belas Artes e o Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, que dividiu com o CBHA a realização do evento, além de poder contar com a participação dos seus alunos da graduação e da pós-graduação na comissão de apoio. Junto a eles, alunos do Ensino Médio do curso de Turismo do CEFET auxiliaram a trazer simpatia e entusiasmo da juventude ao encontro. A estas instituições e aos profissionais e estudantes nelas atuantes, nossos agradecimentos.

É preciso agradecer, também, ao Comitê de Organização local constituído pela professora Marize Malta (UFRJ/CBHA), tesoureira do CBHA, pelas professoras Denise Gonçalves (CBHA), Rosana de Freitas (UFRJ/

CBHA) e Marcele Linhares (CEFET/doutoranda PPGAV-UFRJ), e pelo doutorando André Dorigo (PPGAV-UFRJ). Também devemos ressaltar a valiosa contribuição de Vitor Hugo Gorino e Octávio Fonseca, da Unicamp, que compuseram a Comissão de organização geral do Colóquio junto com os membros da Diretoria, além da incansável *colaboração de Denilda Bortoletto e do paciente trabalho de design gráfico de Ivan Avelar.*

À Fundação Casa de Rui Barbosa cabe ainda um agradecimento especial pois os espaços do auditório, do museu-casa e seu jardim, bem como seus funcionários, tornaram nosso encontro mais prazeroso e enriquecedor. Merece destaque o trabalho infatigável de Mara Sueli Ribeiro Lima, chefe da Divisão de Difusão Cultural, que orquestrou todas as ações necessárias para o 'show' acontecer e não haver falhas.

Não podemos esquecer de mencionar e agradecer a generosidade do artista Carlos Zílio que nos cedeu os direitos ao uso de imagem de sua obra ***Rubens on the beach II*** *para compor a identidade visual do evento. Igualmente somos gratos a outro professor da Escola de Belas Artes da UFRJ, atuante no curso de Artes Cênicas - Indumentária, que criou e produziu echarpes com o mote do evento, oferecendo arte aplicada aos membros do CBHA e convidados, o professor Samuel Abrantes.*

Enfim, todos os trabalhos apresentados e enviados à organização do evento em tempo hábil foram incluídos nos Anais do XXXIII Colóquio do CBHA, que certamente contribuirão para a divulgação das pesquisas em curso em

diferentes regiões e instituições, aprofundando a reflexão teórica na historiografia da arte no Brasil. E não custa lembrar que falar e escrever sobre arte é tão importante quanto produzi-la. Graças a instituições e às pessoas que as constroem e sustentam, como o próprio CBHA, podemos continuar a difundir arte no Brasil e fora dele e, nesse sentido, compartilharmos das poéticas da liberdade, capazes de, como lembra André Malraux, tomar a arte como uma revolta contra o destino.

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

CONFERÊNCIAS

Les rôles des collections privées dans l'histoire des instituitions muséales en France

Chantal Georgel (Institut National d'Histoire de l'art)

Mesdames, messieurs, chers collègues, permettez-moi tout d'abord de remercier chaleureusement les organisateurs de ce colloque, nos amis brésiliens, de m'avoir invitée ici, à Rio (où je viens pour la première fois), et de m'avoir invitée à choisir le sujet de ma conférence. Ce que j'ai fait, égoïstement. J'ai en effet choisi d'explorer une page de l'l'histoire des musées, chantier que je mène depuis longtemps et qui, sans doute m'absorbera encore quelque temps, tant que je n'aurai pas trouvé de réponse parfaitement satisfaisante à LA question que je me pose, celle de LA signification réelle de cette institution singulière (à mes yeux), surgie comme une nécessité à la Renaissance, et dont le propos - évident - est d'extraire de la vie (du mouvement et de l'histoire) des objets (de l'œuvre d'art à l'objet historique, archéologique en passant par l'immatériel aujourd'hui) pour, *simplement* les livrer à un public captif d'un bâtiment clos sur lui-même. Mais les livrer à quoi? A l'admiration, à l'obligation sociale d'avoir vu… à la Connaissance?

Pour traquer le sens de cette geste, j'ai choisi aujourd'hui un angle d'attaque bien particulier. Partant de l'idée qu'une part de la vérité de l'institution devait se trouver dans l'acte fondateur du musée, j'ai choisi d'interroger la

parole, les pensées des hommes ayant contribué à fonder un musée, par le don, le legs qu'ils firent de leur collection à la Société, pour qu'elle en fît un musée. J'ai travaillé en France, sur les collectionneurs français essentiellement, dont j'ai collecté les testaments et actes de donations, les lettres et propos testamentaires pour en analyser le contenu, du dit le plus évident au non dit. J'ai travaillé essentiellement sur la France, mais, partant de l'idée que l'homme est l'homme, ici et partout, les questions posées à sa volonté, à ses désirs, à ses craintes, valent me semble-t-il partout et jusqu'ici, au Brésil où votre propre histoire muséale révèle de fameux noms de collectionneurs-fondateurs-donateurs de musées. Pensons en particulier à Assis Chateaubriand (1892-1968) et à son fils Gilberto, tous deux à l'origine de grands musées, le Musée d'Art de Sao Paulo ou le Musée d'art moderne de Rio de Janeiro ou encore, pour ne s'en tenir qu'aux plus grands, à Joao Sattamini, fondateur du musée d'art contemporain de Niteroi.

Justifions, au seuil de ce travail et si besoin est, notre choix, celui du matériau d'étude d'abord. J'ai privilégié les testaments "actes unilatérals et solennels", révocables jusqu'à la mort de leurs auteurs, puis irrévocables", ainsi que les actes de donation, par lesquels des hommes, propriétaires de collections en l'occurrence, choisissent de se dépouiller "actuellement et irrévocablement de la chose donnée en faveur du donataire qui l'accepte", ainsi que le dit le Code civil, parce que ces testaments et ces actes de donation ne sont pas des actes du hasard, parce que ce ne sont pas des actes gratuits, parce que l'on ne transmet

pas sans raisons, que ces raisons forment ce que l'on peut appeler un projet et que ce projet révèle, engage, met en cause les différentes significations du musée, les rendant, nous le verrons, souvent contradictoires et conflictuelles, et d'autant plus conflictuelles qu'une collection n'est pas simple ensemble d'oeuvres, mais constitue déjà en soi un projet, avoué ou non..

Bien évidemment, cette étude, cette perspective n'a de sens et d'intérêt que parce que ces actes de transmission, loin d'être isolés, forment au contraire un corpus susceptible de peser, de son poids et de son influence, non seulement sur l'histoire des collections mais sur celle de l'institution muséale, qu'il s'agisse ou non d'en modifier ou d'en confirmer les diverses fonctions qu'elle porte en elle, dont celle toute particulière de de contribuer ou non à écrire une histoire de l'art.

Pour évoquer ce poids, je dirai d'abord que la collection privée a précédé dans l'Histoire, le musée, et que la collection privée est à l'origine des premiers musées. Les musées en sont les héritiers directs. Il me suffit de rappeler que l'Ashmolean Museum d'Oxford, considéré comme le premier musée européen (donc mondial) par les historiens, doit son existence à un homme, Lord Elias Ashmole, lequel légua en 1686, à son ancienne université, la collection de "raretés" (merveilles et Curiosités) qui lui avait été précédemment offerte par John Tradescant, Jardinier du roi, savant botaniste et grand voyageur, à la double condition que soit construit un bâtiment spécial et qu'il soit ouvert au public. Cela sera fait et l'Ashmolean

Museum sera inauguré (signe d'importance) par le duc d'York, futur Jacques II d'Angleterre. Rappelons aussi que le premier musée français, qui n'est pas le Louvre, mais le musée de Besançon, doit également son existence à un homme et à un legs; à un homme, Jean-Baptiste Boisot, abbé commanditaire de l'abbaye de Saint-Vincent de Besançon, grand voyageur, érudit et amateur d'art, qui entreprit de reconstituer l'ancienne collection Perrenot de Granvelle, éparpillée par les héritiers. Ayant accompli sa tâche, il légua l'ensemble à son abbaye, à la condition que la municipalité de Besançon aménage une salle pour l'exposer, et l'ouvre au public de chercheurs et de curieux désireux de s'instruire.

Premier musée européen, premier musée de France. C'est dire la place et le poids symbolique de la collection privée dans l'histoire du musée. Une histoire qui s'est écrite pareillement en Italie, ou en Allemagne, autres grandes terres de musées.

Prenons maintenant la mesure du poids de ces collectionneurs, de ces collections privées dans les collections publiques. En ce qui concerne la France, plus d'un musée sur cinq a été fondé directement par un collectionneur, parmi lesquels, pour en citer quelques-uns parmi les plus connus, Antoine Vivenel à Compiègne (1843), Ingres (le grand Ingres) à Montauban (1867), Réattu en Arles (1825), Eugène Boudin à Honfleur (1898), et puis Marmottan, Cernuschi, Guimet, le duc d'Aumale à Chantilly (1886)…Si l'on ajoute à la liste des musées fondés par les collectionneurs, celle des 102 musées

fondés par des Associations 'Sociétés des Amis des arts, sociétés savantes…), lesquelles s'employèrent à fédérer des collections pour n'arriver à en former qu'une qu'elles dévolurent ensuite à une ville, ce sont plus de deux musées sur cinq (donc près de la moitié) des musées français qui doivent leur existence à une collection particulière. A cela s'ajoute le fait que la plupart des musées, des plus grands aux plus petits, n'ont cessé d'accueillir dons et legs, tout au long de leur existence, certains se présentant comme une collection de collections. C'est le cas du musée Fabre à Montpellier (collections Fabre, Valedeau, Bruyas…), c'est le cas aussi, pour donner un deuxième exemple, du musée de Besançon dont 80 % des 3128 tableaux entrés au musée entre 1830 et 1914 proviennent de dons ou legs…On mesure ainsi l'ampleur du phénomène, qui justifie pleinement que l'on se penche de très près sur les termes dans lesquels sont rédigés ces contrats explicites et implicites passés entre donateurs et donataires, ou légataires.

Ces actes sont, je l'ai dit, des actes de transmission qui font passer œuvres et objets d'un propriétaire à l'autre, d'un sens à un autre, d'une fonction à une autre. Que donne-ton et pourquoi? Telles sont les questions qui se posent. C''est par le "quoi" que nous débuterons.

Que donne-ton? Que lègue-t-on? La réponse est simple: des œuvres, des objets (de toute nature) des collections. Le don ou le legs est une pratique sociale et culturelle, voire politique, qui non seulement perdure dans le temps (l'an passé encore, François Hollande signait l'acte d'acceptation du don à l'Etat de la collection Yvon Lambert

à Avignon), mais concerne absolument tous types d'objets, tous types de collections, même si un pointage serré permet de mettre à jour la prédominance des collections fondées sur le savoir (archéologie, histoire naturelle, ethnologie) sur celles constituées par la Fortune, moins nombreuses, c'est évident. Le "quoi" n'est pas le plus intéressant. Vient le "pour quoi", vient alors le dit, viendra ensuite ce qui n'est pas dit !

Le premier désir annoncé clairement, et simplement, et logiquement, est celui de "former un musée". C'est la volonté affirmée par Antoine Vivenel, et exprimée au maire de Compiègne, de "voir se créer un musée national à Compiègne", création qui aura pour bases la donation de ses collections, homologuée par ordonnance royale du 19 mars 1844. C'est la volonté du comte Ange de Guernisac, qui lègue à Morlaix, le 14 juin 1873, ses collections, son hôtel particulier et une somme de 60000 francs, "en vue de créer un musée"; C'est le cas d'Alexandre Lanon, qui lègue "sa collection d'antiquités et de céramiques, les ouvrages qui concernent les arts" et tout un ensemble d'objets normands" à la ville de Louviers (le 12 juin 1880), "plus une somme de 20000 francs destinés à la construction d'un musée-bibliothèque".

Si ces legs sont assortis des moyens de réaliser un musée, si l'existence de celui-ci conditionne ces transmissions – le baron de Silguy, qui lègue ses collections à la ville de Quimper en 1864, l'affirme en l'article 7 de son testament: "il sera nécessaire de construire un local convenable, la donation dont il s'agit «étant faite à cette

condition"-, c'est que le musée affiche d'emblée une double vertu, celle de durer et celle d'exposer.

Celle de durer? Il ne vient à l'esprit de personne que le musée ne soit un lieu éternel, garant par son immuabilité juridique de la pérennité des dons et legs. "Ne pas laisser sa collection exposée à tous les hasards d'outre-tombe des fondations inachevées", tel est le vœu de tous les donateurs, un vœu si fort que l'on n'hésite pas à prendre toutes précautions, à l'instar de ce collectionneur anglais, Robert Gower, qui va, soucieux d'assurer l'éternité à sa collection, jusqu'à la proposer à plusieurs villes par ordre de priorité – Liverpool, Glasgow, Edimbourg, Newcastle, Bristol, Nîmes, Dijon, Bordeaux, Aix-en-Provence – au cas où l'une ou l'autre d'entre elles ne serait pas en mesure d'approprier, comme l'exige son testament,(du 9 octobre 1857) une galerie particulière. Gustave Moreau fait de même lorsqu'il lègue (en 1897) sa maison avec tout ce qu'elle contient à l'Etat, ou à défaut à la Ville de paris, ou à défaut à l'Institut de France".

Mais, si le musée fait figure de lieu "convenable" (pour employer un adjectif qui revient au fil de toutes les plumes), ce n'est pas seulement en raison de son éternité supposée, c'est aussi parce qu'il se présente comme le lieu d'aboutissement, je dirais quasi-naturel (dans la mesure où il n'y a rien de plus culturel que le naturel) pour toute collection de grande valeur. Celle-ci peut avoir été constituée par un particulier, elle doit quitter le domaine privé pour rejoindre le domaine public. "Les objets d'art formant ma collection étant très considérables pour un

cabinet particulier et voulant d'ailleurs témoigner de mon attachement à la Ville de Quimper, " écrit le baron de Silguy, "je me décide à lui faire don et hommage des objets formant ladite collection"; "J'ai toujours pensé", affirme Alfred Bruyas, lorsqu'il se décide en 1868 à offrir au musée Fabre de Montpellier son extraordinaire collection de peintures françaises contemporaines, "que les œuvres de génie, appartenant à la postérité, doivent sortir du domaine privé pour être livrées à l'admiration publique". Et la littérature, qui, dans ce domaine, se présente comme le réceptacle des idées reçues, le confirme en la personne du Cousin Pons (héros du roman éponyme de Balzac), qui se décide (même s'il ne s'agit que d'une manœuvre temporaire) à léguer au Roi, "pour faire partie du musée du Louvre" les tableaux dont se compose sa collection, parce que, dit son pseudo testament, "j'ai toujours plaint les belles toiles d'être condamnées à toujours voyager de pays en pays sans être jamais fixées dans un lieu où les admirateurs de ces chefs-d'œuvre pussent aller les voir. J'ai toujours pensé que les pages vraiment immortelles des fameux maîtres devraient être des propriétés nationales et mises incessamment sous les yeux des peuples comme la lumière, chef-d'œuvre de Dieu, sert à tous ses enfants". On ne saurait mieux dire que le musée est vécu comme le lieu de toutes les stabilités et une forme de collection supérieure. C'est d'ailleurs ainsi que le Grand Larousse universel, autre réceptacle des idées reçues, le définit: On nomme musées les grandes collections publiques". Il faut noter qu'ainsi défini, le musée a à son tour a le pouvoir de revêtir toute collection d'un

caractère de supériorité et de légitimer toute oeuvre d'art, tout objet, et je dirais même, pour en denoncer le danger, tout savoir sur ces oeuvres.

L'idée que ces objets et ces œuvres seront ainsi donnés à voir est constamment associée au désir proclamé "d'être utile". Le musée de Quimper sera "un local ouvert au public, utile aux étudiants de toutes les classes de la société"; "Notre collection", dit le testament Dutuit , "formera un établissement utile au public". De cette utilité voulue mais indéfinie, on passe parfois à des utilités affirmées et définies. Charles-louis- Fleury Panckoucke, riche éditeur, collectionneur de livres, d'estampes, de tableaux et d'objets d'art de toute nature, lègue en 1841 à la ville de Meudon "cette foule d'objets curieux, qui, par leur classification, offrent aujourd'hui un ensemble où l'on peut apprendre facilement l'histoire de la civilisation, celle des sciences et des arts, non seulement à leur naissance, mais même à diverses époques, depuis les temps les plus éloignés. Le professeur Lannelongue lègue en 1909 à l'Etat, outre sa collection particulière d'œuvres d'art, une collection de reproductions d'œuvres d'art (photographie, gravures, copies et moulages), de manière à "constituer un musée d'enseignement et d'éducation populaire de l'art universel". La collection du docteur Lannelongue se présentait comme une illustration de l'enseignement de la République. D'autres collectionneurs ont en revanche souhaité, par la transmission et l'exposition de leur collection, infléchir les discours et les enseignements officiels. C'est ainsi que Bruyas, par l'exposition de sa collection à Montpellier, dans

une galerie spéciale, entend montrer “les tâtonnements à travers lesquels l’art est arrivé à sa perfection…l’ordre de transformation de la peinture à partir de David qui “ouvre l’ère moderne”; Aussi est-ce une collection classée (le classement fait partie des attributs du musée), ordonnée et immuable qu’il lègue à Montpellier, “condition absolue et de rigueur à cette époque où la philosophie de l’art est loin d’être uniforme”, une collection constituée de près de cent-cinquante œuvres dont *La Fileuse* et *La Rencontre* de Courbe, l’esquisse du *Radeau de la méduse* de Géricault, et quantité d’œuvres de David, Cabanel, Flandrin, Schnetz, Millet… Bruyas prenait ses précautions car ce n’est pas l’Histoire de l’art qu’il entendait écrire, dans son universalité, son encyclopédisme et son conformisme (celle qui s’exposait dans les musées), mais SON histoire de l’art. Il laissa d’ailleurs inachevé un ouvrage qui se serait intitulé *L’Art moderne en France, Odyssée de la peinture ou sérieuses recherches de vérité*. Pareillement, Gustave Caillebotte, lègue à l’Etat sa collection de peinture, dès 1876, à une date particulièrement intéressante parce qu’alors c’était réellement prendre un pari sur l’avenir et une sorte d’assurance-vie pour cette collection, composée essentiellement d’oeuvres de ses amis impressionnistes (six renoir dont *Le Moulin de la galette,* huit Monet, dont *la gare saint Lazare,* sept Pissarro, deux manet, six Sisley, deux Cézanne dont *L’Estaque*, sept Degas) , ce dont il était parfaitement conscient, conscience dont témoignent son âge à la date où il rédige son testament (28 ans) et la prudence dont il fait preuve à l’égard du conformisme

affiché du musée: "je donne", dit-il, "à l'Etat les tableaux que je possède; seulement, comme je veux que ce don soit accepté et le soit de telle façon que ces tableaux n'aillent ni dans un grenier ni dans un musée de province, mais bien au Luxembourg et plus tard au Louvre, il est nécessaire qu'il s'écoule un certain temps avant l'exécution de cette clause jusqu'à ce que le public, je ne dis pas comprenne, mais admette cette peinture. Ce temps peut être de vingt ans ou plus". Un peu comme plus tard encore François Depeaux lorsqu'il fait en 1903 à la Ville de Rouen le magnifique don d'un ensemble de toiles impressionnistes –dont *la rue saint-Denis; Fête du 30 juin* 1878 et *Les cathédrales* de Claude Monet, don refusé par la ville, mais qu'il réitère en 1909 avec succès: "Je suis heureux, écrivait-il alors, de penser que ma ville natale sera une des premières –sinon la première en province-, à ouvrir toutes grandes les portes de son musée à un art qui, tant critiqué à ses débuts et il y a quelques années encore, a maintenant conquis par la vérité de sa technique et la conviction ardente de ses apôtres –Claude Monet, Sisley, Renoir, Degas, Cézanne, Pissarro, Guillaumin, Lebourg et tous les jeunes venus à leur suite- sa place parmi les plus belles productions du génie humain". C'était ainsi, plus qu'en aucun autre cas, assigner au musée le rôle de conservatoire d'œuvres exemplaires, d'œuvres marquantes de l'histoire de l'art et du goût. Isaac de Camondo et Etienne Moreau-Nelaton agiront de même au début du XXe siècle, en permettant à l'art moderne de s'introduire au Louvre avant 1914, à y faire entrer de leur vivant Degas et Monet. Ainsi cet art,

tant moqué prenait-il place dans le cours de l'Histoire de l'art.

Pourtant, nous restons dans l'exception car, une fois les préliminaires achevés, viennent, dans les testaments et donations, les considérations personnelles, de plus en plus personnelles et prégnantes. Il est alors question, en un premier temps, de s'assurer de l'estime et de la considération de ses contemporains. "J'ai mérité l'estime générale de mes concitoyens. Quel plus grand honneur, quelle récompense plus flatteuse pourrais-je désirer sans être un ambitieux?", s'exclame Thomas henry, fondateur du musée de Cherbourg en 1835, en réponse aux remerciements de la municipalité. "Orgueil et ostentation", disait Clément de Ris. Je dirais plutôt sincérité et ostentation. Sincérité, même si derrière l'acte de donation se cache, sans que cela soit jamais dit, un désir de légitimation, voire de caution. Caution pour des collections mal acquises, acquises à bon compte, telles celles constituées par le cardinal Fesch, à l'ombre de la renommée de son puissant neveu, Napoléon Ier, ou encore celle formée par Antoine Valedeau qui, après avoir fait fortune dans les fournitures aux armées de la République, avait fait de jolies affaires de collectionneur en rachetant à bas prix les biens des émigrés, dont un ensemble de tableaux du XVIIIe siècle qu'il lègue au musée de Montpellier le 11 février 1836.

Désir de légitimation encore pour ces "parvenus" de la culture que sont les autodidactes, qu'ils s'appellent Wicar (fils d'un pauvre menuisier de Lille) qui construit sa splendide collection de dessins dans le sillage de David, et la lègue au

musée de sa ville natale ou Sauvageot, simple employé de l'Opéra, qui fait don de son cabinet d'objets d'art au musée du Louvre en 1858, ou encore Alfred Chauchard (1821-1909), fondateur des Magasins du Louvre, "quoique parti de rien", et qui lègue en 1909 sa collection (de peintures de l'Ecole de Barbizon, Corot, Rousseau, Daubigny…) à l'Etat et se paie le luxe de lui offrir *L'Angélus* de Millet (rachetée 800000 francs aux américains).

Donner, léguer ses collections permet d'accéder au statut de héros culturel, statut qui tend au XIXe siècle à prendre le pas sur celui du héros militaire ou du héros politique. C'est prendre place au panthéon des grands hommes du lieu. C'est là un moteur puissant qui explique l'exigence quasi unanime de voir le musée ou pour le moins une salle de musée porter son nom.

Le nom avant tout ! Que l'Etat ou la ville bénéficiaire du don refuse cette exigence, et notre donateur donnera sa collection…ailleurs. Tel fut le cas Clarke de Feltre qui légua sa collection à Nantes, après avoir essuyé un refus du Louvre en 1850. Nantes fit effectivement approprier une salle spéciale qui portait le nom du donateur. L'opération ayant couté 36500 francs, le cout en fut jugé excessif par le critique Clément de Ris, qui, non sans quelque bon sens, devait expliquer qu'il"est arrivé maintes fois aux amateurs qu'en cédant au légitime orgueil de voir leur nom figurer dans un établissement public, en pensant enrichir un musée des erreurs de leur goût, ils n'ont fait que l'encombrer".

Le désir de voir son nom donné à un espace va en réalité beaucoup plus loin que le simple orgueil. Il est

désir de sortir de l'anonymat, désir de participer, d'exister socialement en un temps où l'avènement de la démocratie tend à laminer les individualités au profit de la foule, pour ne les faire ressurgir que sous le couvert de l'homme exceptionnel. C'est une consécration qui vaut toutes les autres. Lorsque les frères Goncourt proclament "l'héroïsme sans bruit et sans réclame" de La Caze, donateur en 1859 d'une splendide collection de peintures au Louvre, ils se trompent. La Caze a reçu la plus belle des publicités. Son nom a été donné à une salle du Louvre, tous les journaux en ont parlé et l'exemple plane sur tous les testaments de la fin du siècle, dont celui des frères Dutuit, qui, par dépit de n'avoir pu réaliser leur rêve, "une petite salle La caze au Louvre", se jurent de ne jamais rien donner à l'Etat et lèguent leurs collections à la Ville de Paris en 1902. Et que dire de l'exemple, ô combien provocateur (mais révélateur) d'Arsène Lupin, le gentleman cambrioleur né de l'imagination de Maurice Leblanc, qui "lègue à la France tous les trésors de l'aiguille creuse, à la seule condition que ses trésors soient installés au musée du Louvre dans des salles qui porteront le nom de "salle Arsène Lupin". Et c'est à la craie rouge qu'il inscrit sur la muraille ses dernières volontés, pour mieux en affirmer l'autorité.

Jouent également ce rôle de commémoration les tableaux ou bustes représentant le donateur, qui trônent au centre des collections. Sans aller jusqu'au paroxysme de Bruyas qui légua à Montpellier, en même temps que sa collection, plusieurs dizaines de portraits peints ou photographiés de lui, il n'est guère de collectionneur-

donateur qui n'ait son portrait peint ou sculpté, assis au milieu de son cabinet, en train de rédiger l'acte de fondation du musée, la légion d'honneur à la boutonnière, tel Chauchard qui trône encore aujourd'hui au musée d'Orsay à l'entrée de sa galerie. Ces bustes et ces portraits constituent un genre en soi (encore à étudier). Ce sont là des testaments par l'image, qui, bien souvent, viennent compléter ou contredire singulièrement le testament écrit, tout empreint de modestie et de philanthropie.

Avoir son nom et son portrait dans SON musée, assurer ainsi l'immortalité à son être et à son paraître, ne suffit point à certains. Tandis que d'aucuns font don de leur personne à l'institution en exigeant par exemple d'en être nommés conservateurs (c'est le cas de Sauvageot au Louvre, de Fabre ou bruyas à Montpellier), et conservateurs à vie, ou en exigeant que la Ville prenne soin de leur sépulture (c'est le cas des frères Dutuit dont la Ville de Paris continue encore aujourd'hui de "veiller" sur leur tombe au Père-Lachaise, d'autres vont plus loin encore, en demandant d'être enterré sur place, à l'instar de Thrordvalsen ou de Canova…Panckoucke prévoit, dans son testament de 1841, "qu'il sera fait contre le mur du musée…une excavation: elle sera en voûte, pierre meulière, très solide. Mon tombeau, ajoute-t-il, sera au milieu et contiendra mon corps et celui de ma femme. Il sera exhaussé, de forme égyptienne, et hors de terre en granit; on y insérera mes médailles de bronze, d'argent et de bronze doré. Aux quatre faces de la salle seront placés des bas-reliefs en marbre blanc représentant allégoriquement

mes quatre grandes entreprises. Le bas-relief, portrait de mon père, et l'indication de mes noms sera en face de la porte. Mon fils et mes héritiers pourront avoir leur place dans l'intérieur des murs".

Du mémorial au mausolée, il n'y a qu'un pas que franchit par exemple Ingres, le Grand Ingres, lorsqu'il lègue à sa ville natale, Montauban, par testament du 28 août 1866, non seulement ce qui reste de son œuvre, essentiellement des milliers de dessins, non seulement ses collections d'art antique, ses peintures et ses gravures, mais aussi les souvenirs-reliques de sa femme, de son père, de sa mère, de ses grands-parents, et son célèbre violon, bref, toute une série d'objets significatifs, jalons et témoins d'une vie, en précisant bien comment ils doivent être présentés dans le musée, lequel devra, *évidemment*, porter son nom ! La réciprocité de fonction de ces lieux de mémoire que sont alors ou que deviennent le musée, la statue commémorative et le mausolée, séparés culturellement, induit un jeu, un jeu de dupes souvent, entre donateurs ou légataires d'une part dont la volonté profonde, au-delà des mots, est de s'assurer un ancrage dans le temps et dans la société, et le musée d'autre part, qui, quoique jouissant d'une image d'éternité, est une institution historique, donc à la fois fille de son temps et épouse du temps présent, une institution qui de ce fait ne saurait se résumer ou se résoudre à être ce panthéon, ce lieu immuable rêvé par les collectionneurs. Et ce jeu de dupes donne lieu à conflits et pose, pour y revenir et en "finir" avec l'histoire de l'art, de multiples questions.

Certes, le musée n'est pas né de l'histoire de l'art, mais de la volonté de donner à voir l'expression du génie national, d'abord, et ensuite, mais seulement ensuite, du besoin de fournir des modèles aux artistes. Mais dès lors que naissait et se développait l'histoire des arts, il lui devenait indispensable dans la simple mesure où pour écrire une histoire de l'art, mieux vaut voir, avoir vu l'objet de son discours. Très tôt, dès la fin du XVIIIe siècle, de grands collectionneurs tels Séroux d'Agincourt, Wicar, Pierre Cacault, Vivant Denon pressentirent plus ou moins fortement cette naissance et le rôle que pourrait jouer leurs collections, en achetant par exemple un peu de tout mais aussi et surtout des oeuvres qui n'intéressaient pas ou peu les pouvoirs publics, des oeuvres inconnues, absentes du champ d'étude des historiens mais qui devaient, parce qu'ils les transmirent à un musée, prendre place un jour dans le cours de l'histoire de l'art ; pensons aux deux Georges de la Tour - *Le Joueur de vielle* et *Saint Joseph et l'ange* - de la collection Cacault attribués à Murillo et Seghers par le collectionneur. De ceci, celui qui en fut le plus conscient est Artaud de Montor. Il fut en 1808 l'un des premiers à tirer le bilan de cette rencontre possible entre collectionnisme/Musée et histoire de l'art. "Il convient peu, écrit-il, à un particulier de penser à rassembler les tableaux authentiques de raphaël, de Corrège, de Jules Romain, du Dominiquin et de tant d'autres grands hommes. Une collection de ce genre qui ne serait pas faite par un gouvernement puissant ne pourrait être qu'incomplète. Tandis qu'avec un peu de zèle, des soins infinis, des

sacrifices et de la patience, on a pu parvenir à former la collection que je présente dans le catalogue et qui est assez complète pour aider, par la suite, une main plus exercée que la mienne à composer l'histoire générale de l'art de cette époque en ce qui concerne l'Italie".

Laissons filer le temps. Tandis que l'histoire de l'art donnait ses premiers textes et s'institutionnalisait, le musée se développait, évoluait, porté par des collectionneurs et des collections de plus en plus nombreuses, certaines d'entre elles constituées au nom de l'histoire. Les collectionneurs ont vite adopté une démarche d'historien qui voyage, compare, étudie, émet des hypothèses, écrit son catalogue. Citons par exemple le baron Davilliers qui rédige son *Histoire des faïences hispano-mauresques à reflets métalliques*, à mesure qu'il construit la collection qu'il lègue au Louvre en 1883.. Mais la plupart des collections répondaient à une volonté d'encyclopédisme (qui n'est pas l'histoire) et presque toutes étaient transmises à un musée, nous l'avons vu avec quelque arrière-pensée personnelle, dont celle presque omniprésente de voir cette collection installée de toute éternité, et sans possibilité de la faire évoluer.

Réjouissons-nous de l'apport massif des collections et des collectionneurs privés, dans les musées. Ils sont bel et bien les premiers pourvoyeurs de l'institution et pallient grandement le désengagement des pouvoirs publics ; mais osons aussi en révéler les limites : combien d'oeuvres de peu d'intérêt entrées ainsi dans les collections publiques, alors même qu'elles auraient pu continuer à vivre et faire

le bonheur de particuliers? et alors que le musée se veut au service du beau, de l'exceptionnel? doit-on accepter tout don et tout legs? D'un point de vue muséographique, comment faire évoluer des présentations qui non seulement ne correspondent plus au goût contemporain, mais nuisent parfois à l'intérêt même de la collection ainsi présentée? J'ai connu pour ma part le cas de la collection Moreau-Nelaton qui doit rester groupée en une salle au musée d'Orsay, au grand dommage généralement admis d'eouvres de premier intérêt qui se trouvent ainsi présentées en des voisinages qui leur nuisent. D'un point de vue intellectuel, comment articuler en ces lieux oeuvres et histoire de l'art? Et doivent-elles réellement s'y articuler?. L'exposition est-elle, doit-elle être un cours d'histoire de l'art? Comment l'histoire de l'art peut-elle trouver son compte dans ces nouvelles expositions reposant sur les nouvelles fonctions du musée, ce que l'on appelle l'événementiel?

Demain est la première des préoccupations des collectionneurs, au delà des mots, des propos, au-delà d'une histoire de l'art qu'il voudrait ou prétendrait vouloir écrire, infléchir. Demain et l'éternité, une éternité contraire à l'histoire mais que le musée promet parce qu'il est au service de l'art, et donc parfois non ou a-historique.

Institutions for Art – Art for Institutions

G. Ulrich Großmann, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg

The main issue of my lecture is a very general one: What kind of institutions concerned with art have existed and still exist and in which way have they dealt and deal with art?

When talking about “Institutions for art” we nowadays first and foremost think of art academies, museums and other public institutions educating artists or collecting, keeping and exhibiting art.

Seen in a broader historical perspective, however, the term “Institutions for art” encompasses other kinds of institutions, which occupied and still occupy themselves with art. For that reason, it is essential to first give a definition of the terms used.

Defining the term “art” is a precondition for dealing with the question of the institutions for art. The term commonly refers to what is known as “fine arts, e. g. mostly material objects such as paintings, graphic works, sculptures, art objects, architecture and different kinds of media art. A work of art is an object designed in a particular way, which is usually not utilized as an article of daily use and can be more than a mere object of decoration. The painting in a gallery, an altarpiece as well as an elaborately worked silver chalice all belong to this category. Basically the following applies: The aesthetic character outweighs the mere functional value.

In a broader view, the term “art” also covers all processes linked to artistic production which not necessarily result into a material product – from ephemeral forms such as early modern festival choreographies to the performances and social sculptures in modern and contemporary art. A well known example is Joseph Beuys’ solo performance called “How to Explain Pictures to a Dead Hare”, performed on 26 November 1965 at the Galerie Schmela in Dusseldorf.

For a more comprehensive and conclusive definition of art, I would like to point to the CIHA Congress 2016 taking place in Beijing and which will be dedicated to the term of “art”.

A second term needs to be explained now – that is the question **what is an institution**? The Oxford English Dictionary defines the noun “institution” as follows:

> **1 an organization** founded for a religious, educational, professional, or social purpose: an academic institution […] a certificate from a professional institution
> an organization providing residential care for people with special needs: about 5 per cent of elderly people live in institutions
> an established official organization having an important role in a society, such as the Church or parliament: the institutions of democratic government
> a large company or other organization involved in financial trading: City institutions

2 an established law or practice: the institution of marriage informal a well-established and familiar person or custom: he soon became something of a national institution.

With regard to “institutions for art”, we have to distinguish between institutions exclusively serving the purpose of art and those institutions which are dedicated to other purposes, but which additionally are dedicated to art as well.

Functions

To fully understand our modern “institutions for art” and our actual, very diverse system of art institutions, it is necessary to look back in history and also consider earlier eras. In my opinion, the following main types of institutions related to art have to be distinguished:

A) Institutions with the main focus on having **works of art to be produced**, in order to support art itself or a certain artist. Here might belong trusts or foundations, which support artists or art projects.

In some countries, the “legislative power”, in other words the institution “state” also acts as an “institution for art”. In Germany, for instance, until some years ago there existed a law called “Art in Architecture Program” according to which 2% of the costs for public buildings had to be spent on art, enabling, among others, the German National Museum to commission the from the internationally renowned sculptor Dani Karawan (ill. 1).

ill. 1 - Nuremberg, German Nationalmuseum, “Way of human rights”, detail (Dani Karavan, 1993)

B) Institutions collecting, preserving and exhibiting already existing works of art, chiefly museums, sculpture parks, castles or other kinds of historic houses.

In this context, institutions explicitly founded as art museums and which primarily have an aesthetic purpose have to be distinguished from other institutions where collecting and exhibiting works of art is also related to representative purposes. Among the first places of this kind is the Renaissance **Loggia di Lanzi** in Florence (ill. 2), a communal institution, which collected and exhibited ancient and Renaissance sculptures. Other examples include painting galleries in castles or historic houses, but also in parliament buildings.

C) Institutions solely exhibiting works of art, which by doing so can also initiate the production of works of art. In this

ill. 2 - Florence, Loggia dei Lanzi

context, major exhibition events such as the “documenta” in Kassel, the Biennale in Venice or the Biennale in Sao Paolo have to be mentioned in the first place. They have precursors in the French “Salons” of the eighteenth century or Academic art shows in the nineteenth century. Related phenomena are the art or arts and crafts shows organized as part of World Fairs.

Whereas these forms of shows and exhibitions are more or less governmental institutions, other institutions which exhibit and also initiate the production of art belong to the private sector, above all art galleries and commercial art fairs.

D) Finally, there are institutions not primarily focusing on collecting, selling or promoting art, but on commissioning works of art. Such institutions utilize works of art for representation, decoration or more or less political, religious

or didactic purposes. Here belong for example monasteries, congregations, town councils, public administrations etc.

The transition between these institutions and their fields of activities is, however, smooth. Other institutions related to art are:

Institutions educating artists like art schools and art academies.

Institutions distributing art. Here, especially the art trade has to be mentioned.

Institutions communicating or informing on art, such as the media.

Institutions protecting art, especially the preservation of monuments.

Institutions researching art among them universities and scientific associations.

Most of these institutions have a long history, often much longer than we might have expected when first looking at our topic, sometimes going back to the early Middle Ages.

Regarding the Middle Ages the most important "institution for art" was certainly the Church. A particularly well preserved example of early medieval art patronage can be admired in the church of St. George at Reichenau (ill. 3-4), a small island in the Lake Constance in southern Germany. In this church, which dates from the 10th century, the walls of the nave are decorated with a cycle of murals illustrating the miracles of Christ. The paintings were commissioned by the imperial abbey of Reichenau in order to promote, among others, the pilgrimage to St. George and its most precious relic, the newly acquired head of

ill. 3 - Reichenau (Lake Constance), St. Georg

ill. 4 - Reichenau (Lake Constance), St. Georg, paintings from the X. c.

the martyr. They had also representative functions as they added to the monastery's status as imperial abbey and its fame as one of the cultural centers of the medieval German empire.

Many churches erected by religious congregations had such kinds of fresco cycles, which were common throughout the Middle Ages and well into the Baroque period as you certainly know from the early convent churches here in Brazil. One may argue that these paintings were mainly commissioned for religious, not for artistic purposes. However, a good part of them were not essential for the exercise of faith. As a reaction, some congregations like for instance the Cistercians clearly rejected any works of art not essential for the divine service in their buildings. In the twelfth century, the Cistercian St. Bernard of Clairvaux blamed other abbots for spending too much money on

such “unnecessary” decorations which only distracted the eye of the beholders. His words clearly show that his contemporaries were not only interested in the religious, but also in the aesthetic dimension of paintings and sculptures. Bearing this in mind, it becomes even more evident that monastic and other ecclesiastical communities play a major role as “Institutions for art”.

Other important medieval “institutions for art” are the civil communities, which could, for instance, provide its town halls with fresco cycles, stained glass windows or sculptures. As a rule, the paintings mostly support the representative purposes of the city – in modern terms, its “image”, and usually, local artists are intentionally commissioned with the works. As an example I would like to show the town hall of Siena of the 15th century with its famous frescoes by Lorenzetti (ill. 5) and, as a modern counterpart, the former town hall of Cuernavaca in Mexico decorated around 1930 with murals by Diego Rivera (ill. 6).

A city could also commission artists to produce all kinds of objects to serve as precious diplomatic gifts. The city of Nuremberg, for instance, commissioned the goldsmith Wenzel Jamnitzer to make two golden goblets which the city of Nuremberg gave as a present to the Russian Tsar.[1] In the Renaissance, the city of Nuremberg is also an excellent example for the fact that the city council willingly awarded orders to artists with the purpose of tying the artists to the city.

[1] Ralf Schürer: Nürnbergs Goldschmiede und ihre Auftraggeber. In. Karin Tebbe (Bearb.): Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868, Vol II, Begleitband zur Ausstellung. Nuernberg 2007, p. 70-119.

ill. 5 - Siena, town hall, XV.c.

In the case of monasteries, ecclesiastical congregations and local authorities we could speak of “client **communities”**, who under the aspect of representation and decoration commissioned works of art and thus became “institutions for art”.

In the Late Middle Ages, however, there were institutions purposefully founded for art or for the artists, known as “guilds”. They were organized according to the different professions. In most cities, there existed a guild for painters, which at the beginning did not differentiate between a mere house-painter and decorator and a painter with artistic ambitions. Many of these painter guilds were named after Saint Luke, the evangelist who according to the legend had painted a true portrait of the Madonna.

ill. 6 - Cuernavaca (Mexico), town hall, c. 1930, Paintings from Diego Rivera

The “Guilds of St. Luke” regulated the commissioning of orders, intervened in litigations and set regulations for the education of young artists. In places without such guilds, local authorities regulated with so-called “painter’s rules” the

aspects of education, organization of the artist's workshop as well as the pension and the funeral of the artists.[2]

In early modern times, more and more institutions came into being, whose main purpose was art, as they dedicated themselves to the education of artists. The most important new development is the creation of **Academies of arts** (ill. 7). The first academies were established in the 16th century following the example of Ancient Greek where in unorganized meetings scientific debates were held. One idea for the creation of art academies was to bring the artist, who at this time was primarily considered as a craftsman, to an more intellectual and theoretical level. The Italian artist

ill. 7 - Vienna, Academie of Art

[2] Andreas Tacke, Malerordnungen in Dresden, In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2001 p. 29-47; Heidrun Ludwig, Andreas Tacke, Ursula Timann: „Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nuernberg". Die Nuernberger Malerzunftbuecher. Muenchen/Berlin 2001.

and architect Leon Battista Alberti was one of the first who declared visual arts to be a science and to have a theory of its own.

The first academy with fixed rules (as an institution under the above-mentioned definition) was created in Florence under Giorgio Vasari not earlier than 1563 as the "Accademia del disegno", which today is considered to be the first "real" academy of arts.[3] There, young artists were educated and a strict distinction was made between the former kind of guilds and the new academies. A comparable institution was created in Rome in 1593 with the Accademia di San Luca. After these early beginnings, the institution of the academy asserted itself in the 17th century as the most important education facility such as the "Accademie royale de Peinture et de Sculpture" in Paris as well as the first German academy founded in Nuremberg in 1662. In the academies, however, students and other adherents had to follow strict rules, which meant the artists were now dictated by new regulations having been freed from the guilds. This "aesthetic dictatorship" of the academies was an aspect which became increasingly criticized by many avant-garde artists from the 19th century onwards.

As a reaction to the conservative art academies, self-managed art schools and artists unions free from academic constraints developed in the late 19th and early 20th century. Among the most important were the Werkbund in Vienna and the Bauhaus in Dessau and Weimar. The main purpose of the Werkbund established in 1907 was to improve the

[3] David Greve: Status und Statue. Studien zum Leben und Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli. Berlin 2008, p. 334.

product design as to their functional and aesthetic qualities; consequently it is not a “classical” fine arts institution. To the contrary, the Bauhaus initiated in 1919 by Walter Gropius in Weimar tried to support all artistic genres from architecture to arts and crafts and fine arts. In both cases, the founders were artists and not state institutions, though at least the Bauhaus was largely funded by the government.

I would now like to turn to public museums and collections as institutions for art which were created in Europe from the middle of the 18th century onwards. Some evolved from princely collections, especially from the early modern “Kunstkammer” and cabinets of curiosities, such as the ones founded by emperor Rudolph II in Prague (now in Vienna) or Archduke Ferdinand of Tyrol at Ambras Castle around 1600. Admission to their collections, however, was severely restricted and usually needed the personal permission of the ruler. As one of the first princely collections, the famous paintings and sculpture collection of the Medici was given to the Florentine public after the death of the last archduke in 1737. The gallery installed in the Uffizi is considered by many to be the oldest public art museum in the world.

As early as 1750 the collections of the French king were shown for the first time to the public – a permanent exhibition in the Louvre, however, came not into being before 1793 when the building and the collections were seized by the revolutionists. The first true public museum is the British Museum founded in 1753 (ill. 8). It was created after the British Parliament had acquired Hans Sloane‘s

ill. 8 - London, British Museum

(1660-1753) important natural sciences and antiquities collection and wished to open it to the public. Its extension to art-historical collections, however, was only made in the decades from 1800 on. In Germany, the “Museum Fridericianum” in Kassel was the first museum especially built for the purpose of exhibiting art from 1769 on. Today it is mostly known as a major venue of the documenta (ill. 9).

In contrast to the “old masters”, contemporary art was first presented in salons and not in museums. **Salons** as places of public presentation and art criticism have existed from the 17th century on. In 1674 the Académie royale de Peinture et de Sculpture organized for the first time an exhibition in the “Salon Carré”, and from 1725 on exhibitions took place in the Louvre. Works of art students and other members of the royal academy were shown and

ill. 9 - Documenta XII, Kassel, 2007

the inclusion of a work into the exhibition meant recognition for the artist.[4]

At the beginning, museums hardly ever bought or exhibited works of contemporary artists - this is mainly a development of the 20th century. **Art societies** started to support contemporary art such as the Albrecht-Dürer-Association in Nuremberg founded in 1792 or the Art Society in Cologne founded in 1839. In Germany today about 200 art clubs have been unified in the “Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine”. During the 19th and 20th centuries, similar art clubs were founded all around the globe, which are also major social venues. It is not their task to collect but to promote artists and present works of art and, if necessary, even to find a prospective buyer for a work of art.

[4] J. J. Marquet de Vasselot: Répertoire des catalogues du musée du Louvre, 1793–1917 ; Thomas Crow: Painters and Public Life in 18th Century Paris. Yale University Press 1987.

Exhibition houses of private organizations came already into being in the late 19th century such as the exhibition house of the Vienna Secession in 1898. Modern and contemporary art have been shown in the Museum of Modern Art in New York since 1929. It was only in 1979, however, that the first museum exclusively exhibiting contemporary art was founded in Los Angeles (Museum of Contemp. Art/MOCA in LA 1979), the second one followed in 1980 in Basel (Museum of Contemporary Art/Museum für Gegenwartskunst).

In more recent times, major regular exhibitions of contemporary art have gained particular importance, such as the Biennale (especially in Venice, Biennale, since 1895; Sao Paulo, from 1951) or the documenta in Kassel. The first documenta in 1955 had the goal to exhibit modern art created between 1930 and 1955. During Third Reich most modern art trends were prohibited in Germany, and many artists were persecuted by the Nazis. From the second documenta on, contemporary art gained more importance and often works of art were especially created for the documenta. Thanks to the presentation of the works at the documenta and comparable exhibitions, their market value and the artists' standing generally rise; at some times the documenta even took over the marketing of works of art (documenta 3).[5]

Art trade is a separate profession in itself, though. Private galleries and the private **art trade** as a whole were

[5] Dirk Boll: Der Kampf um die Kunst. Handel und Auktionen positionieren sich am Kunstmarkt. (Diss. Ludwigsburg 2004). Halle 2005 (http//opus.bsz-bw.de/phlb/volltexte/2006/2601/pdf/Boll_Diss.pdf.).

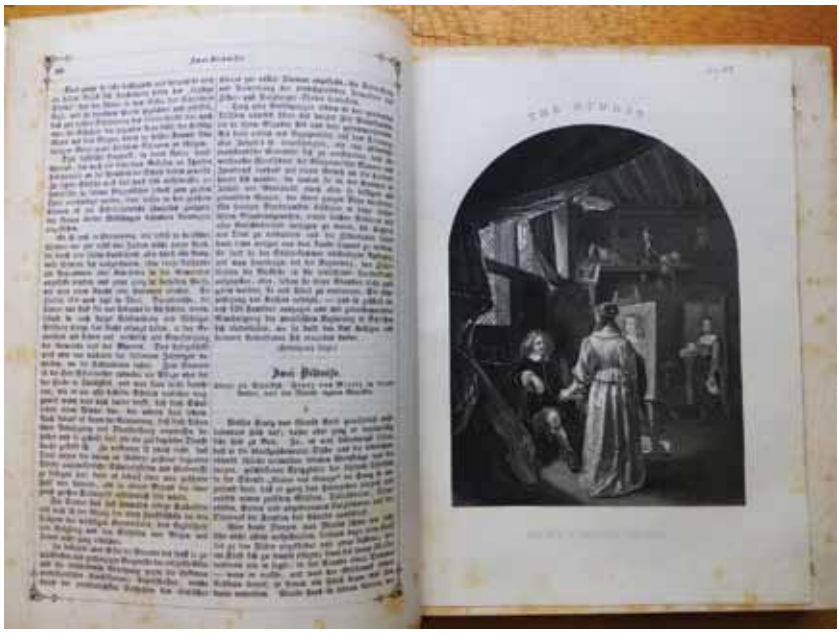
created due to the fact that artists did not longer just produce commissioned works, but created art for the open market. Oskar Bätschmann found for this development the term "exhibition artist".[6] Already in the 16th century, specialized merchants and agents were looking for potential customers for works of art, being the forerunners of the modern art dealers.[7] Even earlier, merchants dealing with graphic art and serially produced sculptures, are known to have existed in Antwerp where regular art fairs were held from the 15th century onwards.

In the 17th century the trade with contemporary works of art began to increase and especially in the Netherlands some art dealers specialized on the sale of specific genres of paintings. From these early beginnings of art trade, galleries and auction houses evolved. One of the earliest permanent auction houses is the Auktionsverket founded in Stockholm in 1674, followed by Sotheby's in 1744 and Christie's in 1766.[8] In the late 16th century, already art traders owning shops[9] existed, and their number considerably increased in the age of Baroque. It was not before the 19th century that art dealers of contemporary art, also known as "galleries", separated from art dealers of older art.[10] In our days, galleries are organized in associations organizing trade fairs for the better sale of works or art such as the

[6] Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler. Köln 1997.
[7] Anja Grebe: Dürer. Die Geschichte seines Ruhms. Petersberg 2013.
[8] Boll 2005 (wie Fn. 5), S. 17.
[9] Dealers with prints and drawings still existed already in the late XVI.c.: Barbara Mundt: Der Pommersche Kunstschrank des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. von Pommern. München 2009.
[10] Boll 2005 (wie Fn. 5), S. 20, u.a. nach Silke Hartenstein: Galeriearbeit mit zeitgenössischer Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Kassel 1997, p. 9.

“Art Cologne” which has become a very popular event (from 1967 called “Kunstmarkt Köln”, renamed in 1984).

The **media** such as art magazines, radio or television reporting about art play in the broadest sense an important role in spreading art. In the 19th century magazines emerged containing illustrations of contemporary art (for example “Düsseldorfer Monats-Hefte mit Illustrationen” (ill. 10) of different artists; Paynes Universum und Buch der Kunst). Journals including original graphics spread from the early 20th century on, eg. “Kunst und Künstler” 1902-1933, or “derrière le miroir” 1946-1982. It was the intention of some of these periodicals to serve the spreading of art at affordable costs in order to also address collectors with a smaller budget.



ill. 10 - “Duesseldorfer Monatshefte“

In addition to the spreading of art by artists and publishers, the entire scientific and scholarly sector has to be mentioned. The first art historian chairs have been established in the late 19th century, above all in Germany, Austria, Italy and France. Most of them focused on older art, but since the installation of the professorship in Marburg in 1913 (Richard Hamann) these chairs also started to teach contemporary art.

Closely related to the beginnings of art history as an academic discipline, the preservation of monuments evolved in the first half of the 19th century with, for instance, Prosper Merimée (author of the famous novel “Carmen”) in France or Ferdinand von Quast in Germany. Being in the competence of the state, the preservation of historical monuments is founded on a legal basis with the aim to prevent the destruction of historical monuments. Today, the world heritage list of the UNESCO is particularly well known and its purpose is to globally protect outstanding historical monuments. The deliberate destruction of the Buddha statues in Afghanistan was criticized worldwide, in contrast to the almost complete rebuilding of the Renaissance building of the former German trading house in Venice by the entrepreneur Benetton which went unmentioned.

Finally, scientific associations should also be mentioned which are dedicated to art and in this way promote art for example at congresses held regularly. Such associations exist on a regional, national or international level as the “CAA” in the United States of America. Many associations have specialized on the art of particular countries such as Dutch or

Italian art, of particular times such as Renaissance, Baroque or modern art or specific genres such as architecture or textiles. As “pars pro toto” I would like to mention the International Committee of Art History which in 1873 convened for the first time and then from 1893 on a regular basis. Since 1945 under the international “CIHA” also national committees of CIHA (ill. 11) such as CBHA in Brazil were created organizing conferences and events on a regular basis. All these are important institutions for art, not only promoting art but also the knowledge of art.

ill. 11 - CIHA 2012 in Nuremberg

Conclusion

Bearing all these aspects in mind it can be concluded that behind the title “Institutions for art” an extremely diverse

issue is hidden. In many fields we can find institutions producing, promoting, researching, protecting and dealing with art. When looking at these institutions we essentially look at the history of art itself without considering individual private persons unless these persons act as visitors of a museum, readers of a magazine, as buyers or collectors of works of art or as curators and researchers like us.

Fundação dos museus de arte moderna no Rio e em São Paulo e a querela da abstração*

Glória Ferreira (UFRJ)

Várias instâncias da vida cultural brasileira vão se alterando com o fim da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo. A ideia de progresso está, então, na ordem do dia, o que se reflete no anseio de fundação de museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro. É nesse contexto que se acirra a oposição entre a estética figurativa e a abstrata, sendo um dos momentos mais fortes, desde a Semana de 22, de acalorada discussão sobre a emancipação da arte brasileira.[1] Se as diversas correntes da abstração que marcam a arte moderna internacional não eram de todo desconhecidas tanto pelas viagens dos artistas como por algumas exposições internacionais, o comprometimento com a longa permanência do tema da identidade continuava vigente.

A concordância de intelectuais, críticos e artistas é um dado na fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Inaugurado em janeiro de 49, com a exposição Pintura Europeia Contemporânea, composta de 52 obras de coleções particulares entre as quais de Niomar Muniz Sodré, Paulo Bittencourt, Castro Maya e Roberto Marinho. Em São Paulo, a 'campanha' pelo museu de arte moderna ganha ares público com uma série de artigos, em particular

[1] Ver: Francisco Alambert e Polyana Canhête. Os Museus , a bienal e as novas linguagens. In: Lisbeth Rebolo Gonçalves(org.). *Arte Brasileira no Séclo XX*. São Paulo: ABCA/ Imprensa Oficial, 1997.

contra a posição contrária do prefeito Abrahão Ribeiro. Todos estavam a favor, a começar por Sérgio Milliet e Luís Martins, em 1946, nas páginas dos jornais em defesa de um museu paulista. Os modernistas, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, entre outros, estão também a favor, salvo Monteiro Lobato, que denuncia em carta de apoio ao prefeito, assinalando: "um 'Comando' secreto, que foi aos pouco, aqui e ali, tomando conta da crítica de arte nos jornais".[2] Se Lobato destoa do clima em prol da arte moderna, o que leva Oswaldo Aranha a considerar suas declarações como "filhote espiritual de Paranoia e mistificação", a questão central é a compreensão do que seria a "arte moderna".

O grande acordo em defesa do Museu de Arte Moderna de São Paulo começa a mudar, porém, quando Cicillo Matarazzo, indicado como diretor pela Comissão formada na Biblioteca Municipal, em São Paulo, com vistas à criação do Museu de Arte Moderna, decide fazer uma exposição de arte abstrata. Encontrando-se na Europa para tratamento médico e depois de muita idas e vindas, com a constituição da Galeria de Arte Moderna e, a seguir com a Fundação de Arte Moderna, Matarazzo em contato com Karl Nierendorf, marchand de quadros não-americanos em Nova York, em carta a Carlos Pinto Alves, anuncia:

> estamos organizando em nome do futuro Museu de Arte Moderna de S. Paulo uma exposição colosso de arte abstrata (...) Não é que eu seja abstratista (sic). .. mas eu penso que um movimento tão importante da arte moderna é completamente ignorado no Brasil. Também penso

[2] Regina Teixeira de Barros. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949.* Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2002.

> que o Museu de Arte Moderna ficará conhecido se aparecer patrocinando uma exposição assim...[3]

Os Estados Unidos e particularmente Nelson Rockfeller acompanham toda essa movimentação com bastante interesse. Rockfeller, então diretor do MoMA, passara no Brasil em 1946 quando fez a famosa doação de 13 obras, entre as quais, de Léger, George Groz, Marc Chagall e o mobile de Alexandre Calder. Desde os anos 30, diversas são as iniciativas norte-americanas no sentido de integração das nações das Américas Latina e Central, que acabam por concretizar-se no programa de "pan-americanismo", que envolve investimentos em larga escala, bem como programa de saúde e produção alimentar. Além de sua indústria cinematográfica em franco desenvolvimento e que difunde o *American way of life*, é maciço o investimento nos outros campos, tais como música, literatura, artes plásticas, publicações e educação, inserções nas rádios, na imprensa – publicações como *Seleções do Reader's Digest,* cuja edição em português circulou de 1942 a 1970, chegando a ser a segunda mais lida no Brasil, superada apenas por *O Cruzeiro.* Particularmente no universo das artes visuais, são múltiplas as iniciativas, a começar pelos painéis de Portinari para o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York, cujo projeto arquitetônico é de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, além de exposições, palestras etc. tanto no EUA quanto em outros países do continente. Se no final da guerra, voltam-se para a Europa e para

[3] Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Carlos Alves Pinto. In: Barros : 104.

o internacionalismo imperialista, com o lançamento da Doutrina Truman, em 1947, a cooperação do MoMA se mantém como dado fundamental, sendo seus estatutos tomados como paradigma para a Fundação de Arte Moderna e para os próprios museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo.

A inesperada morte de Nierendorf conturba a intenção de Matarazzo de realizar uma "exposição colosso de arte abstrata". Forma-se, então, uma comissão em Paris, da qual participam Cícero Dias, adido cultural nessa cidade, Alberto Magnelli e Léon Degand, sendo este último indicado para coordenar a exposição, assistido pelo galerista René Drouin. Segundo Cícero Dias, Dégand, por ser conhecedor da arte moderna e da arte não figurativa, e Drouin, coproprietário de uma grande galeria parisiense poderiam substituir Nierendorf.

Crítico belga residente em Paris desde 1944, Léon Degand, é, com Charles Estienne, um dos defensores intransigentes da arte abstrata, em um contexto de "redescoberta" da abstração e de grandes debates. Essas discussões ganham em intensidade, sobretudo após a Liberação, sendo a distinção entre a abstração no sentido próprio do termo e a figuração uma das questões essenciais do período. Sem conjugar a expressão da subjetividade e a história trágica desses anos, o contexto é, assim, favorável à Abstração como movimento, encarnando resistência e liberdade, mesmo se o conceito tendesse a abarcar, com acepção incerta, todas as obras que não propusessem objetos mimeticamente

reconhecíveis, ainda que de Matisse ou Picasso. Os procedimentos são variáveis, sendo comum a hesitação entre figuração lírica e abstração construtiva, entre ordem e caos; e a retomada e radicalização de certas questões do surrealismo, como o desenho automático em Bryen e fragmentário em Wols, ou, ainda, a tela como campo de ação para a subjetividade, como em Soulages, Mathieu, Michaux ou Degottex. Por outro lado, a galeria de Denise René orientou seu trabalho, claramente sob a influência de Vasarely, na direção de uma abstração construída, mantendo-se até hoje nessa linha.[4] O clima do pós-guerra, na França, é de um nacionalismo a toda prova, buscando recuperar o prestígio de centro das artes. Para Degand, por exemplo, "A França e a Escola de Paris continuam, até nova ordem, o lugar magnífico do qual emanam as radiações as mais exultantes".[5] O historiador Pierre Francastel, referindo-se à jovem pintura na Paris liberada, observa: "A pintura francesa se prepara uma vez mais para afirmar sua primazia absoluta: é ela que vai amanhã testemunhar, a primeira no mundo, nossa soberania reencontrada".[6] Esse é o tom da retórica de vários críticos e artistas.

É com entusiasmo que Degand aceita o convite para vir para o Brasil. Sua situação não é fácil tanto por sua recusa, na condição de crítico de *Lettres Françaises*, a

[4] Cf. *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978*. Paris: Centre Pompidou, 2001.
[5] Léon Dengand. *Les Lettres Françaises*. Paris, 6 de dezembro 1946. Transcrito in Laure Buzon-Vallet. "L'école de Paris: élements d'une enquête". In *Paris-Paris.* Paris: Centre Pompidou, 1981.
[6] Pierre Franscastel. "Nouveau dessin, nouvelle peinture, l'École de Paris". Paris, 1947. Transcrito in Laure Buzon-Vallet, op.cit.

seguir o realismo socialista que vinha se tornando a linha oficial do Partido Comunista Francês, quanto a certa crise de ordem afetiva.[7]

Embora partidário da abstração geométrica, sua organização para a exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo abrange artistas das diversas tendências que então se propagavam no contexto da própria abstração em Paris, bem como concorda com a proposta de uma exposição envolvendo a arte norte-americana. Em suas cartas a Matarazzo incentiva-o a continuar e manter-se aberto às tendências mais novas e radicais da arte moderna: "A defesa da arte moderna é uma luta."[8]

Orientada por Matarazzo, começa então o trabalho da Comissão de Paris, segundo seus acertos com Nierendorgf: uma exposição de 120 a 130 quadros, da Europa e dos Estados Unidos, ao valor total de 5 000 dólares, além de sua responsabilidade pelo catálogo ou livro, despesas de

[7] Em entrevista concedida à autora, em Paris, em 20 de setembro de 2010, Daniel Abadie, íntimo de Degand e sua família, dá um visão algo distinta: "Magnelli soube por Matarazzo de sua intenção de criar um museu de arte moderna, que seria o primeiro museu de arte moderna do Brasil, além da necessidade de organizar uma coleção. Para esse fim, ele imaginou um pequeno grupo de pessoas, bem heterogêneo: Karl Nierendorf, em Nova York, René Drouin, em Paris, e Sidney Janis, também em Nova York. Leo Castelli, que era o sócio de Drouin em Paris, trabalhava também com Janis em Nova York; Nierendorf, mesmo morando em Nova York, estava mais próximo e presente de todo o expressionismo alemão; e Magnelli atuava como conselheiro franco-italiano, se assim posso dizer, para a França e para a Itália. Começaram a comprar certa quantidade de obras. Evidentemente, o fato de que tudo que é feito com essa distância, em uma época em que as facilidades de comunicação não eram das melhores, faz com que rapidamente esse pequeno grupo se desfaça. Matarazzo então articulou a ideia de que era preciso, de um lado, um diretor de museu, e não um grupo de conselheiros em potencial, e, de outro, uma grande exposição para anunciar a criação do museu. Foi nesse momento que Magnelli lhe disse: tenho o homem certo para você, trata-se de Léon Degand, um historiador de arte, um jornalista muito conhecido na França etc., é perfeito. Matarazzo contratou Degand como diretor do museu e lhe deu a incumbência de realizar o que, no limite, seria a única coisa que Degand fez no Brasil, isto é, a exposição Do Figurativismo ao Abstracionismo, que representava, de fato, uma informação sobre a abstração do pós-guerra na França, refletindo bem mais os gostos pessoais de Degand."

[8] Regina Teixeira de Barros. Op. cit.: p.127

salão, montagem etc. A Drouin, que se encontra em Nova York, é solicitado, posto que Degand não poderá viajar, que colabore selecionando obras abstratas de artista americanos tanto jovens quanto maduros, e que deveria ser cerca de dez artistas, com duas obra cada um, e não exceder o número dos jovens europeus. Já os mestres da abstração terão cerca de cinco obras cada. Vindo de Nova York, René Drouin chega a São Paulo, em janeiro de 1948, para organizar a Exposição de Arte Abstrata, submetendo a Matarazzo o projeto "Organização de uma exposição internacional de arte abstrata", em que se declara, contrariando acordos anteriores, estar "encarregado da organização geral", com duas personalidades americanas e Cícero Dias e Léon Degand, este último responsável pela organização do livro ou catálogo. Com o assentimento e entusiasmo de Matarazzo, Drouin, segue de São Paulo para Nova York, com o depósito dos 5000,00 dólares em seu nome.

Enquanto isso o debate começa a se instalar no Brasil. As questões que permearam a abstração, se não são de todo desconhecidas, se embaralham no meio da arte brasileira ou, como aponta Ferreira Gullar, "tudo chegou junto não na ordem que aconteceu lá".[9] As diferentes concepções da abstração, que guardam certa unidade temporal, indicam o questionamento radical do caráter absoluto da arte como imitação da natureza e do belo ideal. Sua origem no âmbito da arte moderna, apesar de entronizada na aquarela de Kandinsky de 1910, como assinala Jean-

[9] Ferreira Gullar. Entrevista. In: Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger. *Abstracionismo geométrico e informal.* Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

Claude Lebensztejn, não chega a ser discernida com clareza. “Não sem rivalidades”, diz o autor, “uma dinâmica abstrata se precipitava”.[10] Denominada de “arte pura” por Apollinaire ou com os diferentes empregos dos termos “abstrata” e “abstração” para procedimentos artísticos, assinala ainda Jean-Claude Lebensztejn, a modernidade se constituía afirmando os recursos próprios das diversas materialidades artísticas. Ou, como sugere Thierry De Duve, questionando a tradição do ver. A conhecida afirmação de Maurice Denis, em 1890, “Lembrar-se que um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores reunidas em certa ordem”, não indicava propriamente uma arte não figurativa, mas refletia a crescente atenção aos recursos significantes da pintura – linha, cor e superfície bidimensional. As questões referentes à já então longa formulação teórica de campos artísticos autônomos, da visibilidade pura e das diferentes pesquisas sobre a percepção e o visível, sem esquecermos a ampliação do espaço na sociedade adquirido pela fotografia, em meio a transformações socioeconômicas desencadeadas pela Revolução Industrial, acirram a crise da representação, bem como, as omnipresenças místicas do simbolismo e da teosofia. Contudo, apesar das influências recíprocas, são diferentes as concepções e os desenvolvimentos posteriores, como atesta o *corpus* teórico produzido pelos artistas, que desdobra a arte abstrata como uma progressão de teorias textualizadas. A negação de

[10] Ver Jean Claude Lebensztejn. «Passage (note sur les idéologies de la première abstraction) ». In *Les Cahiers du Muséee d’art moderne,* verão 2009..

qualquer contaminação com a narração nas proposições formais da arte abstrata é solidária e indissociável de seu discurso teórico, como em Kandinsky, Malevich, Mondrian, etc., ao mesmo tempo em que se opõe à homogeneização produzida pelos agrupamentos estilísticos ou temáticos. Parafraseando o clássico *ut pictura poesis*, W.J.T.Mitchel[11] assinala a constituição de uma espécie de *ut pictura theoria*. Na busca de essência e autonomia da arte, deslocam-se, em última instância, não apenas a ontologia da arte, mas seus limites.

No Brasil, com a referida busca de uma identidade, o realismo social impera, apesar da presença da abstração nos murais e paisagismos que acompanharam a arquitetura moderna, a partir dos anos 30, assim como, posteriormente, nas pesquisas no âmbito da fotografia. De qualquer maneira, tanto pela defasagem do ensino de arte e do meio de arte no Brasil quanto pela tendência de os artistas modernistas premiados com viagem ao exterior voltarem-se, sobretudo, para o cubismo, em particular em seu momento de retorno à ordem, após a Primeira Guerra Mundial, as relações com as questões estéticas e artísticas da atualidade são praticamente inexistentes. Todavia, com a retomada das comunicações internacionais, ocorrem diversas exposições de arte internacional, tal como a de pintura italiana antiga, a de arte francesa, a de Calder etc.,

[11] W.J.T. Mitchell, "Ut pictura theoria : la peinture abstraite et la représentation du langage", In : *Les Cahiers du MNAM*, n.33, outono, de 1990. O autor questiona a análise de Rosalind Krauss, segundo a qual a arte moderna, com base na estrutura da grade, erigiu uma barreira entre as artes visuais e a linguagem, e "anuncia, entre outras coisas, a vontade de silêncio da arte moderna, sua hostilidade em relação à literatura, à narração e ao discurso". R. Krauss, "Grids", In : *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* Cambridge Mass./Londres : The MIT Press, 1985.

assim como as palestras do crítico argentino Romero Brest. Se estão voltando artistas como Maria Helena Vieira e Arpad Szènes , que viveram longo exílio no Rio de Janeiro, outros , como Samson Flexor e Waldemar Cordeiro, estão chegando. Mario Pedrosa, que voltara do exílio em 1946, cria a seção "Artes Plásticas" no *Correio da Manhã*; publica o livro *Arte necessidade vital*, pela Livraria da Casa do Estudante do Brasil, e concorre, com a tese sobre a Gestalt *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, à cátedra de estética e história da arte da Faculdade Nacional de Arquitetura sem obter, porém, a vaga pretendida. Apoia o trabalho de Nise da Silveira que instala, com colaboração de Mavignier, o ateliê de pintura na seção de terapêutica ocupacional do Hospital Pedro II no Engenho de Dentro, futuro Museu de Imagens do Inconsciente que será frequentado por Ivan Serpa, Abraham Palatnik e o próprio Pedrosa, constituindo um primeiro núcleo abstrato no Rio de Janeiro.

Léon Degand chega em julho de 1948 e profere três palestras na Biblioteca Municipal com o objetivo de preparar o público para a exposição inaugural de arte abstrata no MAM-SP: "Arte e Público"; "O que é arte figurativa? O que é arte abstrata?" e "Picasso sem literatura". Paralelamente, Di Cavalcanti, em conferência por ocasião de sua exposição retrospectiva, em 1948, dá o tom do debate: "E hoje, quando se proclama como arte de nosso tempo o abstracionismo; o surrealismo ou todos os outros cacoetes metafísicos do anarquismo moderno modernista, caminha-se numa rua estreita, só agradável para aqueles refinados que amam a

podridão."[12] Luís Martins, crítico que, como dissemos, foi um dos primeiros, junto com Sérgio Milliet a defender a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, responde: "É curioso assinalar-se que, há três ou quatro anos, estaria de pleno acordo com as ideias expostas pelo notável artista; então vivia eu a azucrinar a paciência dos pintores com o *slogan* de "arte social". Pelo que vejo ambos mudamos."[13]

Em "Um debate oportuno sobre artes plásticas", promovido pelo jornal *Folha da Noite*, de São Paulo, com opiniões diversas como, entre outros, as de Flávio de Carvalho, Clovis Graciano e Cândido Portinari, que, por sua vez, afirma, em dezembro do mesmo ano: "Abstracionismo é uma coisa já velha." O tom categórico do então considerado 'pintor oficial' indica o teor da querela impetuosa que se alastra no meio de arte brasileiro.

Depois de muitas marchas e contramarchas, finalmente, em março de 1949, abre-se a exposição Do Figurativismo ao Abstracionismo, organizada por Léon Degand, que reuniu 95 obras de artistas - entre outros artistas, de Jean Arp, Kandinsky, Léger, Miró, Calder, Robert Delaunay, e muitos da Nova Escola de Paris, como Nicolas de Staël, Jean Bazaine, Alberto Magnelli. Dos brasileiros, são convidados Cícero Dias, Waldemar Cordeiro e Samson Flexor.

Contrariando a ideia de Matarazzo de uma exposição "colosso" de arte abstrata, a parte norte-americana não veio. Selecionada por Marcel Duchamp, Sidney Janis e Léo

[12] Di Cavalcanti. "Realismo e abstracionismo." Revista *Fundamentos*. São Paulo: 6 de agosto de 1948 (conferência realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 22 de julho do mesmo ano, segundo alguns autores). Reproduzido In: *Boletim SATMA: Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes*, Rio de Janeiro, n.3, 1949

[13] Luís Martins. "Os mitos do modernismo". *O Estado de São Paulo*, 15 de junho de 1948.

Castelli, o cancelamento da apresentação americana, que contava com cerca de 90 obras, entre artistas americanos e modernos internacionais, se deveu por discordância financeira entre Matarazzo e Castelli derivada das falhas de René Drouin. Obras que, observa Duchamp com certa ironia, em carta de 5 de agosto de 1948 a Matarazzo, assinalam o "conjunto bastante representativo do movimento abstrato nos Estados Unidos. Acrescentamos aqui e ali algumas semi-abstratas, para quebrar a monotonia do rigor teórico". Apesar de a exposição restringir-se à Escola de Paris, a repercussão é imensa, acrescida pela inauguração, no Rio de Janeiro, do novo Edifício Sul América Terrestres Marítimos e Acidentes com mostra de pintura e escultura, reunindo as obras presentes na exposição organizada por Léon Degand e outras cedidas pelo Masp, MAM-SP e por colecionadores particulares cariocas. Debates que causam, como indicam os textos da época, brutal tomada de contato com questões modernas.

O crítico Sérgio Milliet, na introdução ao catálogo da mostra Do Figurativismo ao Abstracionismo, defende-se da acusação que lhe fora feita de "condescendência" excessiva para com as novas tendências artísticas e afirma: "não sou partidário da arte abstracionista, como não sou um entusiasta cego do realismo ou de qualquer outra tendência. Bato-me, sobretudo pela distinção necessária entre arte e exteriorizações sociais da arte". Poeta com largo conhecimento da arte europeia, em "Considerações sobre o abstracionismo", partindo do condicionamento histórico que impõe a pergunta sobre o que o quadro representa e

de sua desconfiança de a obra resultar de "mera equação algébrica", traça certa evolução histórica do figurativismo ao abstracionismo. Advoga então, retomando o argumento-base de Degand, que na abstração, como na música que não está subordinada à representação do mundo visível, os quadros "poderiam chamar-se sonatas, sinfonias, canções etc....". Sobretudo, porém, o crítico interroga o "barulho que atualmente se faz em torno da abstração".

Em texto do referido catálogo, traçando a história evolutiva que levará a arte moderna ao abstracionismo e suas diferenças centrais em relação à arte figurativa – que se apoia na sugestão de espaço tridimensional, sendo, assim, tributária da gravidade e das cores, subordinadas aos assuntos representados – Léon Degand afirma: "É abstrata toda pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, representar as aparências visíveis do mundo".[14] Enfatizando sua atualidade, afirma, contudo, que essas duas concepções não poderiam ser contrapostas como "a verdade ao erro ou a saúde à decadência" nem julgadas com valores de superioridade ou inferioridade, sendo um dado da evolução da arte. Sempre de modo didático, em texto publicado em francês no catálogo da Sul América, "Resposta do Sr. Degand",[15] analisa detalhadamente os questionamentos levantados, tais como a própria denominação "arte abstrata", seu caráter "individualista",

[14] Léon Degand. "Do Figurativismo ao Abstracionismo". In: *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949. Com pequenas modificações esse texto foi reproduzido no catálogo da exposição, com as mesmas obras, realizada por Degand no Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires, 1949.

[15] Léon Degand. "Resposta do Sr. Léon Degand". In *Boletim Satma*: Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes, Rio de Janeiro, n 23, 1949.

"racionalista", etc. Dois pontos merecem destaque em um meio de arte que então toma conhecimento das experiências realizadas na Europa. De um lado, a necessária educação sobre a história da arte para compreender, quer se trate de Rembrandt, de Cézanne ou de Klee. De outro, a relação da arte com o real como a expressão de sentimentos e, ainda em analogia com a música, "pelos meios que lhe são particulares, como a música o faz com o som". Enfatiza também a relação dos artistas abstratos com os dramas sociais: "Colocar em cena, na pintura, dramas sociais, não significa necessariamente que se esteja aí implicado com todo seu coração e todo seu espírito". Não nos fiemos nas aparências, insistia o crítico, enfatizando a "autonomia integral da plástica".

A situação se transforma no final dos anos 1940, tendo a crítica papel decisivo no deslocamento do debate artístico do terreno ideológico para o estético-formal e a defesa de uma linguagem universal da arte, não regionalista ou subordinada às tradições nacionais. O surgimento dos primeiros núcleos de artistas abstratos no final dos anos 40 e a estruturação de um sistema de arte em consonância com o projeto de modernização do país têm como contraponto a defesa da emancipação do pensamento estético e, com ele, a da crítica, de toda forma de domínio que não a da própria arte em suas intenções mais profundas.

Figuras, paisagens e outras temáticas de representação começam a desaparecer da morfologia plástica dos artistas brasileiros, dando lugar às pesquisas de natureza formal dos aspectos significantes, como linha e cor. Os títulos, que nos

fazem ver a obra de certa maneira, também se transformam em ‘composição’, ‘sem título’, entre outros, anunciando o desejo de supremacia dos valores plásticos.

Uma visualidade abstrata, como referido, já se fazia sentir nos murais, como, de Paulo Werneck, ou ainda nas pesquisas fotográficas. Pesquisas que não eram levadas em conta no campo das artes plásticas, por serem consideradas relacionadas à arte aplicada, no caso dos murais ou dos projetos para jardins de Burle Marx – como o do jardim suspenso do prédio do Ministério de Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, de 1938. A fotografia que se constituía como campo novo, não era, tampouco, levada em conta como artes plásticas. Nem mesmo as célebres pesquisas experimentais de Geraldo de Barros (Chavantes, SP 1923 – São Paulo, 1998). Desde 1946, com câmera construída por ele mesmo, interfere no negativo, cortando, desenhando, pintando, etc. Farkas (Budapeste, 1924 – São Paulo, 2011), que chega em São Paulo em 1930. Também exercendo diversas atividades, como fotógrafo, professor, produtor e diretor de cinema, diferente de Geraldo de Barros, desenvolve fotografias que denomina “sem título”, enfatizando o caráter formal abstrato de suas imagens.

Um artista, como sabemos, fundamental nesse processo é Waldemar Cordeiro (Roma, 1925 – São Paulo, 1973) que vem para o Brasil em 1946, exercendo diversas funções, como crítico de arte e caricaturista. Reconhecido por sua atuação no grupo concretista paulista, foi um dos fundadores do Grupo Ruptura, em 1952, e desde em 1949 é intransigente defensor do abstracionismo, afirmando “ser

este um ponto nodal, é um salto qualitativo determinado de um movimento de "ruptura" que pretende reivindicar a linguagem real das artes plásticas".

Segundo Mario Pedrosa, "A causa da arte moderna no Brasil foi ganha pelo museu de Matarazzo Sobrinho. Não esqueçamos que a primeira exposição de arte abstrata no país foi obra dele, graças ao seu primeiro diretor, nosso saudoso Léon Degand, cuja obra crítica ainda permanece como monumento de coerência, precisão e honestidade."[16]

O crítico belga fica, porém, muito pouco tempo no Brasil. Discordâncias de diversas ordens com Matarazzo o levam a desligar-se, tendo organizado a itinerância da sua exposição para Buenos Aires. De volta a Paris, declara "A exposição em São Paulo, como no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, teve um sucesso surpreendente, um sucesso de revolução".[17]

As pesquisas formais dos artistas e os inúmeros debates e posicionamentos de artistas e críticos nos diversos jornais, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro, criam um solo de aproximação, ainda que tardio, com as problemáticas modernas não como modelo para atualização estilística, mas como compreensão de suas dinâmicas. A crítica de arte, particularmente com a entrada em cena de Mario Pedrosa e as exigências de tomadas de posição dos diversos agentes do circuito de arte, desempenha papel decisivo para a emancipação do pensamento estético. Essas manifestações guardam, contudo, o caráter de

[16] Mario Pedrosa. Diderot a Lhote. In *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.
[17] Léon Degand. Quand j'étais conservateur au Brésil. Revista *Arts*, 2 de setembro de 1949.

divisor de água nas concepções estéticas vigentes, apesar de certo recalque de sua importância histórica por nossa genealogia da história da arte, privilegiando-se, em geral, como marco de nossa modernidade o surgimento das correntes concretistas, consequência, em grande parte, da famosa passagem de Max Bill, pelo país, em 1950, e seu célebre prêmio na I Bienal de São Paulo. Sem dúvida, a efervescência criada, sobretudo pelas primeiras bienais de São Paulo estabelecem outro patamar de produção e de reflexão sobre a arte, com os conhecidos desdobramentos. Situação que não deixa de ter como lastro o enfrentamento da significação e comunicabilidade da arte abstrata em geral, colocando em xeque a imitação da natureza – mesmo de caráter identitário e social– como função da arte.

Vemos nesse contexto a intensa relação entre as instituições de arte e as transformações de linguagem, questão que, em geral, se faz presente, introduzindo transformações ou mesmo postulando novos aparelhos culturais. Os museus de arte moderna no Brasil são fundados, de certa maneira, pelo impulso da discussão entre as estéticas abstratas e figurativas, garantido um solo para o desenvolvimento da arte moderna no Brasil.

Estas reflexões se originaram do trabalho como curadora da exposição Brasil: figuração x abstração no final dos anos 40, realizada no IAC-SP, em 2012. Com um livro que termina de sair do prelo, mas que eu ainda vi.

Beholder and Public – Between Abstract Art Historical Reference and Target Group

Peter J. Schneemann - (Universidade de Berna/CIHA)

I strongly believe that the topic of this Colloquium targets one of the most crucial questions that our discipline is facing today. When focussing on the institutions of art, we are discussing, I think, nothing less than the link between art and society. What are the conditions of presentation and perception that we want to offer to art? What are the frameworks that structure the communication between art and society? These questions seem to me highly relevant, since they imply that we cannot delegate everything to the power of art as such. We have not only to ask “What does art do to us?” But “What do we do to art and with art”. The notion of art does not exist independently from the institutions. And when Art History analyses the institutions of art, it poses the most crucial question of all: What are the responsibilities that we are taking on in conceptualizing these institutions? What are the consequences of our decisions? As any definition of art shapes the politics of the cultural institutions, any concept of the beholder shapes the institutional language in the most fundamental way. I would like to highlight a discourse that has in a way governed our discipline and shows a variety of problematic implications.

My paper focuses on a figure that can be described with a variety of names, a figure that mirrors the ideological implication we constantly make, when we talk about

museums and exhibitions as institutions of art: the perceiver, the onlooker, the beholder, the client, the visitor, the target group, the customer of art, and then, of course the collective – the public as an alternative concept to the isolated, single individual. Well, we like to make stereotypical distinctions – the informed and the uninformed recipient. And yes, we go further: The western and the non-western viewer, the local and the foreigner.

My thesis is very simple. I would like to ask, what functions does the beholder serve as a reference point for our discourses? And what images of this figure do we draw? What are the problems and implications of the institutionalization of the figure of the beholder in art history?

I would like to follow three aspects as structure of my argument.

The Beholder as Concept - the abstract vision

Profiling a Target Group - the empirical and economical perspective

Liberating the Encounter with Art - a personal Vote

The Vision of the Beholder as Pure Concept, the Beholder as an Abstract Construction

Art Criticism, historiography, aesthetics, or hermeneutics –All fields related to our contemporary Art History operate with concepts of a perceiving figure that reacts towards the artwork: The beholder. His movement is directed by visual impact only. His exact profile – social background, gender, contemporaneity, geographical location, precondition – does

not matter. He is concentrated and open, not distracted. His reaction is unconditional and not driven by any other interest. And the museum offers such a neutral space as art history describes.

Especially with Wolfgang Kemp's adaption of the "reader-response criticism" in his "Rezeptionsästhetik" (aesthetics of reception) for art history we all started to introduce in our writings this imaginary and ideal beholder who would fulfil the strategy of a work of art, would complete it and be its ideal witness.

This fictional figure is meant to serve as stronger evidence than the reference to the individual impression of the singular author, who could only say: "I feel strongly moved". Instead we delegate this concept of effect, we say: "The beholder is deeply moved by the image of …"; or "The gaze of the beholder is directed towards the centre of the composition". In order to speak about the power of art one needs a coordinate to indicate the effect – especially on the emotional level.

Why do we need this figure? How do we use him?

I think that in this abstract notion two main interests meet: The **legitimation** of art in society and the idea of **judgement.**

Legitimation:

By operating with the beholder as rhetorical reference we constitute a notion of art that has its centre in society. It is not defined by its very own ontology, but as a product

of interplay. Art becomes justified in a very fundamental way in offering society a field of experience, a medium of communication, and an object for the negation of its value system. In order to fulfil these utopian functions, we need some kind of testimony of its effect. We want to believe in an encounter between the artistic production and the members of society that leads to reflection and insight.

I have given you this shortened and fragmented version of arguments in the art discourse in order to confront it with the reality of the actual situation. I would claim, that a detachment has taken place – a detachment from actual experience. In appreciating a work of art we evaluate a constellation of effect, of force, we do not have to verify ourselves anymore. Instead of the personal experience the work is enriched or even replaced by a sub- or hypertext that tells narratives about the effect that it would have resonated.

Whether you look at Vasari or the contemporary art discourse you face plenty of anecdotal narratives – referring to a perceiver who was moved to tears, who kneeled down, who became aggressive and so on.

With regard to contemporary art I am tempted to claim, that these anecdotes have become even more important. This has to do with a discrepancy. On the one hand the contemporary art scene, works as a self-referential system, in which the same people meet over and over again – an almost homogeneous group.

At the same time most of contemporary art, you may call it relational or not, has claims to deal with social

issues in the widest sense. Polemically one could say that we operate with scandals as the ultimate affirmation of our concept of art – that people get involved, that issues are addressed etc. However I would claim that we have to be very careful indeed not to exploit the beholder as a fictional construction that implies a stereotypical vision of the authentic other. In the wake of the glorification of "the Beholder" we could also claim, that we lost the artwork as an independent category – in the sense of resistance. We replaced the definition by describing a reaction it would trigger – but maybe both have become an illusive fiction.

Judgement:

With the development of art criticism, when the salon public in the middle of the 18th century emerged as a powerful institution, the beholder, the public had to serve an important role in the judgement of art. Already with the abbe du Bos, in 1719, the significant quality of this figure is his direct, spontaneous reaction. In contrast to the "Connoisseur", at the same time conceptualised especially in England, he does not necessarily have any artistic knowledge, technical or philosophical. Instead he shows an emotional, innocent reaction that is not spoiled by any additional information. Dubos justifies the position of the layman as judge by a very simple comparison: The client in a restaurant would clearly know whether he likes a soup or not - even if he does not know how to cook. We have to remember, by the way, that the artists protested strongly against the new status of criticism that rose from the new position of art criticism. It was an art criticism

written by the most literate people – their arguments were based on fictive profiles of gender, age and education, however.

The liberation of the perceiving act from a compulsory knowledge became relevant again especially for modern art. The subjective approach was strongly advocated by the intellectuals of the 1970ies, like Susan Sontag, who published in 1964 the seminal essay “against interpretation”.

In 1978, most significantly art historians like Max Imdahl started a project in which industrial workers discussed contemporary art. Although this experiment belongs to the most interesting and engaged art historical project to mediate art, we have to ask in how far the worker and his somehow “naive” gaze is instrumentalized to make a point about abstract art.

The idea of art being measured by its direct effect found its revival in the discourse pronounced by the new “supercollectors”, like Charles Saatchi. When the collector takes himself as the ultimate authority he can expect the artwork to convince him – without much intellectual effort.

What happens when we turn the question around and look at the way Institutions and Art History tried to figure out who would be the actual perceiver? Who is this beholder? Where is his freedom not to fulfil the expectations? How do we handle the idea of the right and the wrong understanding? How do we reflect upon the **conditions** of this figure?

In the practice of art history the institutions deal with “real people” – a complex interplay starts with the blending

of developing knowledge about the actual visitor on the one hand and the attempt to shape his behaviour according to concepts.

Profiling a Target Group - the empirical and economical perspective

I have arrived at the opposite perspective and a parallel development: At the same time as the emergence of a general public developed a discourse on the deficiency of the beholder, his lack of knowledge etc. This identification of a gap between the ideal beholder and the institutional reality had serious consequences: The diagnosis of a "misunderstanding" coming out of a lack of communication turned out to be the basis for the most aggressive attacks on modern art. The actual visitor was supposed to be far away from the conceptual highbrow intentions. At the same time he became the object of the educational program. In a polemic way one could say, that the genesis of these programs tried, of course, to follow the old idea, that indeed the work of art as such would have a vital role, a function in society, by addressing it individual members in the sense of education. The art historical institutions, not only the museums, defined their role as **mediators** between the work of art and the public. Museums asked the artists to join the institutions in starting to lecture and to explain. The educational turn we like to speak of today reached a first climax in the 1950.

As a logical step, art history turned towards sociological

models and institutions to the logic of marketing. The inquiry of the notion of the public, the attempts to figure out – "who is it?" introduced the culture of questionnaires, surveys and statistics in the museum. The abstract reference to "the beholder" turned into the reality of specific visitors. The set of data promised an even more powerful potential. The visitors could be grouped according to specific data, sample characteristics, profiles they would share with a certain group. The implications of a division between race, income, education are crucial – we are talking about **conditions - not only for the appreciation of art, but following the logic – the conditions of art itself in society.**

Most interestingly some artists liked the idea of the questionnaire and the survey very much and appropriated it for their artistic strategies. As an example I refer to the famous project by Hans Haacke who belonged to the first artists in the 1970es who addressed the beholder with specific questions and made the outcome visible. In the context of the "information"-exhibition, in 1970, the artist asked the visitors of the Museum of Modern Art to take a position in a political debate, by installing transparent poll-boxes. The visitors should vote with yes or no to the following question: "Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina Policy be a reason for you not voting for him in November?'" Haacke established a link between the visit of this treasure house of Modernity and the political position of the Rockefeller Family as the main supporter of the Museum. For our context even more relevant was a

project of his for the documenta 5 in 1972. Haacke used a very bureaucratic questionnaire to be filled out by the visitors of the international art show “documenta 5”. The early computer compatible “Visitor’s Profile” recorded data about age, education, sex, profession, income and religion as well as questions of political opinion. The final question then relates to the tax payer’s money that make such an exhibition possible, an interplay between artistic production and public funding that today still plays a major role in the polemics against contemporary art –projects.

Haacke’s demonstration of an inquiry allowed for the social and political reality to be confronted with, and even introduced into a sphere, that originally had been defined as pure, detached from everyday life.

Aesthetic pleasure, the appreciation of formal qualities of a work of art, was addressed as not being independent from income and political attitude. The questions made evident, that the structure of the art system was linked to economy and political interests. In the seventies, members of the Art Workers Coalition demonstrated in front of the Museum of Modern Art against the Vietnam War.

The political level, the demand to face the fact, that the art world is not detached from class society, has become more and more replaced by economic models. The museum visitor is today addressed as customer, as member of a specific target group. The programming, the language of communication, the invitation to participate – the institution tries to diversify its rhetoric to offer art according to the conditions of certain profiles.

Art becomes a commodity that is shaped according to the desires of the respective group. At the Museum of Bern we have an evening opening for singles, in Münster we know the evening for elderly people, for kids, for single parents, for “customers with migration background”, and the Tate Britain offers, with a smile of course, the “hangover” tour as well us the “just split up tour”.

In 1994 the Russian artists Vitali Komar and Alexander Melamid used, as Haacke did, a survey. However, the artists who came from a socialist background, hired a professional marketing company. The artists demonstrated what it would mean for the art, when the artists would follow the “most wanted” criterions. They asked for age and income and operated with aesthetic standard categories “abstract” versus figurative, motives, and colour schemes. The project “People’s Choice“ confronted art with a system developed by market analysis, aimed to place a product that meets the expectations of a commodity. Of course, this new version of the history of taste, leads to the most horrible outcomes. The poll resulted in „America’s Most Wanted“ und „America’s Most Unwanted Painting“. Some years later, 1995, the „Dia Center for the Arts“ hosted the experimental extension to the World Wide Web. „Web’s Most Wanted and Web’s Least Wanted Painting”. When art is negotiated like this – it has lost its resistance. In a more polemic way, we could say, that the project showed equally clear, that by offering the beholder stereotyped categories, to affirm or to negate, we are shaping the beholder in his attitudes and judgments according to our preconceptions.

Liberating the Encounter with Art - a personal Vote

From a philosophical position, the 20th century claimed, that the artwork would exist with and through its beholder only. In other words, the very notion of art became dependent on the beholder. The possibilities to act were limited: The resistant notion of art, the directions for the beholder in terms of instructions or formal language of the work of art, or exhibiting the beholder himself, using him as performer. We face the interesting fact that in this disposition the institution seems to imitate artistic strategies – strategies of participation. When you visit today the Tate Modern you get confused about the status of the questions and directives imposed on you. Is it an artistic project or is it the institution that asks you to express your opinion and two use the colourful flyers and gimmicks?

The Museum has become a strange place of authoritarian directives. The institutional framework is not protecting the beholder anymore, offering him freedom, a freedom of choice. Instead, we are constantly addressed – we have to do this, we are invited to do that. It is very significant, how the language of an institution reveals a pressure on the beholder. The rhetoric has changed, the older set of rules that stated what would not be allowed changed into imperatives to lay down, to participate, to move, to play or to scream.

The conditioned beholder, the directed beholder is turned into an image – his acting is recorded, reproduced, exposed. The institutions “choreograph” the contemporary beholder. Under the premise to offer a stage for the community,

the visitors become exposed as an artwork produced by the institution.

As evidence for this may serve the beholder, who follows instructions and “invitations” and in doing so becomes part of an image production, distributed by artists’ publications and museum advertisement alike. At this very point the economic pressure of the institutions as service agency acts in alliance with most fashionable artistic strategies.

I give you only one example: the German artist Karin Sander became very popular in her use of three-dimensional scanning and also printing technology. She is using these devices for a series of portraits. A climax of the series was reached when she realised the work ”visitors on display” in two German museums this year:

981 miniature figures invited the public to look for their respective counterparts, their very own posing as an art work: As an individual and at the same time as an anonymous element in a collective.

We could go further: There is the tendency to over-determine the real beholder. He is not only pushed into predetermined roles. No, Art History claims more and more that the cooperation with **Neuro- Science** would offer a valid explanation for the question of how people look at art.

Some limitations of this project are linked to the limitations of the experimental setting. The beholder is isolated, there is no social communication that shapes our visit to an institution, the produced image of the eye-movement records the very few first seconds only etc.

Did we finally get hold of the real beholder? Honestly, I think that answering with “yes” would be the worst outcome of all – we would claim that we do not deal with concepts- thus forgetting that determinism is one of the worst ideologies in order to discuss art. And, above all, we would delegate our responsibility- our responsibility in taking part in an active conceptualization of the beholder, in granting him all the liberty to find his role in the growing diversification of possible modes of perception.

What is my conclusion? My vote?

In writing art history or working in a museum, we have to be very aware of the recipient that we are not only describing but prescribing. We should be extremely careful not to exploit the very figure we are in need of. We have to grant the plurality of beholders all the freedom that art makes so important and vital, otherwise we are producing a circle of deadly affirmation and narcissistic self-mirroring.

Publier ce que l'on vend: le marchand d'art ancien et son réseau scientifique

Philippe Sénéchal - Institut National d'Histoire de l'art

Comme il me revient l'honneur de conclure ce remarquable colloque, je voudrais profiter de la tribune pour féliciter de tout cœur le Comitê Brasileiro de História da Arte et l'Universidade Federal do Rio de Janeiro de cette initiative ainsi que de l'organisation impeccable et pour leur exprimer ma gratitude pour m'avoir invité et accueilli aussi chaleureusement. Je remercie tout particulièrement Fátima Couto, Ana Cavalcanti et Emerson de Oliveira, qui ont tout fait pour que mon séjour se déroule au mieux. En tant que président du Comité français d'histoire de l'art, il me tient aussi à cœur de redire à tous les collègues brésiliens combien nous sommes admiratifs devant l'essor impressionnant de l'histoire de l'art au Brésil et que nous les soutiendrons dans les turbulences actuelles, et en tant que directeur des études et de la recherche à l'Institut national d'histoire de l'art, je voudrais souligner que le partenariat avec votre pays fait partie des axes majeurs de notre établissement. Au mois de décembre de cette année paraîtra un numéro spécial de la revue *Perspective*, consacré à l'histoire de l'art au Brésil, qui devrait avoir un grand retentissement ; nous espérons que des collaborations scientifiques se développeront encore davantage avec les chercheurs français et enfin vous

êtes tous les bienvenus pour des séjours de recherche à l'INHA.

J'en viens à présent à mon sujet dans le cadre de ce colloque sur *Arte e suas instituições*. Il m'a semblé que, dans le concert des entités qui forment le panorama des institutions de l'art, on avait souvent trop tendance à oublier ou au moins à trop négliger le rôle scientifique de certains marchands. Le poids des galeristes dans l'économie de l'art est certes tout à fait reconnu et se multiplient les études sur les marchands qui promeuvent les artistes de leur temps ou immédiatement antérieurs, d'Ambroise Vollard à Leo Castelli, en passant par Daniel-Henry Kahnweiler ou Durand-Ruel, qui va avoir droit à une exposition à Paris au musée du Luxembourg à l'automne 2014. Cette exposition sera présentée ensuite à la National Gallery de Londres, au printemps 2015, avant de gagner le Philadelphia Museum of Art durant l'été qui suivra. Pour les négociants qui s'attachèrent à l'art ancien dans la première moitié du XXe siècle, comme Joseph Duveen ou Stefano Bardini, l'intérêt va croissant au fur et à mesure que les archives s'ouvrent. Mais pour les quarante dernières années, les modalités de fonctionnement des réseaux savants qui lient les spécialistes d'art ancien - j'entends du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle -, sont largement ignorées. Je ne prétends livrer ici une analyse exhaustive, qui appellerait une enquête de longue haleine, ni tirer des conclusions hâtives et universelles ; je voudrais seulement m'attacher à observer brièvement, avec détachement et sans jouer les vertueux effarouchés, quelques cas exemplaires

d'antiquaires prestigieux actifs en France et en Grande-Bretagne et leur politique de publication.

Les raisons de la méfiance des universitaires et des conservateurs de musée vis-à-vis des marchands sont évidentes: les marchands ont pour objectif premier de vendre des œuvres et, lorsqu'ils s'engagent dans des entreprises ambitionnant un caractère scientifique, l'argent risque à tout instant de biaiser les opérations. Il serait naïf d'imaginer qu'aujourd'hui n'existeraient plus du tout, *mutatis mutandis*, des relations du type de celles qui lièrent Bernard Berenson avec Joseph Duveen. L'expertise monnayée pourra toujours dévier dans le sens de la complaisance. D'autre part, on ne saurait oublier ni pardonner le mauvais tour qu'a joué à la discipline la maison Wildenstein en arrêtant brusquement, en 2002, la publication de la *Gazette des Beaux-Arts*, la doyenne des revues d'art, fondée en 1859. Enfin, depuis des décennies, l'évolution de notre discipline tend à ne plus faire du *connoisseurship* l'alpha et l'oméga de la recherche, et la littérature publiée par les galeries d'art ancien, qui de surcroît est souvent mal recueillie par les bibliothèques spécialisées du fait d'un circuit de diffusion spécifique, s'attire un regard condescendant, ce qui fait que bien souvent, et à la suite d'un *a priori* négatif, elle n'est pas toujours connue ni lue par les historiens de l'art autant qu'ils le pourraient et, plus souvent qu'ils le pensent, le devraient.

La politique éditoriale des grands marchands d'art naît d'une quête de légitimité. Cela face aux puissantes maisons de vente aux enchères, qui sont dotées d'équipes

internes et d'experts extérieurs attitrés. Elles produisent des catalogues volumineux, comprenant de copieuses notices et parfois des essais liminaires. Dès lors il s'agit pour les antiquaires de faire jeu égal avec elles, de s'affirmer comme des pôles de connaissance assurant la garantie d'authenticité et aussi efficaces que Christie's ou Sotheby's dans la recherche du pedigree des œuvres, ce qui est un élément décisif pour l'expertise, mais ce qui également est en phase avec la vogue, somme toute relativement récente dans le monde universitaire, pour l'histoire des collections. La circulation du livre publié par un antiquaire est tout à fait singulière ; elle peut prendre diverses formes: dans leur boutique ou lors de foires prestigieuses comme celle de Maastricht, l'ouvrage peut être donné gratuitement à tous les visiteurs sans distinction ou mis en vente. Dans ce dernier cas, il peut être remis personnellement et gracieusement à des visiteurs affichant un intérêt particulier ou courtisés par le marchand, ou enfin être envoyé à des correspondants identifiés. Sortons à présent des généralités pour aborder la stratégie de quelques marchands qui servent de référence à toute leur profession mais aussi à tous les spécialistes de la période, afin de comprendre les raisons et les effets du phénomène.

Depuis une bonne vingtaine d'années, le nombre de catalogues publiés par les galeries d'élite croît sensiblement. Au point que, pour rejoindre la cour des grands, éditer des catalogues savants devient, pour celles-ci, un *must*. J'en veux pour preuve le cas de la galerie Coll & Cortés de Madrid, qui vient d'ouvrir une succursale à Londres après

avoir exposé triomphalement à la dernière édition de la TEFAF de Maastricht. Ces antiquaires ont décidé non pas de publier une brochure reproduisant tous les articles en vente en les assortissant de notices, en somme de faire le catalogue du stand ou de la boutique, mais de faire écrire des ouvrages monographiques de prestige, appelés à servir de référence, sur quelques pièces phares. Leurs ouvrages reliés sous coffret, aux somptueuses photographies, ne doivent pas être considérés – seulement – comme des *coffee-table books*: bilingues anglais/espagnol, ils sont conçus comme des monographies sur des artistes ou des œuvres spécifiques – sur Leone et Pompeo Leoni, sur Guglielmo Della Porta ou sur une version retrouvée du *Christ chassant les marchands du Temple* de Guercino - et comprennent des essais généraux très complets, de longues notices assorties de bibliographies et de recherches d'archives, des rapports techniques, le tout rédigé et signé par les meilleurs spécialistes extérieurs. Les propriétaires de la galerie s'effacent devant le savoir des experts en ne rédigeant pas eux-mêmes les textes ; ils donnent aux savants une tribune dorée et tirent le bénéfice de leur caution scientifique. Ce mode d'action remonte essentiellement aux années 1990, où coexistèrent deux variantes: d'une part, le catalogue d'exposition, rassemblant plusieurs pièces commentées longuement par des érudits universitaires ou des chercheurs indépendants (plus rarement par des conservateurs, au moins dans les pays latins, à moins qu'ils ne soient à la retraite) et précédées d'un article chapeau, et, d'autre part, le petit essai sur un

chef-d'œuvre ou autour d'un chef-d'œuvre. Dans le premier genre, et parmi les pionniers, on peut évoquer le catalogue mémorable de la galerie Antichi Maestri Pittori à Turin dirigée par Giancarlo Gallino, publié à l'automne 1992, au titre à la fois volontairement pompeux et gris, sonnant comme celui d'un mémoire de master ou d'un article pour revue d'érudition, *Per la storia della scultura. Materiali inediti e poco noti*. Les excellents textes y sont dus à la plume de vedettes internationales des études sur la sculpture, Jennifer Montagu, du Warburg Institute, Ursula Schlegel, enseignante à la Freie Universität de Berlin après avoir été responsable des sculptures italiennes des Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, et trois universitaires italiens de grand renom, Enrico Castelnuovo, Massimo Ferretti et Giancarlo Gentilini. Ce type de publication, fondé essentiellement sur des contributions extérieures signées, est continué de nos jours par de nombreux galeristes, comme le marchand de sculptures Guy Ladrière à Paris. Dans le second genre, je mentionnerai le petit volume sur l'armoire "au char d'Apollon" par André-Charles Boulle, provenant de la collection d'Hubert de Givenchy, montrée et exposée à Paris par les frères Alexis et Nicolas Kugel, de la galerie J. Kugel, en 1984. Le catalogue monographique comprenait, après une introduction des deux marchands sur la provenance de la pièce, une solide notice non signée et une brillante étude sur Boulle et la création d'un nouveau type de meuble, l'armoire monumentale, rédigée et signée par Peter Fuhring, expert indépendant qui fait autorité sur les arts décoratifs, dont on précisait bien qu'il est titulaire

d'un doctorat. Une variante de ce second genre concerne non pas un objet singulier, mais un artiste, dont on présente un ensemble d'œuvres. Dans ce type d'ouvrages, on compte au moins deux chefs-d'œuvre récents, le catalogue de l'exposition *Dantan* de Talabardon & Gautier en 2009, qui commentait excellemment une réunion exceptionnelle de portraits-charges, et celui de l'exposition *Le maître de la toile de jeans: un nouveau peintre de la réalité dans l'Europe de la fin du XVIIe siècle*, présentée à la galerie Canesso à Paris en 2010, sous la direction de Gerlinde Gruber, conservatrice des peintures baroques flamandes au Kunsthistorisches Museum de Vienne, qui recomposait l'œuvre d'un Lombard fascinant. En signant leur texte dans un catalogue commercial, les auteurs universitaires, les professionnels du patrimoine et les *indipendent scholars* reconnaissent qu'ils ont été rémunérés ; ils assument leur texte, qui entre dans leur bibliographie personnelle et donc dans le débat savant à visage découvert.

Mais, dans un troisième type de catalogue, le plus fréquent, les choses sont bien plus ambigües. Il s'agit du cas où l'ouvrage présente l'ensemble des œuvres exposées et où l'antiquaire s'affirme l'auteur des textes tout en veillant bien à remercier chaleureusement, et pêle-mêle, des collaborateurs employés permanents de la galerie et des spécialistes extérieurs des artistes représentés dans l'exposition, dont on ne saura jamais s'ils ont délivré leur expertise gracieusement ou non. L'origine de telle attribution ou de telle observation reste impossible à discerner mais le lecteur met au crédit des marchands

la consultation des autorités, dont on suppose qu'ils ont fait leur miel. C'est ainsi que procèdent, par exemple, et avec grand talent, des marchands parisiens, qui sont des connaisseurs de tout premier plan, Bertrand Talabardon et Bertrand Gautier pour leur exposition annuelle sur l'art du XIXe siècle, Giovanni Sarti pour ses volumes sur les primitifs italiens ou les objets en marbre et pierres dures, Par le *name dropping*, les grands galeristes montrent l'étendue de leur réseau, et le nombre et le prestige de leurs consultants est censé attester le sérieux de leur enquête. Enfin, certains marchands se sont fait connaître par des livres offrant tous les caractères de scientificité et bien accueillis par la critique avant d'avoir pignon sur rue, ce qui fait d'eux des experts ayant reçu une onction muséale et/ou universitaire ou para-universitaire. C'est le cas d'Andrew Butterfield, passé par Christie's New York après des bourses au Metropolitan Museum of Art de New York, à la Villa I Tatti et à Princeton, auteur de la meilleure monographie sur Verrocchio, publiée en 1997 par Yale University Press. Un moment associé à Salander O'Reilly, il est désormais à son compte et publie des catalogues pour les expositions qu'il monte chez Moretti à New York. Je pense aussi à Marie-Amélie Carlier, titulaire d'un master soutenu à la Sorbonne sur un collectionneur d'art médiéval et de la Renaissance, qui a repris la galerie familiale et centenaire, Brimo de Laroussilhe, la plus importante pour l'art du Moyen Âge et de la Renaissance à Paris. Soit elle publie des ensembles de notices exemplaires, qu'elle rédige elle-même, soit elle s'adresse à des experts

universitaires, comme, tout récemment Andrea De Marchi, professeur à l'université de Florence, qui vient de signer une plaquette sur un Primitif italien. D'autres marchands, sans estampille académique, n'en ont pas moins mené des recherches admirables et se sont acquis l'estime de tous ; je pense à un autre spécialiste de sculptures, Patrice Bellanger, qui organisa en 1997 une rétrospective *Jean-Joseph Carriès 1855-1894*, la première depuis la mort de l'artiste, assortie, sous sa direction, d'un ouvrage qui fut décisif pour la résurrection de ce céramiste, modeleur et bronzier de génie.

J'ai brossé à grands traits une typologie ; il me faut maintenant me concentrer sur deux antiquaires d'exception, les plus grands dans leur domaine, qui se permettent de faire tomber des frontières entre les mondes et d'asseoir une domination symbolique sur l'ensemble du marché, je veux parler de Danny Katz et d'Alexis Kugel. Cette année, le marchand londonien Daniel Katz, qui avait bénéficié de l'amitié et des conseils d'Anthony Radcliffe, le grand conservateur des sculptures du Victoria and Albert Museum, vient de célébrer ses quarante-cinq ans de magistère dans le secteur de la sculpture européenne avec un catalogue préfacé cette fois-ci par un conservateur de musée, et pas le moindre, Nicholas Penny, directeur de la National Gallery de Londres et ancien directeur du département des Sculptures de la National Gallery of Art de Washington. À mon humble avis, un hommage analogue du président-directeur du Louvre à un marchand parisien serait encore absolument inenvisageable. Les Anglo-saxons, et

spécifiquement les Britanniques, considèrent que la vitalité du marché et une sociabilité sans frontières catégorielles est bénéfique à la science par des effets directs ou collatéraux: mécénat à des projets d'envergure, échange d'informations, primeur de découvertes, publications de qualité, vente d'un objet à une institution publique pour un prix plus favorable, etc. De fait, les universitaires patentés et les conservateurs bénéficient souvent des connaissances extraordinaires des marchands. Comme le dit plaisamment Nicholas Penny, "*it isn't at all uncommon for curators and academics to exchange knowledge with art dealers and auction-house experts – the latter frequently exaggerate in print their gratitude to the former, although the former rarely acknowledge their debts*". Et les marchands sont persuadés que le dynamisme du marché ne peut être soutenu que par le brassage des compétences et par la mise en valeur des collectionneurs, publics ou privés. Danny Katz a réussi à associer les diverses populations de façon extrêmement habile, en montant des opérations qui furent - j'y reviendrai - récemment imitées par Alexis Kugel, mais qui n'avaient pas à l'époque d'équivalent en Europe, à savoir la présentation, dans sa galerie, de bronzes de collections publiques britanniques, assorties de catalogues impeccables et mis en vente: en 1999, *Renaissance Master Bronzes from the Ashmolean Museum, Oxford: The Fortnum Collection*, rédigé par un conservateur de musée, Jeremy Warren, suivi en 2002, par *Renaissance and Baroque Bronzes from the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, avec des textes du Dr Victoria Avery, à l'époque

jeune chercheuse titulaire d'une bourse postdoctorale de la British Academy et devenue depuis conservatrice au Fitzwilliam Museum, et d'un restaurateur de ce même musée, Jo Dillon, sans parler d'une notice d'Anthony Radcliffe, qualifié de co-commissaire de l'exposition. Dans le cas de l'exposition des bronzes de Cambridge, le tout fut accompagné d'une série de conférences financées par le marchand et prononcées par des conservateurs et des experts indépendants. "The Daniel Katz Lecture Series: A Collector and His Bronzes" s'est tenue à la Society of Antiquaries, sise à Burlington House. Je ne parviens pas encore à imaginer la tenue d'un cycle de conférences sponsorisé officiellement par un grand négociant d'art qui se déroulerait au sein de la vénérable Société nationale des antiquaires de France, qui a son siège au musée du Louvre…

De fait, ce n'est pas dans un lieu officiel et sous la houlette d'une société savante mais c'est dans sa galerie-même, dans le superbe hôtel particulier du quai Anatole-France, que le marchand parisien Alexis Kugel organise des conférences ou des présentations d'ouvrages. Il invite à parler des conservateurs, comme Christian Baulez, de Versailles, ou Daniela Gallo, professeur à l'université de Grenoble. Et, le cas échéant, il les associe à ses publications. Ces tentatives de fertilisation croisée produisent, à mes yeux, des résultats brillants, comme l'exposition *Anticomania*, mise en scène *alla grande* par Pier Luigi Pizzi en 2010, et accompagnée d'un catalogue bilingue français/anglais contenant un essai novateur de

Daniela Gallo intitulé “Vivre à l’antique” et des notices de grande qualité sur des pièces de niveau muséal. Il s’agissait là d’une grande exposition-vente, montée à l’occasion – et ostensiblement en marge – de la Biennale des Antiquaires qui avait lieu au Grand Palais. En effet, s’ils participent volontiers à la foire de Maastricht, les frères Kugel n’exposent plus à la Biennale parisienne et préfèrent organiser au même moment des expositions thématiques, à chaque fois radicalement différentes à chaque édition pour créer un effet d’attente et de surprise. Ce sont à la fois des événements mondains et des manifestations scientifiques au retentissement international, donnant lieu à des publications qui font date. Comme Danny Katz, il leur est arrivé d’organiser une exposition sans vente, mais de grand prestige, signe de la puissance de leur renommée. En 2008, ils ont montré une collection - certes à l’époque ouverte au public mais néanmoins privée - en l’espèce une époustouflante sélection de bronzes de la Renaissance et du Baroque appartenant au prince de Lichtenstein, décrits dans un volume rédigé par Alexis Kugel, avec une introduction du conservateur des collections princières à Vaduz et du Lichtenstein Museum de Vienne, Johann Kräftner. Ils ne sont toutefois pas encore allés jusqu’à montrer dans leurs murs un ensemble provenant d’une collection publique française, ce qui est une différence de taille par rapport à l’exemple britannique.

La singularité d’Alexis Kugel ne s’arrête pas là. En effet, il n’écrit pas seulement sur ce qu’il vend dans sa galerie. Il est reconnu comme un des plus grands experts

en orfèvrerie ancienne du monde, ce qui lui permet d'avoir des reconnaissances institutionnelles absolument exceptionnelles. Il a pour alter ego Michèle Bimbenet-Privat, conservateur en chef du patrimoine, responsable de l'orfèvrerie de la Renaissance et des Temps modernes au département des Objets d'art du Louvre. Avec elle, il a publié *La collection d'orfèvrerie du cardinal Sfondrati au Musée chrétien de la Bibliothèque vaticane*, en 1998, aux éditions de la Vaticane – et je gage que rares sont les négociants en art qui ont eu droit à une telle bénédiction - et tous deux sont en train de préparer le catalogue complet de l'orfèvrerie germanique dans les collections publiques françaises, ce qui correspond à un domaine d'excellence de la galerie et en particulier de son père Jacques Kugel, décédé en 1985 et auquel, tous jeunes, son frère et lui avaient succédé. Enfin, Alexis Kugel a non seulement organisé, à l'occasion de la Biennale de 2012, une exposition monographique sur Johann Christian Neuber (1735-1808), le plus grand créateur de boîtes en or ornées de marqueterie de pierres dures à la cour de Dresde au XVIIIe siècle. Il l'a accompagné d'un véritable livre-somme de 423 pages, publié sous sa direction en français chez Monelle Hayot et en anglais chez Holberton, comprenant des contributions de Dirk Syndram, directeur du Grünes Gewölbe et de son adjointe Jutta Kappel, ce qui est un insigne témoignage d'estime et de reconnaissance de la part d'une grande institution muséale, qui n'a pas hésité à collaborer avec lui. De plein droit donc, cet antiquaire est membre de la république des Lettres. Il cherche, à l'instar

d'un Katz à Londres, à donner à la place de Paris un rôle central dans le marché de l'art et dans le commerce érudit, à tous les sens du mot commerce.

Au reste, il n'est pas le seul à avoir cette ambition. Le Syndicat national des antiquaires ou SNA a lancé des initiatives scientifiques en marge de ses activités marchandes. À l'occasion du Salon du dessin se tient tous les ans à Paris un colloque scientifique, qui donne lieu à la publication d'actes ; en outre, lors de Paris-Tableau, récente initiative réunissant pendant une semaine une vingtaine des meilleures galeries de peinture de France et d'Europe, est présentée une exposition, souvent en partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art. Deux d'entre elles, l'une sur l'envers du tableau, l'autre sur le côté face, vont donner lieu à un ouvrage sous la direction de Nathalie Volle et de Pascal Labreuche ; enfin le SNA aide l'INHA à préparer une base de données sur les collections de Jacques Doucet, prélude à un grand ouvrage sur ce mécène et amateur exceptionnel.

Vues de Rio de Janeiro et plus généralement du Brésil, où le marché de l'art ancien n'est pas énormément développé, les questions que j'ai agitées pourront sembler exotiques et secondaires. Je ne le crois pas. Les cloisonnements et les anathèmes ne me semblent jamais productifs. J'espère seulement vous avoir persuadés que la fréquentation régulière des grands marchands est bénéfique à la recherche. Vous trouverez souvent en eux davantage de science et de bienveillance que chez nombre de collègues. La frilosité ou la fausse pudeur de nombreux

collègues, la timidité des étudiants qui ne passent jamais la porte de ces maisons d'un luxe inhibant, me frappent toujours. Je voulais juste vous encourager - sans naïveté, avec la prudence et la distance qui s'imposent, compte tenu des arrière-pensées financières qui animent ces acteurs de la discipline –, à visiter leurs boutiques et à lire les ouvrages, chaque jour plus nombreux et meilleurs, qu'ils publient. Certes, la grande majorité des textes qui sont édités à leur initiative ressortissent au genre de la notice et sont concentrées sur les objets, leurs caractéristiques techniques, leur iconographie et leur histoire, mais une tendance nouvelle s'affirme: la place de plus en plus grande accordée aux essais d'histoire des techniques et des genres artistiques, à des études monographiques d'objets et surtout d'artistes, qui peuvent prendre la forme d'ouvrages volumineux et confiés aux spécialistes incontestés de la discipline, sans crainte de mésalliance. Sans dédaigner internet, mais en n'en faisant pas le cœur de leur stratégie, les grands marchands d'art ancien réaffirment la nécessité du contact direct dans la galerie comme lieu de sociabilité érudite et réaffirment le prestige du livre imprimé.

El Instituto Di Tella de Buenos Aires: modernización cultural, proyecto institucional y devenir de un archivo

Silvia Dolinko
(Conicet-Universidad de Buenos Aires-IDAES/UNSAM)

Resumen: Los Centros de Arte del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) fueron espacios fundamentales dentro del proceso de modernización, internacionalización, experimentación y radicalización estética en los años sesenta en Buenos Aires. El estudio de su programa – que abarcó exposiciones, experimentación teatral, danza y música contemporánea, entre muchas otras actividades – permite dar cuenta del proceso de constitución de esta institución como foco de la "escena de lo nuevo" que hegemonizó esos años de fuerte renovación estética. Junto a una revisión del programa del ITDT y un breve apartado respecto de la actualidad de su archivo, esta presentación se centrará especialmente en el caso de la exposición de Antonio Berni en el ITDT luego de su triunfo en la Bienal de Venecia, su impacto y paradojas.

Palabras clave: *Modernización. Experimentación. Circuito institucional. Internacionalización.*

Keywords: *Modernization. Experimentation. Institutional circuit. Internacionalization.*

El Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) constituyó un espacio fundamental dentro del proceso de modernización de la década del sesenta en Buenos Aires. Sus Centros de Arte fueron ámbitos protagónicos para la escena cultural de esos años signados por las políticas desarrollistas, la progresiva radicalización política y el auge de la sociedad de consumo. En tiempos de surgimiento de nuevas instituciones artísticas, el Di Tella se fue convirtiendo en foco de la "escena de lo nuevo", espacio de visibilidad privilegiado considerado tanto sinónimo de vanguardia e interdisciplinariedad como también de polémica y provocación.

Junto a una revisión del programa del ITDT – que abarcó exposiciones, experimentación teatral, danza y música contemporánea, entre muchas otras actividades – y un breve apartado respecto de la actualidad de su archivo, este trabajo se centrará en el análisis de las relaciones entre la esfera de lo público y privado sostenidas desde esta institución, abordando el caso de la exposición de Antonio Berni en el ITDT luego de su triunfo en la Bienal de Venecia, su impacto y paradojas.

Los Centros de Arte de la calle Florida

Situados entre 1963 y 1970 en el número 936 de la conocida calle Florida[1] – escenario privilegiado para la vanguardia artística y el mercado de arte porteño desde principios del siglo XX, y conocido en esos años como la

[1] El edificio se inauguró el 13 de agosto de 1963 con la realización del Premio Internacional.

"manzana loca" –, los Centros de Arte del ITDT[2] contaron con dirección ejecutiva de Enrique Oteiza; dentro de su estructura se encontraban el Centro de Artes Visuales (CAV) dirigido por Jorge Romero Brest – quien, desde octubre de 1955 había sido interventor y luego director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) –, el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) dirigido por Roberto Villanueva y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) dirigido por el reconocido compositor Alberto Ginastera. En estrecha relación con el programa experimental y el dinámico programa de actividades sostenido desde los tres Centros, se encontraban los Departamentos de Adherentes (DACA), de Extensión, de Fotografía y el de Gráfica. [3]

El proyecto institucional del ITDT se desarrolló en una época de innovación de poéticas y discursos artísticos – la

[2] Proyecto vinculado al núcleo de la familia Di Tella, poderosa empresa industrial argentina, el ITDT contó a lo largo de los años sesenta con subsidios de la Ford Foundation y la Rockefeller Foundation; la recepción de estos recursos fue uno de los argumentos de mayor peso en el cuestionamiento a la institución por parte de los artistas más radicalizados en términos políticos a fines de los sesenta.

[3] Es importante la bibliografía crítica sobre el ITDT y algunos aspectos parciales de sus eventos. Entre los trabajos más destacados, puede mencionarse: John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985; AA.VV., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, CBC-UBA, 1997; María José Herrera, "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina en la década del 60", en *Arte argentino del siglo XX*, Buenos Aires, FIAAR, 1997; Patricia Rizzo, Oscar Terán y Lucas Fragasso, *Instituto Di Tella. Experiencias 68*, Buenos Aires, Fundación Proa, 1998; Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001; Esteban Buch, *The Bomarzo Affair: Opera, perversión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003; Edgardo Giménez (ed.), *Jorge Romero Brest. La cultura como provocación*, Buenos Aires, 2006; Inés Katzenstein y Rafael Cippolini, *Televisión. El Di Tella y un episodio en la historia de la TV*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2011; María Laura Novoa, *Alberto Ginastera en el Instituto Di Tella: Correspondencia 1958-1970*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011; María Fernanda Pinta, *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*, Buenos Aires, Biblios, 2013.

subversión o cuestionamiento de los cánones de la tradición fue sin dudas uno de los rasgos particulares del "arte de los sesenta" –, de interrelación de propuestas estéticas y de ruptura de límites y regulaciones disciplinares. En ese contexto, los Centros de Arte del ITDT albergaron producciones fundamentales en el proceso de apertura interdisciplinar, haciendo foco también en producciones no convencionales respecto de la perspectiva modernista. De la experimentación con formas, sonidos y materiales a las exploraciones performáticas y la indagación con la tecnología de avanzada, desde la creación de nuevos códigos para el diseño gráfico a la consagración de músicos, artistas, actores, dramaturgos y fotógrafos emergentes, el ITDT fue escenario de visibilidad privilegiado para la escena del arte nuevo que dominó el circuito de exhibición de los años sesenta.[4]

Certámenes Nacionales e Internacionales de pintura, escultura y Experiencias visuales, exposiciones de arte de distintos momentos históricos – desde las culturas prehispánicas hasta las manifestaciones visuales más contemporáneas –, ambientaciones, cursos, conferencias, happenings, audiovisuales, teatro experimental, conciertos, experimentación en el Laboratorio de música electrónica, Festivales de música contemporánea, actividades de becarios y profesores extranjeros invitados, programas de alquiler de obras de arte, proyección cinematográfica de corto y largometrajes, entre otras actividades desarrolladas en las salas de la calle Florida (en el caso

[4] Cf. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

del CAV, iniciando su recorrido en la sede del MNBA dirigido, recordemos, por Romero Brest) dan cuenta de la diversidad un su programa institucional que no estuvo exento de cuestionamientos y, hacia sus últimos tiempos, de explícita oposición y denuncia por parte de los artistas más radicalizados políticamente.[5]

Si ya desde los años sesenta, a través de diversas estrategias de difusión y visibilidad pública, se construyó un lugar común en el imaginario porteño respecto del ITDT como sinónimo de espacio del arte joven – en tiempos en los que la juventud implicaba un factor altamente valorado – una revisión detallada de los distintos eventos que allí tuvieron lugar, como así también de los nombres de invitados y participantes que desfilaron por las salas, aulas y escenarios permite, cuanto menos, relativizar esta construcción tópica respecto de la homogeneidad de esta escena cultural en los dorados *sixties*.

Obras de Jean Dubuffet, Pedro Figari, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Rómulo Macció, Marta Minujin, Jacques Lipchitz, Pablo Picasso, Antoni Tapiès, Joaquín Torres-García, Andy Warhol junto a producciones prehispánicas y tallas coloniales fueron algunas de las que se exhibieron en las salas del CAV. Happenings de Oscar Masotta, Roberto Jacoby, Jean-Jacques Lebel, presentaciones de danza contemporánea de Graciela Martínez e Iris Scaccheri, espectáculos de Marilú Marini, Norman Briski, Les Luthiers, Alfredo Rodríguez Arias, puestas en escena de piezas de Griselda Gambaro, Shakespeare, Harold Pinter

[5] Me refiero, por ejemplo, al caso de las *Experiencias '68*. Cf. Rizzo et al, *op. cit*. y Longoni y Mestman, *op. cit*.

o Jarry, conciertos de Jorge de la Vega o “espectáculos beat” del grupo Almendra liderado por el joven Luis Alberto Spinetta o del Trío Manal, tuvieron lugar en el CEA. Aaron Copland, Gerardo Gandini, Umberto Eco, Luigi Nono, Karlheinz Stochhausen, entre otros, mantuvieron fluidos intercambios con los docentes y becarios del CLAEM a través de comunicaciones epistolares, conferencias, conciertos. Estos, entre tantos otros nombres, permiten, apenas, brindar una aproximación a la diversidad y dinamismo del programa de los tres Centros de Arte del ITDT.

Breve apunte sobre el Archivo ITDT

El vasto archivo de los Centros de Arte del ITDT, sito en la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT), permite dar cuenta de la diversidad y amplitud programática que sostuvo el proyecto institucional. A lo largo de los años de su funcionamiento se reunieron distintos documentos sobre las actividades y gestiones allí desarrolladas, como así también recortes de notas de prensa que en su momento pusieron de manifiesto o, en algunos casos contribuyeron, a la construcción del “fenómeno” ditelliano. Una vez cerrados los centros de arte a principios de los años setenta, los documentos fueron guardados y almacenados en cajas,[6] definiéndose en ese momento la organización de los materiales que se mantiene en la

[6] Durante más de dos décadas, este corpus permaneció como propiedad de la familia Di Tella. Recién a partir de los noventa se posibilitó el acceso a la consulta por parte de investigadores, y desde los 2000 se comenzó el trabajo progresivo de organización, alojándose en la Biblioteca de la UTDT.

actualidad, siguiendo los criterios archivísticos de respeto de la procedencia.

El archivo – organizado en 126 cajas contenedoras – se compone de decenas de miles de documentos vinculados a las artes y la cultura del período: en soporte papel (cartas, mimeos, recortes hemerográficos, publicaciones, folletos, bocetos de diseño, listados de estadísticas, afiches, facturas, recibos y remitos, informes internos, inventarios, diplomas, etc.), registros fotográficos (copias en papel blanco y negro, negativos, transparencias, diapositivas color), cintas magnetofónicas, filmación en cinta 16 mm., retratos fotográficos. Un equipo de investigación se encuentra desarrollando actualmente tareas de organización, conservación, sistematización de datos, digitalización y reflexión sobre estos materiales.[7]

Se puede sostener que el estudio de este archivo se torna indispensable para profundizar las lecturas sobre la relación entre programas institucionales y procesos de modernización, experimentación, radicalización estética y política, como así también sobre las relaciones entre lo público y lo privado en las artes y cultura de los años sesenta y el lugar de estas problemáticas en relación con una más amplia historia cultural del siglo XX.

Considerando la diversidad de posibles abordajes respecto del ITDT, propongo a continuación presentar

[7] El proyecto cuenta con la dirección de Silvia Dolinko en cooperación con Inés Katzenstein, Alejandra Plaza y Verónica Cánepa, y el trabajo de un equipo conformado por Agustín Díez Fischer, Déborah Grant, Ana Schwatzman, Lucía Stubrin, Yanina Toledo y Mercedes Vaninni. Para estas tareas se cuenta con una beca grupal otorgada por el Fondo Nacional de las Artes y con un subsidio del Fondo Metropolitano de la cultura, las artes y las ciencias.

como estudio de caso puntual a la muestra de Antonio Berni en 1965. Particularmente, en relación con la convocatoria de este Coloquio, me interesa poner en relación a esta institución con otro escenario relevante: el de la Bienal de Venecia como ámbito de consagración y legitimación.

Un caso de estudio: arte e institución, entre la Bienal de Venecia y la calle Florida

En 1964, Jorge Romero Brest escribía a Alberto Greco: "pero te has dado cuenta cómo por debajo de tus bromas también existe un espíritu solemne? Tanto como que se trataría nada menos que de organizarte una exposición de tus obras en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. Si esto es lo que te interesa debo decirte sin solemnidad que esto no será posible, porque debido a la pequeñez de las salas no podemos organizar exposiciones individuales."[8] El rechazo de una exhibición de Greco, uno de los más reconocidos y radicales artistas de la vanguardia argentina de los sesenta, bajo el argumento del reducido espacio de las salas del CAV resulta una negativa que hoy causa sorpresa. Lo que Romero Brest omitía en su respuesta a Greco es que ese año se presentaban en dicho centro varias exposiciones individuales: artistas extranjeros consagrados, nombres incuestionables del canon del arte moderno.[9] La principal paradoja de la respuesta a Greco

[8] Carta de Romero Brest a Alberto Greco, Buenos Aires, 23 de julio de 1964. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, c22-s6-263.

[9] *Josef Albers: Homenaje al cuadrado*, 9 junio al 5 julio; *Jacques Lipchitz, esbozos de bronce, 1912/1962*, 12 al 29 setiembre, (ambas organizadas por el programa internacional

radica en que, efectivamente, hasta ese momento no se habían realizado allí exposiciones individuales de artistas argentinos, y que el primero que tendría ese lugar, en junio de 1965, sería un artista que *a priori* no se ajustaba al programa del centro del arte joven y de avanzada experimental. Un artista maduro, figurativo y con raíces en el arte social: Antonio Berni.[10]

Romero Brest y Berni habían mantenido un enfrentamiento, tanto en un sentido estético como ideológico, a lo largo de varias décadas; sin embargo, un suceso de repercusión mundial había cambiado el mapa del campo artístico argentino y sus propias relaciones personales: el éxito de Berni en la Bienal de Venecia de 1962, donde obtuvo el Gran Premio en Grabado y Dibujo. En aquella ocasión, Romero Brest intervino como parte del jurado internacional; previamente, había sido parte del jurado de selección del envío argentino.[11] Junto a Romero Brest intervinieron en la selección del envío nacional el director de Enseñanza Artística del Ministerio de Educación y Justicia, Ernesto B. Rodríguez, y Rafael Squirru, fundador y director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) y también entonces director de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores: se

---

del MoMA); *Henri de Toulouse-Lautrec*, 1864-1964, 30 de octubre al 29 de noviembre; *Joaquín Torres García*, del 4 al 29 de noviembre.

[10] Cf. *Berni: narrativas argentinas*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2010 y Cristina Rossi (ed.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba-Eduntref, 2010.

[11] Aunque todavía ejercía funciones como director del MNBA, ya se encontraba vinculado también al proyecto de la familia Di Tella. Sobre las lecturas de Romero Brest sobre la Bienal de Venecia, cf. Silvia Dolinko, "La Bienal de Venecia, o cómo tener un lugar en el mundo", en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista* Ver y Estimar, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 115-134.

trataba de un jurado integrado por funcionarios de primera línea de las instituciones culturales locales.

En esos tiempos – desde las primeras participaciones oficiales del país, en verdad – la Argentina no contaba con un pabellón propio en la *Biennale*. En este sentido, resulta relevante la documentación de las gestiones sostenidas en 1961 desde el ITDT ante el Ministerio de Relaciones Exteriores: el Di Tella ofrecía construir un pabellón argentino en Venecia.[12] Aunque el proyecto no prosperó, la referencia resulta significativa a la hora de señalar las alianzas y estrategias sostenidas entonces entre la esfera de lo público y lo privado en función de la proyección y visibilidad internacional del arte argentino.

Fue Squirru quien propuso a Berni como invitado especial del envío. Ya en 1960 había auspiciado desde el MAMBA la muestra de Berni en la Galería "H" y al año siguiente la exposición en la Galería Witcomb donde presentó la serie de doce pinturas-collage del personaje de Juanito Laguna, el niño habitante de una "villa miseria."[13] Fueron diez de estas obras las que viajaron a Venecia, junto a cinco tintas y cinco xilografías con collage de grandes dimensiones. Junto al "maestro Berni" se incluían obras de Rómulo Macció, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai y Clorindo Testa en pintura y de Federico Brook, Noemí Gerstein y Claudio Girola en escultura. En relación con estos jóvenes artistas, y más allá de los comentarios sobre sus méritos

[12] Archivo ITDT, serie CAV-FPE, caja 1, carpeta 1, UTDT. Sobre los envíos argentinos desde principios del siglo XX, cf. Rodrigo Alonso, *Berni y las representaciones argentinas en la Bienal de Venecia*, Buenos Aires, Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2013.

[13] Nombre con el que en la Argentina se denomina a los asentamientos habitacionales precarios.

particulares, cabe señalar que con esta selección no se estaban poniendo en juego solamente intereses estéticos, sino también elecciones institucionales y políticas del mercado artístico. En efecto, los jóvenes artistas ya habían sido distinguidos en los Premios de Pintura organizados por el ITDT y formaban parte del *staff* de la galería Bonino,[14] la cual no sólo constituía un referente del arte de avanzada, sino que por aquellos años mantenía fluidos intercambios con las entidades vinculadas a Romero Brest, como la Asociación Amigos del MNBA o el Di Tella.[15]

Aunque sus grabados resultaban altamente innovadores y experimentales en relación con la tradición de la disciplina, la obra de Berni, con una propuesta figurativa vinculada a un fuerte discurso de denuncia estaba más que alejada de las preferencias estéticas de Romero Brest y, frente a la producción informalista de los artistas argentinos de las recientes generaciones, distaba mucho de ser su elección preferida a destacar. El 16 de junio de 1962, al conocerse los Grandes Premios venecianos, el reconocimiento a Alberto Giacometti (escultura) y Alfred Manessier (pintura) no fueron "ni descubrimientos ni sorpresas, sino dos confirmaciones rutilantes".[16] Frente a ellos, sí resultó sorprendente el Gran Premio otorgado a las grandes xilografías con collage de Berni, un artista argentino poco conocido en el circuito internacional. Era

[14] En 1960, Pucciarelli obtuvo el Premio Nacional de Pintura en la primera edición del Premio Di Tella; en 1961, Testa el Primer Premio y Macció el segundo.

[15] "Además de proveer obras para las compras de los museos, la mayor parte de los artistas que expusieron en el primer premio Di Tella estaban vinculados a la galería". Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política... op. cit.*, p. 99.

[16] Pierre Cabanne, "Venice comice agricole de l'art "engagé", *Arts*, n. 874, 20 al 26 de junio de 1962, p. 10.

el segundo caso, y cercano cronológicamente, en que un latinoamericano obtenía el premio mayor en esta categoría: Fayga Ostrower había sido premiada por sus grabados en 1958, destacada dentro del vasto envío brasileño. 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?

Si las confrontaciones internacionales podían ser entendidas como el termómetro para medir el "progreso" del arte de cada país, 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. Sin embargo, una vez que el jurado optó por asignar esta distinción, Romero Brest "torció" su posición, avalando al artista: en definitiva, todo triunfo, del signo que fuera, favorecía su proyecto internacionalista.[17]

Así, el premio en la *Biennale* había cambiado las circunstancias, convirtiendo a Berni en una celebridad internacional.[18] Bajo esta nueva luz, Romero Brest

[17] Andrea Giunta plantea que "internacionalismo era, en el sentido que Romero Brest concedía al término, éxito y reconocimiento, más allá de las fronteras nacionales, sin importar demasiado de qué estilo se tratara". Vanguardia, internacionalismo y política..., op. cit., p. 263. Destacado en el original.

[18] He analizado el "caso Berni" en mi libro *Arte plural. El grabado entre la tradición y la*

incorporó una exposición del artista rosarino en la agenda institucional del ITDT; su inclusión se fundamentaba en que la suya era una forma del "arte nuevo" en el sentido de "todo lo que implica una verdadera invención. Por eso para [Romero Brest], la historia del arte es la historia de lo nuevo. Busca las nuevas experiencias, las que implican una creación, no aquellas que repiten lo que ya ha sido dicho o hecho."[19]

La retrospectiva de Berni[20] presentó un vasto conjunto integrado, según se consignaba en el catálogo, por setenta y nueve óleos y collages-alto relieves, una serie de seis construcciones policromadas, treinta y siete grabados y seis matrices de impresión, aunque según la reseña publicada en *La Prensa* éste no fue el número de obras exhibido finalmente: "son en total 44 las obras que, incluidas en el catálogo, no integran esta muestra, suponemos que por falta de espacio."[21]

En el centro de la joven vanguardia argentina se exhibían los elementos que daban cuenta, en palabras de Romero Brest, del "caso Berni", desplegando la obra de un artista de sesenta años que conllevaba la suficiente "actualidad" como para ser destacada en ese espacio. Aludiendo en su presentación a las *obras últimas* de Berni como punto destacado de la muestra, Romero Brest

experimentación 1955-1973, Buenos Aires, Edhasa, 2012, cap. 5.

[19] Fermín B. Fèvre, "Jorge Romero Brest. El Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella ante 1965", *El cronista comercial*, 1 de febrero de 1965. Archivo ITDT, CAV, Caja 7.

[20] *Berni. Obras 1922-1965*, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, del 18 de junio al 11 de julio de 1965.

[21] E.R. [Ernesto Ramallo], "Inauguróse en el Instituto Di Tella una exposición retrospectiva de Antonio Berni", *La Prensa*, 23 de junio de 1965. El archivo ITDT posee numerosos registros fotográficos de las obras exhibidas efectivamente en las salas del CAV.

privilegiaba esta faceta de su producción – la reconocida internacionalmente – por sobre las *anteriores*: el ITDT presentaba y confirmaba en el plano local lo que había sido consagrado en el internacional. La inauguración de la exposición en el ITDT, dos días después del aniversario de la entrega del Gran Premio en Grabado en Venecia, parecía constituir un guiño hacia este suceso que actúa, hasta hoy en día, como referente para las efemérides del arte argentino.

Junto a algunas de las grandes obras históricas de Berni como *Desocupación* o *Chacareros*, sus construcciones polimatéticas – conocidas con posterioridad como "los monstruos de las pesadillas de Ramona" – conformaron uno de los puntos más sobresalientes de la muestra: más allá de su impacto visual, se trataba de una obra inédita, lo más nuevo de la nueva producción de Berni. Junto a este conjunto de construcciones tridimensionales, otro grupo de obras novedosas se desplegaba en las paredes del "museo de la calle Florida": su nueva serie de grabados. "Berni is at his best in the engravings", señalaba la crítica del anónimo colaborador del *Buenos Aires Herald* para dar cuenta de sus estampas xilográficas con collage y relieve.[22]

Como contrapunto visual entre el "antes" y el "ahora" de su producción, en la sala principal del CAV-ITDT se desplegaban los xilocollages *El matador* o *El picador* en un recodo del recorrido, por detrás del emblemático lienzo *Manifestación* de 1934. En este sentido – y como ya anticipara Romero Brest con su texto de presentación –

[22] "Monsters galore at Berni's one-man show", *Buenos Aires Herald*, 2 de julio de 1965, Archivo Berni, Fundación Espigas.

el objetivo de la muestra radicaba en hacer hincapié en las obras recientes, en aquellas realizadas a partir de su consagración en Venecia.

Si el Gran Premio en Grabado obtenido en la *Biennale* de 1962 no sólo fue un suceso clave para el arte argentino sino también una instancia fundamental para la proyección internacional de la carrera artística de Berni, se puede sostener que fue este suceso, y no estrictamente el valor estético o discursivo de su obra, lo que, en definitiva, le abrió las puertas del ITDT. Llevada a cabo a continuación de *La Menesunda* – "ambientación" emblemática del arte joven de los sesenta – la exposición antológica del maduro Berni constituyó un éxito de público: de las muestras realizadas por el CAV en ese año, se trató de la exposición que tuvo más asistentes y, dentro de su historia, fue la tercera más visitada, luego de la exposición de Julio Le Parc en 1966 – realizada a continuación de que obtuviera el Gran Premio en la Bienal de Venecia de ese año – y de la muestra de grabados de Pablo Picasso en 1966.[23] La medición cuantitativa del público implicaba entonces un aval para confirmar aquello legitimado inicialmente por la selección institucional. Así, el centro de la joven vanguardia local reconfirmaba al maduro Berni, celebrando una de las más exitosas muestras en la historia del Di Tella.

[23] A la exposición de Berni asistieron 40.892 personas, la de Le Parc fue visitada por 159.287 personas y la de Picasso por 113.201 personas. *1965/1966. Memoria y balance. Instituto Torcuato Di Tella*, p. 15.

FORMAS DE EXIBIÇÃO: LUGARES E ESTRÁTÉGIAS

A Arte Experimental e Política de Paulo Herkenhoff

Almerinda da Silva Lopes
Professora da Universidade Federal do Espírito Santo
Pesquisadora de Produtividade do CNPq e da FAPES
Membro do CBHA

Resumo: Este texto discorre sobre algumas das proposições experimentais realizadas por Paulo Herkenhoff, na década de 1970 e início do decênio seguinte, quando esse jovem artista capixaba radicado no Rio de Janeiro, se apropriou, recodificou ou interferiu em fotografias, imagens e manchetes impressas nas páginas dos jornais de grande circulação no país e no exterior, transformando-as em material, assunto ou pretexto para criar ações performáticas, vídeotapes, livros de artista, arte postal e instalações inusitadas e bem humoradas. Por meio delas ironizou o sistema artístico, a censura e a repressão social e política da época.

Palavras-chave: Arte Experimental, Conceitualismos, Desmaterialização, Anos 70.

Abstract: This paper discusses some of the experimental propositions made by Paulo Herkenhoff, in the 1970s and beginning of the following decade, when this young artist capixaba living in Rio de

Janeiro, appropriated, recoded or interfered with photos, images and headlines printed on the pages of major newspapers in the country and abroad, turning them into material, subject or pretext to create performance actions, videotapes, artist books, mail art and installations unusual and humorous. Through them joked the art system, censorship and social repression and politics of the time.

Keywords: Experimental Art, conceptualisms, dematerialization, Decade 1970.

As décadas de 1960-70 foram marcadas pelo processo de desmaterialização da arte, diversificação e não fixidez das linguagens. Com o olhar voltado para os acontecimentos internacionais, a nova geração de artistas que então emergia estabelecia conexões entre a atividade criativa e a realidade política vigente no país, no sentido de criticá-la e denunciá-la. Os conceitos de arte pela arte e de antiarte, eram substituídos pela ideia de arte total, gerando um fluxo variado de atividades e ações públicas participativas e relacionais. A arte saía do interior sacralizado dos museus e ateliês e se expandia para espaços alternativos, como ruas e praças, demovendo o velho antagonismo entre arte e vida e transformando a praxe tradicional em proposição, ação, atitude ou gesto criativo. O fetiche da obra de arte única, estável, narrativa, perene, bem acabada, daria lugar a ações experimentais e performáticas e a micronarrativas

pessoais que conectavam subjetividade/objetividade, mente/corpo. O artista passaria a atuar em territórios de contornos indefinidos ou pouco nítidos, desconhecidos, ambíguos, paradoxais, movediços.

Foi nesse contexto que Paulo Herkenhoff, capixaba radicado no Rio de Janeiro desde 1969 dava início a uma breve, mas marcante carreira artística. Embora mais conhecido hoje como curador de destacadas mostras e eventos, como a Bienal de São Paulo, crítico e diretor de museus, com trânsito internacional, adentrou o mundo da arte precocemente expondo desenhos, mas foi com trabalhos de natureza conceitualista ou experimental que alcançou rápido reconhecimento, no país e no exterior. Ao longo da década de 1970 e início da seguinte encontrou nas páginas impressas dos jornais o material privilegiado para criar instalações, performances, vídeotapes, livros de artista, arte postal, dotados de uma ironia mordaz ao sistema artístico, à política vigente no país, à alienação dos meios de informação, aos suportes, processos e linguagens artísticas tradicionais.

Fragmentos de um singular percurso criativo

Originário de família de sólida formação intelectual e cultural, na qual, segundo Paulo Estellita Herkenhoff Filho, nunca faltou informação e falar de arte era tão frequente e natural como qualquer outro assunto. O pai, professor, advogado, bibliófilo mantinha em casa uma imensa biblioteca com muitos títulos sobre arte, filosofia e

literatura, e um arquivo em que reuniu todas as informações sobre o Espírito Santo. Se esse ambiente despertou no jovem fascínio pela leitura, folheando livros na biblioteca domiciliar, antes mesmo de alfabetizado descobriu a obra dos grandes pintores. Mas os artistas modernos, como Matisse, eram os que mais o impressionavam, detendo-se longo tempo a observar, as composições e a liberdade construtiva das formas e uso das cores. Começou a desenhar precocemente, vocação que a família respeitou e incentivou.

Decidido a seguir a carreira diplomática, ao concluir os estudos secundários nos Estados Unidos, ingressou no curso de Direito da PUC. No entanto, freqüentava disciplinas de outros departamentos, como Estética e Filosofia da Arte, tornando-se leitor atento de Bachelard, Russel, Bataille, Umberto Eco, Foucault. Encontrou nas obras do último teórico, de modo especial em *História da Sexualidade* e *Vigiar e Punir,* personagens e situações que lhe pareciam saídos da cena político-social da época: violência, repressão social e cerceamento da liberdade, que, segundo Herkenhoff "fizeram da alma a prisão do corpo".[1]

Confirmando que o interesse pela arte foi mantido, paralelamente ao curso de Direito o jovem procurava ampliar a experiência sensível e criativa transitando pelos museus e galerias do Rio de Janeiro, e tornou-se aluno do pintor Ivan Serpa (1970-1972). Esse professor, segundo o próprio Herkenhoff, iria marcar profundamente a sua

[1] HERKENHOFF, apud CHENIER, 1983, s. p.

formação e incentivá-lo a prosseguir na carreira artística.[2] Não menos significativo foi conhecer Helio Oiticica, em um curso ministrado por Frederico Morais, impressionando-se de imediato com as proposições e o efusivo pensamento criativo do colega.

Na mesma época iniciava a participação em mostras e salões com desenhos e colagens, que encontrariam receptividade crítica e conquistam importantes premiações: Salão Universitário da PUC (1971), Salão de Verão e coletiva de artistas na Galeria do IBEU (*Prêmio Aquisição*), em 1973, entre outras. Mas não iria se acomodar, considerando que encerrava esse ciclo criativo, com a realização da primeira mostra individual na Central de Arte Contemporânea (RJ), na qual além de desenhos apresentou álbuns de recortes e o que chamava de "rediagramações", que consistia em reprogramar ou inserir seus desenhos em proposições de caráter conceitualista.

Na mesma época, Herkenhoff aproximou-se de Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale – integrantes da geração de artistas que iniciaram a produção de vídeoarte e super 8 no Brasil – apresentando trabalhos dessa natureza na *Prospectiva/74*, organizada por Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da USP. Revelou interesse pelas performances realizadas por Antonio Manuel e Artur Barrio, artistas que transformaram as informações dos jornais em processo subversivo/crítico, e fizeram do objeto artístico uma "metalinguagem" para comunicar e difundir mensagens irônicas.

[2] HERKENHOFF, 2005.

O jornal tornava-se, a partir daí, matéria prima recorrente das proposições experimentais de Herkenhoff. Confirmando a sua vocação experimental explorou manchetes, imagens e a diagramação das páginas dos periódicos, afirmando que com esse material banal, precário e descartável, se propunha "questionar a sensibilidade vigente" e buscar "a aproximação entre pessoas de diferentes níveis sociais". Por considerar que o conceito de "arte pela arte estava morto" [3], bem como a ideia "tradicional de obra" destinada à contemplação, iria investir em proposições que lhe permitiriam refletir sobre o contexto "e a vida brasileira", o que, segundo o artista, não significava produzir arte de temas brasileiros, mas arte não "voltada para padrões importados".[4]

Para a formulação do arrojado pensamento do jovem capixaba parece ter sido importante o trânsito que empreendeu, desde muito jovem, pelos centros artísticos hegemônicos do mundo; a leitura de textos sobre Arte Contemporânea, de modo especial os de autoria de Joseph Kosuth, e o diálogo que estabeleceu com a obra e o pensamento de Joseph Beuys. Com o último iria encontrar-se em Nova York, por ocasião da abertura da mostra individual do alemão na Galeria Ronald Feldman (1975). Herkenhoff posou ao lado de Beuys, depois de ter comido uma pétala de rosa de uma obra do expositor, *Ohne Rosen tun wir´s nicht* (Não vivemos sem rosas), ato que o brasileiro denominou *Retrato como artista subdesenvolvido,* e foi

[3] Ib. Depoimento do Artista ao Setor de divulgação do MAM (RJ), In: Apresentação da Exposição de Arte (datilografado), texto localizado na pasta do artista no arquivo do Museu de Marte Moderna do Rio de Janeiro, 1975.
[4] HERHENHOFF, Apud: BITTENCOURT, 1975, p. 7.

registrado por Alberto Ribas e Beatriz Schiller.

As imagens dessa ação performática, que Herkenhof considerou remeter "à antropofagia da própria arte", e afirmava ser "página da minha autobiografia", foram recriadas em desenhos/colagens e inseridas na exposição/ instalação realizada logo depois de seu retorno ao Brasil, na Sala de Arte Experimental do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (1975).[5] Denominada ironicamente pelo artista de *Exposição da Arte,* a mostra desconsertou a crítica, a exemplo de outros eventos e proposições apresentadas nessa mesma sala por outros jovens.

Revelando dificuldade de discorrer sobre os trabalhos experimentais expostos, recorrendo aos mesmos dispositivos discursivos empregados com que julgava os objetos estéticos convencionais, alguns críticos iriam se referir aos trabalhos apresentados pelo capixaba de maneira equivocada, denominando-os ironicamente de manifestações "niilistas" e "abandono da criatividade". [6] Em depoimentos o artista iria afirmar que isso apenas traduzia a pela "pobreza da crítica de arte no Brasil" e a dificuldade que mostrava em abrir-se às novas linguagens.

Essa segunda mostra individual, marcava a inserção crítica de Paulo Herkenhoff no sistema artístico, fazendo do noticiário dos jornais material e suporte privilegiado dessas e de futuras proposições. Afirmava que o seu interesse ao

[5] Criado pelo MAM em 1975, como "um espaço/projeto" denominado "Área Experimental", para estimular e apoiar as mostras de jovens artistas marginais, que "levantariam questões pertinentes à situação atual da arte", e "iriam acirrar o debate cultural entre nós" e se transformariam em "um teste para a crítica". HERKENHOFF, In: FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 386.

[6] BITTENCOURT, F. Op Cit.

utilizar tal dispositivo não se espraiava propriamente "na memória", mas por entendê-lo como "instrumento de uma arqueologia do presente", e possibilidade de questionar o "próprio meio ambiente físico e social do sistema de arte". [7]

A exposição reuniu objetos e proposições díspares, alguns dos quais finalizados antecipadamente pelo artista e outros inacabados ou em processo, pois surgiriam no percurso, e deveriam ser executados no próprio ambiente expositivo. Além de uma ação performática prevista para ser realizada e gravada em vídeotape, integravam a mostra: quatro álbuns/livros de recortes de jornais e imagens, objetos diversos, fotografias, prospectos da cidade de Nova York e uma caixa colocada no interior de uma mesa-vitrina de vidro.

A intenção de Herkenhoff, com proposições e objetos tão distintos era ativar a percepção e a reflexão, pondo em xeque a sacralização do processo de criação e do objeto artístico voltado para o mercado. No texto do catálogo o artista destacava que a mostra articulava-se como "exercício e preocupação histórica do ato de comunicar a arte" e era uma referência ao "sistema de arte, usando um discurso interno a ele: a própria linguagem da arte", fazendo da ideia de obra uma "metalinguagem". [8]

A *Exposição da Arte* foi dedicada pelo jovem artista ao pintor amador Domingos Junior Rodrigues da Silva, que se auto-seqüestrou em agosto de 1975, no Rio de Janeiro, como estratégia publicitária e forçar a aceitação das telas que havia inscrito na Bienal de São Paulo.

[7] HERKENHOFF, P. Op. Cit., nota 3.
[8] Ib., In: PONTUAL, 1975, p. 2.

Na abertura da mostra, Paulo Herkenhoff apresentou no recinto expositivo as performances *Judge Metes Out a Written Punishment to Offenders* (*Juiz aplicou punição escrita aos infratores*) e *Sobremesa*, que foram registradas em vídeotape, e projetadas no local até o término da mostra. Na primeira ação performática citada, cujo título foi apropriado de manchete estampada na primeira página do *The New York Times* (em 20/02/1975), sobre pena aplicada por um juiz da corte americana a um indivíduo que chegou atrasado ao tribunal, que consistiu em escrever três mil vezes a frase *I Will appear in court* (Comparecerei ao tribunal). O artista referia-se ao delito cometido pelo artista amador homenageado, escrevendo ele próprio em uma tela branca três mil vezes a mesma frase. Ao término da ação performativa, a tela escriturada foi inserida na exposição, ao lado da última pintura elaborada pelo citado pintor Domingos Junior, antes de cometer o desvairado e subversivo atentado e, consequentemente, de ter sido encarcerado.

O capixaba definiu a ação por ele realizada como tentativa de subverter a "grandiloqüência e a sacralidade com que costumamos envolver o ato de produzir arte e os seus resultados", o que conduz a "diferentes níveis de fetichização".[9]

Na segunda proposição, *Sobremesa*, realizada no dia 20 de novembro de 1975, Herkenhoff homenageava o pintor *Ivan Serpa*, seu ex-professor e amigo, falecido alguns dias antes, mastigando a obra *Pintor Ensina Deus a Pintar,* da

[9] HERKENHOFF, Apud: PONTUAL, Ib.

série *Super Jornais – Clandestina*, que havia sido inserida subversivamente por Antonio Manuel - autor do trabalho e também ex-aluno de Serpa - na edição de *O Jornal*, de 29 de maio de 1973, por ter sido proibido de expor a obra comida no MAM.[10] Documentada em vídeotape, a ação foi projetada em tela de televisão instalada na sala expositiva, até o encerramento da mostra. Completava assim a tríade: arte/ informação/comunicação, a que muitas vezes o capixaba se referiu.

No álbum/livro *Lauda*, também parte da mostra, Herkenhoff colocou em ordem alfabético/numérica as palavras e números de uma página do Caderno B do *Jornal do Brasil* (28.12.1974), atitude que segundo o artista, equivalia a "desempenhar a própria notícia tomada como comportamento *ready-made* ou capaz de influir o leitor".[11] E no álbum de recortes, *Operações Plásticas* (ou *Artimanhas Visuais*), fez interferências críticas propondo o "realinhamento e releitura de um conjunto de fatos", extraídos de onze jornais diferentes, de 1975, e que, segundo o autor passaram despercebidos. Promovia, assim, na obra o que chamou de "transformações, diferentes situações, apropriações, operações plásticas e artimanhas visuais sofridas pela obra de arte, imagens e fotografias de pessoas".[12]

O álbum *Museu Ausente*, reuniu fotografias de museus que haviam sido roubados, e notícias de jornais sobre

[10] *Sobremesa* completava a proposição *Estômago Embrulhado,* sendo que as duas primeiras partes do projeto, *Fartura* e *Jejum*, foram apresentadas em mostra de vídeotape, realizada na Maison de France e no MAM/RJ, no mesmo ano.
[11] HERKENHOFF, P. Id. nota 3.
[12] Ib.

tais roubos, além do livro de *Ouro de Doadores de obras*, constando de recortes de fotos de ladrões. Em uma das fotografias havia um visor, através do qual se via a reserva técnica do MAM, como se cada espectador vigiasse o Museu, impedindo o roubo das obras. Finalmente, no quarto álbum/catálogo, denominado *Coleção Privada,* o artista fazia referência a diferentes conceitos de arte e processos criativos, através de fragmentos de obras de artistas como: George Segal, Robert Hauschenberg, Robwert Morris, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Daniel Buren, Vito Acconci, Nan June Paik, Carl Andre, entre outros lustros artísticos que admirava.

Em *Pocket New York,* o artista colocou em uma vitrina uma caixa aberta contendo 230 amostras de fotografias, notícias e imagens de jornais, edifícios e obras de arte, entre outros materiais arrancados e apropriados por ele em vários lugares de Nova York, entre 1974-75. As amostras coletadas foram embrulhadas e devidamente identificadas pelo autor, e trasladadas para o Rio de Janeiro. Herkenhoff ironizava, assim, o vandalismo, o saque e espoliação de bens culturais, em regiões economicamente pobres, para integrarem instituições culturais de países hegemônicos, invertendo metaforicamente a rota de transferência. Essa junção de elementos diversos também antecipava a ideia de arte como arquivo, bem antes do conceito se firmar como prática artística contemporânea.

A mostra denominada *Três Anos Depois* foi realizava nas dependências da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1976), e tinha como proposição redimensionar e

tencionar a noção de tempo e memória. Essa instalação reuniu um pasticho de manchetes extraídas de 170 jornais, publicados em várias regiões do Brasil e em 55 países de diferentes regiões do mundo, em 30 de agosto de 1973, data do aniversário de seu irmão, e de abertura de sua exposição, três anos depois. Segundo o artista, procurava entender como cada país formulava e veiculava determinado assunto, o mesmo ocorrendo com todos os jornais cariocas que circularam no dia da abertura da mostra. Os periódicos foram solicitados por Herkenhoff, com ajuda de instituições brasileiras e de vários países, embora muitos jornais não o tivessem atendido.

Articulou a mostra em eixos temáticos: *acesso* (fotos de pessoas comprando jornais); *arqueologia* (lote de 48 jornais editados em diferentes cidades brasileiras); *carta de fluxos* (fotos de garrafas lançadas ao mar, contendo folhas de jornais da América Latina); e *memória* (cinzas de jornais queimados). Os três primeiros foram instalados na suntuosa sala de jantar da antiga residência do Parque Lage, consistindo de páginas de periódicos pendendo do teto, como em um móbile, e um livro com pequenas fotografias retiradas de jornais ou de obras do artista. A altura do pé direito, a sobreposição de páginas, o acúmulo e diversidade de notícias, e o caráter fragmentário do livro geraram um verdadeiro caos visual e comunicacional, que tanto inviabilizavam a leitura, como tornavam a memória imprecisa.

Margeando esse ambiente foram colocados bancos/ arcazes forrados com as edições de três jornais, sugerindo

ataúdes ou “túmulos”, pois esse material fora impresso nas oficinas de jornais que haviam sido fechados, por falência ou por determinação do governo militar e que, portanto, estavam mortos. Daí a instalação reunir as cinzas de jornais queimados e ter sido nomeada *In Memorium* (Memória).[13]

No início da década de 1980, com a carreira já consolidada, o artista realizou duas exposições em Vitória: a primeira na Galeria Homero Massena (1980), onde apresentou os vídeos de *Estômago Embrulhado* e *Retrato do Leitor*, que remetiam à questão da censura, tendo também o jornal como material básico.

O vídeotape *Estômago Embrulhado* apresentava ação performática em três atos: *Fartura, Jejum e Sobremesa* (1974-5), registrada por Ana Vitória Mussi. Em *Fartura,* o artista indignado com a manipulação da imprensa, comeu e engoliu a manchete: *Cruzeiro circula livre no Paraguai* em uma banca de jornal, depois de repeti-la para os transeuntes na rua e por telefone. Protestava contra a repressão, a falta de liberdade e à alienação da imprensa, dado o controle da censura.

Na ação denominada *Jejum,* o artista apresentou-se nu, sentado em uma cadeira de balanço, recortando notícias sobre a censura, de uma página de jornal, na qual era possível ler: “Censura troca de casa”, “Arte e censura”, “Cadeno de Opinião é apreendido”, “Polícia proíbe Caetano e Dedé pelados”. Depois de recortá-las mastigava as notícias sobre a “censura até ficar entalado”, o que se imbuía de forte conotação política, pois entalados com a repressão e a

[13] HERKENHOFF, 1982.

censura estavam na verdade todos os brasileiros. Ao engolir o suco formado por sua saliva e a tinta do jornal, o autor se dizia impregnado de informações, por ter absorvido "o teor das notícias em seu corpo".

Em *Sobremesa*, como citado, Herkenhoff comia a obra *Clandestina* de autoria de Antônio Manuel, criada para subverter ou driblar a censura.[14]

Retrato do Leitor era uma série de trabalhos: desenhos geométricos, colagens, livros de artista, fotografias, resultantes da interferência do artista na diagramação de jornais e imagens neles veiculadas, além de forrar o piso da galeria com jornais editados em Vitória. Usou as paredes da galeria como se fossem telas ou muros com cartazes, grafites e pichações, colando notícias e fotografias recortadas de jornais, além de frases manuscritas ao lado dessas colagens. Fazia referência às mensagens de protesto, violência ou pornografia escritas nas paredes das celas pelos presidiários ou em espaços públicos abandonados, e ao processo de manipulação, mediação, inversão de fatos e banalização de acontecimentos trágicos de tortura, violência e morte, pela imprensa, por imposição do autoritarismo ditatorial em vigor no país, estratégias que o artista chamava de "formas de velar o cinismo".

Ao deslocar frases, manchetes e fotografias publicadas nos jornais diários, reprocessando-os e inserindo-os no contexto da arte, Kerhenhoff transgredia e punha metaforicamente em dúvida, ou sob suspeita, os discursos dominantes veiculados pela imprensa. Em jornais

[14] HERKENHOFF, In CHENIER, 1980, s.p.

brasileiros e estrangeiros, assinalou ou ocultou, com lápis dermatográfico preto, as palavras que se referiam à censura, desenhou trajes e biquínis em corpos femininos nus, publicados pela imprensa sensacionalista (como *Notícias Populares*) e colocou tarjas negras sobre fotos, como se ele próprio, ironicamente, as tivesse censurado.

Como outros jovens de sua geração, Herkenhoff reafirmou o esgotamento do paradigma artístico moderno realizando propostas de caráter experimental, relacional, lúdico, efêmero, com materiais ordinários, triviais e descartáveis como o jornal, veículo de informação do cotidiano. Por fundir texto e imagem, o jornal de adequava perfeitamente ao intuito do jovem de ironizar determinados episódios e situações políticas ou sociais da época: perseguição, abandono, drogas, homossexualidade, marginalização, violência.

Em carreira artística de pouco mais de uma década, participou de exposições e bienais no Brasil e no exterior, como a Bienal de Paris, e realizou sete individuais no Rio de Janeiro, São Paulo e Vitória. Para realizar uma produção à margem do mercado de arte, sobrevivia com os honorários de professor e advogado e publicava textos de Direito e Crítica de Arte. Em 1982 realizou a última exposição carioca, que embora inédita - pois o foco principal de sua ironia mordaz foi o incêndio e a campanha pela reconstrução do MAM carioca - na reflexão sobre as diferentes partes do projeto da mesma, o autor remeteu a trabalhos anteriormente apresentados por ele, o que permite afirmar que a mostra sinalizava para uma espécie de súmula de seu processo criativo. Denominada

Geometria anárquica e má vontade construtiva nacional e mais nada, integrou o projeto ABC – Arte Contemporânea Brasileira, no Pavilhão Vitor Brecheret, no Parque da Catacumba (RJ). Poucos meses depois realizava na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, na Capela Santa Luzia (1982), em Vitória, a individual *Lá era Aqui*. Nessas duas derradeiras mostras (não analisadas dado o limite do texto), Herkenhoff reafirmava a coerência e inventividade de seu pensamento poético e retirava-se da cena artística, para assumir o cargo de diretor do, então, INAP - Instituto Nacional de Artes Plásticas, ligado à FUNARTE, por reivindicação da classe artística. Em depoimentos à imprensa esclarecia que tomou tal decisão porque "o fato de ser um artista a ocupar a direção do órgão tornava mais grave o relacionamento com o circuito de arte" e por ter consciência da responsabilidade assumida e da necessidade que se impunha de desempenhar com seriedade e dinamismo tal função.[15]

O Brasil perdia um dos mais talentosos e produtivos artistas de sua geração, mas ganhava um crítico, curador e administrador de instituições culturais de inegável competência, preparo intelectual, sagacidade e determinação, atributos que revelou precocemente em suas elucubrações mentais, poéticas e metafóricas. Isso explica porque conseguiu driblar e passar ileso ao controle da censura, mesmo tendo realizado, no período mais contundente da ditadura militar no país, uma forma de ativismo político de grande alcance. Evocando e revisando, com grande desenvoltura de raciocínio a obra

[15] HERKENHOFF, P. In: MORAIS, F., 1983.

de teóricos, escritores, artistas e movimentos modernistas e contemporâneos, ou referindo-se a fatos e situações do submundo da delinqüência, da violência e da marginalidade, Herkenhoff revelou grande sintonia com o seu tempo poético, político e social, subvertendo ou ironizando farsas e tabus, e antecipando-se a determinados conceitos e paradigmas artísticos.

Para referir-se a situações do cotidiano ou passagens da vida comum, como o incêndio do MAM carioca (1978), engendrou formas inusitadas de articular o debate e evitar que esse episódio trágico caísse no esquecimento, por meio de ações heteróclitas e bem humoradas. O artista acenava, assim, que seu interesse maior não era construir obras de arte, materializadas em objetos suntuosos, bem acabados e duráveis, mas criar e veicular ideias e conceitos que brotam da arte e transbordam para a vida.

Referências Bibliográfica:

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de Artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

HERHENHOFF, P. Apud: BITTENCOURT, F. *A arte experimental quer "questionar a sensibilidade vigente"*. Tribuna da Imprensa (RJ), 6-7 dez. 1975 (Suplemento da Tribuna).

_____. Depoimento autobiográfico (digitalizado), datado de 24 de fevereiro de 2005, localizado no arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

_____. Geometria Anárquica, a Má Vontade Construtiva e mais nada (1982), (projeto da mostra de mesmo nome).

_____. In: CHENIER, Carlos. *Herkenhoff: a atualidade crítica*. A Gazeta (ES), 25 mar. 1980.

_____. In: Carlos Chenier. *"Lá era aqui. Uma obra permanente"*. A Gazeta, Vitória (ES), 26 mar. 1983.

_____. In: MORAES, F. Paulo Herkenhoff novo diretor do Inap: *"A arte brasileira é mais complexa e surpreendente do que eu acreditava"*. O Globo (RJ), 25 de maio 1983.

_____. In: PONTUAL, R. Exposição da Arte. Jornal do Brasil (RJ), 05 dez. 1975.

Crítica de arte e originalidade artística nos Salões de Paris (1861, 1882 e 1899)

Ana Maria Tavares Cavalcanti - Docente na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Bolsista Capes, Estágio Sênior no Exterior

Resumo: Grandes mudanças ocorreram no mundo artístico francês nas últimas décadas do século XIX. O discurso sobre essas mudanças cristalizou a ideia recorrente de que o mundo da arte se dividia em dois grupos. De um lado estariam os artistas revolucionários cuja produção inovadora não era aceita pelo júri dos Salões, e de outro os artistas convencionais, falhos de originalidade, que participavam das exposições oficiais. No entanto, o cenário se mostra complexo quando o olhamos mais de perto. No intuito de identificar as mudanças ao longo das décadas, enfocamos os Salões de 1861, 1882 e 1899. Tal recorte nos é útil porque nesses anos foram expostas em Paris obras importantes para a história da arte no Brasil. Uma pergunta nos serviu de fio condutor: é possível identificar uma paulatina valorização da originalidade artística nas críticas sobre os Salões parisienses nessas décadas?

Palavras-chave: Salões de Paris. Crítica de arte. Originalidade.

Résumé: Des grands changements sont survenus dans le monde de l'art français dans les dernières décennies du XIXe siècle. Le discours à propos de ces changements a cristallisé l'idée reçue selon laquelle le monde de l'art a été divisé en deux groupes. D'un côté, se trouveraient les artistes révolutionnaires dont la production innovatrice n'a pas été acceptée par le jury des Salons ; de l'autre les artistes conventionnels et sans originalité qui participaient aux expositions officielles. Toutefois, le scénario est complexe quand on le regarde de plus près. Afin d'identifier les changements au fil des décennies, on a étudié les Salons de 1861, 1882 et 1899, puisque dans ces années-là des peintures qui sont devenues importantes dans l'histoire de l'art au Brésil ont été exposées à Paris. Une question nous a servi comme fil conducteur: Est-il possible d'identifier une valorisation progressive de l'originalité artistique dans la critique aux Salons parisiens au cours de ces décennies?

Mots-clés: Salons de Paris. Critique d'art. Originalité.

"Nossa época apresenta esse fenômeno particular muito raro na história, não oferece nenhum caráter artístico que permita classificá-la no futuro. Estamos no tempo do empréstimo e da cópia. Imita-se a Renascença, copia-se

a China e o Japão".[1] Essas palavras que se encontram no *Catalogue illustré du Salon* de 1882 chamam a atenção do leitor de hoje. Elas introduzem o anúncio publicitário da *Maison Jérome*, casa parisiense que importava e vendia porcelanas e tecidos da Ásia. O que causa surpresa não é exatamente a afirmação. De fato, por volta de 1882, a inspiração da arte decorativa na Europa provinha de tempos passados ou de povos distantes. O que pode surpreender é que tal afirmação não era uma acusação.

Não havia tom pejorativo na constatação da ausência de um caráter artístico particular na arte francesa, nem crítica alguma ao que poderia ser visto como falta de originalidade. Não era o caso. Isso é evidente, já que o anúncio procurava estimular os visitantes do Salão a comprarem objetos chineses e japoneses à venda na *Maison Jérome*.

Mas quando se tratava de pintura ou escultura, a originalidade artística era valorizada? Em busca de respostas a essa pergunta, é proveitoso estudar os Salões de Paris e as críticas da época. Tal pesquisa é relevante para os que se interessam pelos pintores brasileiros da segunda metade do século XIX, pois assim como numerosos estrangeiros, nossos artistas também participaram dessas exposições. Entender o meio artístico com o qual conviveram em Paris ajuda a situar sua produção em relação à exigência de originalidade, questão que se tornaria, para os defensores da arte moderna, pedra-de-toque na avaliação de suas obras.

[1] DUMAS, F. - G. **Catalogue illustré du Salon** contenant environ 400 reproductions. Paris: Librairie d'Art L. Baschet, 1882, p. 324, tradução nossa.

No intuito de identificar as mudanças e as continuidades ao longo das décadas, procuremos conhecer melhor os Salões de 1861, 1882 e 1899. Eles serão como balizas em nossa trajetória e nos interessam particularmente porque nesses anos foram expostas em Paris quadros que se tornaram importantes para a história da arte no Brasil. No *Salon des Champs Elysées,* organizado pelo Estado francês em 1861, Victor Meirelles (1832-1903) expôs "A Primeira Missa". Em 1882, no Salão da *Société des Artistes Français*, foram expostos o "Descanso do Modelo" de Almeida Junior (1850-1899) e "Marabá" de Rodolpho Amoedo (1857-1941). E em 1899, no *Salon du Champ-de-Mars* organizado pela *Société Nationale des Beaux-Arts*, Eliseu Visconti (1866-1944) expôs "Gioventu", então com o nome de *Mélancolie*, e "O Beijo", então com o nome de *Tendresse*.

O objetivo final de nossa pesquisa é compreender o modo como as questões artísticas em voga em Paris aparecem nas obras dos brasileiros. Na etapa atual, no entanto, interessa-nos investigar de que maneira os críticos da segunda metade do século XIX valorizaram ou depreciaram a originalidade em seus textos sobre arte.

Diversidade temática e estilística

Roger Marx (1859-1913), em artigo sobre os Salões de 1899, afirma:

> A escola francesa alternadamente adulou ou condenou a imaginação e a realidade, a penumbra e a claridade. Os novos artistas se proíbem qualquer banimento, qualquer exclusivismo, e talvez realizem, involuntariamente, a união da verdade e do sonho. Desde

> que os emocionem, os diversos temas lhes são indiferentes. Surgindo a oportunidade, passarão do retrato à paisagem, da decoração ao quadro de gênero. Do mesmo modo não tem, em relação à técnica, nenhum dos preconceitos habituais; empregam largas pinceladas como Cottet, [...] ou aplicam pequenas manchas justapostas, - como Henri Martin, [...]; ou ainda usam dos dois sistemas, e é esse o caso de Ernest Laurent, de Aman-Jean, de René Ménard, […].[2]

O crítico ressalta o ecletismo dos pintores do final do século e o entende como resultado da liberdade dos artistas. A escolha dos temas não era exclusivista, podiam ser os mais diversos, desde que os emocionassem. O mesmo observa quanto às técnicas empregadas, variavam de artista para artista, ou dentro de uma produção individual.

Essa grande variedade de temas e estilos é um dos aspectos que primeiro se fazem notar no catálogo ilustrado do Salão da *Société Nationale des Beaux-Arts* de 1899. Por vezes, as obras reproduzidas lado a lado apresentam um contraste gritante. É o caso, por exemplo, das figuras naturalistas da mãe e da criança em *Pleno Verão*, tela da americana Elizabeth Nourse (1859-1938), que dividem nossa atenção com a *Bacante* de François Lafon (1846 - c. 1920).[3] O mesmo ocorre com a pintura de Frédéric Montenard (1849-1926), uma cena naturalista da colheita da uva, que está em página contígua à de Lotus, uma representação alegórica da vida.[4] Ou ainda com a

[2] MARX, Roger. Les Salons de 1899. In: Revue Encyclopédique Larousse, n. 306, Paris, 15 juillet 1899, p. 552, teadução nossa.
[3] Société Nationale des Beaux-Arts. Catalogue illustré du Salon de 1899. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet, 1899, p. 176-177. http://archive.org/stream/catalogueillust1899soci#page/176/mode/2up
[4] Idem, ibidem, p. 182-183. http://archive.org/stream/catalogueillust1899soci#page/182/mode/2up

etérea *Mélancolie* de Eliseu Visconti, que tem por companhia o *Retrato* de uma criancinha pintada realisticamente pelo alemão Alfred Sohn-Rethel (1875-1958).[5]

Essa convivência de estilos e temas muito diversos já se apresentava nos Salões anteriores. As fotografias de Pierre Ambroise Richebourg (1810-1872), encarregado de realizar o Álbum oficial do Salão de 1861, o demonstram. Quando registra a parede com os quadros de Alexandre Cabanel (1823-1889), Richebourg nos oferece um exemplo notável do leque de assuntos tratados por um mesmo pintor. *Maria Madalena* se encontra abaixo do retrato de uma senhora, e ao lado da grande *Ninfa raptada por um fauno*, que por sua vez é vizinha de outro retrato e de uma cena situada no Renascimento florentino.[6] A fotografia de todos esses quadros juntos, moldura tocando moldura, nos ajuda a compreender do que falava o crítico Amédée Cantaloube, quando escreveu:

> São as condições atuais das exposições que prejudicam a arte […]: [...] enquanto um local conveniente, bem organizado e iluminado não for construído [...], a confusão nascerá dessa série de obras amontoadas; o espírito do público não saberá discernir, no meio dessa anarquia, onde está o belo, o verdadeiro, e a nova administração, apesar de seus projetos, [...] se verá necessariamente desorientada. Um Salão deveria dar o gosto do belo, e esse espetáculo causa apenas o mal estar e o tédio, sobretudo à primeira vista.[7]

A opinião de Cantaloube era partilhada por outros críticos. Eram frequentes as queixas sobre a quantidade de obras, a falta de qualidade da maioria, e o acúmulo de

[5] Idem, ibidem, p. 66-67. http://archive.org/stream/catalogueillust1899soci#page/66/mode/2up

[6] Salon de Peinture 1861, par Richebourg photographe à Paris. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84470789/f20.item

[7] CANTALOUBE, A. Lettre sur les expositions et le Salon de 1861. Paris: E. Dentu, 1861, p. 7-8, tradução nossa.

quadros que produziam cansaço nos visitantes.

Quanto ao Salão de 1882, também reunia quadros dos mais variados estilos e temas. É o que se pode constatar no álbum de fotografias das obras aí adquiridas pelo Estado francês. Na prancha de número 13, por exemplo, vemos seis quadros, sendo duas paisagens, três cenas de gênero, e uma cena mitológica.[8] O álbum testemunha que as aquisições do Estado procuravam atender às diversas tendências em exposição.

Portanto, nos três Salões em foco foi grande a diversidade temática e estilística. Nesse aspecto, não houve modificações desde meados até o final do século. Mas vejamos o que se passou com a abordagem dos críticos sobre a originalidade dessas obras.

Comentários críticos sobre as obras e observações sobre a originalidade

Após a consulta aos álbuns de fotografias ou caricaturas, e a inúmeros artigos dedicados aos Salões, selecionamos alguns comentários sobre obras e pintores específicos que nos ajudam a perceber como a originalidade artística foi abordada naqueles anos.

Comecemos pelas críticas a Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) no Salão de 1861. Aos 65 anos de idade,

[8] ARCHIVES NATIONALES DE FRANCE. Album de photographies des oeuvres achetées par l'Etat intitulé : "Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1882. Photographié par G. Michelez". Oeuvres exposées au salon annuel organisé par la Société des artistes français, le 1er mai 1882, au Palais des Champs-Elysées à Paris, p. 13. <http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/albumsdessalons.htm>.

Corot era um pintor maduro e estabelecido, reconhecido por seu estilo pessoal. O momento era propício às reflexões sobre sua trajetória e muitos se manifestaram a esse respeito e sobre as seis telas que enviara à exposição, a saber: *Danse des Nymphes, Soleil levant*, *Orphée*, *Le lac*, *Souvenir d'Italie* e *Le repos.*[9]

Em sua *Lettre sur les expositions et le Salon de 1861*, Amédée Cantaloube situa Corot entre os pintores do grupo que ficou conhecido como *Escola de Barbizon*. Comenta o papel importante que a pintura de paisagem vinha desempenhando, mas indica que outros críticos não compreendiam seu alcance. Diz ele:

> […] o alcance da paisagem propriamente dita muito poucos compreendem. Aproveita-se que uma infinidade de realistas reproduziram de forma mesquinha, de certo modo fotograficamente, alguns trechos de terreno nos arredores de Paris e da floresta de Fontainebleau, sem inteligência e sem nenhuma ciência do métier, para condenar simultaneamente a mediocridade e os verdadeiros artistas que, sozinhos, penetraram as leis dessa bela linguagem. Nada é mais difícil, com efeito, do que procurar na natureza as formas que tem a amplidão e a elegância e desenvolvê-las com estilo. Claude Lorrain é o rei nessa arte […]. [...] Corot, Jules Dupré, Th. Rousseau, Français, Cabat, Daubigny, Troyon, etc. Esses nomes tem uma significação para os que apreciam a importância desse gênero da antiga tradição francesa [...]. Esses recém-chegados me parecem dignos de seus antecessores. Corot [...] personifica a poesia sonhadora, [...] penetra o infinito das coisas exteriores, banhando no ar as formas e as silhuetas, as suaves pradarias, os bosques de agradáveis sombras, os idílios antigos ou modernos.[10]

Cantaloube valoriza o *métier* do pintor e a composição na pintura de paisagem, se opondo a "realista" que reproduziam

[9] MINISTÈRE D'ETAT. Explications des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Elysées le 1er mai 1861. Paris: Ch. de Mourgues frères, 1861, p. 85.
[10] CANTALOUBE, A. Lettre sur les expositions et le Salon de 1861. Paris: E. Dentu, 1861, p. 91-92, tradução nossa, grifos nossos.

"fotograficamente" "trechos" dos arredores de Paris. Elogia a pintura de Corot que estaria ligada à tradição proveniente do século XVII, representada por Claude Lorrain (1600-1682). Nota-se que o crítico não enfatiza a originalidade, mas o pertencimento a uma tradição.

Diferentes são as observações de Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) que também escreve sobre Corot nesse mesmo ano de 1861:

> Durante muito tempo ignorado, Corot conseguiu, após vinte anos de esforços, alcançar a celebridade. Na hora atual, reconhecido por todos, ele é visto quase que unanimemente como um dos mestres da paisagem moderna. Essa qualificação gloriosa coroa com felicidade uma longa vida consagrada aos trabalhos mais nobres e mais elevados. Aceito essa apreciação em seu teor geral ; mas gostaria de dizer quais são as grandezas e as fraquezas do eminente artista, de que elementos se formou sua originalidade […].[11]

Castagnary aborda a originalidade do pintor, mas nela identifica "fraquezas" e não apenas "grandezas". Para ele, "duas maneiras sucessivas e opostas dividem a vida e a obra de Corot. A primeira, enérgica, acentuada, reforçando as linhas precisas e os contornos definidos, procurando enfim o aspecto real da natureza muito mais do que a impressão do pintor". Essa seria a maneira dos estudos que realizou na Itália. A segunda, diz Castagnary, "vaga" e "indecisa" seria resultado da procura da "harmonia dos tons", sem maiores preocupações com "as formas das coisas". Corot estaria "perseguindo a expressão do sentimento interior muito mais do que a verdade objetiva" e por isso interrompia o trabalho assim que o sentimento

[11] CASTAGNARY. Les Artistes au XIXe siècle, Salon de 1861. Gravures par H. Linton. Paris, Librairie Nouvelle, 1861, p. 1, tradução nossa, grifo nosso.

tivesse sido expresso. Castagnary diz que foi essa segunda maneira de Corot, a mais original, que lhe deu notoriedade.[12] No entanto, não apoia incondicionalmente seus procedimentos, pois ao comentar as telas que o pintor enviara ao Salão, diz:

> Encontramos aí o conjunto das qualidades e dos defeitos que constituem a originalidade do artista; um sentimento requintado, uma grande compreensão da composição, uma harmonia impecável, e, misturado a tudo isso, uma execução mole e eternamente descuidada.[13]

A execução "mole" e "descuidada" não agrada ao crítico, que no entanto admira as qualidades da composição harmônica e requintada de Corot. Seu comentário sobre as obras é esclarecedor a esse respeito:

> Coloco no mais alto grau entre essas telas o Orfeu reconduzindo Eurídice [hoje no acervo do Museum of Fine Arts, Houston]. Dessa vez, o tema escolhido estava em perfeita harmonia com o modo de interpretação familiar ao artista.[14]

Ou seja, quando o assunto estava de acordo com a atmosfera diáfana criada pelo pintor, Castagnary não encontra motivo de censura.

Seus comentários e os de Cantaloube sobre a participação de Corot no Salão são exemplos escolhidos entre uma infinidade de outros escritos na mesma ocasião. São significativos pois demonstram que embora Corot fosse visto como um original, aos olhos desses críticos,

[12] Idem, ibidem, p. 1-2.
[13] CASTAGNARY. Les Artistes au XIXe siècle, Salon de 1861. Gravures par H. Linton. Paris, Librairie Nouvelle, 1861, p. 2, tradução nossa, grifo nosso.
[14] Idem, ibidem.

em 1861, não era sua originalidade que definia seu valor.

Guardemos por ora esses exemplos, e passemos aos comentários feitos por Louis Auvray (1810-1890), escultor e crítico de arte ligado à *Ecole des Beaux-Arts*, a uma das telas expostas por Gérôme (1824-1904) no mesmo Salão de 1861. Trata-se do *Rembrandt faisant mordre une planche à l'eau-forte* (*Rembrandt gravando uma chapa com água-forte*):

> (…) das seis telas expostas por Gérôme, o quadro que nos parece o mais completo é o Rembrandt faisant mordre une planche à l'eau-forte. Aqui o artista mudou sua maneira para tomar aquela do mestre do qual ele fazia a imagem, e para produzir uma obra digna de Rembrandt, pela fineza dos detalhes e pela transparência do claro-escuro.[15] (Figura 1)

É muito curioso esse comentário, pois elogia o que podemos chamar de "postura eclética" do pintor que muda sua maneira para adaptar seu estilo ao assunto fixado na tela. De modo similar, Charles-Aimé Dauban (1820-1876) enaltece Gérôme e sua agilidade ao passar de um gênero a outro:

> Em qual categoria classificar Gérôme ? A que época, a qual escola ele pertence? É um Grego? […]. É um Romano? [...] É um viajante que, apaixonado pelo passado, ama desenhar as ruínas perdidas na poeira dos séculos? Não se pode duvidar depois de termos visto telas brilhantes que nos trouxeram uma imagem tão viva da Grécia e do Oriente. Mas [...] é também um observador, ia dizer um moralista. Ele passa portanto por todos os gêneros, e parece adequado em cada um deles; seu pincel tem a agilidade de sua inteligência. Esse ano ele acaba de lutar com os Flamengos e os Holandeses numa obra, Rembrandt gravando uma chapa com água-forte, na qual o acabamento minucioso, o sábio contraste de claro e escuro, os tons quentes e transparentes, lembram algumas das qualidades dos mestres incomparáveis, dos Gérard Dow, Metsu

[15] AUVRAY, p. 28.

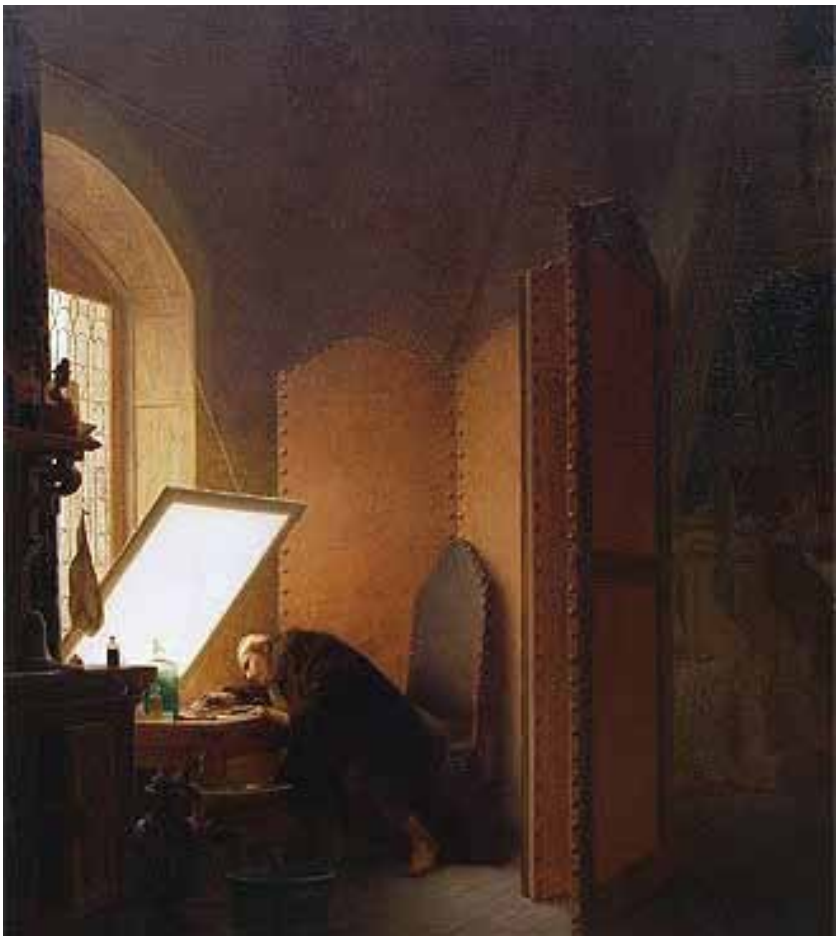


Figura 1 - Jean-Léon Gérôme (1824-1904). *Rembrandt gravando uma chapa com agua-forte em seu atelié*, 1861, óleo sobre tela – 55.9 x 45.7 cm. Coleção particular.

> e Rembrandt. Gérôme não se deixa classificar; ele é um desses livres pensadores que vão aonde sua fantasia os leva, triste ou alegre, séria ou brincalhona.[16]

Que contraste causa esse elogio ao procedimento de Gérôme que imita a maneira de Rembrandt ao representá-lo como personagem, quando o comparamos

[16] DAUBAN, Charles-Aimé (1820-1876). Le Salon de 1861. Paris: Vve J. Renouard, 1861, 31 p. Extrait du “Journal général de l'instruction publique”, Juin 1861, p. 17-18, tradução nossa.

com a crítica que Ernest Hoschedé (1837-1891) faz a um quadro de Alexandre Cabanel (1823-1889) exposto duas décadas mais tarde, no Salão de 1882 - (Figura 2):

> Patrícia de Veneza, século XVI - O que querem que eu diga dessa bela dama de boina de veludo vermelho? Eu a vi muitas vezes no Palácio Pitti, nos Uffizi, em Brera, em Londres, em Viena, em Dresde, no museu do Louvre, pintada por Ticiano, Rubens, Giorgione, Rafael, que a conheceram mais de perto. Ela envelheceu bem, a bela patrícia pintada por Cabanel [...], e a mim já não me encanta.[17]

À veneziana de Cabanel, Hoschedé preferia *Lady Meux*, retratada pelo americano James Whistler (1834-1903) que voltara a expôr no Salão de Paris daquele ano. Sobre o pintor, conta:

> Whistler está de volta e estou feliz por desejar-lhe as boas vindas. É um refinado que errou ao se deixar esquecer e ser conhecido em Paris apenas como lenda. Ainda se fala de sua famosa mulher de branco do Salão dos recusados. Mas já se passaram vinte anos! Os puros acompanharam com interesse curioso a famosa Exposição das sinfonias que ele fez há dez anos nas galerias de Durand-Ruel, mas tudo isso não estabeleceu sua popularidade entre nós. Nossos vizinhos do outro lado do canal da Mancha, entre os quais se instalou, o conhecem e estimam em seu justo valor [...].
>
> O retrato desse ano, de uma fantasia que surpreenderá os que julgarão o artista apenas por essa obra, é ainda um quadro pleno de arte e de sedução, uma sinfonia cinza que faz uma mancha feliz em meio às telas monótonas da arte industrial, do métier exagerado em excesso.[18]

Contrapondo a "sinfonia cinza" de Whistler à monotonia dos quadros convencionais, Hoschedé sublinha a originalidade do pintor. Seu comentário contrasta com as observações dos críticos de 1861 entre os quais

[17] HOSCHEDÉ, Ernest. Impressions de mon Voyage au Salon de 1882. Paris: Typographie Tolmer et Ce, 1882, p. 17-18, tradução nossa.
[18] HOSCHEDÉ, p. 7.

Figura 2 - Alexandre Cabanel (1823-1889). *Patrícia de Veneza*, 1881, óleo sobre tela - 130.5 x 80.3 cm.

encontramos o elogio do domínio do *métier*, como no caso das análises sobre Gérôme, tanto em Dauban quanto em Auvray, ou na crítica de Cantaloube a certos realistas que não teriam a "ciência do *métier*".

Mas o quadro de Whistler não era uma unanimidade e recebeu comentários jocosos, como numa caricatura de H. de Sta, em seu *Comic Salon*. Sob o desenho que mostra Lady Meux com as mãos e os braços manchados de preto, a legenda explica: "O inconveniente de se aproximar demais da caixa de carvão".[19] A frase pode ser compreendida como uma brincadeira em relação ao detalhe das luvas negras da figura pintada por Whistler, ou ainda como uma crítica ao quadro inteiro, no qual o pintor teria abusado do negro. (Figura 3)

Na mesma publicação também se encontra um desenho do *Bar no Folies-Bergère* de Édouard Manet (1832-1883). "O bárbaro bar não é belo, mas é um Manet", é o comentário que acompanha a charge. Vê-se que o caricaturista, ao mesmo tempo em que nega a beleza da pintura, reconhece o valor do artista, "é um Manet", como quem valoriza uma marca de qualidade.

No ano anterior, Manet recebera uma recompensa no Salão e fora condecorado com a Legião de Honra. Esses fatos se impunham como validação do artista diante do público e dos críticos que antes o questionavam. Tal reviravolta foi apontada por Hoschedé que considerava o *Bar no Folies-Bergère* um de seus melhores quadros: "o *Bar* é o triunfo da luz plena e da pintura clara. As naturezas

[19] H. de Sta. Comic Salon 1882. Paris, 1882, p. 19, tradução nossa.

Figura 3 - H. de Sta. Caricatura do quadro de Whistler. **Comic Salon 1882**. Paris, 1882, p. 19.

mortas, as frutas, as flores, os cristais, as jarras de licores coloridos, as garrafas de champagne de gargalo dourado são pintados de uma maneira verdadeiramente maravilhosa". Para ele, o artista era o "chefe da Escola moderna, aquele que teve a influência mais salutar sobre a arte contemporânea".[20]

> Foi você quem abriu os olhos de todos, chamem-se eles Bastien Lepage, Claude Monet, Sargent, Renoir, Gervex, Duez e tantos outros que poderia citar e que são seus filhos sem o saber.[21]
>
> No Salão de 1882, Manet continuava a exaltar os ânimos, por vezes recebendo comentários entusiasmados como os do crítico que se assina Saint-Juirs e também menciona o *Bar no Folies-Bergère*:
>
> A jovem que atende galantemente este bar está diante do público. Ela tem atrás de si um grande espelho, onde se reflete primeiro sua pessoa, depois a de um senhor com o qual ela flerta; e enfim as primeiras galerias e a base do lustre. Tudo isso vibra e treme no espelho. É certamente uma das melhores telas e das mais curiosas que o Sr. Manet jamais mostrou.[22]

Outras vezes, as reações eram contrárias a Manet. Esse foi o caso do crítico Henry Houssaye (1848-1911) que escreveu na *Revue des Deux Mondes*:

> Parece que este quadro representa um bar no Folies-Bergère; que esse vestido azul berrante, encimado por uma cabeça de cartolina como víamos outrora nas vitrines das modistas, representa uma mulher; que esse manequim de formas indecisas e com o rosto riscado com três golpes de trincha representa um homem; e que essa mancha que segura uma bengala representa uma mão.
>
> Parece ainda que as sombras vacilantes que se agitam no fundo, diante da fachada da nova Opéra, com balões flutuantes sobre elas, representam refletido num espelho, o público do Folies-Bergère, a cena onde se exercitam os ginastas e as lâmpadas de luz elétrica. (…) De boa fé é necessário admirar a face plana e engessada da barl girl, seu corpete sem relevo, sua cor ofensiva? Este quadro é verdadeiro? Não. É belo? Não. É sedutor? Não. Mas então o que ele é?[23]

[20] HOSCHEDÉ, p. 50-51.
[21] Idem, ibidem.
[22] SAINT-JUIRS. Guide Critique du Salon de 1882. Supplément du Journal Le Clairon. Paris, 1882, p.9, tradução nossa.
[23] HOUSSAYE, Henry. Le Salon de 1882. In: Revue des Deux Mondes. Paris, 1882, p.583-584, tradução nossa.

A polêmica em torno do quadro de Manet era grande. Enquanto Saint-Juirs vibra junto com a vibração que vê na tela, Houssaye se espanta com as manchas e com as sombras que se agitam, e parece perdido por não poder encaixar o quadro em nenhuma categoria. A pintura de Manet não seria verdadeira, bela ou sedutora, sinaliza Houssaye. Se o quadro não se assemelha a nenhum outro, se não abraça nenhuma das tendências que pululavam no Salão, "então o que ele é?", pergunta perplexo. Portanto, enquanto alguns se encantavam, outros não compreendiam essa pintura. Mas num ponto todos estão de acordo, Manet se destacava por sua originalidade.

Vejamos agora trechos da crítica feita por Roger Marx a *Le Réveil,* tela que Eugène Carrière (1849-1906) expôs no Salão da *Société nationale des beaux-arts* em 1899[24] e hoje integra o acervo do Museu Pushkin, em Moscou. Carrière era visto como um original por seus contemporâneos e dividia a opinião dos críticos. Roger Marx defendia a originalidade do pintor. *Le Réveil* mostra "duas irmãs quase adormecidas, os cabelos ainda flutuantes" que "correm para receber o beijo maternal", diz o crítico, e "o traço forte dos contornos, a ondulação bem marcada das linhas contribuíram para melhor exteriorizar a ternura e a doce efusão".[25] Marx ressalta que "nunca o *métier* foi tão simplificado, amplificado, a ponto de revestir

[24] Desde 1890, Paris passou a contar com dois Salões anuais, o da Société des artistes français e o da Société nationale des beaux-arts.
[25] MARX, Roger, p. 542, tradução nossa.

uma autoridade tão tranquila e tão segura"[26] e escreve:

> Definir uma atmosfera, restringir-se a poucas gamas de tons, é direito estrito e absoluto do pintor. Velazquez, que a Espanha acaba de festejar, o exerceu, e os analistas o glorificam. Apenas, os detratores de Carrière ignoram as Meninas; não possuem nem o instinto nem o conhecimento das obras-primas com as quais se conquista a imortalidade.[27]

Para defender a originalidade de Carrière, o crítico faz duplo percurso. Por um lado, afirma o direito do artista que toma decisões estéticas individuais. Por outro, recorre a um grande pintor do passado, não hesita em citar Velazquez como aval ao procedimento de Carrière.

Recurso semelhante utilizou Henri Frantz para falar de Auguste Rodin (1840-1917) e em especial de sua *Eva*, exposta no mesmo Salão em 1899:

> A Eva […] de Rodin, é uma parente próxima, quanto à estrutura, ao gesto e à atitude, dos grandiosos esboços de Michelangelo nos jardins de Boboli. […]. Eva se torna a imagem a mais profunda da dor.[28]

E após essa defesa do escultor, que compara a Michelangelo, Frantz comentava:

> Mas não sei se o público, passando distraidamente na frente dessa obra, sentirá sua grandeza violenta. "O público é, em relação ao Gênio, um relógio que atrasa", escrevia Baudelaire a respeito de Delacroix, que não foi melhor compreendido do que os demais criadores de uma fórmula de arte nova e de um modo de expressão próprio.[29]

[26] Idem, ibidem.
[27] Idem, ibidem.
[28] FRANTZ, Henri. Notes sur les salons de 1899. Paris: Bibliothèque de la critique, 1899, p. 5, tradução nossa.
[29] FRANTZ, Henri, p. 6.

A citação de Charles Baudelaire (1821-1867) por Frantz é um sinal de mudanças no discurso da crítica. Com exceção de seus amigos, Baudelaire permanecera ignorado pelos críticos de arte no correr das décadas. Seus Salões de 1845, 1846 e 1859 tiveram pouca repercussão no momento da publicação, e só foram reeditados pela primeira vez em 1885.[30] Assim, seus textos sobre arte, nos quais é enfática a defesa da originalidade dos artistas, voltaram a ser lidos no final do século, encontrando eco no meio artístico quarenta anos depois de terem sido escritos.

Citando Baudelaire, Frantz expõe sua compreensão do valor da arte que inova e é pessoal. Também Roger Marx centra sua crítica nessa questão. É o que podemos ler no seguinte trecho:

> É uma verdade que hoje se tornou axioma, observa-se que dentre todas as criações humanas um quadro é aquela da qual mais se dizem bobagens; de fato, o passante não tarda a maldizer a inspiração, o tema, e principalmente a fatura; não admite que o artista se afaste dos "precedentes " e da estética convencional que lhe deu seus critérios; toda pesquisa imprevisível, toda contribuição inédita o abala, e consequentemente o irrita; em suma, a originalidade é inevitavelmente vaiada mal acaba de surgir, embora seja a única expressão com possibilidade de triunfar no futuro. Pensem no destino dos mestres de tempos idos, de sobrevida garantida, de Ingres a Puvis de Chavannes, para citar apenas os falecidos, não há um só que não tenha sido acusado de excentricidade. Se o progresso consiste em emancipar a inteligência, livrá-la do preconceito, a tarefa do próximo século será fazer reconhecer a liberdade do inventor [...].[31]

Segundo o crítico, o grande projeto a ser realizado nas artes seria a defesa da liberdade de expressão do artista,

[30] Curiosités Esthétiques, cuja primeira edição é de 1885, traz reedições dos Salões de 1845, 1846, 1859, e outros textos de Charles Baudelaire sobre arte. http://www.archive.org/stream/curiositsesth00baud#page/464/mode/2up

[31] MARX, Roger. Les Salons de 1899. In: Revue Encyclopédique Larousse, n. 306, 15 juillet 1899, p. 541, tradução nossa, grifo nosso.

sua emancipação da estética convencional à qual o público se acostumara. A ideia da originalidade domina o debate artístico.

De fato, comparando o teor dos textos consagrados aos Salões de 1899 com a abordagem presente nos anos anteriores, confirma-se que a originalidade ganha um peso muito maior no final do século.

Se voltarmos ao exemplo com o qual iniciamos essas reflexões - a publicidade de 1882 que anunciava a venda de objetos decorativos chineses e japoneses em Paris – comparando-o com a situação do final do século, vemos grandes mudanças. Enquanto no início da década de 1880, era possível dizer que a a arte europeia não possuía característica própria, em 1899 as artes decorativas viviam a grande renovação do *Art Nouveau* que orgulhosamente apresentava uma linguagem ornamental nova. Os tempos eram decididamente outros.

No campo da pintura, igualmente, embora se constate a convivência de estilos muito diversos e fortes divergências na crítica, havia a consciência de que algo novo se produzira com Edouard Manet (1832-1883) e os impressionistas. Não se vê mais o tom nostálgico que marcara a crítica na década de 1860, quando se repetia continuamente a queixa sobre a decadência artística. Devemos mencionar que em 1884, a *École des Beaux-Arts* de Paris realizara uma grande exposição das obras de Manet que falecera no ano anterior. Ou seja, havia um reconhecimento oficial de sua importância.

Ao contemplar obras que estiveram em evidência nos Salões, ao consultar fontes documentais como os catálogos

oficiais das exposições, catálogos ilustrados, guias críticos dos Salões e artigos publicados em revistas ou jornais, percebemos a complexidade do mundo artístico desse período. Mas na busca de respostas à pergunta sobre a valorização da originalidade artística, não há dúvidas quanto à mudança drástica que se nota no posicionamento dos críticos desde 1861 até 1899.

Rembrandt e seu gabinete: naturalia e exotismo

Elisa de Souza Martínez
Universidade de Brasília/CNPq

Resumo: Encontra-se no Rembrandt House Museum, em Amsterdam, o Kunstcaemer, o gabinete de arte no qual uma eclética coleção de objetos é exibida para compor a imagem do artista moderno, aberto ao saber enciclopédico que marcou o seu tempo. Entre cópias de esculturas antigas, cochas, animais empalhados e álbuns de arte sobre papel, encontram-se objetos indicativos de que a produção de Rembrandt foi contemporânea de expedições e viagens ao continente americano. O exótico, o europeu e o selvagem são categorias que contribuem para a análise de uma situação de exposição em que o que se apresenta é um modo de cumulativo de pensar a arte a partir das necessidades de um *curieux*.

Palavras-chave: Rembrandt. exotismo. *naturalia*. gabinete de arte

Abstract: At the Rembrandt House Museum in Amsterdam, there is a Kunstcaemer, the art cabinet in which an eclectic collection of objects appears to compose the image of the modern artist, open to the encyclopedic knowledge that marked his time. Between copies of ancient sculptures, shells, stuffed animals

and álbuns of art on paper, there are many objects indicating that Rembrandt's encyclopedic colletion was a contemporary of the expeditions and trips to the American continent. The exotic, the European and the sauvage are categories that contribute to the analysis of a situation in which the exhibition that presents itself is a mode of thinking cumulative art from the needs of a *curieux*.

Keywords: Rembrandt. exoticism. naturalia. art cabinet

Uma casa antiga, deteriorada, construída entre 1606 e 1607 foi adquirida em 1906, ano de comemoração do tricentenário do nascimento de Rembrandt van Rijn. Localizada na parte oriental de Amsterdam, setor preferido por artistas e comerciantes ricos da Era Dourada, a casa já havia passado por uma remodelação[1] em 1627-1628 antes de ser adquirida pelo pintor em 1639. De 1658 a 1911, ano em que, sob os auspícios da Fundação Casa de Rembrandt (Stichting Rembrandthuis) a primeira restauração da casa foi concluída e o Museu Casa de Rembrandt foi aberto ao público, o imóvel foi desfigurado em sucessivas ocupações e o trabalho de recuperação de seu aspecto geral em meados do século dezessete foi uma tarefa postergada. Inicialmente, a Casa foi pensada como abrigo para uma compreensiva coleção de gravuras de

[1] Essa remodelação foi supervisionada por Jacob van Campen, o mesmo arquiteto responsável pela construção do Palácio Real, da mesma cidade.

Rembrandt, o que se confirmou nos anos subsequentes à inauguração. Entretanto, a ideia de restaurar os ambientes da casa para que voltassem a ter a mesma aparência que ostentavam à época de sua ocupação pelo proprietário ilustre só pode ser retomada na década de 1990, após a compra do terreno adjacente à casa e a construção de um anexo para alojar duas galerias, a área administrativa e a biblioteca, incluindo o Centro de Informação Rembrandt. A restauração da casa foi dirigida por Henk Zantkuijl, arquiteto especializado em residências do século dezessete, que se baseou em documentação histórica que incluiu, entre outros, o inventário dos bens que foram vendidos em 1658 e 1659 em decorrência da falência do artista. O resultado proporciona ao imóvel uma aparência que pode estimular o visitante a pensar, e talvez sentir, as características do espaço em que Rembrandt viveu e realizou uma parte significativa de sua obra artística.

A ambientação exposta aos olhos do visitante cumpre um papel didático inequívoco: é um recurso que proporciona ao visitante certo deslocamento temporal, facilitando-lhe a diferenciação de hábitos e condições materiais do século dezessete neerlandês. Tomando-a como um espaço para pensar na construção de um pensamento artístico, cada ambiente expressa um traço no conjunto de relações, indissociáveis, entre vida privada e vida profissional pública. Seja como símbolo de status social ou como materialização de uma necessidade de edificar, na intimidade do lar, um microcosmo de referências estéticas, a reconstituição da casa não parece ter outro objetivo

senão a exibição de um conjunto de referências materiais que marcam um estilo e uma época. E, ainda que possa ser apreciada como exemplar de uma história da arquitetura e do design de interiores, o que em si já a insere no restrito roteiro de casas-museu da Europa, como a de Gustave Moureau. Ou, como defendem Iain Gale e Richard Bryant (1993), esse tipo de museologia é a que o distancia de um tipo de instituição onde objetos estão expostos de modo descontextualizado, como ocorria em seus primeiros anos de funcionamento como uma galeria de obras sobre papel, e o aproxima de outra categoria: a dos museus vivos. Ainda que não seja como a residência de Vanessa e Clive Bell em Charleston, trabalhada como uma obra de arte em si mesma e preservada com esta qualidade, a Casa de Rembrandt é hoje um espaço de simulação que, como muitas experiências museológicas, contribui para uma compreensão mais ampla e complexa da obra do artista, bem como dos horizontes de sua curiosidade.

Ambientação de ideias

Situar Rembrandt em seu tempo e nos espaços que teriam sido cenário para o desenvolvimento de um pensamento artístico são tarefas que acompanham o percurso de visitação na casa da Jodenbreestraat. Uma grande quantidade de objetos parece cumprir função meramente cenográfica, sobretudo quando é revelado que não há qualquer indício de que tenham algum dia pertencido à coleção do artista. A simulação dos ambientes

habitados por Rembrandt se apoia em uma documentação com descrições vagas que, muitas vezes, sinalizam tipos genéricos de objetos sem uma descrição detalhada das características de cada item.

Dos ambientes da Casa, destacamos o *Kunstcaemer*, ou o gabinete de arte, como um reservatório de referências para a compreensão de uma visão plástica do mundo.[2] Diferentemente do ateliê, em que a disposição dos objetos parece ser casual e espontânea como a de objetos disponíveis para análise em um espaço de trabalho, a combinação dos objetos no gabinete gera mais perguntas do que certezas sobre sua utilidade prática. A busca de correspondências entre um gosto eclético, manifestado nas escolhas dos itens da coleção, e a composição de cenas e ambientações na obra gráfica e pictórica de Rembrandt é o motivo para desmembrar, analisar e identificar as características de seu gabinete.

Um inventário

A composiçaoo dos ambientes da Casa Rembrandt e a distribuição interna dos objetos de sua vasta coleção foi documentada no inventário realizado por Frans Bruijningh, Secretário do Departamento de Insolvência, em 25 e 26 de julho de 1656. Esse inventário fornece uma quantidade

[2] Este trabalho foi realizado com apoio do Programa de Estágio Pós-Doutoral no Exterior da Capes, da Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA) da Universiteit van Amsterdam e do Rembrandt Informatie Centrum, do Museum Het Rembrandthuis, em Amsterdam. A documentação do Rembrandt Informatie Centrum, consultada durante a pesquisa, nos foi generosamente disponibilizada por Jaap van der Veen, cujos depoimentos e comentários contribuiram para a sua contextualização.

de informações que embora não permita recuperar alguns itens por falta de detalhes ou imprecisão na descrição permitem imaginar o ambiente e um modo de viver as relações com a arte daquele tempo. A casa foi comprada pelo pintor em um momento de sua vida em que desfrutava de prestígio suficiente para ousar correr riscos financeiros, que nos anos seguintes se mostrou incapaz de vencer. As informações do inventário permitem visualizar um espaço de acumulação: não apenas suas pinturas e as de outros artistas que, como marchand, negociava, mas também mobiliário e utensílios domésticos que proporcionavam um estilo de vida opulento.

Para guiar a visão do ambiente, o inventário situa os itens nos espaços em que eram encontrados. No pavimento térreo, inicia-se o percurso do inventário com o amplo vestíbulo cujo acesso se comunicava com a rua. À sua esquerda havia o cômodo que era supostamente utilizado por Rembrandt para receber clientes (*Sijdelcaemer*), onde se encontravam quarenta e uma pinturas, era seguido de outro no qual outras pinturas eram penduradas nas paredes ou empilhadas. Ao fundo desse pavimento, encontrava-se o *Sael*, um cômodo amplo onde entre estátuas 'antigas' e pinturas de sua autoria dispunha-se um mobiliário variado: mesa, cadeiras e a cama do artista.

No andar superior, o *Groot Schildercaemer* recebia a luz natural que atravessava quatro janelas grandes e, deste modo, proporcionava condições para o trabalho do artista em seu ateliê. Neste mesmo pavimento, ao fundo, encontrava-se o *Kunstcaemer*, o gabinete que

> Continha o que à primeira vista parecia ser uma coleção bizarra: dois globos terrestres, bustos de imperadores romanos, animais empalhados, conchas, uma caixa com amostras geológicas e muitas outras curiosidades. Este cômodo também guardava os livros de arte – dúzias de álbuns contendo gravuras e desenhos de Rembrandt e outros artistas (GELDER e VEEN, 1999, p. 33).

A coleção era notória e, após inúmeras citações, o marchand C. J. Nieuwenhuys publicou em 1834 uma primeira tradução do inventário em língua inglesa. No século vinte, algumas publicações refletem o interesse que a coleção de Rembrandt passou a despertar como tema de pesquisa. Dentre essas, destaca-se o texto de R.W. Scheller, publicado na *Oud Holland*, em 1969, que vinculou, por primeira vez, a coleção de Rembrandt à tradição europeia de colecionar e afirmou, a partir da análise dos dados contidos no inventário de Bruijningh, que se tratava de uma coleção *enciclopédica*. Essa característica, de fato, teria grande importância para a reputação do pintor como um *virtuoso*, ou seja, um homem que exibia uma elevada combinação de erudição, honra e riqueza. A posse de tal coleção teria sido, à sua época, uma credencial para que seu dono pudesse conviver com membros da elite de Amsterdam que também se distinguissem como cavalheiros *virtuosi*. Assim, a coleção desempenharia uma função simbólica. Apesar disso, a coleção não pode ser vista apenas como símbolo de status, pois seu proprietário era, antes de tudo, um artista. Este fato é de grande importância para que se possa indagar sobre os modos de buscar objetos de encantamento que pudessem nutrir sua atividade artística e, ao mesmo tempo, suas atividades

no comércio de obras de arte e objetos, como também, na formação de jovens discípulos.

A aquisição da casa na Jodenbreestraat em 1639 é um evento na ascensão de Rembrandt. O valor da propriedade era elevado,[3] e ainda que a situação financeira do artista fosse próspera, um acordo de parcelamento da compra foi feito e, anos mais tarde, o fracasso do artista em cumprí-lo causou sua falência. Solicitou à Alta Corte de Haia a concessão de *cessio bonorum* e, com este gesto voluntário, sua propriedade e os objetos ali acumulados, foi vendida para saldar dívidas. Embora dramática, sua falência não o levou ao ostracismo ou a abandonar as atividades que marcaram seu perfil de colecionador: mesmo após ter se transferido para um imóvel alugado na Rozengracht, em 1658, continuou a frequentar leilões e formou uma nova coleção.

O estilo de vida próspero de 1639 a 1656, não era constante, e suas oscilações correspondiam a mudanças no fluxo da produção do artista e, sobretudo, a variações econômicas que marcaram esse período em Amsterdam. Como jovem artista que havia iniciado sua formação em Leiden, sua cidade natal, Rembrandt se estabeleceu em Amsterdam em 1631 e, em seguida, passou a pertencer a uma rede de artistas, marchands e colecionadores. Além de vender suas próprias obras e a de seus colegas de ofício, o pintor cobrava uma elevada taxa de seus aprendizes que frequentavam seu ateliê. A pintura de retratos, sobretudo de membros das famílias mais ricas de Amsterdam, lhe rendia

[3] A propriedade teve, de fato, uma rápida valorização. Em 1646, cinco anos após a compra de Rembrandt, o valor da propriedade havia subido de 13.000 para 40.750 florins.

um ingresso considerável e, assim como as encomendas do Príncipe Frederico Henrique, lhe impulsionaram a participação como comprador nos grandes leilões que marcaram Amsterdam entre 1635 e 1650. Entretanto, apesar da fama, Rembrandt abandonou a pintura de retratos pelo período de dez anos, que coincide com a década de 1640 e o declínio de suas condições financeiras. Na década seguinte, com a finalidade de evitar a insolvência, fez empréstimos, retomou a pintura de retratos, produziu novas gravuras e fez novas tiragens de matrizes antigas. Aparentemente essas medidas não foram suficientes para aplacar suas dívidas, cuja elevação coincidiu com um período de recessão provocado pela Primeira Guerra Anglo-Holandesa (1652-1654) e, em 1655, Rembrandt colocou uma parte de seus bens à venda[4] na tentativa de evitar a falência iminente. Sem sucesso, e após ter-lhe sido concedido *cessio bonorum* em 1656, suas propriedades passaram à custodia do Departamento de Insolvência até serem liquidadas. Desde a elaboração do inventário em 1656 até o momento em que a casa foi leiloada, em fevereiro de 1658, os pertences do artista foram leiloados em três lotes. Em seguida, ao longo do ano de 1658, três vendas foram realizadas, sendo a última apenas de obras sobre papel. Seu anúncio mencionava a "Arte realizada pelos principais mestres italianos, franceses, alemães e neerlandeses, e reunidos pelo mesmo Rembrandt van Rijn com grande curiosidade (GELDER e VEEN, 1999, p. 54)."

4 Em dezembro de 1655, Rembrandt alugou um quarto em uma hospedaria no centro antigo de Amsterdam e, no decorrer do mês, realizou uma série de vendas. Não há registros dos itens que foram vendidos nessas ocasiões.

Embora o estilo de vida e as condições de trabalho de Rembrandt na casa da Jodenbreestraat não tenham se repetido em outro endereço, a venda de sua coleção mais célebre não significou o fim de suas atividades como colecionador. Em 1658, mudou-se para uma casa alugada na Rozengracht e, em seu novo espaço de moradia e trabalho, continuou a colecionar. Entre os itens desta última coleção, da qual não há documentos, destacam-se um desenho de Annibale Carracci adquirido em 1663 e um álbum de gravuras e desenhos de Lucas van Leyden, um de seus artistas preferidos.[5] Diferentemente do que ocorreu no inventário de 1656, a relação de bens deixados por Rembrandt após a sua morte apresenta uma descrição detalhada de utensílios domésticos, mas não das obras de arte de sua propriedade. Nota-se apenas que "pinturas, desenhos, curiosidades, antiguidades e outras coisas eram guardadas em três quartos separados", o que pode indicar que seu tamanho não era pequeno.

Para traçar um histórico de compras e da atividade do colecionador, menciona-se que antes de 1656 existem alguns registros da participação de Rembrandt em célebres leilões. O registro mais antigo, apresentado no texto de Gelder e Veen (1999) , sinaliza uma coleção de desenhos e gravuras, de Adriaen Brouwer e outros, que pertenceu à coleção do pintor, marchand e estalajadeiro Barent van Someren. Outro momento notável foi o arremate de um lote de desenhos, gravuras – incluindo uma cópia de Rafael

[5] Gelder e Veen (1999) mencionam a possibilidade de Rembrandt ter arrematado um lote de gravuras e matrizes no leilão da coleção de Lodewijck van Ludick sem, entretanto, apresentar uma fonte para esta informação.

– e conchas que pertenceram à coleção de outro pintor, marchand e colecionador, Jan Bassé, em 1636. Também notável a participação de Rembrandt no leilão da coleção de Gommer Spranger, em 1638, arrematando por uma quantia razoável um lote de gravuras e desenhos que incluíam obras de Rafael, Durer e Lucas van Leyden (GELDER e VEEN, 1999, p. 38), em 1638.[6] Sua coleção também incluía uma pintura de Rubens e um retrato executado por Holbein, adquiridos ainda na década de 1630. A partir da década de 1640 os registros de leilões são mais escassos e, talvez por esta razão, os registros de aquisições de Rembrandt posteriores a esta época são raros. Como colecionador de obras de arte, Rembrandt parece ter tentado formar a mais completa coleçãoo de gravuras de Lucas van Leyden que ocupava lugar de destaque em sua coleção de obras sobre papel.

Desmembramento da coleção

Imaginar o aspecto geral da coleção de Rembrandt é uma tarefa que, embora apoiada no inventário de 1656, precisa ter em consideração as lacunas e generalizações que inviabilizam o detalhamento de itens descritos em lotes. Algumas omissões se destacam, como a ausência

[6] Nota-se que embora seja possível imaginar a relevância e a magnitude que o leilão da coleção de Lucas van Ufelen teve em Amsterdam em abril de 1639, não é provável – pois não existem documentos que o tenham comprovado – que Rembrandt tenha adquirido qualquer item da esplêndida coleção que incluía *Flora* e *Retrato de Ariosto* de Ticiano e o *Retrato de Baldassare Castiglione*, de Rafael. Apesar disso, o desenho executado por Rembrandt do retrato de Basdassare Castiglione é um testemunho de sua presença no leilão. De acordo com Gelder e Veen (1999. p. 59), embora a coleção de Rembrandt tivesse um valor financeiro considerável, certamente não se encontrava entre as maiores e mais valiosas de seu tempo.

de menção a instrumentos e materiais utilizados na pintura e na gravura, o que pode levar à suposiçãoo de que teriam sido resguardadas ao artista falido condições mínimas para que pudesse retomar suas atividades produtivas (GELDER e VEEN, 1999, p. 44). Na lista geral, do inventário, encontram-se:

> . PINTURAS – Em número superior a 130. Mais da metade das pinturas era de Rembrandt ou dos artistas que frequentavam seu ateliê. Entre os artistas de sua coleção encontravam-se Abel Grimmer, Simon de Vlieger, Jan Porcellis, Hercules Seger, Adriaen Brouwer e Jan Lievens.
> . LIVROS DE ARTE – Possuía quase setenta álbuns dos quais trinta e quatro eram apenas de gravuras. Considerando que cada álbum continha aproximadamente cento e quinze folhas, conclui-se que a coleção de gravuras totalizava mais de quatro mil itens. Do mesmo modo, considerando que haviam trinta e dois álbuns de desenhos e três de desenhos e gravuras, tendo em média o mesmo número de folhas, cento e quinze, a coleção continha em torno de três mil e novecentos desenhos, dos quais uma quantidade estimada entre mil e quinhentos e dois mil itens era de autoria do mesmo Rembrandt. Em sua maioria, as folhas eram organizadas por artistas e, em segundo lugar, por temas como paisagem, arquitetura, vestuário, retrato e costumes e edifícios turcos. Entre as gravuras encontravam-se itens raros

como provas de impressão de Rubens e de Jacob Jordaens.

. ESCULTURAS – Havia mais de sessenta espalhadas pela casa, incluindo vinte e três bustos de imperadores romanos, filósofos clássicos e poetas, algumas estátuas e estatuetas "antigas", máscaras de gesso do Príncipe Maurício e de um mouro, e uma coleção de moldes de partes do corpo humano. Aproximadamente metade das figuras era de gesso e algumas foram modeladas. Das demais, não se sabe a técnica ou o material, podendo este ser mármore, alabastro ou bronze. Havia também itens de porcelana.

. MEDALHAS – Um pequeno gabinete continha moedas e medalhões.

. GLOBOS – Dois globos terrestres.

. CURIOSIDADES - Dos itens listados destacam-se pequenas caixas e vasos das Índias Orientais e vidros venezianos.

. ARMAS – Haviam trinta e três armas antigas, sessenta armas indianas, vários modelos de capacetes, pedaços de armaduras, escudos e armas de fogo.

. INSTRUMENTOS MUSICAIS – Havia instrumentos de sopro e de corda.

. TECIDOS – Uma "pilha" de tecidos antigos em cores variadas.

. OBJETOS DA NATUREZA – Esta categoria não é detalhada. Sabe-se que havia "uma grande

> quantidade de chifres, plantas marinhas, moldes feitos da natureza e muitas curiosidades (p.45)". Havia ainda uma caixa com amostras de minerai, quarenta e sete exemplares de plantas terrestres e marinhas e vinte e três exemplares de criaturas terrestres e marinhas. Nesta categoria, encontravam-se também conchas do mar, caramujos, coral, esponjas, ouriços do mar, pedras e gemas de todos os tipos, peixes conservados e montados, aves e animais, ovos, penas, ossos, dentes, carapaças de animais, bicos de aves, crâneos e peles.

O gabinete hoje

Após a restauração e reabertura da Casa Rembrandt em 1998, o *Kunstcaemer*, o gabinete de arte, foi aberto no espaço que havia ocupado à época de Rembrandt. Além da reconstituição do espaço da coleção do gabinete, a partir de pesquisas e parcerias com instituições holandesas que possuem itens semelhantes aos que Rembrandt guardava em seu gabinete, a Casa organizou uma exposição, em uma das galerias do anexo, de 25 de setembro de 1999 a 9 de janeiro de 2000: *Rembrandt's Treasures*. O conceito inicial foi concebido por Peter Schatborn, auxiliado por Marjolein de Boer, Bob van den Boogert, Charlotte ten Holder, Leonoor van Oosterzee, Jaap van der Veen, Titia Vellenga e Ed de Heer. A pesquisa para a exposição teve como base a que havia sido feita por Titia Vellenga para a reconstituição do *Kunstcaemer*, com o objetivo de

"produzir um retrato preciso da natureza e da aparência da coleção de Rembrandt (HEER, 1999, p. 8)." O catálogo da exposição, enriquecido da documentação generosamente fornecida pelo Centro de Documentação Rembrandt para esta pesquisa, é a referência central para que se possa compreender o pensamento formador e as opções museográficas que deram origem ao gabinete em sua forma atual. Um dos aspectos mais inquietantes desta pesquisa tem sido, não obstante o modo contundente com que as práticas museográficas são descritas, a impossibilidade de definir uma configuração do gabinete tendo em vista que no decorrer dos anos desde sua abertura ao público alguns objetos tem sido substituídos e não há um registro compreensivo das mudanças realizadas no arranjo geral. O gabinete é visto no projeto museológico como um recurso atualizável conforme as demandas do público, das necessidades administrativas ou das instituições que tem emprestado os objetos em exposição.

Consequentemente, este trabalho oscila entre a imagem produzida pela descrição do inventário de 1656 e seu simulacro, o *Kunstcaemer* visto hoje pelo público da Casa Rembrandt. O cômodo de 7.5 x 4.65 m e pé direito alto, com 3.2 m, sem lareira, é iluminado por três janelas de meia altura na parte lateral esquerda. Sua localização é próxima ao ateliê do artista, sendo este fato importante para a compreensão de sua inserção no conjunto das atividades do artista.

A distribuição das peças é semelhante a que, teria caracterizado o *Kunstcaemer*: prateleiras distribuídas

em três paredes contínuas. Cabeças de filósofos e imperadores romanos, além de objetos pequenos como xícaras e estatuetas de porcelana, conchas, corais e esculturas dispostos de modo espontâneo. De *naturalia*, as prateleiras exibiam em 1656 também "grande quantidade de chifres, plantas marinhas, moldes feitos da natureza e muitas outras raridades combinadas com escudos e outros objetos (GELDER e VEEN, 1999, p.48)." Ainda para compor o ambiente, plantas terrestres e marinhas e criaturas marinhas eram pregados às paredes e às vigas do teto, um procedimento comum na montagem de coleções similares no século dezessete. Na descrição de Bruijningh não há menção a mobiliário, ou mesmo se este se este incluía um gabinete específico para minerais e conchas, estantes para pastas e álbuns de gravuras e desenhos ou um tipo de mesa que pudesse ser utilizada no estudo de gravuras e desenhos. Os únicos objetos citados para guardar itens da coleção foram, no inventário original, uma pasta, para as moedas e medalhões, e uma pequena caixa para amostras de minerais. Presume-se que os *livros de arte* eram guardados em prateleiras.

Ao imaginar o modo como o gabinete era usado como um espaço vital na construção de um pensamento artístico universalizante e, ao mesmo tempo, íntimo, Gelder e Veen (1999, p. 49) apresentam o seguinte cenário:

> O gabinete de arte deveria ter sido, com quase toda certeza, mantido fechado, e os discípulos e empregados domésticos não deveriam estar autorizados a entrar ali como e quando quisessem. Afinal, este era o local em que Rembrandt guardava seus maiores tesouros. A atmosfera do ateliê deve ter sido muito diferente – não apenas porque era o local em que Rembrandt e seus discípulos trabalhavam rodeados

> de toda a parafernália de seu ofício, mas sim porque os objetos que eram mantidos ali, de acordo com o inventário, eram de um tipo diferente. Havia armas, pedaços de armaduras, instrumentos musicais, montes de tecidos coloridos, cabeças de figuras clássicas, moldes de gesso de membros do corpo feitos do natural e um "grande número de mãos e bustos.

À imagem do colecionador

Pensar a coleção de Rembrandt é pensar o modo como esta poderia ser um prolongamento de uma mente curiosa, no sentido que, embora ancorado nas idéias de seu tempo, nos permitem também refletir sobre os horizontes de um pensamento universal moderno. Foi definido por um de seus contemporâneos, Joachim von Sandrart[7] (1675, apud GELDER e VEEN, 1999, p. 59), como um grande conhecedor (*connoisseur*) de pinturas, desenhos, gravuras e "de todo tipo de raridades estranhas, dos quais possuía muitos e nos quais era muito curioso" e teria sido "amplamente admirado e valorizado." Encontra-se também no livro de Francesco Baldinucci publicado em 1686, baseado no depoimento do pintor dinamarquês Bernard Kiel, que trabalhou com Rembrandt entre 1642 e 1644, o seguinte comentário sobre o colecionador:

> Rembrandt frequentemente ia a vendas públicas e comprava roupas velhas que o surpreendiam como bizarras ou pinturescas. Ainda que essas vestimentas estivessem sempre cobertas de manchas, ele as pendurava nas paredes de seu estúdio no meio de todo tipo de coisas bonitas (*le belle galanterie*) incluindo armas antigas e modernas (flechas, alabardas, arcos, adagas, sabres), medalhões e todo tipo de outros objetos que ele acreditava que um pintor deveria ter.

[7] Joachim Sandrart trabalhou em Amsterdam entre 1637 e 1642, e acredita-se que tenha conhecido Rembrandt pessoalmente.

Se os objetos encontrados no *Kunstcaemer* eram de fato necessários ou úteis ao artista, sua relevância para a imaginação das cenas narradas em suas obras parece ter sido objeto de comentários de seus contemporâneos. Ao deixar-se influenciar mais por formas, cores, texturas e qualidades do que observa e menos pela importância das convenções do desenho, Rembrandt torna-se objeto de escárnio. No contexto da expansão do classicismo da academia francesa que passa a exercer um papel hegemônico no gosto europeu a partir da segunda metade do século dezessete, sua obra passa a ser julgada como um excesso naturalista. Sua coleção não obstante o valioso conjunto de obras sobre papel, é considerada exemplar de seu desconhecimento dos verdadeiros valores das formas da antiguidade. Afirmando que Rembrandt carecia de *le goût de l'Antique*, Roger de Piles em 1699[8] sinalizava uma coleção de velharias: velhas armaduras, velhos instrumentos, velhos adornos de cabeça e muitos tecidos velhos bordados. Para ele, as virtudes que Rembrandt demonstrava ter como *connoisseur* (*curieux*) no momento de adquirir belos desenhos italianos e boas gravuras não produziam o efeito esperado na realização de suas obras. Também em tom satírico, Jacob Campo Weyerman escreve[9] que é de sua coleção de "sucatas e pedaços de bustos romanos, vasos, castiçais, potes e jarros"(GELDER e VEEN, 1999, p.60) que Rembrandt extrai as formas para representar os "costumes de todos os povos".

[8] R. de Piles. Abregé de la vie des peintres avec des reflexions sur leurs ouvrages… Paris, 1699. Ver nota 59 do texto de Gelder e Veen (1999, p. 60).
[9] Rotterdamsche Hermes, publicado em 1720 e 1721.

Essas observações vinculam a coleção a uma carência ou a um modo equivocado de reunir referências para os temas retratados, situam os esforços do pintor em reunir tudo aquilo que lhe pudesse ser útil. Com esse propósito, a parafernália de seu gabinete seria tão ilimitada quanto deveriam ser os horizontes de um homem de seu tempo. Entretanto, o que surpreende na coleção de Rembrandt é o incomparável excesso porque grande parte do que se vê não é incorporado à sua obra, ao menos não literalmente. Suas aquisições não se limitavam ao que seria utilizado como motivo ou que pudesse ser comercializado em ocasião posterior. É difícil anfirmar que sua conduta se conformava a um padrão, pois outros pintores em condições financeiras para colecionar objetos de um modo tão voraz quanto o de Rembrandt não o fizeram. E ainda que fossem encontradas algumas coleções semelhantes, os pintores holandeses que formaram coleções semelhantes haviam sido seus discípulos. apenas excepcionalmente eram encontrados itens de *naturalia*. Entretanto, com excessão de algumas conchas e formas vegetais, objetos de *naturalia* não ocuparam posição relevante na obra de Rembrandt. Consequentemente, como afirmam Gelder e Veen (1999, p. 61), é “a combinação de *artificialia* e *naturalia* que torna a excepcional coleção de Rembrandt uma coleção *de pintor*”. Em Leiden, o boticário Christiaen Porret possuía uma coleção que privilegiava o raro, o exótico e o excepcional parecem ter sido os critérios adotados por esse colecionador que reuniu “chifres do

mar indianos e de outras procedências estrangeiras, conchas, plantas da terra e do mar, minerais e também animais estranhos, assim como trabalhos artesanais e pinturas executados com grande habilidade". Continha ainda "centenas de objetos naturais raros, incluindo minerais, animais empalhados, conchas do mar, plantas secas e desenhadas, e raridades exóticas como armas, vestimentas, calçados, utensílios e *objets d'art* das Índias Orientais e Ocidentais" (GELDER e VEEN, 1999, p. 63). Em quantidade muito pequena, possuía também algumas estátuas de gesso.

Outras coleções que incluíam obras de arte e naturalia eram a de Constantijn Huygens, secretário do Príncipe Frederico Henrique, e a do pintor Jacques de Gheyn III.

Para compor o cenário em que Rembrandt formou sua coleçãoo, ao menos a que conhecemos por intermédio do inventário de 1659, é necessário destacar que, no século dezessete, haviam ao menos cem colecionadores ativos na Holanda, a maioria em Amsterdam, e que destes ao menos vinte tiveram contato direto com o pintor, sobretudo porque compartilhavam um interesse maior pela pintura e pelas obras sobre papel. Alguns desses colecionadores foram retratados por Rembrandt.[10] No ambiente tolerante, indivíduos de diversas origens sociais e praticantes de diversas crenças religiosas se encontravam em leilões e vendas públicas.

[10] Como exemplo, podemos citar os retratos de Pieter de la Tombe e Abraham Francen sendo este ultimo um grande colecionador de gravuras.

Universal e universo de rembrandt

Ainda que o ecletismo seja inquestionável, e que seja possível encontrar amostras de vários tipos de criação e compor, com esse calidoscópio, uma configuração da curiosidade universal do pintor, *curiositas*, sua qualidade universal é relativa. No inventário da vasta coleção não foram encontrados exemplos de itens cuja frequente presença nas coleções de seus contemporâneos era esperada: “peças de ouro e prata, objetos de marfim torneados, copos , jarras e pratos de gemas raras (jaspe, ágata, âmbar ou cristal de rocha), objetos de mármore incrustado, gemas e pedras lapidadas, trabalhos de laca japonesa, figuras de cera e, mais especificamente, um chifre de unicórnio, ovos de avestruz e uma taça de concha montada em ouro ou prata” (p. 67). Outra ausência inexplicável, tendo em vista a extensão de seu universo de interesses, é a biblioteca: possuía apenas uma coleção de livros dispostos em uma pequena prateleira.

É em sua coleção de gravuras e desenhos que se percebe o princípio geral de organização de um universo de referências úteis, que tem também aplicações didáticas. Os desenhos de Rembrandt eram organizados em pastas conforme o tema: nus, paisagens e estudos de animais. As demais obras sobre papel eram frequentemente separadas conforme o autor e, em alguns casos, o tema. A ausência de um sistema de referências específicas como *história* e *geografia*, com subdivisões conforme países, regiões ou cidades, ou até mesmo um “setor” de retratos

faz pensar que, de fato, esta coleção não teria sido pensada com uma finalidade primordialmente didática, embora seja reconhecido que sua função principal era a de ser um reservatório de ideias para estudo e trabalho no ateliê.

Se para o artista que se destacava como pintor histórico os temas eram extraídos do Antigo e do Novo Testamento, da mitologia clássica e da história contada em livros, onde encontrar referências para compor cenas e cenários? Se em seu tempo a arqueologia e o estudo do passado eram insipientes, Rembrandt, como seus contemporâneos, dependia da imaginação para representar edifícios, roupas e adereços dos personagens em suas narrativas. Sua imaginação se nutria da de seus antepassados, cujas gravuras lhe eram acessíveis. Quando sua capacidade para imaginar a ambientação ou os adereços mais adequados para a composição de uma cena histórica lhe faltava, o erro era denunciado. Houbraken (1718-1721, apud GELDER e VEEN, 1999, p. 68) afirma que a existência de uma figura feminina que se vê preparando panquecas na pintura *Cristo na casa de Marta e Maria* é "decorrência da falta de conhecimento da história e da Antiguidade".

Suas referências provinham, em grande parte, das gravuras que colecionava, como as xilogravuras de Tobias Stimmer (1539-1584), das quais extraía não apenas motivos isolados como vestimentas, poses e adereços, como também ideias para composições completas. Entre os artistas que apreciava, destacavam-se Rafael, Ticiano, Annibale Carracci, Durer, Aldegrever, Behan, Maarten van

Heemsterck, Lucas van Leyden e Rubens. Além disso, seu olhar também se dirigia a outras referências e, assim como a coleção do gabinete incluía objetos provenientes de territórios jamais visitados, Rembrandt incluía algumas miniaturas indianas entre seus objetos de estudo, cópia e referência para algumas composições do mesmo modo como teria feito com as obras de artistas europeus. Suas pretensões parecem ter estado muito distantes da obtenção de fidelidade às referências do passado, ou da encenação de uma situação distante.[11] Ao utilizar os recursos de que dispunha, no ateliê ou no gabinete, buscava uma certa unidade, coesa, circunstancial e convincente. O distanciamento do observador, obtido com a inclusão de elementos de outras épocas ou regiões, distantes de seu universo mais próximo de referências culturais, seria suficiente para que a cena representada fosse compreendida em seu caráter "histórico", *clássico* ou *oriental*. Para exemplificar esse aspecto, Gelder e Veen destacam a pintura *A pregação de João Batista* (1634-35), uma composição eclética: armas de vários períodos e regiões, japoneses, indianos, um leão e um camelo. Objetos quase antigos são associados a elementos exóticos para compor a cena. Há ainda casos de armas que sequer teriam existido e sua forma teria sido inventada por Rembrandt como é o caso de *A ronda noturna*. Sua inventividade na busca da forma que proporcionasse maior interesse visual à pintura e pudesse, por sua vez, estimular o *curioso* espectador se manifestava, sobretudo, no uso que

[11] De fato, quando Rembrandt buscava uma "antiguidade" não estava necessariamente resgatando um objeto da Antiguidade Clássica. Em seu contexto, para o pintor "antiguidade" significava geralmente algo que era um pouco além de "muito velho" ou, quando se tratava de vestuário e armas, apenas algo do século anterior.

fazia dos tecidos descritos no inventário sob a denominação genérica "uma pilha de tecidos antigos de cores diversas".[12] Além de buscar inspiração para as vestimentas dos personagens de suas pinturas nas gravuras dos mestres que o antecederam, Rembrandt se valia da diversidade e da riqueza dos tecidos à seu dispor: faixas de tecido poderiam ser retorcidas para se transformar em turbantes, estolas, cintos ou mantos de drapeados exuberantes e ricas texturas. É de Houbraken (1718-1721, apud GELDER e VEEN, 1999, p. 73) o comentário de que Rembrandt poderia facilmente passar um ou dois dias ajustando a forma mais satisfatória para um turbante.[13] Seu encantamento com os tecidos não se restringia ao exercício da composição de situações pictóricas no ateliê, e se prolongava ao vestuário pessoal: tinha preferência por roupas usadas que comprava nos mercados de pulgas.

Apesar de avaliar a relevância da coleção a partir de seu uso prático, seja como recurso didático na a formação de discípulos[14] ou para a composição de referências iconográficas, é necessário lembrar que uma das justificativas para a aquisição de objetos era simplesmente a formação de um estoque para venda. A atividade de marchand fazia parte das ocupações de Rembrandt, ainda que tenha sido

[12] Item 336 – *Een pertije antieckse lappen van divesche coleuren*.

[13] Cf. Gelder e Veen (1999, p. 81), do mesmo modo seus discípulos eram incentivados a estudar com atenção as qualidades dos tecidos, sobretudo do veludo, da seda, da lã e dos tecidos orientais.

[14] Conforme Wetering (2009, p. 283) não existem registros dos discípulos de Rembrandt, seja em Leiden ou em Amsterdam, e seu número total é estimado em torno de cinquenta. Afirma também ter sido provável que alguns de seus aprendizes tenham se tornado assistentes, como foi o caso de Isack Jouderville. Outro discípulo de Rembrandt, Samuel van Hoogstraten (1627-1678), publicou em 1678 um livro sobre pintura, *Inleyding tot de Hooge der Schilderkonst* (Introdução à Academia de Pintura), que é considerado fonte indireta de informações sobre o pensamento de Rembrandt.

pouco documentada. Sabe-se que realizou leilões públicos em sua casa, em diversas ocasiões,[15] e comercializou obras de Rubens[16] e Durer.[17] Em um contrato de 1660, após sua mudança para a Rozengracht, encontra-se registrado o vínculo que passara a ter como empregado do comércio de pintura, arte sobre papel, matrizes e impressões de gravura em metal e xilogravura e *raridades.*[18]

Às duas funções geralmente atribuídas à coleção de Rembrandt, a de estimular o artista e seus discípulos a compor cenas históricas e a de contribuir para que o artista alcançasse certo prestígio social como cavalheiro virtuoso, Gelder e Veen acrescentam uma terceira que, embora pareça estar embutida na primeira, só se torna evidente na medida em que seu peso na qualidade da obra do pintor pode ser avaliado. Da coleção, destaca-se um aspecto relevante, o de que o prazer sensorial motivado pelo vasto conjunto de *curiosa* poderia estar associado a uma exacerbação da sensualidade:

> Tecidos incomuns e materiais estimulavam os cinco sentidos e esta deve ter sido uma qualidade *sui generis*, um prazer para os olhos, para as emoções, para o sentido do olfato, para o tato e para os ouvidos: o lustro da porcelana e das conchas, as cores de uma ave do paraíso, o brilho de pedras preciosas e semi-preciosas, a textura de um casco de tartaruga e tipos raros de madeira, o perfume de temperos exóticos (GELDER e VEEN, 1999, p. 83).

[15] De acordo com John Michael Montias (2003, p. 15), não existem registros de leilões que tenham sido realizados sem supervisão da Câmara dos Órfãos (Weeskamer) de Amsterdam. Vendas não oficiais ocorriam em grande quantidade, geralmente em quartos de hospedarias.

[16] Hero and Leander, comprada em 1637 por 424 florins e revendida sete anos mais tarde com lucro em torno de 100 florins.

[17] Em 1638 comprou 8 conjuntos de vinte gravuras da série *A vida da Virgem* e 12 cópias da gravura *São Cristóvão*.

[18] Esta infromação é analisada por _____ como indício de que Rembrandt também teria atuado no comércio de itens de "curiosa" que faziam parte de sua coleção.

Ressalta-se aqui também o que faz de Rembrandt um pintor *sui generis*: o desdém pelas regras acadêmicas e a valorização da natureza. Este não é, entretanto, o ponto forte de sua fama. É descrito como um artista que se opõe às regras consolidadas pelo estudo da anatomia, das proporções, da perspectiva e dos modelos encontrados em desenhos de Rafael, o que pode representar um obstáculo ao seu reconhecimento no momento em que o classicismo torna-se quase universal. Rembrandt não demonstra ser receptivo a novidades e dá preferência às obras do passado. Exibe em seus autorretratos uma caracterização atemporal, com aparente desprezo pela aparência moderna. Os únicos autorretratos em que se mostra como um cavalheiro em sintonia com as novas tendências e exigências de seu tempo são os que realizou nos anos de 1631 a 1632.

Das três funções de sua coleção, na análise de Gelder e Veen a que parece mais incerta é a que teria caracterizado uma demonstração de erudição e visão universal. Caso fosse esta a sua principal função, a coleção teria sido de grande auxílio para a realização de um projeto de ascensão social que o pintor, a julgar pelo modo como conduziu sua vida pessoal, parece não ter tido. Suas gravuras[19] eram colecionadas na Inglaterra, na França e na Itália, mas não há registros de que tivesse, como Rubens, uma atitude hospitaleira para receber visitas dos amantes das artes.[20] Dos setenta relatos de viajantes que passaram por Amsterdam entre 1630 e 1670 não há menção de

[19] Produziu cerca de 300 gravuras, das quais ainda restam 78 matrizes.

[20] Roger de Piles (1681, apud GELDER e VEEN, 1999, p. 85) escreveu que Rubens recebia “tout les courieux & les personnes de lettres”.

visitas a Rembrandt, embora todos tivessem conhecimento de seu trabalho. Das duas exceções citadas, das visitas de Constantijn Huyggens Jr., em 1663 e de Cosimo de Medici , em 1669, a segunda parece ter sido menos lucrativa. Durante uma viagem de quatro meses a diversas cidades europeias, entre 1667 e 1668, o Príncipe Cosimo de Medici, então com vinte e cinco anos, teria feito uma visita a Rembrandt.[21] Segundo o diário da viagem, Cosimo de Medici saiu na manhã gelada do dia 29 de dezembro de 1667 para visitar alguns pintores, dentre estes Rembrandt, acompanhado de seu agente na Holanda, Francesco Ferroni, e um guia, Sr. Pieter Blaeuw. Entretanto, não há no diário qualquer menção a um encontro com o pintor, seja em sua casa ou em seu ateliê. A única menção à expedição a ateliês naquela manhã é de que "nenhum [artista] tinha trabalho para mostrar" e que, consequentemente, dirigiram-se às casas de pessoas que possuíam pinturas desses mesmos artistas. Quanto a Rembrandt, o único registro no diário é de que se tratava de "Rembrent, pittore famoso.[22]

O prestígio artístico de Rembrandt não correspondia a um prestígio social de mesma magnitude. De acordo com o relato de Bandinucci, costumava limpar os pinceis nas roupas que vestia, e era um homem voluntarioso, o que poderia ter causado danos irreparáveis a sua posição

[21] O que se sabe deste episódio pertence aos diários da viagem reunidos em um livro de registros da visita, preservado nos arquivos de Florença.

[22] Segundo Wetering (2009), pouco se conhece sobre o gosto de Cosimo de Medici por pinturas. Da sua primeira viagem aos Países Baixos, suas encomendas se restringiram a retratos das belas moças que conheceu. Embora não tenha colecionado obras de Rembrandt, é provável que tenha adquirido um dos últimos autorretratos deste artista em sua segunda visita a Amsterdam em 1669 e que este tenha sido o primeiro em sua galeria de autorretratos de pintores famosos (*Galleria degli autoritratti*) que é mantida até hoje no Uffizi.

social. No contexto das relações do mercado de arte holandês, aberto sem as contingências estabelecidas por um sistema de encomendas, o pintor desenvolveu seu trabalho com um caminho próprio, sem deixar-se guiar pelas convenções artísticas ou pela preferências da clientela.[23]

Com esse perfil, torna-se difícil considerar que fosse movido pela ambição de aparecer como *cavalheiro virtuoso* e que sua coleção pudesse ter sido utilizada apenas para afirmar uma imagem pública. Seu comportamento social distante dos códigos de uma classe elevada pode ser interpretado como consequência de seu desdém ou, simplesmente, de um desconhecimento. De certo modo, isso não era fora do comum. Em 1604, Karel van Mander (apud WETERING, 2009, p. 42) afirmava que "quanto mais pintor mais indomável"(*Hoe schilder hoe Wilder*). Sendo esta característica extensiva à prática no ateliê: sua técnica de gravura foi definida por Badinucci como *una bizarríssima maniere*. O mesmo poderia ter sido dito a respeito de seu estilo de pintura. Para Wetering (2009, p. 272-273), Rembrandt não poderia ser *domesticado* e para abordar seu trabalho é necessário recorrer a categorias mais amplas: substituir *ofício* por *arte*, e *produção* por *criação*, ainda que possa parecer que a abordagem do historiador da arte neste caso adota uma perspectiva, de certo modo, romântica. Afinal, afirmar que as fronteiras que separam as coerções do ofício da prática de uma liberdade artística individual colocam a apreciação de seu

[23] Houbraken (1718-21, apud GELDER e VEEN, 1999, p. 88) afirma que ele "não se curvava às regras impostas por outras pessoas."

sistema de trabalho de características modernas tanto quanto o de seus sucessores nos séculos subsequentes. A solução para esta tensão parece residir no modo como o pintor manipula com espontaneidade, que para van de Wetering transforma os movimentos das linhas e das pinceladas em eventos que *ecoam* na experiência do observador.

A presença do exótico

Além de cópias de algumas miniaturas indianas, desenhos de aves do paraíso e algumas conchas de beleza rara, a Braziliana entra no gabinete de Rembrandt. No retorno do Governador João Maurício de Nassau à Holanda em 1644, uma grande coleção de *curiosidades naturais* é levada do Novo Mundo: objetos de interesse etnográfico são combinados a exemplares da fauna e da flora nativa. Preocupado com o que parecia ser uma grande fragilidade dos itens de sua coleta, Nassau encomenda a Albert Eckhout e outros pintores um amplo registro em pintura e desenho das cenas de costumes, animais, plantas e paisagens para que a memória de suas cores, texturas e formas fosse preservada. Embora os registros gráficos e pictóricos tenham sobrevivido o material coletado pelo holandês, sequer as pinturas podem ser encontradas hoje no lugar que escolheu para abriga-las: sua casa em Haia abriga hoje uma coleção diferente da que havia sido a grande motivação para sua edificação. Quando Nassau retornou à Holanda, Rembrandt já era um

colecionador interessado pelas maravilhas procedentes de terras distantes.

Dos 363 itens do inventário da casa da Jodenbreestraat, encontra-se no *Kunstcaemer* um item digno de nota:

> 280 – Uma gaveta na qual há uma ave do paraíso e seis leques.

Não há no inventário menção explícita a qualquer item de Braziliana. Entretanto, na restauração do gabinete do Museu Casa Rembrandt diversos objetos de arte plumária foram incluídos. Não são de tribos brasileiras, mas sim do Suriname. A exuberância plumária, o brilho das cores, o preciosismo da execução e a concepção da forma simples e pura são qualidades comuns a produção de objetos similares por quase todas as tribos brasileiras. A colonização do Suriname foi iniciada pelos holandeses em 1667, apenas dois anos antes da morte de Rembrandt.

A presença de um conjunto de objetos sul-americanos introduz, na observação do conjunto que deveria funcionar como um *lieu de memoire* (HEER, 1999, p. 7) para nos fazer ver Rembrandt como um curioso excêntrico, indomável, imerso no microcosmo de referências no qual o pintor e o selvagem sejam as duas metades de uma obra *sui generis*.

Referências bibliográficas:

BOORGERT, Bob van den (Ed.). *Rembrandt's Treasures*. Amsterdam: The Rembrandt House Museum/Waanders Publishers, Zwolle: 1999.

GALE, Iain; BRYANT, Richard. *Living Museums.* Boston/Toronto/London: A Bulfinch Press Book, 1993.

GELDER, Roelof van; VEEN, Jaap van der. *A collector's cabinet in the Breestraat; Rembrandt as a lover of art and curiosities*. In: BOORGERT, Bob van den (Ed.). Rembrandt's Treasures. Amsterdam: The Rembrandt House Museum/Waanders Publishers, Zwolle: 1999.

HEER, Ed de. Foreword. In: BOORGERT, Bob van den (Ed.). *Rembrandt's Treasures*. Amsterdam: The Rembrandt House Museum/Waanders Publishers, Zwolle: 1999.

MONTIAS, John Michael. *Art and auction in 17th century Amsterdam*. Amsterdam: University of Amsterdam, 2003.

STRAUSS, Walter L.; MEULEN, Marjon van der. *The Rembrandt Documents*. New York: Abaris Books, 1979.

WETERING, Ernst van de. *Rembrandt: The Painter at Work*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

Exposições de arte no Brasil: modos de interpretação

Leticia Squeff - Departamento de História da Arte - Unifesp

Resumo: Desde o século XIX, com a instauração de uma Academia de Artes no Rio de Janeiro, as exposições de arte vêm fazendo parte da prática artística, primeiro na corte de d. Pedro II, mais tarde em outros centros urbanos. Durante o Império, o Rio de Janeiro sediou nada menos do que 26 exposições gerais. Estas exposições estavam vinculadas a toda uma estrutura em que se articulavam alguns compradores e colecionadores, amadores ou críticos, e muitos artistas. Pode-se falar, assim, que no começo do século XX já havia uma espécie de tradição de exposição de arte, inspirada genericamente no modelo dos salons franceses. Minha intenção aqui é apontar como elas instituíram formas de comportamento, reverberaram modelos externos, e acabaram adquirindo um modo de funcionamento e um papel particular na corte do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Exposições Gerais de Belas Artes. display of art. Academia Imperial de Belas Artes

Abstract: The aim of this text is to shed light on the Exhibitions held by the Fine Arts Academy of Rio de Janeiro in the XIXth century. I will analyse how the Exhibitions promoted a circulation of art works,

art values in Rio de Janeiro. I shall discuss also the connections between the French Salons and these Exhibitions.

Keywords: Art Exhibition of 1879. Display of art. Imperial Fine Arts Academy of Rio de Janeiro

Pode-se afirmar que se conhece pouco a respeito das Exposições Gerais de Belas Artes (EGBAS), promovidas pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro durante boa parte do século XIX. O que causa espanto, tendo em vista, em primeiro lugar, a longevidade do evento. Entre 1840 e 1884 a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) promoveu 26 Exposições Gerais, apresentando 3.315 obras de 516 artistas. Isso dá uma média de mais de uma exposição por ano. Estas exposições também foram cruciais para o desenvolvimento das artes no Rio de janeiro. Algumas das principais obras de arte do período monárquico foram apresentadas, justamente, durante estes eventos.

O interesse pelas exposições gerais ganha sentido quando iluminado por uma perspectiva historiográfica que ultrapassa o objetivo de discutir apenas o “conteúdo” das obras. Alguns historiadores vêm mostrando como os critérios artísticos, bem como o maior ou menor valor atribuído a um ou outro artista são afetados por contextos mais amplos: o mercado, o museu, padrões de gosto que funcionam muitas vezes de maneira independente

daqueles que regem a apreciação das artes visuais. Deste ponto de vista, interessa entender também as relações das obras expostas com outras imagens, seu significado no desenvolvimento de determinadas formas de ver e de vivenciar a fruição artística.[1] Cada exposição geral tinha seus significados e efeitos replicados em catálogos, crônicas de jornal, caricaturas, entre outros. Minha intenção aqui é apontar como elas instituíram formas de comportamento, reverberaram modelos externos, e acabaram adquirindo um modo de funcionamento e um papel particular na corte do Rio de Janeiro.

O catálogo

O catálogo da 25ª Exposição Geral de Belas Artes permite compreender os modos de fruição artística e valores artísticos em voga. Trata-se de uma pequena brochura de cinquenta páginas. A seção de pintura inicia o catálogo e é a mais extensa de todo o conjunto, reunindo 349 obras. Ela traz as obras dos participantes da exposição geral, e está organizada em ordem alfabética de nome de artistas. Esse era o sistema adotado na França desde o século XVIII35. A seção de pintura termina com a "Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira (na Pinacoteca)", que tem uma organização diferente das demais: está estruturada em ordem cronológica, pelo nomes dos artistas.

Muitas obras são acompanhadas por resumos – pequenos textos que buscam ajudar o observador a

[1] Entre os que trataram destes ou de assuntos correlatos, pode-se mencionar autores como Francis Haskell, Thomas Gaehtgens, Thomas Crow, Patricia Mainardi, entre outros.

compreender as obras. O catálogo parece-se com o que chamaríamos hoje de “livro de bolso”, feito para ser carregado facilmente pelo público durante a visita à exposição. Com ele em mãos, o público podia admirar as obras seja seguindo a ordem alfabética de artistas, seja em função das escolas de pintura. O catálogo tinha a função instrutiva e, sobretudo formativa, coerente com um princípio de tradição iluminista, que vinculava a arte à difusão de saberes e à formação erudita dos cidadãos. Sinal de que havia a intenção de proporcionar aos visitantes um tipo de fruição artística comum em outras academias e salões do período. No contexto carioca, certamente esses princípios sofreram adaptações e ajustes. Mesmo assim, não deixa de ser interessante de se perceber o quanto a exposição carioca estava alinhada a modos de sensibilidade e fruição comuns nos salões franceses do período.

Reconstituindo uma exposição

A inauguração de uma Exposição Geral era objeto de longos preparativos e muitos gastos. Para organizar a de 1879 foram chamados pintores, douradores, carpinteiros, ferreiros, servidores para lavagem da casa e para arrumação de ferragens e esculturas.

A Academia carioca seguia o exemplo dos Salões europeus de decorar as paredes com fazendas e tecidos refinados e, sobre eles, pendurar o quadros. A *Revista Ilustrada* traz uma representação notável da aparência destes eventos.

A imagem da exposição de 1884 sugere que a Academia carioca seguia o padrão de disposição dos quadros do chão ao teto, ainda vigente no século XIX. As obras eram dispostas bem próximas umas das outras, muitas vezes cobrindo toda a extensão da parede, do teto ao nível do olho. Ocupando todos os centímetros disponíveis, os quadros ficavam quase colados uns aos outros. Isso só era possível porque cada obra era vista como uma entidade independente, fechada em seu próprio esquema perspético, isolada de seu vizinho pelas pesadas molduras.[2]

Nos salões franceses, esse padrão expositivo herdado dos antigos gabinetes de curiosidades cedo começa a se revestir de hierarquias (SCHAER, 1993).

A organização das obras obedecia àquela dos gêneros de pintura. No alto, ficavam os quadros maiores, geralmente as cenas bíblicas ou mitológicas, ou grandes feitos históricos. Esses quadros dificilmente eram compreendidos, pois só uma parte do público possuía cultura suficiente para entender as refinadas alusões históricas e mitológicas que eles continham. Por isso, e por causa de suas grandes dimensões, geralmente ocupavam a região mais alta da parede. A seguir, vinham os retratos e os quadros considerados “melhores”. E por último, a pintura de gênero, a natureza morta, as paisagens (CROW, 1991).

A imagem de Agostini permite perceber que a Academia carioca organizava sua exposição segundo os princípios expográficos e os valores artísticos dos

[2] “A pintura de cavalete é como uma janela portátil que, colocada na parede, cria nela a profundidade do espaço.” O´Doherty, 2002, p. 8.

salões franceses. Embaixo estão os quadros menores – aparentemente, paisagens – e, em cima, obras maiores, entre as quais é possível reconhecer telas de Pedro Américo como *A Carioca*, *A Noite com os gênios do Estudo e do Amor*, *Judite rende graças a Jeová por ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holofernes*, entre outros.

A crítica e os salons caricaturais

A Exposição Geral de 1879 também suscitou uma produção imagética considerável, reunida na forma dos Salões Caricaturais ou ainda como motivo para caricaturas que se produziam, de forma esparsa, em revistas do período. O artista Angelo Agostini foi um dos que atuou simultaneamente como crítico, ilustrador e cronista de vários destes eventos.

Em um de seus salões caricaturais, ele mostrava uma porta apinhada de gente, com a legenda: “Fomos à exposição e notamos com prazer que ela é muito concorrida. Até vimos lá o sr. Bernardo com sua respeitável família. E dizem que este povo não gosta de Belas Artes... verdade é que a entrada é gratuita”. Por trás do chiste e da paródia, que não escondem o conhecimento das litografias de tema semelhante produzidas por artistas como Honoré Daummier, Agostini mostrava que as Exposições tinham um lugar importante na vida cortesã do Rio de Janeiro – como lugar de passeio, espaço em que as famílias ‘respeitáveis’ não apenas iam ver, mas também *era vistas*. As Exposições Gerais assumiam aqui mais do que uma função instrutiva

e formativa que se apreende nos catálogos. Tornavam-se importante espaço de lazer, de afirmação social, de constituição de um espaço peculiar.

O surgimento de um mercado de artes no Rio de Janeiro

Contudo, nem tudo na Academia carioca seguiu o caminho trilhado pelo modelo francês. Na verdade, uma análise comparativa indica que, pelo menos no que se refere às Exposições Gerais, a experiência acadêmica no Rio de Janeiro teve desdobramentos próprios. Para examinar a questão, vale retomar a história dos Salões franceses até fins do século XIX.

A Academia francesa começou a promover os chamados Salões em 1699. Eles começaram a acontecer de forma sistemática a partir de 1737, tendo um papel fundamental na história da arte européia. Até então, o público só entrava em contato com arte de alto padrão secundariamente, em festas religiosas ou cívicas, quando aristocratas e burgueses abastados expunham suas posses em pátios de igrejas e praças públicas.[3] Com o advento do *Salão*, o homem comum podia agir diante dos quadros tendo o mesmo tipo de prazer que antes era reservado apenas para uma exclusiva elite de mecenas e seus amigos íntimos. O *Salão* é, assim, a primeira experiência de arte totalmente pública da Europa.[4]

[3] Uma excelente descrição está em Haskell, 1997.

[4] "But the Salon was the first regularly repeated, open, and free display of contemporary art in Europe to be offered in a completely secular setting and for the purpose of encouraging a primarily aesthetic response in large number of people." CROW, 1991: 3.

O destino e os objetivos do Salão mudam para sempre com a Revolução Francesa. Em 1791, a *Commune des Arts* propõe que o Salão passe a ser aberto, expondo não apenas as obras dos membros da Academia, mas de todos os artistas julgados aptos para tal. Lentamente o mercado de artes passa a funcionar *fora* do *Salão*. As pinturas de paisagem e os retratos – mais acessíveis ao grande público, nem sempre culto ou abastado o suficiente para consumir a pintura de história – passam a ocupar cada vez mais espaço nas paredes do *Salão*. E a Academia, que antigamente detinha o monopólio não apenas sobre a formação artística, através da *École*, mas também sobre o que devia e podia ser mostrado, através dos *Salões*, começa a perder importância. Pode-se dizer, assim, que o desenvolvimento e ampliação dos *Salões* resultaram, na França, no enfraquecimento da Academia e seus dispositivos.

Já no caso do Rio de Janeiro a história reveste-se paulatinamente de contornos próprios. Como sede da corte e principal porto do Império, a cidade concentraria um comércio de luxo crescente. Quadros e livros misturavam-se a objetos de decoração e móveis em leilões e lojas. Sabe-se de alguns leilões promovidos por comerciantes, geralmente estrangeiros, que incluíam a venda de obras de arte.

Em diversas Exposições Gerais não apenas d. Pedro II, mas também colecionadores particulares aproveitavam para apresentar obras de suas coleções. A Exposição Geral de 1859 apresentava obras de nada menos do

que seis colecionadores privados, além do Imperador. O catálogo também é significativo do lugar que esses homens ocupavam no âmbito da exposição geral: "N.B.: as descrições dos quadros e a designação de seus autores e escolas foram ministradas pelos seus possuidores, e exaradas no catálogo sem alteração; excetuam-se os quadros de S. Majestade o Imperador*".*

O texto sugere que já circulava em determinados meios diversos termos e conceitos próprios à atribuição de valor na tradição da história e da apreciação artística. Os apreciadores e proprietários de obras de arte da corte possuíam, em alguma medida, noções próprias ao mercado de arte no Ocidente, tais como autoria, título, escola, entre outros. Esses valores eram informações importantes, pois situavam o lugar das obras na história da arte, destacando a posição dos artistas considerados "mestres" dos simples membros de uma ou outra "escola artística". Além disso, como o autor do catálogo faz questão de enfatizar, eram os próprios colecionadores que informavam a Academia a respeito da atribuição de suas obras. Afinal, o nome do artista, a "escola" à qual se filiava, o nome da obra, eram fundamentais para atribuição de valor das mesmas. Deste modo, os catálogos de exposições das EGBAs informam sobre a existência, se não propriamente de um mercado de artes, mas de um ambiente em que obras de arte eram encomendadas e/ou compradas. As Exposições Gerais funcionavam também a serviço de particulares que as usavam para fazer negócio: expor e, quem sabe, vender, trocar, ou comprar obras de outros colecionadores. Deste

ponto de vista, a experiência carioca transcorreu em sentido radicalmente oposto do que ocorreria nos salões franceses. As Exposições Gerais foram um instrumento importante para o funcionamento da corte e também para a estruturação de um incipiente mercado de artes no Rio de Janeiro do Império.

Referências Bibliográficas:

ANDERSON, B.1993. *Comunidades imaginadas: relexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica.

CARVALHO, J. M. de. 2003. *A construção da Ordem; Teatro de sombras*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. 2004. "A relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século X". *Anais do XXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, pp.49-58.

CROW, Thomas.1991. *Painters and Public life in Eighteenth-century.* Paris. Yale: Yale University Press.

GAETHGENS, Thomas.1984. *W. Versailles – de la résidence royale ao musée historique*. Antwerpen, Mercatorfonds.

MAINARDI, Patricia. 1994. *The end of the Salon: art and the State in the early Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press.

O'DOHERTY, BRIAN.2002. *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte*. Rio de Janeiro: Martins Fontes.

SCHAER, Roland. 1993. *L´Invention des Musées*. Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux.

SQUEFF, Leticia. 2012. *Uma galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira (1879) e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp.

A Galeria Whitechapel e a internacionalização da arte brasileira: duas exposições

Marco Antonio Pasqualini de Andrade
Universidade Federal de Uberlândia

Resumo: A comunicação trata de duas exposições de arte brasileira realizadas na Galeria Whitechapel, em Londres, Inglaterra, nos anos de 1945 e 1969. A primeira, denominada *Modern Brazilian Paintings Exhibition*, reuniu 168 desenhos e pinturas de 70 artistas do Brasil, doadas para serem vendidas em benefício da *Royal Air Force Benevolent Fund*. A segunda trazia uma retrospectiva da obra recente de Hélio Oiticica, acompanhada de uma proposta nova, o ambiente Éden. A principal questão foi verificar em que medida tais mostras constituíram estratégias políticas de internacionalização da arte nacional, e qual a recepção de tais iniciativas. Os resultados mostraram que não constituíram de fato proposições do governo brasileiro, e sua recepção local foi reticente, com simpatia no primeiro caso e desconfiança no segundo.

Palavras-chave: Exposições de arte. Arte brasileira. Galeria Whitechapel. Hélio Oiticica

Abstract: The communication talks about two Brazilian art exhibitions held at the Whitechapel Gallery in London, England, in the years 1945 and 1969. The first, called

Brazilian Modern Paintings Exhibition, assembled 168 drawings and paintings by 70 artists from Brazil, donated to be sold for the benefit of the *Royal Air Force Benevolent Fund.* The second featured a retrospective of the recent work of Hélio Oiticica, accompanied by a new proposal, the environment Eden. The main issue was to determine to what extent these shows constituted political strategies of internationalization of national art, and what was the local reception of such initiatives. The results showed that they didn´t constitute propositions of the Brazilian government, and their reception venue was reticent, with sympathy in the first case and distrust in the second.

Keywords: Art Exhibitions. Brazilian art. Whitechapel Galery. Helio Oiticica.

Introdução

A comunicação trata de duas exposições de arte brasileira realizadas na Galeria Whitechapel, em Londres, Inglaterra, nos anos de 1945 e 1969. A primeira, denominada *Modern Brazilian Paintings Exhibition*, reuniu 168 desenhos e pinturas de 70 artistas do Brasil, doadas para serem vendidas em benefício da *Royal Air Force Benevolent Fund*. A mostra trazia também 162 fotografias sobre arquitetura que constituiram a exposição/livro *Brazil Builds*. Já a segunda trazia uma retrospectiva da obra

de Hélio Oiticica, acompanhada de uma proposta nova, o ambiente Éden, conhecido também como *Whitechapel Experience*.

O *corpus* principal da pesquisa partiu de uma investigação de campo nos arquivos da Galeria Whitechapel em abril de 2012, tomando por base os catálogos de exposição, a correspondência entre o diretor da galeria, o artista, o curador e os representantes do Itamaraty (corpo diplomático brasileiro) e também a fortuna crítica de notas, resenhas, notícias e divulgação nos jornais locais.

A Galeria Whitechapel foi inaugurada em 1901, com um projeto de Charles Harrison Towsend, constituindo uma das mais antigas galerias de arte públicas de Londres e visava levar cultura e educação para a área degradada de East London. Em sua história, a instituição abrigou mostras importantes, como *Guernica*, de Picasso, em 1939, as primeiras exposições na Inglaterra de Pollock e Rothko, e a mostra que deflagrou a arte pop, *This is Tomorrow*.

É possível perceber que a galeria teve (e tem) um papel de certa forma diplomático, na medida em que estabelece relações internacionais importantes com outros países. Por outro lado, desde sua fundação demonstra um compromisso com a arte contemporânea, expondo tendências e artistas significativos de cada época.

Considerando esses aspectos, é possível construir hipóteses sobre as duas primeiras mostras brasileiras na Whitechapel, tentando verificar em que medida constituíram estratégias políticas de internacionalização da arte nacional, e qual a recepção ou resultado de tais iniciativas.

A exposição de 1945, por sua própria estrutura, aliando *Brazil Builds*, que reconhecidamente teve papel pioneiro na divulgação e consagração da arquitetura moderna brasileira, a uma seleção pautada no modernismo das décadas de 1930 e 1940 (Portinari, Anita Malfatti, Tarsila, Segall, Cícero Dias, Pancetti e Heitor dos Prazeres, entre outros), já demonstra um caráter deliberadamente ostensivo de propaganda cultural da era Vargas.

Porém, a presença de Oiticica, em 1969, em plena ditadura militar e no contexto do A.I. 5, parece estranha, e convida a uma investigação mais detida e reflexiva. A partir de uma pesquisa de campo no arquivo da Galeria Whitechapel, tomando por base a correspondência entre o diretor da galeria, o artista, o curador e os representantes do Itamaraty (corpo diplomático brasileiro) e também a fortuna crítica de notas, resenhas, notícias e divulgação nos jornais locais, tenta-se desvendar como a mostra de um artista experimental, polêmico e irreverente tenha obtido apoio financeiro e logístico do governo brasileiro.

Por outro lado, colocar-se-ão em questão as manifestações críticas diante de das duas exposições, tentando verificar sua recepção, e portanto o efetivo efeito de internacionalização da produção brasileira no contexto da Inglaterra.

Modern Brazilian Paintings Exhibition

Segundo o próprio catálogo, as obras reunidas na *Modern Brazilian Paintings Exhibition* foram doadas pelos

artistas brasileiros que organizaram a mostra em conjunto com o *British Council*.

Para Water Zanini (1991, p. 175), foi a mais "ampla e densa" das exposições brasileiras enviadas ao exterior durante a Era Vargas, e contrasta com as demais da época por ter sido de iniciativa dos próprios artistas, e não do governo. Organizada na fase final da guerra, foi enviada para a Inglaterra em 1944 e tinha fins "culturais, políticos (solidariedade aos aliados na causa contra o nazi-fascismo) e beneficentes (a venda das obras reverteria para a *Royal Air Force*)" (ZANINI, 1991, p. 147). Segundo o historiador, surgiu da movimentação de artistas e intelectuais, durante muitos meses e foi bastante trabalhosa. Exposta primeiramente na *Royal Academy of Art*, em Londres, entre novembro e dezembro de 1944, depois circulou entre março e agosto de 1945 pelas cidades de Edimburgo, Glasgow, Bath, Bristol, Manchester, retornando a Londres na Galeria Whitechapel.

O fato de estar acompanhada das imagens de *Brazil Builds*, mostra organizada para o Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943 e que obteve grande sucesso, divulgando a arquitetura moderna brasileira, é de suma importância, pois de algum modo respaldava a mostra de Artes Plásticas com uma produção de grande repercussão internacional.

O prefácio do catálogo é assinado pelo poeta, escritor, crítico de arte e de arquitetura Sacheverell Sitwell, que comenta que os artistas "pobres e lutadores" que doaram suas obras vêem sua pintura "com seriedade" (SITWELL, 1945, p. 3). O crítico nota tendências modernas e contempo-

râneas que considera próximas da produção do Norte da Europa. Acha que, assim como com a arquitetura, os brasileiros assimilam a influência estrangeira tornando-a própria. Vê como característica da pintura brasileira a "nota tropical". Comenta sobre Portinari e Segall, e enfatiza o jeito "primitivo" de Cícero Dias e Heitor dos Prazeres. Também cita Guignard e as cenas de telhado de Ouro Preto, lembrando a origem portuguesa do Brasil.

Sitwell considera que teria sido importante a presença no Brasil de nomes modernos de "primeira linha" franceses ou ingleses em vez de artistas da Europa Central, e murais de Picasso em vez da influência de Portinari ou Rivera. Acredita que a pintura brasileira ainda não conseguiu o mesmo feito da arquitetura de aculturar as influências europeias. Vê sinais de consciência, vitalidade e talento, mas acha que os pintores ainda não estão bem certos de sua direção. As pinturas seriam brasileiras ainda apenas como assunto, e não como essência, mas acredita que irão prosperar.

O catálogo contem também um texto de Ruben Navarra, que no mesmo ano foi publicado na Revista Acadêmica como "Iniciação à pintura brasileira contemporânea". Navarra fala de Segall, Anita, Tarsila, e destaca Pancetti e Heitor dos Prazeres, sendo este para ele o mais original, por ser negro e autodidata. Navarra defende a existência de uma "atmosfera brasileira" na pintura, que deve retratar, como assunto, as "coisas da terra": a paisagem, a luz, a cor, o homem e sua fisionomia, sua cultura, etc. (NAVARRA, 1945).

Para Annateresa Fabris (2010), o viés realista do crítico paraibano impera sobre a ideia de uma "qualidade" que independe do assunto (que geraria a arte abstrata, a qual ele se opõe). José Augusto Ribeiro e Taisa Palhares observam no texto um destaque a Guignard, cujas qualidades estariam em seu regionalismo, sua ingenuidade, o avesso a um virtuosismo técnico, e um enternecimento que consolidaria a vitória do modernismo brasileiro frente ao academicismo em uma segunda geração "post-modernista" (RIBEIRO, 2009, p. 59-60); PALHARES, 2010, p. 24-28).

Ou seja, a mostra oferecia, de modo menos heterogêneo (como observa Zanini) as duas gerações modernistas acrescidas de artistas que traziam certa "ingenuidade" ou "primitivismo", como Prazeres ou Guignard, inclusive privilegiando a presença destes (a Portinari) como artistas que conquistaram uma modernidade pictórica já plenamente brasileira.

No arquivo da galeria encontra-se uma única nota de jornal local que fala sobre o "estilo brasileiro" que poderia vir a ser uma "grande arte". A nota destaca a arquitetura com um parágrafo inteiro dizendo como Le Corbusier e os *brise soleils* deram bons exemplos para a criação de uma grande arquitetura.

Podemos perceber que esta exposição de certo modo foi construída a partir do crescente prestígio da arquitetura e da arte brasileira, em especial nos Estados Unidos, país que recebeu a maioria das exposições de arte brasileira no exterior nas décadas de 1930 e 1940, fato destacado por Zanini.

É curioso pensar que, mesmo já tendo passado por Londres, a mostra retorna em outro local expositivo, a Galeria Whitechapel, que como mencionamos atendia a uma questão social (um bairro periférico), ao mesmo tempo que divulgava novas tendências da arte moderna. Outro ponto, que ainda merece ser investigado, é o fato da venda das obras, ou seja, qual o resultado, em termos das coleções locais inglesas, da aquisição das obras expostas.

Até que ponto essa mostra, mesmo não organizada pelo governo, não reflete também os ideais da Era Vargas em seu enaltecimento por valores nacionalistas, presentes em ambos textos do catálogo? A promessa de uma "arte brasileira" original, desejada nacionalmente e esperada pelo público inglês, responderia a uma internacionalização sem conflitos, produto de exportação exótico e simpático em tempos (ainda) de guerra.

Oiticica na Whitechapel

Hélio Oiticica conheceu Guy Brett em 1965, quando este visitou o Brasil para realizar uma matéria sobre a Bienal de São Paulo para o jornal *The Times*. Brett, um jovem crítico de arte de 23 anos, estava ligado á galeria Signals, de Londres, fundada por Paul Keller e David Medalla, que promovia arte contemporânea de caráter experimental e que tinha exposto naquele mesmo ano o trabalho de Lygia Clark.

Ao ver os Bólides de Oiticica, Brett entusiasmou-se com sua obra e convidou-o para expor na Signals. Porém,

após o artista brasileiro já ter despachado um conjunto de trabalhos para Londres, a galeria foi fechada e Brett guardou as caixas em seu apartamento, aguardando uma oportunidade para poder mostrá-las e divulgar sua produção.

O crítico encontra, então, Bryan Robertson, diretor da Galeria Whitechapel, e o convida a conhecer as obras de Oiticica em sua residência, no início de 1967. Robertson reconhece o talento do artista, e Brett o convence a realizar a exposição na Whitechapel. A carta, com o convite, é enviada a Oiticica e Brett inicia um processo de intermediação, tentando sanar as dificuldades da proposta. Brett escreve a Oiticica ponderando que a galeria pública seria mais adequada a seu trabalho e também que o espaço seria maior (BRETT, 1967).

O convite é feito justamente enquanto Hélio Oiticica está executando o ambiente Tropicália para a mostra Nova Objetividade Brasileira, no MAM do Rio de Janeiro. Oiticica, sabendo da ampla sala de exposições da galeria londrina, inicia uma série de projetos e ideias para a construção de um novo ambiente, que seria exposto em conjunto, abarcando os bólides e parangolés que já estavam na Inglaterra.

Ao mesmo tempo, Brett pede que Robertson entre em contato com a embaixada brasileira, por meio de Vera Pacheco Jordão, para tentar conseguir, a princípio, o retorno das obras, e mais tarde uma complementação de verba, que incluiria a ida e permanência do artista em Londres, além de despesas de montagem e manutenção.

Há uma troca de correspondência entre a diplomacia brasileira e a galeria, que mostra do governo brasileiro uma boa vontade, mas ao mesmo tempo certa reticência quanto ao apoio. Oiticica se manifesta dizendo que preferia uma ajuda do British Concil, pois não confiava na Embaixada Brasileira, que temia querer modificar seu trabalho. Mário Pedrosa colabora fazendo também uma intermediação junto a Robertson, atestando a qualidade de Oiticica.

Nota-se aqui que se estabelece um embate. O ano de 1968 transcorre com indecisões da data da exposição, inicialmente para setembro, depois dezembro. Robertson deixa então a diretoria da Whitechapel, sendo substituído por Mark Glazebrook. As finanças da galeria estavam em má situação, pois Robertson administrava de modo livre e despreocupado, para terror dos curadores da instituição.

Oiticica compra sua passagem e encaminha-se para Londres em novembro, juntamente com o poeta Torquato Neto, solicitando da galeria uma confirmação da data. É solicitada intervenção do escritor Antonio Olinto, recém-nomeado adido cultural em Londres. A mostra finalmente abre em fevereiro, causando as mais variadas recepções do público. Nela estavam capas, bólides, núcleos, e os ambientes Tropicália e Éden.

Pelo que se vê, a exposição atraiu muito publico. Segundo Brett, o grupo experimental criado por Medalla, *Explodind Galaxy*, permanecia muito tempo e diariamente na mostra, além de muitos jovens que, entre outras coisas, jogavam bilhar na mesa instalada em uma das salas. Oiticica achava engraçada, mas muito informal, a reação

das pessoas, que em pleno inverno britânico tiravam os sapatos e andavam na areia, água, pedrinhas. Assim, propôs a intervenção de monitores para explicar ao publico a proposta.

Porém, muitas revisões nos jornais falam negativamente, considerando a proposta de Oiticica fraca, sem fundamento, e sem a capacidade de reflexão que é colocada na teoria de seus textos.

Edwin Mullins, por exemplo, contradiz as supostas falas (por sua interpretação) de Oiticica e Brett, dizendo que arte não constituía uma terapia, e que seria melhor andar de maneira aleatória na água e na areia de uma praia do que a simulação criada por Oiticica, para “recobrar a experiência de existência no mundo” (MULLINS, 1969).

Elizabeth Glazebrook (1969) declara que as manifestações de Oiticica seriam irrelevantes para a crítica de arte e que suas frases, como “natureza metafísica”, “transformação de imagens comuns” e “apropriação ambiental” descreveriam os lugares comuns de contextos incomuns para alterar ou afiar sua significância ao observador.

Já o *Daily Mirror*, em um artigo intitulado “Como ser um rebelde”, fala que a arte de Oiticica é revolucionaria. Explica que a Tropicália não era bem vista pelo governo de Costa e Silva. Menciona que os músicos Gilberto Gil e Caetano Veloso ficaram presos por um mês, e que Oiticica teria falado que o governo seria um dos mais fascistas. Fala que os britânicos poderão julgar por si mesmos a subversão de tais obras e que a questão seria a participação e experimentação

com os pés descalços. Finaliza questionando se Costa e Silva e os militares se importam com isso, seja a revolução política ou estética.

Um dos motivos para tal perseguição política foi a presença de um estandarte de Oiticica, com a imagem de Cara-de-Cavalo, um traficante da favela perseguido e morto pela polícia, acompanhado da frase: “seja marginal, seja herói”, no palco do show de Gil com os Mutantes na boate Sucata, um ano antes. O governo aproveitou o fato para promover o fim da temporada e que teve por consequência o exílio dos artistas (em Londres) (GOES, 2007).

O diário *Sunday Telegraph* publica nota divulgando a exposição, acompanhando uma foto que mostra Oiticica com um parangolé no qual aparece a figura de Che Guevara. A legenda fala que os “saris” seriam usados pelas pessoas e seriam reversíveis, de modo a poder se esconder da policia.

Uma das grandes novidades de Éden, além das tendas com materiais sensoriais, eram os *Ninhos*. Concebidos para que os participantes (o público) de fato morassem neles, o habitante poderia levar seus objetos pessoais ou qualquer outra coisa de modo a torná-lo pessoal. Sua estrutura era feita de madeira de modo a configurar agrupamentos de celas, separados por tecidos que funcionavam como cortinas. Palha e borracha poderiam ser inseridas de modo a esconder ou proteger as pessoas.

Segundo Laura Harris (2009), as fotografias e os relatos mostram que os Ninhos eram pouco utilizados durante a mostra, frequentemente vazios ou com espectadores olhando em seu interior, mas não entrando ou habitando,

como previra Oiticica. O próprio artista levava seus poemas, penetrava os Ninhos e deixava-os para o próximo ocupante.

Os Ninhos foram um pouco modificados para uma breve residência na Universidade de Sussex, ganhando maior flexibilidade e sendo efetivamente ocupados pelos estudantes. Outra versão foi colocada no ano seguinte na mostra Information, realizada no MOMA de Nova York, com talvez maior sucesso que na Whitechapel.

Sobre a época de Oiticica em Londres, Susan Hiller, na ocasião da primeira grande retrospectiva do artista na Europa, em 1992, escreve uma resenha na qual aponta que Oiticica não capitalizou seu sucesso ou promoção para construir uma carreira internacional. Ela acredita que ele não pensava na arte como uma carreira, mas como prazer e delírio. O fato de considerar a exposição como "experimento" ou "experiência" seria um ponto a se considerar. Se o olhar do espectador era a sua participação e percepção física do ambiente, o olhar do artista era mais transcendente e meditativo, como aparecem em seus textos, de caráter mais abstrato. A autora conclui, sobre a incompreensão do meio inglês a sua obra:

> Oiticica's assault on good taste, his involvement with delinquency, marginality, drugs, transgressive sex, and the trance states induced by colour, samba and rock'n'roll may be one reason for this. It is just as possible that his deep commitment to art theory feels too foreign and his political acumen too unsettling to appeal to a repressed audience in a depressed era. (HILLER, 1992)

Podemos perceber, pela troca de cartas e pela recepção dos periódicos de Londres, que a presença de Hélio Oiticica na Inglaterra foi de fato bastante controversa.

Houve uma intervenção do governo brasileiro em apoiar a mostra, porém mediada por uma desconfiança equivalente. Os adidos culturais que ajudaram, de fato, por serem intelectuais do meio artístico, esforçaram-se por contribuir para a realização do evento, mas ficava claro que tal iniciativa não tinha respaldo do governo militar, que em verdade via com maus olhos a produção "marginal" de Oiticica, assim como de outros artistas próximos a ele. Vanguarda e revolução ainda estavam muito ligados na mente conservadora da sociedade, de tal forma que a distinção entre uma proposta libertária e outras práticas de esquerda se confundiam e tornavam as ações desfocadas e mal compreendidas.

A ação artística de Hélio Oiticica consegue se realizar quase que "apesar" das instituições, mais por meio dos agentes (pessoais) do que da funcionalidade dos cargos. O desconforto de não se poder prever exatamente o que o artista estaria planejando, que em poucos anos transformou-se de (ainda) objetos estéticos (mesmo em seu limite – os bólides), para o programa ambiental (a constituição de ambientes penetráveis) e, além, para uma proposição comportamental aberta e instável, desdobrada em Éden e especialmente nos Ninhos, gerou uma preocupação e uma insegurança em ambos os lados da corda esticada (Embaixada Brasileira e Galeria Whitechapel).

O próprio suposto sucesso da mostra é contraditório. O contexto artístico alternativo de Londres apoiou e interagiu com as obras, enquanto um público mais tradicional (senão conservador) percebeu-as como um tipo de "parque de

diversões" tropical no inverno londrino. A insistência de Oiticica por colocar monitores, publicar textos, esclarecer sua teoria do "crelazer", dizia respeito à defesa de uma causa, e à seriedade de suas propostas e de sua teoria.

Em textos e cartas o artista se preocupa com a continuidade de seu trabalho. Fazer filmes? Deslocar-se para Nova York? Abandonar a "carreira" da arte depois do "Brasil diarreia" e da banalização da Tropicália?

Os efeitos práticos de sua estada em Londres só puderam ser percebidos décadas depois. Se em 1992 Susan Hiller acredita que a Inglaterra ainda não está preparada e não foi tocada pela arte de Oiticica, em 2007 a cena se inverte com uma significativa exposição na Tate, a aquisição de obras para a coleção e a publicação de um livro sobre a passagem de Oiticica pela cidade.

A própria Whitechapel voltou a receber obras do artista mais recentemente, com a montagem póstuma de algumas das Cosmococas, que certamente desenvolvem os Ninhos, mudando talvez o rumo da proposta para um outro estado de consciência e percepção.

Enfim, se o alcance imediato da Experiência Whitechapel pode ser ponderada, o tempo se encarregou de construir bases e sedimentar a nova linguagem para os novos públicos da arte.

Referências Bibliográficas:

ASBURY, Michael. Hélio Oiticica and the notion of the popular in the 1960s. Arara, n.3. Colchester: University of Essex. Disponível em: http://www.essex.ac.uk/arthistory/arara/99-04.archive/issue_three/paper3.html. Acesso em: 21 mar. 2013.

BRAGA, Paula Priscila. A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade de São Paulo, 2007.

BRETT, Guy. Carta a Bryan Robertson. 06 abr. 1967.

BRETT, Guy. Carta a Hélio Oiticica. 28 mar. 1967.

BRETT, Guy. Entrevista: Gostava da arte que produziam e gostava deles como pessoas. Assim nos tornamos amigos. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, ano XIV, n.14, 2007, p. 207-237.

BRETT, Guy. Hélio Oiticica. Tate's Online Research Journal. Disponivel em: http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/brett.htm. Acesso em: 21 mar. 2013.

BRETT, Guy. Helio Oiticica: Whitechapel Experience. London: Whitechapel Gallery, 1969.

BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano (org.). Oiticica in London. London: Tate Publishing, 2007.

FABRIS, Annateresa. Realismo versus formalismo: um debate ideológico. Baleia na Rede, Marília, ano 7, v.1, n.7, p. 310-327, dez. 2010. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/viewFile/1518/1322>. Acesso em: 25 ago 2013.

FAVARETTO, Celso. A Invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). Lygia Clark . Hélio Oiticica. Cartas 1964- 1974. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

GLAZEBROOK, Elizabeth. Art: on Helio Oiticica and Jan Haworth. Queen, feb.19, 1969.

GOES, Paula. Oiticica e a tropicalondon. Digestivo Cultural, 12 nov. 2007. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/ensaios/imprimir.asp?codigo=231[21/03/2013 18:14:32]

GRUBERT, Sara Cristiane Jara. Oiticica: limites de uma experiência limite. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São paulo, Escola de Engenharia de São Carlos, 2006.

HARRIS, Laura. Experiments in Exile: C. L. R. James and Hélio Oiticica in the United States. Doctor of Philosophy. New York University. September, 2009.

HILLLER, Susan. Earth wind and fire. Frieze, Issue 7, November-December 1992. Disponível em: http://www.frieze.com/issue/article/earth_wind_and_fire/[21/03/2013 18:07:58]

HOW to be a Rebel. Daily Mirror, feb. 24, 1969, p. 5.

JORDÃO, Vera Pacheco. Carta a Bryan Robertson. 15 jul. 1968.

LINS, Vera. Crítica em tempos de guerra: Ruben Navarra e os anos 40. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, ano 12, n.12, p. 113-117, 2005.

MULLINS, Edwin. This other – and unnecessary - eden. Sunday Telegraph, march 4 1969.

NAVARRA, Ruben. Iniciação à pintura brasileira contemporânea. Revista Acadêmica, ano X, n. 65, p. 16-31 e 48, abr. 1945.

NAVARRA, Ruben. Jornal de Arte. Campina Grande: Comissão cultural do Município/ Prefeitura Municipal de Campina Grande, 1966.

OITICICA, Helio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. Carta a Bryan Robertson. 1967.

OITICICA, Hélio. Carta a Guy Brett. 03 abr. 1967.

OITICICA, Hélio. Carta a Mário Pedrosa. Nov. 1968.

OITICICA, Hélio. O q faço é música. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1986.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. Modernidade, tradição e caráter nacional na obra de Alberto da Veiga Guignard. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2010.

RIBEIRO, José Augusto Pereira. Guignard e o ambiente artístico no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2009.

ROBERTSON, Bryan. Carta a Hélio Oiticica. 26 mar. 1967.

ROBERTSON, Bryan. Carta a Vera Pacheco Jordão. 10 jul. 1968.

SITWELL, Sacheverell. Preface. Modern Brazilian Paintings Exhibition. London: 1945, p. 3-7.

SUNDAY TELEGRAPH, feb. 23, 1969.

ZANINI, Walter. Exposições coletivas brasileiras no exterior (decênios de 1930 e 1940). In: BRITES, CATTANI, KERN (org.). Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991, p. 175-180.

Brasil: terra de mágicos?

Roberto Conduru

Entre os 100 artistas apresentados em *Magiciens de la Terre*, exposição realizada em Paris em 1989, três eram brasileiros: Cildo Meireles, Deoscoredes Maximiliano dos Santos, conhecido como Mestre Didi, e Ronaldo Rego.

Na exposição, seus trabalhos foram apresentados em separado: as peças de Mestre Didi estavam no Centre Georges Pompidou, enquanto a instalação de Cildo Meireles, *Missão/Missões*, e as obras de Ronaldo Rego foram exibidas em Grande Halle – La Villette. No catálogo, seus trabalhos também estão separados, ocupando páginas determinadas pela organização alfabética da lista de participantes. Embora não constituíssem um trio e sem que se possa considerá-los como uma representação do Brasil em *Magiciens de la Terre*, uma vez que a exposição não se compunha por meio de representações nacionais, me parece produtivo refletir como os três configuram um caso interessante, se não mesmo paradigmático da exposição. A meu ver, a presença desses três artistas permite pensar a complexidade das estruturas da mostra e do catálogo.

De acordo com seu curador, Jean-Hubert Martin, a exposição foi estruturada com 50% de artistas de "artistas ocidentais"[1] e 50% de "artistas do terceiro mundo".[2] Em sua estrutura, o catálogo não explicita quem integrava qual grupo. Entretanto, como a divisão partia da geopolítica, da divisão entre Ocidente e não Ocidente, entre primeiro e terceiro mundo,

[1] MARTIN, Jean-Hubert. "Préface". Magiciens de la Terre. Paris: Centre George Pompidou, 1989, p. 8.

[2] MARTIN, Jean-Hubert. Op. cit., p. 9.

pode-se supor, a princípio, que os artistas do Brasil estivessem entre os 50 “artistas do terceiro mundo”, integrando a parte não Ocidental. Entretanto, analisando as trajetórias de vida e de trabalho dos artistas brasileiros convidados a participar da mostra, pode-se duvidar dessa avaliação apressada. Pode-se, também, arriscar dizendo que o curador, com os artistas do Brasil, embaralhou o princípio estruturante da exposição, com 50% de “artistas ocidentais” e 50% de “artistas do terceiro mundo”.

Desde o início de sua atuação profissional, em 1963, Cildo Meireles era um artista que apresentava seu trabalho nas instituições características do circuito de arte Ocidental, realizando mostras individuais e participando de exposições coletivas no Brasil e no exterior. Ele já participara da mostra *Information*, realizada no Museum of Modern Art, de Nova Iorque, em 1972, representara o Brasil na *XXXVII Biennnale di Venezia*, em 1976, na Biennale de Paris, em 1977, e na Fifth Sidney Biennal, em 1984, e expusera a Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, em 1981, no Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, em 1987, no P.S.1 The Institute for Art and Urban Resources e no Bronx Museum of the Arts, ambas as instituições em Nova Iorque, em 1988, e no Kunststichting Kanaal, em Kortrijk, em 1989. Ou seja, Cildo Meireles era um “artista do terceiro mundo”, mas com certeza era um artista em franco processo de inserção no sistema de arte internacional.

O caso de Mestre Didi é quase o oposto. Em Salvador, na Bahia, em 1925, quando tinha oito anos de idade, ele fora iniciado no Candomblé, uma das religiões praticadas no Brasil derivadas de matrizes africanas, especificamente no culto aos ancestrais Egun. Nove anos depois, em Salvador, ele fora

confirmado como sacerdote do culto aos ancestrais e no culto ao orixá Ossãe. Em 1968, recebera um título honorífico do culto de Xangô em Oyó, na Nigéria; em 1983, recebera um título honorífico do Alaketo, o rei de Ketu, no Benim. Entretanto, Mestre Didi não era taxativamente um "não artista", nem era um completo "não Ocidental". Ele não era um sacerdote que vivia fora e distante do circuito artístico. Talvez ele fosse um bom exemplo do que era pensado como "artista do terceiro mundo", pois era um sacerdote que também vinha atuando e sendo visto como artista, alguém cujo trabalho transitava entre os terreiros e as galerias de arte. Com efeito, desde 1946, ele publicara um dicionário de Yorubá-Português, contos e outros escritos, no Brasil, na Nigéria e na França. Desde 1964, por incentivo de sua esposa, Juana Elbein dos Santos, ele passara a exibir as peças que fabricava para o culto dos orixás vinculado ao elemento terra em galerias de arte e centros culturais, no Brasil, na Argentina (terra natal de sua esposa), na Nigéria, em Ghana, no Senegal, na Alemanha, na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos, em exposições individuais e coletivas relacionadas à cultura afro-brasileira. Ou seja, Mestre Didi podia ser visto como um sacerdote que se tornou artista, um "sacerdote-artista", como o qualifica sua esposa, Juana Elbein dos Santos.[3]

Já Ronaldo Rego ocupa uma posição intermediária. Iniciado na Umbanda, ele procurara ter uma formação em arte. Começara seus estudos de arte em São João Del Rey, publicou um conto na década de 1950, frequentou o ateliê livre de pintura na Escola de Artes Visuais no Rio de Janeiro, em 1966, estou

[3] SANTOS, Juana Elbein dos. "Mestre Didi, emergência mítica – olhar universal". In: *Mestre Didi. Homenagem aos 90 Anos. Deoscoredes Maximiliano dos Santos. O Escultor do Sagrado*. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2009, p. 9.

gravura em metal e outras técnicas com Gèza Heller. Em 1971, começou a expor, tendo apresentado seu trabalho na Galeria do Ibeu, no Salão Carioca de Arte e no Salão de Ribeirão Preto. Antes de apresentar seu trabalho em paris, já o apresentara na Gallery of Latin-American Art, da IBM, em Atlanta, nos EUA. Ou seja, era um "artista do terceiro mundo" cujo trabalho tinha a circulação mais restrita entre os três aqui em foco.

Ainda assim, pode-se dizer que com esses três artistas brasileiros encontrava-se o princípio estruturante da mostra: um artista ocidentalizado e não religioso, um artista ocidentalizado que também é um religioso, um religioso também atuante como artista e um tanto ocidentalizado. As obras desses artistas apresentadas na exposição ajudam a ver como a divisão proposta pelo curador não era tão rígida assim, assim como a complexidade das relações entre arte e magia instauradas em *Magiciens de la Terre*. Embora a instalação de Cildo Meireles nada tivesse de mágica, era uma reflexão poético-crítica das relações entre religião, trabalho e capital a partir das missões colonizadoras católicas na América do Sul. Embora não tenham sido concebidas para uso religioso, as peças de Ronaldo Rego se referem diretamente ao universo umbandista, de cujas estruturas plásticas se valem. Enquanto obras de arte sacra, as peças apresentadas por Mestre Didi falam de mitos religiosos e de magia, mas também de arte e de juízo crítico, e, portanto, de cultura africana, afro-brasileira e ocidental.

Com os artistas do Brasil, Jean-Hubert Martin produziu uma pequena síntese de *Magiciens de la Terre* e, também, do mundo pós-colonial. Um dado interessante dessa escolha é indicar a dimensão Ocidental do Brasil. A seleção de um artista como Cildo Meireles trazia à tona o processo crescente

de ocidentalização do mundo na conjuntura colonial, que fora iniciada no século XV por alguns reinos europeus. A seleção dele pelo curador faz pensar na cultura ocidental difundida no Brasil, faz pensar como o Brasil participa do Ocidente, como um dos desdobramentos do Ocidente no mundo.

De modo semelhante, a seleção de alguém como Mestre Didi aponta para o processo de africanização do mundo iniciado no século XVI, em decorrência da diáspora africana, do tráfico negreiro e da escravidão de homens e mulheres da África; um processo histórico que teve papel decisivo na transformação do quadro sociocultural das Américas. A seleção dele pelos curadores faz pensar nas culturas africanas difundidas no Brasil, faz pensar como a África participa intrinsecamente da configuração do que se entende como Brasil.

Em verdade, isto é mais complexo, sobretudo se não esquecermos Ronaldo Rego. Os trabalhos desses três artistas selecionados por Jean-Hubert Martin obrigam a pensar como o Brasil é mais ou menos ocidentalizado, como o Brasil é mais ou menos africanizado. Ou seja, faz pensar no Brasil como lugar de encontros e embates, de reprocessamento e misturas não pacificadas de ideias, práticas, valores, culturas. Brasil que não é de todo distinto de outras regiões do mundo na conjuntura da globalização.

Além disso, a seleção feita por Jean-Hubert Martin é interessante por ser algo inédito também no Brasil. A inclusão de Cildo Meireles, de Mestre Didi e de Ronaldo Rego era uma maneira de conjugar certas tendências de arte no país (pós-conceitualismo e afro-brasilidade) que não eram então reunidas, mistura que ainda é rara. A representação de africanos, afro-descendentes e suas práticas culturais é uma questão que

caracteriza o processo de modernização artística no Brasil. Entretanto, diferentemente das experiências de assimilação de artefatos religiosos africanos na arte e no sistema de arte europeu e norte-americano desde o início do século XX, no Brasil a produção das comunidades religiosas afro-brasileiras foi objeto de estudos antropológicos e mal integrada a coleções museológicas, sendo apenas recente e excepcionalmente apropriada artisticamente. Depois de *Magiciens de la Terre*, persistiu a separação entre "artistas em geral" e "artistas de terreiro", apesar de alguns poucos efeitos dessa exposição francesa no país.

Cildo Meireles continuou sua trajetória internacional. Desde então, participou duas vezes da *Documenta*, em Kassel, da *Biennale di Venezia*, da *Bienal de São Paulo*, entre outras grandes mostras internacionais, além de ter um livro sobre a sua obra publicado pela editora Phaidon e ter realizado exposições individuais e participado de mostras coletivas em instituições como The Museum of Modern Art, New Museum of Contemporary Art e El Museo del Barrio, em Nova Iorque, no Institute of Contemporary Arts, no Royal College of Art e na Tate, em Londres, Musée d'Art Contemporain, em Montréal, Musum Lidwig, em Colônia, IVAM Centre del Carme, em Valencia, Musée d'Art Moderne, em Paris, entre muitas outras instituições em todos os continentes.[4] Magiciens de La Terre não parece ter sido uma expoisção decisiva em sua trajetória profissional.

Após a exposição em Paris, em 1989, Ronaldo Rego apresentou seu trabalho em Milão, Frankfurt, Rio de Janeiro e

[4] Ver http://www.galerialuisastrina.com.br/artists/cildo-meireles.aspx Acesso em 14 de novembro de 2012.

São Paulo. Recentemente, além de contos, ele tem publicado textos de cunho memorialístico e dramatúrgico. Contudo, a participação em *Magiciens de la Terre* não significou uma mudança radical em seu trabalho, em sua trajetória profissional, nem na recepção de obra.

O caso mais emblemático é o de Mestre Didi. Ele continuou publicando no Brasil e no exterior, realizando mostras individuais e participando de exposições coletivas relacionadas a questões afro-brasileiras e da afro-diáspora, sobretudo no Brasil. O efeito de sua participação em *Magiciens de la Terre* é facilmente perceptível em sua trajetória, especialmente em exposições que se valeram de seu trabalho como contraponto da arte do *mainstream*. Em 1996, seu trabalho teve uma sala especial na Bienal de São Paulo, com curadoria de Nelson Aguilar. No ano seguinte, ele instalou uma grande escultura no Museu de Arte Moderna da Bahia. Em 2000, participou de duas exposições na Mostra do Redescobrimento, um conjunto de 13 exposições, com curadoria geral de Nelson Aguilar, que celebrou 500 anos de existência do Brasil. Em 2004, foi aberto o Museu AfroBrasil, em São Paulo, de cujo acervo obras dele fazem parte. Em 2005, seus trabalhos foram usados como paradigmas da sobrevivência de gêneros artísticos antigos – a alegoria em seu caso – no 29º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Felipe Chaimovich. Em 2007, o Museu AfroBrasil realizou uma exposição individual em sua homenagem aos seus 90 anos.

Apesar disto, continua sendo excepcional a inserção de suas peças no circuito de arte mais prestigiado, derivado da tradição das belas artes e que foi transformado pela dinâmica da arte moderna e contemporânea. Ele ainda é entendido

como um “artista de terreiro”, ou “sacerdote-artista”, e não como artista em geral apenas (comme artiste tout court). Devido a seu trânsito nacional e internacional, Mestre Didi é uma exceção entre os artistas provenientes dos terreiros das religiões afro-brasileiras. Ele é a exceção que confirma a regra de exclusão dos artistas provenientes do terreiro do circuito artístico erudito e de vanguarda no Brasil, ficando relegados ao conjunto de instituições (museus, galerias, lojas) vinculadas à dita “arte popular” e ao “artesanato”, os quais não são menos consolidados e articulados ao mundo ocidentalizado.

Nesse sentido, *Magiciens de la Terre* propôs algo que não se cumpriu ainda, seja no Brasil, seja alhures, uma vez que questionamentos menos ou mais críticos são lançados sempre que se ensaiam misturas de Ocidente e não Ocidente, arte e religião, arte e artesanato, artistas eruditos e artistas populares. Operando em parte com essa divisão, *Magiciens de la Terre* pretendeu ultrapassá-la, romper com ela. Em seu “Préface”, Jean-Hubert Martin afirma que “desenvolver critérios e teorias de uma cultura de diálogo será a tarefa do futuro, se esta exposição atingir o seu objetivo e convencer suficientemente”.[5] A exposição, hoje acessível por imagens,[6] é uma referência desse desejo de ruptura com divisões e hierarquias antigas. Com sua equanimidade na apresentação dos artistas, o catálogo e o sítio eletrônico da mostra permanecem sendo lugar e momento para experimentar a junção inovadora ensaiada em *Magiciens de la Terre* para um amanhã ainda por vir.

[5] “elaborer les critères et les theories d'une culture de dialogue sera la tâche de demain, si cette exposition atteint son but et convainc suffisamment”. MARTIN, Jean-Hubert. Op. cit., p. 9.

[6] http://magiciensdelaterre.fr Acesso em 02 de dezembro de 2012

Wanda Pimentel e o circuito expositivo brasileiro (1960-1970)

Vera Beatriz Siqueira
Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro Pesquisadora do CNPq

Resumo: A ideia central desse artigo é pensar a obra da artista Wanda Pimentel, a partir da investigação de sua participação destacada no circuito expositivo brasileiro nos anos de 1960 e 1970. O estudo desse caso em particular possibilita levantar questões sobre o sistema dos salões nacionais e bienais, os museus, as representações nacionais em mostras estrangeiras, as sucessivas crises dos modelos expositivos, as coleções e galerias particulares. Além disso, permite, pela análise da recepção de seus trabalhos, perceber os temas que se tornam centrais em diferentes momentos da crítica de arte e do sistema expositivo, tais como a questão da mulher, a estética da propaganda, o questionamento do suporte, a apropriação de objetos, entre outros, que balizam os elogios ou a resistência à obra da artista.

Palavras-chave: Wanda Pimentel, circuito expositivo, Salões nacionais e regionais

Abstract: The central idea of this article is to analyse Wanda Pimentel's art work, from the investigation of

their outstanding participation in Brazilian exhibition circuit in the 1960s and 1970s. The study of this particular case raises important questions about the system of salons and biennials, the museums, the national representations in foreign exhibitions, the successive crises of exhibition models, the private collections and galleries. Furthermore, by the analysis of the reception of her works, it is possible to understand the art critic issues that became central at different times, such as the feminism, the aesthetics of propaganda, the questioning of the painting limits, the appropriation of objects, among others, that mark the praise or resistance to the work of the artist.

Keywords: Wanda Pimentel, exhibition circuit, Salons national and regional

É como “Discípula de Ivan Serpa” que Wanda Pimentel aparece qualificada no catálogo do XV Salão Nacional de Arte Moderna, realizado em 1966 no Palácio Gustavo Capanema, então sede do Ministério da Educação e Cultura. (Figura 1) Antes deste Salão, só havia exposto nas mostras dos alunos do Serpa no MAM do Rio, que freqüentou entre 1965 e 1966. A partir de então, a jovem artista começa a enviar seus desenhos e pinturas para bienais e salões, tendo participado de vários deles até os anos 1970. Analisar um pouco dessa trajetória, especialmente profícua entre 1966 e 1978, pode nos

Figura 1: Wanda Pimentel, Série Envolvimento, 1968, vinílica sobre tela, 116 x 89 cm., Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM – Rio de Janeiro

ajudar a compreender como se dava a dinâmica cultural e expositiva do período, estruturada em um sistema de mostras nacionais e regionais que entra em crise a partir do final da década de 1970.

Nos anos que se seguem a este Salão, Wanda participa de praticamente todas as mostras coletivas de destaque nesse sistema cultural. Integra, por exemplo, a I e II Bienais Nacionais de Artes Plásticas da Bahia, realizadas em Salvador em 1966 e 1968 (esta última ficou famosa por seu fechamento pelas forças militares logo após a abertura, com depredação de obras, inclusive da própria Wanda Pimentel, que teve que voltar fugida para o Rio com seu amigo Antonio Manuel). Também está presente em exposições como o I Salão de Ouro Preto – Desenho brasileiro, em 1967, o II Salão Esso de Artistas Jovens, realizado no MAM carioca (1968), o V Salão de Arte Contemporânea de Campinas (1969), no qual recebe o Prêmio de aquisição, ou o I Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Além disso, continua enviando trabalhos para o Salão Nacional de Arte Moderna, realizado no Palácio Capanema ou no MAM a partir de 1970, para o qual recebe o Prêmio Isenção do Júri em 1969.

Mas é certamente a sua participação no I Salão de Verão, montado no Museu de Arte Moderna, em janeiro de 1969, que a aproxima da crítica. A comissão julgadora do Salão, formada por críticos de importantes jornais cariocas – Walmir Ayala (Jornal do Brasil), Vera Pedrosa (Correio da Manhã), José Roberto Teixeira Leite (O Globo) – além de Carmem Portinho, diretora da Esdi (Escola Superior de Desenho Industrial), e Edila Mangabeira, do Departamento de Artes do Ibeu (Instituto Brasil – Estados Unidos), concede à jovem Wanda Pimentel o Prêmio viagem ao exterior pelo conjunto dos trabalhos expostos.

A premiação gera uma série de artigos críticos em jornais, unanimemente elogiosos. Vera Pedrosa, crítica de arte do jornal Correio da Manhã, espanta-se com tal unanimidade, escrevendo: “Os três quadros com que Wanda Pimentel tirou o prêmio de viagem do Salão de Verão se impõem de tal forma que talvez pela primeira vez na história das artes brasileiras uma premiação obteve aprovação unânime da crítica e do público. E dos colegas de profissão, o que é mais difícil”.[1] Walmir Ayala destaca a pertinência do prêmio, reconhecendo na “moça, misteriosamente ainda não premiada”, “dona de sólido crédito em sua geração”, a capacidade de transformar “a figuração desmistificada num problema misterioso de ritmo, limpeza de execução, de registro sincero da imagem transitória do homem contemporâneo”.[2]

Vera Pedrosa, por sua vez, qualifica-a como “seguramente a artista mais fecunda na linha da nova figuração surgida nos últimos tempos”, chamando a atenção para “o misto de rigor, ironia e calor de seu temperamento” e para a “concepção límpida” de seus quadros, que tratam da incomunicabilidade, fragmentação e mecanização do mundo moderno com “uma vitalidade solar e explosiva”.[3] Mário Barata chama Wanda Pimentel de “artista de categoria”, “que com justiça obteve o prêmio de viagem”, destacando a forma peculiar com que lida

[1] Vera Pedrosa. Wanda Pimentel: obra e pessoa, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 01/02/1969

[2] Salão de Verão reconhece enfim talento de Wanda Pimentel, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22/01/1969.

[3] Vera Pedrosa, Salão de Verão, Correio da Manhã, Seção Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 23/01/1969

com o tema da coisificação do homem, sem resvalar para a dimensão dramática ou erótica, e sim preocupada com "a naturalidade das coisas".[4]

Mesmo Frederico Morais, que criticara "a mediocridade geral do Salão de Verão", fez a ressalva: "O prêmio dado a Wanda Pimentel é o único que mereceu a aprovação unânime da crítica". E menciona a grande "defasagem entre seus três quadros e os dos demais expositores".[5] O crítico parece ter se impressionado fortemente com o trabalho da artista, pois dedica a ela dois artigos consecutivos em sua coluna no jornal Diário de Notícias. O primeiro, intitulado "Wanda Pimentel, a Palavra", é publicado no dia 28 de janeiro. O outro, "Wanda Pimentel, a Pintura", no dia seguinte. Nos dois, Frederico Morais relata com poesia o seu encontro com a artista e sua obra. Alguns dias depois, é a vez de Vera Pedrosa dedicar um artigo à artista, apresentando sua "obra e pessoa".[6]

A presença da obra de Wanda Pimentel nas principais colunas de artes plásticas dos jornais cariocas continua. Em março, antes mesmo de usufruir do prêmio de viagem que recebeu, a artista tem a sua primeira exposição individual, abrindo a programação anual da Galeria Relevo, de Jean Boghici, importante espaço artístico carioca. Novamente Frederico Morais noticia a mostra e a viagem próxima que a levará para a Europa.[7]

[4] Mário Barata, Wanda Pimentel e o Salão de Verão, Jornal do Commercio, seção Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 02/02/1969

[5] Frederico Morais, Salão de Verão – Anotações, Diário de Notícias, seção Artes Plásticas, 02/02/1969.

[6] Vera Pedrosa, Wanda Pimentel: obra e pessoa. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1º/02/1969.

[7] Frederico Morais, Wanda Pimentel, Desenhistas mineiros. Diário de Notícias, 2º.

É lícito pensar que essa unanimidade crítica se ancore na proximidade entre a arte produzida por Wanda Pimentel e os valores de ajuizamento estético que circulavam entre os críticos brasileiros. A começar pelo fato de Wanda não apenas ser uma representante feminina, mas também tratar do tema da mulher e, mais amplamente, da questão da relação entre homem e objetos em seus quadros da série Envolvimento, que começava a produzir então. Em todos os textos citados – muitos dos quais reproduzidos parcialmente no catálogo da sua exposição individual na Galeria Debret, na capital francesa, chamada *Wanda Pimentel: environnements,* de 1969 –, assim como nos artigos imediatamente posteriores de Roberto Pontual no Jornal do Brasil, e Frederico Morais no Diário de Notícias, procura-se essencialmente destacar a particularidade de sua poética feminina, ao mesmo tempo em que se procura vinculá-la a alguma das tradições artísticas em voga, como a arte-pop, a pintura metafísica, a nova figuração ou o construtivismo.

Uma história curiosa, despretensiosamente contada pela artista nos fala dessa sintonia com a crítica, que não se deu de imediato. Na realidade, as primeiras obras de Wanda eram desenhos em preto e branco, da série *Do caminho ao elo sobre-humano.* Em 1966 a artista inscrevera esses trabalhos na seleção da Bienal de São Paulo, mas não foi aceita. Logo depois disso, decide lidar com a cor. Por uma circunstância pessoal – o seu ateliê era no quarto de dormir –, opta pela tinta plástica, já que o

Caderno seção Artes Plásticas, 14/03/1969

óleo teria muito cheiro. Essa opção, entretanto, acaba se revelando produtiva, pois introduz a cor de forma gráfica, desprezando o tonalismo e o naturalismo em prol de um colorido abstrato e intelectual, mas assemelhado ao próprio colorido dos objetos que representa. Seus desenhos são transformados em pinturas coloridas, em escala ampliada. Compra telas prontas, bem finas, mas prepara a superfície segundo havia aprendido com Rubens Gerchman. A cor parece trazer para sua obra uma nova dimensão intuitiva e afetiva, contribuindo para a definição da forma plástica de Wanda e para sua recepção entusiasmada por parte dos críticos.

A isso se soma o fato de ter feito parte de alguns dos momentos institucionais chave da época, como o programa Arte no Aterro, realizado em julho de 1968, concebido por Frederico Morais, oferecendo aulas de arte neste que se tornou um marco na história da arte brasileira, especialmente por ter abrigado o primeiro evento Apocalipopótese, com participação de Helio Oiticica, Antonio Manuel, Rubens Gerchman, entre outros. E, ainda, as importantes mostras Representação Brasileira à Bienal de Paris e Salão da Bússola, ambas em 1969 no MAM carioca e com grande repercussão na mídia.

Embora não tenha sido selecionada nessa ocasião para a Bienal parisiense, Wanda participou da mostra que reunia todos os 160 trabalhos que concorreram no processo seletivo, coordenado pelo próprio MAM. A exposição foi violentamente censurada, sendo encerrada pelo governo devido à presença de obras de arte de protesto ou de

natureza erótica. Tal fato foi um dos fatores que levaram ao boicote da X Bienal de São Paulo, para a qual Wanda Pimentel havia sido indicada e chegara mesmo a confirmar a participação.

Vários dos trabalhos preparados e não enviados para a Bienal paulista vieram a compor o Salão da Bússola, montado entre novembro e dezembro de 1969. Essa exposição acabou por ficar conhecida pelo tom experimental de algumas obras, especialmente as de Antonio Manuel (que recebe o prêmio com *Soy loco por ti America*), Arthur Barrio (com suas trouxas ensanguentadas) e Cildo Meireles (com trabalhos como as Caixas de Brasília). Na realidade, o sentido polêmico do Salão, embora não fosse a tônica de obras como a de Wanda Pimentel (que nele recebe o prêmio de aquisição da L'Oréal de Paris), residiu no fato de se apresentar como mais uma resposta ao gesto arbitrário de fechamento da exposição da Representação Brasileira à Bienal de Paris.

Tudo isso a leva a ser citada em matéria sobre a presença das mulheres na cena artística, escrita por Regina Pinto Lopes para o suplemento feminino do jornal O Globo, como "a maior promessa para a continuação do movimento vanguardista artístico". Seu nome aparece em sexto lugar em uma lista de importantes mulheres artistas brasileiras, apenas atrás de Lygia Clark, Fayga Ostrower, Mary Vieira, Djanira e Anna Letycia.[8] Também Frederico Morais, ao publicar em 1º. de janeiro de 1970 a sua Revisão 69, inclui Wanda Pimentel em sua lista de

[8] Regina Pinto Lopes, Elas na vanguarda. O Globo, Globo Feminino, 29/12/1969.

destaques individuais, junto a Artur Barrio, Cildo Meireles, Lygia Clark e Helio Oiticica.[9] No dia 20 do mês seguinte, é a vez de Walmir Ayala divulgar no Resumo de Arte do Jornal do Brasil os votos de 17 críticos do Rio de Janeiro elegendo as melhores exposições de 1969. Por ter ficado entre os 15 artistas mais votados, Wanda integra a mostra VIII Resumo de Arte JB, inaugurada em junho no MAM.

Em artigo sobre essa mostra, Roberto Pontual qualifica a artista como um dos "pontos cardeais da arte nova". O crítico volta a destacar a tensão silenciosa de suas telas, mas identifica na sua "pintura metafísica" o desenvolvimento no sentido de uma "redução essencializante dos elementos figurativos", apresentando cada vez mais "a definição sumária de uma situação em seu mínimo cenário".[10] (Figura 2)

Frederico Morais já havia elogiado, no final de 1969, a simplificação da obra de Wanda Pimentel: "A estrutura é cada vez mais simples, o vocabulário temático reduzido. (...) a vocação construtiva de Wanda Pimentel se faz plenamente". E destaca entre seus novos trabalhos uma tela toda cinza que traz no primeiro plano um barbeador, elogiando a presença plena e vibrante do próprio espaço e a "nova geometria do quadro (e do mundo)". [11]

Também Francisco Bittencourt, ao fazer a crítica do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, realizado em 1970

[9] Frederico Morais. Revisão 69-1. Diário de Notícias, 2º. Caderno, Seção Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 01/01/1970

[10] Roberto Pontual, Resumo JB 1970: Wanda, Espíndola, Colares e Ascânio: pontos cardeais de arte nova (I). Jornal do Brasil, Caderno B, 11/08/1970

[11] Frederico Morais. O principal: a construção. Diário de Notícias, 2º. Caderno, Seção Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 23/09/1969.

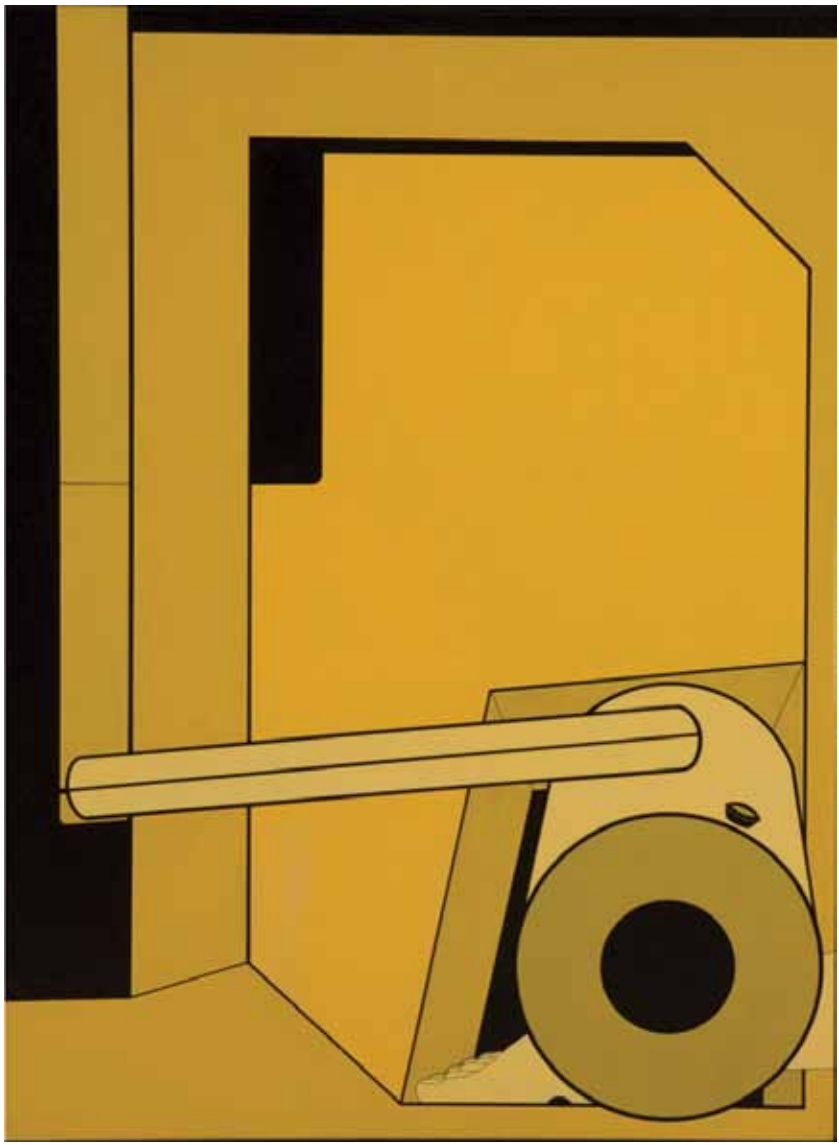


Figura 2 - Wanda Pimentel, Série Envolvimento, 1969, vinílica sobre tela, 130 x 97 cm., coleção da artista.

pela primeira vez no MAM do Rio, elogia o “novo rigor” da artista e sua passagem da tela para o relevo, “com a mesma

angustiante obsessão".[12] Na realidade, a artista inova em algumas de suas obras, agora recortadas segundo a linha do objeto apresentado, e não mais retangulares. São os trabalhos que Jayme Maurício chamou, alguns anos mais tarde, de "pinturas-objetos", nas quais as coisas representadas abandonam a tela e se projetam espacialmente.

Talvez tenha sido o a sincronia entre o desenvolvimento de suas pesquisas plásticas, que nessa época parecia conciliar a simplificação essencializante com o questionamento do suporte do quadro, e os critérios privilegiados pela crítica de arte do período que a tenha levado a ser selecionada para integrar a exposição coletiva Arte Brasileira Contemporânea que circula na Itália, Suíça, Alemanha e Espanha, a partir de maio de 1970. Sua obra também integra, no mesmo ano, outras três mostras representativas da atualidade artística nacional: Arte Contemporânea Brasileira, organizada pelo Banco de Boston, no Rio de Janeiro, na qual recebe o Prêmio de aquisição; Panorama de Arte Atual Brasileira, realizada em junho no Museu de Arte Moderna de São Paulo e Pré-Bienal de São Paulo, solução encontrada pelos organizadores da mostra paulista para exibir os artistas que haviam boicotado a Bienal de 1969, visando à seleção da representação brasileira no evento de 1971. Wanda Pimentel ainda participa, em 1970, da Mostra Internacional de Desenho de Porto Rico. E, em outubro, inaugura exposição individual na Petite Galerie, de Franco Terranova, no Rio de Janeiro.

[12] Francisco Bittencourt, As múltiplas tendências do XIX Salão de Arte Moderna. Jornal do Brasil, Caderno B, 17 e 18/05/1970

Em 1971 a artista está presente em três mostras importantes: a VII Bienal de Paris, realizada no Parque Floral da capital francesa, a XI Bienal de São Paulo, no Pavilhão da Bienal, no Ibirapuera, e o XX Salão Nacional de Arte Moderna, novamente montado no MAM do Rio. Para o Salão, Wanda envia três pinturas da série Envolvimento. Na Bienal paulista, exibe trabalhos da série Bueiros. Para a Bienal parisiense, que ficou conhecida como *Biennalle des jeunes*, mandou Canto de rua, qualificada na lista de obras do catálogo como "intervenção" e no texto de apresentação da representação brasileira, assinado por Walmir Ayala, como "hiperrealista", ainda que dotada de colorido transfigurador e metafísico.

A pintora que, como muitos artistas e críticos brasileiros, havia acreditado positivamente na estética da propaganda – a ponto de defender a utilização do cartaz de propaganda para denunciar o sem sentido do homem preso à sociedade de consumo[13] –, agora enfatiza a concentração temática e cromática, o rigor geométrico e a dimensão objetiva de seus trabalhos. Os críticos parecem acompanhá-la nisso. Admiram suas pinturas-objetos, assim como seus Bueiros – obras que a fazem participar dos primórdios da prática de incorporação de objetos nos trabalhos artísticos.

Sua inclusão na coleção de Gilberto Chateaubriand, a partir de 1970, possibilita a Wanda participar de exposições que começavam a traçar um percurso histórico para a arte brasileira recente. É o caso da mostra coletiva Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois, com curadoria de Roberto Pontual,

[13] José Roberto Teixeira Leite. Wanda Pimentel na Petite Galerie. *O Globo*, Seção Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 26/10/1970

que apresenta em 1972, na Galeria Collectio, em São Paulo, e na Galeria de Arte do Ibeu, no Rio, as obras de arte moderna e contemporânea desta coleção. Ao mesmo tempo, continua integrando mostras como a III Bienal de Arte Coltejer, realizada em Medelín, na Colômbia (1972), ou o Panorama de Arte Atual Brasileira, do MAM paulista, do qual participa em 1972 e 1973, tendo recebido neste último o Prêmio Estímulo Caixa Econômica Federal de Pintura.

A nova exposição individual na Petite Galerie, no Rio, em 1973, celebra o encontro de artista e crítica. No artigo sobre a mostra, publicado na Tribuna da Imprensa, Francisco Bittencourt refere-se à abertura de uma nova fase de seu trabalho, após os Bueiros, que dá outra direção à sua economia formal. Usando poucas cores (preto e branco ou vermelho e preto), traços finos e rigor geométrico, é "uma artista que quer dizer apenas o essencial e da forma mais clara possível".[14]

Nos anos seguintes, artigos críticos tratam de compreender o desenvolvimento artístico de Wanda. Marc Berkowitz a seleciona para a mostra internacional *28 artistas del Brasil*, que itinera pela América Latina, entre 1974 e 1976, destacando no texto do folheto a "coerência perfeita" de sua trajetória.[15] Em 1975, Roberto Pontual escreve sobre a sua exposição individual na Bolsa de

[14] Francisco Bittencourt, Os objetos do cotidiano. Tribuna da Imprensa, Seção Artes Visuais, 08/11/1973

[15] Marc Berkowitz, Introdução. In: **28 artistas del Brasil**. Folheto da exposição coletiva realizada pelo Ministério de Relações Exteriores do Brasil no Museo de Arte Moderno de Bogota, Museo de Arte de Lima, Museo de Bellas Artes de Caracas, Museo de la Tertulia de Cali, Museo de Zéa de Medellin, Banco Central de Equador, 1974.

Arte carioca, elogiando a integridade de sua atuação como artista, que combina coerência e desdobramento, "indicando que por trás de tudo há uma estrutura, um núcleo firme e flexível de idéias".[16]

Ao completar 10 anos desde a sua primeira mostra no Salão de Arte Moderna de 1966, Wanda parecia ter conquistado um lugar razoavelmente sólido no sistema artístico brasileiro, a ponto de participar nas mostras que mapeavam o caminho trilhado pela arte contemporânea brasileira, tais como Arte agora I – Brasil, 70/75, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Arte brasileira: figuras e movimentos, montada na Galeria de Arte Global em São Paulo, e Arte Brasileira – Os anos 60/70 (coleção Gilberto Chateaubriand), com curadoria de Irma Arestizábal, apresentada no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador, no Casarão de João Alfredo, em Recife e no Foyer do Teatro Nacional, em Brasília.

Em termos internacionais, integra, ainda, três importantes mostras, em que comparece como representante da arte brasileira: Arte gráfica brasileira, exposição itinerante que circula pela Alemanha (1976); *Arte brasiliana secolo XX: camini e tendenze*, apresentada em Bolonha, na Itália (1976), e *Arte Actual de Iberoamerica*, em 1977, para a qual fora selecionada junto a Tomie Othake, Helena Barros, Vera Chaves Barcelos, Márcia Barrozo do Amaral, Giselda Leiner e Ana Maria Maiolino, para representar o Brasil na mostra organizada pelo Instituto de Cultura Hispânica de Madri, para inaugurar o Centro Cultural da Vila de Madri.

[16] Roberto Pontual, Objetos cotidianos. Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 24/10/1975

Neste mesmo ano, assina uma carta, ao lado de vários artistas, entre os quais Burle Marx, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Ivan Freitas, Newton Cavalcanti, Marília Kranz e Maria Leontina, manifestando-se contra o projeto de Regulamento de Lei apresentado pelo deputado Álvaro Vale que alteraria a organização e premiação do Salão Nacional de Artes Plásticas. Os signatários da carta, publicada no Jornal do Brasil no dia 7 de setembro de 1977, repudiam a proposta, por considerar que afetaria a profissionalização do artista e faria ingerência na própria produção artística brasileira.

O posicionamento crítico diante de uma proposta de intervenção no Salão moderno participa, em realidade, da crise desse mesmo sistema. Cada vez mais, os artistas de sua geração vêem com ceticismo os processos de seleção e premiação dos artistas. Por outro lado, muitos, como Wanda, parecem reconhecer que os vários salões e bienais, em diferentes cidades brasileiras, eram importante instrumento de circulação da arte no período. De certa forma, garantiam um mínimo de presença cultural dos trabalhos, além de gerar artigos críticos em jornais, que travavam longos debates sobre a qualidade das obras selecionadas, a justeza ou não dos prêmios.

Em 1979, Wanda Pimentel é citada em artigo de Frederico Morais, com o significativo título interrogativo Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda? O texto começa pela análise de fatos culturais que marcaram o setor de artes visuais na década, contribuindo para o processo que chama de “desativação da área experimental” na produção artística

brasileira, inspirada tanto pela repressão militar quanto pelo fim das vanguardas internacionais. Entre eles estavam o declínio dos salões e a fusão dos dois salões oficiais (de Belas Artes e de Arte Moderna) no Salão Nacional de Artes Plásticas, além dos "sucessivos fracassos" da Bienal de São Paulo e do incêndio do MAM do Rio.

Segundo Frederico Morais, o problema dos salões não era propriamente o seu desaparecimento, já que a crise era notória, e muito se criticava a sua "estrutura gasta e rotineira", a "repetição dos regulamentos, da composição do júri e às vezes até da lista final de premiados", e sim o fato de não terem sido substituídos por nenhum outro tipo de iniciativa cultural. A criação do Instituto Nacional de Artes Plásticas (Funarte), com propostas de financiamentos públicos reduzidas devido à crise econômica, a organização de entidades de classe de artistas, nem sempre muito claras com relação a seus objetivos, ou o boom do mercado, que não chegou a ajudar os artistas jovens – nada disso teria conseguido ocupar o vazio cultural deixado pelo fim de muitos salões nacionais e regionais, responsáveis em grande medida pelo desenvolvimento de novas gerações de artistas e pela difusão geográfica do sistema artístico.

Uma tela da série Envolvimento de 1979, do tamanho real de uma porta que se abre para um interior fechado, ilustra o artigo. Na capa da revista, outra obra da mesma série. Esses dois trabalhos parecem manifestar a qualidade positiva que Frederico Morais encontra em alguns artistas diante da morte da vanguarda: a libertação da camisa de força da guerrilha artística e o reencontro livre e alegre com

"a importância do gesto, da cor e do traço", com "o prazer de realizar um trabalho simples, direto, comunicativo e, naturalmente, mais modesto em seus objetivos, mas quem sabe, socialmente mais eficaz, e menos egocêntrico em seu conteúdo".[17]

Qualidade que, ao que tudo indica, não foi suficiente para sustentar a presença cultural da obra da própria Wanda Pimentel. No quadro atual das instituições artísticas, suas obras comparecem, de forma geral, nas mostras que tem por base as coleções de que participa, especialmente as de Chateaubriand e João Satamini, vinculadas a dois museus importantes (o MAM- Rio e o MAC de Niterói). Ou nas exposições das galerias comerciais com que trabalha. Algumas iniciativas expositivas buscam repensar a sua participação na história da arte brasileira, mas geralmente ficam presas às obras das décadas de 1960 e 1970, que tiveram repercussão cultural e são hoje extremamente valorizadas pelo mercado de arte. Talvez o seu distanciamento com relação aos critérios críticos contemporâneos possa ser elencado como um dos fatores desse silenciamento. O fato de não ter feito uma carreira internacional como alguns de seus contemporâneos também.

Mas não é o caso de nos tornarmos nostálgicos. Ao contrário, devemos aprender com a própria Wanda cujo projeto mais recente é realizar um vídeo no qual filmará seus passos em uma esteira rolante. A câmara deve filmar apenas seus pés, esse fragmento de corpo tão presente desde o início em sua obra, andando, um passo atrás

[17] Frederico Morais, Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda? Revista de Arquitetura, Arte e Cultura Módulo, no. 55, Rio de Janeiro, setembro/1979.

Figura 3 - Wanda Pimentel, Série Portas, 1978, 210 x 90 cm., coleção da artista.

do outro, um instante seguindo o outro. A princípio, não deve aparecer sequer a referência da esteira, de maneira a tratar o seu caminhar de modo concreto, abstrato e fechado, sem começo, sem direção. Apenas a repetição do mesmo, a incessante atividade, marcando o tempo que passa continuamente. O que aponta para uma espécie de memória que recusa a nostalgia e se converte em um vício ou mistério: andar continuamente, com paciência e obstinação como se fosse um trabalho diário. E nesse movimento, no envolver-se com a própria continuação dos instantes, erguer uma vida, uma obra. (Figura 3)

CRÍTICA E CURADORIA: CONSTRUÇÕES DE SENTIDO

Curadoria e Potencialidade Crítica na Arte Pós-Autônoma

Ana Maria Albani de Carvalho - UFRGS

Resumo: O artigo reflete sobre as relações entre curadoria e crítica no campo artístico contemporâneo, argumentando sobre a diversidade das práticas curatoriais e sobre a potencialidade crítica da exposição. Observa que desde a década de 60 o espaço de exposição tornou-se um "precedente crítico" no mundo da arte. As noções de consenso e dissenso, a partir de Jacques Rancière, são consideradas como referenciais para a problematização da relação entre curadoria e crítica na contemporaneidade.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Curadoria. Crítica institucional. Exposição.

Abstract: The article reflects on curatorial and institutional critique in the contemporary artistic field, arguing on the diversity of the curatorial practice and the potential criticism of the exhibition. It has been observed that since the 1960's the exhibition space has become a "critical precedent" in the art world. The notions of consensus and dissent, as of Jacques Rancière, are considered referential to the problematization of the relation between curatory and critique in contemporaneity.

Keywords: Contemporary art. Curatorial. Institutional critique. Exhibition.

O tensionamento das relações entre a obra de arte e o seu lugar de apresentação tem desempenhado um papel relevante nos estudos sobre arte contemporânea. Em um debate que ganha corpo e se difunde de modo mais sistemático a partir da década de 60, no âmbito do Minimalismo, da Land Art, da Arte Ambiental ou da Performance, as questões decorrentes da problematização do lugar e das modalidades de espacialização das proposições artísticas evidenciam a complexidade da exposição. Ao considerar tal complexidade é necessário ter em conta, além da dimensão fenomenológica da exposição, as articulações de uma ampla rede, formada pelos agentes – artistas, curadores, gestores de museus, colecionadores, entre outros -, instituições e mercado, que tal evento mobiliza.

No decorrer desse processo, ao longo das últimas décadas, a exposição, em si, assume um protagonismo na cena artística e passa a ser discutida e observada por sua dimensão autoral, não mais como “mero resultado” de um conjunto (prévio) de obras realizadas por um ou mais artistas em outro local (no caso, segundo a tradição moderna, no atelier). As considerações sobre as relações estabelecidas entre as obras, a partir da montagem em um determinado local, por sua vez, não podem mais se restringir a uma abordagem de ordem técnica, em sentido estrito. Nestes termos, a exposição passa a ser

percebida como dispositivo,[1] noção aqui considerada no sentido proposto por Foucault e sinalizado por Deleuze[2]: como um "conjunto multilinear composto por linhas de natureza diferente". Para o autor, "desenredar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é construir um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas". Giorgio Agamben, em seu ensaio "O que é um Dispositivo", ao reforçar o caráter de rede presente no conceito construído por Foucault e ao enfatizar que este tem "sempre uma função estratégica concreta e se inscreve em uma relação de poder".[3]

Dito de outro modo, ao convocar a noção de dispositivo, sinalizamos tanto a dimensão técnica, quanto a simbólica da exposição, o modo como os recursos são empregados para atingir determinado efeito ou resultado, o poder da autoridade (em suas diferentes manifestações e graus), o embate entre os diferentes agentes posicionados em seus respectivos papéis enquanto autores: seja o artista, o curador, o crítico, a própria instituição cultural ou seus financiadores.

Tais embates, por sua vez, ocorrem em um cenário marcado por tensões decorrentes de processos econômicos, políticos e tecnológicos associados ao fenômeno da globalização. Tais processos (em curso),

[1] Desenvolvo a ideia de exposição como dispositivo no artigo publicado na Revista Museologia & Interdisciplinaridade: CARVALHO, Ana Maria Albani de. "A Exposição como Dispositivo na Arte Contemporânea: entre o Técnico e o Simbólico". *Revista Museologia & Interdisciplinaridade.* Brasília, UnB. V. 1, nº 2, jul-dez de 2012. P. 48-58. http://seer.bce.unb.br/index.php/museologia/article/view/7903

[2] DELEUZE, Gilles. *O Mistério de Ariana.* Lisboa: Passagens, 1996.

[3] AGAMBEN, Giorgio. "O que é um Dispositivo?" *Revista Outra Travessia*. Florianópolis, UFSC. nº 5, 2005. P. 9-16. https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576

conforme argumentam diferentes autores, entre eles Nestor Canclíni em "A Sociedade sem Relato" (2012), afetam de modo incontornável um aspecto central para a própria constituição do "campo artístico" nos termos postos por Bourdieu, no caso, sua "autonomia".

> A arte tornou-se pós-autônoma em um mundo que não sabe o que fazer com a insignificância ou com a discordância de relatos. Ao falar desta arte disseminada em uma globalização que não consegue se articular, já não podemos pensar em uma história com *uma* orientação, nem em um modelo de desenvolvimento para a sociedade. Estamos longe do tempo em que os artistas discutiam o que fazer para mudar o mundo ou ao menos representar suas transições revelando o que "o sistema" escondia. Mal conseguem agir, como acontece com os prejudicados que tentam se organizar, na iminência do que pode acontecer ou nos restos pouco explicáveis do que foi desvencilhado pela globalização. A arte agora trabalha nos rastros do ingovernável.[4]

Segundo Canclíni, o atual modelo de funcionamento do mercado de arte em grande escala, por um lado e, por outro, as próprias iniciativas dos artistas ao investir em projetos que buscam a inserção da arte no tecido social - seja no âmbito da política, da mobilização social, das mídias, da moda etc... – produzem uma diluição das fronteiras do campo artístico. Ainda que o modelo desenhado por Pierre Bourdieu em seu livro referencial sobre o tema permaneça válido, ao observar o atual cenário em que opera a arte contemporânea, verifica-se que a autoridade para definir o que pode ou não ser reconhecido e legitimado como arte já não repousa de forma tão estabelecida no interior das fronteiras – porosas – do campo artístico. Cumpre observar que o conceito de campo, como noção cultural complexa,

[4] CANCLINI, Néstor Garcia. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012. P. 28.

incorpora sua própria possibilidade de transformação histórica:

> Uma das propriedades mais características de um campo é o grau no qual seus limites dinâmicos, que se estendem tão longe quanto se estende o poder de seus efeitos (...).
>
> (...)
>
> Os campos literário ou artístico caracterizam-se, à diferença notadamente do campo universitário, por um baixíssimo grau de codificação, e, ao mesmo tempo, pela extrema permeabilidade de suas fronteiras e a extrema diversidade da definição dos *postos* que oferecem e dos princípios de legitimidade que aí se defrontam (...).[5]

No decorrer dos embates pelo poder simbólico no campo artístico, a exposição passa a ocupar um lugar de interesse, tanto do ponto de vista da pesquisa histórica, quanto da própria dinâmica social que alimenta as relações de força entre agentes, instituições e mercado. Embora o interesse mais evidente pela exposição – e nesta linha de trabalho, pela figura do curador, pela narrativa curatorial, pela produção textual e iconográfica apresentada nos catálogos, entre outros aspectos – possa ser considerado um fenômeno recente, evidenciado na última década, no âmbito das práticas artísticas a questão remonta aos anos 1960 e mesmo a períodos anteriores. As práticas artísticas que colocam em discussão as relações entre a obra e seu lugar de apresentação – ou a própria noção de "obra de arte" em sua definição canônica, alicerçada em categorias como unicidade, autonomia, função estética, originalidade, autenticidade e regime autoral autográfico – estão na raiz desta discussão sobre o papel da exposição e suas diversas

[5] BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. P. 256.

implicações no âmbito da cultura contemporânea. O debate sobre o tema, por sua vez, tem sido marcado por momentos de aparente inflexão, sinalizados pelas chamadas "viradas" observadas no curso das estratégias dominantes, tanto do ponto de vista dos agentes, quanto das instituições: virada curatorial, virada corporativa, virada educacional.

Nesta linha de discussão, desde meados dos anos 2000, observa-se um renovado interesse, manifestado através de publicações, simpósios e debates sobre o tema da "crítica institucional", nos termos propostos por artistas como Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke e Marcel Broodthaers durante os anos 60 e 70.[6] Cumpre observar que esta chamada "primeira onda" da crítica institucional deve ser contextualizada em relação ao conjunto das posturas anti-institucionais que irão marcar o campo cultural nos anos 60. Já o interesse pelo tema, observado no que atualmente é considerado como um segundo momento do debate crítico-institucional, situado nos anos 90 e 2000, pode ser alinhado com a discussão sobre o próprio processo de institucionalização de determinadas práticas artísticas que se pretendiam críticas ao modelo e ao formato canônico de exposição (considere-se o debate em torno do "cubo branco") durante sua emergência na cena artística dos anos 60 e 70, no caso, a arte ambiental, a instalação e as proposições *site-specific*.

A década de 1990, por sua vez, é marcada pela pressão resultante da introdução das regras neoliberais (e do triunfalismo do mercado) no campo da arte e do

[6] REUNING, Gerald. RAY, Gene. (eds.) *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: My Fly Books, 2009.

surgimento de novas demandas para o financiamento das instituições museológicas e centros culturais. Neste cenário, o segundo momento da "crítica institucional" é levado a cabo pelos próprios diretores de museus e por curadores, em um tipo de "contra-estratégia" ou estratégia defensiva, ao investir em proposições desconstrutivas do próprio modelo institucional e dos cânones em matéria de exposição, curadoria, apresentação das coleções e publicações de catálogos.

Assim, dois termos postos em relação são considerados como chaves neste momento – crítica e instituição - em um debate que engaja filosofia, teoria política e economia. Não se trata de pensar estes diálogos como abandono de uma especificidade da história da arte como disciplina âncora para o estudo da arte na sociedade, mas da necessidade de ampliar a base de investigação decorrente da mudança no foco de interesse, da obra para suas condições de apresentação e difusão. Entendo que esta mudança de foco decorre do próprio olhar direcionado para a produção artística realizada nos últimos 50 anos e pelas opções assumidas pelos próprios artistas em favor do entrelaçamento de suas práticas com o campo ampliado dos movimentos sociais, da cultura visual, do mundo da moda, do *design* e mesmo com a lógica da indústria do entretenimento.

Entre os diversos aspectos que o fenômeno da exposição traz para a discussão, está a relação entre curadoria e crítica. Embora tanto uma prática quanto a outra possa ser definida como discurso, entendemos que

configurem dois regimes distintos, sendo a crítica ligada ao da palavra e ao legível e a curadoria, por sua vez, comportando uma dimensão propriamente fenomenológica, ligada ao regime da experiência sensível, estética, ao campo do visível. Isto porque entendo que a curadoria se manifesta especificamente na situação da montagem, através das relações estabelecidas entre as obras, um determinado lugar e uma determinada experiência, no caso, a do espectador que visita (e anima) a exposição. A atividade crítica – no sentido de escolha segundo critérios, passíveis de argumentação e debate – é entendida como fundadora da atividade curatorial. A potencialidade crítica da curadoria decorre desta relação, embora possa ou não realizar-se efetivamente.

Ao convocar o termo crítica, cumpre observar que podemos emprega-lo enfatizando uma concepção de ordem teórica, de âmbito prático-político ou ainda sinalizar um segmento específico de atuação profissional no sistema de artes. Articular teoria e abordagem prático-política significa conceber a dimensão crítica da arte em conexão à noção modernista de auto-reflexividade. Tal conexão pressupõe que a arte envolva necessariamente um processo de autocrítica voltada e assentada no exame de suas condições de possibilidade, o que inclui pensar em suas modalidades de produção e recepção. Nestes termos, a legitimidade da arte está assentada na crença de que ela esteja intrinsecamente equipada com o poder da crítica. Não se trata de um poder voltado apenas para as questões de linguagem, técnicas ou formais da obra de

arte. Trata-se de pensar que a arte pode afetar o mundo da vida, para além das fronteiras não claramente demarcadas (mas poderosas) que conformam o campo da arte.

Com o auxílio de Jacques Rancière podemos definir que:

> ...(o) trabalho crítico, o trabalho sobre a separação é também o que examina os limites próprios à sua prática, que se recusa a antecipar seu efeito e leva em conta a separação estética através da qual esse efeito é produzido. É, em suma, um trabalho que, em vez de pretender suprimir a passividade do espectador, reexamina a sua atividade.[7]

A potencialidade crítica, nestes termos, não se manifesta como "a transmissão de um saber", seja do artista, do curador ou do crítico para um espectador. "É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, de qualquer identidade entre causa e efeito".[8] Prosseguindo, a potencialidade crítica se manifesta como "um jogo imprevisível de associações e dissociações", em um caminho no qual "não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado".[9]

Por sua vez, parte significativa da produção contemporânea se realiza através do recurso às tecnologias digitais, ao trabalho com imagens - fixas ou em movimento -, fotografia, instalação, videoinstalações sonoras, proposições *site-specific* e *in situ*, performances. Isto é, através de linguagens e procedimentos que só se concretizam no momento em que são espacializados para a montagem no contexto de uma exposição. O atelier desses

[7] RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. P. 76
[8] *Idem*. P.19
[9] *Id*. P. 21

artistas (ou talvez, o que por comodidade continuamos a denominar como “atelier” ou estúdio) muitas vezes se resume a um computador ou funciona como uma espécie de arquivo, no qual estão armazenadas/arquivados projetos, propostas, dados, informações, que ganharão corpo somente no momento em que ocorrer uma demanda efetiva, ou seja, por ocasião de uma exposição em um lugar/evento específico. Com a emergência desta produção o “espaço de exibição tornou-se um precedente crítico”, posto que para falar das obras torna-se necessário considerar o modo como se articulam com o projeto da exposição, com o lugar e a experiência do espectador. Esta dinâmica da produção artística contemporânea, por seu turno, reforça o papel da exposição como possibilidade para experimentar, vivenciar e historicizar a arte.

Para entrar em contato com a produção artística contemporânea, em especial a vinculada às modalidades instalativas e à especificidade do sítio, estudá-la e conhecê-la – seja do ponto de vista do historiador da arte, do curador, do crítico ou do galerista – torna-se necessário visitar exposições temporárias, e não mais o atelier ou as reservas técnicas dos museus, pois embora a obra possa estar armazenada nestes locais, estando desmontada não será possível ter uma experiência efetiva em termos artísticos ou estéticos.

Para os estudiosos do tema, os anos 90 são considerados como a década da ‘virada curatorial’, momento de ascendência do gesto curatorial e da difusão do verbo “*to curate*” (curar) com o sentido de conceber, em termos

autorais, intelectuais e projetivos, uma exposição. Um acalorado debate sobre o lugar da autoria na exposição, nesse momento, caracterizado por uma disputa entre artistas e curadores, parecia obliterar a rede formada por outros agentes, instituições e mercado, os quais efetivamente disputavam o poder nesta arena cultural. De uma forma geral, durante a década de 90 a curadoria é assumida e difundida como uma prática individual, com ênfase no caráter autoral, manifesto através de uma narrativa em primeira pessoa. Este posicionamento acirra a disputa por posições na hierarquia de poder do campo artístico, reforçando o conflito com o discurso dos artistas, marcadamente autoral e igualmente em primeira pessoa.[10]

Esta ascensão da curadoria durante os anos 90 correspondeu a um esvaziamento do lugar da crítica, pelo menos em seu formato canônico. Isto é, a crítica na forma de textos escritos e publicados em revistas ou colunas especializadas - porém veiculadas com destinação a um público ampliado, através de revistas ou dos cadernos culturais nos jornais de massa - por profissionais que desenvolvem tal atividade de forma sistemática. Os motivos para este esvaziamento decorrem de uma gama de fatores, os quais, entrecruzados, resultaram no atual cenário. De forma resumida, podemos apontar o conflito entre a necessidade de operar a partir de critérios reconhecidos

[10] Cumpre observar que assim como o discurso do artista e do curador, o discurso crítico é eminentemente em primeira pessoa. A rigor, trata-se de um discurso que só pode manifestar-se neste regime de autoria individualizada. Neste aspecto, a crítica – em seu modelo canônico – difere da curadoria, a qual pode manifestar-se como prática coletiva, como autoria compartilhada. Por certo, nada impede que um texto de crítica de arte tenha autoria coletiva, mas em sua versão canônica, a crítica é a expressão da posição de um sujeito frente ao mundo, manifesta em primeira pessoa.

como legítimos e passíveis de debate ou de consenso no interior e no exterior do campo artístico e um contexto marcado pelo relativismo cultural e pela introdução da lógica de funcionamento característica da indústria cultural no mundo da produção erudita. Estamos diante da passagem de "legislador" a "intérprete" tão bem traçada por Zigmunt Bauman em seu ensaio sobre a função dos intelectuais na sociedade contemporânea.[11]

O triunfo do mercado – e da dimensão econômica sobre as outras dimensões da existência – com sua ênfase no consumo pelo filtro da diversão, não favorece a atividade crítica. Pelo contrário, a crítica é percebida como um antagonista ao livre fluxo das mercadorias, sejam obras de arte, artistas, exposições, sabonetes ou medicamentos.

Ao final da primeira década do século XXI, ao falar em curadoria devemos pensar em termos de práticas, no plural, pois existem tantas modalidades de curadoria, quanto de exposições ou de instituições. A própria delimitação do papel do curador, como autor, como organizador, como diretor – no sentido de um diretor de cinema ou de teatro – ou ainda como interlocutor,[12] também deve ser considerada no âmbito das atividades compartilhadas e coletivas.

A curadoria, por sua vez, assim como a crítica, é uma prática que se assenta em critérios, os quais justificam escolhas e exclusões. A especificidade das práticas

[11] BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e Intérpretes: Sobre Modernidade, Pós-modernidade e Intelectuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

[12] Considero a definição do papel do curador como um *interlocutor* especialmente no caso do trabalho com artistas vivos em mostras individuais, de forma ainda mais intensa quando sua produção se configura como instalação ou como proposição *site-specific*. Ou seja, quando a obra se espacializa somente no momento em que a exposição é montada.

curatoriais, quando consideramos a exposição, está – entre outros aspectos – em sua dimensão espacial e vivencial ou fenomenológica. Nestes termos, a atividade crítica que se manifesta através de um texto, pertence a um outro regime, o da legibilidade. A concatenação dos argumentos em um texto e em uma exposição, remete às diferenças entre os regimes do ver e do dizer. Não se trata de estabelecer hierarquias entre diferentes competências ou de associar o ver ou o dizer como mais próximos ou mais distantes do saber. Trata-se de ter em conta que a curadoria não se manifesta efetivamente no texto (crítico) publicado no catálogo e sim na disposição das obras selecionadas no contexto do espaço de exposição. Ao visitar uma exposição, o espectador pode realizar, a sua maneira, as mesmas operações que estão na base do exercício da curadoria: ele observa, seleciona, compara, interpreta. Operações que não precisam (e raramente o são) realizadas na ordem (isto é, no circuito de visitação estabelecido/concebido) pelo curador ou pela expografia.

Outro aspecto a levar em conta no caso das práticas curatoriais está relacionado ao fato de que, por mais "autoral" e "independente" que o curador pretenda apresentar o seu fazer, este é, via de regra, perpassado por uma série de diretrizes. Tais diretrizes podem ser pautadas pelos próprios artistas - situação corriqueira nas exposições de artistas vivos e especialmente nos casos em que estes *convidam* o curador -, pela instituição que promove a exposição ou ainda, pelos patrocinadores. Temos ainda que mencionar as limitações de ordem mais pragmática, no âmbito

da expografia ou dos recursos técnicos disponíveis no momento.

Por fim, ao longo dos últimos anos da primeira década do século XXI, a percepção das práticas curatoriais como produção compartilhada vem ganhando força nos debates sobre o tema. Não se trata simplesmente de considerar o atual modelo - especialmente evidente no caso das exposições internacionais e nas bienais - de trabalhar com equipes de curadores. O ponto consiste em que uma exposição e uma curadoria são resultado de um conjunto de negociações (não exatamente de um "consenso") entre diferentes agentes (artistas, curadores, designers de exposição/museógrafos, educadores, diretores de museus, colecionadores, galeristas), os quais se pautam por diferentes interesses e diretrizes, entre eles, os das corporações patrocinadoras, do estado, das próprias instituições artísticas ou da mídia.

Concluindo, curadoria é um termo empregado no singular apenas como delimitação de uma atividade legitimada pelo sistema de arte contemporâneo. A potencialidade crítica das práticas curatoriais está diretamente vinculada ao modo como, em uma situação específica, as opções por determinadas obras e por certos arranjos de montagem contribuam para, nos termos propostos por Rancière, "desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível", forjando "contra o consenso outras formas de 'senso comum', formas de um senso comum polêmico".[13]

[13] *Op.cit.,* p. 81.

A contribuição editorial de Virgílio Maurício no jornal Gazeta de Notícias em 1923

Ana Paula Nascimento
Pinacoteca do Estado de São Paulo (Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA)

Resumo: Virgílio Maurício (1892-1937) exerceu a crítica de arte em diversos jornais do Brasil, por diferentes períodos. Uma contribuição a ser destacada é a que fez durante o segundo semestre de 1923 na Gazeta de Notícias, ao criar a página "Bellas Artes: pintura e esculptura", da qual foi responsável por 23 edições. A partir deste conjunto, busca-se analisar algumas estratégias utilizadas pelo artista para a divulgação de suas ideias e de seus próprios trabalhos. Da mesma maneira, investiga-se quem eram os outros colaboradores e quais os temas destacados nesta folha especial.

Palavras-chave: Virgílio Maurício. Crítica de arte. Periodismo. Gazeta de Notícias.

Abstract: Virgílio Maurício (1892-1937) worked as art critic for various Brazilian newspapers for different periods. A contribution to be remarked is his work during the second semester of 1923 for Gazeta de Notícias, when he created the section "Bellas Artes: pintura e esculptura", being responsible for 23 editions. From this

ensemble, I analyzed some of the strategies applied by the artist in order to have his ideas and his own works divulged. Also, I investigate who were his collaborators and what the subjects this section focused on.

Keywords: Virgílio Maurício. Art Cristicism. Journalism. Gazeta de Notícias.

Virgílio Maurício (1892-1937) exerceu a crítica de arte em diversos periódicos no Brasil, por diferentes períodos. Uma contribuição a ser destacada é a que fez durante o ano de 1923 no jornal *Gazeta de Notícias* na página “Bellas Artes: pintura e esculptura”, da qual era o responsável. Ao todo, foram publicadas 23 edições, entre 17 de junho e 25 de novembro daquele ano.

A *Gazeta de Notícias* foi um periódico carioca existente entre 1875 e os anos 1950. Desde a sua fundação, como um jornal popular, antimonarquista e antiescravagista, previa espaço para publicações literárias. Teve, entre outros, colaborações de Machado de Assis (1839-1908), Capistrano de Abreu (1853-1927), Olavo Bilac (1865-1918), Euclides da Cunha (1866-1909), Eça de Queirós (1845-1900) e Ramalho Ortigão (1836-1915). Na remodelação pela qual o jornal passou em 1923, foram criadas duas novas páginas: uma feminina e outra de belas artes. Virgílio Maurício já havia publicado artigos esparsos naquele periódico desde 1918 e notícias constantes de suas ações – como viagens, almoços, visitas ao ateliê do artista – são descritas frequentemente.

A pesquisa em andamento faz parte de uma investigação maior possibilitada a partir da doação pela família Maurício da Rocha de um conjunto documental sobre e de Virgílio Maurício para a Pinacoteca do Estado de São Paulo em janeiro de 2013.

Afinal, quem é Virgílio Maurício? Sua trajetória pelos jornais

A biografia de Virgílio Maurício é pouco conhecida, sendo escassos os dados publicados em dicionários ou livros sobre a arte brasileira. Sabe-se que nasceu em 4 de abril de 1892, na cidade de Lagoa da Canoa, Alagoas, filho de Antônio Maurício da Rocha e de Maria José de Mello Rocha, que falece em 1911. Virgílio Maurício teve oito irmãos: José, Enoch, Joaquim, Oscar, Lucila, Cantanila, Carlos e Miguel.[1]

Inicia carreira artística com o pintor também alagoano Rosalvo Ribeiro (1865-1915) quando tinha aproximadamente 15 anos (ROCHA, 1990, p. 12), a quem muito admirou por toda a vida, em especial pelos ensinamentos relacionados às normas do desenho. Durante 1909 estuda medicina no Rio de Janeiro.[2] No ano seguinte, participa da 17ª Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro com *Cabeça de velho* e *Anunciação* (LEVY, 2003. p. 308). Possivelmente, sua primeira mostra individual ocorre em março de 1911, na cidade de Maceió.[3]

[1] Dados obtidos em entrevista concedida por Regina Maurício da Rocha à autora em 19 de novembro de 2012.
[2] NA FACULDADE de Medicina. *Correio* Paulistano, São Paulo, 29 set. 1909, p. 2.
[3] GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, 28 mar. 1911, p. 2.

Em junho do mesmo ano há notícia de uma exposição, desta vez no Rio de Janeiro, sendo destacadas as obras *Cabeça de velho*, *Perfil de mulher*, *Mulher nua* e *Ataque a um comboio.*[4] No período participa da 1ª Exposição Brasileira de Belas Artes realizada no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo,[5] na qual vende a paisagem *Ponte do Peba* para Alice Paes de Barros.[6] Por volta de março de 1912[7] exibe 50 telas em Belo Horizonte,[8] período em que realiza algumas pinturas: *Amolando a foice*, *Carregador de aguardente*, *Garimpeiro*, *Cidade de Santa Luzia do rio das Velhas*, *Venda nova*, *O curioso coqueiro enlaçado na gameleira.*[9] Em julho expõe no Pará,[10] viajando para Paris a partir de Recife em setembro de daquele ano[11] a fim de executar dois quadros históricos: *A retirada da Laguna*, inspirado no romance homônimo do Visconde de Taunay (1843-1899) e *Morte de Tiradentes*.[12] Não se sabe

[4] Foi localizada apenas uma informação a este respeito em EXPOSIÇÃO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1911, p. 5

[5] EXPOSIÇÃO Brasileira de Bellas Artes, *Correio Paulistano*, 25 dez. 1911, p. 9.

[6] EXPOSIÇÃO Brasileira de Bellas Artes. *Correio Paulistano*, 30 dez. 1911, p. 4.

[7] PINTOR Virgílio Maurício. *Correio Paulistano*, 28 mar. 1912, p. 3.

[8] O PINTOR Virgílio Maurício. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 maio 1912, p. 4.

[9] O PINTOR Virgílio Maurício. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 11 maio 1912, p. 4.

[10] Possivelmente expôs muitos dos quadros participantes da mostra de Belo Horizonte e há informações de que vendeu diversas pinturas: *Pôr do sol*, *Avenida Beira Mar*, *No pasto* (Minas), *Mulher francesa, Santa Luzia do rio das Velhas*, *Assalto a um comboio*, *Interior de floresta*, *Anunciação* (Salão de 1910), *Calma da tarde, Venda nova* (Minas), *Cabeça de negro*, *Parque de Belo Horizonte* (trecho), *Medieval*, *Velhas figueiras* (Bosque, São Paulo), *Estudo de nu*, *Curioso coqueiro enlaçado por uma gameleira* (Minas)*, Amolando a foice*, *Pedra de moreninha*, *Quinta da Boa Vista* (trecho), *Um trecho de Paquetá*, *Últimos reparos*, *Itapuca*, *Tropeiro* (*Carregador de aguardente,* Minas), *Choupanas*, *Caboclo*, *Dorso de mulher*, *Cabeça de velho* (tem figurado em diversas exposições), *Notre Dame* (Paris), *Um trecho da praia*, *Mazinha Ponta do Peba* (Alagoas), *Noite*, *Paisagem*, *Paisagem* (estudo), *Velha árvore*, *Um trecho do rio das Velhas* (Minas), *Tranquilidade* (Minas), *Estudo para retrato*, *Cabeça de caipira* (Minas), *Reflexo* (Nossa Senhora do Ó, São Paulo) e diversos estudos (sessões de 20 minutos). O PINTOR Virgílio Maurício. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 maio 1912, p. 4.

[11] O PINTOR Virgílio Maurício. Correio Paulistano, 6 set. 1912, p. 4.

[12] O PINTOR Virgílio Maurício. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 maio 1912, p. 4. Até o momento não foi encontrada qualquer outra menção a estas obras e não foi

se frequentou algum ateliê particular ou escola durante a estada francesa.

Em maio de 1913, envia notícias de Paris sobre a participação no *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* e a obtenção de uma medalha de bronze com a pintura *Après le rêve* [Depois do sonho],[13] além de participação em outras exposições na França e na Bélgica.[14] Retorna da França em 15 de outubro,[15] seguindo para Manaus e arredores.[16] Em maio de 1916 está em Recife,[17] onde realiza uma exposição com obras de sua autoria e de seus alunos no salão nobre do Teatro Santa Isabel, por volta de 1916.[18] Na ocasião, surge na imprensa a denúncia de que o principal quadro da mostra, *L'heure du goûter* [A hora da merenda], não era de sua autoria. A boataria espalha-se, com partidários do artista e contrários. Em meio ao ambiente tumultuado, o pintor tenta organizar uma recepção para seus admiradores, mas o evento é proibido pela polícia. Com a negativa do encontro, lança-se um desafio: que o artista produzisse obra semelhante à tela realizada na França; segundo algumas notícias, pinta então *Après le bal* [Depois do baile].[19] Outros autores afirmam que tal

possível saber se de fato foram executadas.

[13] O "SALON des Artistes Français". *Correio Paulistano*, 2 maio 1913, p. 4 e OS PRÊMIOS do "Salon". *Correio Paulistano*, 2 maio 1913, p. 5.

[14] A ARTE brasileira em Paris. O Salon 1913. *Correio Paulistano*, 20 dez. 1913, p. 1.

[15] O PINTOR Virgílio Maurício. *Correio Paulistano*, 6 out. 1914, p. 3 e O PINTOR Virgílio Maurício. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 out., 1914, p. 2.

[16] MOVIMENTAÇÃO do porto. *O Imparcial,* Rio de Janeiro, 21 nov. 1914, p. 8.

[17] Virgílio Maurício frisa diversas vezes em suas publicações que teve alunos em várias das localidades por onde passou. Em artigo publicado em *Algumas figuras*, "Os meus alunos", Virgílio Maurício enumera os alunos que teve em Recife e em Paris, salientando do segundo grupo Fédora do Rego Monteiro (1889 -1975) (MAURÍCIO, 1918, p. 103-104).

[18] O SR. OLIVEIRA Lima aprecia os trabalhos de nu do "pintor" Virgílio Maurício. *Gazeta de Notícias,* Rio de Janeiro, 31 maio 1916, p. 3.

[19] QUADRO famoso de Virgílio Maurício fica no Museu do Estado. *Diário de Pernambuco*,

escândalo se deu no Rio de Janeiro, naquele mesmo ano, pois corria o comentário de que aquelas obras haviam sido encomendadas em Paris a hábeis pintores, e Maurício, jovem abastado, apenas as assinava. Foi então desafiado pelo também pintor Guttmann Bicho (1888-1955) a executar uma pintura em público, o que poria um ponto final na discussão. Indignado, Virgílio Maurício recusa a proposta. A negativa apenas reforçou em seus desafetos a convicção de que as telas que sempre trazia no retorno de suas viagens não eram de sua autoria. Em meio a este ambiente hostil, recebeu apoio de pintores e críticos franceses que saíram em sua defesa, os mesmos sobre os quais se debruçaria em seus artigos e publicações. (Figura 1)

Em 1917 envolve-se em uma querela com o pintor Antonio Parreiras (1860-1937) em Recife, sendo expulso do Círculo de Belas Artes de Pernambuco.[20] Em abril do mesmo ano participa de uma mostra coletiva de arte cristã na Associação da Boa Imprensa no Rio de Janeiro ao lado de Carlos Oswald (1882-1971), Celina de Toledo, Guttmann Bicho e João Batista Bordon (1882-1917).[21] Em 1918 lança seu primeiro livro, *Algumas figuras*, no qual uma grande parte dos artigos foi publicada anteriormente em diversos órgãos de imprensa.[22]

12 dez. 1974. (Dossiê Virgílio Maurício – Biblioteca Walter Wey/ Pesp).

[20] Até o momento, foram consultados quatro periódicos, dois de São Paulo (*O Estado de S. Paulo* e *Correio Paulistano*) e dois do Rio de Janeiro (*O Imparcial* e *Gazeta de Notícias*). A maioria das notícias difamatórias foi localizada em *O Estado de S. Paulo*, que reproduz trechos de matérias de periódicos de Recife.

[21] ECHOS. *O Imparcial,* Rio de Janeiro, 6 abr. 1917, p. 9.

[22] NOTAS de arte. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 1º fev. 1918, p. 6 e ALGUMAS Figuras pelo sr. Virgílio Maurício. *Correio* Paulistano, 5 set. 1918, p. 3.

Figura 1 - Virgílio Maurício. *Estudo de nu* [Figura de *L'heure du goûter]*, 1913 grafite sobre papel, 51,5 x 63,5 cm. Coleção Família Maurício da Rocha. Crédito fotográfico: Regina Maurício da Rocha, 2012.

O ano de 1919 é permeado de viagens: em março visita o Rio Grande do Sul, Montevidéu e Buenos Aires;[23] em setembro vai para o Rio de Janeiro, depois de visitar a Paraiba, onde fez uma exposição na qual a paisagem *Manhã de luz* é comprada pelo governo local;[24] já em outubro, segue para a Bahia a fim de buscar subsídios para o livro "Um século de pintura brasileira".[25] Naquela cidade ministra duas palestras: uma sobre a arte pictural[26]

[23] VIRGÍLIO Maurício no Rio: a sua excursão ao Rio Grande do Sul e ao Prata. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1919, p. 2.
[24] VIRGÍLIO Maurício no Rio: o pintor patrício volta triunfal da Paraíba. *Gazeta de Notícias* Rio de Janeiro, 8 set. 1919, p. 4.
[25] Material nunca publicado.
[26] O SR. VIRGÍLIO Maurício despede-se do Presidente da República. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 1º out. 1919, p. 2; O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, 1º out 1919,

e outra sobre o pintor Manuel Lopes Rodrigues (1860-1917).[27]

Retorna para a Europa em 1921.[28] No final do ano, já de volta ao Brasil, passa por São Paulo após visitar o Paraná e Santa Catarina.[29] No primeiro semestre de 1923, Maurício passa a escrever com maior regularidade na *Gazeta de Notícias,* sendo o responsável entre julho e novembro pela página "Bellas Artes: pintura e esculptura". Em agosto, sua aluna Áurea Viana Palmeira participa da 30ª Exposição Geral de Belas Artes com três estudos de paisagem e, em outubro, Georgina Barbosa Viana, irmã de Áurea e também discípula de Virgílio Maurício, realiza individual no Rio de Janeiro.

Em 1925, ainda como estudante de medicina,[30] participa do Congresso Nacional de Medicina[31] e lança uma nova publicação, *Outras figuras,*[32] igualmente composto por diversos artigos, muitos deles já publicados anteriormente. Em 1926 é excluído pelo júri de participar do Exposição Geral de Belas Artes em nome dos bons costumes. O fato gera uma grande polêmica pelos jornais sobre os critérios de seleção do certame.[33] Depois da

p. 2; BAHIA, *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 10 out. 1919, p. 3 e BAHIA, *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 18 out. 1919, p. 4.

[27] VIRGÍLIO Maurício na Bahia: sua conferência sobre o pintor Lopes Rodrigues. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1919, p. 6.

[28] MAURÍCIO, Virgílio. "Da cidade do sonho: 'un peu de Paris et un peu de moi-même'". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1921, p. 3.

[29] VIRGÍLIO Maurício. *Correio Paulistano*, 24 dez. 1921, p. 8.

[30] Virgílio Maurício abandona os estudos de medicina no começo da década de 1910 para dedicar-se a pintura e só volta para a faculdade após o falecimento do pai, em abril de 1923.

[31] CONGRESSO interestadual de estudantes. *Correio* Paulistano, 30 ago. 1925, p. 1; VIRGÍLIO Maurício. *Correio Paulistano*, 2 set. 1925, p. 7.

[32] VIRGÍLIO Maurício – Outras figuras. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1925, p. 3.

[33] O CASO Virgílio Maurício. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1926, p. 2; NAVARRO, Saul de. "O 'Salon' de 1926". *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1926, p.

recusa da participação, começa a preparar uma exposição individual que acontece entre os dias 1º a 9 de outubro no salão nobre da Associação dos Empregados do Comércio, RJ, com 70 trabalhos, contemplando, entre outras *Après le rêve*, *L'heure du goûter*, *Oriental*, *Cabeça de velho*, *São Jerônimo*, *Pudor*, *Saudade*, *Nonchalance* [Displicência], *Iracema*, *Depois do baile*, *Velho modelo*, o estudo para *L'heure du* goûter, paisagens, desenhos, aquarelas, sanguíneas, croquis e pastéis.[34] No final daquele conclui o curso de medicina pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro[35] apresentando a tese *Da mulher: proporções – belleza – deformação – hygiene, mulher e moda – sports – a mulher, o nu e a moral*, também publicada em livro. Em julho de 1927 encontra-se em São Paulo. No ano seguinte, realiza duas paisagens sob encomenda[36] *Tranquilidade – manhã no rio Tietê* e *Crepuscular*, época em que prepara exposição na cidade em imóvel na avenida São João, 34,[37] evento que contou com abertura prévia para a imprensa. Exibe as mesmas obras que expusera anteriorente no Rio de Janeiro: *Après le rêve*, *Beauté*, *Nonchalance*, *Pudor*, *Oriental* e uma série de paisagens.[38] Parece que neste período reside em São Paulo com idas frequentes à Capital

6; NAVARRO, Saul de. "O 'Salon' de 1926". *O Imparcial,* Rio de Janeiro, 20 ago, 1926, p. 5 e O "CASO" do sr. Virgílio Maurício. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1926, p. 2.

[34] EXPOSIÇÃO Virgílio Maurício. *O Imparcial,* Rio de Janeiro, 28 set. 1926, p. 8; EXPOSIÇÃO Virgílio Maurício. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 set. 1926, p. 3; EXPOSIÇÃO de pintura. *O* Imparcial, Rio de Janeiro, 30 set. 1926, p. 10 e ABERTURA de exposição. *Correio Paulistano*, 1º out. 1926, p. 1.

[35] GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, 9 jan. 1927, p. 5.

[36] H.L. "Dois novos quadros de Virgílio Maurício". *Correio Paulistano*, 24 mar. 1928, p. 2.

[37] VIRGÍLIO Maurício. *Correio Paulistano*, 28 set. 1928, p. 3.

[38] VIRGÍLIO Maurício. *Correio Paulistano*, 19 out. 1928, p. 2 e P.M. "Virgílio Maurício". *Correio* Paulistano, 21 out. 1928, p. 3.

Federal.[39] Em setembro de 1929 lança *O trapézio da vida*[40] e em maio seguinte assume a sucursal em São Paulo do jornal carioca *A Crítica*.[41] (Figuras 2 e 3)

Figura 2 - Virgílio Maurício. *Nonchalance,* sem data pastel sobre papel, 37 x 50 cm. Coleção Família Maurício da Rocha. Crédito fotográfico: Regina Maurício da Rocha, 2012.

Há um período de escassez de notícias sobre o médico/artista/crítico, possivelmente por causa da viagem que realiza para Portugal e que dá origem ao livro *13 mezes em Portugal*, lançado em agosto de 1934.[42] Em novembro organiza recepção em sua residência para René Thiollier

[39] PASSAGEIROS dos nocturnos. *Correio Paulistano*, 15 maio 1929, p. 7.
[40] LIVROS novos: Trapézio da vida. *Correio* Paulistano, 25 set. 1929, p. 6; RECEPÇÃO. *Correio Paulistano*, 2 out. 1929, p. 8; RECEPÇÕES. *Correio Paulistano*, 5 out. 1929, p. 6 e SILVA, Hélio. "Um pouco de literatura". *Correio Paulistano*, 27 out. 1929, p. 5.
[41] A "CRÍTICA" em São Paulo. *Correio Paulistano*, 28 maio 1930, p. 5.
[42] PRADO, Celso. "Honra a Portugal". *Correio Paulistano*, 8 dez. 1934, p. 8 e ARRUDA, Simões. "O livro de um pintor: '13 meses em Portugal' de Virgílio Maurício". *Correio Paulistano*, 13 jan. 1935, p. 4.

Figura 3 - Virgílio Maurício. *Depois do banho,* sem data pastel sobre papel, 32 x 25 cm. Coleção Família Maurício da Rocha. Crédito fotográfico: Regina Maurício da Rocha, 2012.

(1884-1968). Em matéria sobre o evento publicada em *O Correio Paulistano,*[43] comenta-se o requinte da casa e o

[43] HOMENAGEANDO um conhecido homem de letras: a recepção de ante-hontem na residência de Virgílio Maurício. *Correio Paulistano*, 20 nov. 1934, p. 12.

fato de Virgílio Maurício, além de homem de bom gosto, ser também um colecionador de arte.[44]

Participa do 1º Salão Paulista de Belas Artes, em 1934, com um pastel denominado *Recolhimento*.[45] O ano de 1935 é repleto de novidades: organiza o Grupo Almeida Júnior[46] e, em dezembro, lança o primeiro número de *Mensário de arte*[47] (artes plásticas, literatura, música e sociedade) – destinado a divulgar e incentivar as artes plásticas, publicação que teve seis exemplares – até julho de 1936, qunado já se encontra bastante adoentado.[48] Participa em outubro da exposição do Grupo Almeida Júnior, sob patrocínio da Sociedade de Belas Artes, no Palácio das Arcadas. No ano seguinte, deve ter passado uma boa parte do ano na residência de

[44] Sobre a aquisição de trabalhos de arte, a única informação localizada foi a da compra daa pintura *Velhinha* durante a exposição de A. Fernandez. EXPOSIÇÃO A. Fernandez. *Correio* Paulistano, 23 mar. 1928, p. 4.

[45] Destaque-se que no catálogo, no qual seu nome está fora de ordem, aparece como endereço do artista a rua Libero Badaró, 26 (1º SALÃO..., 1934, p. 78).

[46] O Grupo Almeida Júnior foi uma iniciativa de Virgílio Maurício em 1935 – um primeiro Grupo com esta denominação fora criado em 1928 por Torquato Bassi (1880-1967) – e tinha como objetivos: realizar exposições temporárias anuais com obras dos membros da entidade, promover conferências artísticas e ainda perpetuar a memória de Almeida Júnior. Foram feitas no mínimo duas exposições em 1936 e outra no ano seguinte (TARASANTCHI, 2002, p. 62-63). Alguns dos membros fundadores são: Samuel Ribeiro (1882-1952) – presidente de honra –, Lucy Citti Ferreira (1911-2008), Anita Malfatti (1889-1964), Georgina de Albuquerque (1885-1962), José Wasth Rodrigues (1891-1957), Pádua Dutra (1905-1939), Túlio Mugnaini (1895-1975), Alfredo Volpi (1896-1988), Orlando Tarquinio (1894-1970), Gino Bruno (1899-1977), Francisco Leopoldo e Silva (1879-1948), Ottone Zorlini (1891-1967), João Batista Ferri (1896-1978) e Humberto Cozzo (1900-1981). GRUPO Almeida Júnior. *Correio Paulistano*, 13 jun. 1935, p. 2; GRUPO Almeida Júnior. *Correio Paulistano*, 13 de junho de 1935, p. 2; GRUPO Almeida Júnior. *Correio Paulistano*, 14 jul. 1935, p. 3.

[47] MENSÁRIO de Arte. *Correio Paulistano*, 30 nov. 1935, p. 2; MENSÁRIO de Arte. *Correio Paulistano*, 12 dez. 1935, p. 4; UM PERIODICO que fazia falta a São Paulo. *Correio Paulistano*, 17 dez. 1935, p. 3; MENSÁRIO de Arte. *Correio Paulistano*, 10 jan. 1936, p. 2; MENSÁRIO de Arte. *Correio Paulistano*, 12 fev. 1936, p. 9; MENSÁRIO de Arte. *Correio Paulistano,* 8 mar. 1936, p. 4; MENSÁRIO de Arte. *Correio Paulistano*, 13 mar. 1936, p. 9; MENSÁRIO de Arte. *Correio Paulistano*, 19 mar. 1936, p. 6.

[48] Em julho de 1936 é noticiado que Virgílio Maurício passou por uma cirurgia em Belo Horizonte. ENFERMOS. *Correio Paulistano*, 2 jul. 1936, p. 4. O mesmo periódico publica outra nota sobre o estado de saúde do artista após três meses. ENFERMOS. *Correio Paulistano*, 8 out. 1936, p. 4.

seu irmão em Belo Horizonte, Miguel Maurício da Rocha, falecendo em dezembro durante uma cirurgia.[49]

Breve recorte dos assuntos tratados em “Bellas Artes: pintura e esculptura”

Virgílio Maurício publicou artigos em quase todas as edições.[50] Os assuntos tratados normalmente recaem sobre os salões franceses, os artistas daquela nacionalide ou residentes em Paris e outros participantes das exposições oficiais que conheceu durante as viagens à Europa como Edgard Maxence (1871-1954), François Flameng (1856-1923), Jules Adler (1865-1952), Paul Chabas (1869-1937), Albert Besnard (1849-1934), Paul Landowski (1875-1961), Léon Bonnat (1833-1922), Arman Jean, Ernest Laurent (1859-1929), Léon Comerre (1850-1916); dos artistas brasileiros, assina artigos sobre Pedro Américo (1843-1905), Jorge de Mendonça (1879-1933), O salão de 1923, Victor Meirelles (1932-1903), Zeferino da Costa (1840-1915), Rosalvo Ribeiro (1865-1915), Almeida Júnior (1850-1899), Manuel Lopes Rodrigues (1860-1917), Telles Júnior (1851-1914), Castagneto (1851-1900), Silvia Meyer (1889-1955), o ambiente artístico no Rio de Janeiro, os paisagistas brasileiros, Reis Júnior (1903-1985), Francisco Manna (1879-1943). No agrupamento, há artigos que já haviam sido publicados em *Algumas figuras* (1918), assim como há outros que posteriormente fizeram parte da compilação *Outras figuras* (1925). Percebe-se, outrossim, que vários artigos não assinados ou sob pseudônimos são também

[49] FALECEU em Minas o escriptor Virgílio Maurício. *Correio Paulistano,* 15 dez. 1937, p. 12.

[50] Exceção é a edição 195, de 2 de setembro de 1923, apenas com artigos não assinados.

contribuições do pintor, como o artigo sobre a Pinacoteca Nacional [da Escola de Belas Artes] e o catálogo geral das galerias de pintura e escultura, assinado por P.A.; outro também assinado como P.A. sobre Arthur Thimotheo da Costa (1882-1922), Antonio Alice (1886-1943), Henri Martin (1860-1943), Lopez Mesquita e Eugène Carrière (1849-1906).

Os assuntos tratados são, como de costume, os salões – sejam os franceses ou o da Escola Nacional de Belas Artes –, as exposições em cartaz, os nomes considerados importantes nas artes visuais. O que parece ser um diferencial nesta folha é o espaço dedicado às mulheres pintoras (algumas alunas do próprio artista, como Georgina Barbosa Viana). Outra importante inovação é a série de artigos sobre os artistas baianos, a Escola de Belas Artes e o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, a maioria assinada por Manuel Querino (1851-1923), embora este já tivesse falecido quando da publicação dos artigos – provavelmente retirados dos livros *Artistas bahianos* (1909) e *As artes na Bahia* (1909) –, escritos por este importante e pioneiro intelectual e artista bahiano, preocupado com as raízes, a história e a arte criada pelos afro-descendentes.

Aspecto importante a ser destacado é a reiterada publicação de artigos sobre o próprio Virgílio Maurício, assinados por diferentes personalidades: Assis Chateaubriand (1892-1968) escreve sobre a pintura *L'heure du goûter*; Povina Cavalcanti (1898-?) em seu artigo "Um criador de beleza", trata da visita feita ao ateliê do artista no Rio de Janeiro, uma possível exposição na

cidade, a participação de mostras na Europa e no Brasil, o sucesso de Virgílio Maurício em diferentes contextos; por sua vez, Mario Rodrigues em "Páginas que não morrem: o pintor Virgílio Maurício" cita o estudo realizado por L. S. Gamon, "Os pintores de mulher: Virgílio Maurício"[51] em *Notre Gazette* de Paris de maio de 1922 sobre o artista, as participações das pinturas do artista em mostras europeias e os versos feitos por Olavo Bilac para o artista.

No conjunto, percebe-se um grande esforço que Virgílio Maurício tem para afastar seu nome dos boatos, ampliar a influência de sua posição e a importância de sua obra, equiparar-se aos pares, tanto brasileiros como europeus, e sempre, mais do que tudo, fugir do esquecimento – talvez prevendo o que aconteceria posteriormente com a sua produção artística e seus escritos.

Referências Bibliográficas:

1º SALÃO Paulista de Belas Artes. São Paulo: L. Andreotti & Cia., 1934, p. 78.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período Republicano – Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933. Rio de Janeiro: ArteData, 2003, p. 308. (publicação digital)

MAURÍCIO, Virgílio. 13 mezes em Portugal. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1934.

_____. Algumas figuras. Rio de Janeiro: Typ. e Lith. Pimenta de Mello & C., 1918.

_____. Da mulher: proporções – belleza – deformação – hygiene, mulher e moda – sports – a mulher, o nu e a moral. Rio de Janeiro: Paulo, Pongetti & Cia., 1926.

_____. O trapézio da vida. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1929.

_____. Outras figuras. Rio de Janeiro: Papelaria Vênus, 1925.

MAURÍCIO DA ROCHA, Maria Cecília. Miguel Maurício: mestre, empreendedor, amigo. Belo Horizonte: Edição da autora, 1990.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. Pintores paisagistas: São Paulo. 1890 a 1920. São Paulo: Edusp/ Imesp, 2002, p. 62-63.

[51] Publicado na integra na edição do de 30 de outubro de 1923.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p. 528-9.

Conjunto arquivístico Virgílio Maurício – Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Dossiê do artista – Biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Suplementos “Bellas Artes: pintura e esculptura” publicados em Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro em 17 de jun., 1º jul., 8 jul., 15 jul., 29 jul., 5 ago., 12 ago., 19 ago., 26 ago., 2 set., 9 set., 16 set., 23 set., 30 set., 7 out., 14 out., 21 out., 30 out., 4 nov., 11 nov., 18 nov., 25 nov. 1923.

Construções de sentidos em curadorias de acervos artísticos institucionais

Bianca Knaak
Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

Resumo: Segundo Walter Zanini, criador e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, institucionalmente as curadorias de acervo protagonizam uma história da arte territorializada. Na investigação do que pode ser compreendido como história da arte territorializada destaco nessa comunicação algumas exposições do Museu de Arte do Rio Grade do Sul Ado Malagoli que, sob curadorias temáticas de seu acervo, obtiveram repercussão divergente junto à imprensa, ao grande público, e a chamada crítica especializada, abrindo oportunidades para reflexão sobre as funções contemporâneas da curadoria, da crítica e da própria historia da arte nos museus.

Palavras-chave: Museu. Curadoria. Acervo. Crítica.

Resumen: Según Walter Zanini, creador y primer director del Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo, institucionalmente las curadurías de la colección protagonizan una historia del arte territorializada. En la investigación de lo que puede

entenderse como una historia del arte territorializada mi comunicación destaca algunas de las exhibiciones del Museo de Arte de Rio Grande do Sul Ado Malagoli donde, bajo curadurías tematicas de la colección, las exposiciones alcanzan repercusiones divergentes con los medios de comunicación, el público en general, académicos y críticos, abriendo espacios de reflexión sobre las funciones de la curaduría contemporánea, la crítica y la propia historia del arte en los museos.

Palabras clave: Museo. Curaduría. Colección. Crítica.

Ainda investigando o que poderia ser compreendido como uma história da arte territorializada, nos termos invocados pelo historiador, curador e crítico de arte Walter Zanini (SP,1925-2013) já nos anos 1960-70, destaco nessa comunicação a atuação curatorial recente do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) que abre oportunidades para reflexão teórica e temática sobre as funções contemporâneas da curadoria, da crítica e da própria história da arte quando se encontram problematizadas nas exposições de acervo desse museu.

No MARGS, museu público estatal fundado em Porto Alegre há 59 anos, apenas em 2011 se instituiu o cargo de curador-chefe. A partir de então, a instituição trabalha sob a programática decisão de realizar prioritariamente exposições de suas próprias obras, hoje contabilizadas

em cerca de 3.000 peças. Na alternância entre o atual diretor, Gaudêncio Fidelis (Gravataí-RS, 1965) e o primeiro curador-chefe, José Francisco Alves (Sananduva-RS, 1964)[1], entre 2011 e 2013 foram realizadas dez exposições temáticas desse acervo.

Como é sabido pelos estudiosos, museus podem abrigar coleções e acervos, o que não significa a mesma coisa. Coleções costumam formar-se a partir de doações ou aquisições espontâneas, mais identificadas ao gosto de seus patronos, enquanto a formação de acervos "implica o processo cotidiano de reconhecimento e de formulação de sentidos. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente."[2].

O MARGS vem preferindo o termo acervo ao apresentar o conjunto de seu patrimônio artístico. Para tanto, diretor e curador-chefe estão empenhados em revisitar e ampliar as coleções do museu e constituí-las efetivamente em acervos, com recuperações, restauração, incorporações e a providencial catalogação.

Para Fidelis, que também é artista, historiador e crítico de arte (além de criador e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul), sua gestão inaugurou um programa institucional de exposições que prevê ao MARGS a atuação capaz de romper com "diversas

[1] José Francisco Alves deixou o cargo em meados de 2013 sendo então substituído por Ana Zavadil (Porto Alegre/ RS, 1957), até então integrante do Comitê Curador do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul e também curadora de atuação independente em Porto Alegre.

[2] LOURENÇO, 1999, p. 13

hierarquias taxonômicas que estão na raiz da constituição produtiva do cânone e que museus tem historicamente preservado"[3]. Mas suas projetadas imersões na reserva técnica do MARGS vem sendo mediadas por definições institucionais e midiáticas que submetem a história da arte a certa visualidade atemporal e espetacular e que destacam a própria legitimidade do campo artístico como um artifício de dominação simbólica.

A canonização modelar, no entanto, é própria de acervos museais que desde o século XVIII vêem destacando obras tanto como testemunhas a favor de uma idéia do curso da história da arte, quanto da própria situação da arte em curso como bem demonstram diferentes historiadores. Assim sendo, e valendo-se de definições que, conforme o meio em que circulam, parecem se alternar entre a contestação e a consagração daquilo que prezam enquanto posicionamento crítico – por preservar a autonomia da fruição e da construção de sentidos não hierárquica –, os próprios temas, títulos e declarações institucionais sobre as exposições do museu atiçam questionamentos sobre posturas e imposturas no tratamento e exibição de acervos.

Não obstante, seguindo um projeto institucional que se quer politicamente redentor de deslizes colonialistas na formação desse acervo e na valorização de certos gêneros e modelos, a atual gestão do MARGS afirma que pretende transformar o acervo em protagonista e narrador do museu, investindo na recuperação e ampliação de

[3] FIDELIS, 2011, p. 6.

seu *status* artístico, cultural e simbólico, bem como na exibição contínua de suas obras. Mas, considerando-se a repercussão divergente junto à imprensa, ao grande público, à academia e a chamada crítica especializada, observa-se que essas curadorias, mesmo que se pretendam inclusivas, propositivas e performativas, com temáticas de exploração diacrônica, ainda não podem ser mensuradas conforme seus efeitos promocionais no circuito artístico local. Sobretudo porque os estudiosos do assunto, nos parcos espaços da crítica especializada, pouco ou nada oferecem à reflexão aprofundada sobre as práticas curatoriais em curso nesse Museu, como de resto nos demais museus do estado, sejam eles estatais ou de interesse público, geridos por fundações privadas.

A seguir, considerando o atual momento do MARGS, apresento uma breve reflexão que corrobora minha opinião sobre a atuação institucional dos museus de arte enquanto modelo de resistência e de afirmações culturais, através do enfrentamento e da problematização de seus acervos.

Institucionalização horizontal

Labirintos da Iconografia foi a primeira grande exposição do acervo do MARGS, seguindo a lógica da institucionalização horizontal, por assim dizer, onde, segundo o curador-chefe, “as escolhas foram realizadas como forma de quebrar pressupostos canônicos que fundamentam as hierarquias entre obras”[4] .Nela as obras

[4] ALVES, 2011b.

foram distribuídas promovendo contrastes entre períodos, escolas, gêneros, materiais e técnicas. Obras de artistas consagrados e de artistas ainda sem o reconhecimento que as exposições em um museu podem legar chegaram juntas ao salão principal[5].

O curador-chefe buscava, também, evidenciar a relação de continuidade entre essa mostra e sua antecessora *Do Ateliê ao Cubo Branco* que, inspirada em escritos de Daniel Buren, criticava a suposta assepsia das salas de exposição – popularizadas como "cubo branco" – e os paradigmas modernos de exposição, abordagem e recepção da obra de arte, desde o atelier do artista até sua circulação cultural[6]. Para tanto investiu, por exemplo, numa expografia de contaminação quase teatral. Dessa forma, acreditava o curador, o visitante poderia "potencializar e expandir o significado" das obras e construir "suas próprias decisões interpretativas".[7]

Publicitariamente isso se mostrava duplamente estratégico na pedagogia museológica empreendida pela curadoria visando, por um lado, a ampliação do público e, por outro, a renovação do perfil institucional. Tal partido parece seguir a compreensão de autores como Thierry De

[5] Sobre essa exposição ver KNAAK, Bianca. Modos de ver, modos de exibir, modos de pensar arte aqui também. IN: *Anais XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de Historia da Arte***.** Brasília DF: Universidade de Brasília, 2012. p. 959-974. Disponível em: < http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s4_biancaknaak.pdf > Acesso em 22 de agosto de 2013.

[6] A mostra *Do Ateliê ao Cubo Branco*, em cartaz de 13 de abril a 21 de maio de 2011, reunia 64 artistas e obras do acervo e de artistas professores do Atelier Livre de Porto Alegre. Pretendia, ao mesmo tempo, comemorar os 50 anos do Atelier Livre de Porto Alegre, apontar a nova política de atuação do museu e promover uma reflexão sobre a passagem da obra de arte do atelier do artista, espaço de concepção, para a sala de exposição, espaço de aparição social e de mercado.

[7] ALVES, 2011, p. 7-8.

Duve, para quem "a freqüentação dos museus é o essencial: conhecimento equivale a familiaridade."[8] Mas, uma vez que também sabemos que "os museus estão repletos de teorias, assim como de obras"[9] essa familiaridade seria com o que exatamente?

Por certo que decisões interpretativas individuais instigam a experimentação estética e de julgamento, bem como a freqüentação particular das obras. Mas, num viés sócio-antropológico, publicamente isso desembocaria numa experiência livre, autônoma, de crítica de arte ou, melhor ainda, na interpretação do valor simbólico dessas obras ou apenas na inclusão e requalificação de outras obras ao acervo?

A valer a segunda alternativa, a inclusão e requalificação alcançam aí, obras produzidas, em sua maioria, por artistas locais, por artistas desconhecidos, por artistas de prestígio limitado ou ignorado. Enfim, obras e artistas ainda estranhos à história e a historiografia da arte no Rio Grande do Sul. E, a meu ver, somente um estudo de maior envergadura poderá analisar em tal estratégia, o que vale ou se sobrepõe, quando e como isso se dá ao longo do tempo e no espaço das exposições.

A princípio, tendo a perceber essas exposições como uma tentativa de alargamento cultural da validação institucional. Algo muito próximo daquilo que destaquei no início, o que Zanini chamou de uma história da arte territorializada[10], porém longe dos construtos disciplinares

[8] DUVE, 2012, p.185.
[9] Idem.
[10] Uma vez que, como observa Walter Zanini, "A História da Arte foi introduzida no Brasil na observância dos princípios e métodos gerados na ordenação da disciplina na Europa,

que nortearam (e de alguma maneira ainda sustentam) a fundação de museus e da própria história da arte ocidental.

Outros

Seguindo a tradição moderna e para participar com seu próprio relato de uma escrita da história da arte no Rio Grande do Sul, o MARGS optou por priorizar exposições de seu acervo para, na visão de seus gestores, protagonizar sua (auto) avaliação / validação institucional. Começando com *Do Atelier ao Cubo Branco* e *Labirintos da Iconografia,* o MARGS ainda organizou e apresentou, seguindo essa política, *O Museu Sensível: uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS; Mecanismos / Dispositivos: Articulações Contemporâneas do Sentido em Curadoria; A Invenção da Escala; ALIEN: Manifestações do Disforme; Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos; Trânsitos da Iconografia Sul-Rio-Grandense; Cromomuseu – Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico* e *De humani corporis fabrica – Anatomia das relações entre Arte e Medicina*. Exposições que já traziam no título a súmula de suas pretensões visuais.

Neste conjunto, algumas obras participaram de mais de uma montagem, reforçando sua imagem na coleção. Outras, de pouco ou nenhum valor de mercado, também. Em ambos os casos o sucesso da recepção horizontal

(...) é ainda a de um domínio de estudos emergentes que se exerce em contextos humano e histórico peculiares neste continente." Ver: ZANINI, Walter. Arte e História da Arte. In: *Estudos Avançados*. Vol. 08 nº 22. São Paulo, Setembro - Dezembro, 1994. Disponível em < http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141994000300070> Acesso em: 03 de fevereiro de 2013.

dessas obras díspares, nesse contexto, se deve a curadoria e a museografia, que tem a pretensão de renovar o foco de interesse e diálogos nos espaços expositivos. E o fato de algumas obras, como por exemplo, a pintura *Almofada Amarela*, 1923, de Leopoldo Gotuzzo **(RS, 1887 - RJ, 1983) e** os objetos *Nó Azul*, 2006-08, de Elaine Tedesco (RS, 1963) e *Axé – Iemanjá, 1976,* de Berenice Gorini (SC,1941)[11], serem repetidas em várias exposições reforça o trabalho curatorial de construção "canônica" dessas obras frente à coleção do museu e os rumos que a atual política curatorial indica para a renovação de seu perfil, associada ao que se pode apontar como popularização dessas obras.

Junto a um leque de questões que são, textualmente, anunciadas para por em xeque o que é entendido como contradições museológicas e canônicas da arte, numa argumentação que tem por vezes o tom de um manifesto, o que se destaca como principal objetivo das exposições é a atração do público para visitar o museu, provocando sua curiosidade a propósito das interpretações e construções curatoriais dedicada a uma coleção ainda pouco valorizada, inclusive localmente.

No entanto, a estratégia recai sempre no discurso institucionalmente articulado. A ênfase é sempre o

[11] Esta, desde que foi recuperada já participou de três exposições: *O Museu Sensível; A Invenção da Escala* e *Cromomuseu*, Da Série Orunko de 1976, a obra em fibra natural e de grandes dimensões não era mostrada pelo museu há mais de 25 anos. Estava na reserva técnica em avançado estado de deterioração. Considerada pelo diretor como uma das obras mais significativas do acervo, conforme explica no site do Museu, ela "pode ser considerada um contraponto brasileiro às obras em feltro do americano Robert Morris. A obra de Gorini, entretanto, possui uma sensibilidade da ordem do barroco, mais do que o 'minimalismo mole' de Morris (...)". Ver: < http://www.margs.rs.gov.br/acontece_expo_aberta.php?par_id=256> Acesso em 23 de agosto de 2013.

arcabouço temático que organiza as exposições e os argumentos engajam-se mais nas pré-disposições sócio-políticas da instituição do que nas condições de recepção e produção de conhecimento sobre as obras em cada novo arranjo espacial do acervo.

Declaradamente, esse discurso evita destacar o que chama de individualidades, como a primazia ou a relevância artística de algumas obras, e até mesmo a especificidade de outras na trajetória de determinados artistas. Expediente que, evidentemente, não é suficiente para a revisão da história, das ideologias e da crítica de arte que são contíguas à instituição museal e incontornáveis também nas exposições de arte.

Tantos outros

Já afirmava Barthes em Crítica e Verdade (1970) que a revisão de objetos do passado não é nem homenagem à verdade do passado nem à verdade do outro, mas, enquanto crítica, um conjunto de formas de construção de uma inteligência com elas em nosso tempo. Por isso mesmo, em exposições de arte, tal construção de inteligência presencial pode significar formas de construção de visibilidade e inteligibilidade para que, com toda a legitimidade que dispõem os museus, trazer ao público a experiência reflexiva e, por que não, de julgamento, sobre esse conjunto e o que se pode fazer com ele.

Para tanto não é preciso que se abdique da história. Trata-se, antes, de assumi-la como escrita passível de

crítica. Afinal, como disse Thierry de Duve "a história da arte é uma cadeia de jurisprudência" (informação verbal)[12].

Se no mundo todo "as exposições ocupam hoje o lugar de todas as outras informações sobre a situação da arte e do andamento da história da arte"[13] é porque ao longo da história algumas exposições são emblemáticas para diferentes compreensões da arte, para o sistema e para a renovação de cânones[14]. E são inúmeros os casos, entre locais e internacionais, grandes e pequenos eventos onde exposições se tornaram emblemáticas tanto pela reação crítica estabelecida em tempo real, quanto pelas análises posteriores e re-ordenadoras em alguns casos, das interpretações e diretrizes da própria história da arte.

Quando global e contemporaneamente a arte mudou, a crítica de arte tornou-se ineficaz em seu modelo secular. Sua tradição de esclarecimento analítico e avaliativo tornou-se dispensável para o mercado atual. Mas, desde que a arte se estabeleceu também como prática desdobrada (ou desestetizada) na convergência de linguagens e em diálogo com outras esferas do conhecimento, os meios de comunicação participam na sua disseminação e

[12] Afirmação de Thierry De Duve em palestra realizada em 21 de março de 2013, em São Paulo, no Centro Universitário Maria Antônia, por ocasião do lançamento do seu livro intitulado "Fazendo escola (ou refazendo-a?)".

[13] BELTING, 2006, p.139.

[14] Um estudo das exposições de relevante fortuna crítica e histórica poderia começar em 1855, com o galpão construído por Courbet para exposição de suas obras rejeitadas pela *Exposição Universal de Paris*, seguir pela exposição organizada por Monet em 1874 reunindo 165 quadros daqueles que seriam os Impressionistas e, a exposição de Roger Fry, em Londres, Manet e os pós-impressionistas, inaugurando uma nova categoria em 1911. Poderia ainda investigar um pouco mais os efeitos da homenagem ao *naif* Henri Rousseau organizada por Picasso e seu grupo do *Bateau Lavoir*, em 1908. Para então, mais recentemente, considerar as exposições pós-modernas no Centro Georges Pompidou (Paris) nos anos 1980: *Le Immatériaux* em 1985, de Jean François Lyotard, e *Magiciens de la Terre*, em 1989, curada por Jean-Hubert Martin.

consolidação pública com eventos, textos e imagens. E isso traz seus efeitos. Portanto, seja em museus, galerias, bienais e até mesmo através das iniciativas particulares e independentes de atuação crescente, um novo lugar para a crítica de arte (enquanto experiência judicativa e construção partilhada de sentido) assoma-se ao trabalho do curador.

No entanto, como dimensionar o alcance crítico das curadorias institucionais, assumidas como estratégias sócio-políticas para construção de sentidos através de articulações teóricas e expografias provocativas?

No caso específico do MARGS, por exemplo, delega-se ao visitante a exploração de "suas próprias vias interpretativas estabelecendo novas relações históricas e artísticas", pois a concepção curatorial labiríntica em curso evita a cronologia e a linearidade em benefício de "justaposições, confrontos e paralelos entre períodos, escolas e gêneros diferenciados, onde uma obra estará sempre ligada à outra e/ou a um conjunto de obras".[15] Isso, enquanto decisão curatorial não é exatamente uma deriva perceptiva. Pelo contrário, é uma orientação pré-concebida para o olhar que se revela, tanto mais dirigido quanto maior forem as referências anteriores que dispõe o visitante.

Vejamos um exemplo: em 2012, sob o pretexto da arquitetura como eixo temático, as estruturas políticas e sociais e as instituições de origem moderna que organizaram o mundo ocidental foram apontadas como

[15] Informação disponível em < http://www.margs.rs.gov.br/acontece_expo_aberta.php?par_id=197 > Acesso em 17 de fevereiro de 2013.

pontos de fuga para a exposição *Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos* (21/08 a 20/10 de 2012). O curador-chefe buscou no acervo obras com imagens que literalmente registram ou remetem a casas, prédios, ruínas, fachadas e interiores para amparar possíveis reflexões artísticas acerca dos modos de estar, ser e viver no mundo contemporâneo e reuniu mais de cem obras de noventa artistas. Nesse intuito, cinco artistas (quatro gaúchos) foram especialmente convidados como destaques. Nos quatro cantos da cena museográfica foram instalados os trabalhos de Carlos Krauz, Téti Waldraff, Renato Garcia e Helene Sacco, um em cada vértice do salão principal, enquanto o vão central da Pinacoteca hospedou o *Monumento a Arquitetura Moderna*, instalação do artista baiano Almandrade, projetado em 1979 e executado pela 1ª vez em 2012.

Independentemente das possibilidades de leitura – a começar pelo que pode denotar a instalação de quatro gaúchos contemporâneos nos quatro vértices da principal galeria do museu e da aproximação de obras de tantos artistas e significados distantes –, em seus desdobramentos textuais a mostra se dispõe, para além da auto-reflexão sobre a arte de curar e montar exposições, a problematizar as construções culturais de teor normativo, ideológico, de organização e controle social, em que se inserem as instituições capazes de inferir modelos de percepção e produção de sentidos. Era objetivo dessa curadoria

> (...) lidar com a duplicidade das regras produtivas do espaço, ao incluir uma galeria dentro da outra, considerando ainda a repetição

> causada pela sobreposição da assinatura do curador, titularidade da exposição e autonomia conceitual dos objetos diante do contexto em que se inserem, ou seja, em uma exposição que se realiza através de paralelismo e da sobreposição.[16]

Para tanto a mostra *Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos* incluiu uma mini-exposição intitulada *Reduções do Sentido* que reúne à seleção de obras de temática social, armas de produção artesanal. Armas de fogo e armas brancas, produzidas no interior das prisões gaúchas que, apreendidas, hoje integram o acervo do museu Dr. José Faibes Lubianca (vinculado à Academia de Polícia Civil do Rio Grande do Sul) e do Presídio Central.

Restavam "em sentido", mundo e museu, compreendidos ali como territórios de disputas sociais onde, artística, simbólica, política e eticamente, enfim, nos implicamos no que reconhecemos (ou não) no outro. Nesses territórios, incidindo nos meios de produção simbólica, as instituições culturais são tão basilares para a construção social do sujeito quanto suas forças de controle físico e coerção ideológica. Por isso, segundo o diretor do museu,

> a exposição testa as prerrogativas do espaço expositivo como uma construção cultural de teor normativo. A exposição investiga também o espaço de exposições museológico como um modo de produção e controle dos sentidos dentro do campo da percepção, ao mesmo tempo que seu parentesco com outras formas institucionais de organização e controle, a prisão entre elas.[17]

[16] FIDELIS, Gaudêncio. *Para Uma Economia da Montagem*, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.523262134357122.97445188.217935088223163&type=1 > Acesso em: 26 de agosto de 2013.
[17] Idem.

Então, na pequena galeria construída dentro do museu, ironicamente outro cubo branco erguido para *Reduções do Sentido,* éramos recepcionados por uma escultura de Xico Stockinger que esconde o rosto com os braços. Postado de costas para o conjunto de imagens e objetos que organizam a exposição, o *Gabiru* em bronze devolvia ao público a interpretação da ideologia que reiteram tanto a curadoria artística quanto a instituição museal comparando-a, hierárquica e disciplinarmente, com sistemas repressivos e carcerários.

Nos limites dessa seção, obras de Carlos Scliar, Edgar Koetz, Francisco Stockinger, Hans Steiner, Iberê Camargo, Léo Dexheimer, Leopoldo Gotuzzo e Milton Kurtz em sua maioria artistas conhecidos pelo público local, foram apresentadas juntamente com armas artesanais de produção e posse clandestina por detentos em prisões gaúchas. Mas o que aquelas armas rudimentares e letais teriam para nos apresentar no MARGS?

Além da engenhosidade e criatividade humanas, que fomentam nossa necessidade de produção de artefatos utilitários e obras arte (produções simbólicas), talvez também a ineficácia do aparelhamento ótico (metafórico) do mundo contemporâneo e de nossos sistemas de organização e representação social e simbólica (histórica). Para o que, todo relato implica, *a priori*, o ponto de vista de seu narrador. Nesse caso o próprio museu e seu curador-chefe.

Cada cabeça uma sentença

Considero que as exposições recentes do MARGS são capazes de instaurar referências fecundas para a produção artística contemporânea e à visibilidade das obras do acervo do museu. Ao problematizar as circunstâncias expositivas e museológicas locais elas se mostram instigantes e revitalizantes para a cena porto-alegrense e à própria coleção do museu, as quais desde janeiro de 2011 já foram integradas 387 novas obras, podendo, segundo estimativa de seu diretor, chegar a 700 o número de novas incorporações até o fim de 2014.[18]

Mesmo assim, talvez por limitações técnicas do modelo curatorial em curso (exposições coletivas e inclusivas sob temáticas culturalistas), algumas obras estão sendo enfaticamente repetidas ainda sem renovar muito as possibilidades discursivas para o enfrentamento histórico e artístico delas, o que poderia ampliar a proposta de familiarização e visibilidade total do acervo. Felizmente isso não inviabiliza os objetivos perseguidos pelo Museu no trato de suas coleções. Além de novas incorporações, em número surpreendente (o que pede um estudo particular), pela primeira vez na história de exposições do MARGS uma gestão se dedica a trazer à tona obras que, por anos, restavam acomodadas nos depósitos e na reserva técnica, esquecidas, sem jamais participar de uma exposição. E esse gesto público tão

[18] Esse acréscimo em número já seria suficiente para redefinir o perfil do acervo, consideradas as 3.000 peças atuais. No entanto, sem conhecer as obras é impossível qualquer avaliação nesse sentido.

óbvio e ao mesmo tempo polêmico, traz consigo múltiplos desdobramentos para repertoriar nossa cultura visual e artística em diferentes plataformas.

Por fim, preciso esclarecer que esta comunicação é apenas um recorte de reflexões em processo de construção, revisão e ampliação contínua, que participam de uma pesquisa[19] mais extensa sobre as exposições enquanto espaços potenciais para que se estabeleça (ou reinvente) a crítica de arte, na construção de sentidos e do cânone possível/passível de seu tempo e lugar. Bem como também de seus efeitos pedagógicos, em tempos de institucionalização e ampliação das demandas de mediação cultural, estética e política, em prol de uma história da arte territorializada *in situ*.

Referências bibliográficas:

ALVES, José Francisco. (org**)** *Do Atelier Ao Cubo Branco* - Um manual de trabalho. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2011. Catálogo. 32 p.:Il.

ALVES, José Francisco. *Labirintos da Iconografia*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2011. Folder da exposição.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

BELTING, Hans. *O fim da História da Arte*: uma revisão dez anos depois. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

DUVE, Thierry de. *Fazendo escola (ou refazendo-a?).* Chapecó: Argos, 2012.

FIDELIS, Gaudêncio. Um novo paradigma institucional para o campo museológico. In: ALVES, José Francisco. (org**)** *Do Atelier Ao Cubo Branco* - Um manual de trabalho. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2011. Catálogo.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem o Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

[19] Ela deriva da pesquisa que desenvolvo junto a Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob o título “Narrativas e estratégias de institucionalização da arte no Rio Grande do Sul: Bienais, exposições e outros eventos”.

Rejeições ao pop: arte e crítica na América latina dos anos 1960

Maria de Fátima Morethy Couto - UNICAMP/CBHA

Esta comunicação relaciona-se a projeto de pesquisa que desenvolvo com o auxílio do CNPq, e que trata da relação entre arte e crítica de arte na América do Sul nos anos 1950-1970. A pesquisa tem como objetivo maior investigar as conexões existentes, no continente sul-americano, entre o campo da história da arte e da crítica de arte aqui produzidas durante o período indicado, bem como refletir sobre as formas específicas de reação e de integração aos discursos hegemônicos de autoridade e de legitimação simbólica que ocorrem em nosso contexto. Procura ainda estabelecer novas relações entre obras, textos e eventos aqui produzidos e/ou realizados e que marcaram nosso debate crítico e historiográfico, sem contudo ambicionar constituir uma ideia homogênea da arte produzida na região nem tampouco preocupar-se em mapear os diferentes estilos que aqui se sucederam. Ela insere-se assim em um conjunto de iniciativas acadêmicas e curatoriais que tem buscado reavaliar os paradigmas estabelecidos nos centros internacionais sobre a chamada "arte latino-americana", sem porém descartar por completo a hipótese de que tenha havido vários "pontos em comum" em nossa história. Trata-se sim de "interpretar a persistência e as mudanças de uma história conjunta em permanente

negação", perguntando-nos, como o fez Nestor Canclini, se ao Brasil interessa de fato ser "latino-americano".[1]

A noção de "arte latino-americana" revelou-se uma construção de caráter identitário que é "incapaz de abarcar, sem escamoteamentos ou excessivas simplificações, a diversa, complexa e dinâmica produção simbólica de artistas nascidos ou residentes nessa região".[2] Todavia, como observa Ticio Escobar,

> falar de arte latino americana pode ser útil para nomear não uma essência, mas sim uma secção, arbitrariamente recortada por alguma conveniência histórica ou política, por comodidade metodológica, por tradição ou nostalgia. Enquanto o conceito for fecundo, ele é válido: serve para afirmar posições comuns, explicar e confrontar trama de uma memória indubitavelmente compartilhada, reforçar projetos regionais, acompanhar programas de integração transnacional. Serve, quiçá, como horizonte de outros conceitos a muito custo conquistados, conceitos que, em posições-chaves de poder, explicam particularidades e defendem diferenças. Conceitos que nomeiam o lugar do periférico e questionam as radiações pós-coloniais do centro.[3]

Neste colóquio, tratarei especificamente da posição de rechaço à arte pop, aqui entendida de modo largo, assumida por dois importantes críticos de artes atuantes na América do Sul durante os anos 1960/70: Mário Pedrosa e Marta Traba. Ambos os críticos engajaram-se na defesa da arte moderna, assumindo posições arrojadas, que contestavam abertamente a atualidade de uma pintura figurativa de cunho nacionalista nos anos 1950 e clamavam

[1] CANCLINI, Nestor Garcia. *Latinos Americanos a procura de um lugar neste século.* São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 38.

[2] DOS ANJOS, Moacir. "Desmanches de bordas: Notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 46.

[3] Apud WERNECK, Sylvia. "Olhando a América Latina: a relação centro-periferia nas feiras de arte". In: *3º Simpósio Internacional de Cultura e Comunicação na América Latina, São Paulo,* 2010, p. 145. Ver <http://www.usp.br/celacc/?q=node/53>

por uma arte de poder transformador, capaz de constituir um campo novo de ação.

Como sabemos, as primeiras manifestações da chamada arte pop se deram na segunda metade dos anos 1950 na Inglaterra mas foi nos Estados Unidos, na década seguinte, que esta nova arte, que se tornaria "perigosamente" próxima da cultura de massa, encontrou grande acolhida junto ao público e à crítica. Interessados em contestar a ideia de que a arte deveria ser algo sublime e misterioso, que colocaria o espectador em contato com uma realidade não menos misteriosa e sublime, e dispostos a rejeitar a retórica modernista, pautada na defesa da qualidade e do bom gosto, os artistas pop voltaram sua atenção para materiais banais e objetos do cotidiano, bem como para imagens familiares e facilmente reconhecíveis por todos, borrando as fronteiras entre as artes como também os limites entre as expressões de vanguarda e o kitsch. Rapidamente, conquistaram espaço no seleto mercado de arte norte-americano e tornaram-se referências internacionais, exportando sua produção para diversos países.

Se muitos dos jovens artistas então atuantes na América Latina não hesitaram em reconhecer o caráter inovador da arte pop e se mostraram entusiasmados pelo poder de evocação ou de denúncia da imagem, ou mesmo pela capacidade transformadora e/ou agregadora da linguagem publicitária (como os brasileiros Claudio Tozzi, Marcelo Nitsche, Rubens Gerchman, entre outros), alguns intelectuais e críticos de arte, defensores do potencial

renovador do projeto moderno, assumiram uma posição militante contra o que consideravam um "vanguardismo cosmopolita e alienante", temendo uma nova submissão a modas estrangeiras. Ressaltemos que, de modo geral, a rejeição ao pop se deu por questões que extrapolavam o puramente estético e que se inseriam em um debate de cunho claramente político, em um momento especialmente tenso de nossa história, de progressiva radicalização e enfrentamento. Este debate se caracterizava, a meu ver, pelo desejo de defender uma arte autônoma, socialmente eficaz, e em consonância com nossa condição de subdesenvolvimento. Há, além disso, no caso dos dois críticos de arte aqui estudados, a convicção do esgotamento dos cânones modernos.

É de todos conhecida a célebre declaração de Mário Pedrosa, datada de 1966, sobre o fim da experiência moderna e a abertura de um novo ciclo, de características e finalidades bastante diferentes: "Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna" afirmou. "Chamai a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença".[4] Pedrosa, porém, mostrar-se-á, nesse mesmo período, extremamente crítico a respeito do avanço da sociedade de consumo. Embora reconhecesse que a importância crescente assumida pelos meios de comunicação de massa representava uma nova etapa no "processo inexorável de transformações que regia a arte contemporânea" e acreditasse que a "*pop art* ou a

[4] PEDROSA, Mário. "Crise do condicionamento artístico". In: *Mundo, Homem, Arte em crise.* São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 92. Coletânea organizada por Aracy Amaral. Artigo publicado originalmente em 1966.

penúltima forma de antiarte surgida nos Estados Unidos e Inglaterra estava destinada à integração em capítulos de História da Arte", ele considerava que "a sociedade de consumo de massa não era propícia às artes", pois "não havia mais lugar nessa sociedade para a arte moderna, com suas exigências de qualidade e não-ambiguidade". Em sua opinião:

> Os artistas da op'art brincam com aparelhos eletrônicos ou com a luz para nos chamar a um canto e nos divertir. Os da pop ajuntam o que podem para nos impor algo que não é nem um conceito, nem uma forma, nem uma representação. Esta - do mundo - já não é mais elaborada pelos artistas, mas pela informação visual e outras. Eis o drama da arte contemporânea. As técnicas da comunicação avançam sobre a imaginação deles, num desenvolvimento cada vez mais autônomo. Os artistas debatem-se dentro de uma representação sobre o que não fizeram, nem receberam faixa, mas que se elabora sem eles.[5]

Pedrosa censurava o poder avassalador do mercado e da indústria da publicidade e a gradual transformação do artista em um trabalhador produtivo. Outrora autêntico produtor individual independente - "um fazedor de objetos, um produtor de coisas não expressamente solicitadas pelo mercado ou não para este diretamente produzidas" - o artista trabalhava agora de acordo com as injunções do mercado. Além disso, a obra de arte, em sua essência "o único objeto que não pode existir senão como produto em si mesmo", transformara-se em mercadoria, em "um objeto de consumo transitório como o automóvel, a unha e a cabeleira postiças".[6] Dentro desse espírito, Pedrosa rejeitava o otimismo ou o conformismo complacente dos

[5] PEDROSA, Mário."A passagem do verbal ao visual". In: *Idem,* p. 151. Artigo publicado originalmente em 1967.
[6] PEDROSA, Mário." Bienal e Participação... do Povo". In: *Idem,* p. 191.

artistas *pops* norte-americanos, que, inspirados pela função da publicidade, "que estimula acima de tudo o positivo das motivações para o consumo", repeliam o comentário social e a narrativa.

Em sua opinião, não foi por acaso que a *pop art* alcançou tamanho sucesso nos Estados Unidos, já que ele fora o primeiro país a integrar sua sociedade civil no contexto da produção em massa, instaurando assim uma cultura do detrito e do desperdício. E com a *pop art*, considera,

> Estamos diante de uma capitulação aberta à objetividade imediata do cotidiano. Os artistas tomam os objetos do cotidiano, do consumo de massa, e os isolam, os apresentam tal e qual são, ou os copiam, servilmente, para não haver dúvidas que não querem "transfigurar" a realidade nem muito menos transcender a nada. Ajoelham-se, passivamente, diante do objeto em si.[7]

Posição muito semelhante foi assumida por Marta Traba, em seu livro *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950/1970,* lançado em 1973, livro este que tinha como ambição estabelecer diretrizes de julgamento para a arte produzida em vários países da América Latina. Na opinião de Aracy Amaral, este estudo "fez a projeção continental de Marta Traba":

> Com esse trabalho ela garante para si a primazia de pensar a produção plástico-visual do continente como um todo, tentando focalizá-la em função de condicionantes comuns a toda a região. Pela primeira vez, um critico de arte tenta articular características e tendências da arte enquanto uma expressão de uma cultura latino-americana, transcendendo as fronteiras políticas de cada um de nossos países. Àquela altura, só Marta Traba pôde fazê-lo, em virtude dos seus

[7] PEDROSA, Mário."Veneza: feira e política das artes". In: *Idem*, p. 85. Artigo publicado originalmente em 1966.

> deslocamentos constantes, de sua observação aguda, de suas contínuas mundanas de país (Porto Rico, Colômbia, Venezuela, Argentina, onde se formou, e passagem obrigatória por Paris, como típico elemento do meio intelectual argentino).[8]

"Veemente, polêmica, passional, culta", Traba, tanto quanto Pedrosa, imprimiu sua marca em um debate cultural tensionado por uma situação política crescentemente repressiva. De origem argentina, trabalhou na revista *Ver y Estimar,* dirigida por Jorge Romero Brest, de quem foi discípula e, em seguida, opositora. Em Paris, conheceu seu primeiro marido, o jornalista colombiano Alberto Zalamea, com quem residiria em Bogotá. Traba tornar-se-ia a primeira diretora do Museu de Arte Moderna de Bogotá. Todavia, sua posição política de esquerda e sua defesa da Revolução Cubana resultariam em sua extradição da Colômbia. Anos mais tarde, já vivendo com o crítico literário Angel Rama, teve seu visto de residente permanente negado pela administração Ronald Reagan. Traba e Angel Rama faleceram em um acidente de avião, ocorrido em 1983.

Sua escrita é ácida, incisiva, suas colocações francas e polarizadoras. Contudo, talvez em função da ambição totalizante do livro *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas,* sua leitura se faz hoje difícil, cansativa. São muitos os artistas, eventos, obras e intelectuais por ela citados, em um esforço incessante de atualização - e convencimento - do leitor. Traba faz alusão e procura analisar o cenário artístico de diferentes países da América Latina, desde os de maior vocação cosmopolita

[8] AMARAL, Aracy. "Marta Traba e o pensamento latino-americano". In: *Textos do Trópico de Capricórnio.* São Paulo: Ed. 34, 2006, vol. 2, p. 24.

(como México, Argentina, Venezuela) aos mais "isolados", de cunho localista (como Paraguai, Equador, Porto Rico, Guatemala, Cuba). Ressalte-se, contudo, que ela pouco se estenderia sobre a arte brasileira do período; seus comentários a nosso respeito são superficiais e se resumem a referências elogiosas à pintura realizada pelos nipo-brasileiros, tais como Manabu Mabe, Tomie Ohtake e Kazuo Wakabayashi. Outro artista brasileiro por ela citado com grande apreço é Marcelo Grassmann, cujas "estranhas visões o qualificam com o um dos poderosos inventores do continente".[9]

Suas fontes teóricas são recorrentemente mencionadas, destacando-se as referências aos estudos de Pierre Francastel, Arnold Hauser, Argan, Herbert Marcuse e Darcy Ribeiro, a quem Traba expressa sua mais profunda admiração. Sua simpatia para com o trabalho de Greenberg também se faz evidente, já que pratica uma crítica de gosto e tem especial interesse por uma arte moderna de cunho expressivo. Contrária à arte de cunho conceitual, em diversos momentos de seu texto tece críticas aos happenings que então se faziam cada vez mais frequentes. Suas observações a este respeito são repletas de adjetivos pejorativos.

Traba defende, não sem contradições, o que chama de arte de resistência para a América Latina, uma arte que assuma sua independência dos padrões publicitários vigentes, de matriz, a seu ver, norte-americana. Contra

[9] TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-70.* Buenos Aires: Siglo Veintuno Editores, 2005, p. 136-137. Uma versão para o português foi publicada em 1977 pela Editora Paz e Terra mas se encontra esgotada.

a ditadura da tecnologia e a assimilação da arte ao puro signo, ela propõe uma estética que reafirme o poder de criação e de transformação da arte. Oferece como exemplos desse tipo de proposta renovadora e autônoma o trabalho artistas como José Luiz Cuevas (México) Fernando Szyslo (Peru), Alejandro Obregon (Colômbia), Ricardo Martinez (México). Contudo, como observa Aracy Amaral,

> [Traba] teve terríveis contradições e isso confere bem a medida de sua dimensão humana, que a fez tão amada e respeitada quanto rejeitada. As idéias que teoricamente expunha não nos pareciam, com freqüência, encontrar uma correspondência nos exemplos citados (é o caso, parece-nos de Fernando De Szyslo ou mesmo de sua defesa de Cuevas).[10]

De modo dicotômico, Traba estabelece uma oposição entre áreas abertas e áreas fechadas na América Latina. As áreas abertas compreenderiam as metrópoles de países francamente receptivos ao intercâmbio com o exterior, como Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro e Caracas e em que se observam "uma assimilação que chega a ser, por vezes, ansiosa de modelos europeus e americanos, assim como o desejo tácito de assimilar-se a tais modelos, conciliando toda diferença". Já as áreas fechadas, seriam compostas por países em que o contato é mais rarefeito, em que as estruturas de tradição, de cunho muitas vezes indigenista, ainda vigoram, como Peru, Colômbia, Equador. Em sua análise, deveria-se exaltar a "capacidade de mitificar, ou mitologizar, de arrancar a realidade nacional do subdesenvolvimento e transpô-

[10] AMARAL, Aracy. "Marta Traba e o pensamento latino-americano". Op. Cit., p. 28.

la a um nível mágico, mítico, ou puramente imaginativo" das áreas fechadas em função de sua capacidade de se colocar "acima da possível imitação de tarefas proposta pela sociedade altamente industrializada":

> esta tendência a ocultar a realidade imediata - conseguindo situações imaginárias de tanta força e concreção como as reais - deve ser julgada como uma das correntes mais interessantes surgidas da resistência latino-americana no período 1950-60 e, também como uma séria contraproposta, que enfrenta as tendências estrangeiras destinadas a garantir uma arte lúdica, tanto no pop norte-americano quanto no europeu em seus efeitos de espaços ambientais e criação de objetos.[11]

Não há de sua parte, porém, nenhum desejo de celebrar o exótico ou o "genuinamente" autóctone. O artista equatoriano Oswaldo Guayasamin é por ela duramente criticado. Guayasamain, afirma Traba, "faz com a pintura moderna de Equador o que os três grandes muralistas fizeram à mexicana: impõe o terror e estabelece uma ditadura estética, fora da qual não parece possível sobreviver".[12] Ressalte-se que ela era claramente avessa à retórica e à estética "oficial" dos muralistas e procurava celebrar aqueles que, como Cuevas, souberam romper com os códigos visuais por eles impostos.

Por outro lado, ela denuncia com igual veemência o colonialismo estético dos EUA, responsável, a seu ver, por uma crescente homogeneização cultural da América Latina. Em sua opinião, "os acontecimentos mais significativos dos últimos anos provam a irrevogável

[11] TRABA, Marta. *Op. Cit.,* p. 99. Uma versão para o português foi publicada em 1977 pela Editora Paz e Terra mas ela se encontra esgotada.
[12] *Idem,* p. 89.

satelitização da arte nova latino-americana; a dominação das ideias artísticas norte-americanas foi autoritária e imbatível".[13]

Dentro dessa perspectiva, ela não pouparia críticas ao que chamou de ditadura ou drástica discriminação Romero Brestiana a partir do Instituto Di Tella, bem como ao parque de diversões, de puros efeitos, em que se transformara a arte cinética na Venezuela dos anos 1960. A sociedade argentina, de onde saíra para viver em Paris, era, a seu ver "linear, niveladora, bairrista, aterrorizada pela excepcionalidade e pelo pavor ao ridículo, uniforme, castradora, produtora de modelos para armar".[14] Já a seção de artes visuais do Instituto Di Tella, criada em 1960, seria apontada como uma das grandes responsáveis por modificações abruptas da arte argentina, fazendo-a "queimar todas as etapas e passar do provincialismo irremediável (…) para um internacionalismo colérico". O pop argentino, em sua opinião, era "um movimento que se caracterizou por sua dedicação ao espetáculo e sua paixão pelo escândalo que o confunde constantemente com intenções e situações do happening".[15] Venezuela, por sua vez, transformara-se em uma sucursal dos Estados Unidos:

> Ao fim e ao cabo o cinetismo venezuelano, seus cultores, propulsores e descendentes, assim como os neoplásticos e minimalistas, correm atrás de uma imagem fria, irreal, e às vezes (não sempre) alucinante, de um mundo de ficção científica; nenhuma sociedade artística rendeu tal honraria, como a caraquenha, à técnica e aos experimentos destinados a aperfeiçoá-la.[16]

[13] *Ibidem,* p. 143.
[14] *Ibidem,* p. 132.
[15] *Ibidem,* p. 194.
[16] *Ibidem,* p. 190.

Sobre a Bienal de São Paulo, ela afirma:

> A Bienal foi o primeiro e principal veículo de internacionalização da arte no continente, já que determinou a extinção das identidades e deslocou os valores artísticos da expressão até a compulsão. Salvo casos realmente excepcionais, como o grande prêmio de escultura à chilena Marta Colvin e à argentina radicada em Paris, Alicia Penalba, ou o prêmio menor ao colombiano Ramírez Villamizar, entre outros (...), os prêmios da Bienal foram assinalando, progressivamente, aqueles artistas suficientemente rápidos para metamorfosear-se com a moda e demonstrar assim sua agilidade para estar em dia.[17]

Para Traba, a décadas de 60/70 foram décadas de entrega, em que nossos artistas cederam aos apelos e promessas de uma arte da pura celebração do signo e de fácil leitura. A seu ver, "os acontecimentos dos últimos anos provam a irrevogável satelização da nova arte latino-americana; a dominação das idéias artísticas norte-americanas foi autoritária e imbatível".[18] Como observa Florence Bazzano-Nelson na introdução à reedição argentina do livro aqui analisado, "percebe-se um marcado ceticismo frente às novas pautas estéticas", comparável, a meu ver, ao de Mário Pedrosa. Mas, de todo modo, continua a autora, "os erros de Traba foram mais interessantes do que os acertos de muitos críticos porque suas teorias continuam apresentando interrogações relevantes ao campo artístico e crítico da América Latina".[19]

Apesar de todas as críticas proferidas à difusão e assimilação de uma estética pop no continente sul-americano, Traba, assim como Pedrosa, soube reconhecer

[17] *Ibidem,* p. 198.
[18] *Ibidem,* p. 143.
[19] BAZZANO-NELSON, Florence. "Câmbios de margen: las teorias estéticas de Marta Traba". In: *Ibidem,* p. 31.

o valor de experiências locais de “nacionalização do pop”, que se salvavam da tentação mimética ao se servir dos “signos nova-iorquinos” de modo crítico e agressivo, capaz de construir uma nova relação com a realidade circundante. Ambos os críticos continuariam a crer no poder revolucionário e estratégico das manifestações artísticas dos países em desenvolvimento, pois acreditavam que “abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germinava a vida”.[20]

[20] PEDROSA, Mário. ,”Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”. In: *Mundo, Homem, Arte em crise.* Op. Cit., pp. 339-340. Artigo publicado originalmente em 1975.

A Revista Martín Fierro e o Projeto de Arte Moderna

Maria Lúcia Bastos Kern - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, CNPq e CBHA.

Resumo: A criação da revista quinzenal Martín Fierro (1924-1927), em Buenos Aires, tinha como meta estabelecer um projeto de renovação estética e de integração das atividades dispersas dos novos escritores, artistas e arquitetos para dar certa unidade ao movimento moderno a ser implantado. A comunicação tem como objetivo analisar o projeto de arte moderna, através de textos da crítica de arte, e de identidade cultural da revista.

Palavras-Chave: Martín Fierro, Arte Moderna e Projeto Estético.

Résumé: La création du magazine bimensuel Martín Fierro (1924-1927), à Buenos Aires, visait à établir un renouvellement esthétique de la conception et l'intégration des activités dispersées des nouveaux écrivains, les artistes et les architectes pour donner une unité au mouvement moderne pour être déployée. La communication vise à analyser la conception de l'art moderne, à travers des textes de critique d'art et l'identité culturelle de la revue.

Mots-Clés: Martín Fierro, Art Moderne et design esthétique.

I. Introdução

Em Buenos Aires, nas primeiras décadas do século XX, foram recorrentes os debates entre intelectuais a respeito do nacionalismo, do cosmopolitismo e da arte moderna face à modernização da Argentina e às rápidas transformações sociais e culturais. Esses debates se processaram através de novos periódicos, os quais difundiam distintas concepções relativas às atividades culturais no país e às vanguardas internacionais. Muitos dos periódicos representavam ideologias de diferentes grupos de intelectuais e estratégias de intervenção política, outros estabeleceram programas com vistas à educação do público e à estruturação do campo de arte moderna em contraposição ao *status quo*. As distintas estratégias foram motivos de críticas e oposições do grupo de artistas de esquerda, oriundos do meio operário, que defendiam a arte com função social efetiva. Foi neste cenário de múltiplas concepções e divergências que os artistas que estudaram na Europa encontraram em seu país, quando retornaram, fato que os estimulou a atuarem como protagonistas para consolidação da arte moderna e o estabelecimento de estratégias para a sua divulgação e formação de público.

Desde os festejos do Centenário da Independência (1910)[1] e as mudanças sociais, econômicas e culturais, decorrentes dos processos de imigração e modernização da Argentina, a cidade de Buenos Aires, centro da expansão cultural, tornou-se cosmopolita e o nacionalismo se acentuou,

[1] Durante os festejos da independência política foi organizada uma grande Exposição Internacional de Arte, da qual participaram dezoito nações. A França remeteu 480 obras de artistas do Impressionismo, Simbolismo e de movimentos do início do século XX. A Espanha compareceu com 300 obras de artistas nacionalistas e do Modernismo.

sobretudo, entre os líderes políticos e intelectuais originários do meio rural. O otimismo resultante das previsões de progresso não perdurou muito, diante do impacto imigratório e dos conflitos sociais e políticos resultantes.[2] Os intelectuais, formados pelas convicções do Simbolismo, espiritualismo e Modernismo estimularam o debate ideológico e exerceram cargos importantes junto às instituições oficiais e ao campo erudito.[3]

Em Buenos Aires, o ambiente artístico era dominado por obras presas à temática nacional, as quais exaltavam a paisagem do pampa e o tipo social do gaúcho em suas atividades campeiras, como se pode verificar nas pinturas de Carlos Ripamonte, Cesáreo Quirós e Fernando Fader.[4] Nos anos de 1910 e 20, as instituições de arte oficiais também estimulavam as representações visuais vinculadas aos signos nacionais e a tradição narrativa como processo de resistência à modernidade.

---

[2] A crise ampliou com os conflitos sociais liderados pelas organizações operárias, formadas em grande parte por imigrantes, anarquistas e socialistas, que reivindicavam maior participação política nas decisões nacionais e melhores condições de trabalho. Ver BARBERO, M. I.; DEVOTO, F. Los nacionalistas (1910-1938). Buenos Aires: CEAL, 1983. p.16-17.

[3] Dentre os escritores destacavam-se: Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones e Manuel Gálvez. O primeiro foi reitor da Universidade de Buenos Aires (1926-30), durante o governo de Hypólito Yrigoyen. Lugones, de família de grandes proprietários rurais, defendeu inicialmente ideias socialistas e escrevia no jornal *La Vanguardia*. Ao absorver as concepções espirituais de Ruben Dario, começou a remeter matérias para o jornal *La Nación* e assumiu a defesa de valores conservadores. Recebeu prêmios literários (1926), e presidiu a Sociedade Argentina de Escritores (1928). Manuel Gálvez foi membro da Academia Argentina de Letras, da Real Academia de Espanha (1928) e indicado três vezes para o Prêmio Nobel de Literatura, em 1933, 1934 e 1951.

[4] A presença do nacionalismo na arte e nos debates entre os intelectuais foi, em geral, decorrente do temor de desintegração social resultante do processo de modernização, da entrada de grande contingente de imigrantes europeus, de 1891 a 1914, e do consequente crescimento da população e do espaço urbano. Os estrangeiros ao buscarem a igualdade e a inserção social, fizeram uma série de reivindicações políticas e greves, que geraram frequentes conflitos sociais. Essas tensões ideológicas e estéticas também se fizeram presentes no campo de arte.

Na literatura, alguns escritores se apoiavam no espiritualismo e Modernismo de Ruben Dario; e nas artes havia remanescentes do simbolismo e do Impressionismo francês, sendo que o último estava presente também nas obras de alguns artistas nacionalistas.[5]

O crescimento econômico propiciou o aumento de bolsistas no exterior, nos anos de 1910 e 20, que se dirigiram, principalmente, à Itália e à França, e em menor número à Espanha e Alemanha. Os contatos dos artistas com as inovações plásticas europeias permitiram a absorção de distintas concepções artísticas e, conseqüentemente, tensões no interior do campo de arte.

Dentre as inúmeras iniciativas em prol da institucionalização de práticas artísticas inovadoras, foi criada por um grupo de escritores e artistas a revista quinzenal *Martín Fierro (MF,* 1924-1927),[6] cujo nome fazia alusão à obra literária de Hernández (1872). O grupo tinha como meta estabelecer um projeto de renovação estética e de integração das atividades dispersas dos novos escritores, artistas e arquitetos para dar certa unidade ao movimento moderno a ser implantado. Os colaboradores, oriundos inicialmente do *Ultraísmo*,[7] assumiram a função

[5] O campo de arte na Argentina encontrava-se no início do século estruturado em instituições do Estado: o Museu (1895), a Academia (1905) e o Salão Nacional de Belas Artes (1911), comprometidas com o estímulo à arte argentina.

[6] A revista foi criada por Evar Méndez, que convidou para a redação Oliverio Girondo, Luiz Franco, Ernesto Palácio, Pablo Rojas Pax. Colaboraram ainda Jorge L. Borges, Alberto Prebisch, Sergio Piñero, dentre outros. A revista termina em 1927 nos números 44 e 45, por razões políticas. A direção não aceita fazer campanha para candidato à presidência da Argentina.

[7] O *Ultraísmo* se constituiu como primeiro movimento literário e artístico de vanguarda na Espanha, que se opunha aos regionalismos e nacionalismos. Foi criado em Sevilha em 1919 e se difundiu no ano seguinte em Madri, a partir de vertentes distintas: uma apoiada no Expressionismo alemão do pós-guerra, e outras no Futurismo italiano, no Creacionismo e no Construtivismo da poesia francesa. Ultra significava o sentido

de militar em prol das novas práticas artísticas e difundi-las ao público.[8] No manifesto publicado no quarto número da revista, eles reagiram "frente à ridícula necessidade de fundamentar nosso nacionalismo intelectual, inflando valores falsos (...)", salientaram que estavam diante de "uma Nova Sensibilidade" e que deveriam "descobrir novos meios e formas de expressão".[9]

O grupo de *MF* revisou a tradição cultural nacional e debateu o cosmopolitismo, para construir a nova identidade circunscrita ao meio urbano. Os seus mentores buscaram promover a unidade diante da diversidade étnica e cultural, que compunha a moderna sociedade argentina, na tentativa de solucionar os conflitos sociais gerados pelo intenso fluxo de imigração europeia e de diversificadas práticas culturais. A *argentinidade,* defendida por Evar Méndez, diretor da revista, foi definida na cidade, pois, para ele, ela congregava a "síntese do país", isto é, da cultura nacional e da modernidade.

O espaço urbano constituía-se no *locus* de constantes transformações, num ritmo acelerado, que estimulava os artistas às novas percepções e experimentações poéticas. Foi nesse espaço em ebulição que a crítica de arte de *MF* e de outros periódicos de vanguarda, dos anos de 1920,

dinâmico que deveria identificar a nova arte. A revista *Ultra* era o espaço no qual os artistas produziam suas experiências, buscando a renovação, sem fins unitários. As formas esquematizadas e construídas eram trabalhadas na poesia e nas artes visuais com o fim de atingir a sua pureza. Jorge e Norah Borges introduziram na Espanha a lírica expressionista, após estadia na Suíça (1914-18) e, depois, em Buenos Aires. KERN, Maria Lúcia Bastos. Arte argentina. *Tradição e modernidade.* Porto Alegre: Edipucrs, 1996. p. 125-139.

[8] MASIELLO, Francine. *Lenguage e ideologia.* Buenos Aires: Hachette, 1986. p. 62-71. Nos anos de 1920, apareceram em Buenos Aires revistas literárias e artísticas de teor moderno, como por exemplo, *Prisma*, revista mural, e *Proa,* que difundiram o *Ultraísmo*.

[9] *Martín Fierro* 4, 15 mayo de 1924. p. 1.

exerceu a função de analisar a modernização de Buenos Aires e de informar ao público as inovações em curso na Europa e de seus propósitos. Para tal, eram incorporadas ao texto as fotografias das cidades, da arquitetura racional, de máquinas e das novas tecnologias, além das reproduções de obras de arte modernas europeias. Segundo Evar Méndez, a carência de informações era tão grave, que condicionou os editores da revista a reproduzirem pinturas de artistas franceses e dos novos artistas argentinos.[10]

O grupo de *MF* propôs um programa para transformar o circuito tradicional de consagração do artista, visando criar outras estratégias de acesso para os jovens, através de concursos e premiações. A revista apoiou os artistas que foram estudar na Europa, tais como: Emilio Pettoruti, Hector Basaldúa, Aquiles Badi, Horacio Butler, Alfredo Bigatti, dentre outros. Eles absorveram os aspectos construtivos da nova arte, nos quais o desenho ordenado exercia o controle da expressão subjetiva. A noção de construção dominava os discursos estéticos e políticos europeus do após primeira guerra, como mecanismo para a renovação pautada na tradição, e para o estabelecimento da ordem depois de um momento de *caos.* Esta noção também estava presente no *Ultraísmo* e dominou os discursos dos críticos de arte argentinos e franceses em *MF*.

Os críticos de arte argentinos, Alberto Prebisch e Ernesto Vautier, informavam o leitor sobre as inovações e analisavam a arte local; e os franceses faziam considerações a respeito dos eventos em Paris e das obras

[10] ALCALÁ, M.; SCHWARTZ, J. *Vanguardas argentinas anos 20.* São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 193.

que estavam sendo expostas. Nessas ocasiões, eles não eram persuasivos como os argentinos, mas apresentavam as suas visões teóricas sobre os fenômenos artísticos que estavam em processo e enfatizavam a retomada da arte do passado.

Os críticos de arte argentinos se mostravam permeáveis às teorias difundidas na revista *L'Esprit Nouveau* (1920-25), e os estrangeiros que colaboravam com *MF* não se distanciavam de suas concepções estéticas conectadas, em geral, com o *Retour à L'Ordre*. A composição da arte, cujas formas deveriam ser construídas pela geometria, também estava presente na poesia de *MF*. "Construímos, de acordo com as necessidades arquitetônicas de um poema".[11] Tanto no manifesto desse periódico, como nos textos da crítica de arte observa-se a grande exaltação à máquina e à tecnologia, como signos da modernidade, que melhor revelavam o progresso e o anacronismo da arte oficial argentina.

Dentre os críticos estrangeiros pode-se salientar Maurice Raynal, que escrevia também para a revista *L'Esprit Nouveau*; André Lhote, militante do *Retour à L'Ordre* e mestre de muitos dos artistas argentinos; Waldemar George, crítico de arte que se dizia independente e que colocava em xeque a obra de Picasso e promovia outros modernos; André Salmon, companheiro de Picasso no *Bateau Lavoir* (1905), mas que em dezembro de 1919 começa a exaltar a "ordem clássica"; e Marcelle Auclair.[12] Eles constituíam a

[11] BORGES, J. L. et alii. *Boedo y Florida*. Buenos Aires, CEAL, 1980, p. 19.

[12] Marcelle Auclair foi nomeada por Sergio Piñero, como correspondente da revista em Paris. Ela viveu uma temporada no Chile e ficou surpresa com as mudanças da arte na França.

geração que procurou revisar os primeiros movimentos de vanguarda e que estabeleceram, juntamente, com os artistas as sínteses ordenadas que permeavam os discursos teóricos e plásticos dos anos de 1920.

Maurice Raynal foi apresentado em *MF* como o crítico de arte que se dedicou a controlar o Cubismo em suas relações com a tradição e a estética.[13] No artigo "Del Impressionismo al Cubismo" ele analisou as transformações que ocorriam na pintura e salientou a decadência do primeiro devido à perda de "contato com a disciplina arquitetural dos antigos".[14] Discorreu sobre a importância de Cézanne e Seurat para a retomada da "harmonia arquitetural", detendo-se no Cubismo para referir-se aos "procedimentos da nova escola que tenderam a construir conjuntos homogêneos" e a "uma arquitetura na qual o culto da construção e da linha, fariam do quadro (...) um objeto de construção impecável provido de um estilo". [15] Para o crítico francês, "o Cubismo era antes de tudo um verdadeiro retorno à sobriedade das linhas e cores".[16] Raynal referia-se não ao Cubismo, mas à pintura pós-cubista inserida no processo de *retour à l'ordre*. Ele identificava o Cubismo com a escola e a previsibilidade de um estilo, sem os excessos de individualismos. O autor, igualmente como André Salmon (1920), destacou a importância da obra de Seurat, por ter sido "o primeiro a construir e a compor".[17]

[13] *Martín Fierro* 29/30, 8 junho 1926, s.p.
[14] *Martín Fierro* 29/30, 8 junho 1926, s.p.
[15] *Martín Fierro* 29/30, 8 junho 1926, s.p.
[16] *Martín Fierro* 29/30, 8 junho 1926, s.p.
[17] *Martín Fierro,* 29/30, 8 junho 1926, s.p.

André Lhote escreveu sobre a obra de Seurat, na revista *Valori Plastici,* em 1922, quando conceituou o sentido de construção em pintura e concluiu que o artista francês construiu, "sem renunciar" à "modulação", a partir de "formas também despojadas, depuradas".[18] Cézanne e Seurat representavam, nesse momento, os artistas que impuseram a ordem após a "degeneração dos Impressionistas" e que pesquisaram a tradição clássica, principalmente, francesa.

Maurice Raynal, no entanto, não deixou de situar as mudanças que ocorreram na pintura (1908-1914), como o "retorno à análise dos planos, dos volumes e até um conceito mais pictórico".[19] Ele enfatizou "a emoção particular que provoca os cânones plásticos referidos em forma geométrica".[20] Raynal acrescentou que a retrospectiva dos Independentes mostrou que "o Cubismo (...) obedece rigorosamente aos verdadeiros princípios da tradição (...) como são os cânones plásticos, as regras da composição, os efeitos das oposições, em uma palavra, de todas as disposições técnicas em virtude das quais os mestres adquiriram sua reputação".[21] O argumento conclusivo do artigo foi no sentido de sublinhar os princípios que constituíam o "cubismo francês", de Lhote, e as imagens das pinturas deste artista, de Seurat, Vlaminck, Picasso, Chagall, as quais mantinham a aparência da realidade visível.

[18] LHOTE, A. "Georges Seurat". VALORI PLASTICI, Roma, 1922, p. 8.
[19] *Martín Fierro*, 29/30, 8 junho 1926, s.p.
[20] *Martín Fierro*, 29/30, 8 junho 1926, s.p.
[21] *Martín Fierro*, 29/30, 8 junho 1926, s.p.

André Lhote remeteu para *MF* um artigo a respeito da obra de Maria Blanchard, destacando as formas geométricas e construídas.[22] Para ele, a artista conseguia conciliar a austeridade do desenho com a ingenuidade, sobretudo, na obra *La Comulgante* (1916-19).[23] A pintura de Blanchard aliava a disciplina e a ordem intelectual à espiritualidade. O autor era conhecido como o pintor arquiteto, pela constância da forma geométrica construída e das leis clássicas. Em geral, seus textos eram dogmáticos e persuasivos, mas nesse artigo o crítico expôs suas ideias de forma moderada.[24]

André Salmon, no artigo "Figari em Paris" analisou as obras da segunda exposição do artista uruguaio, e as relacionou com os pressupostos teóricos caros a Lhote. Na sua acepção o pintor não tinha em vista copiar as aparências do mundo visível, mas criar a partir da pesquisa formal.[25] Entretanto, deve-se sublinhar que Figari não era adepto do desenho rígido geométrico, nem do *beau métier.* A sua pintura era densa, pastosa e deixava à vista as pincelas e os gestos do artista. O uruguaio se dizia moderno, porém conectado com as

[22] *Martín Fierro*, 41, 28 maio 1927, s.p.

[23] Óleo s/tela, 154 x 114 cm. Museu Reina Sofia, Madri. A artista praticava pintura cubista, mas nessa época ela retomou a figuração, o *beau métier* e a ordem.

[24] *Martín Fierro*, 38, 26 fevereiro 1927, s.p. Waldemar George, crítico nos anos de 1920 do periódico *L'Amour de L'Art*, como representante do pensamento modernista, enviou para *MF* um artigo sobre o monumento eqüestre em homenagem ao General Alvear, que Antoine Bourdelle fez sob encomenda para o governo argentino. George comparou o conjunto escultórico ao "Colleone" de Verrochio, em que destacou a unidade e harmonia que Bourdelle apresentou na "composição, ampla, rítmica, racional e sempre resplandecente de força".

[25] *Martín Fierro*, 26, 29 dezembro 1925, s.p. "Figari não havia contado com aquele eterno conflito tão graciosamente caracterizado por nosso André Lhote o conflito da Senhora Natureza e da Senhora Pintura (...). Figari (...) criou a possibilidade de pedir às cores (...); um meio de traduzir com tanta rapidez (...). Senhora Pintura impôs suas leis ao intelectual muito (...) sensível".

tradições culturais de seu país, presentes nos temas representados.

É interessante observar certa concordância entre os discursos da crítica de arte e as recorrentes questões relativas à construção formal, à depuração e à ordenação compositiva. Estas questões eram analisadas em distintas obras contemporâneas e revelavam a concepção de modernidade, pautada na revisão de certos mestres do passado e de apropriações das vanguardas, porém preservando a disciplina do desenho e a ordem. Ao mesmo tempo, percebe-se que não eram mencionados na revista certos movimentos, como as Abstrações, o Dadaísmo, o Surrealismo e o Expressionismo alemão

Marcelle Auclair observou este fenômeno, quando analisou o campo de arte na França dividido entre modernistas que não queriam transgredir e provocar rupturas, produzindo assim obras de menor importância; e os movimentos como o Surrealismo e o Abstracionismo, que eram em geral condenados pelas instituições oficiais ao questionarem os seus fundamentos convencionais de arte.

Ela foi apresentada na revista *MF*, como escritora e crítica de arte francesa que residiu muitos anos no Chile, mas que ao retornar ao seu país (1923), percebeu as mudanças artísticas e começou a colaborar para *La Nouvelle Revue Française*, entre outras publicações europeias e latino-americanas. Auclair foi convidada a enviar matérias com certa regularidade, para informar

os argentinos a respeito dos movimentos artísticos na França.

A recorrência aos valores plásticos, oriundos da tradição, denotavam a identidade da crítica de arte com o *retour à l'ordre* ou "cubismo francês" e as ideias que norteavam a revista *L'Esprit Nouveau*, cujos métodos de criação artística, fundamentavam-se em pressupostos teóricos e normativos da tradição clássica e da releitura da história da arte francesa, que permitiram qualificar artistas como Chardin, Cézanne e Seurat; e sacrificar todos aqueles que não se coadunavam com suas convicções.

As concepções de arte moderna exportadas pela França, nos anos de 1920, apresentavam-se estruturadas nos valores expostos pela crítica de arte em *MF*. Esses também se identificavam, em parte, com o pensamento de Alberto Prebisch e Ernesto Vautier, críticos de arte argentinos, que imbuídos pelas ideias de *L'Esprit Nouveau* procuravam informar e formar o público a respeito de uma visão parcial da modernidade.

Oliverio Girondo, redator de *MF*, em suas memórias a respeito do periódico comentou que havia um contraste entre a multiplicidade literária em relação à "nítida firmeza de sua orientação em Artes Plásticas" e Arquitetura, sob controle dos dois críticos e arquitetos, cujas ideias se baseavam no pensamento de Le Corbusier.[26] A arte alemã era praticamente ignorada, exceto num artigo de

[26] *El periodico Martin Fierro*. Buenos Aires, 1949. p. 47, 50. Os textos sobre artes e arquitetura eram, em geral, de autoria, de Prebisch e Vautier. Le Corbusier colaborou com a revista, com o texto: *Por una arquitectura*.

Sandro Piantanida, que acreditava que ela retrocedeu motivada pelo "misticismo", pelo "fantástico" e pelo "grotesco religioso". Ele ainda sublinhou que essa expressão artística se distanciava do espírito latino, porém sem justificar.[27] Ao analisar a situação da arte italiana contemporânea, o crítico observou que "Em meio ao caos (...) a Itália salvou o tradicional espírito clássico (...) inerente à natureza do artista", à sua visão de mundo e ao "equilíbrio entre a faculdade de comover-se e a faculdade de (...) expressar".[28]

As ideias emitidas pelo crítico de arte evidenciam a sua acepção de arte moderna, atrelada à ordem clássica e ao controle da subjetividade. Essas concepções não eram neutras e revelam o apego às tradições como estratégia de controle da modernidade, comuns também no Novecentismo italiano.

Beatriz Sarlo observou a desatenção dos dirigentes de *MF* às vanguardas europeias mais radicais, e afirmou que isto se devia à adesão dos membros ao "Cubismo francês" e ao *Ultraísmo*. Para ela, o teor nacionalista e, ao mesmo tempo, cosmopolita da revista permitiu certa heterogeneidade da produção literária e a ausência de ação iconoclasta.[29] No entanto, deve-se salientar que o nacionalismo não era estimulado pela crítica de arte argentina em *MF*, mas que o resgate da

[27] PIANTANIDA, S. Descubrimiento del Cubismo II. In: *Martín Fierro*, 24 janeiro 1925. s/p.
[28] PIANTANIDA, S. Descubrimiento del Cubismo II. Opus Cit., s/p.
[29] 25 SARLO, B. et alii. *Ensayos Argentinos*. Buenos Aires, CEAL, 1983. p. 165-6. Mesmo a literatura surrealista era pouco difundida em *MF*. A autora citou apenas um artigo sobre Soupault que foi enviado por Jean Prevost e que Marinetti foi muito homenageado pela revista, quando esteve em Buenos Aires.

memória nacional estava presente em alguns discursos dos críticos franceses.

O grupo de escritores e artistas parece aceitar as novas acepções de arte moderna, ao convidarem os colaboradores para a revista e conviverem, em Buenos Aires, com o campo intelectual permeado pelos nacionalismos e pela forte política de manutenção das tradições rurais. Neste momento, a ascendência cultural francesa era acentuada entre os intelectuais e artistas argentinos. Entretanto, os últimos não se restringiram apenas aos modelos franceses, mas buscaram na arte italiana subsídios para a criação de novas poéticas.

MF procurou construir as novas poéticas apoiadas no espaço urbano e com a meta de pensar a nação e integrar as distintas etnias que compunham o território argentino, diante das tensões sociais geradas pela intensa imigração europeia e por grupos radicais. A criação da nova identidade e a revisão do nacional, somados ao próprio cenário artístico local e internacional, condicionaram a possibilidade de consagração, na década de 1920, de movimentos de vanguarda mais arrojados. Os artistas que se lançavam nesses movimentos enfrentavam resistências, como foi o caso de Xul Solar, que colaborou com a revista, mas nunca foi motivo de texto com maior análise e aceitação de sua obra.

A Gravura Informal no RESUMO - JB (1963-1972)

Maria Luisa Tavora - CBHA/EBA/UFRJ

Resumo: O RESUMO JB foi uma das mais consequentes exposições periódicas organizadas nos anos 60. A partir de 1963 e durante 10 anos foi organizado pelo crítico de arte Harry Laus do Jornal do Brasil. Participavam todos os artistas que tivessem realizado exposição individual no Rio de Janeiro, no ano anterior à seleção. Esta exposição coletiva foi um dos canais de consagração dos artistas gravadores dos anos 60. O caso exemplar, neste cenário, foi o de Fayga Ostrower, premiada por quatro vezes com gravuras abstratas. Destaca-se a premiação de 1968, quando expôs o Painel do Itamaraty, obra síntese que compõe a história da abstração sensível, no Brasil. A premiação beneficiava o artista e estendia prestígio às instituições e galerias promotoras.

Palavras-chave: poéticas informais. exposições individuais. crítica de arte

Abstract: Resumo JB was one of the most important exhibitions of its time organized in the 1960s. Since 1963 over 10 years its organizer was art critic Harry Laus from the newspaper *Jornal do Brasil.* Every artist who had held an individual exhibition in Rio de Janeiro the year before the selection took part. The collective

was one of the consolidation channels for printmakers in the 1960s. The iconic figure in this scenario was Fayga Ostrower, awarded four times for her abstract prints. The highlight was the 1968 awards, when the Itamaraty Panel exhibited work synthesizing the history of sensitive abstraction in Brazil. The awards benefited the artist and extended prestige to the promoting galleries and institutions.

Key words: informal poetry. individual exhibitions. art critic

No processo de ativação da gravura artística que teve lugar nas décadas de 1950 e 60, várias foram as instâncias que possibilitaram (ou não) sua visibilidade. Os núcleos de ensino, a crítica de arte, os debates e mesas redondas em museus, a imprensa, o MAM-Rio, as galerias, as bienais, os salões e mostras, o campo editorial, desempenharam papel cultural relevante nos questionamentos e promoção da gravura moderna como instrumento de criação artística.

A mostra RESUMO JB constituiu uma experiência de interesse neste cenário de agentes da produção artística que era exposta no Rio de Janeiro. (BOURDIEU, 1982) A partir de 1963 e por dez anos esta mostra foi organizada pelo Jornal do Brasil. Participavam todos os artistas que tivessem realizado exposição individual no Rio de Janeiro, no ano anterior à seleção. O RESUMO parece

ter encontrado vocação mais para consagrar artistas do que revelar jovens talentos. Os dois primeiros RESUMO foram realizados no Salão de Arte do Jornal do Brasil.[1] Nas mostras posteriores, o Museu de Arte Moderna ofereceu seu espaço para a exposição, imprimindo maior destaque e consequência cultural ao certame. Confluíam para a concretização do evento anual, três significativas instâncias de construção de sentido para a obra de arte: um jornal, um museu e a crítica de arte.

O Jornal do Brasil era um periódico de grande circulação, ajustado em sua aparência e conteúdo ao clima desenvolvimentista e de modernização gerado no período do governo Juscelino Kubitschek. A estratégia de mudanças editoriais e gráficas datam da direção da condessa Pereira Carneiro, com parceria importante de seu genro M. F. Nascimento Brito. Através do seu Suplemento Dominical/SDJB (1956-1961), o jornal tornara-se o canal, por excelência, das principais discussões relativas às artes plásticas. Para Décio Pignatari, poeta do grupo concretista: “O JB era o único, o resto era o resto. O jornal criou uma tradição de inovação e conquistou projeção nacional graças ao Suplemento”.[2]

O apoio do Museu de Arte Moderna, por seu turno, foi também muito significativo. Instituição criada na urgência de teorização e discussão do modernismo, integrou-se, por oito anos, na realização do RESUMO - JB. Com a iniciativa, o Museu promovia o conhecimento da produção moderna e contemporânea brasileira, através

[1] À Avenida Rio Branco, 110, quinto andar. Rio de Janeiro /RJ.
[2] PIGNATARI, Décio *Jornal do Brasil.* 11/ 10/ 1986. p. 8-9.

de exposições, reaproximando o artista do público, estabelecendo intercâmbio com a arte internacional.

Os rumos que o Museu tomaria por mais de uma década após sua criação, imprimindo um dinamismo à vida cultural da cidade, resultaram do empenho do casal Niomar Moniz Sodré e Paulo Bittencourt, este garantindo o apoio de seu jornal, o Correio da Manhã, na divulgação de todas as iniciativas institucionais. O braço direito de Niomar era Carmen Portinho (1903-2001)[3], uma das fundadoras do Museu, Diretora Executiva do MAM. Nos anos 60, além do Resumo JB, o Museu sediou várias exposições de grande expressão para os rumos e atualização da produção artística e cultural como Opinião 65 e 66, Nova Objetividade (em 1967), Salão da Bússola (1969).

No balanço dos dez anos de realização do RESUMO, o crítico Clarival Valladares observou a relevância desta parceria com o MAM-Rio:

> Não me proponho a apontar os fatores que asseguraram o equilíbrio e o sucesso do Resumo JB, porém esta iniciativa não teria ocorrido se não existisse, como instrumento fundamental para o exercício do empreendimento, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O fato do Resumo JB ter sido promoção de uma jornal, mostra de logo a isenção e a liberalidade de princípios do MAM, como entidade expositora. Mostra também, o próprio dos movimentos culturais que sempre dependeram, em qualquer parte do mundo, de um órgão promovedor e de um centro organizador.[4]

[3] Carmen Velasco Portinho foi sócia fundadora do MAM desde 1948. Era a mulher do arquiteto Affonso Eduardo Reidy, autor do projeto da sede definitiva do MAM-Rio, inaugurada em 1959.Tornou-se Diretora Executiva Adjunta do Museu a partir de 1952, por insistência de Paulo Bittencourt que precisava de uma substituta dinâmica e de confiança para sua esposa, em constantes viagens à Europa. *Em depoimento à autora em 21 / 2 / 97.*

[4] VALLADARES, Clarival do Prado. Resumo dos Resumos do JB. *Jornal do Brasil* Suplemento JB, 1/06/ 1972, p. 2.

Coordenado pelo crítico de arte Harry Laus (1922-1992)[5] do JB, a mostra oferecia-se como alternativa para o processo de seleção e premiação da arte num período de falência e desgaste deste processo, revelado pelos descontentamentos e polêmicas face à Bienal paulista e ao Salão de Arte Moderna. Do júri participaram muitos críticos como Marc Berkowitz, Clarival Valladares, José Roberto Teixeira Leite, Mário Barata, Quirino Campofiorito, Murilo Miranda, Mario Pedrosa, Celso Kelly, Jayme Maurício, entre outros.

Esta exposição coletiva foi um dos canais de consagração dos artistas gravadores dos anos 60. A gravura artística participou das 10 edições do RESUMO, tendo sido premiados Fayga Ostrower, Marcelo Grassmann, Isabel Pons, Newton Cavalcanti, Roberto Magalhães, Dora Basilio, Artur Luiz Piza, Anna Letycia, Maria Bonomi, Anna Bella Geiger, Vilma Martins, Emanuel Araújo e Babinski.

Eram escolhidos dez artistas de diferentes modalidades, sendo a gravura representada em média, por dois a três artistas. Sempre o número maior de premiados recaia sobre os pintores, seguidos dos escultores. Desenho e gravura, em menor número, também tinham reduzidos o valor de seus prêmios em dinheiro em relação às outras duas modalidades (Cr$150.000,00 a Cr$250.000,00 enquanto os prêmios de pintura e

[5] Catarinense de Tijucas, foi crítico de arte do JB (1963/67) e da Revista Veja (68/70). Integrava a ABCA e a AICA. Nos anos 80, retornou a seu estado tendo dirigido por duas vezes o Museu de Arte de Santa Catarina (1985/87 e 89/92). Publicou 10 livros, obra literária pouco conhecida no Brasil. A Universidade Federal de Santa Catarina guarda seu acervo no Núcleo de Literatura e memória do Depto de Língua e Literatura Vernáculas.

escultura se situavam na faixa de Cr$3000.000,00 a Cr$5000.000,00).

A promoção integrava, por um lado, um meio de comunicação de grande prestígio e o Museu de Arte Moderna, palco das manifestações vanguardistas e, por outro, o artista e a galeria comercial na qual fizera sua individual. A rede de produção era retomada a cada premiação (BOURDIEU, 1996). Muitos artistas paulistas e de outros estados preocupavam-se em expor no Rio para poder participar desta seleção. O aspecto democrático, inclusão de todas as exposições no processo seletivo e um quadro heterogêneo de avaliadores diluíam os possíveis apadrinhamentos da crítica tão conhecidos em outros eventos. Por essa razão não votavam nem artistas nem *marchands.*

Faziam parte do júri de avaliação "pessoas credenciadas nos meios artísticos, quer por sua participação como críticos ou *experts* quer como colecionadores e, principalmente, incentivadores desse meio". Ainda segundo seu idealizador Harry Laus, o Resumo pretendia "servir de orientador do público carioca quanto aos melhores artistas brasileiros da atualidade".[6] A ideia era mobilizar um público de compradores para as obras expostas.

Iniciado em 23 de julho de 1963, o RESUMO homenageou Guignard, Pancetti, Portinari e Segall, ilustres representantes da modernidade brasileira, cujas obras foram incluídas na mostra ainda que não tivessem

[6] LAUS, Harry. Qualidade resumida. *Jornal do Brasil,* Caderno B, p.5, 19/ 05/ 1966.

participado de exposição no Rio em 1962. À maneira tradicional dos salões, foram distribuídas para os três artistas mais votados, medalhas de ouro, prata e bronze oferecidas por H. Stern Joalheiros. Os escolhidos na área da gravura, Fayga Ostrower e Marcelo Grassmann. Todos os premiados deviam apresentar para o RESUMO, três obras que tivessem participado da exposição avaliada ou da mesma fase.

O segundo evento, inaugurado em 30 de junho de 1964, distanciou-se da premiação escalonada do anterior, oferecendo aos escolhidos um troféu encomendado ao escultor Maurício Salgueiro. A convite do JB, participaram da seleção 30 pessoas entre críticos de arte, diretores de Museus e colecionadores de arte. Foram escolhidos 5 pintores, 2 desenhistas, 1 escultor e 2 gravadores. Isabel Pons, indicada por 24 dos 30 avaliadores, e Newton Cavalcanti destacaram-se pelas exposições que realizaram em 1963. Segundo o crítico Laus, pintura, escultura e gravura foram dominadas por nomes femininos, com supremacia de votação: Maria Leontina, Lygia Clark e Isabel Pons.[7]

O terceiro RESUMO JB reuniu 65 trabalhos de treze artistas que mais se destacaram nas artes plásticas. O aumento do número de artistas deveu-se ao empate na votação. Inaugurada no MAM-Rio pela Condessa Pereira de Carneiro, a exposição ganhara tal repercussão que fora incluída no calendário oficial dos festejos do IV Centenário da cidade e contava com

[7] LAUS, Harry. Mulheres dominam Resumo. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p.3 , 28/05 /1964.

um catálogo. Buscando a renovação de valores, cada artista que tivesse participado da mostra só poderia ser votado dois anos após a primeira participação, subindo para cinco o número de obras a serem apresentadas por cada selecionado. Do júri participaram entre outros, os críticos Marc Berkowitz, José Roberto Teixeira Leite, Mário Barata, Jayme Maurício.[8] A votação era secreta, os envelopes enviados eram abertos em público por uma comissão de críticos, mas houve o caso da declaração antecipada feita por Jaime Mauricio. Foram escolhidos em gravura Roberto Magalhães e Dora Basilio. Neste ano, foi criado concurso para escolha do Troféu do certame, com prêmio no valor de 500 mil cruzeiros, patrocinado pela Petite Galerie e pela DUCAL e ganho por Walter Marques, também gravador. A premiação manteve a tradicional discriminação das técnicas. Os valores dos prêmios continuavam diferenciados de acordo com as categorias, embora nada justificasse tal critério para um certame que buscava soluções mais justas.

Em 1966, foram destacados em gravura Artur Luiz Piza e Anna Letycia. Nesta edição, apenas os críticos do Rio de Janeiro puderam votar.[9] Além de prestigiar "a classe dos críticos", a seleção corresponderia a "um verdadeiro Prêmio da Crítica". O número de patrocinadores do evento crescera incluindo as galerias Bonino, Relevo, Petite Galerie, OCA e H. Stern. Passava a ser relevante nos comentários do evento, o anúncio dos promotores das

[8] Júri completo, ver Condessa inaugura no MAM a Exposição Resumo JB e entrega prêmios. *Jornal do Brasil,* 9 / 4 / 1965.
[9] Júri completo, ver Encerramento do Resumo *JB* no MAM, *Jornal do Brasil,* 17 / 7 / 1966; e Prêmios da Crítica *O Jornal,* 2 / 6/ 1966.

exposições.[10] O Resumo contou sempre com uma ampla cobertura jornalística.[11]

Após quatro anos de realização, o idealizador da mostra, Harry Laus manifestava-se a favor de uma revisão das categorias artísticas até então definidas para a seleção. Afirmava em sua coluna: “De alguns anos para cá, a própria nomenclatura dos meios de expressão passou a ser completamente obsoleta”. Reconhecia a partir de exemplos de trabalhos expostos em Resumo, que nem Abraham Palatnik nem Sérgio Camargo faziam pintura ou escultura propriamente conhecidas.[12]Tal inquietação possibilitou mudanças na mostra posterior, com a inclusão de um novo grupo a ser avaliado - o Relevo objeto. Neste grupo, seriam “relacionados os artistas que ora se aproximam da pintura, ora da escultura, sem poderem ser incluídos especificamente em nenhum dos dois. São os artistas das chamadas novas tendências.”[13] O júri selecionou dois entre doze “adeptos dos relevos-objetos”[14] cuja listagem incluía, entre outros, Gastão Manuel Henrique, Farnese de Andrade, Glauco Rodrigues, Helio Oiticica e Flávio Império.

A exposição de 1967 mereceu críticas que reclamaram da qualidade dos artistas selecionados, em contraste com os expositores da Nova Objetividade, evento simultâneo realizado no MAM. Discutiu-se a crise do modelo de mostra

[10] AYALA, Walmir. Resumo de Três. *Jornal do Brasil,* 21 / 2 / 1969.
[11] Antonio Bento na Ultima Hora, Carlos Dantas no Correio da Manhã, Edyla Mangabeira em O Globo, Maria Barata no Jornal do Commercio e Quirino Campofiorito, em O Jornal.
[12] LAUS, Harry. As várias tendências em Resumo. *Jornal do Brasil,* Caderno B, p. 2, 28/ 06/ 1966.
[13] LAUS, Harry. V Resumo de Arte “Jornal do Brasil”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 2, 22 01/ 1967.
[14] LAUS, Harry. Selecionados os nomes para Resumo. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 2. 14 /02/ 1967.

coletiva sem um gancho temático. Em resposta às críticas, Harry Laus procurou mais uma vez esclarecer a proposta:

> [O Resumo] não pretende, absolutamente, ser uma exposição de vanguarda. Pretende antes servir de orientador do público carioca quanto aos melhores artistas da atualidade brasileira, quer sejam consagrados ou jovens. Esta é uma das razões por que os artistas e mercadores de arte não integram o júri de seleção.[15]

Continuando seu artigo, Laus afirma que a seleção refletiu o gosto médio dos que se interessavam por arte:

> [..] esta média é feita por quem julga (os críticos), por quem compra(os colecionadores) e por quem zela pelas obras (os diretores de museus), cada um emitindo uma opinião pessoal destituída de qualquer interesse escuso.[16]

Inaugurada em seis de abril, a mostra recebeu duras avaliação de Frederico Morais, em artigo resposta às considerações de Laus. A seu ver a crítica é sempre vanguarda e a coincidência das exposições no MAM, Nova Objetividade e o Resumo, marcava um vazio entre elas. O referido gosto médio da crítica brasileira no Resumo revelava, em sua opinião, a "monotonia, o cansaço, o esgotamento, a rotina, o batido e o rebatido" de artistas que refletiam o gosto médio brasileiro, o gosto oficial.[17] Seu artigo muda de tom ao tratar das premiadas Fayga Ostrower e Maria Bonomi, a quem atribui a elevação do nível da exposição:

15 LAUS, Harry. V Resumo mostra os melhores. Jornal do Brasil, Caderno B, p. 2. 2 e 3 /04/ 1967.

16 Idem.

17 MORAIS, Frederico. O gosto da Crítica em Resumo. Diário de Notícias, 2° Seção, p. 1 , 14 /04/ 1967.

> O nível da exposição sobe com Fayga Ostrower e Maria Bonomi, duas excelentes representantes da xilogravura brasileira, afins em vários pontos mas que seguem, agora, caminhos divergentes. Fayga, mestra e pioneira, vai deixando de lado aquela agressividade de antes, diluindo a cor e a forma num fundo impressionista, transparente, enquanto Bonomi isola a forma, dá-lhe um sentido quase escultórico, acentua a cor e as dimensões..[18]

O evento de 1968 trouxe modificações na distribuição de prêmios, incluindo Prêmio de Viagem e mil dólares, oferecidos pela Companhia de Seguros Sul América. A passagem valia para Rio/Nova York/Europa/Rio. Onze artistas foram selecionados por doze críticos, entre os quais Mario Pedrosa, Frederico Morais e Walmir Ayala. A proporção da gravura aumentou consideravelmente, com 5 selecionados, quantidade equivalente da seção de pintura. Artur Luiz Piza, Maria Bonomi Marcelo Grassmann, Newton Cavalcanti e Vilma Martins, cabendo a Anna Bella o prêmio de Viagem ao Exterior, e aos demais participantes, diplomas confeccionados por Adelmir Martins. O artista homenageado foi Segall.

No RESUMO de 1969, os gravadores mantiveram-se em destaque. Foram indicados Fayga Ostrower, Anna Letycia e José Lima, além da homenagem póstuma ao grande mestre Goeldi, falecido em 1961, com apresentação além de gravuras, matrizes e peças de uso do seu ateliê. O crítico Walmir Ayala destacou a importância da celebração do pioneiro, em momento de maturidade da gravura artística conduzida por novas gerações premiadas em exposições de âmbito nacional e internacional.[19] Foram

[18] Idem.

[19] AYALA, Walmir. Resumo de Arte. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p.2, 12 /02/1969.

selecionados 13 artistas com novo empate. O sistema da premiação da Viagem foi aperfeiçoado passando a sorteio entre os selecionados. Ione Saldanha, com sua pintura, teve a sorte maior. Este RESUMO foi considerado o melhor pelos críticos oportunidade em que a premiação de Fayga revelou um momento exemplar do entendimento da arte informal.

Em junho de 1970 realizou-se o VIII RESUMO, integrando artistas de diferentes gerações e tendências de várias regiões do Brasil. Emanuel Araújo e Babinski foram os destaques da gravura, tendo sido escolhidos 15 artistas, com pinturas a óleo, "objetos de acrílico, madeira, papel, aço inoxidável, espelho, plástico, ferro, feltro, desenhos com cartão recortado, gravura e ambientes exigindo a própria participação do espectador."[20]

No evento de 1971, os artistas selecionados Volpi, Iberê Camargo, Grassmann, Joaquim Tenreiro e Krajcberg, entre outros, sintetizavam as várias tendências de nossa arte moderna. Renina Katz e Marcelo Grassmann responderam pelas melhores experiências com a gravura.

No ano de 1972, o RESUMO JB comemorou dez anos de edição ao mesmo tempo em que encerrava a mostra e seu ciclo de premiações. A gravura foi destacada mais uma vez com Fayga Ostrower, Maria Bonomi e Isabel Pons. Para Walmir Ayala, "a manutenção da mostra padeceria de natural desgaste repetindo os nomes expressivos e pingando anualmente alguns novos valores destacados."[21]

[20] AYALA, Walmir. Chegada da Seleção no Rio transfere para quinta-feira a abertura do Resumo de Arte. *Jornal do Brasil*, Primeiro Caderno, p.10, *Jornal do Brasil*, 23 / 06/ 1970.
[21] AYALA, Walmir. O X RESUMO de Arte. *Jornal do Brasil,* 10 / 2 / 1972.

O certame cumprira seu objetivo, tendo colocado em pauta a produção de quase 50 anos de arte moderna no Brasil. Para Clarival Valladares, o sistema de escolha do Resumo, a partir das exposições realizadas no Rio de Janeiro, favoreceu uma seleção justa, impossibilitando um protecionismo "nem oficioso e nem sectário", conduzida "sem o comprometimento dos selecionadores com estilos cristalizados ou, ao contrário, com impulsos efêmeros de um vanguardismo duvidoso."[22] A despeito de uma "espantosa divergência de opinião, de procedência entre os críticos" e desigualdade quanto a isenção face a grupos reconhecia que nada "foi bastante para comprometer o equilíbrio dos resultados."[23]

A gravura artística ampliou seu espaço no campo da produção das artes plásticas brasileiras, tendo participado de todas as edições do RESUMO.

No campo da abstração informal, parte significativa de seus artistas compôs a lista dos premiados. "Na linha do Informalismo, o Resumo de Arte reuniu uma equipe quase completa" escreveu Walmir Ayala, em seu artigo no qual celebrava a singularidade de treze artistas e suas múltiplas e diversificadas experiências como "o gestual apaixonado de Iberê Camargo" e o "refinamento oriental de xilogravuras imponderáveis" de Fayga Ostrower.[24]

Nesta década de realização do Resumo, a gravura consolidou-se como instrumento de criação artística, lugar

[22] VALLADARES, Clarival. Resumo dos Resumos do JB. *Jornal do Brasil,* Suplemento JB, p.2 , 1/06/1972.
[23] Idem.
[24] AYALA, Walmir. Resumo e criatividade – Em 10 anos de Resumo 50 anos da Arte Brasileira. *Jornal do Brasil*, Suplemento JB, p.4, 01/06/1972.

de aventura pessoal do artista nos caminhos da abstração. A liberação da cor, a ênfase na revelação da matéria, a problematização do suporte e as consequentes “matrizes-formas” foram experiências que colocaram em pauta a natureza e os fins da linguagem. (TAVORA, 1999) O caso exemplar neste cenário foi o de Fayga Ostrower com suas “xilogravuras imponderáveis”, conforme Ayala.

Nos anos 60, Fayga produziu intensamente, de sorte que realizou inúmeras exposições. Nem todas puderam constar da listagem dos candidatos ao Resumo face ao necessário rodízio dos selecionados. Foi premiada por quatro vezes: no primeiro Resumo, em 1963, em 1967, em 1969 e no último, em 1972.

Destaco a premiação de 1969, que considerou sua exposição no MAM-Rio, em 1968,ocasião em que Fayga apresentou o *Painel do Itamaraty*, obra cuja história interessa às questões e ao entendimento da abstração informal.

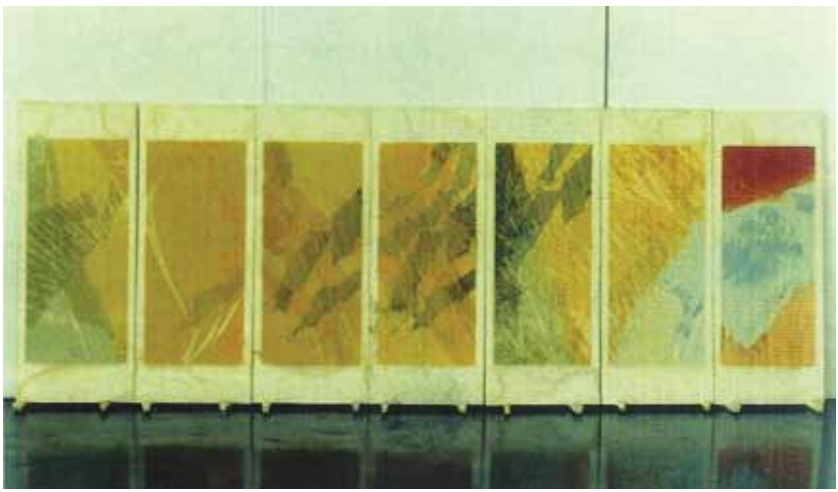


Figura 1 - PAINEL DO ITAMARATY, 1968, xilogravura em cores. 1,04m de altura por 2,80m de largura

Ao final das obras do Palácio dos Arcos em Brasília (Palácio do Itamaraty, em 1967), destinado a abrigar o Ministério das Relações Exteriores, o embaixador Wladimir Murtinho[25], procurou a artista, interessado em comprar-lhe seis gravuras que comporiam as paredes de uma sala a ela dedicada. Outros tantos artistas de peso no cenário artístico nacional mereceram esta honraria. Fayga preferiu aproveitar a oportunidade para realizar um trabalho especial.

Wladimir Murtinho surpreendeu-se ao ver uma "pilha" de gravuras, - soluções abandonadas, colocadas à parte em um canto do ateliê de Fayga. Murtinho percebeu a importância de todo aquele material, revelador do processo de estruturação da obra informal, e propôs uma exposição do Painel pronto ladeado pelas soluções abandonadas. De junho a julho de 1968, aconteceu a referida exposição no MAM-Rio, sendo considerada a melhor do ano pela crítica especializada do Resumo. Fayga foi contemplada com o "Golfinho de Ouro" pela cidade do Rio de Janeiro.[26]

Momento privilegiado de sua produção, síntese das preocupações de Fayga com sua arte, o Painel marca a história da abstração sensível escrita por ela e outros artistas também premiados pelo Resumo, nos anos 60, no Rio de Janeiro.

[25] Encarregado das obras e da posterior mudança do Ministério que funcionava no Rio de Janeiro para Brasília, onde exerceu a função de assessor para Assuntos Internacionais do Ministério da Cultura.

[26] Dois anos depois deste reconhecimento, o *Painel do Itamaraty* proporcionou à artista mais uma distinção. Nas comemorações dos 25 anos da ONU/Organização das Nações Unidas, em 1970, cada país integrado a esta organização presenteou-a com uma obra significativa das artes de seu país. A escolha do governo brasileiro recaiu sobre o *Painel do Itamaraty*.

Transcendência e espiritualidade, transições suaves das cores em transparências numa escala monumental, para um trabalho em xilogravura,[27]que ganha outra dimensão artística. Numa audácia cromática, verdadeira sinfonia das cores, Fayga imprimiu à obra uma leveza desconcertante. Um ritmo no espaço gravado provoca o observador, convocado a atravessar com seu olhar as múltiplas camadas de cor que se superpõem, sendo levado a um mundo de poesia. Tudo é trabalhado em prol de uma atmosfera imaterial que aloja um lirismo. (Tavora, 1990)

Esta premiação além do importante reconhecimento da crítica às pesquisas de Fayga destacava a função cumprida pela exposição do Painel do Itamaraty, rara oportunidade oferecida ao público de uma iniciação ou aprofundamento conceitual da abstração informal.

Finalmente, importa salientar que a mostra coletiva igualava as atividades das Instituições oficiais às das galerias comerciais, pois suas exposições recebiam o mesmo tratamento no processo de seleção. Ambas se beneficiavam. Aquelas, por serem consideradas na dinâmica de distinção do mercado. Estas, por verem reforçado seu papel cultural. A escolha das melhores exposições individuais do ano beneficiava o artista e estendia o prestígio às instituições e galerias promotoras.

O RESUMO permitiu uma articulação dinâmica dos diferentes agentes do campo de produção de sentido da gravura artística. Vários aspectos podem ser destacados

[27] Foram necessários 9 meses e meio para a conclusão do Painel do Itamaraty: 7 xilogravuras em cores sobre papel de arroz, com 80x35cm cada uma. Área total gravada: 80 x 2,45m; Área total do Painel incluindo as margens de cada prancha: 1,04m de altura por 2,80m de largura.

em relação a este evento: o sentido de promover uma atualização do meio cultural face à realidade artística de seus dias. Para o artista, o conhecimento do seu mercado de trabalho e em relação ao crítico a cobrança de uma responsabilidade social.

Referências Bibliográficas:

BOURDIEU, Pierre. *A economia dos bens simbólicos.* São Paulo: Perspectiva, 1982, pp.99-178.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.* Trad. Maria Lúcia Machado, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TAVORA, Maria Luisa Luz. *A gravura Brasileira posta em questão: anos 50 e 60.* Rio de Janeiro. IFCS/UFRJ, 1999. (tese doutorado)

TAVORA, Maria Luisa Luz. *O Lirismo na Gravura Abstrata de Fayga Ostrower.* Rio de Janeiro, EBA/UFRJ. (dissertação mestrado)

A crítica institucional e a estética da existência

Marília Andrés Ribeiro - (UFMG/CBHA)

Resumo: Proponho discutir o pensamento de Foucault enquanto questionamento das instituições estabelecidas e o compromisso deste com a liberdade de pensar criticamente as práticas sociais usando a historiografia como método filosófico. Focalizarei a "estética da existência" e mostrarei como o pensamento foucaultiano encontra ressonância na atitude libertária dos artistas e críticos modernos e contemporâneos.

Palavras-Chave: Arte Crítica Instituições

Abstract: I propose to discuss Foucault's thinking while questioning of established institutions and commitment to this freedom to think critically practices using social historiography and philosophical method. I will focus on the "aesthetics of existence" and show how Foucault's thinking finds resonance in libertarian attitude of modern and contemporary artists and critics.

Keywords: Art Critic Institutions

Introdução

A partir do pensamento de Michel Foucault, que apresenta um questionamento epistemológico, ético e

político das instituições estabelecidas na sociedade, discutiremos a “estética da existência” como uma saída criativa para o exercício de liberdade do indivíduo. Mostraremos como este pensamento encontra ressonância na atitude libertária de artistas e críticos modernos e contemporâneos, focalizando aqueles que atuaram no contexto contracultural dos anos 1960/70.

Porque Foucault?

Considero o pensamento de Foucault exemplar enquanto crítica à modernidade e questionamento das instituições que controlam o saber, visando manter o poder estabelecido. Segundo Foucault somos moldados pela sociedade de forma a comportar segundo as normas instituídas. Esse controle está tão disseminado nos indivíduos que os impede de enxergar o quanto são frutos de uma forma de pensar e de agir de acordo com o que é estabelecido. Foucault não se coloca em oposição às classes dominantes e dominadas como apresenta o pensamento marxista, nem privilegia o indivíduo como explicita o pensamento existencialista, mas enxerga nas entrelinhas do poder instituído, as artimanhas que moldam o pensamento e o comportamento dos indivíduos na sociedade. Neste sentido, o pensamento de Foucault vai ao encontro dos pensadores pós-estruturalistas como Derrida, Deleuze e Kristeva que concentraram seus estudos nos determinantes sociais, linguísticos e inconscientes do pensamento.

Qual é o eixo do pensamento de Foucault?

O eixo norteador do pensamento de Foucault é o compromisso com a liberdade de pensar criticamente as práticas sociais usando a historiografia como método filosófico. “Para ele, a filosofia não era um corpo de saber que se acumulava, mas um exercício crítico que questionava de maneira incessante crenças dogmáticas e práticas intoleráveis na sociedade contemporânea”.[1] Neste sentido, a filosofia abre um espaço para pensar a liberdade na “história do presente” e a história torna-se uma ferramenta que nos permite compreender mudanças nos seres humanos e mudanças no mundo em que vivemos. Compreender a história é compreender a nós mesmos no contexto social em que estamos inseridos. Segundo Johanna Oksala, o pensamento de Foucault pauta-se pelo “construcionismo social”, ou seja, por uma forma de pensamento que considera os seres humanos e as suas experiências enquanto o resultado de processos sociais e não de processos naturais. Consiste numa crítica às teorias científicas evolucionistas e também às teorias fenomenológicas e existencialistas centradas no sujeito. Para Foucault é importante repensar o sujeito na história enquanto um ser construído em redes de práticas sociais que sempre incorporam relações de poder e exclusões. Seu pensamento, enquanto genealogia do sujeito moderno, ilumina o conhecimento dos diferentes tipos de sujeitos que foram construídos à margem das normas sociais vigentes:

[1] OKSALA, Johanna. Como ler Foucault. Rio de Janeiro, Zahar, 2011, p. 12

os delinquentes, homossexuais, doentes mentais, entre outros. No campo cultural, podemos considerar que o desdobramento do pensamento foucaultiano aponta para o questionamento das práticas tradicionais do ensino institucional nas universidades, do sistema de arte, considerando a produção, a distribuição e o consumo da arte no mercado.

Qual é o papel do intelectual segundo o pensamento de Foucault?

Johanna Oksala salienta, ainda, que o pensamento de Foucault nos faz entender que "o papel do intelectual é expor novos modos de pensamento: fazer as pessoas verem o mundo à sua volta sob uma luz diferente, perturbar seus hábitos mentais e convida-las a exigir e instigar a mudança".[z] Neste sentido o intelectual torna-se um pensador engajado em lutas políticas específicas, atuando como ativista dentro de uma determinada prática social. Seu trabalho se dá no contexto da micropolítica, das práticas concretas que dão forma às racionalidades políticas específicas.

A micropolítica está relacionada à "microfísica do poder", referindo-se ao exame das formas de poder focadas no comportamento individual, através das práticas sociais. Ela se concretiza nos questionamentos que acontecem no cotidiano, nas relações interpessoais, nos trabalhos comunitários, nas propostas artísticas que visam desarrumar o que está estabelecido dentro das próprias

instituições artísticas: os museus enquanto guardiões da tradição, o mercado enquanto um jogo econômico do capitalismo, as universidades enquanto mantenedoras do saber instituído. Enfim, a micropolítica se dá nas fissuras, nas entrelinhas das instituições, enquanto crítica de uma situação concreta, que acontece aqui e agora.

Apresento como exemplo a atuação de Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC/USP), que, nos anos 1970, propicia, através da exposição *Jovem Arte Contemporânea*, a intervenção de jovens artistas contestadores no espaço museológico; os *Domingos de Criação*, coordenados por Frederico Morais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), abrindo espaço para a criação coletiva e as intervenções urbanas; e a abertura do *I Salão de Arte Contemporânea* no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte (MAP/BH), sob a curadoria de Márcio Sampaio,

Como situamos a "estética da existência" no pensamento de Foucault?

Para situarmos a "estética da existência" no pensamento de Foucault precisamos fazer uma breve síntese de sua obra em sua trajetória profissional.

Segundo Johanna Oksala:

> A obra de Foucault costuma ser dividida em três fases distintas. A primeira, em que ele chamava de estudos históricos de arqueologia, é situada em geral nos anos 60: as principais obras desse período incluem *História da Loucura na Idade Clássica* (1961), *O Nascimento da Clínica* (1963), *As palavras e as Coisas* (1966) e *Arqueologia do saber* (1969). A fase genealógica – "genealogia" sendo o termo que

> Foucault escolheu para seus estudos de poder – situou-se nos anos 70 e abrange suas obras mais conhecidas; *Vigiar e Punir* (1975) e *História da Sexualidade*, volume 1 (1976). Por fim, a fase ética, quando ele se voltou para a ética antiga, deu-se nos anos 80 e produziu os dois últimos volumes de História da Sexualidade: *O uso dos prazeres* e *O cuidado de si* (1984). O que marcou o início de cada nova fase foi a introdução de um novo eixo de análise, que resultou numa visão mais abrangente.[2]

A estética da existência surge na obra tardia de Foucault, nos volumes finais da *História da Sexualidade*, onde ele discute a moralidade sexual contemporânea à luz da ética greco-romana que "fundava-se numa escolha pessoal de viver uma bela vida". Neste sentido a ética se confunde com a estética e "significa uma atividade criativa, o treinamento permanente de si mesmo"[3] e a escolha do estilo de vida feita pelo indivíduo. Ao repensar a ética e repensar o sujeito enquanto aquele que molda a sua própria vida de forma singular, Foucault retoma a filosofia como exercício crítico que possibilita "libertarmos de nós mesmos", substituindo o estudo das "práticas de dominação e poder" pelo estudo das "práticas de si". O filósofo propõe, ainda, moldar criativamente a nossa vida sexual, imaginando novos tipos de relacionamentos e novas maneiras de experimentar o prazer.

A estética da existência está em sintonia com o cuidar-se de si, com a busca de novas formas de subjetividade que vão além das formas instituídas, e aparecem nas fissuras do tecido social, nos momentos de criatividade artística, na liberdade de comportar segundo o seu desejo e na atitude de fazer da vida uma obra de arte.

[2] Op. Cit. pp. 9-10
[3] Idem. p. 118

Segundo as palavras de Foucault:

> O que me surpreende é que em nossa sociedade a arte esteja relacionada apenas aos objetos e nunca aos indivíduos e à vida; e, também, que a arte esteja num domínio especializado, o dos experts que são artistas. Mas a vida de todo indivíduo não é uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas não as nossas vidas?[4]

O pensamento tardio de Foucault retoma a noção do papel subversivo da arte enquanto resistência ao poder normalizador e compreende que o sujeito não é simplesmente construído pelo poder, mas participa dessa construção e pode modificar a si mesmo, através da prática de si. "Um modo de contestar o poder normalizador é moldar criativamente a si mesmo e à sua própria vida: explorando oportunidades de novas maneiras de ser, novos campos de experiências, prazeres, relações, modos de viver e pensar".[5]

A estética da existência não termina na esfera subjetiva do processo de singularização, mas culmina na superação do individualismo através da aliança com vínculos comunitários. "A estética da existência implica valores e formas de vida criativas, solidárias, generosas e ousadas, nos limites possíveis da experimentação histórica".[6]

Aqui, apresento como exemplo a atitude transgressora, crítica e experimental do artista Paulo Bruscky que, desde os anos 1970, usa o corpo e a mente para comunicar ideias poéticas e políticas, revelando uma poesia em

[4] FOUCAULT, Michel. Apud. BRANCO, Guilherme Castelo, "Michel Foucault: a literatura, a arte de viver". In: HADDOCK-LOBO, Rafael (Org.). *Os filósofos e a arte*, Rio de Janeiro, Rocco, 2010, p.324.
[5] OKSALA, Johanna, Op. Cit., p. 124.
[6] BRANCO, Guilherme Castelo, Op. Cit., p.328

campo ampliado que dialoga com várias expressões artísticas e perpassa sua vida e obra. “Essa postura crítica e investigadora de Bruscky incide sobre várias mídias – os correios, o postal, o xerox, o mimeógrafo, o vídeo, o livro e os classificados de jornais – e utiliza vários suportes e materiais – o corpo, a cidade, o carimbo e os objetos que o artista encontra ao acaso e os transforma em arte”.[7] Paulo Bruscky participou do movimento de Arte Correio, que lhe possibilitou intercambiar ideias, dialogar com artistas e grupos dos mais distantes lugares do mundo, para veicular suas ideias e questionar o sistema de arte através dos correios. Aqui no Brasil, a atitude questionadora de Bruscky vai ao encontro das obras transgressoras de artistas que vivenciaram o período mais forte da ditadura militar, nos anos 1970, como as propostas de Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Artur Barrio, Cildo Meirelles, entre outros artistas que usaram de metáforas para questionar o regime militar.

Voltando a Foucault, entendemos que os movimentos libertários, na medida em que se voltaram para a vida cotidiana, a experimentação, a criação de novos modos de vida e o exercício da liberdade propuseram uma “atitude crítica” que vai ao encontro da “estética da existência”.

O filósofo toma como exemplo o artista e crítico Charles Baudelaire que viveu a emergência do modernismo no século XIX e experimentou atitudes limites de vida e obra, em sintonia com os desafios de seu tempo. Para Baudelaire o homem moderno é “aquele que se constitui e se inventa, jogando com o seu tempo e a sua subjetividade. O lugar

[7] RIBEIRO, Marília Andrés. *Paulo Bruscky*, Belo Horizonte, C/Arte, 2011, p.4.

de realização da modernidade não se dá em conformidade com as regras morais e os códigos políticos, seu *locus* é a vida, usufruto da invenção, como modalidade de elaboração de outros modos de vida, dentre os quais aqueles que articulam arte e vida".[8]

Qual é o desdobramento da estética da existência de Foucault na atitude libertária de artistas e críticos modernos e contemporâneos?

A exemplo de Baudelaire, vários artistas modernos e contemporâneos viveram e ainda vivem no limite entre a arte e a vida, reinventando a realidade a cada momento, tornando-se artífices da beleza de sua própria vida em prol de um trabalho crítico e artístico de alcance comunitário.

Retomando a história da arte, esse estilo de vida e essa atitude crítica se apresentam na vida e obra de artistas e críticos modernos que viveram o momento de articulação das vanguardas históricas como Marcel Duchamp, Salvador Dali, Guillaume Apollinaire, Oswald de Andrade,Tarsila do Amaral, Maria Martins, entre outros. Reaparece no contexto contracultural e artístico dos anos 1960/70 acompanhando os movimentos libertários que propuseram o questionamento político, ético e comportamental frente às instituições estabelecidas e o saber instituído.

Apresento como exemplo de "estética da existência" as atitudes e propostas libertárias de artistas e críticos/ curadores que atuaram de forma transgressora, criativa

[8] BRANCO, Guilherme Castelo,Op. Cit., 2010, p.327.

e crítica durante esse período e que marcaram com sua vida e obra a passagem da modernidade para a contemporaneidade. São as propostas e atitudes dos artistas europeus Yves Klein, Joseph Beuys, Antoni Muntadas, Hans Hacker, Hervé Fischer, Guy Debord; dos americanos Andy Wahrol, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, John Cage; ou dos latino-americanos Gordon Matta-Clark, Alberto Greco, Marta Traba, Hélio Oiticica, Artur Barrio, Cildo Meirelles, Paulo Bruscky, Lygia Clark, Lygia Pape, Teresinha Soares, entre outros. Dentro dessa perspectiva crítica e criativa considero também a atuação dos críticos/curadores Walter Zanini, Frederico Morais e Marcio Sampaio frente ao circuito de arte e às instituições museológicas brasileiras.

Estes artistas e críticos/curadores atuaram de forma transgressora e criativa no interior das próprias instituições artísticas, abrindo o caminho para novas propostas artísticas e formas alternativas de fazer arte, usando o conceito, o processo, o corpo, interferindo no espaço público das cidades, ampliando o campo da arte através de performances, instalações e projetos que discutiam a arte, a política, o comportamento e a vida cotidiana.

Referências Bibliográficas:

LOBO-HADDOCK, Rafael (Org.). *Os Filósofos e a arte*, Rio de Janeiro, Rocco, 2010

MOTTA, Manoel de Barros (Org.). *Michel Foucault. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009.

OKSALA, Johanna. *Como ler Foucault,* Rio de Janeiro, Zahar, 2011.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte, C/ Arte, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés. Paulo Bruscky. Belo Horizonte, C/Arte, 2011. (Coleção Circuito Atelier).

MESTRES E ARTISTAS:
PRÁTICAS, FORMAÇÃO E ENSINO

Cecília Meireles, o Desenho e a Educação Infantil

Ana Mae Barbosa - USP/Anhembi Morumbi

Resumo: Cecília Meireles foi uma força intelectual estimuladora da Reforma Educacional de Fernando de Azevedo (1927-1930) no Distrito Federal. Vou me restringir aqui ao seu interesse pela educação pré-escolar e a sua grande paixão pelo cinema, tendo chegado a ser subdiretora Técnica da Instrução encarregada justamente do Cinema. Farei isto através de duas entrevistas, uma feita com ela e outra feita por ela com um educador uruguaio, que viera ao Rio para a inauguração da Escola Uruguai de volta de uma viagem de estudos à Europa e aos Estados Unidos para visitar especialmente o Teachers College da Columbia University, meca dos escola- novistas do Brasil.

Palavras-chave: Cecília Meireles. Cinema. Educação Infantil. Pavilhão Mourisco.

Abstract: Cecilia Meireles was a stimulating force for the Educational Reform of Fernando de Azevedo (1927-1930) in Rio de Janeiro, capital of Brazil that time. I will restrict myself here to her interest in early childhood education and his great passion for films and images, having come to be Deputy Director of Technical Instruction rightly in charge of Cinema. I will do this through two interviews, one made with her and

another made by her with a Uruguayan educator, who came to Rio for the inauguration of the School Uruguay back from a study trip to Europe and the United States to visit especially the Teachers College of Columbia University.

Keywords: Cecília Meireles. Cinema. Kindergarden. Moorish Pavilion.

Cecília Meireles foi uma força intelectual estimuladora da Reforma Educacional de Fernando de Azevedo (1927-1930) no Distrito Federal.

A reunião dos escritos de jornal de Cecília Meireles sobre educação, no quinto volume da edição de suas obras completas, muito contribuiu para o entendimento da educação no Brasil dos meados dos anos vinte ao período da ditadura do Estado Novo (1937-1945), que ela ousa criticar muitas vezes de maneira sutil, como mandava a situação de perseguição a educadores, jornalistas e intelectuais. Na crônica de seis de setembro de 1941, no jornal 'A Manhã' do Rio de Janeiro, ela escreveu:

> A Manhã – 6 de setembro de 1941
>
> Estes dez anos diferentes que o Brasil tem vivido aconteceu coincidirem agora com uns anos bem diferentes para o resto do mundo. Sejam quais forem os resultados finais destes graves dias, o indiscutível é que o homem não está humanizado.[1]

[1] Cecília Meireles. História da Educação no Brasil in: MEIRELES, Cecília. *Obras em prosa:* Crônicas de Educação. RJ: Nova Fronteira/MINC. Fundação Biblioteca Nacional, 2001. p 38.

Palavras proféticas, pois o nazismo estava em plena ascensão na Alemanha, e a perseguição aos judeus e comunistas também em toda a Europa Ocidental. Ela termina a crônica dizendo: "Qual é esta educação que tornará o homem bom sem ser débil, forte sem ser monstruoso livre de todos os excessos e fanatismo e equilibrado ao mesmo tempo no universo a que pertence na sociedade em que vive e no indivíduo que é"?[2]

Vou me restringir aqui ao seu interesse pela educação pré-escolar e a sua grande paixão pelo Cinema, tendo chegado a ser subdiretora Técnica da Instrução encarregada de Cinema. Farei isto através de duas entrevistas, uma feita com ela e outra feita por ela com um educador uruguaio, que viera ao Rio para a inauguração da Escola Uruguai de volta de uma viagem de estudos à Europa e aos Estados Unidos para visitar especialmente o *Teachers College* da *Columbia University*, meca dos escola-novistas do Brasil.

A entrevista que se segue com Crescencio Cóccaro, encontrada nos Arquivos de Fernando de Azevedo no IEB/ USP foi ilustrada pela caricatura de Correia Dias, marido de Cecilia Meireles. (Figura 1)

Diário de Notícias - 23 de julho de 1930

CONVERSANDO COM O INSPETOR CRESCENCIO CÓCCARO
Os problemas da educação em várias partes do mundo

Preliminarmente, devo declarar que todos os discursos que se pronunciaram por ocasião da inauguração da Escola Uruguai, foram excelentes. Dito isso, permitam-me acrescentar, agora que, de todos, o que mais me interessou foi o do inspetor Crescencio Cóccaro.
Por quê?

[2] *Idem*.

Vejam por que: todas as pessoas, que falaram, tiveram, mutuamente, palavras de admiração por alguns grandes vultos do Uruguai e do Brasil; todos fizeram votos por uma perene amizade entre esses dois povos; este parentesco amistoso que aproxima as terras de Artigas e de Rio Branco.
O Sr. Crescencio Cóccaro, porém, lembrou-se de dizer uma coisa ainda mais interessante que essas. Parece impossível, não é? Pois escutem; o Sr. Crescencio Cóccaro disse que, no seu país, se cuidava da revisão dos textos escolares, a fim de que não ficasse, em nenhum deles, uma linha que pudesse lembrar, de qualquer modo, qualquer luta que haja existido entre o Uruguai e outros povos...
Isto significa o seguinte: que, além de amizades presentes e futuras, evidentes e insofismáveis, o Sr. Crescencio Cóccaro ofereceu a oportunidade de nos revelar um Uruguai que reabilita algum tempo passado que, por desgraça não tinha sido de completa cordialidade; mostra-nos um povo que, não só quer ser irmão, nas horas de paz, como deseja remediar as desavenças antigas.
Essa pequena informação, no meio de um discurso, fez-me ver claramente as qualidades de educador que possui o inspetor Cóccaro. E desde ai não mais o perdi de vista.

UMA APRESENTAÇÃO

Eu já estava resolvida a pedir-lhe uma entrevista. Mas, para proceder por um método gradativo, comecei por pedir-lhe o discurso. O Sr. Crescencio Cóccaro, entretanto, não m'o quis dar. E sabem por quê? Simplesmente porque o inspetor nunca publicou escrito algum. E, com aquele seu ar de generosidade sem limites, simples, cordial, feliz, disse-me, sorrindo:
_ "Nós somos *professorezinhos*... apenas... nada mais...".
_ Por isso mesmo é tanto...
Ainda que, depois disto, eu não tivesse trocado mais nenhuma palavra com Sr. Cóccaro, a minha opinião a seu respeito já estaria devidamente consolidada. Toda a sua personalidade de educação estava naquela frase do discurso e nesta da apresentação. Feliz aquele que pode dizer: "Sou apenas um professor, e não desejo ser nada mais!".
Depois, voltando à cidade com a delegação uruguaia, tive ocasião de saber que, além da sua visão pessoal em educação é preciso atender com especial cuidado à sua formação, para manter de pé os ideais acordados.
Foi por ai, justamente, que começou a nossa palestra.

IMPRESSÕES DOS ESTADOS UNIDOS

De tudo quanto viu nas suas viagens, parece que são as impressões dos Estados Unidos as que mais acentuadamente se fixaram no interesse do professor Crescencio Cóccaro.
Depois de uma referência a High School da Philadelfia a conversa se encaminha para o "Teacher's College" da Universidade de Columbia.
O "Teacher's College" dá acesso central a duas instituições. Uma,é a "Lincoln School, em que se experimentam todos os métodos, sem

distinção de proveniência. As classes são reduzidíssimas. Verdadeiros laboratórios pedagógicos. Refere-se, com entusiasmo, às chamadas Escolas de Continuação (Continuation Schools), destinadas às pessoas que, pertencendo a uma profissão qualquer, mas desejando ingressar noutra, fazem os estudos necessários, auxiliadas pelos patrões, que assim sentem favorecer um futuro bom operário, vendo nisso um proveito nacional.
As Escolas de Moda são, a seu ver, um triunfo americano sobre o velho prestígio francês. Rapidamente nos descreve uma das suas classes, em que as aprendizes projetam modelos de vestidos segundo um certo tipo. Ou dadas certas condições.
E fala-nos, retrocedendo à fase inicial da escola, aos Jardins de Infância americanos.
_"Em todas as Escolas dos Estados Unidos _ diz,_ há uma classe para crianças de cinco anos.
As crianças de cinco anos têm uma grande importância, para o inspetor Cóccaro.
Parece-lhe que possuem capacidades particulares, nessa idade.
E, antes que ele nos dissesse, já tínhamos visto que, se alguma coisa o pudesse interessar mais particularmente, dentro dos assuntos educacionais, seria o problema do Jardim da Infância.

JARDINS DA INFÂNCIA
Deixaram-lhe muito boa impressão os Jardins da Infância, de Hamburgo. Mas não teve tempo de nos pormenorizar as razões, porque logo lhe acudiu o problema uruguaio: ainda não há, na sua terra, Jardins desses em todas as escolas..

O DÓLAR
Não sabemos como se insinuou o dólar na nossa conversa. Mas o certo é que o Sr. Cóccaro me falou em 106 dólares, vencimento do professor americano, e no projetado aumento de vencimentos do professor uruguaio.
Fiquei um pouco pensativa. Mas não tanto que prejudicasse a atenção com o que seguia a conversa. E, precisamente nesse instante, o inspetor Cóccaro nos contava o seguinte:
_ "Em Boston, os homens ganham mais que as mulheres. É muito justo, porque, em regra, são os responsáveis pela família".
Por questão de solidariedade feminina, não concordamos integralmente.
_ "Pois sabe o que fizeram as mulheres em Boston? Declararam que só dariam seu voto para deputado ao cidadão que se comprometesse a igualar os vencimentos...".
Como se vê, nem exemplo podemos aproveitar [neste tempo as mulheres ainda não votavam no Brasil].

MUSEUS
As suas últimas palavras são para os museus.
Fala-nos dos museus de animais vivos de Berlim. E ambos nos concentramos um pouco emocionados sobre um pensamento comum:

_ “Os museus de animais conservados são detestáveis. Ensinam a morte. Ensinam a matar.”
E eu, recordando Tagore, pude concluir apenas:
_ “Um pássaro empalhado não tem nada a ver com o pássaro que a natureza nos oferece. A sua personalidade não está na disposição das penas. O feitio do bico, no tamanho das patas. O pássaro é o seu movimento, o seu vôo, o seu canto, as suas expressões...”.

IMPRESSÃO FINAL
O Professor Crescencio Cóccaro mostrou-se, em toda a palestra como o advinharamos pelo discurso.
Disse-nos coisas assim:
_ “Nos Estados Unidos ensinam a criança a significação da vida. Ela sabe lidar com dinheiro, desde pequena... Compra o seu “copo de leite”. Nós achamos que a criança, pelo próprio fato de ser criança, deve viver isenta dessa preocupação. Tem direito à sua infância...”
Não é uma opinião digna de respeito?
Mais adiante:
_ “Mas, os Estados Unidos têm esta coisa excelente: são ecléticos, em métodos. Estudam tudo. E procuram dar a todas as crianças as mesmas possibilidades”.[3]

Um flagrante da entrevista com o inspector escolar Crescencio Cóccaro
(Desenho de Correia Dias, especial para o DIARIO DE NOTICIAS)

Figura 1 - Entrevista de Cecília Meireles com o inspetor escolar Crescencio Cóccaro. Desenho de Correia Dias. Diário de Notícias, 23 jul 1930. Fonte: IEB/USP.

[3] Cecília Meireles. Conversando com o inspetor Crescencio Cóccaro: os problemas da educação em várias partes do mundo. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 23 jul 1930c.

Cecília Meireles deu sempre grande ênfase à necessidade de estabelecermos relações com nossos colegas da América Latina.

Vejamos o que escreveu sobre Gabriella Mistral, também poeta e educadora, que veio posteriormente a receber o Premio Nobel.

> Diário de Notícias - 19 de outubro de 1930
>
> GABRIELLA MISTRAL E O CINEMA EDUCATIVO
> Gabriella é um nome que pertence a toda a América
>
> [...] poetisa de tão humano sentir que tem repartido o seu coração em cada verso e pensadora que tem tido nos lábios tanta palavra de fé nos destinos humanos formaram, juntas, a educadora que, de olhos fitos no futuro do mundo, calcula com exatidão toda a responsabilidade que nós, os adultos, temos na formação da infância, dessa infância cujos direitos ela tão bem interpretou por ocasião de uma das Convenções de Professores americanos.
> Dessa notável mulher, que na Liga das Nações representa com elevação o seu país, oferecemos hoje aos nossos leitores esta opinião sobre o ensino da geografia por meio do cinema:
> "o mapa só fala ao geógrafo. A criança – e os adultos que ainda têm a mesma sensibilidade da infância – sente pela carta geográfica uma antipatia que eu conheci em dez anos desse ramos do ensino. Não se poderia ter inventado coisa mais inerte e mais estranha para dar a conhecer o concreto e o vital. A maravilha da ilha se transforma em grão de mostarda; o *fjord*, um arranhão azul; a linha das montanhas, uma cobrinha escura sem nenhuma sugestão. O mapa fica mais longe da criatura de dez anos que um problema teológico.
> Este mapa pedante e paralítico vai se transformar, tomar corpo e viver ao lado do cinema, ofertador de paisagens viventes. Vai dar voz ao desenho dos rios; vai colorir as massas oceânicas; vai reviver, galvanizada, a serpente morta e enroscada das grandes cidades[4].

Como Gabriella Mistral, Cecília Meireles, dentre as Artes além da Literatura, valorizava especialmente o cinema, mas nos deixou várias crônicas sobre Arte na

[4] Cecília Meireles. Gabriella Mistral e o cinema educativo: Gabriella é um nome que pertence a toda a América. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 19 out 1930a.

educação de um ponto de vista geral, e nas Artes Plásticas e no Teatro em especial. Somente no Jornal 'A Manhã' escreveu nove artigos sobre o assunto entre agosto 1941 e janeiro de 1942, e acredito que escreveu muito mais entre 1929 e 1931 no 'Diário de Notícias', pois este período foi de intensa liberdade de pensar.

Vamos ao outro tópico que apaixonou Cecília Meireles e nos interessa especificamente: o Cinema, que muitos arte/educadores esquecem que é Arte.

Segue-se uma entrevista concedida por Cecília Meirelles sobre a Cinematografia Educativa.

> O Jornal do Comércio – 20 de agosto de 1929
>
> A CINEMATOGRAFIA EDUCATIVA
> A Sr.ª Cecilia Meirelles, entrevistada pelo O JORNAL DO COMERCIO fala sobre a próxima exposição e relata os resultados obtidos com a sua modesta "empresa" da escola de Aplicação

A sub-Diretora técnica da Instrução, tomando a iniciativa de promover uma exposição de cinema educativo, que será inaugurada na próxima semana, ocupando várias salas da Escola "José de Alencar", no largo do Machado, pôs em foco um dos problemas mais interessantes dos novos métodos de ensino e educação, cujo emprego, entretanto, por motivos mais de ordem econômica, não tem sido ainda, mesmo na Europa e nos Estados Unidos, desenvolvido na amplitude permitida pelo atual progresso da cinematografia.

A exposição, promovida pelo Sr. Jonathas Serrano, além de reunir elementos de todas as procedências de serem observados pelo professorado, vai também proporcionar ao público uma oportunidade para compreender a importância desse poderoso instrumento educativo que já está sendo introduzido, com vantajosos resultados nas escolas primárias cariocas, apesar da escassez de recursos da municipalidade.

O JORNAL, completando as informações que já tem publicado a respeito desse certâmen, entrevistou ontem a senhora Cecília Meirelles, professora da Escola de Aplicação e membro da comissão encarregada da propaganda da exposição.

_ "A reforma Fernando de Azevedo – disse, de início, a professora – empresta ao Distrito Federal o prestígio de poder colocar-se ao lado dos países evoluídos que, vendo na criança o valor da civilização futura, fazem

a sua renovação social, cultural, filosófica, por intermédio e antecipação do processo educativo.
Esta reforma não é, internacionalmente, uma reforma de métodos. É uma reforma daquilo que, no ensino, é a própria essência. Como, porém, os métodos são os caminhos que conduzem a essa alta finalidade, é natural que esses caminhos sejam também diferentes dos das rotinas antigas, como o obriga o ambiente de constantes atualidade que a reforma espontaneamente requer".

UM NOVO LEMA

_ "Um dos elementos de mais imediata importância nas escolas de hoje – continuou a Sr.ª Cecilia Meirelles – é o cinema educativo. Ao lado do "learning by doing" das escolas americanas, poder-se-ia inscrever também o "learning by seeing". Porque, na verdade, nós, e as crianças, também aprendemos vendo. Há uma generalizada cultura popular que em grande parte se deve a essa difusão de conhecimento que o cinema-diversão insensível, mas progressivamente faz.
O cinema nos mostra paisagens de todas as zonas, animais de todas as faunas, costumes de todos os tempos e regiões. O espírito das épocas e das raças se faz evidente através dos filmes históricos. E os tempos atuais, com os mais recentes inventos, com as mais arrojadas aventuras, podem ser vividos e compreendidos em toda a sua intensidade dentro de poucos minutos sobre uma tela próxima".
Além de instrutivo, o cinema pode ser considerado até curativo, quando projeta um Buster Keaton, e filosófico, quando apresenta Chaplin.
Mas o que interessa ao professor, em primeiro lugar, é que a criança, como o adulto, ou mais que ele, aprecia via mente o cinema. Isso e não mais, seria suficiente para afirmar que o cinema é uma necessidade das escolas.
Todos que já tiveram oportunidade de fazer uma projeção luminosa numa escola, qualquer que fosse o assunto, hão de ter observado o seguinte: que o cinema ou a simples projeção fixa tem para a criança uma realidade tão grande que as menorzinhas tentam pegar com as mãos as figuras projetadas: que, após uma projeção, a lembrança das imagens vistas é mais nítida e mais duradoura que a das mesmas imagens oferecidas por meio de uma lição falada, e mesmo pela simples apresentação de figuras. Chego a crer que as coisas vistas por esse meio sejam mais bem observadas que na natureza quer porque a atenção esteja limitada ao campo da tela, quer porque as condições de obscuridade, [...] ajudam que as aquisições se façam com mais facilidade e proveito.
E um dos fatores básicos é talvez que a criança vai para a sala de projeções com alegria. E a alegria é uma condição favorável para aprender bem, porque é um estado orgânico de superatividade em que, com todas as energias elevadas ao mais alto grau, o indivíduo fica com a sua capacidade elevada também ao máximo".

NECESSIDADE NATURAL

Justificando as vantagens do novo instrumento de ensino, prosseguiu a professora:

_ “A introdução do cinema nas escolas não obedece, pois, a um capricho da moda ou a qualquer intenção apenas decorativa. Obedece a uma necessidade natural a que as circunstâncias do progresso humano podem atender.
Se a nossa vida se resumisse no lugar que habitamos e nas coisas que estão mais perto de nós, seria tão fácil... ... _ conduzir a criança até essas coisas. Mas a vida se desenvolve em campos mais vastos. Nós temos de conhecer todo o mundo, e todos os homens, para compreendermos certas coisas universais. E o cinema, o cinema bem orientado, bem organizado e bem dirigido, orientado nas seleções, organizado de acordo com as capacidades a que se destina, e dirigido conforme as oportunidades, pode ser como um grande livro ilustrado, que a criança interessadamente lê, metade nas legendas, metade nas figuras. Sem esquecer que o cinema falando completará ainda mais o ideal pedagógico transportando a criança, como num sonho, para ambientes, como se o fizesse realmente, dentro da vida.”

O QUE HÁ ENTRE NÓS
Interrogada sobre o que, nesse sentido, há feito entre nós a Sr.ª Cecília Meirelles informou que algumas escolas do Distrito Federal já possuem aparelhos de cinematografia, ou, pelo menos, lanterna de projeção fixa. E acrescentou:
_ “Se tudo ainda não está resolvido em matéria de filmes adequados, alguma coisa já se tem feito nesse particular. E não é possível exigir mais, em tão pouco tempo.
Agora, para que fique o professorado a par do que existe em matéria de aparelhos cinematográficos, bem como do seu funcionamento, conservação etc., a Diretora de Instrução resolveu organizar, na Segunda quinzena deste mês, uma exposição relativa ao assunto sugestivas de qualquer obra de iniciativa do distrito.”

DETALHES DA EXPOSIÇÃO
Continuando, detalhou a Sr.ª Cecilia Meirelles:
Já aderiram à exposição prometendo enviar aparelhos e demais artigos de que são importadores ou fabricantes, as seguintes firmas: Theodor Wille & Cia., Casa Lohner S.A, John Jurges & Cia., Fox Film, Meister Irmãos, Botelho Film, Pathé Baby, A .E. B. Kodak.....Villas Boas & Cia., Vasco Ortigão & Cia. (Parc Royal), Papelaria Americana, Casa Mattos, Cardinale & Cia., Marcenaria Brasil, Papelaria União e Casa Pratt.
A Urania Film apresentará os tipos de aparelhos de projeção mais modernos, de medida Universal, contentando-se a fazer correr filmes instrutivos.
A General Electric iluminará todo o recinto da exposição, sendo que uma parte pelo moderno sistema de luz sem sombras. Instalará também um aparelho de rádio do tipo mais moderno e, dando o seu completo apoio a essa iniciativa pedagógica fará distribuir sorvetes preparados nos seus aparelhos de refrigeração.
Os floristas do Mercado Municipal se ofereceram para ornamentar diariamente a exposição.

VANTAGENS DAS PROJEÇÕES
Insistindo sobre a importância pedagógica do cinema, frisou a Sr.ª Cecilia Meirelles as vantagens das projeções:
_ "Animadas: muita coisa, senão quase tudo, pode ser aprendido só pelo cinema"..... Referindo-se depois às projeções fixas, explicou a professora: "Tem a vantagem de uma fácil organização. Podem servir de atração aos centros de interesse da classe e, em muitos casos, serem produzidas pelos próprios alunos. Podem ser de interesse geral, quer sobre assuntos históricos (comemoração das datas realmente importantes), quer sobre fatos atuais: febre amarela, a campanha contra a tuberculose e outras propagandas. Podem também revestir-se de um caráter mais divertido e serem, então pequenas histórias em quadros, inclusive desenhadas pelos primeiros alunos e acompanhadas de legendas escritas por eles, ou sem legendas, para que eles as imaginem, isto é, propriamente, já o problema da "interpretação" da projeção. Problema vasto: qualquer projeção pode servir de pretexto a qualquer lição, e, portanto, dar origem a que se reproduza a coisa projetada ou que com ela se tenha revelações: uma composição, uma representação etc.[5]

A exposição se realizou e teve grande sucesso. O 'Jornal do Comércio' oito dias depois dá notícia da exposição que estava se realizando, fazendo uma descrição os aparelhos e empresas existentes no Brasil naquela época.

A Escola Nova deu muita importância ao cinema, embora tenha enfrentado uma séria oposição dos conservadores que faziam as piores acusações contra o cinema, como anos depois se fariam acusações à Televisão por banalizar a educação e ao computador por subjugar o aluno. A escola aceitou com muita dificuldade a imagem em paridade de importância com as outras linguagens.

Cecília Meireles não defendia apenas o cinema nas Escolas, mas a imagem de uma maneira geral e toda a tecnologia que havia na época para a reprodução de

[5] Cecília Meireles (*et al.*). A cinematografia educativa: A Sr.ª Cecilia Meirelles, entrevistada pelo O JORNAL DO COMERCIO fala sobre a próxima exposição e relata os resultados obtidos com a sua modesta "empresa" da escola de Aplicação. *O Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro. 20 ago 1929.

imagens, como já havia falado na entrevista que reproduzi, e como se comprova em seu artigo **AS PROJEÇÕES FIXAS NAS ESCOLAS** no Diário de Notícias de 15 de julho de 1930, um ano depois da Exposição Cinematográfica, do qual cito apenas o final:

> Como quer que seja, as projeções devem durar, em média dez minutos, para não fatigar o aluno.
>
> A prática ensinará ao professor mil maneiras interessantes de as utilizar, bem como de as coligir.
>
> É uma forma de aproveitar os desenhos que entusiasmam os seus autores, por sentirem como que a completação do trabalho, vendo-os, depois de executados, construir um todo harmonioso. E é um ótimo estímulo sempre que se deseja a colaboração da criança para obra de conjunto.
>
> Como, além disso, elas mesmas se encarregam de reconhecer as qualidades e os defeitos dos desenhos a projetar, como, com o seu direito de crítica habilmente, aproveitado, irão distinguindo cada vez melhor os bons e os maus trabalhos, tanto seus como dos colegas, segue-se que a todos os professores conviria um interesse mais intenso pelas projeções fixas, em que têm um auxiliar de primeira ordem na sua tarefa de educar.[6]

É verdade que de início o cinema foi valorizado na educação como facilitador, como confirmam os discursos dos escola novistas, mas Cecília Meireles já via também o papel criador e cultural do cinema na escola. Com a democratização das tecnologias, isto é, com o barateamento econômico das câmeras digitais e celulares, se pode explorar o cinema também como expressão.

Curiosamente, ao contrário das outras formas de Arte, o cinema foi introduzido nas escolas como cultura para ser visto e analisado, e só depois se estimulou o cinema como expressão, como criação, como um fazer nas salas de aula. As outras Artes Visuais, como Pintura, Desenho, Escultura,

[6] Cecília Meireles. As projeções fixas nas escolas. Comentário. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 15 jul 1930d.

Gravura, Instalações, etc., foram introduzidas nas escolas como expressão pelo modernismo, e só depois com o pós-modernismo entraram nas escolas como cultura a ser decodificada, fruída e significada.

Outro foco da atenção de Cecília Meireles foi a Educação infantil, os Jardins da Infância, como eram chamados, e a qualidade da formação de professores para as crianças pequenas. Cecília Meireles criou no Rio de Janeiro, em 1934, o Centro Infantil do Pavilhão Mourisco, considerado a primeira Biblioteca Infantil do Brasil com conotações de Centro Cultural. Havia aulas de Artes Plásticas, sessão de cinema toda semana, contava-se historias, e Cecília, ela própria, lia poemas para as crianças. Como conhecia muito bem o cenário literário, artístico e educacional de toda a América Latina, suponho que conhecia o movimento de bibliotecas e as *Escuelas al Aire Libre* estimuladas por José Vasconcelos no período de 1916 a 1932 no México.

Era amiga de Alfonso Reyes quando ele foi Ebaixador do México no Brasil (1930 a 1936) que era amigo e companheiro intelectual de Vasconcelos e provavelmente fez Cecília conhece-lo Vejo alguma semelhança entre seu programa no Pavilhão Mourisco e a política cultural de José Vasconcelos. (Figura 2)

O prédio conhecido como Pavilhão Mourisco foi construído nos primeiros anos do século XX para ser uma Casa de Música, mas lá funcionou um restaurante. Para se tornar biblioteca, o prédio foi adaptado pelo marido de Cecília, o artista português Correia Dias. Funcionou menos

Figura 2 - Pavilhão Mourisco, Rio de Janeiro. Fonte: MADALENA, Maria. *O Pavilhão Mourisco*. Blog Cecília Meireles. Disponível em: <maceciliameireles2009.blogspot.com/2009/04/o-pavilhao-mourisco.html>. Acesso em: 11 jun 2012.

de quatro anos. Ela foi demitida como diretora do Pavilhão Mourisco pelo Estado Novo em 1937, sob a acusação de que havia um livro comunista na biblioteca, era '*As Aventuras de Tom Sawyer', de Mark Twain*. A invasão do local foi truculenta e o prédio fechado, posteriormente usado pelo Clube Botafogo e destruído em 1952. Era o Estado Novo operando sua vingança contra a escritora e educadora libertária. Em seus artigos de jornal apoiou a Revolução que levou Vargas ao poder, mas era muito crítica das decisões sobre educação. Lutou enfaticamente contra o ensino de religião na escola pública, decretado em 1931.

No Pavilhão Mourisco, Cecília Meireles pôs em prática os princípios que defendeu em um artigo que escreveu

no diário de Notícias, no dia 9 de julho de 1930, sobre a *Maison des Petits*, escola de aplicação do Instituto Jean Jacques Rousseau (IJJR) em Genévè, dirigido na época por Claparède.

O IJJR era a vanguarda européia da educação infantil. Lá trabalhava Piaget, que posteriormente mudou seu nome ou fechou-o para no seu lugar criar uma Faculdade de Ciências Pedagógicas, onde realizou suas pesquisas.

A Dra. Helena Antipof, assistente de Claparède no Instituto Jean Jacques Rousseau (IJJR), já se encontrava trabalhando no Brasil quando Cecília Meireles publicou o artigo sobre a *Maison des Petits*, laboratório teórico/prático do IJJR para formação de professores de educação infantil.. Transcrevo aqui parte do referido artigo:

> Diário de Notícias – 09 de julho de 1930
>
> A FORMAÇÃO DA JOVEM EDUCADORA
> Como se trabalha na Suíça, na Maison des Petits
>
> Com o fim de divulgar a finalidade e as realizações da Maison des Petits, suas diretoras, as senhoras Andemars e Lafendel[7] publicaram um pequeno livro interessantíssimo para os pais, os professores, e todos os que se interessam por compreender a alma infantil e os processos atuais de educação.
> O Instituto JJ Rousseau, criado em Genebra em 1912, escola de ciência em educação e ao mesmo tempo laboratório de investigação, sentiu inicialmente a necessidade de constituir um meio educativo, onde se pudesse fazer a verificação prática dos aperfeiçoamentos e reformas sugeridas pelo conhecimento mais profundo da psicologia da criança. Com esse fim fundou em 1913 a Casa da Criança.
> Estuda-se, pois praticamente, toda a evolução das atividades infantis, servindo o quadro dos períodos de desenvolvimento como guia precioso para precisar as observações.
> No decorrer das suas ocupações a criança multiplica as suas perguntas, colocando a educadora na obrigação de responder.

[7] Trata-se do livro de Mina Audemars e Louise Lafendel. *La Maison dês Petits de l'Institute Jean Jacques Rousseau*. Neuchatel: Delachaux et Niestle S.A., s/ d.

> Assim por exemplo: na aula da construção: Porque se sustentam os barcos na água? (François). Como é que o funicular pode subir o morro? Na aula de línguas, como que sai o carvão da terra? (Louis) Na aula de modelagem, Daniel examina sua mão e ao fechá-la apertando o barro, exclama, recordando as dobradiças de uma porta: meus dedos fazem como as portas. E assim por diante.
> Este é um dos problemas mais interessante para o educador: Conhecidas as necessidades da criança, saber alimentar e estimular seu espírito de curiosidade.
> Toda organização e o ambiente da casa às conduz a esta lei pedagógica: uma lição deve ser uma resposta (Dr. Claparède).
> Reúne-se uma vez por semana um curso de 2 horas, com cada grupo de alunas (primeiro e segundo ano). As alunas adiantadas apresentam trabalhos pessoais relativos aos seus ensaios de prática; todas juntas estudam o material empregado com a criança, os diferentes métodos de ensino Froebel, Montessori, Dewey, Decroly, etc.
> Reservam algumas horas por semana para preparação do material de ensino, jogos educativos de toda espécie, por exemplo: Tendo uma aluna notado um defeito qualquer de linguagem em uma criança, estudou para preparar por meio de ilustrações exercícios próprios que o corrigissem.
> Tem também de aprender a conhecer a guiar a criança nos seus brinquedos ao ar livre, no trabalho de jardinagem, nos seus passeios, visitas aos museus, oficinas, etc...
> O campo de experiências é muito grande.
> A educadora digna deste nome deve ser viva, entusiasta, livre de interesses pessoais e de idéias fragmentárias e pré concebidas. As leis de psicologia da criança ditar-lhe-ão as leis da psicologia do professor.[8]

De certa forma Cecília Meireles com este artigo já estava preparando a vinda de Claparède ao Rio de Janeiro, em setembro de 1930. Sua visita foi amplamente divulgada e comemorada nos jornais da cidade. Cecilia Meireles, em 1930, já defendia e esclarecia os princípios básicos que dominaram o modernismo no ensino da Arte: o espontaneísmo e a liberdade. Um de seus artigos publicado no Diário de Notícias de 10 de outubro de 1930 intitulava-se Liberdade e Espontaneidade, e terminava assim:

[8] Cecília Meireles. A formação da jovem educadora: Como se trabalha na Suíça, na Maison des Petits. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 09 jul 1930f.

> Liberdade da infância não significa uso pernicioso de poderes adquiridos, impulsividade desenfreada. Nada disso. Liberdade significa apenas seleção consciente de deliberações a tomar ou de orientação a seguir.[9]

São a espontaneidade e a liberdade de expressão que presidirão o modernismo no ensino da Arte, cujo ensaio durante a Escola Nova foi interrompido e só voltaria a dominar o discurso sobre a aprendizagem da Arte depois da queda do Estado Novo.

Poucas mulheres receberam a homenagem da sociedade capitalista que Cecília recebeu; ter sua imagem, palavras de poemas e desenhos seus estampados no dinheiro, papel moeda de circulação nacional, o cruzado novo. As notas circularam apenas por três anos (19 de maio de 1989 a 30 de setembro de 1992). (Figura 3) Foi um impacto ver o rosto de uma mulher poeta no lugar de alegorias sem nenhuma pessoalidade. O design gráfico do cruzado novo foi de Aloísio Magalhães, um dos primeiros designers culturalistas do Brasil. O design da nota que homenageia Cecília Meireles foge da iconografia modernista típica, de clareza primordial e limpeza de traços que caracterizou a Escola de Ulm no Brasil. Já apresenta algumas características do Design Gráfico pós-moderno, com superposições de imagens e de imagem e texto. O curioso é que aponta a relação de Cecília Meireles também com as Artes visuais e com a criança pequena, o que pretendi destacar neste texto.

[9] MEIRELES, Cecília. Liberdade e espontaneidade. Coluna Comentário. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 10 out 1930b.

Figura 3 - CRUZADO NOVO - NCz$ 100,00 (Cecília Meireles). Frente - Retrato de Cecília Meireles (1901-1964), tendo à esquerda, a reprodução de desenho de sua autoria, ao qual se sobrepõe em alguns versos manuscritos extraídos de seus “Cânticos”. Verso - A gravura, à esquerda, representa o universo da criança, suas fantasias e o momento da aprendizagem. O painel é completado, à direita, com a reprodução de desenhos feitos pela escritora, representativos de seus estudos e pesquisas sobre folclore, músicas e danças populares. Fonte: Site Banco Central do Brasil.

Referências Bibliográficas:

CAVALCANTI, Henrique. O Pavilhão Mourisco: o motivo por que chamamos de Mourisco um pedaço de Botafogo. Blog Rio de Janeiro Antigo. Rio de Janeiro: 2010. Disponível em: <http://rioantigofotos.blogspot.com.br/2010/02/o-pavilhao-mourisco-o-motivo-porque.html>. Acesso em: 12 maio 2012.

CRESPO, Regina Aida. Cultura e política: José Vasconcelos e Alfonso Reyes no Brasil (1922-1938). Revista de História. São Paulo, ANPUH. Vol. 23,número 45 , 2003 pag. 187 a 207.

EXPOSIÇÃO de cinema educativo. Jornal do Comércio. Rio de Janeiro. 28 ago 1929

FERREIRA, Amélia. O cinema escolar na história da educação brasileira: A sua ressignificação através da análise de discurso. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Educação da Universidade Federal Fluminense. Orientadora Dr.ª Clarice Nunes. Niterói: 2004.

FRANCO, Marília. Hipótese-cinema: múltiplos diálogos. Disponível em: <http://www.fe.ufrj.br/artigos/n9/2_hipotese_cinema_e_seus_multiplos_dialogos_8_a_3.pdf>. Acesso em: 15 jan 2013.

Jornal do Comercio. Rio de Janeiro. 28 out 1929.

MADALENA, Maria. O Pavilhão Mourisco. Blog Cecília Meireles. Disponível em: <maceciliameireles2009.blogspot.com/2009/04/o-pavilhao-mourisco.html>. Acesso em: 11 jun 2012.

MEIRELES Cecília. História da Educação no Brasil in: MEIRELES Cecília. Obra em Prosa: Crônicas de Educação. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/MINC, Fundação Biblioteca Nacional, 2001.

_____. Aniversário da morte de Ferrer: A sessão solene em homenagem à memória do fundador da escola leiga. Diário de Notícias Rio de Janeiro. 22 out 1931a.

_____. Um tema de palpitante atualidade: conferência do professor Edgard Sussekind de Mendonça sobre a escola e a religião. Página de Educação. Diário de Notícias. Rio de Janeiro. 09 out 1931b.

_____. Gabriella Mistral e o cinema educativo: Gabriella é um nome que pertence a toda a América. Diário de Notícias. Rio de Janeiro. 19 out 1930a.

_____. Liberdade e espontaneidade. Coluna Comentário. Diário de Notícias. Rio de Janeiro. 10 out 1930b.

_____. Conversando com o inspetor Crescencio Cóccaro: os problemas da educação em várias partes do mundo. Diário de Notícias. Rio de Janeiro. 23 jul 1930c.

_____. As projeções fixas nas escolas. Comentário. Diário de Notícias. Rio de Janeiro. 15 jul 1930d.

_____. As linhas gerais do ensino secundário no Uruguai. Diário de Notícias. Rio de Janeiro. 10 jul 1930e.

_____. A formação da jovem educadora: Como se trabalha na Suíça, na Maison des Petits. Diário de Notícias. Rio de Janeiro. 09 jul 1930f.

_____(et al.). A cinematografia educativa: A Sr.ª Cecilia Meirelles, entrevistada pelo O JORNAL DO COMERCIO fala sobre a próxima exposição e relata os resultados obtidos com a sua modesta “empresa” da escola de Aplicação. O Jornal do Comércio. Rio de Janeiro. 20 ago 1929.

NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima; MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio.Cecília Meireles: a poética da educação. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Loyola, 2001.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues. Representações do feminino na obra de Cecília Meireles in: OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; CAIRO, Luiz Roberto Velloso (org.). Américas: ensaios sobre a memória e representação literária. Assis: FCL/Assis/Unesp/Publicações, 2007

PIMENTA, Jussara S. Fora do outono certo nem as aspirações amadurecem: Cecília Meireles e a criação da biblioteca infantil do Pavilhão Mourisco (1934-1937). Dissertação de Mestrado.Departamento de Educação/PUC-RJ, 2001.

SHIMIDT, Maria Auxiliadora. História com pedagogia: a contribuição da obra de Jonathans Serrano na construção do código disciplinar da História do Brasil. Revista Brasileira de História. São Paulo: 2004. v 24. n 48. p 189-211. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n48/a09v24n48.pdf>. Acesso em: 10 jan 2012.

VENÂNCIO FILHO, Francisco. A educação e seu aparelhamento moderno. São Paulo, Rio, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1941.

O ateliê de Bandeira de Mello. Lugar de memória, de práticas e formação de mestres

Angela Ancora da Luz - Escola de Belas Artes da UFRJ
CBHA/ABCA/AICA/IHGRJ

Resumo: O ateliê de Lydio Bandeira de Mello, situado nas Laranjeiras, Rio de Janeiro, é um lugar de memórias superpostas em que o ensino da arte se liga às raízes do próprio aprendizado do mestre na Escola Nacional de Belas Artes. Enquanto ensina ele discorre sobre este ou aquele artista, transmitindo aos jovens uma História da Arte que se atualiza na prática de seu ensino. De acordo com a visão de Thierry de Duve o modelo acadêmico e o modelo Bauhaus para o ensino da arte já estão ultrapassados, razão pela qual ele pensa numa relação de aprendizado baseada numa transmissão que envolva outras características, como a discussão da História da Arte e da Estética. Com esta abordagem desejamos pensar o ateliê de Bandeira de Mello.

Palavras-chave: ateliê; ensino; modelo vivo

Abstract: The Lydio Bandeira de Mello Atelier, located in the Laranjeiras neighborhood, Rio de Janeiro, is a place of memories evolved by the teaching of the arts connected to the roots of the teacher at the

Escola Nacional de Belas Artes (National School of Arts). While teaching, it is discussed this or that artist, transmitting to young people the history of arts enhancing the teacher's skills of teaching. According to the vision of Thierry de Duve, the academic model and the Bauhaus model for art teaching are already outdated, which is why it is thought in a relationship of learning based on a transmission that involves other features, such as the discussion of Arts History and Aesthetics. This is the approach we wish to think of the Lydio Bandeira de Mello Atelier.

Keywords: Atelier; teaching; living model

O ateliê de Lydio Bandeira de Mello, situado nas Laranjeiras, Rio de Janeiro é um lugar de memórias superpostas em que o ensino da arte se liga às raízes do próprio aprendizado do mestre, na Escola Nacional de Belas Artes, e ao entendimento de que, sem desenhar não se pode pensar a forma. Esta consciência formou-se ao longo das mais de novecentas aulas de modelo vivo, em que estudou com os mestres Calmon Barreto, Carlos Chambelland e Edson Motta na ENBA até descobrir a magia do ateliê de Manuel Santiago, na Rua das Laranjeiras, que hoje é o seu próprio ateliê.

O ateliê resiste ao tempo e acumula vivências, podendo-se afirmar que se tornou um lugar de memórias superpostas. Manoel Santiago viveu na Europa entre os

anos de 1928 e 1932, pois recebera o prêmio de Viagem ao Exterior e fora estudar em Paris. Após retornar ao Brasil ele dá início a um projeto, já em 1934, pois trouxera consigo a planta de um prédio europeu em cuja cobertura estava previsto um espaçoso ateliê de artista. O edifício seria construído na Rua das Laranjeiras, e Manoel Santiago, como proprietário do imóvel, se instalaria na cobertura.

Quando, em 1952, André Lhote vem ao Brasil para ministrar um curso para artistas brasileiros, é no ateliê de Manoel Santiago que as aulas seriam dadas. Lydio Bandeira de Mello foi convidado, pelo mestre Santiago, a assistir o curso, na condição de ouvinte, e se deslumbra com aquele ambiente. A entrada se dá por um grande portão, à direita do prédio, pelo qual se atravessa um corredor ao ar livre, até encontrar, no final, à esquerda, a porta de acesso ao prédio. Chega-se a escada e se inicia a subida dos quatro lances da estreita escada de degraus um pouco gastos, até o impacto atingir o topo, no literal significado da palavra. Lydio experimentou talvez pela primeira vez, a elevação que desejava e o destino que procurava no território de um sonho: tornar-se proprietário do ateliê de pintura. A amplidão, o cheiro das tintas e linhaças, a quantidade de cavaletes e telas e os muitos artistas que já admirava, todos ali reunidos, construíam a visão que perseguia para viver a sua realidade. Quando, tempos depois, o prédio é vendido com todos os apartamentos, pois Manoel Santiago não queria que ele fosse desmembrado, Lydio já ocupava o ateliê como

locatário e nesta condição continuaria até que, o novo proprietário concordasse em vendê-lo, separadamente, para ele. Walmir Ayala descreveu o sentimento que o dominava quando entrava naquele ateliê, era "como que invadindo um porão do tempo". [1]

Hoje, aos 84 anos de idade, Lydio Bandeira de Mello prossegue fiel aos seus ideais, em que se destaca o gosto pelo ensino da arte, paralelamente à produção de suas obras. O lugar é o mesmo, mas ele é o proprietário, conforme sonhara no passado. Diariamente refaz o percurso, subindo os quatro lances de escada, pisando sobre os mesmos degraus que ainda guardam o peso de muitas outras pisadas. Ele vai ao encontro de seus alunos e de sua arte. Ao todo estão registrados cerca de 70 estudantes divididos em grupos. As aulas acontecem uma vez por semana em duas manhãs, duas tardes e uma noite. Além destes grupos, muitos estão na fila de espera, aguardando vagas para freqüentarem o ateliê.

Lydio possui uma sólida formação e muita prática nos mais de cinqüenta anos de ensino, em que vem fabricando suas tintas e passando este conhecimento aos jovens artistas. Para explicar o uso da cor ele monta uma espécie de mesa de banquete, e oferece à degustação de mãos menos desgastadas pelo tempo que as suas, as tintas que garantem a concretude da obra. Sobre a mesa ele alinha pós, bastões, pequenas vasilhas, cera e ensina como tudo isto só se completa com as mãos e pode ser materializado se houver em nós uma despensa

[1] http://bandeirademello.art.br/texto04.swf

para guardarmos nossas idéias, lidas ou ouvidas, vividas ou sonhadas, reais ou ilusórias. Enquanto ensina ele discorre sobre este ou aquele artista, transmitindo aos jovens uma História da Arte que se atualiza na prática de seu ensino.

Em 1961 Bandeira de Mello recebeu o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro e escolheu a Itália, para usufruí-lo. Lydio buscou o berço clássico da arte para aperfeiçoar suas técnicas. Não é por acaso que ele domina a “pedra negra”, xisto argiloso que contém carbono e confere os tons escuros que vão do cinza foncé ao negro e foi tão apreciada por pintores e desenhistas como Rafael e Botticeli. Da mesma forma se explica o domínio da sanguínea, do pastel e da caseína.

Ao longo de sua carreira como professor da Escola Nacional de Belas Artes, depois Escola de Belas Artes da UFRJ, ele acumulou premiações e participou ativamente da vida cultural e artística da cidade. Seu ateliê tornou-se a extensão da própria EBA, ou melhor, uma fronteira em que transita diariamente, entre o passado e o presente, numa jornada integral de trabalho.

Para refletir um pouco mais sobre o ensino e a produção de obras recorremos a Thierry de Duve, que vem se debruçando sobre as mudanças de paradigmas no ensino da arte, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Ele ressalta que, no ensino acadêmico, a observação da natureza e a imitação da arte do passado fundamentavam o aprendizado do futuro artista e destaca a importância do modelo vivo, como também do desenho

de anatomia, para o desenvolvimento da habilidade que vinha enriquecida pelo conhecimento humanístico.

Mas, se a habilidade podia ser sempre adquirida, o talento não, pelo menos era o que pensavam os mestres de outrora. De qualquer forma, o talento, para desenvolver-se, precisava das regras e das normas, sendo assim, a Academia deveria desenvolver e normatizar o talento dos estudantes.

Quando as vanguardas levantaram seu brado, saudando os novos tempos, ainda segundo Thierry de Duve, "a pintura e a escultura afastaram-se progressivamente da observação e da cópia de modelos exteriores e se voltaram para a observação e imitação de seus próprios meios de expressão." [2] Como conseqüência o ensino da arte foi afetado pela vanguarda. "A figura do homem – medida universal de todas as coisas da natureza foi descartada como modelo externo de observação e recuperada como princípio interno subjetivo." [3]

Lydio Bandeira de Mello, tendo cursado a Escola Nacional de Belas Artes e experimentado a formação acadêmica rigorosa, tornou-se um artista que, sem desprezar a regra e a norma libertou-se aos poucos do seu jugo. Ele conhece a figura humana e percebe sua anatomia com uma visão de Raios-X, cada osso oculto sob a pele e cada músculo que se distende ou se contrai. Contudo, a figura humana não resulta mais da observação externa da modelo que posa, mas ela está recuperada

[2] Duve, Thierry de – " Quando a forma se transformou em atitude – e além", *in* Arte & Ensaios n. 10. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003, págs 92-93

[3] *Id*. P. 93

pela modelo interna e subjetiva, princípio este que está mais próximo dos pressupostos vanguardistas do que dos acadêmicos.

> "A pintura é para Lydio a materialização das idéias lidas ou ouvidas, sonhadas ou vividas, reais ou hipotéticas. Seus tipos surgem no gesto, no brilho do olhar, na paisagem percorrida ou na que nunca foi vista, mas que possui existência anímica".[4]

O ensino de arte que Lydio vai adotar em seu ateliê seguirá os princípios da liberdade individual, pois o artista defende que as imagens não estão fora e sim dentro de cada um. Ele conhece o caminho das figuras, que saem do quadro ou voltam para ele. Cabe a cada um, independente de seu mestre, descobrir este percurso. Para ele, os caminhos estão abertos entre vales ou sulcados na terra de onde emergem com os homens. [5]

A distância do mestre da Escola de Belas Artes para o que hoje ensina no ateliê das Laranjeiras passa por estas observações. Sem ter que se obrigar a avaliações quantitativas das qualidades técnicas do discipulado para conferir grau ao estudante, Lydio extinguiu o plano de curso a ser desenvolvido e instaurou o planejamento individual. Assim, cada aluno pode desenvolver-se num tempo próprio, chegando ao limite de suas potencialidades sem estar obrigado a cumprir um número fixo de semestres em seu aprendizado.

4 LUZ, Angela Ancora – "No porão das lembranças de Bandeira de Mello: desenhos e pinturas", *in* 'Catálogo da exposição Bandeira de Mello – Eu existo assim' realizada na Caixa Cultural Rio de Janeiro, de 27 de outubro de 2009 a 17 de janeiro de 2010. Rio de Janeiro: Caixa Cultural/LG Produções Culturais, 2009. P. 14

5 N.A. Estes pensamentos foram exteriorizados pelo artista em conversa com a autora, em seu ateliê, no dia 16 de agosto de 2013.

Não está muito distante deste pensamento o que nos propõe Thierry de Duve. Ele examina dois modelos de ensino da arte que se contaminam e se dividem pelos conceitos adotados e diretrizes firmadas: o acadêmico e o da Bauhaus. No primeiro se cultiva a imitação enquanto no segundo a invenção. Contudo, para Thierry os dois estão obsoletos. Para ele, o primeiro modelo, calcado na imitação buscava a continuidade a partir de processos reprodutivos das obras de arte. Já o segundo modelo, o da Bauhaus privilegiava a invenção, conseqüentemente, a diferença e, portanto, a novidade. Mas o modelo da Bauhaus ainda funcionaria hoje? Seria ele útil na atualidade?

Em sua obra "Fazendo escola (ou refazendo-a)" [6] de Duve propõe outra direção, de natureza essencialmente anti-acadêmica. A alavanca principal seria a reflexão sobre o próprio ensino, tendo como ferramentas a História da Arte e a Estética, por exemplo.

Não podemos afirmar que esta seria a alternativa de Lydio em sua visão de ensino no ateliê das Laranjeiras. Contudo, ele também se afasta do rigor acadêmico. Seus desenhos e pinturas evidenciam a supremacia da figura humana, entre outros temas figurativistas abordados, e que resultam no conflito do homem no mundo, e isto envolve todos os seres vivos ou fantasmagóricos que possam ser pensados. Lydio está inscrito no rol dos filósofos, como era seu pai, razão pela qual ele defende que, ao desenhar ele pensa, e vice versa, pois a linha que

[6] DUVE, Thierry de – "Fazendo escola (ou refazendo-a)" . Chapecó: Editora Argos, 2012.

contorna e modula a figura está programada pela mente. A memória é o fundamento das imagens, portanto, cada aluno que entra em seu ateliê deve ser desenvolvido até o ponto de ser capaz de chegar, sentar e criar sem precisar de referências visíveis e tangíveis.

Por outro lado, isto não elimina o uso da modelo que posa, emprestando seu corpo para o exercício do pleno domínio da forma pelos iniciantes. A modelo é o parâmetro necessário à apreensão da figura humana, razão pela qual ela deve estar ali, na pose escolhida. Mas a reflexão é fundamental. Ao refletir, o aluno é capaz de tirá-la da sua imobilidade, revolucionar o espaço que ela ocupa e fazê-la retornar à sua pose. Para Lydio, o tempo e o espaço são fundamentais na definição do artista. O corpo, como já afirmava Bergson, faz a mediação entre o passado e o futuro. Estendido no espaço ele permite que o presente recomece incessantemente. Ao mesmo tempo ele conjuga ações e sensações. Por esta razão Bandeira de Mello mantém a modelo, a pose, e a necessária experiência de desenhá-la para obter o domínio da figura humana, pontos que ele não elimina de suas aulas.

Mas sua didática é especial. Como artista ele é um visionário, transitando entre a liberdade interior dos expressionistas e a contenção canônica dos clássicos. Como professor é um liberal, entendendo que ensinar é desenvolver a individualidade de cada um, despertando o que existe de particular que caracterize aquele artista e contribuindo para que se forme a identidade do discípulo. Ensina-se a técnica, segundo Lydio, e promove-se a

liberdade, porém, uma liberdade vigiada, pois cabe ao professor oferecer contribuições de soluções possíveis, sem determinar qual delas será a que deva ser escolhida.

Para atingir seu objetivo Bandeira de Mello trabalha junto com os alunos em seus próprios projetos, como se fosse apenas mais um estudante no ateliê, posto que seja ele mesmo, o mestre. Assim é possível falar de artistas e tempos, de modos de solução adotados ao longo dos períodos da História da Arte, aproximando-se de Thierry de Duve na medida em que utiliza a História da Arte e a Estética, além da Filosofia como ferramentas para pensar o próprio ensino que realiza.

É possível, então, apresentar o esfumato como desenho, não como simples passagem de uma cor para outra ou da criação de efeitos de claro e escuro, em que a linha da sombra se esvai como a fumaça, mas o esfumato determinando as formas, construindo as figuras com o uso de “meias tintas”. Também é possível efetuar o desenho a nanquim utilizando uma espécie de aerógrafo, cânula que leva o ar e esparge a tinta sobre o papel pelo sopro do artista. Lydio acrescenta. “O sopro se associa a emoção”. [7] Para ele o resultado é muito mais expressivo.

Enquanto realiza suas obras, algumas por encomenda, mas, em sua grande maioria, pelo despertar de uma proposta que o leva a pensar o mundo, o homem e a fantasiosa imaginação humana que se oculta nas sombras de cada artista, Lydio esboça, pensa, desenha, fala, ouve sua própria voz, recolhe as observações dos

[7] Vide nota nº 4

alunos, contesta, justifica, esclarece e cria. São muitos êxodos, pois a insatisfação do homem é permanente. São muitas solidões que devem ser curadas, como a do homem e seu cão. Enquanto o primeiro se oculta em seu casaco, enterrando-se nele para desaparecer aos poucos, o cão uiva para o alto, procurando resposta. Apenas as sombras apóiam os corpos na solidão da noite. As figuras encontram-se na fronteira da precisão acadêmica com a distorção expressionista; entre a realidade e o pesadelo.

Muitas das obras de Lydio sinalizam o recurso da abstração fora do contexto temático, no fundo da composição, mas a figura encarna o tema e garante a dramaticidade, a dor, a distorção da forma e sua intensidade, mesmo que tenha sido construída em sínteses formais.

Conforme as palavras do artista, ele vê, hoje, como num retrovisor, trazendo dentro de si um porão cheio de lembranças. É com elas que ele sobe, mais uma vez, os quatro lances de escadas do prédio das Laranjeiras e chega ao ateliê para mais uma jornada de trabalho, na produção contínua de sua obra e no exercício sistemático do ensino, pois “é preciso pintar e desenhar”. E acrescenta: “Eu existo assim”.

Referências bibliográficas:

BERGSON, Henri - “Matéria e Memória” – São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

DUVE, Thierry de – “Fazendo escola (ou refazendo-a)” . Chapecó: Editora Argos, 2012

_____ – “Quando a forma se transformou em atitude – e além”, in Arte & Ensaios n. 10. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003.

LUZ, Angela Ancora e Silveira, Antonio José da – “Eu existo assim” [catálogo da

exposição Bandeira de Mello / Caixa Cultural]. Rio de Janeiro: Caixa Cultural / LG Produções Culturais, 2009.

http://www.bandeirademello.art.br/

Sobreposição de Tarefas: uma Leitura do Dicionário de Judith Martins[1]

Angela Brandão
Universidade Federal de São Paulo/PPGHIS - UFJF

Resumo: Partindo-se de um estudo comparativo entre os Dicionários de Judith Martins (1974) e de Marieta Alves (1976), visualiza-se quantitativamente os ofícios e tarefas. É possível constituir uma trama documental que enrede os termos usados para identificar ofícios e tarefas nos Dicionários citados; as denominações utilizadas no "Livro dos regimentos dos oficiais mecânicos", de 1572, assim como os verbetes relativos aos ofícios no Dicionário de Bluteau ("Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico") de 1712 - 1728. Esta leitura em trama pode, ao menos do ponto de vista lexical, esclarecer alguns aspectos das sobreposições dos fazeres artísticos no Brasil Colonial.

Palavras-chave: Judith Martins; Marieta Alves; ofícios mecânicos; dicionários.

Resumen: A partir de un estudio comparativo entre los Diccionarios de Judith Martins (1974) y de Marieta

*Esta pesquisa contou com apoio da Fundação de Apoio ao Docente e Aluno (FADA) e Bolsa de Iniciação Científica PIBIC-CNPq. Agradeço, especialmente, aos trabalhos da bolsista Klency Kakazu de Brito Yang.

Alves (1976), se puede visualizar cuantitativamente los oficios y tareas. Es posible constituir una trama documental que combine los términos utilizados para identificar oficios y tareas en los Diccionarios citados; las denominaciones utilizadas en el Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos, de 1572, así como los términos empleados para designar los oficios en el Diccionario de Bluteau (Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico) de 1712 - 1728. La lectura comparada puede, por lo menos desde un punto de vista lexical, clarificar algunos aspectos de la superposición de los quehaceres artísticos en Brasil Colonial.

Palabras-clave: Judith Martins; Marieta Alves; oficios mecánicos; diccionarios

A compreensão do trabalho artesanal para a história da arte no Brasil do período colonial é, como se sabe, sobremodo importante, pois grande parte das obras artísticas foi realizada não exatamente por artistas, no sentido liberal e individual, mas por artesãos anônimos, que exerceram suas funções em sentido coletivo.

O modelo de organização do trabalho artesanal que se mantinha em Portugal desde a Idade Média, com características das corporações de ofícios, manteve-se e foi aplicado aquém mar, em leis e em uma série de regras que determinaram a produção artística, com suas devidas variações, desde o século XVI até o começos do século

XIX. Tais leis foram compiladas no livro manuscrito em 1572: *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sëpre leal cidade de Lixboa,*[2] cujo original se encontra no *Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa*. O manuscrito foi copiado e distribuído pelas distintas cidades e câmaras portuguesas, assim como, por certo, entre suas colônias; acrescentado, em distintas datas, por novas leis e modificações até começos do XVIII. No entanto, em sua totalidade, manteve-se como o conjunto mais geral de regras para o exercício das atividades artesanais no contexto luso-brasileiro até finais do século XVIII.

Observar este conjunto de leis para cada um dos ofícios relacionados com a produção artística nos mostra as fronteiras, muitas vezes pouco delimitadas, entre as distintas atividades artesanais que dialogavam entre si, como ocorria entre os carpinteiros, mestres pedreiros e carpinteiros, marceneiros, ensambladores e entalhadores, que se aproximavam, muitas vezes, dos trabalhos de escultura em madeira.

Tudo isso transparece nas tarefas exigidas para cada um dos exames aos quais os oficiais dessas profissões eram submetidos, para adquirir suas cartas de exame. O universo de objetos semelhantes, exigidos para os exames, pese a diferença de materiais, propõe um sentido de sobreposições de saberes e de atividades entre

[2] Foi transcrito por Carlos José de Araújo Vilela e impresso, pela primeira vez, em Coimbra, pela Imprensa da Universidade, em 1926. CORREIA, Vergílio. Prefácio. *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sëpre leal cidade de Lixboa –1572. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926*. Na página VI se lê: "acrescentou alguém com letra que suponho seja já do século XVII: 'os originais se entregaram neste tempo aos juizes de ofício e ainda hoje muitos se conservam'".

distintas profissões. As penalidades aplicáveis indicam até que ponto cada artesão somente poderia exercer seu ofício, sem ultrapassar limites e sem invadir o trabalho de outra categoria de artesãos. No entanto, alguns termos que constam nos exames comprovam que os trabalhos artesanais aproximavam-se entre si.

O exame dos pedreiros exigia, por exemplo, que o artesão realizasse uma escada, uma porta, uma coluna dórica com sua base e capitel.[3] O carpinteiro tinha que madeirar uma casa de quatro águas, também fazer uma porta de duas faces, e fazer igualmente uma escada, pese a diferença dos materiais. Os ensambladores fariam um painel, com sua moldura, decorado com colunas dóricas, e, sobre as colunas, deveriam fazer um friso, com seus tríglifos, sua arquitrave e frontispício com proporções adequadas. Porém, se o ensamblador quisesse examinar-se também no ofício de imaginaria ou escultura de madeira, era obrigado a realizar, "um Cristo de três palmos em sua Cruz e uma Nossa Senhora com o Menino Jesus nos braços, do mesmo tamanho, e de vulto pleno".[4] Para o exame de entalhador, o artesão teria que realizar um friso com ornamentos romanos, muito bem ordenados e, no centro, teria que esculpir:

"um serafim muito bem feito e de formoso rosto e em tudo segundo a ordem e o desenho que aqui vai (…) Fará um capitel coríntio de um palmo de diâmetro e a altura será proporcionada a esta divisão, o capitel será ornado de folhas e caulículos muito bem feitos (…) na ordem das folhas e

[3] Ibid. p. 105 y ss.
[4] Ibid. p. 110.

disposição de todo o ornamento deste capitel guardará as obrigações coríntias que em tudo seja conforme este desenho".[5]

Ainda que os próprios *Regimentos* desde 1572 tentavam estabelecer os limites entre as profissões e impedir que um artesão realizasse o ofício de outro, pode-se perceber que estas fronteiras não eram demasiado claras. Embora todo o sistema de organização do trabalho dos ofícios mecânicos, herdada de modelos medievais portugueses, tenha-se modificado ao adequar-se à colônia brasileira, parece certo que tanto em Portugal como no Brasil, a rígida divisão das funções exercidas por distintos oficiais nunca se tenha mantido rigorosamente. Se tampouco os limites entre as Belas Artes e as artes mecânicas eram rigidamente estabelecidos no universo português até o século XVIII, assim, de acordo com Jeaneth Araújo:

os entalhadores executavam portadas, retábulos e tocheiros; os imaginários esculpiam imagens para templos de irmandades e oratórios particulares. Às artes e ciências uniam-se engenheiros, dedicando-se à arquitetura civil e militar, traçando riscos de chafarizes e largos, como também executavam cenários efêmeros para festas religiosas e civis(…) geralmente os artistas especializavam-se em mais de uma atividade, sendo simultaneamente escultores/arquitetos, pintores/cenógrafos. Faziam obras novas como também reparavam as existentes.(…) Pelos preceitos corporativos, nenhum oficial podia assumir obra pertencente a outro ofício. Provavelmente nem mesmo em

[5] Ibid. p. 111.

Portugal esta norma foi rigidamente respeitada por parte dos mecânicos não havendo divisão rígida dos ofícios similares (escultor/entalhador, carpinteiro/carapina, pintor/dourador), ocorrendo a muitos destes profissionais agirem de acordo com a demanda.[6]

A autora afirmava, portanto, o que poderíamos chamar de "sobreposições de funções". Estas sobreposições chegaram a gerar conflitos como aquele narrado por Noronha Santos, ocorrido no Rio de Janeiro, entre 1759 e 1761, envolvendo os juízes de ofício de carpinteiros e marceneiros, onde o acusado era um entalhador que executava, indevidamente, obras de marcenaria em lugar de dedicar-se "somente a seus trabalhos de talha, oratório, retábulos e lanternas, destinados a igrejas e casas".[7]

Os *Regimentos*, por sua vez, determinavam: "Que nenhum oficial use mais que daquilo que foi examinado".[8] No entanto, percebia-se que não era possível estabelecer os limites entre ofícios semelhantes de modo definitivo:

"E por escusar diferenças que há entre os diferentes oficiais por tomar das obras de que não são examinados ordenam e mandam que todo ensamblador que for examinado segundo este *Regimento* pode tomar obra de seu ofício em que entre a talha mas não para a poder fazer em sua casa e se passar por entalhador examinado e pela mesma maneira o entalhador que for examinado

[6] ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In CAMPOS, A. A. org. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005., pp. 41-44.
[7] SANTOS, Noronha. SANTOS, Noronha. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n.6, pp.295-317, 1942.
[8] *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sëpre leal cidade de Lixboa –1572.* Op.cit. pp. 234-235.

da maneira sobredita poderá tomar obra de ensamblagem que tenha ou leve talha e não fará ensamblagem em sua casa como se fosse ensamblador examinado (…)"[9]

As comprovações da necessidade de acúmulo de tarefas por parte dos artesãos aparecem em diferentes documentos desde o século XVI. Numa carta de 1549, do padre Manoel da Nóbrega, que se referia a um padre chamado Francisco Pires "hábil carpinteiro que também *marcineirava*", pois era "**oficial de tudo**", com que a Companhia de Jesus contava: "Antonio Pires pede a V. Rvdma. alguma ferramenta de carpinteiro, porque ele é nosso **oficial de tudo**"[10] [sem negritas no original]".

Diferentes caminhos nos levam a considerar que os trabalhos artísticos e artesanais, em suas variadas modalidades, entrelaçavam suas atividades nas mãos de distintos oficiais (os "oficiais de tudo" para usar as palavras do século XVI). A versatilidade de certos artesãos transparece, portanto, na sequência de seus trabalhos de natureza bastante diversa.

Os *Regimentos* proporcionam compreender a transmissão de um sistema de trabalho artesanal de Portugal para Brasil, e além disso, também nos ensinam as ambiguidades do fenômeno que nós chamamos, hoje, de "arte" e de "artista", quando nos referimos ao período colonial no Brasil.

---

[9] Ibid. p.113.

[10] NÓBREGA, Manoel da. Cartas, 1549, p.87. Cartas de Nóbrega, 1549. Ed. da Academia. Citado en Mobiliário, Vestuário, Jóias e Alfaias dos Tempos Coloniais. Notas para uma nomenclatura Baseada em Documentos Coevos. In *Arquitetura Civil III*. São Paulo: FAU-USP, MEC-IPHAN, 1975.

O *Dicionário* de Judith Martins, publicado em dois volumes pelo *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, em 1974, resultou de um importante projeto de organização e sistematização de fontes de natureza diversa, localizadas por muitos pesquisadores ao longo das décadas de 1940 e 1960, e agrupados pela autora em verbetes segundo o sobrenome do artífice. Os verbetes foram compostos: "a partir de cópias de documentos originais levantados por pesquisadores em arquivos públicos civis e eclesiásticos de várias cidades mineiras, sob a orientação do fundador e primeiro Diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo Mello Franco de Andrade".[11]

A publicação do *Dicionário* de Judith Martins entendia-se, já em seu momento, como obra não definitiva e esperava que o acréscimo de documentação, por parte de pesquisadores e estudiosos futuros, levasse a sucessivas reedições atualizadas, o que infelizmente jamais se concretizou. Embora o *Dicionário* tenha se tornado "obsoleto" do ponto de vista quantitativo, pois um grande volume de documentação, como ele mesmo previa, foi localizado e transcrito desde 1974, a publicação não perdeu, de forma alguma, sua validade e sua potencialidade, na medida em que é capaz de apresentar, em conjunto, uma gama de personagens e suas atuações no mundo das cidades da mineração. Não se tratavam de biografias, como o projeto mesmo alertava, mas de sequências de transcrições documentais que sugerem muitas trajetórias possíveis e infinitas novas combinações de dados.[12]

[11] Ibid. p. 5
[12] Ibid. pp. 5-6

As fontes transcritas no *Dicionário* de Judith Martins, relativas aos trabalhos documentados de centenas de oficias mecânicos datam, especialmente, da segunda década do século XVIII à segunda década do século XIX, perfazendo, assim, um arco de registros de trabalhos de cem anos, aproximadamente. Poucos documentos escapam a essa concentração cronológica.

Vejamos que, neste arco de cem anos (1720-1820) correspondente ao grosso da documentação levantada até os anos 1970, constam mencionados 375 carpinteiros, 65 entalhadores, mas apenas 32 marceneiros; sendo que grande maioria destes era nascida em Portugal e não havia passado por exame de ofício nas Câmaras de Minas Gerais. Podemos deduzir que o predomínio, se não dizer exclusividade, da presença do ofício de carpinteiro, neste contexto, propõe já um sistema de equivalência em termos de atuação. Não consta, na documentação transcrita até aquele então, exames de marceneiros ou eleições de juízes de marceneiros, mas somente o registro da atuação de poucos marceneiros, com menção específica ao ofício, por parte de portugueses. Seria um problema lexical, uma equivalência dos termos “carpinteiro” e “marceneiro”, assim como carpinteiro e carapina, uma perda da diferenciação entre os ofícios ou uma ambiguidade própria do Regimento dos Oficias Mecânicos? Vejamos.

É possível observar, sempre tendo em conta a documentação transcrita até 1970, quais trabalhos eram executados em sua maior parte por carpinteiros, e quais eram realizados por marceneiros ou entalhadores.

No que se refere aos carpinteiros, vemos que dos 375 nomes citados no *Dicionário* há referências documentais de trabalhos próprios ao ofício de carpintaria, realizados por carpinteiros, em número de 111. Tratam-se, portanto, de 120 registros de trabalhos de carpintaria, referentes a madeiramento em obras, tetos, assoalhos, portas e janelas, e muitas construções de pontes, entre outros. Dos cento e vinte trabalhos de carpintaria, 111 foram realizados por carpinteiros, identificados por seu ofício no mesmo conjunto de documentação. Apenas registraram-se quatro casos de trabalho de carpintaria realizados por marceneiros e cinco casos, por entalhadores. Deduz-se uma significativa adequação ao ofício e suas funções no que concerne aos carpinteiros em 92,5% dos trabalhos registrados no *Dicionário* de 1974.

Do mesmo modo, entre os entalhadores, parece haver um sentido bastante claro de adequação e uma atuação específica dentro do quadro de suas funções. De um total de 51 trabalhos de talha documentados, 45 foram realizados por entalhadores, ou seja, 80,4%. Há apenas cinco casos, entre as 51 obras de talha, atribuídas pela documentação a carpinteiros; e uma talha somente executada por escultor. Por outro lado, há registro de quatro obras de esculturas de imagens feitas por entalhadores. Como vimos em Jeaneth Araújo, o registro de escultores, assim como de pintores, no âmbito da documentação levantada para o *Dicionário* de Judith Martins é bastante raro, pois não se submetiam ao mesmo “controle” pelo mesmo sistema de regulamentação, exames e licenças como os demais ofícios mecânicos.

Nas fontes associadas a determinados nomes de artesãos, no *Dicionário* de Judith Martins, estão recibos de serviços menores, mais refinados, trabalhos com madeira torneada.[13] Inúmeros exemplos remetem artífices da carpintaria a serviços de marcenaria, em lugar de construções maiores, de pontes e de outras grandes estruturas de madeira.

O livro de Marieta Alves, *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia,*[14] foi publicado em Salvador, em 1976, pela Universidade Federal da Bahia e pelo Conselho Estadual de Cultura. A autora, de saída, reconhecia as lacunas de seu trabalho. O arco temporal compreendido pelo Dicionário de Marieta Alves, pela própria precoce história artística da Bahia, abraçava do século XVI ao XIX. Portanto, uma abrangência cronológica bastante superior ao Dicionário de Martins. No entanto, ambos obedeciam a um mesmo princípio organizativo. Assim como o Dicionário dos artífices e artistas mineiros, o seu equivalente baiano trazia os verbetes em ordem alfabética por sobrenome dos artesãos, acrescido de um índice por profissões ao final. A cada nome, a autora relacionava a documentação respectiva, transcrevendo ou citando a fonte.

No que se refere aos ofícios relacionados à madeira, o Dicionário de Marieta Alves mencionava cerca de 92 carpinteiros, 57 marceneiros, 67 entalhadores, 40 escultores e nenhum ensamblador. Deduz-se, apesar da ausência completa de referências a ensambladores e de

[13] MARTINS, J. op. cit. vol. II. p. 287

[14] ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Conselho Estadual de Cultura, 1976.

um predomínio de carpinteiros, um relativo equilíbrio, no conjunto da documentação de mais de três séculos, entre o número de marceneiros, entalhadores e escultores. Se considerarmos que muitas obras relacionadas aos carpinteiros, no Dicionário de Marieta Alves, dizem respeito à atividades civis e navais – madeiramento em barcos, por exemplo – podemos supor que os trabalhos de carpintaria mais próximos do universo artístico indicariam um impressionante equilíbrio entre as profissões na Bahia "colonial".

Para retomar o problema da sobreposição das tarefas, vejamos. Com relação aos cerca de 92 carpinteiros mencionados no Dicionário de Alves, estão associados a eles 43 obras próprias à carpintaria, apenas 4 obras de marcenaria, 1 de talha e 1 de escultura. São mencionados, para os 57 nome de marceneiros, 31 trabalhos de marcenaria e apenas 1 obra de talha. Para os 67 entalhadores, foram relacionados 79 trabalhos de talha, 5 obras de marcenaria, 3 obras de imaginária e 1 pintura. Aos 40 escultores atribuem-se 18 obras de escultura, 6 obras de talha, 1 trabalho de marcenaria e a realização de 1 pintura. De modo aproximativo, podemos deduzir que havia, a partir do que se pode supor pelo modo como Marieta Alves organizou a massa de documentação que arrolara até 1976, uma impressionante adequação dos ofícios a suas tarefas específicas. Contudo, o fenômeno da sobreposição, em número muito inferior ao que se observou no comparativo com o Dicionário de Minas Gerais, apresentou-se timidamente.

Ao observarmos determinados artífices, no Dicionário de Alves, podemos ler as seguintes expressões: “O examinador (...) declarou-o capaz de executar obras tanto de carpintaria como de marcenaria”;[15] “o carpinteiro J.F.C. com boa fama de entalhador”;[16] Mateus da Costa era “escultor e artista de marcenaria fina”;[17] ou Antônio de Faria “considerado bom carpinteiro e entalhador”;[18] Francisco Fernandes “era mestre imaginário, dos mais antigos entalhadores que se conhecem trabalhando na Bahia”;[19] Felix Pereira Guimarães era escultor e entalhador;[20] e ainda Francisco José dos Santos que, “sendo carpinteiro, deu à Ordem [Terceira do Carmo] três anjos esculpidos”[21] ou Domingos Xavier, carpinteiro que “era considerado artista de marcenaria fina e até escultor”.[22] Embora em termos quantitativistas, o Dicionário de Marieta Alves frustraria a hipótese de um número significativo de casos de sobreposição de tarefas, para o contexto baiano; um olhar atento, qualitativo, indica, entretanto, particulares episódios em que os artesãos da madeira exerciam tarefas para além de seu próprio ofício.

O Dicionário de Raphael Bluteau, *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico,*[23] foi organizado entre 1712 e 1728. Desenhava-se, neste

[15] ALVEZ, Marieta. Op.cit. p. 25.
[16] Ibid. p. 55
[17] Ibid. p. 57
[18] Ibid. p. 69
[19] Ibid. p. 70
[20] Ibid. p. 85
[21] Ibid. p. 162
[22] Ibid. p. 192
[23] BLUTEAU, R. *VOCABULARIO PORTUGUEZ & LATINO, aulico, anatomico, architectonico.* In **www.brasiliana.usp.br/dicionario**

primeiro dicionário da língua portuguesa, a compreensão dos distintos ofícios da madeira. *Carpentaria* era, na definição do Dicionário de Bluteau, obra de carpinteiro, arte e ofício de carpinteiro. *Carpenteiro* ou carpinteiro era "o oficial que faz obras lisas de madeira".[24] Como "obra lisa" podemos compreender que se referia à ausência de talha.

Samblador ou ensamblador definia-se como "oficial que obra e junta madeira lisa e corta a meia esquadria". E ainda: "Todas essas palavras se derivam do francês *Assembler* que vale o mesmo que juntar e ajuntar. Não temos palavras próprias latinas. Poderás chamar a obra de Samblagem". Segue-se a expressão em latim: "*opus intestinum ex variis lignis concinnatum*" (obra de interiores a partir da composição de várias madeiras).[25]

Por sua vez, o verbete *Marcenaria* ou *Marceneria* ou *Macenaria*, definia-se no dicionário de 1728 como "Obra de marceneiro", seguida da expressão latina "*Ligneum opus elegans, ou politius*" (trabalho em madeira elegante ou polido). E, *Marceneiro*, em Bluteau, definia-se como "Oficial que lavra a madeira **com mais primor** que o Carpinteiro *Operis lignei elegatioris faber ou Faber operis intestinis*. Por *operis intestinis* tomam os Doutos por obras de madeira trabalhadas com artifício & primor com que se ornam as casas, como bofetes e contadores, como também portas e janelas, feitas **com mais arte do que costumam fazer os carpinteiros**[26] [sem grifo no original]".

[24] Ibid. p. 158
[25] Ibid. p.464
[26] Ibid. p.324

Talha, *obra de talha*, na definição do *Vocabulário* de Bluteau era “toda obra que se faz de meio relevo, chama-se talha porque é entalhada pelo artífice.[27] Já a palavra entalhador, define-se aqui como “oficial de obra de talha com flores de madeira, com cabeças de Anjos, com netas, brutescos [grotescas?] & outras figuras de meio relevo obras lisas de semblagem”.*[28]*

E, finalmente, *Escultura*, na definição do Dicionário de 1728 era “arte de entalhar madeira, pedras & c. Para com elas fazer varias figuras”, sendo que *Escultor* era “oficial que faz figuras de madeira ou de pedra”. O verbo esculpir somava-se a entalhar, gerando certa confusão de termos, logo esclarecida pela palavra “figura”. O Dicionário Bluteau deixava já bem claro que, em língua portuguesa, entalhar era esculpir em relevo e esculpir era talhar figuras. Por “figuras” compreendemos que se tratava de imagens de vulto pleno.[29]

Os termos relacionados aos ofícios da madeira: carpinteiro, marceneiro, ensamblador, entalhador e escultor, ganhavam suas definições no Dicionário de Bluteau e, ao mesmo tempo, estabeleciam seus limites e peculiaridades de seus fazeres. Parece haver, em Bluteau, uma particular atenção em torno da definição de marceneiro. Não por acaso, talvez, entre carpinteiros e marceneiros tenha havido grande parte dos conflitos registrados nos processos em Portugal na segunda metade do século XVIII.

[27] Ibid. p. 25
[28] Ibid. p. 138
[29] Ibid. p. 234

Esta problemática pode ser, em parte, esclarecida pelas modificações nas profissões a partir do terremoto de Lisboa, de 1755. Segundo Langhans, a permanência dos Regimentos de Ofícios se justificava pelo caráter consuetudinário e permanente de tais relações de trabalho, cuja ruptura e desestabilização se observaria, apenas, com o terremoto de Lisboa de 1755. Para o autor, o terremoto causou perturbações à ordem estabelecida: "ruíram as tendas de arruamentos inteiros do mesmo ofício", muitos documentos se perderam. A reconstrução de Lisboa exigiu muitos ofícios e oficiais a mais, que a cidade não podia oferecer, vieram artífices de outras províncias e de outros países. A *Casa dos 24* tentava, ainda e inutilmente, manter os antigos privilégios e regras. Os ofícios e suas regras começaram, então, a ceder lugar a outras formas de comércio e manufaturas. Daí nasceram os *Decretos de 1761*, "mas não era o fim do sistema".[30] É preciso, portanto, reconhecer ao mesmo tempo a permanência e as transformações das formas de trabalho artesanal na segunda metade do século XVIII no contexto luso-brasileiro.

Desde meados do XVIII, pelas modificações a ampliações no feitio de mobília em toda a Europa, inicia-se, em Portugal, um longo transcorrer de conflitos entre marceneiros, carpinteiros e entalhadores, em torno do domínio sobre a "fabricação" de mobília e a valorização da marcenaria, o que Bluteau expressou como "mais elegante", "com mais arte", "com mais primor". Pode-se

[30] LANGHANS, Franz Paul. *As Corporações dos Ofícios Mecânicos, Subsídios para sua história*. Com um estudo do prof. Marcello Caetano. 2 vols. Imprensa Nacional de Lisboa, 1943. p. XXV.

deduzir que, entre o Livro dos Regimentos de 1572 e a necessidade de sua reformulação em 1767, importantes modificações tinham ocorrido, especialmente no que se refere aos trabalhos de marcenaria. O século XVIII assistira ao fenômeno da diversificação e especialização dos móveis e outros objetos domésticos de madeira. Um novo Regimento, de 1767, "Regimento do Offício de Carpinteiros de Móveis e *Sembrage*", pois fim ao embate, uma vez que agrupou os ofícios dos carpinteiros e marceneiros (carpinteiros de móveis) numa única profissão:

Ponderandosse na Caza dos Vinte e quatro desta Corte, a grande desordem, em que nella vivião, os dois officios de Carpinteiro chamado da rua das Arcas, que com o officio do Marsineiro, tinham conexão entre si, e que cada um dos Officios, pertendiam apropriar-se a diversas obraz, e melhorar-se; de Sorte, que o outro ficasse com grande diminuiçam os Deputados da dita Caza, se fizesse huma reprezentaçam ao Senado da Camara, para que ordenasse se unissem estes dois officios, para que assim ficasse Conservado huma paz firme, e cessarem entre elles, todas as ocazioes de pleitos, e disputas, que aperturbe, ficando ambos denominandosse daqui em diante por Carpinteiros de moveis, e Sambragem.[31]

Mais do que uma inadequação de termos para designar os diferentes ofícios mecânicos presente no vocabulário do século XVIII (e mesmo antes) ou na acepção das palavras adotadas pelos *Dicionários* de 1974 e de 1976, de Judith

[31] REGIMENTO QUE O SENADO DA CAMARA DÁ PARA REGIMENDO OFFICIO DE CARPINTEIRO DE MOVEIS, E SAMBRAGEM ANNO DE 1767. Apud. LANGHANS, Franz Paul. *As Corporações dos Ofícios Mecânicos, Subsídios para sua história*. Com um estudo do prof. Marcello Caetano. 2 vols. Imprensa Nacional de Lisboa, 1943. p. 495.

Martis e Marieta Alves; mais do que a fusão ocorrida entre marceneiros e carpinteiros a partir de 1767; a massa de documentos relacionados aos trabalhos da madeira mostra caminhos biográficos bastante curiosos. O problema da sobreposição das funções e da ambiguidade das ocupações de marceneiros e carpinteiros (acrescentar carapinas, entalhadores e escultores) ocorria nas indicações mesmas dos serviços realizados. Ou seja, as trajetórias sugeridas pela documentação, sobretudo de muitos carpinteiros, marceneiros e entalhadores dos séculos XVI ao XIX em Minas Gerais e Bahia, indicam a abrangência de suas atribuições e a diversidade de trabalhos executados por estes chamados simplesmente de “carpinteiros”, “marceneiros” ou “entalhadores”. Tal diversidade os levava, muitas vezes, de grandes empreitadas a pequenos e delicados serviços de marcenaria, das madeiras brancas às madeiras negras, das madeiras lisas às torneadas e entalhadas, das pontes aos anjos e castiçais.

Referências Bibliográficas:

ALVES, Marieta. Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Conselho Estadual de Cultura, 1976.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In CAMPOS, Adalgisa Arantes. Org. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

BLUTEAU, R. VOCABULARIO PORTUGUEZ & LATINO, aulico, anatomico, architectonico. In www.brasiliana.usp.br/dicionario

CORREIA, Vergílio. Prefácio. Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sëpre leal cidade de Lixboa –1572. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

LANGHANS, Franz Paul. As Corporações dos Ofícios Mecânicos, Subsídios para sua história. Com um estudo do prof. Marcello Caetano. 2 vols. Imprensa Nacional de Lisboa, 1943.

Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sëpre leal cidade de Lixboa –1572.

MARTINS, Judith. Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais, MEC, 1974.

NÓBREGA, Manoel da. Cartas, 1549, p.87. Cartas de Nóbrega, 1549. Ed. da Academia. Citado en Mobiliário, Vestuário, Jóias e Alfaias dos Tempos Coloniais. Notas para uma nomenclatura Baseada em Documentos Coevos. In Arquitetura Civil III. São Paulo: FAU-USP, MEC-IPHAN, 1975.

SANTOS, Noronha. SANTOS, Noronha. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. Revista do SPHAN, Rio de Janeiro, n.6, pp.295-317, 1942.

Le Breton entre Humboldt e Bachelier: Referências para o Ensino Artístico Brasileiro

Elaine Dias - UNIFESP

Resumo: O projeto da Escola de Ciências, Artes e Ofícios elaborado por Joachim Le Breton já no Brasil, em 1816, apresentou uma instituição voltada às belas artes e à tentativa de desenvolvimento da "indústria" na corte americana de d.João VI. Le Breton tinha em mente modelos que incluíam a experiência da Academia de los Nobles Artes do México relatada por Alexander von Humboldt, e a École Gratuite du Dessin, de Jean-Jacques Bachelier, em Paris. Havia ainda aspectos relativos ao desenho e à ciência, citando a relação entre a pintura e a história natural. Pretende-se retomar estes modelos, analisando o funcionamento destas instituições e os demais elementos considerados eficientes e exemplares por Le Breton, para compreendermos a organização do projeto e suas intenções na configuração do ensino artístico com vistas ao progresso artístico e industrial luso-brasileiro.

Palavras-chave: Le Breton, Humboldt, Bachelier, ensino artístico, Brasil.

Résumé: Le projet de l'École des Sciences, Arts et Métiers élaboré par Joachim Le Breton au Brésil

en 1816, a présenté une institution de beaux-arts et, d'autre part, la tentative de développement de "l'industrie" dans la cour américaine de d. Jean VI. Le Breton a pensé aux modèles qui comprenaient l'expérience de l'Academia de los Nobles Artes du Mexique, relaté par Alexander von Humboldt, et l'École Gratuite du Dessin, de Jean-Jacques Bachelier, à Paris. Il y avait des aspects concernant le dessin et les sciences, tout en citant la relation entre la peinture et l'histoire naturelle. Nous reprendrons ces modèles, analysant le fonctionnement de ces institutions et des éléments considérés exemplaires par Le Breton, pour comprendre l'organisation du projet et ses intentions dans la configuration de l'enseignement artistique visant le progrès artistique et industriel luso-brésilien.

Mots-clés: Le Breton, Humboldt, Bachelier, enseignement artistique, Brésil.

A história da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro passa, necessariamente, por um documento conservado no arquivo histórico do Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro.[1] Trata-se do plano de ensino artístico elaborado por Joachim Le Breton ainda em 1816, escrito em duas cartas destinadas ao Conde da Barca, já comentado e analisado em muitos aspectos pela historiografia da arte brasileira, e bastante conhecido de muitos pesquisadores.

[1] Trata-se de duas cartas conservadas no Arquivo do Palácio do Itamaraty, em pasta relativa à Educação.

Um dos principais historiadores a comentar o referido documento escrito em francês, traduzindo-o para o português, foi o saudoso professor Mario Barata que, em artigo publicado na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1959,[2] ofereceu-nos um plano traduzido com grande clareza e objetividade. Este plano e sua referida tradução tornaram-se base essencial para entendermos as principais tramas da história do ensino artístico no Brasil e suas relações com o ambiente internacional. Ainda que o plano de Le Breton já tenha sido abordado por muitos de nós em nossas pesquisas, e por estudiosos que tratam da história da arte no século XIX, proponho aqui uma breve retomada e alguns comentários acerca de suas ideias em torno das belas artes e dos ofícios no Rio de Janeiro, tendo em vista duas referencias importantes a ele nestas duas áreas: o naturalista Alexander von Humboldt e o pintor Jean-Jacques Bachelier.

Analisando o plano nas partes concernentes ao desenho, percebemos como esta classe assume o posto principal em um duplo programa de ensino, seguindo os princípios acadêmicos de toda e qualquer escola de arte e também os modelos das escolas de ofícios.

No caso específico do ensino de pintura, Le Breton coloca o desenho em dois graus, o primeiro deles voltado a "*elementos gerais do desenho, desde seus princípios elementares até as academias, e cópias segundo modelos desenhados pelos professores e assinados por eles*". Ele

[2] O texto está em : BARATA, 1959. reproduzido no site DezenoveVinte, Fontes primárias, Textos de Artistas. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/lebreton_manuscrito.htm Ver também, acerca deste tema, BARATA, 1959[A].

faz aqui um interessante alerta para os professores em relação ao uso de gravuras como base para o desenho dos alunos. Esta prática deve ser deliberada por todos os professores, para evitar a "*fraqueza e a preguiça dos mestres*". Queria Le Breton relembrar seus tempos no *Institut de France*, quando avaliava os trabalhos dos alunos,[3] e fazer com que os professores não cessassem de progredir enquanto artistas? De qualquer forma, o alerta soa um tanto autoritário neste primeiro contato com a corte.

Em segundo lugar, o desenho da figura acadêmica propriamente dita, para a classe não só de pintura, mas de gravura e escultura, elementos comuns nas academias de arte. Sobre a escultura, Le Breton menciona a necessidade de compra de uma coleção de gessos, e cita o exemplo mexicano da *Academia de los Nobles Artes* ou *Academia de San Carlos de la Nueva Espanha*, relatado por Humboldt em seu *Ensaio sobre a Nova Espanha*:

> a coleção de gesso transportada para o México, em benefício da Academia, custou ao Rei da Espanha, Carlos IV, perto de 200 mil francos...e que não se encontra, em nenhuma parte da Alemanha, uma coleção de gesso copiada do antigo, tão bela.[4]

Humboldt escreve em sua obra a respeito desta coleção:

> O governo lhe designou um lugar espaçoso, onde se encontra uma coleção de gessos mais bela e mais completa do que se pode encontrar em qualquer lugar da Alemanha. Ficamos surpresos de ver que o Apolo do Belvedère, o grupo do Laocoonte e estátuas mais colossais ainda puderam passar pelos caminhos montanhosos

[3] Ver DIAS, 2004;

[4] Plano de Le Breton em carta dirigida ao Conde da Barca. Arquivo do Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro. BARATA 1959.

> que são ao menos tão estreitos quanto aqueles de St. Gothard; nos surpreendemos de encontrar estas obras primas da antiguidade reunidas sob a zona tórrida, em um platô que ultrapassa a altura do convento de St. Bernard. A coleção de gessos transportada ao México, custou ao rei, cerca de duzentos mil francos.[5]

A coleção a que se refere Humboldt foi comprada ainda por ordem de Carlos III na Espanha, em 1788, e efetuada em 1790 pelo escultor espanhol Manuel Tolsá, que se tornaria o diretor de escultura da Academia de San Carlos. As cópias do antigo foram realizadas pelo escultor José Panicci a partir da coleção das estátuas da Academia de San Fernando e de outras coleções da Espanha e Itália, com especial destaque aos museus de Roma e Florença.[6] Le Breton sugeria ao Conde da Barca que fizesse semelhante compra em Paris, onde existiam os mesmos gessos sem a necessidade dos moldes, os quais serviriam tanto para as belas artes quanto para a escola de ofícios,[7] equiparando-se, assim, com a coleção mexicana enaltecida por Humboldt.

Os exemplos americanos continuam também na pintura. Neste ponto, gostaria de destacar uma ressalva sobre a dispensa desta classe aos alunos que pintam plantas, flores e animais, devendo os mesmos estudarem as noções da botânica. Ele destaca:

> O reino vegetal do Brasil interessa demasiadamente às ciências naturais para que não o tornemos conhecido com fidelidade, mesmo em pintura. A descrição dos insetos do Surinã é preciosa, pois a arte, dirigida pela ciência, representou esses pequenos animais, nas plantas

[5] HUMBOLDT, 1811, livro II, p.119.
[6] BROWN, 1976, vol. II, pp.9-13.
[7] Plano de Le Breton em carta dirigida ao Conde da Barca. Arquivo do Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

> de que se nutrem. Assim, tornou-se agora necessário pintar a história natural. Falo da pintura de flores e de animais, mesmo a partir da origem da escola, pois M. Debret está em condições de ensiná-lo; tenho sua permissão para assumir o compromisso em seu nome.[8]

Le Breton estabelece nesta parte um paralelo com os estudos da botânica e da arte realizados pelos naturalistas e artistas. Neste caso, ele parece fazer menção não só a série de trinta volumes publicados por Humboldt e Aimé Bonpland em Paris a partir de 1804, *Voyage de Humboldt et Bonpland aux régions équinoxiales du nouveau continent*, onde os dois naturalistas tratam de questões relativas à fauna e flora do continente, mas sobretudo o célebre livro da alemã Maria Sybilla Merian, *Metamorphosis insectorum Surinamensium,* publicado na Europa em 1705, referência para os estudos posteriores de Humboldt. Merian era naturalista, pintora e gravadora, e interessou-se desde cedo pelos estudos de plantas e insetos. Tornou-se uma das maiores naturalistas de seu tempo com a publicação de seu livro sobre os insetos do Suriname, resultado da viagem realizada entre 1699 e 1701, associando a arte às suas experiências científicas. Seus desenhos e aquarelas são considerados verdadeiras obras-primas de arte e ciência,[9] relação esta que Le Breton, também através de Humboldt, procura enfatizar em seu plano de ensino e que poderia justificar a inclusão do termo Ciências no título de sua Escola luso-brasileira. No caso ainda da academia mexicana, o período de fundação da instituição relaciona-se

[8] Idem. BARATA, 1959, reproduzido no site DezenoveVinte, Fontes primárias, Textos de Artistas. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/lebreton_manuscrito.htm

[9] Ver REITSMA, 2008.

diretamente com as expedições botânicas e as pesquisas científicas naquela região, interesses estes que envolveram sua criação, constituindo-se mais um exemplo a Le Breton.

Seu plano a ser aplicado no Brasil previa também uma *Escola Pública de Desenho* que seria frequentada pelos alunos das Belas Artes e dos ofícios. Debret, já citado acima, chefiaria esta escola junto com Manoel Dias de Oliveira, pintor já estabelecido na corte luso-brasileira. Debret era o mais experiente por ter dirigido o ateliê dos alunos de Jacques-Louis David, e por ter ensinado desenho no College Sainte Barbe, em Paris. Assim como para as belas artes, ele também ensinaria aqui o desenho de flores e animais. O professor de arquitetura, Grandjean de Montigny, se encarregaria a ensinar o desenho de ornatos e também a marcenaria e ourivesaria para os fabricantes de móveis, carpinteiros e fabricantes de carroças. Também a geometria e a aritmética seriam fundamentais a esta classe.

Nesta parte do plano, sobretudo quando se refere à ourivesaria, faz menção direta às descrições de Humboldt sobre estes trabalhos encontrados em diversas cidades mexicanas, e também aqueles feitos por brancos, índios e mestiços na Academia que, segundo ele, com suas pratarias se igualavam ou eram superiores às da Europa. Sobre isso, Humboldt relatou:

> A Academia teve sucesso em espalhar entre seus artesãos o gosto da elegância e das belas formas. Grandes salas, muito bem iluminadas por lâmpadas d'Argand, reúnem todas as noites algumas centenas de jovens, em que uns desenham em gesso ou a partir do modelo vivo, enquanto que outros copiam os desenhos de móveis, candelabros ou de outros ornamentos em bronze. Nesta reunião (e isto

> é muito notável no meio de um país onde os preconceitos da nobreza contras as castas estão enraizados), as classes, as cores, as raças de homens se confundem; vê-se o Indígena e o Mestiço ao lado do branco, o filho de um pobre artesão rivalizando com as crianças dos grandes senhores do país. É consolador observar que, em todas as zonas, a cultura das ciências e das artes estabeleceu uma certa igualdade entre os homens, fazendo-os esquecer, por algum tempo ao menos, estas pequenas paixões cujos efeitos entravam a felicidade social.[10]

Para Le Breton e para Humboldt, esta possibilidade de convivência social e troca de conhecimento, motor do progresso e evidente resquício das Luzes, era possível também e graças à influência da Academia. Mas é preciso também destacar, como nos relata Thomas Brown em *La Academia de San Carlos de la Nueva Espanha*, que a entrada dos indígenas neste processo deveu-se também a uma necessidade de fabricação de produtos para consumo doméstico, evitando a compra de artigos caros estrangeiros e, como consequência, habilitando-os no processo artístico e garantindo a expansão econômica e a prosperidade.[11] O México representa, para Le Breton, o sucesso americano tido como exemplo perfeito para o surgimento da "indústria" no Brasil, e este progresso, neste projeto, se daria a partir da união de três elementos: *belas artes, ofícios e ateliers práticos,* ou ainda a união dos trabalhos intelectual e manual – dualidade perfeita dos enciclopedistas caros a Le Breton, na união entre o pensamento e a execução.[12] O desenho constituía um elo importante entre eles e também capaz de assimilar as diversas culturas que compunham aquele país, dentro de

[10] Tradução livre. HUMBOLDT, 1811, pp.119-120.
[11] BROWN, 1976, p.93.
[12] MANTZ, 1865, p.235.

objetos econômicos bem estabelecidos. Le Breton ainda não conhecia o universo artístico brasileiro o suficiente para comparar, mas pensava, possivelmente, que a mescla de culturas pudesse talvez render bons frutos para o Brasil.

Embora o caso mexicano seja surpreendente e sua "ouriversaria [estivesse] em estado de perfeição", conforme menciona Le Breton, ele mesmo relata que a indústria nacional no Brasil poderia avançar mais que a mexicana, pois seu plano de ensino daria um passo adiante, mesclando elementos locais a experiências internacionais, incluindo, além daquele mexicano, o exemplo francês da *École Gratuite du Dessin* de Jean-Jacques Bachelier, que ele muito bem conhecia. Outras pequenas escolas voltadas aos ofícios tiveram vida bastante útil no século XVIII francês, como aquelas de Reims, de Lyon, de Dijon e de Beauvais,[13] ou mesmo a *École des Arts* do arquiteto Blondel em Paris, mas a de Bachelier era especial a Le Breton. O nome escolhido por ele para a escola de desenho brasileira destinada aos ofícios – Escola Gratuita do Desenho - relacionava-se diretamente àquela de Bachelier. Ela se amalgamaria com a primeira destinada às Artes.

Esta escola francesa em Paris[14] contribuiu enormemente para o crescimento da indústria na França, embora desvinculada da Academia de belas artes. Le Breton fora seu subscritor em 1788 e havia presidido a sua administração, conhecendo esta estrutura internamente por muitos anos. Antes, porém, da chegada ao Brasil, ele já

[13] Ver MANTZ, 1865.
[14] Ver MANTZ,1865 e LEBEN, 2004.

havia relatado ao Cavaleiro de Brito, em correspondências trocadas com a diplomacia portuguesa em Paris,[15] a sua intenção relativa à escola de ofícios, algo que foi bastante apreciado pelo ministro, embora ele não tivesse nenhuma autorização para aprovar o projeto ainda em Paris, algo que só ocorreu efetivamente no Brasil.[16] Em seu plano, escrito já no Rio de Janeiro, ele esmiúça a questão e mostra ao Conde da Barca uma estrutura firmemente baseada em modelos bem sucedidos, tanto na Europa quanto na América Espanhola. Mas para que sua organização desse certo e fizesse sentido, era preciso estabelecer esta Escola de Desenho. Nesta parte do plano, ele explica longamente o funcionamento da escola de Bachelier:

> é à Escola Gratuita de Desenho, estabelecida por volta de 1763, que se devem a feliz revolução do gosto e o grande aperfeiçoamento experimentado pela indústria francesa em todos os ofícios relacionados com o luxo. A Academia de Belas Artes não influiu neles, pois só queria admitir e formar artistas. Um de seus membros, pintor bastante medíocre de flores e animais (Bachelier), mas homem de espírito e muito ativo, imaginou a Escola tal como ainda existe em Paris (antiga rua de Cordelliers, hoje de l'École de Medicine). Fez melhor; persuadido de que os melhores projetos podem cochilar durante muito tempo e esvaziar-se antes que os governos se ocupem ativamente de realiza-los, começou esse à sua custa, alugou o Colégio de Autun para situa-lo e finalmente nele investiu os 64 mil francos que ganhara e que constituíam toda sua fortuna.
>
> A velha Academia, então bem má, se escandalizou porque um de seus membros se abaixava até os operários, prostituindo assim a nobre arte do desenho. Embora só se tratasse de um pintor de gênero, jamais lhe perdoaria a ofensa. Ele viveu bastante e sempre considerado, mas o tempo não apagou este delito perante os antigos acadêmicos.
>
> Entretanto, o estabelecimento venceu e, três anos após a fundação, adquiriu existência legal por meio de carta patente registrada no Parlamento. Mas o governo nao lhe deu dotação de maneira alguma; somente o rei lhe concedeu 3 mil francos no primeiro

[15] As correspondências estão conservadas no Arquivo da Torre do Tombo, em Lisboa.
[16] Sobre esta questão, ver TAUNAY, 1957; PEDROSA, 1998; DIAS, 2006.

ano. Foi o artista Bachelier quem criou a renda como criara o projeto, e é neste ponto que o exemplo se torna interessante. Como fui um dos subscritores, desde 1788, e depois, por mais de quinze anos, lhe presidi a administração, pode V. Excia contar com a exatidão do que lhe exponho.

Em 1789, tinha essa Escola 44 mil francos de renda anual, que o artista lhe havia conseguido a começar do primeiro escudo. Cada dia, 1500 alunos, crianças, adultos e mesmo homens amadurecidos, recebiam ensinamento; renovando-se o auditório e as lições durante seis horas. Ali eu vi Granadeiros do Regimento das ..... Francesas dar exemplo de assiduidade e decência. Quatro professores e dois subinspetores, encarregados somente de manter a ordem, faziam todo o serviço sob a direção do fundador. Mas V. Excia deve estar impaciente por saber como se constitui a renda: vou satisfaze-lo. Bachelier, que sabia viver em sociedade, e tinha maneiras insinuantes, mesmo gastando seus 64 mil francos, faziam sentir a utilidade pública de sua Escola, o que não lhe era difícil; e quando alguém lhe mostrava interessado pela mesma, ele tirava do bolso o livro de subscrições, exibia nomes importantes, ressalvando a vantagem que cada subscritor tinha de enviar à Escola um aluno de sua escolha ao qual se forneciam lápis, papel, modelo e ensino durante cinco anos, tudo isto pela soma de 30 francos, dada anualmente pelo subscritor.

Avalie, meu Senhor, como era então fácil, na França – achar subscritores para esta grande obra; também a Corte, o alto clero, as grandes corporações, toda gente qualificada pelo nascimento, posto, mérito ou opulência, foram seduzidos ou pelo menos inscritos. Bachelier procurou os "Jurandes" fazendo-lhes ver quanto o estabelecimento era especialmente para corporações de ofícios que eles presidiam. Ofereceu-lhe a prerrogativa de enviar à Escola 30 alunos, e obteve que lhe seriam concedidos 50 soldos, tirados da recepção de cada novo companheiro patenteado; 6 francos, da patente de cada mestre, o que dava à Escola uma renda anual de 12 mil francos em média.

A revolução acabou com subscrições e subscritores, esgotando todas as fontes de renda. A Assembléia Constituinte, por um honroso decreto, concedeu a dotação provisória de 16 mil e 500 francos, que ficou sendo o recurso definitivo desse estabelecimento, e com o qual se sustenta, sem que as agitações públicas hajam interrompido o ensino por uma só semana. Fiz mesmo contratar professor de matemática e de medidas que a escola não tivera em seu estado de opulência.

Mas estes 1500 alunos aprendizes, instruídos anualmente na Escola, se tornaram operários mais hábeis, em todos os gêneros. Para limitar-se a dois, que são mais conhecidos no estrangeiro, citarei Odiot e Meunier, os melhores ourives de Paris, hoje muito ricos; entraram como alunos pobres na Escola, sem terem ainda escolhido ofício determinado; foi o desenvolvimento de suas aptidões no estabelecimento, que os dirigiu para a ourivesaria.

Os Intendentes e os Bispos abriram várias destas Escolas nas províncias a exemplo da de Paris, com regulamento feito por Bachelier;

> assim, imprimiu-se à indústria francesa um movimento de melhora que se fez sentir em toda a parte e que em nada custou ao Tesouro Público".[17]

Le Breton relata a ligação de Bachelier com a Academia Real, pois era pintor de gênero ali formado, e seu investimento financeiro pessoal nesta Escola. Também enfatiza o confronto com a elite acadêmica do período que, segundo Le Breton, considerava tal projeto uma "ofensa", "prostituindo a arte do desenho". O grande número de alunos, 1500 por ano, e a renda por subscrição garantiram seu sucesso, onde um voluntário da Corte, do alto clero ou das grandes corporações poderia sustentar um aluno de sua escolha por cinco anos. Ainda que a Revolução tenha acabado com a subscrição, o governo passou a sustentar a Escola, garantindo seu funcionamento. Le Breton destaca sua utilidade pública, não deixando também de enfatizar seu lucro e sua importância para o Estado. Ele conta ao Conde da Barca o funcionamento desta Escola e sugere que venham artesãos da Europa para criarem oficinas com vistas ao desenvolvimento da indústria. Mostra como elas poderiam funcionar, as maneiras de financiamento e os progressos futuros com esta implantação. Mesmo a estrutura de professores era bastante semelhante àquela de Bachelier. Ele tenta convencer o Conde da Barca do sucesso financeiro, não deixando de colocar para o ilustrado Conde a instrução pública como agente fundamental deste processo. A promessa de progresso econômico e social para uma corte instalada na América

[17] Plano de Le Breton em carta dirigida ao Conde da Barca. Arquivo do Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro. Em BARATA, 1959.

era, assim, essencial ao convencimento para a fundação da Escola .

O desenho seria a base para o seu pleno funcionamento e sucesso, e ele esperava, desta forma, que o país não "[ficasse] em atraso, quando já uma parte do continente aumenta com maravilhosa rapidez sua população, suas riquezas agrícolas e comerciais". A escola forneceria meios para a boa concorrência com a América Espanhola.

A intenção foi nobre na busca pelo desenvolvimento da cultura e do progresso econômico, na apropriação de modelos vindos do México e da Europa, mas o plano de Le Breton ficaria apenas no papel, desenvolvendo-se, no futuro e com muitas modificações, apenas no que se refere às belas artes. Mas ele se transformaria, de certo modo, em diversos planos futuros de ensino, reaparecendo nas mãos de seus compatriotas e de brasileiros que igualmente acreditaram no desenho e na circulação de modelos como veículos promotores do progresso.

Referências Bibliográficas:

BARATA, Mário. "Manuscrito Inédito de Lebreton. Sobre o Estabelecimento de Dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816" In *Revista do SPHAN*, 1959.

_____"Lebreton et l'organisation d'une doublé école des Beaux-Arts et des Arts Métiers au Brésil en 1816. A Propos de la Mission artistique française de 1816 ». *Actes du XIXe Congrès International d'Histoire de l'Art*, Paris, Unesco, 1959a.

BROWN, Thomas. *La Academia de San Carlos da la Nueva España*. Cidade do México : Secretaria de Educación Pública, 1976.

DIAS, Elaine. "Lebreton e a estruturação do ensino artístico no Institut de France (1803-1815)" In *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro, 2004.

_____ "Correspondências entre Joachim Le Breton e a Corte Portuguesa na Europa. O nascimento da Missão artística de 1816" in *Anais do Museu Paulista*. , São Paulo, v.14, p.301 - 316, 2006.

HUMBOLDT, Alexander von. *Essai Politique sur le Royaume de la Nouvelle Espagne*. Paris: F. Schoell, 1811, 5v.

LEBEN, Ulrich. *École Royale Gratuite de Dessin de Paris 1767-1815*. Saint-Rémy-en-l'Eau: Monelle Hayot, 2004.

MANTZ, Paul. L'enseignement des arts industriels avant la révolution. *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, v. X, t. XVIII, p. 229-245, mars, 1865.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos.* Textos Escolhidos III. São Paulo: Edusp, 1998.

PEVSNER, Nikolaus. *Les Académies d'Art.* Paris : Gérard Monfort, 1999

REITSMA, Ella. *Maria Sibylla Merian and Daughters: Women of Art and Science*. Amsterdam: Rembrandt House Museum, 2008.

TAUNAY, Affonso d'E. *A Missão Artística de 1816.* Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1957.

As maquinetas dos Humildes como representação do universo religioso feminino

Luiz Alberto Ribeiro Freire - Bolsista CNPQ 2 - Professor da EBA/UFBA

Resumo: As maquinetas, altares em papéis dourados recortados e vazados e outros materiais, produzidas pelas religiosas do Recolhimento de N. Sra. dos Humildes em Santo Amaro da Purificação, Bahia, no período que abrange o século dezenove e parte do vinte, suscitam uma série de inquietações ao pesquisador, inquietações estas que afetam aspectos como a identificação de gênero, pois essa atividade artística era predominantemente feminina. Conquanto seus materiais e técnicas (papel, tesoura, recorte, colagem, assemblagem) não fossem estranhos às artes socialmente reservadas às mulheres no século dezenove, o motivo, retábulos de altares, era mais praticado pelos homens, pelo menos quando o material era a madeira e a técnica o entalhe.

Palavras-chave: Maquinetas, Bahia, século XIX, Humildes, feminino.

Abstract: Sacraria, altars covered with gold paper cut-outs and other materials, produced by the nuns of the Our Lady of the Humble Convent in Santo Amaro da Purificação, Bahia, in the nineteenth and part of

the twentieth century, raise a number of questions in the scholar's mind. These questions include aspects like gender identity, because this artistic activity was predominantly feminine. While the materials and methods (paper, scissors, cut-outs, glue, assembly) are not foreign to the arts socially reserved to women in the nineteenth century, the motif – altarpieces and altars – was considered the province of men, at last when the material was wood and the technique, woodcarving.

Keywords: Sacraria, Bahia, 19th century, Convent, Gender.

Durante o século XIX e parte do XX a comunidade do Recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes em Santo Amaro da Purificação, Recôncavo baiano, produziu entre outras artes, uma que muito se destaca pela singularidade e elevado grau de elaboração, trata-se das maquinetas, altares de papel dourado recortado e vazado que reproduzem um retábulo encerrado em caixa de vidro com fundo de papelão. A manufatura dessas maquinetas era realizada por irmãs do Recolhimento e nos suscitam questionamentos acerca das relações de gênero, características da feitura e usos dessa arte na comunidade local e regional.

A posição social da mulher no Brasil dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX era de inteira submissão e dependência da figura masculina representada pelo pai, irmãos e após o

casamento, do marido. Quando faltava a figura masculina a vida das mulheres era muito dificultada. A Coroa portuguesa não fomentava a fundação de conventos femininos, nem de recolhimentos, pois havia interesse em que as poucas mulheres brancas existentes na colônia se casassem com homens brancos e garantissem uma prole também branca. Era preciso fortalecer a elite colonial. Apesar dessas restrições, grande parte das ordens religiosas femininas e dos recolhimentos foram estabelecidos na Bahia no século XVIII.

Maria José Andrade constatou que na Bahia, entre o século XVII e o XIX foram criadas sete instituições religiosas para recolhimento de mulheres. Assim caracterizadas:

> 1. Recolhimento destinado a meninas orfãs ou moças de classe média. Aí através da convivência com mulheres virtuosas e com o apoio da igreja, estas moças iam assimilando bons hábitos e sob o financiamento da instituição preparavam-se para o casamento … Recolhimento do Santo Nome de Jesus - 1716 (administrado pela Santa Casa de Misericórdia da Bahia).
>
> 2. Recolhimentos que visavam abrigar mulheres "transviadas mas arrependidas"ou mulheres "moralmente erradas com desejo de regeneração". (Recolhimento de N. Sra. da Soledade – 1739 e o de São Raimundo – 1755) "destinava-se a mulheres brancas e cristãs velhas, que havendo declinado no caminho da honestidade, poucos passos, se convertessem verdadeiramente sem fingimento, a Deus Nosso Senhor, e voluntariamente quisessem viver nele em Santos exercícios de penitência, oração e mais atos do Serviço do mesmo Sr.". Poderia ainda este Recolhimento "abrigar moças donzelas e honestas, órfãs de pai e mãe, que quisessem fugir às tentações do mundo, contanto que fossem "brancas e sem eiva de sangue judaico".
>
> 3. Haviam Recolhimentos, cujas mulheres, além de dedicarem-se à vida religiosa e contemplativa deveriam ainda cumprir uma missão educativa, como por ex. Os Recolhimentos do Bom Jesus dos Perdões em Salvador e o de N. Sra. dos Humildes em Santo Amaro da Purificação.
>
> O primeiro fundado em 1723 "para abrigar mulheres desejosas de uma vida penitente". Já o segundo com licença real de 1813, teve seu primeiro estatuto em 1817.

4. Existiam ainda na Bahia Recolhimento para mulheres que desejavam uma vida mais piedosa no oração e na penitência. Algumas eram viúvas ou mulheres abandonadas pelos maridos. Muitas, neste caso, viviam sem hábito e sem observância a estatutos específicos. Geralmente funcionavam nas próprias residências de uma das pretendentes e nunca conseguiram patrimônio suficiente para se tornarem públicos. São os menos conhecidos.[1]

O Padre Inácio dos Santos Araújo recebeu licença de Sua Alteza Real, concedida através de Resolução de 11 de outubro de 1813, para fundação e dotação de um Recolhimento na Vila de Santo Amaro, Arcebispado da Bahia, para 20 mulheres seculares que se ocupassem com o ensino e educação de meninas. (Figura 1)

Figura 1 - Igreja e Convento do Recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes, Santo Amaro da Purificação, Bahia.

[1] ANDRADE, Maria José de Souza. ANDRADE, Maria José de Souza. Os recolhimentos baianos – seu papel social nos séculos XVIII e XIX, *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, n. 90, 1992,, p. 225-226.

Segundo o estatuto de 1813

> as meninas que desejavam ingressar como educandas "porcionistas" deveriam ter as seguintes qualidades: 1) serem brancas;
> 2) não serem menores de 6 anos, nem maiores de 10anos; 3) não terem moléstia contagiosa; 4) trazerem licença do Prelado e sendo órfãs licença do Juiz das Orfãs; 5) trazerem a mobília necessária para seu uso, cama e mais o que a Regente estabelecer; 6) que seus pais assumam a responsabilidade, com todo vestuário, calçado, roupa lavada, livros e quanto for necessário, obrigando-se os mesmos a pagar pensões mensais que o Prelado arbitrar, para todas as Porcionistas em geral, um mês adiantado, obrigando-se igualmente a receber a menina em caso de moléstia, ou solicitavam pagar a este Recolhimento todas as despesas necessárias ao seu curativo.
> (…)
> … ao completar 15 anos as Porcionistas deverão ser requeridas pelos pais ao Exmo. Rmo. Sr. Arcebispo, para as vir receber. Sendo órfãs ou pobres requerará o Juiz dos Órfãos para as mandar receber. Quando as moças declaram não quererem sair, continuam na casa e chegando aos 20 anos serão admitidas como Recolhidas.[2]

O ingresso no Recolhimento dos Humildes na condição de recolhida deveria atender aos seguintes requisitos:

> 1) Ser branca; 2) ter "boa vida" e bons costumes; 3) Saber ler, escrever, cozer, bordar, etc; 4) ter a licença do Prelado; 5) não ser valetudinária e não ter moléstia crônica ou contagiosa; 6) se sujeitar a servir em outros lugares, para onde for nomeada nesta casa; 7) não ser menor de 25 anos ou de 20 anos, no caso de necessidade para servir a cargos; 8) sendo pessoas de bens deve trazer quatrocentos mil réis para o Recolhimento e sendo remediada que traga duzentos mil réis ou alguns móveis que satisfaçam esta quantia, ficando tudo a disposição do Regente. Esta quantia foi aumentada para dois contos de réis a partir de 1897; 9) que seja obrigada a vestir-se enquanto nele estiver.
> Cumprindo estes requisitos a pretendente trará do Prelado a sua carta de admissão e a Regente marcará o dia da entrada.
> Não pode jamais entrar neste Recolhimento mulher alguma a título de depósito ou de qualquer outro pretexto, só para curar-se de enfermidades conforme regula o Cap. 5 & 13.[3]

[2] ANDRADE, Maria José de Souza. *Idem*, p. 232.
[3] ANDRADE, Maria José de Souza. *idem*, p. 232-233.

Maria José Andrade concluiu que

> ser branca, bem relacionada socialmente e ter um certo poder econômico eram requisitos fundamentais para o ingresso no Recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes; que foram negadas duas solicitações de fundação de casas religiosas para "mestiças" e que as recolhidas da elite possuíam servas e escravas nos Recolhimentos.[4]

Sobre a fortuna dos recolhimentos em geral, Maria José Andrade afirmou que:

> As fortunas que estas casas conseguiam armazenar eram decorrentes de doações dos seus fundadores ou benfeitores, dotes e heranças de religiosos e legados deixados em testamento por devotos. Por isso tanto os Recolhimentos religiosos quanto o administrativo pela Santa Casa de Misericórdia chegaram a acumular patrimônio e capital vultosos.[5]

Acerca do sentido social dessas instituições Maria José Andrade diz:

> Os Recolhimentos femininos religiosos ou seculares atendiam a uma realidade social da época, qual fosse – preservar os valores da classe dominante. Assim, manter as fortunas, os privilégios de cor, as relações de prestígio, a submissão da mulher e o poder da igreja, nos parece ter sido o ideal perseguido por estas instituições. Além disso, observamos que estas instituições reproduzem as relações sociais e a estrutura da sociedade da época abrigando; recolhidas, porcionistas ou extranumerárias, não porcionistas ou numerárias, educandas (ou não) servas brancas pobres da casa ou particulares, escravos africanos ou crioulos da casa ou particulares, etc.[6]

Conforme podemos constatar, as bases para a educação feminina e sua diferenciação da masculina no ocidente encontrada nos estatutos dos Recolhimentos

[4] ANDRADE, Maria José de Souza. *idem*, p. 233, 234.
[5] ANDRADE, Maria José de Souza. *Idem*, p. 234.
[6] ANDRADE, Maria José de Souza. *idem*, p. 236.

baianos foram lançadas por Angèle Mérici e a congregação das Ursulinas, fundada em 1536 com um programa comum de ensino para as mulheres: “ler, escrever, trabalho em agulha e instrução religiosa, para formar as boas futuras mães cristãs, na falta de fazer piedosas noviças, cuja instrução tinha uma finalidade eminentemente endógena”.[7]

No século XVII, sob o reinado de Luis XIV, François Salignac de la Mothe Fénelon (1651-1715) publicou “As aventuras de Telêmaco (1694-98) e o “De l’éducation des filles” (1687-1696). Este último, um clássico sobre a educação feminina que repercutiu em Portugal e no Brasil através de traduções para a língua portuguesa, principalmente a realizada por José da Fonseca e pela gaúcha Anna Euquéria Lopes de Cadaval.[8]

Para Fénelon:

> a educação das mulheres devia ser exclusivamente moral e particular, não coletiva, mas com finalidade pública, social. A mulher deve ser educada para educar os filhos e governar o lar. Nessa premissa, denuncia a má influência de mães ignorantes e fúteis, da má companhia dos serviçais, que não seriam bons modelos, pois tornavam a criança indolente, fútil, cheia de medos, mentirosas. Sugere uma educação atraente, virtuosa e equilibrada, a partir de bons modelos, os da religião de preferência. Condena o castigo e recomenda penas leves aplicadas em circunstâncias que provoquem na criança a vergonha ou remorso. A educação também devia proporcionar distrações e alguns divertimentos, mas não recomenda rapazes e moças juntos, saídas freqüentes, muitas conversas e especialmente com pessoas de má índole.[9]

Na Bahia a educação das mulheres foi bastante debatida, discussão provocada pela publicação em 1849

[7] Chassagne. S. *L'éducation des jeunes filles il y a cent ans*. Paris: INRP, 1983, p.10.
[8] BASTOS, Maria Helena Camara Bastos. Da educação das meninas por Fénelon (1852). *História da Educação RHE*, v.16, n.36, jan,/abr. 2012, p. 148.
[9] BASTOS, Maria Helena Camara Bastos. *Idem*. p. 150.

das “Cartas sobre a educação de Cora, seguidas de um Cathecismo moral, político e religioso” de autoria de José Lino Coutinho. Publicação póstuma, mas já prevista pelo autor.[10]

Segundo Adriana Reis Lino Coutinho compreendia que

> tratar apenas da educação física e moral de Cora e da suficiente ilustração do seu espírito, evitando que ela se tornasse uma criatura fraca, perdida e ignorante, não bastava para salvá-la dos perigos advindos do seu sexo. Um outro problema, que deveria ser prevenido, era a pobreza e a miséria em que se podia cair a qualquer momento. Para isso, era preciso que Cora aprendesse alguns daqueles ofícios próprios das mulheres. Com sua habilidade, tendo uma alma bem formada para a virtude e o espírito suficientemente ilustrado, ela estaria pronta em caso de “desgraça”, sem comprometer sua honra, ganhando com o trabalho de suas mãos o pão do cotidiano. Era conveniente que uma mãe de família, mesmo rica, aprendesse todos os trabalhos necessários em uma casa, a que ele dava o nome de indústria doméstica. Cora deveria aprender a “manejar uma agulha, a fazer bailar um fuso, a conduzir um ferro de engomar e a fazer sua cozinha, e disso nenhum pejo ou vergonha deveria ter” (COUTINHO, Carta XXV, p. 94).[11]

Lino Coutinho traz para a Bahia do século XIX uma discussão que na Europa se desencadeou a partir do século XVIII com o Iluminismo, mas que em Portugal e no Brasil retardou bastante, principalmente a sua aplicabilidade. Definiu Adriana Reis:

> O projeto de educação para a elite feminina definido nesse trabalho propunha novos critérios de distinção social, insistindo no caráter prático de sua formação, que incluía o aprendizado da moralidade pública e de novas virtudes sociais, ao mesmo tempo que assegurava o papel “natural” de esposa e mãe, acentuando as desigualdades entre os sexos. Denunciando a educação “má e rutineira”, tradicionalmente

[10] REIS, Adriana Dantas. *Cora*: lições de comportamento feminino na Bahia do século XIX. Salvador: FCJA; Centro de Estudos Baianos da UFBA, 2000. 262. p. p. 135.
[11] REIS, Adriana Dantas. *Idem*. p. 173.

> católica, Lino Coutinho, embora reconhecendo que a natureza feminina era "frágil", considerava a mulher apta ao aprendizado e à ilustração, modelando sua função social, de acordo com as i*deias do século*, como companheira do homem no lar e na sociedade.[12]

A educação feminina entretanto, continuou por todo o século XIX e início do XX sob a responsabilidade da Igreja Católica e o aprendizado das prendas femininas, sobretudo os trabalhos de agulha, era garantido nos conventos e recolhimentos. Os trabalhos que consistem em retábulos de altares interpretados em papel dourado recortados e vazados, com agregação de outros materiais como rendas, laços de fitas, lantejoulas entre outros, conhecidos na literatura como "maquinetas"[13] e que popularmente são denominados de quadros ou quadrinhos, pertencem ao universo exclusivamente feminino do século XIX.

A técnica fundamental utilizada era própria do domínio das mulheres e ensinada em todo convento, recolhimento e afins, a dos trabalhos de agulha, em que o hábil manejo de tesouras e agulhas permitiu que uma recolhida em algum momento resolvesse confeccionar em papel dourado um retábulo de altar parecido com aqueles que existiam nas inúmeras igrejas baianas. De fato o depoimento de Irmã Maria do Bom Pastor confirma o instrumental utilizado, todo ele próprio da costura, tesouras, boleadores de marfim, carretilha, alfinetes. Os materiais consistiam do papel dourado de procedência

[12] REIS, Adriana Dantas. *Idem,* p. 242.

[13] FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro Freire. As Maquinetas do Recolhimento dos Humildes; definições, iconografia e tipologia in *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). - Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 2037-2038.

Figura 2 - Maquineta de Nossa Senhora com o menino Jesus – Acervo do Instituto Feminino da Bahia

francesa, de caixas de papelão para a estrutura e goma de tapioca para a colagem das partes.[14] (Figura 2)

[14] Entrevista concedida por Irmã Maria do Bom Pastor (Lizete Marques Amaral), realizada em Oliveira dos Campinhos, Bahia, em 20 de abril de 2013.

Outras realizações, com o mesmo material e técnica, amplamente praticadas no século XIX podem ter influenciado diretamente essa manifestação: as tradicionais toalhas de papel dobrado, cortado com motivos elaborados no ato, de improviso, ou tradicional e quando desdobrado surpreende transformando-se em uma renda de papel com que se cobriam e cobrem prateleiras de armários, mesas, etc. Artesanato típico de Portugal e outros países europeus como a Polônia; e as decorações em papel cortado, armado e colado realizados pelos conventos femininos baianos, que incluía até réplicas em papel de monumentos de Salvador, muito apreciado pelo Imperador D. Pedro II, quando de sua visita à Bahia em 1859.[15]

A arte das "maquinetas" era praticada basicamente por irmãs recolhidas, que ensinavam as porcionistas, alunas que pagavam pela educação, ou educandas não pagantes, pelo menos é o que nos informa a Irmã Maria do Bom Pastor (Lizete Marques Amaral), do que vivenciou no Recolhimento de N. Sra. dos Humildes no tempo em que lá viveu, entre 1949 e 1964.[16] A referida informante declarou que havia no Convento dos Humildes algumas irmãs que faziam os quadros, uma proveniente do Recolhimento do Bom Jesus dos Perdões em Salvador, a Irmã Beatriz Campello, Irmã Angélica Costa do próprio Recolhimento dos Humildes e Irmã Margarida Sá, educada no Convento de N. Sra. do Desterro em Salvador. O trabalho era

[15] PEDRO II. *Diário da Viagem ao Norte do Brasil,* Bahia: Publicações da Universidade da Bahia, 1959. p. 259, 302.

[16] Entrevista concedida por Irmã Maria do Bom Pastor (Lizete Marques Amaral), realizada em Oliveira dos Campinhos, Bahia, em 20 de abril de 2013.

solitário, de modo que Irmã Campello o fazia na portaria do convento, porque lá era o seu posto de trabalho, enquanto Irmã Angélica confeccionava os quadros na sua cela.[17]

A irmã Maria do Bom Pastor diz não ter lembrança de as irmãs fazerem moldes ou riscos, "faziam de cabeça"[18]. Fragmentos dessas rendas, preservados no Instituto Feminino da Bahia, contrariam essa informação, pois no seu verso, na parte branca do papel, é notável a presença de um risco. A complexidade do rendado, a precisão e o diminuto tamanho dos ornatos exigiam esse plano desenhado, à semelhança dos riscos dos bordados. (Figura 3)

Não há no caso das maquinetas uma transposição de modelos, não verificamos nenhuma intenção das freiras do Recolhimento em repetir os tipos de retábulos criados pelos entalhadores nas inúmeras igrejas baianas. Possivelmente a diferença de material e de técnica podem ter determinado a fuga dos modelos e a criação de tipos específicos, compatíveis com os meios, mas essa explicação não exaure o assunto, pois sabemos que, se assim o quisessem, pela técnica do "papier marché", as freiras conseguiriam replicar as estruturas e ornatos entalhados. Poderiam também fazer com barro. Entretanto, preferiram o uso de um repertório há muito conhecido e praticado nos conventos femininos e nas prendas das mulheres civis, o dos rendados, das flores recortadas, das lantejoulas, contas e das estampas recortadas e coladas.

[17] *Idem, ibidem*.
[18] *Idem, ibidem*.

Figura 3 - Fragmento de papéis dourados e rendados, onde se vê no verso de um deles as marcas do desenho.

Há nos retábulos de papel uma observância rigorosa dos preceitos litúrgicos. Os equipamentos e ornatos são reproduzidos com fidelidade, diríamos que até na estrutura, a fuga dos modelos masculinos foi menor, mas

no arremate, a fantasia e os efeitos permitidos pelas armações de arames recobertas de flores e folhas de papel dourado, os rendados e outros materiais agregados garantiam um repertório novo, completamente identificado com o fazer feminino.

A disponibilidade do tipo de material usado na confecção dos altares e a iconografia presente neles nos revelam ser essa arte um produto das transações comerciais do Brasil do século XIX, só possíveis depois da abertura dos portos brasileiros a outras nações, inicialmente à Inglaterra e na segunda metade do século aos Estados Unidos da América e à França, essa última produtora dos papéis dourados, que de tão boa qualidade continuam íntegros, inclusive no brilho e dos santinhos de papel (estampas) popularizadas a partir do aprimoramento das técnicas de impressão dos anos oitocentos. Algumas dessas estampas do século XIX, conhecidas no Brasil como "santinhos" possuíam uma moldura de papel rendado, o que pode ter influenciado no desenvolvimento dessa arte na Bahia, sobretudo nas maquinetas, do tipo moldura.[19]

Acerca das funções das maquinetas, procuramos indícios de que elas supririam uma necessidade devocional, substituindo ou complementando os oratórios domésticos. Até o presente, o que conseguimos apurar nas informações concedidas por Dinorah Oliveira e Padre Sadock é de que essas peças de papel dourado eram colocadas nas paredes dos cômodos da casa para decorar, não eram objetos de devoção como os oratórios, que continham a imagem

[19] FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro Freire. *Idem*, p. 2043.

dos santos e para elas eram acesas velas e realizadas orações. Contudo, não podemos esquecer que no centro dos quadros de papel havia uma estampa de um santo e conforme constatamos de santos da devoção popular e de devoções desenvolvidas no século XIX, as relações religiosas estavam pois asseguradas entre os proprietários e as maquinetas.

Referências Bibliográficas:

ANDRADE, Maria José de Souza. Os recolhimentos baianos – seu papel social nos séculos XVIII e XIX, Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador, n. 90, p. 225-237, 1992.

BASTOS, Maria Helena Camara Bastos. Da educação das meninas por Fénelon (1852). História da Educação RHE, v.16, n.36, jan,/abr. 2012.

CHASSANGES, S. L'éducation des jeunes filles il y a cent ans. Paris: INRP, 1983

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro Freire. As Maquinetas do Recolhimento dos Humildes; definições, iconografia e tipologia in Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). - Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 2037-2038.

PEDRO II. Diário da Viagem ao Norte do Brasil, Bahia: Publicações da Universidade da Bahia, 1959.

REIS, Adriana Dantas. Cora: lições de comportamento feminino na Bahia do século XIX. Salvador: FCJA; Centro de Estudos Baianos da UFBA, 2000. 262. p.

Paisagem e Academia: a pintura de Agostinho José da Mota

Sonia Gomes Pereira - UFRJ/CBHA

Resumo: Esta comunicação parte de duas premissas. De um lado, o fato de que a nossa historiografia sempre insistiu no papel secundário da paisagem entre os artistas brasileiros do século XIX. Por outro, a constatação de que ainda sabemos pouco sobre este tipo de pintura no intervalo entre os Taunay na primeira metade do século e o Grupo Grimm na década de 1880. É exatamente sobre este período intermediário, que este trabalho pretende contribuir, destacando o artista Agostinho José da Mota. Formado pela Academia carioca, foi o único ganhador do Prêmio de Viagem na categoria pintura de paisagem durante o Império, indo estudar em Roma. Posteriormente, foi professor de paisagem na Academia por 18 anos. Sua obra conhecida apresenta paisagens e naturezas-mortas, sobretudo em pintura, mas também em litografia.

Palavras-chave: Pintura de paisagem. Academia. Agostinho José da Mota.

Abstract: This paper parts from two premises. On one hand the secondary place held by the landscape

painting among the Brazilian artists of the 19th century according to our historiography. On the other hand the gap which exists between the studies on the Taunays at early 1800´s and the Group Grimm at late 1800´s. It focuses exactly on the intermediate period, emphasizing Agostinho José da Mota, who was the unique winner of the Prêmio de Viagem on the category of landscape painting during the 19th century. He has studied in Rome and was professor of the Acacemy for 18 years. He worked on painting and also on lithography, both landscape and still life.

Keywords: Landscape painting. Academy. Agostinho José da Mota.

A historiografia sobre a arte brasileira sempre insistiu no papel secundário que a paisagem desempenhou na prática dos artistas do século XIX, especialmente entre os brasileiros, em contraste com o interesse dos estrangeiros – muitos deles viajantes – pela nossa natureza para eles pitoresca e exótica.

Muitos autores insistem na falta de interesse da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro – principal centro artístico de formação artística na época - na pintura de paisagem, numa atitude em paralelo ao desprestígio da cultura brasileira, num período voltado para a superação do passado colonial e a importação de modelos europeus identificados com o progresso.

É realmente fato que o grande investimento feito pela Academia dirigiu-se para a pintura histórica e a retratística oficial – cumprindo, desta maneira, o objetivo prioritário deste tipo de instituição que, desde o século XVII, adotara na França um caráter estatal. Assim, grande parte do seu esforço didático voltou-se para o difícil domínio da representação da figura humana – elemento essencial para o caráter narrativo da pintura histórica. Um bom exemplo disto é o acervo de pintura do Museu D. João VI da EBA/ UFRJ, que conserva boa parte da coleção da antiga Academia: há poucas pinturas de paisagem e predominam os exercícios de modelo vivo, assim como as cópias de mestres europeus, em que as composições com a figura humana são privilegiadas.

No entanto, embora muitas vezes tomada apenas como complementação de cenas históricas, a paisagem também foi praticada como gênero autônomo desde o início da Academia, sendo incluída no currículo desde o início. A disciplina Paisagem, Flores e Animais – nem sempre exatamente com este nome - constou do currículo da Academia desde 1816, apresentando a seguinte sucessão de professores até a Reforma de 1890: Nicolas-Antoine Taunay, Félix-Émile Taunay, Augusto Müller, Agostinho José da Mota, Zeferino da Costa, Leôncio da Costa Vieira, George Grimm, Vitor Meireles, Rodolfo Amoedo e Antônio Parreiras. Alguns destes artistas já praticavam a pintura ao ar livre em seu próprio trabalho ou queriam praticá-la no ensino, como se vê nas constantes reclamações de Zeferino da Costa sobre a falta de recursos da Academia para o deslocamento

dos alunos para a pintura ao natural. Mas realmente é com Grimm que esta prática se torna regular no ensino.[1]

Houve, portanto, pintura de paisagem feita por brasileiros e mesmo dentro da Academia. Mas há dois problemas imediatos que têm dificultado o seu estudo.

De um lado, estamos restritos ao conhecimento de apenas alguns nomes de destaque, como o de Nicolas-Antoine Taunay e de seu filho Félix-Émile Taunay – atuantes na primeira metade do século – e o Grupo Grimm – durante a década de 1880. Entre estes dois momentos, há uma enorme lacuna, que precisa ser preenchida, para que possamos avançar nessa questão.

Por outro lado, teríamos de contar com a maior divulgação de acervos tanto públicos quanto privados. No caso dos museus públicos, a expografia usual seleciona parte do acervo considerada mais significativa e relega às reservas técnicas – muitas vezes inacessíveis aos pesquisadores - boa parte do acervo que, se mais divulgado, mudaria muito a concepção geral que fazemos da produção artística brasileira. Já as coleções particulares absorveram especialmente as pinturas de menores proporções, com temática variando entre paisagens e cenas de gênero, que, de maneira geral, não constituíam encomendas oficiais. Mais recentemente, alguns colecionadores têm editado catálogos de suas coleções ou têm emprestado obras para exposições temporárias. A divulgação desta parcela importante da arte do Oitocentos servirá para ampliar e aprofundar o seu estudo.

[1] GALVÃO (1954) p. 47-51.

Partindo, assim, dessas premissas, o objetivo dessa comunicação é contribuir para o conhecimento da pintura de paisagem, realizada por brasileiros, em meados do século XIX, no âmbito de atuação da Academia carioca. Para isso, tomo como estudo de caso o pintor Agostinho José da Mota - único ganhador, durante o Império, do concurso de Prêmio de Viagem à Europa na categoria de pintura de paisagem (1850), enquanto os demais sete pensionistas - Francisco Antônio Nery (1848), Jean-Léon-Grandjean Pallière Ferreira (1849), Vitor Meireles (1852), Zeferino da Costa (1868), Rodolfo Amoedo (1878) e Oscar Pereira da Silva (1887) - foram todos pintores de história.[2]

Vamos acompanhar a biografia que se conhece do nosso artista. Agostinho José da Mota (1824-1878) entrou para a Academia em 1837. Não chegou a ser aluno de Debret, que voltara para a França em 1831, mas certamente foi aluno de José Correia Lima – professor de Pintura Histórica, que substituíra Debret – e de Félix-Émile Taunay – professor de Pintura de Paisagem e diretor da Academia de 1834 a 1851.

Deve ter sido, também, pela influência de Félix Taunay, que o concurso de Prêmio de Viagem no ano de 1850 voltou-se para a paisagem - concurso no qual Agostinho ficou em primeiro lugar.[3] Naquela época, o Prêmio compreendia viagem à Itália por três anos, mas Mota conseguiu que sua pensão fosse prorrogada por

[2] CAVALCANTI (2002) p.69-91.

[3] Realizado em dezembro de 1850, sua premiação foi aprovada em janeiro de 1851, conforme consta na *Ata da Sessão de Presidência da Academia* de 11/1/1851 (MDJVI – Notação 6151).

mais um ano.[4] Assim, permaneceu ao todo em Roma de 1851 a 1854, tendo como mestre Jean-Achille Benouville (1815-1891).[5] Neste período italiano, mandou para a Academia carioca, como era obrigação do pensionista, vários envios, que se encontram no Museu Nacional de Belas Artes.[6]

De volta ao Brasil, Mota tornou-se professor de Desenho na Academia, em 1859, conseguindo transferência logo no ano seguinte para a cadeira de Pintura de Paisagem, que ocupou até sua morte em 1878.

Além das paisagens – que serão tratadas mais detalhadamente adiante –, sabe-se que Agostinho realizou várias naturezas-mortas. Duas delas, ambas denominadas *Natureza-morta,* uma do Museu Imperial[7] e outra da Coleção Sérgio Fadel,[8] representam a mesa preparada para refeição. Outras pinturas enfocam frutas e flores brasileiras como *Mamão e Melancia,*[9] *Mamão e*

[4] No *Livro de Correspondência da Academia* 1852-1855 (MDJVI, Notação 6126), aparece o ofício de 27/7/1853 em que há concessão de mais um ano aos dois pensionistas então na Itália: Agostinho José da Mota (para ficar o 4º ano) e Jean-Léon-Grandjean Pallière Ferreira (para ficar o 5º ano).

[5] No Dicionário de Roberto Pontual, consta que o mestre de Mota foi Léon-François Benonville: PONTUAL (1969) p. 373-374. O nome correto seria François-Léon Benouville (1821-1859). Mas este artista era pintor histórico, dedicado especialmente aos temas da Antigüidade e da Cristandade primitiva. O mais provável, portanto, é que o mestre de Agostinho tenha sido o outro irmão Benouville: Jean-Achille Benouville (1815-1891), conforme aparece em TEIXEIRA LEITE (2009) p. 38.

[6] No mesmo Livro de Correspondência da Academia 1852-1855 (MDJVI, Notação 6126), há dois ofícios referentes à chegada de envios dos dois pensionistas em Roma - Agostinho e Pallière: um de 2/6/1853 e outro de 5/11/1853. Estes envios são emoldurados para participarem da exposição particular de trabalhos de alunos da Academia em dezembro (ofício de 29/11/1853). Os envios de Pallière encontram-se no Museu D. João VI, mas os de Mota estão no Museu Nacional de Belas Artes.

[7] No Museu Imperial de Petrópolis, há duas naturezas-mortas. Uma delas é *Natureza morta,* óleo sobre tela, 100 x 74 cm, reproduzida em: ABRIL CULTURAL (1979) p. 480.

[8] *Natureza-morta*, óleo sobre tela, 73 x 95 cm, Coleção Sérgio Fadel, reproduzida em BUENO 2004, p. 158.

[9] *Mamão e Melancia*, óleo sobre tela, 53,4 x 65, s/d, MNBA, reproduzida em ZANINI (1983) p. 415.

Ananás [10] e *Frutas.*[11] O que é comum a estas três últimas naturezas-mortas é a sua apresentação direta, num plano aproximado, ocupando todo o campo da pintura, praticamente sem detalhamento do fundo ou da base em que se encontram as frutas ou as flores.

Antes de nos determos na análise de sua obra paisagística, é necessário destacar um aspecto que me parece muito importante da atuação deste pintor: a sua presença regular nas Exposições Gerais de Belas Artes, organizadas pela Academia durante o Império, assim como de seus discípulos, entre os quais se encontram várias mulheres. Nessas Exposições Gerais,[12] seu nome aparece em oito destas Exposições: 1859, 1860, 1862, 1865, 1870, 1872 e 1879 – sendo esta última póstuma, pois falecera em 21/8/1878.

Em 1859, expõe dois *Estudos do natural feitos em Roma* e uma cópia do paisagista Gaspar Dughet[13] também feita em Roma, além da presença de três alunas indicadas apenas com as iniciais: A. de M., J. de M. e J. F.A. de C. Consta, ainda, o endereço de seu ateliê: rua Senhor dos Passos, 159.[14]

Em 1860, Mota apresenta dois *Estudos de paisagem: vegetação do Brasil* – com a observação de que se trata

---

[10] *Mamão e Ananás*, óleo sobre tela, 54 x 66 cm, MNBA, reproduzida em ABRIL CULTURAL (1979) p. 480.

[11] *Flores*, óleo sobre tela, 53,8 x 67 cm, c. 1873, coleção particular, reproduzida em *Catálogo Arte do Século XIX*, p. 95.

[12] Durante o Império, foram organizadas 26 Exposições Gerais, sendo a primeira em 1840 e a última em 1884: LEVY (1990).

[13] Gaspard Dughet (1615 – 1675) era pintor de paisagem, muito ligado a Poussin, de quem era cunhado. Tornou-se especialmente conhecido pelas suas vistas da Itália. Foi muito admirado pelos colecionadores italianos: há, por exemplo, inúmeras obras suas no Palácio Colonna em Roma.

[14] LEVY (1990) p. 111-122.

de parte da coleção de estudos de plantas e árvores do Brasil, que o autor prepara para uso dos alunos da aula de Paisagem na Academia -, uma *Vista da tomada da estrada na Serra de Petrópolis*, uma natureza-morta com frutas e três retratos. Também uma aluna aparece: Joana Teresa Alves de Carvalho.[15]

Em 1862, aparece com uma natureza-morta com frutas, com a observação estudo do natural, e quatro retratos. O endereço de seu ateliê mudou para rua do Regente, 57.[16]

Em 1865, expõe apenas quatro retratos e seu ateliê mudou para a rua da Floresta, Catumbi.[17]

Em 1870, apresenta uma natureza-morta com frutas do Brasil, um estudo de uma parasita e uma paisagem. Seu endereço particular mudou novamente: rua das Flores, 18.[18]

Em 1872, expôs três paisagens – *Vista da cidade de Saquarema, Vista da cascata de Buise em Teresópolis* e *Paisagem do Rio de Janeiro: a árvore canivete* - as duas últimas de propriedade da Princesa Isabel.[19]

Em 1875, apresenta uma natureza-morta com frutas e um retrato.[20]

Finalmente na Exposição Geral de 1879, já depois de sua morte, são expostas: *Paisagem da Itália, Frutas do Brasil, Cabeça de estudo, Vista da fábrica do Senhor*

[15] LEVY (1990) p. 125-135.
[16] LEVY (1990) p. 139-147.
[17] LEVY (1990) p. 161-166.
[18] LEVY (1990) p. 193-199.
[19] LEVY (1990) p. 203-211.
[20] LEVY (1990) p. 215-222.

Conselheiro Capanema junto à estrada de Petrópolis e Vista de Roma tirada do natural.[21]

A participação de Agostinho José da Mota nas Exposições Gerais é um indicador interessante, não apenas da sua produção artística e de sua atividade como professor na Academia, mas também representa um indício da sua atividade didática particular, seja em seu ateliê privado – sugerido pela informação regular do endereço pessoal -, seja na forma de aulas particulares. Este é um tema muito interessante a ser mais pesquisado no futuro, pois sabemos ainda muito pouco, tanto desta forma de ensino em paralelo ao da Academia, quanto da prática artística nos ateliês particulares dos artistas brasileiros do século XIX.

Mas vamos, agora, nos deter na análise de algumas obras citadas acima, na relação das Exposições Gerais.

Tanto *Paisagem do Rio de Janeiro,*[22] quanto *Vista do Rio de Janeiro* (Figura 1)[23] são vistas distanciadas, estruturadas de forma semelhante: a metade superior da tela é ocupada pela apresentação do horizonte longínquo, com a baía e o céu em cores mais claras; já a metade inferior é tomada pelos morros e vale, em coloração mais escura, sendo o primeiro plano mergulhado em sombra, sobretudo do lado direito. Na primeira, à maneira de Félix Taunay, há a presença de cavalos e figuras humanas diminutas, no primeiro plano da pintura, mas quase

[21] LEVY (1990) p. 237-255.
[22] *Paisagem do Rio de Janeiro*, óleo sobre tela, 78,5 x 130, 1857, Coleção Teófilo Estefno, São Paulo, reproduzida em ZANINI (1983) p. 415.
[23] *Vista do Rio de Janeiro*, óleo sobre tela, 72 x 94, s/d, coleção particular, reproduzida em Catálogo *Arte do Século XIX* (2000) p. 95.

imperceptíveis. Já na segunda obra, não parece haver presença humana de todo, a luz destacando, sobretudo, o casario, em especial o aqueduto. Há, ainda, outra diferença entre elas: na primeira, é destacada a grandeza da paisagem, pela presença, nas laterais, dos grandes morros; já a segunda harmoniza natureza e cidade, sendo a árvore em primeiro plano muito mais um recorte próprio ao enquadramento da vista ao longe.

Figura 1 - Agostinho José da Mota, Vista do Rio de Janeiro, óleo sobre tela, 72 x 94, s/d, coleção particular.

É interessante verificar que essas obras de Mota se aproximam – sobretudo a *Vista do Rio* (Figura 1) - de seu professor em Roma. Jean-Achille Benouville (1815-1891) era francês, estudou com François-Èdouard Picot e Léon Cogniet em Paris. Em 1837, ganhou o 2º Prêmio de Roma,

na categoria Paisagem Histórica. Fez três viagens à Itália, uma delas na companhia de Jean-Baptiste Corot, com quem, em 1843, dividiu o ateliê romano. Em 1845, ganha o 1º Prêmio de Roma com a obra *Ulysses e Nausícaa*. Depois de uma permanência de três anos na Vila Medicis em Roma, continuou vivendo na Itália por 25 anos, embora participasse regularmente dos salões franceses.

Vejamos, agora, algumas das obras de Benouville: *Coliseu Visto do Palatino* (Figura 2), de 1844, do Museu de Arte de Dallas, *Vista de uma Vila Romana*, de 1844, do Museu D'Orsay e *Paisagem dos Arredores de Roma* de 1853.[24] Em todas elas, verificamos o predomínio da paisagem natural, às vezes com a inserção de arquitetura,

Figura 2 - Jean-Achille Benouville, Coliseu Visto do Palatino, Museu de Arte de Dallas.

[24] Obras de Jean-Achille Benouville: *Coliseu visto do Palatino*, 1844, Museu de Arte de Dallas; *Vista de uma Vila Romana*, 1844, Museu D'Orsay; *Paisagem dos Arredores de Roma*, 1853 - localizadas em - http://www.artcyclopedia.com/artists/benouville, acessada em 13/6/2012.

como em *Coliseu* e em *Villa Romana*, ou então com figuras humanas diminutas em primeiro plano, como em *Arredores de Roma.* Embora a composição seja estruturada de forma similar, pela nítida definição dos vários planos, há grande diversidade na relação entre desenho e cor: em *Villa Romana*, é o desenho que predomina, estruturando solidamente toda a vista; já em *Arredores de Roma* a forma está mais diluída, predominando as manchas coloridas.

Para analisar melhor a obra de Benouville, é importante entender a sua inserção na pintura de paisagem francesa de seu tempo. No início do século XIX, duas sensibilidades da paisagem coexistem. De um lado, a retomada da tradição clássica, herdeira de Poussin e Claude Lorrain, que defende a recriação idealizada da natureza. Por outro lado, uma concepção mais realista e topográfica, alimentada pelos paisagistas holandeses dos séculos XVII e XVIII, que terá um papel essencial no desenvolvimento da pintura inglesa – por exemplo em Constable – e na chamada Escola de Barbizon – que sistematiza, não apenas o estudo a partir da natureza, ao ar livre, mas também a realização de composições com maior espontaneidade, liberadas das restrições do modelo clássico.

Embora Benouville não tenha ficado totalmente à parte da segunda vertente, sua obra segue mais de perto o primeiro modelo, da paisagem clássica renovada no início do XIX, sobretudo por Pierre-Henri Valenciennes (1750-1819) e consolidado com a instituição, em 1817, do Prêmio de Viagem em Paisagem Histórica.

Trata-se, como já foi dito antes, de uma concepção idealizada da natureza, mas ancorada na imaginação do pintor e em sua experiência pessoal do motivo, tirado do natural. Para entender melhor seus princípios, nada melhor do que examinar o que nos diz Valenciennes em seu tratado, *Éléments de perspective pratique à l´usage des artistes, réflexions et conseils sur le genre du paysage*, publicado em 1800.

Valenciennes distingue três tipos de paisagem: a paisagem retrato - concebida como a representação fiel de lugares reais -, a paisagem histórica e a paisagem pastoral – isto é, a bela natureza simples e majestosa, inspirada na poesia clássica. Mas insiste na prioridade da paisagem histórica, na qual enfatiza três qualidades principais: a credibilidade na imitação da natureza; o realismo de cada um dos elementos – árvores, céus, rochedos –; e a ligação com a narração – histórica, antiga ou religiosa – ligação que se apóia sobre uma recomposição imaginária da natureza.

É, portanto, essencial o cuidado com a composição – naquilo que é chamado *paysagem composé*. Mas esse processo de criação, realizado no ateliê, funda-se em estudos realizados diretamente da natureza. Em geral, esses estudos ao ar livre voltam-se para detalhes – especialmente árvores e rochedos. Tornam-se, assim, preciosos repertórios de motivos a serem utilizados nas composições maiores.

Na verdade, desde o século XVII, Roger de Piles, em seu *Cours de peinture par príncipes* de 1708, aconselhava

o jovem pintor a estudar *d´après nature*, para adquirir ao ar livre a experiência visual, conhecendo melhor as formas da natureza e reunindo material e imagens que pudessem ser utilizadas depois em composições de ateliê. Assim, a imaginação e a memória trabalhavam a partir das emoções e dos estudos feitos ao ar livre.

No entanto, todas essas prescrições foram beneficiadas, no século XIX, pelo desenvolvimento das técnicas e materiais de pintura, apropriados para o trabalho ao ar livre: cavalete de campo; uso de sanguínea, *gouache* e aquarela; mais tarde, em meados do século, o aparecimento dos tubos de tinta. Valenciennes, por exemplo, fazia os estudos ao ar livre pintados em óleo sobre papel.

Os jovens artistas deviam, ainda, copiar os mestres – os Carracci, Ticiano, Poussin e Lorrain -, assim como as diversas espécies de árvores e plantas apresentadas em gravuras.

Certamente, Agostinho José da Mota foi formado nesse método. Basta verificar, na relação já mencionada de suas obras expostas nas Exposições Gerais: dois *Estudos do natural feitos em Roma* e uma cópia do paisagista Gaspar Dughet também feita em Roma (1859); dois *Estudos de paisagem: vegetação do Brasil* – com a observação de que se trata de parte da coleção de estudos de plantas e árvores do Brasil, que o autor prepara para uso dos alunos da aula de Paisagem na Academia (1860); uma natureza-morta com frutas, com a observação estudo do natural (1862). Desses vários estudos, Mota

Figura 3 - Agostinho José da Mota, Trecho de mata - Brasil, litografia, 45 x 27,5 cm, MNBA.

tirou o motivo para uma litografia: *Trecho de Mata – Brasil* (Figura 3).[25]

[25] *Trecho de mata - Brasil*, litografia, 45 x 27,5 cm, MNBA, reproduzida em Catálogo MNBA (2002), p. 125.

Outro ponto importante na doutrina clássica da paisagem é a questão da luz e dos céus. Tomando o céu como fonte de luz, Roger de Piles sugeria ao paisagista estudar especificamente os efeitos atmosféricos e de começar a obra pelo céu. Também Valenciennes destaca a sua importância, apontando, mais uma vez, para a necessidade das sessões ao ar livre.

A viagem à Itália era, assim, uma experiência imprescindível para a formação de um paisagista, não apenas pelo seu patrimônio clássico e pelo legado dos grandes pintores paisagistas do Renascimento em diante, mas, também, por ser um dos países mais luminosos da Europa. A beleza da luz italiana e também mediterrânea está presente em inúmeras paisagens dos artistas desse período: *Ponte Rotto em Roma* de Joseph Vernet, 1745 (Louvre), *Paisagem da Antiga Grécia* de Valenciennes, 1786 (Instituto de Arte de Detroit), *Vista Tomada da Ilha de Sora no Reino de Nápoles* de Bidault, 1793 (Louvre), *Igreja de Todos os Santos em Roma* de Granet, 1802-1819 (Museu Granet em Aix-em-Provence), *Paisagem Inspirada em uma Vista de Frascati* de Michallon, 1822 (Louvre), além de inúmeras paisagens de Corot; *Coliseu Visto dos Jardins Farnese*, 1826 (Louvre), *Fórum vista dos Jardins Farnese*, 1826 (Louvre), *Fonte da Academia de França em* Roma, 1826-1827 (Museu do Departamento de Oise em Beauvais), *Ponte e Castelo de Santo Ângelo com a Cúpula de São* Pedro, 1826-1828 (Museu de Belas Artes de São Francisco), *Cività Castellana*, 1827 (Museu Nacional de Stockholm), *Vesúvio*, 1828 (Louvre),

Volterra, 1834 (Louvre), *Gênova: Vista da Cidade Tomada da Promenade Acqua Sola*, 1834 (Instituto de Arte de Chicago).

Todas essas observações a respeito da observação direta da natureza e da prática de estudos ao ar livre não devem, no entanto, nos confundir: essa é sempre uma fase preparatória. O ateliê é, para essa geração, inclusive para Corot, o lugar real da invenção. Ali, retoca seus estudos pintados ao ar livre; remete-se às formas da natureza de memória, como havia aconselhado Valenciennes; e graças à imaginação, elabora longamente *paysages composés* - obras dignas de serem expostas. A memória tem aí um papel essencial, pois ele trabalha "de cor": o tema não é mais literário, histórico ou religioso, mas a lembrança das emoções do pintor, que ele procura transmitir ao espectador fazendo apelo às suas lembranças.

Resta, ainda, um último ponto a respeito de Benouville, que precisamos comentar: sua amizade com Corot, tendo feito juntos uma viagem à Itália e, inclusive, dividido o ateliê em Roma em 1843.

Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) teve uma formação similar a de Benouville, pois seus mestres, Achille-Etna Michallon e Jean-Victor Bertin, compartilhavam da mesma concepção clássica da paisagem. Seguia, também, os mesmos princípios enunciados por Valenciennes. Mas é notório que Corot desenvolveu um estilo muito particular, desde a sua primeira viagem à Itália de 1825 a 1828, com uma ênfase maior no desenho e na sólida estruturação da composição. Em 1834, Corot fez sua segunda viagem à

Itália. Em 1843, a terceira, em que permaneceu de maio a outubro em Roma. É nesse período que teve a companhia de Benouville e dividiu com ele ateliê. A convivência entre os dois artistas pode explicar, por exemplo, a maior estrutura sólida da *Vista de uma Vila Romana*, Benouville, feita em 1844, que está no Museu D'Orsay.

O nosso Agostinho José da Mota – vivendo em Roma de 1851 a 1854 – acessou a mesma concepção clássica de paisagem, renovada por Valenciennes e praticada por seu professor Jean-Achille Benouville.

Um pouco mais tarde, Mota parece se afastar um pouco dessa concepção. É o que aparece em *Fábrica do Barão de Capanema*, de 1862.[26] Uma composição totalmente diferente aparece, em que o primeiro plano mais claro e vazio dá destaque à construção elevada sobre pedras no centro da tela, sendo a perspectiva barrada por um fundo mais próximo, constituído por montanhas e vegetação mais escuras. Logicamente a própria mudança de tema justifica a diferença, mas chama atenção o seu distanciamento do caráter de *paysage composé,* numa tomada que parece permanecer muito mais próxima da tomada ao natural, como as experiências dos paisagistas de Barbizon – mais um pouco a ser aprofundado em pesquisas futuras.

Referências bibliográficas:

ABRIL CULTURAL. Arte no Brasil. São Paulo, 1979, vol. I.

BETTENCOURT DA SILVA, Francisco. A Exposição Geral na Academia Imperial de Belas Artes. In O Brasil Artístico. Revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro, 1867.

[26] *Fábrica do Barão de Capanema*, óleo sobre cartão, 52 x 35 cm, c. 1862, MNBA, reproduzida em ABRIL CULTURAL (1979) p. 481.

BUENO, Alexei. O Brasil do Século XIX na Coleção Fadel. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Sérgio Fadel, 2004.

CATÁLOGO Acervo Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA, 2002.

CATÁLOGO Arte do Século XIX. Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000 (curadoria de Luciano Migliaccio).

CAVALCANTI, Ana. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In PEREIRA, Sonia Gomes, org. 185 Anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2002.

GALVÃO, Alfredo. Subsídios para a história da Academia Imperial de Belas Artes. Rio de Janeiro: ENBA/Universidade do Brasil, 1954.

GONZAGA DUQUE ESTRADA, Luís. A Arte Brasileira. São Paulo: Mercado de Letras, 1995 (introdução e notas de Tadeu Chiarelli) (obra original de 1888).

LEVY, Carlos Roberto Maciel. Exposições Gerais da Academia Imperial e Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.

LIVRO DE ATAS DA SESSÃO DA PRESIDÊNCIA DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. Arquivo do Museu D. João VI da EBA / UFRJ (MDJVI): Notação 6151.

LIVRO DE CORRENPONDÊNCIA DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES. Arquivo do Museu D. João VI da EBA / UFRJ (MDJVI): Notação 6126.

MEROT, Alain. Du paysage em peinture dans l´Occident moderne. Paris: Gallimard, 2009.

PONTUAL, Roberto. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. A Academia e a pintura no Brasil no século XIX. In

PALHARES, Taisa, org. Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo: Cosac Naify / Pinacoteca, 2009.

PEREIRA, Sonia Gomes. Arte brasileira do século XIX. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PEREIRA, Sonia Gomes. Arte no Brasil no século XIX e início do XX. In OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, org. História da Arte no Brasil: textos de síntese. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010. 2ª ed.

ZANINI, Walter, org. História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

NARRATIVAS E INTERPRETAÇÕES:
INCLUSÕES E EXCLUSÕES

Bienal de São Paulo/MAM: Revisitando a Constituição de um Acervo Modernista

Ana Gonçalves Magalhães
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC USP

Resumo: A partir da exposição *Um Outro Acervo do MAC USP: Prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963* (MAC USP, 2012-2013)[1], analisamos o conjunto das obras angariadas para o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), nos anos 1950, através da premiação de aquisição da Bienal de São Paulo, hoje parte do acervo modernista do MAC USP. Propusemos, então, a reavaliação de algumas premissas adotadas pela historiografia da arte no Brasil em relação ao sistema de prêmios-aquisição da Bienal paulistana, e sua articulação com a constituição de uma coleção de arte moderna internacional entre nós. Tais aspectos nos levaram a rever a dimensão do debate sobre abstração nos anos 1950, o sistema de seleção das obras sugerindo forte engajamento da crítica de arte local com o ambiente internacional, a constituição de um sistema internacional de circulação de artistas e obras, entre outros.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Colecionismo, Arte Moderna

[1] Para imagens das obras, veja-se www.mac.usp.br, ferramenta “Exposições”.

Abstract: Taking the exhibition *Another Collection of MAC USP: Acquisition Prizes of the Bienal de São Paulo, 1951-1963* (MAC USP, 2012-2013) as a framework, we have searched to analyse the set of works gathered for the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM) by means of the acquisition prizes of the Bienal de São Paulo in the 1950s, today belonging to MAC USP. We thus proposed to revaluate some of the premises adopted by art historiography in Brazil in regard to the acquisition prize system of the São Paulo Biennial, and its role in the making of a international modern art collection among us. Such aspects led us to revise the dimension of the abstraction debate in the 1950s, the system of selection of works suggesting a strong engagement of local art critique with the international context, the making of an international system of circulation of artists and works, among others.

Keywords: Bienal de São Paulo, São Paulo Museum of Modern Art, Collectionism, Modern Art

A reflexão que se pretende apresentar aqui nasceu da linha pesquisa “Acervo MAC USP: História e Memória”, desenvolvida em parceria com as docentes da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do MAC USP, e que tem por objetivo investigar a origem e a expansão do acervo do museu em seus vários segmentos, bem como estudar o modo como vem se constituindo sua memória ao longo dos anos. A proposta é dar visibilidade à história do acervo do

MAC USP por meio de exposições de longa duração que apresentem não apenas obras, mas também documentos de época, e que proponham uma reavaliação da narrativa construída a partir do acervo do Museu.

Dentro dessa perspectiva, fui responsável pela exposição *Um Outro Acervo do MAC USP: Prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963*, em cartaz na sede do Museu no terceiro andar do Pavilhão da Bienal, de 25 de agosto de 2012 a 28 de julho de 2013. A mostra reuniu 117 obras de artistas que entraram para o acervo do antigo MAM através do sistema de prêmio-aquisição das edições da Bienal de São Paulo nos anos 1950. Além da premissa de recortar o conjunto de obras adquirido dentro desse sistema, destacamos obras e artistas talvez menos conhecidos por nós, hoje, mas que, como veremos, naquele momento faziam parte de um debate internacional de arte moderna.

A pesquisa em torno das obras oriundas do contexto das edições da Bienal de São Paulo faz-se necessária, na medida em que grande parte do acervo do antigo MAM recebido pela USP e abrigado no MAC, a partir de 1963, constituiu-se na relação com esse evento, bem como no espelhamento com a Bienal de Veneza. Ao ser transferido para a USP, o conjunto de 1690 obras reunidas pelo antigo MAM, desde 1948, foi dividido em três coleções diferentes: a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho (com 428 obras), a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado (com 19 obras e cuja doação só foi efetivada em 1973), e a chamada Coleção MAMSP (com

1243 obras). É nesta última coleção que vemos emergir a forte presença da Bienal de São Paulo, se considerarmos que praticamente metade das obras nela presentes vinham deste ambiente.

Muito já se escreveu sobre as edições da Bienal do período, ressaltando seu caráter didático, o quanto contribuíram para a formação de um público para a apreciação da arte moderna no Brasil, e na consolidação de uma história da arte moderna internacional da qual o meio artístico brasileiro fazia parte.[2] O conjunto de obras exibidas na Bienal de São Paulo, que hoje está no acervo do MAC USP, já foi exposto algumas vezes, nas três últimas décadas, para ilustrar a história do evento.[3] Mas ainda ainda estamos por refletir sobre outra história dessas obras enquanto acervo de museu. Nesse sentido, a historiografia que se constituiu até então deverá ser reavaliada, sobretudo no que diz respeito à maneira como essa premiação de aquisição foi tratada até agora e qual a percepção que se formou sobre esse conjunto. Não há,

[2] Optamos por indicar apenas alguns poucos títulos mais recentes que constituem essa literatura na referência bibliográfica ao final do texto. Observamos que quando se escreveram histórias da Bienal de São Paulo, estas percorrem toda a trajetória da instituição até os dias atuais. Por outro lado, há uma farta literatura sobre a presença de artistas e grupos de artistas que participaram na Bienal de São Paulo e sua relação e impacto no meio artístico brasileiro. Mais recentemente, começa a surgir uma literatura internacional, muitas vezes encomendada pelos órgãos diplomáticos e/ou governamentais que se ocuparam dos pavilhões de seus países nas edições da Bienal paulistana, mas que procura dar conta das participações dos artistas de seus países. O caso mais recente, a ser lançado na Feira do Livro de Frankfurt de 2013 é o do volume organizado por Ulrike Gros e Sebastian Preuss. Cf. Ulrike Gros & Sebastien Preuss (org.). *German Art in São Paulo*. Ostfildern: Institut für Auslandsbeziungen/Hatje Cantz, 2013.

[3] Cf. Prêmios da Bienal de São Paulo, 1985. Pela primeira vez, com esse volume e a exposição que ele documentava, o MAC USP fazia o levantamento sistemático das obras em seu acervo, premiadas nas edições da Bienal de São Paulo até aquele momento. Tal lista serve, até hoje, de referência para qualquer pesquisador que queira estudar essas obras. Observamos apenas que ali não se fazia o recorte temporal ora proposto, bem como listavam-se indistintamente os prêmios regulamentares e os prêmios-aquisição.

até o presente momento, um estudo sistemático sobre o sistema de premiação da Bienal de São Paulo, o que nos levou a assumir algumas premissas que, de fato, aos poucos foram sendo desconstruídas pela documentação pertinente.[4] Diante disso, há pelo menos duas premissas que deverão ser revistas. Em primeiro lugar, de que a premiação de aquisição era feita sem nenhum critério – ou sem um critério claro, discutido e estabelecido pelo corpo qualificado de críticos e diretores artísticos em torno do antigo MAM. Isto é, de que as obras escolhidas dentro dessa chave refletiriam, assim, o gosto pessoal dos patronos que haviam contribuído para sua aquisição. Esta premissa determina a segunda: de que as obras reunidas dessa forma constituíram um acervo de "segunda ordem", e menos relevante ou menos representativo no entendimento de uma narrativa de arte moderna.

A exposição que realizamos buscou questionar essas premissas e propôs revê-las partindo do pressuposto de que se, de um lado, tal acervo não correspondia a uma narrativa de arte moderna consolidada através dos manuais de história da arte – que trabalham com os grandes nomes, com a noção de obra-prima e com a experiência vanguardista para constituir a definição de arte moderna por excelência –, por outro ele apresentava uma configuração datada, e por isso mesmo, de grande interesse para a revisão da historiografia da arte moderna.

[4] Para a exposição, fizemos o levantamento sistemático da documentação pertinente nos dossiês de artistas e no fundo histórico do Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Tal documentação foi cotejada com as pastas dos artistas da Seção de Catalogação do MAC USP. Além disso, o conjunto documental foi confrontado com os catálogos das edições da Bienal entre 1951 e 1963.

Ou seja, o fato dele ter sido um acervo constituído dentro das Bienais de São Paulo, torna-o passível de ser visto como uma camada histórico-arqueológica, se assim podemos dizer, de um determinado tempo – no qual ainda se trabalhava com uma narrativa de arte moderna em aberto, cuja cristalização final só veio com os escritos que a sistematizaram no final da década de 1950, dentro e fora do Brasil.[5] Assim, levantamos aqui alguns elementos para a reavaliação do papel que o sistema de premiação dos eventos Bienal teve na constituição desse acervo, e o que estava em jogo quando se falava de arte moderna naquele momento.

Assim como na Bienal veneziana, havia dois tipos de premiação na Bienal de São Paulo enquanto evento organizado pelo antigo MAM: os prêmios regulamentares e os prêmios-aquisição.[6] O primeiro tipo de premiação era dado nas categorias de pintura, escultura e gravura, dividindo-se entre premiação estrangeira e premiação brasileira. Através dela, costumava-se celebrar o conjunto da obra apresentado pelo artista premiado. Segundo seu regulamento, não era compulsório que o artista doasse o

[5] Para citar apenas dois desses manuais, que até hoje têm enorme influência na formação em história da arte, sobretudo entre nós, devemos lembrar que o famoso livro do crítico britânico Herbert Read sobre a história da pintura moderna – seguido de uma história da escultura moderna – foi originalmente publicado em 1959. Onze anos depois, Giulio Carlo Argan publicava seu *Arte Moderna* (Cf. Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting.* Londres: Thames & Hudson, 1959 e Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna: Dall'Illuminismo ai Movimenti* Contemporanei. Florença: Sansoni Editori, 1970). Ao mesmo tempo, não pode ser mera coincidência que esses autores tão relevantes participaram em diferentes momentos no júri de premiação regulamentar da Bienal de São Paulo, ao longo dos anos 1950. Read foi, inclusive, comissário da representação nacional britânica, naqueles anos.

[6] De fato, o modelo é o veneziano, que já em sua segunda edição em 1897, cria tal sistema de premiação para angariamento de um acervo de arte moderna para a cidade de Veneza – originalmente uma Galleria Internazionale d'Arte Moderna, e hoje em depósito no Museu de Ca' Pesaro.

conjunto ou uma obra do cojunto premiado para o antigo MAM, ainda que muitos dos premiados tenham doado pelo menos uma obra ao Museu, nesses casos.

Já os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo eram de fato pensados para compor o acervo do antigo MAM. Partia-se de um sistema de mecenato, em que a direção do Museu convidava empresários, associações, colecionadores importantes a contribuir com uma quantia em dinheiro para que se comprasse uma obra ou um conjunto de obras para o Museu. Em alguns casos, eram os órgãos diplomáticos dos países participantes da Bienal que intermediavam essas aquisições ou as realizavam. Ao contrário da premiação regulamentar, os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo tinham assim um sentido mais claro de permanência.

Na concepção do espaço expositivo de *Um Outro Acervo do MAC USP,* trabalhamos de modo a apresentar as obras por edição da Bienal. Ao reunirmos as obras selecionadas dessa forma, demo-nos conta de que os prêmios-aquisição pareciam continuar a obedecer as categorias da premiação regulamentar, ou seja, comprava-se para o antigo MAM obras representativas da pintura, da escultura e da gravura modernas, com algumas poucas exceções.[7]

Percebemos ainda uma presença bastante significativa de obras em papel. Na história da formação do acervo do antigo MAM e sua continuação no MAC USP, o

[7] A exemplo da tapeçaria de Émile Gilioli incorporada ao acervo do antigo MAM como prêmio-aquisição Moinho Santista, da IV Bienal de São Paulo. “Defesa da Flor” (c.1957) figurou com um conjunto de tapeçarias modernistas na representação nacional da França na Bienal de 1957, ao lado de figuras da envergadura de Le Corbusier.

conjunto de obras em papel compõe quase dois terços do total de obras do acervo. No contexto do antigo MAM, elas eram catalogadas dentro da categoria de gravura, ainda que fossem desenhos, guaches, aquarelas ou colagens, obedecendo a uma lógica descritiva dos suportes da arte moderna, que no ambiente das grandes mostras internacionais e dos departamentos dos museus-modelo de arte moderna do mundo ainda parecia pensar em categorias tradicionais. A noção dada pelo termo em inglês *prints and drawings* (literalmente, gravuras e desenhos), muito corrente no período, foi o que prevaleceu para nós também. Mas ele esconde a riqueza de técnicas de impressão empregadas no período pelos artistas modernistas. Naquele momento, havia uma forte experimentação com as técnicas tradicionais de gravura, aliadas a técnicas reprográficas, ao uso de novos equipamentos gráficos e de larga tiragem, que levaram à elaboração de proposições únicas pelos artistas do período. Dentre as obras em papel selecionadas, contamos 12 técnicas diferentes de impressão e gravura, dentre as tradicionais (a maneira negra, a água-forte, a xilografia) e as mais recentes (a litografia e a linoleografia a cores, por exemplo). Mencionamos aqui dois exemplos, sendo o primeiro deles o belo conjunto de gravuras a buril de Henri-Georges Adam, adquiridos graças ao patrocínio da indústria de cristais Prado, na II Bienal de São Paulo.[8] Nesta série, Adam, ao mesmo tempo em que trabalha com uma técnica tradicional da gravura em metal, elabora suas

[8] Henri-George Adam aparecia na representação nacional da França, que em 1953 era antecedida por uma grande mostra retrospectiva de Picasso – cuja estrela era *Guernica* – e com uma sala especial do Cubismo.

composições com várias matrizes, como num trabalho de quebra-cabeças, no qual ele vai criando formas abstratas e figurativas. O mesmo ocorre com as gravuras de Marcel Fiorini,[9] adquiridas para o antigo MAM com o patrocínio da Caixa Econômica Federal na III Bienal de São Paulo, em 1955. Fiorini emprega a água-forte, o buril e a água-tinta para criar suas composições em cores, nas quais percebemos um arranjo em camadas.

Outra grande questão que se coloca diante dessas obras é o debate em torno da abstração, nos anos 1950, no Brasil e no contexto internacional. No caso brasileiro, fala-se da Bienal de São Paulo quase como uma conseqüência da mostra inaugural do antigo MAM, em 1949, "Do Figurativismo ao Abstracionismo", na qual o primeiro diretor artístico do Museu, o crítico Léon Dégand, encontrou séria resistência ao seu discurso em defesa de uma arte abstrata baseada na experiência dos grupos de Arte Concreta, na França dos anos 1930 - para os quais a presença de artistas como Wassily Kandinsky, Theo van Doesburg, Piet Mondrian e o uruguaio Joaquín Torres-García foram personagens fundamentais.[10] A historiografia da arte no Brasil privilegiou a emergência dos grupos concretistas brasileiros nos anos 1950 e procurou entender a Bienal de São Paulo em diálogo com essas vertentes. Ao pensar em

[9] Nascido na Argélia, Fiorini estabeleceu-se em Paris em 1947, e consolidou sua carreira como artista no meio artístico daquela cidade. Participou duas vezes na Bienal de São Paulo, em 1955 e em 1973, como representante da França – com todas as contradições que isso pudesse significar, diante da violenta guerra de independência da Argélia, entre 1954 e 1962.

[10] Cf. Ana Gonçalves Magalhães, "O debate crítico na Exposição do Edifício Sul América, Rio de Janeiro, 1949" In: Roberto Conduru & Vera Beatriz Siqueira (orgs.). *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte / CBHA, 2009, pp. 120-128.

um projeto expográfico para *Um Outro Acervo do MAC USP,* o arquiteto Gabriel Borba tomou como modelo a composição *Tema em duas dimensões* (1946) do artista suíço de raiz concreta Richard Paul Lohse (participante da representação nacional suíça da I Bienal de São Paulo), que funciona como uma moldura através da qual nos aproximamos das obras mostradas. Ela exprime, assim, a inflexão desse debate, que assistiu também a retomada do modelo de escola de artes da Bauhaus, por via de projetos daqueles anos tais como a Hochschule für Gestaltung de Ulm (inagurada em 1955), e a presença e disseminação de suas ideias no contexto norte-americano. Dessas vertentes, além da famoso prêmio regulamentar dado a Max Bill na I Bienal de São Paulo,[11] há dois casos que merecem destaque. Na II Bienal, o Jockey Club de São Paulo comprou a tela "Composição no. 99" de Friedrich Vorbemberg-Gildewart (representação nacional alemã), artista cujo percurso se fez na relação com grupos como o De Stijl, Cercle et Carré, Abstraction-Création, e que seria nomeado professor da cadeira de comunicação visual da Hochschule für Gestaltung de Ulm, desde seu primeiro ano de funcionamento. Outro exemplo é o de Fritz Winter, prêmio-aquisição na III Bienal de São Paulo, com a obra "Preto Independente no Espaço", exibida com outras nove pinturas suas. Ao lado de mais quatro artistas

[11] Devemos lembrar que Max Bill não só foi o primeiro diretor da escola de Ulm, como arquiteto responsável por projetar os edifícios da sede da escola. Além disso, tal projeto se ergueu com recursos do braço cultural do Plano Marshall norte-americano – de resgate das economias da Europa depois da II Guerra Mundial. Para uma análise atualizada da relação de Max Bill com o Brasil, cf. Martina Merklinger, "Konkretes im Bill-Jahr. Max Bill (1908-1994) und seine Begegnungen mit Brasilien", *Martius-Staden Jahrbuch*, nº55, 2008.

e de uma sala especial dedicada a Max Beckmann, ele aparecia como um legítimo herdeiro da Bauhaus de Dessau. De fato, ele havia iniciado sua formação naquela escola em 1927. Com a ascensão do Nazismo, Winter entrou num período de ostracismo, que culminou com seu serviço militar na Polônia e sua prisão pelo exército russo na Sibéria. Libertado em 1949, ele retornou ao seu país no auge do "renascimento" da arte moderna ali. No ano seguinte, recebeu prêmio da XXV Bienal de Veneza. O prêmio-aquisição veio no momento em que foi nomeado professor da Academia de Belas-Artes de Kassel. Embora sejam evidentes suas referências às experiências abstratas da Bauhaus, "Preto Independente no Espaço" trabalha com aspectos materiais também importantes, tais como as manchas pretas que parecem saltar para fora da tela e se contrapõem a uma superfície composta de zonas coloridas, marcadas pela gestualidade do artista. Há certa intensidade subjetiva, menos vista nas tendências concretistas daquele momento, mas que talvez resgatem as experiências de Kandinsky e Klee com a cor na primeira fase da Bauhaus.

De fato, as experiências com a abstração que estão em pauta nos anos 1950 abrem-se para tendências muito distintas, que envolvem o embate maior da vertente concretista com o abstracionismo informal (ou tachismo), e o desdobramento de experimentações com o surrealismo e um forte interesse pela pintura dita "primitiva" (realizada por artistas autodidatas). No que diz respeito à abstração de cunho informal, o próprio Winter

reflete essa tendência, na medida em que sua experiência de abstração dos anos 1950 – em que ele esteve presente na Bienal de São Paulo por três vezes – desdobrou-se da criação de seu Grupo Zen, em 1949. Originalmente conhecido como *Gruppe der Ungegenständlichen* (ou o Grupo dos não-objetuais), era formado por ele e outros seis artistas, dentre os quais Willi Baumeister (também presente no acervo do MAC-USP e prêmio-aquisição da I Bienal de São Paulo), e tinha por objetivo retomar as práticas e o ambiente de O Cavaleiro Azul (grupo de expressionistas em torno de Kandinsky, da primeira década do século), ao mesmo tempo associando a cor à filosofia zen budista, dando origem a uma vertente de abstração não-geométrica.

Além disso, no contexto internacional afirmava-se o expressionismo abstrato norte-americano, que no caso da Bienal de São Paulo (tal como lemos nas histórias escritas sobre ela) teve destaque com a sala de Jackson Pollock de 1957. No entanto, e apesar da política cultural hegemônica norte-americana nos anos da Guerra Fria (que muito contribuiu para a formação de nossas instituições de promoção de arte moderna), não foi isso que se colecionou no antigo MAM. O que o acervo nos revela é ainda uma forte presença das experiências artísticas da França e da Itália. Uma das poucas obras norte-americanas a dar entrada no acervo do antigo MAM, naqueles anos, como prêmio-aquisição é "O Viking" de Ralph Du Casse. O artista, nascido em São Francisco, e professor da California School of Fine Arts,

participou na representação nacional norte-americana de 1955. Esta delegação foi organizada, não pelo MoMA de Nova York, mas por duas importantes instituições da Costa Oeste dos Estados Unidos: o Museu de Arte Moderna de São Francisco (SFMoMA) e o Museu de Ciências, História e Artes de Los Angeles. Os diretores artísticos das respectivas instituições apresentaram uma enorme seleção de artistas dos maiores centros dos três estados banhados pelo Oceano Pacífico: uma exposição com dezenas de nomes nas categorias de pintura, escultura, gravura e desenho. O texto de apresentação da comissária Grace McCann Morley, do SFMoMA, situou a representação territorialmente. Se nas primeiras edições da Bienal de São Paulo havia uma presença marcante da Costa Leste do País, e sobretudo do meio artístico de Nova York, nesta edição tratava-se de mostrar a força da arte da Costa Oeste, em centros como Los Angeles e São Francisco. Muitos dos artistas então exibidos – como o próprio Du Casse – tinham participado, um ano antes, numa mostra intitulada *57 Younger American Painters,* no Museu Guggenheim de Nova York.

É preciso discutir também a questão da inexistência de um conjunto representativo de obras latinoamericanas.[12] Apesar também de alguns exemplos pontuais, como das

[12] Quando diretora do MAC USP, Aracy Amaral tomou como ação prioritária a constituição para o Museu de um importante núcleo de artistas latinoamericanos, base de seu programa de aquisições e que não se realizou plenamente, uma vez que a USP jamais resolveu a questão dos fundos que deveriam ser destinados a uma política de aquisição – não só para o MAC, mas também para os demais museus da universidade. Cf. Aracy Amaral, "Do MAM ao MAC: História de uma Coleção" In: *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios (1980-2005), Vol. 2: Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Editora 34, pp. 238-279 (originalmente publicado em 1988).

obras de Armando Morales e Rodolfo Abularach, não se pode dizer que o acervo modernista que ia se formando naqueles anos tinha uma presença importante de nomes latinoamericanos. Talvez seja preciso avaliar esse aspecto à luz de um elemento importante do jogo diplomático do contexto da Guerra Fria. Na Bienal dos anos 1950, havia outra força hegemônica em ação, ela também engendrada pela política externa norte-americana: a União Panamericana, que organizou mostras de artistas latinoamericanos nas edições da Bienal de São Paulo. Com sede em Washington, seu objetivo era o de promover a arte latinoamericana expondo artistas cujos países de origem não tinham possibilidade de financiar sua representação na Bienal de São Paulo.[13] Alguns prêmios da Bienal vêm dessas mostras especiais – como no caso de Armando Morales –, mas sem efetivamente formar um conjunto coeso de obras latinoamericanas para o acervo do antigo MAM.

Há um último elemento importante a se considerar, que diz respeito ao sistema da arte construído com a institucionalização da arte moderna. O exercício de voltar às obras e aos artistas pontualmente foi nos revelando que a trajetória percorrida por eles passava pela sua promoção em seus territórios de origem, sua projeção internacional ainda dentro de um circuito de

[13] A União Panamericana (ou a Secretaria Geral da Organização dos Estados Americanos – OEA, como ela passa a ser oficialmente chamada a partir de 1948) era um órgão diretamente ligado ao Departamento de Estado norte-americano. Seu Departamento de Artes Visuais foi dirigido pelo crítico cubano radicado nos Estados Unidos, José Gomes Sicre, de 1948 a 1976. As atividades do Departamento de Artes Visuais e de Gomes Sicre dariam início ao Art Museum of the Americas, fundado em 1976, com sede em Washington.

galerias parisienses, para que eles fossem, na ponta do processo, elevados à categoria de artistas internacionais no ambiente, primeiro, da Bienal de Veneza, para chegar à Bienal de São Paulo.

Enfim, a narrativa de arte moderna que se construiu no ambiente da Bienal de São Paulo passa necessariamente por uma análise das relações diplomáticas e a dimensão política que iniciativas como essa da União Panamericana têm no contexto da Guerra Fria. Porém, é fundamental sempre voltar às obras e aos artistas ali presentes para pensá-los como escolhas que estavam sendo realizadas ao mesmo tempo em que se escrevia uma história da arte moderna. Portanto, eles devem ser também compreendidos como possibilidades legítimas abertas pela pesquisa artística, demonstrando que o acervo do antigo MAM era contemporâneo ao seu próprio tempo.

Referências bibliográficas:

Cat. Exp. *Prêmios da Bienal de São Paulo*. São Paulo: MAC USP, 1985.

Revista da USP: Cinquenta Anos de Bienal Internacional de São Paulo, no. 52, dez/jan/fev, 2001-2002.

ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyanna. *As Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

As estratégias da arte nas celebrações luso-brasileiras.

Cybele Vidal Neto Fernandes
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Professora da Escola de Belas Artes

Resumo: O texto se refere às festas reais e religiosas na América portuguesa como uma realidade a ser vivida da melhor forma possível, uma vez que ocorrem como repercussão das experiências sócio-políticas e culturais observadas na metrópole. Nesse sentido, a partir da narrativa das festas, considera suas motivações, o anúncio e os compromissos ligados à tradição e ao controle do Estado português, o envolvimento de todos os cidadãos em sua realização. Analisa a participação dos artistas e oficiais mecânicos em sua realidade, frente aos compromissos impostos para a criação e execução das arquiteturas efêmeras e demais artefatos da festa, que transformam a vila ou cidade no cenário mágico, onde os valores e a tradição são exaltados em função da comemoração.

Palavras-chave: Festas reais. Brasil colonial. Artista e artesão.

Abstract: The text refers to royal parties and religious in Portuguese America as a reality to be lived in the best possible way, once it occurs as a repercussion

of experience socio-political and cultural observed in the metropolis. Accordingly, from the narrative of the parties, considers their motivations, the ad and the commitments linked to tradition and Portuguese state control, the involvement of all citizens in their accomplishment. Analyzes the participation of artists and officials in their mechanical reality facing the commitments imposed for the creation and execution of ephemeral architecture and other artifacts of the party, which transform the town or city in the magical setting where values and traditions are exalted as a function of celebration.

Keywords: Parties real. Colonial Brazil. Artist and Craftsman.

Sentido e razão da festa: A história das mentalidades tem se voltado para o tema da festa, procurando não apenas descrevê-la, mas entendê-la em seu sentido mais profundo. Para além da motivação e organização da mesma, vem procurando mergulhar nas complexas relações que motivavam todo o corpo social de uma aldeia, cidade ou país, representantes das altas camadas sociais, religiosos, o povo comum, para o acontecimento extraordinário. A princípio a motivação da festa era a colheita; depois acontecimentos de estado (vitórias, nascimentos, casamentos, aniversários, morte) ou o calendário litúrgico. A festa nascia a partir de um acontecimento singular, e promovia na comunidade um ciclo

de experiências incomuns; um sentimento especial levava o povo a exultar, em alegria ou tristeza, nas diferentes formas de expressão.[1]

Em meados do século XVII na Europa, nas homenagens prestadas a figura divina do rei, observou-se a reapropriação de antigas tradições ligadas às celebrações gregas e romanas - arquiteturas efêmeras, cenários, textos descritivos de teor laudatório, cada vez mais complexos. Na França, essas manifestações promoveram a formação de equipes especializadas, artistas e oficiais mecânicos, orientadas por homens eruditos. Através da *arte total*, isto é, da forma de representação que reunia todas as artes (arquitetura, pintura, escultura, desenho, música, artes cênicas, literatura) surgia um todo orgânico, de grande significado simbólico: era a *festa barroca,* em seu caráter lúdico e solene, modelo de celebração, forjado nas festas de Versailles, que espalhou-se por toda a Europa, graças às notícias, narrativas, gravuras e estampas de reprodução.[2]

Essa forma de celebração chegou a Portugal e alcançou ampla repercussão nas colônias, onde as festas eram comemoradas por ordem régia mesmo que, por força das circunstâncias, ocorressem muito tempo depois do acontecimento motivador. Demandava grandes gastos e, para tanto, o rei ordenava às Câmaras o envio anual de doze mil cruzados, quantia nem sempre alcançada.[3]

[1] Ver entre outros estudiosos do tema: VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo:Editora Brasiliense, 1987; no Brasil, HANSEN, João Adolfo. *Festas e sociabilidade do poder real e as festas públicas no Rio de Janeiro colonial*. São Paulo: EDUSP, 2001.
[2] Em: BENOIST, Luc. *Versailles et la monarchie*. Paris: Éditions de Cluny a Paris, 1947, 5V, VII, oferece a reprodução, em gravuras, de inúmeras festas realizadas em Versailles no tempo de Luiz XIV e XV.
[3] Essa quantia era difícil de ser arrecadada e as Câmaras solicitavanm o envio de uma

"... não obstante a esterilidade desse país e o diminuto de suas posses, quis mostrar o muito que aplaudi estas felicidades celebrando nove dias sucessivos com comédias, várias festas de cavalos, e máscaras ...".[4] As celebrações barrocas, em especial no reinado de D. João V, utilizaram todos os elementos que traduzissem a pompa, o excesso, o simulacro, o êxtase, o drama, a vida e a morte.[5]

As gravuras, narrativas e trabalhos dos artistas e artífices que migraram para o Brasil, tornaram conhecido esse modelo. Até meados do século XVII as festas eram realizadas na Bahia, Pernambuco, Maranhão e Rio de Janeiro. A partir do século XVIII, se espalharam por toda a América portuguesa, graças à contribuição do povo, ao patrocínio de homens de negócio e associações particulares. A burguesia de comerciantes, teve papel primordial nas celebrações de Salvador, Pernambuco, Rio de Janeiro, e Minas Gerais, onde as festas assumiram importância inegável.[6]

No século XVIII, a região das Minas Gerais desenvolveu-se de forma acelerada, a partir da descoberta de ouro e pedras preciosas; houve rápido aumento da

quantia menor. Por ocasião das celebrações, muitas despesas precisavam serem assumidas por homens de posse e agremiações. Após os festejos, eram enviados ao rei e autoridades *relatos*, com os registros dos gastos.

[4] Carta do Capitão-Mor do Rio Grande do Norte Domingos Morais Navarro ao rei D. João V relatando as festas celebradas em 1729 pelo casamento dos príncipes reais. In: MOURA FILHA; M.B. *Festas no Brasil Colonial. Elos de ligação com a Metrópole. (AHU-ACL- CU- 018- Cx 2, D 136*.ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7554.pdf

[5] A tradição da Igreja festejava com aparato os *autos de fé* e as *entradas de bispos* e de autoridades. Eram também grandes espetáculos as *procissões do Corpo de Deus* e as *exéquias*, por morte de uma autoridade da Igreja ou da família real.

[6] Entre outros, ver: ÁVILA, Afonso: *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980; ARANTES, Adalgisa Campos. *A pompa fúnebre na Capitania de Minas Gerais*. In: Revista do Departamento de História/UFMG, IV, 1987, 1-24.HANSEN, J, A. *Festas e sociabilidade na América portuguesa*.São Paulo: EDUSP, 2001.

população, migração interna, de Portugal e outros países. Os indivíduos, atraídos para as vilas que surgiam na região, formaram uma sociedade muito complexa, na qual ambição de enriquecimento era um sentimento comum, movido pelo ouro abundante. As festas eram ocasiões em que a comunidade se empenhava, seja para exaltar a figura de um rei distante e ausente, ou para adorar um santo padroeiro. Nessas ocasiões, a representação simbólica do poder do rei - senhor de um Estado católico, regido pelas severas regras do Concílio de Trento - através das imagens ou das mensagens laudatórias em nome do povo, consolidava-se e transformava uma parte da colônia na Europa esclarecida. A festa estabelecia uma ligação mais próxima entre a metrópole e a colônia, fato extraordinário que promovia a socialização do povo, o orgulho da cidade, perpetuava as tradições.

A partir do século XVIII, foi muito importante a ação das ordens terceiras, instituições de caráter eminentemente religioso mas que, na extensão das suas ações, provocou grandes alterações na ordem social. Essas instituições profundamente ativas, atraiam membros letrados, pertencentes à burguesia comerciante ou a cargos políticos locais. Apesar de se submeterem a regras muito rígidas, os membros de uma ordem detinham privilégios junto ao Senado da Câmara. A rivalidade entre essas instituições resultou em várias iniciativas de caráter muito positivo, como avanços sociais e artísticos. A motivação das festas partia do centro para as periferias e contaminava todas as camadas da sociedade, que se envolvia nas mais diferentes formas.

Para ajustar o programa da festa ao modelo português, montava-se um projeto, cuja complexidade na execução enfrentava entraves burocráticos, econômicos e de mão-de-obra especializada.

Preparando a festa, o papel de cada um: a *motivação* da festa era anunciada por *Carta Régia* ao bispo, ao governador das armas, ao Senado da Câmara. Dada a ordem, o *bando (formado pelo* alcaide, o porteiro e oficiais, todos vestidos com seus melhores trajes) iniciava suas saídas pela cidade. De forma barulhenta, recomendava que o povo fizesse *luminárias* nas casas e nas ruas, pelo menos por três dias; os sinos tocavam, os navios faziam descargas nos portos, os tambores chamavam para os desfiles.

Nas festas reais, os homens ricos e de negócios iluminavam com aparato suas residências e promoviam e jantares faustosos, acompanhados de música e dança. Nas residências particulares, a quantidade de pontos de luz (janelas, lustres, telhados, armações fronteiriças) revelava a importância da família. A *luz,* elemento primordial, estava ao alcance de todos; se espalhava com efeitos extraordinários, muitas vezes descritos pelos cronistas e viajantes, admirados pelos altos gastos em cera, para alimentar as *luminárias*.

A *luz* era importante também na montagem dos *transparentes*, isto é, dos cenários de papel das fachadas das casas, onde imagens ou textos apareciam em sombras, contra a luminosidade, em armações de grande efeito. Os *transparentes* divulgavam textos escritos por homens terados, de caráter simbólico e laudatório, em linguagem clássica, que evocavam a figura do rei ou do santo

homenageado. O pensamento dos eruditos se revelava nesses textos, que traduziam, com ênfase retórica e propagandística, os sentimentos do povo e elucidavam, para o povo inculto, o sentido da comemoração. Era importante também o erguimento do *mastro comemorativo*, de tradição medieval; pintado e decorado com bandeiras, era fixado à frente da igreja matriz, e atraia o povo para espetáculos de canto e dança.

As *procissões* devem ser entendidas como um grande *desfile da sociedade local,* em suas hierarquias: religiosos, nobres, homens bons (aqueles com mais de vinte e cinco anos de idade, com reconhecidos recursos financeiros, aceitos e respeitados pela sociedade) homens de negócios, militares, delegações, homens simples, representantes das ordens terceiras e bandeiras de ofícios. As *procissões barrocas*, nas regiões interioranas, tinham um tom dramático, como se vê no texto:

> "...(houve) uma luzidia procissão, dando Sua Excelência a mais exemplar edificação em pegar no andor do mesmo santo, com os ministros e os oficiais (militares) mais graduados... Continuou a festividade com a maior magnificência e luzimento, mandando Sua Excelência distribuir grande quantidade de medalhas ou verônicas de ouro e prata por toda a nobreza e militares, que as puseram muito gostosamente nos peitos como insígnias da irmandade, e quase como de ordem militar, que tem no santo um grande general e o mais famoso protetor"....[7]

Os *ofícios religiosos, missas e procissões,* eram realizados com grande pompa, *e* tinham a participação obrigatória do povo. A decoração saia dos templos e

[7] Conferir: Amado & Anzai, 2006, p 227, citado por SILVA, Gilian E.F, Festas e celebrações em Vila Bela da Santíssima Trindade no século XVIII. Dissertação de Mestrado, UFMT, 2008.

acompanhava o cortejo pelas ruas; a população emoldurava as janelas com colchas e toalhas bordadas, e jogava flores pelos caminhos.

Os fogos de artifício, eram utilizados com grande efeito e requeriam a contratação de especialistas para a preparação da armação de apoio, geralmente um portal, ou outra estrutura colocada para as entradas solenes de autoridades. Não havendo *praças de touros*, eram montadas praças provisórias para o espetáculo das touradas, em algum terreno propício. O desfile de *carros alegóricos,* oferecidos pelas associações de comércio e de negócio, era muito esperado: havia figurantes fantasiados, jatos de água, luz, fogo, som. Eram criações muito originais, inspiradas nos temas mitológicos, com representações simbólicas, exaltando a figura do homenageado. A inspiração na mitologia introduzia na festa a imagem de deuses, ninfas, divindades, que se confundiam com a figura do rei, geralmente representado pela beleza de Apolo (num certo contraponto com os costumes rígidos e moralistas da Contra-Reforma). Além do vocabulário clássico, exploravam temas exóticos homenageando, por exemplo, a África, a China, as Américas, com suas riquezas, lendas e mistérios.[8]

As *simulações de batalhas eram* de grande gosto popular, um verdadeiro teatro de rua, tradição originada nos

[8] Por ocasião do casamento da Infanta Maria Tereza, no Rio de Janeiro, houve desfile de danças e carros alegóricos ofertados por vários grupos, entre eles: os comerciantes do varejo e boticários, o Carro da América; os negociantes dos secos e molhados e louças, O Carro da Imortalidade com os heróis portugueses; latoeiros, ferreiros, segeiros, caldereiros, A Dança dos Mouros; os carpinteiros ofereceram as Danças Militares. O Campo de Santana foi transformado pelos carpinteiros num jardim tropical, local do desfile. Conferir: FERNANDES, Cybele V.N. As construções efêmeras e as transformações dos cenários para as festas e celebrações na Corte do Rio de Janeiro. Colóquio do CBHA, 2008.

tempos dos jogos romanos. Em Portugal, segundo Jaime Ferreira-Alves, as lutas entre os cristãos e mouros tiveram sempre grande aceitação. Também o *teatro, a música, o canto*, funcionavam em consonância com a motivação da festa. Havia grande expectativa na programação das *óperas*, espetáculos sempre muito esperados por serem completos: com canto, dança, ricas indumentárias e magníficos cenários. Por vezes, um teatro improvisado era construído, e dava origem a um edifício definitivo, como aconteceu com o *Teatro São João*, no Porto.

Artistas e artífices e as maquinárias e cenários da festa: Os cenários e maquinárias da festa eram executadas por profissionais das artes e ofícios, convocados pelas Câmaras, obrigados a trabalhar, às vezes em prejuízo dos seus contratos particulares. Havendo escassez de mão-de-obra especializada para os projetos programados, por vezes a solução era contratar profissionais de outras localidades. Paralelamente, as festas atuavam como força renovadora no sentido de comprometer, formar, melhorar o perfil desses profissionais, preparando a mão-de-obra necessária para tais demandas. As ideias partiam de uma *comissão de eruditos*, e eram traduzidas nas alegorias barrocas; porém, a execução das obras ficava muito influenciada pelo gosto desses homens e dos encomendantes oficiais, deixando ao artista pouca liberdade de criação.

A condição de tracista nos grandes projetos era muito rara, poucos estavam preparados para essa tarefa. Na época, a formação dos artistas e artífices era informal; o aprendizado concretizava-se na prática, na oficina de

um mestre, onde o iniciado trabalhava desde criança, vencendo lentamente todas as etapas da sua formação. Numa sociedade com poucos letrados, muitos estrangeiros, escravos negros e mulatos, não havia o reconhecimento da dignidade do artista. Essa figura, na verdade, surgiu a partir do Renascimento, quando se instaurou a ideia de sujeito, de indivíduo liberado da ignorância e do anonimato, capaz de interagir com a sociedade, através do intelecto. Nesse contexto colonial, sem as bases teóricas necessárias, os artistas eram reunidos indistintamente com os oficiais mecânicos e realizavam trabalhos de várias especialidades, de maior ou menor distinção, a partir de conhecimentos adquiridos na prática.

Os profissionais eram contratados para uma determinada obra, dirigindo uma oficina com vários oficiais mecânicos colaboradores. Por tradição, os verdadeiros centros de formação eram mesmo os canteiros de obra, onde se reuniam vários profissionais, com diferentes níveis de conhecimento. Essa realidade era válida para Portugal e para a América portuguesa no século XVIII: vale lembrar que o canteiro de obras do Convento-Palácio de Mafra (cerca de 1717 – 1750) foi muito importante para a formação e aperfeiçoamento de artistas e artífices. Na época, a formação acadêmica não existia no país, e não era fácil enviar artistas em viagem de aperfeiçoamento à Itália, privilégio de muito poucos. A solução encontrada foi a abertura de diversos centros de formação, voltados para um determinado fim, e também as *Aulas Régias.*[9]

[9] Podemos citar: Escola de Desenho, Gravuras e Lavras de Metal(Fundição Artística do Arsenal Real do Exército, 1749); Aula de Desenho e Arquitetura (Universidade de

O canteiro de Mafra foi muito importante e ali trabalharam excelentes profissionais portugueses e estrangeiros, entre outros João Frederico Ludovice, que formou, por exemplo, os arquitetos Mateus Vicente, Reinaldo Manoel dos Santos, Manoel Caetano de Souza, e Machado de Castro, mestre dos escultores Faustino José Rodrigues, Joaquim José de Barros Laborão, João José de Aguiar.

Se em Portugal a formação do artista era difícil, essa situação era bem pior no Brasil, onde não havia nenhuma estrutura de ensino. Até então, a boa formação era privilégio dos religiosos e engenheiros militares. A formação em arquitetura e as necessárias bases teóricas, foram iniciadas na América portuguesa, de forma mais regular, somente em 1738, quando surgiu a *Aula de Teoria de Artilharia e Fogos Artificiais do Rio de Janeiro*, dirigida pelo sargento-mor José Fernandes Pinto Alpoin; seguiu-se a *Academia Real de Fortificação, Artilharia e Desenho*, em 1790 e, em 1800, a *Aula Régia de Desenho e Figura*, dirigida por Manoel Dias de Oliveira, também no Rio de Janeiro.

Por ocasião da morte de D. João V foi determinado, por dois anos, luto em todos os domínios portugueses, a ser aliviado na fase final. Por longo tempo, a morte do rei foi motivo de muitas celebrações no reino e nas colônias. Em Vila Rica, para a celebração das exéquias do rei, foi criada uma comissão comandada por Antônio Moreira Duarte, encarregada do mausoléu, a ser erguido na matriz, com patrocínio oficial, e demais projetos, com o patrocínio dos homens de negócio e agremiações. Como a maioria dos

Coimbra/Matwemática, 1772); Academia do Nu/ Aula de Desenho da Casa Pia, 1780-85) Aula de Desenho e Pintura Decorativa(Real Fábrica de Sedas, 1767). As Aulas Régias ..

artistas e oficiais não era capacitada, as encomendas de obras caíam nas mãos dos poucos acreditados. Esse foi o caso do escultor e entalhador Francisco Xavier de Brito que, em 1751 em Vila Rica, auxiliado por João de Souza Costa, assumiu a elaboração do mausoléu a ser erguido na Sé e estruturas efêmeras, para a cerimônia fúnebre de D. João V.

Os artistas trabalhavam a partir de um risco pré-determinado, com base nas poucas gravuras europeias em circulação. Jeaneth Araújo, em sua tese de doutorado, se refere às exéquias de D. João V ocorridas em novembro de 1750, na catedral de Salvador e informa que, para contornar a inexistência ou raridade de modelos, foi contratado, para a execução do mausoléu, o melhor arquiteto da cidade, Paulo Franco da Silva, *verdadeiro especialista na arte mortuária.* O artista se inspirou no modelo do arquiteto italiano Carlo Fontana para as exéquias de D. Pedro II, realizado na igreja de Santo Antônio dos Portugueses, em Roma, 1707, reproduzido em gravura de Franceschini. O trabalho de Carlo Fontana foi executado em mármore, mas o de Paulo Franco, em Salvador, como arquitetura efêmera, foi erguido em madeira, gesso e tecido, material também utilizado por Xavier de Brito em Vila Rica.

Nas Minas Gerais, o ensino seguia a tradição das oficinas dos mestres e canteiros de obras, com suas necessárias associações, em empreitadas de maior significado.[10] Para entender a complexidade do tema, o estudo que envolve os artistas e oficiais mecânicos

[10] Ver sobre o assunto:FERNANDES, Cybele V. N. O ensino artístico em Portugal e no Brasil no início do século XIX. Uma contribuição ao estudo do tema. In: *III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. A arte no espaço atlântico português.*Évora: Universidade de Évora, 1997, p. 89-100.

responsáveis pela preparação das festas deve passar obrigatoriamente pelos *contratos* assinados entre esses profissionais e os encomendantes. Devem ser analisados também os inúmeros *processos judiciais,* abertos por constantes problemas de falta de pagamento ou atrasos, aos artistas e oficiais contratados. Devem ser analisados também os textos das *louvações* que, apesar de se referirem às obras com discretos posicionamentos críticos, permitem entrever certos conceitos artísticos que orientaram o fazer e o gosto da sociedade da época, seja na elaboração das festas ou nas demais encomendas.[11]

Como vimos, a festa integrava todos os grupos sociais numa ordem comum, na qual o todo e as partes eram percebidos ora em uníssono, ora em separado, como componentes de uma grande pintura barroca. A festa, como tempo de libertação e esquecimento, transformava a vida das pessoas, e as aproximava, pelo entorpecimento trazido pela fantasia e liberdade. Por uns poucos dias o povo da cidade circulava num espaço mágico, marcado por estruturas efêmeras de grande porte, colocadas em pontos estratégicos: *arcos de triunfo, obeliscos, varandas* (palco coberto e elevado, muito decorado e amplo, para as autoridades). Entender toda a complexidade da estruturação das festas, seus jogos de poder, as tramas que envolviam o fazer dos artistas e artesãos, é uma tarefa que se impõe no desvendamento da história ligada a esse acontecimento incomum, as festas coloniais.

[11] Conferir: ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. *Os artífices do sagrado e a arte religiosa nas Minas setecentistas.* Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG, Tese de Doutorado, (Or. ARANTES; Adalgisa)2010.

Referências Bibliográficas:

ARAÚJO, Jeneth Xavier de. *Os artifícios do sagrado e a arte religiosa na Minas Gerais setecentistas*. Belo Horizonte: UFMG, Tese de Doutorado (Or. Adalgisa Arantes Campos) 2010.

ÁVILA, Afonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

BENOIST, Luc. *Versailles et La monarchie.* Paris: Éditions de Cluny a Paris, 1947, 5V,V II.

BONNET CORREA, A. *Arquitetura efímera. Ornatos Y máscaras. El lugar y La teatralidade de La fiesta barroca.* In: Teatro y fiesta em el Barroco. España e Iberoamérica. Barcelona: Ed El Serbal, 1986

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *O Triunfo Eucarístico. Hierarquias e universalidade*. In: Revista Barroco nº15, Belo Horizonte:, 1992, p. 461-470.

CORREIA, Ana Paula Rebelo. *Fogos de artifício e artifícios de fogo nos séculos XVII e XVIII: a mais efêmera das artes efêmeras.* In: Arte efêmera em Portugal. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 200, p. 100-149.

DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

FERNANDES, Cybele Vidal N. As construções efêmeras e as transformações dos cenários para as festas e celebrações na Corte do Rio de Janeiro.In: Anais do CBHA. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: C/Arte, 2009, p.

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime. A festa barroca no Porto ao serviço da família real na segunda metade do século XVIII. Subsídios para o seu estudo. In: Revista da Faculdade de Letras . Porto:s/d. disponível http://www.emup.pt/uploads/ficheiros/2102.

GERVASIO, Flavia Klausing. *Festas para El Rei. Relatos e símbolos das festividades na América portuguesa setecentista.* Belo Horizonte: UFMG, Dissertação de Mestrado (Or. Adalgisa Arantes) 2008.

HANSEN, João Adolfo. *Festas e sociabilidade do poder real e as festas públicas no Rio de Janeiro colonial.* São Paulo: EDUSP, 2001.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas*

Gerais. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, 1974.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *"Brasileiros" e bracarenses na construção da arte do século XVIII bracarense e "brasileira".* In: Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. Évora: Universidade de Évora, 1993, p. 129-141.

THEDIM, José Manuel. *O triunfo na festa barroca na corte de D. João V. A troca das princesas.* In: Revista Barroco nº 19. Belo Horizonte: 2001- 2004, p 121-130.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades.* São Paulo:Editora Brasiliense, 1987.

Os museus de arte e o conceito de moderno

Felipe Soeiro Chaimovich - FAAP

Resumo: A confusão entre o conceito temporal de moderno e a natureza de um acervo museológico de arte moderna é explícita em textos fundadores do primeiro museu de arte moderna, em Nova York, escritos por Alfred Barr Jr.. Mas, ao abordar as origens teleológicas da concepção de moderno, é possível definir a natureza de instituições museológicas dedicadas ao moderno, evitando defini-las por uma descrição de suas coleções, o que levou aos impasses conceituais de Barr Jr.. Propõe-se uma interpretação do conceito de moderno a partir de seu uso em três momentos. O primeiro uso desse conceito ocorre no âmbito da teologia cristã do século quinto. O segundo uso é referido à definição de idade média a partir de Petrarca. O terceiro uso estabelece uma oposição entre moderno e antigo, institucionalizado na Academia francesa do século dezessete.

Palavras-chave: MoMA; Alfred Barr Jr.; museu de arte moderna; moderno

Abstract: The confusion between the concept of modern and the nature of the collection of a museum of modern art is explicit in the founding texts of the

first museum of modern art, from New York, written by Alfred Barr Jr.. However, the nature of the museums dedicated to the modern can be defined by analyzing the teleological origins of the concept of modern, thus avoiding to describe these museums from the point of view of their collections, which generated the conceptual cunundrums of Barr Jr.. The concept of modern is interpreted according to three diferent uses. The first use of this concept comes from the Christian teology of the fifth century. The second use refers to the definition of the middle ages from the perspective of Petrarca. The third use establishes the opposition between the modern and the ancient, such as the French Academy established in the seventeenth century.

Keywords: MoMA; Alfred Barr Jr.; museum of modern art; modern

A inauguração do Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1929, criou um novo tipo de instituição museológica. Inicialmente, o MoMA ocupou o décimo segundo andar do edifício Heckscher, na esquina da Quinta Avenida com a Rua 57, contando com galerias de exposição para as quais foram previstas aproximadamente vinte exposições, nos primeiros dois anos.[1] Não havia precedente de museu dedicado nominalmente à arte moderna, o que exigia uma definição sobre o objeto da nova instituição. Para tal, Alfred Barr Jr., diretor do MoMA,

[1] Cf. BARR JR. 1986, p. 69.

publicou dois textos: “Um novo museu de arte”, de agosto de 1929, “Um novo museu”, publicado em agosto de 1929 e novamente em janeiro de 1930. Em ambos os textos, Barr compara o MoMA a museus como o do Luxemburgo, em Paris, que colecionava obras de artistas vivos ainda não suficientemente consagrados para serem adquiridos pelo Louvre; de modo análogo ao Luxemburgo, caberia ao MoMA atentar para uma produção que ainda não caberia ao Museu Metropolitano de Nova York adquirir. Para Barr, o Louvre e o Metropolitan se diferenciariam do Luxemburgo e do MoMA sob o aspecto do tempo: aos primeiros, caberia a permanência, aos segundos, a transitoriedade.[2] Por outro lado, Barr determina um universo para a arte transitória cabível ao plano de exposições dos anos inaugurais do MoMA: Cézanne, os últimos cinquenta anos da pintura e escultura européias, os mestres e os fundadores das escolas modernas na Europa e nos Estados Unidos. Ambos os textos, feitos para participar a abertura do MoMA e para arrecadar fundos para o museu, afirmam a pertinência de um museu de arte moderna.

Entretanto, em 1934 Barr publica um novo texto intitulado “Moderno e ‘Moderno’” no qual mostra hesitação antes inexistente quanto ao objeto do museu: o moderno. Em 1932, o MoMA mudara-se para seu primeiro edifício próprio, na Rua 53, 11 Oeste, consolidando a tarefa dos primeiros anos de Barr: o museu provara-se merecedor

[2] “As a great museum, [Metropolitan] may justly take the stand that it wishes to acquire only those works of art which seem certainly and permanently valuable. It can well afford to wait until the present shall become the past, until time, that nearly infallible critic, shall have eliminated the probability of error. But the public interest in modern art does not wish to wait” (BARR JR., 1986, p. 70).

de uma sede própria, na qual ele continuava como diretor. Apesar disso, o texto de 1934 mostra um autor incapaz de definir historicamente o modernismo. Primeiramente, a origem do modernismo não mais coincide para ele com Cézanne, ou com os últimos cinquenta anos, como nos textos de 1929: Barr expande a origem histórica do modernismo de modo alternativo até David, em 1792, ou Delacroix e Constable, em 1824, ou Courbet, em 1855, ou os Impressionistas, em 1874, ou Caravaggio, ou Giotto. A ameaça ao sentido histórico de arte moderna é explicitada desde o título do texto de 1934 "Moderno e 'Moderno'", no qual as aspas aplicadas ao segundo termo evidenciam a elasticidade do conceito de moderno como possibilidade de referência à arte a partir de vários momentos históricos, donde sua vagueza. Assim concluiu Barr: "a verdade é que a arte moderna não pode ser definida com nenhum grau de finalidade nem no tempo, nem no caráter, e qualquer tentativa de fazê-lo implica uma fé cega, conhecimento insuficiente, ou uma acadêmica falta de realismo".[3]

A falta de definição sobre a origem histórica da arte moderna implicava uma obscuridade sobre a direção a ser tomada por um museu de arte moderna. A diferenciação de museus como o Louvre e o Metropolitan não é mais possível, pois Barr cita diversos pintores pertinentes a grandes museus como aqueles, tais como Giotto, Caravaggio e David. Então, como decidir sobre o início do período a ser coberto pela coleção e pelas exposições? Que critério de modernidade usar na aquisição de artistas vivos? Barr

[3] BARR JR. 1986, p. 83.

muda de posição ao se defrontar com os primeiros cinco anos à frente de um museu que deveria se dedicar a algo que ele era incapaz de delimitar: uma agenda de critérios de história da arte moderna que guiasse sua política de aquisições e exposições. A hesitação de Barr decorre do conceito temporal de moderno, que ele tentava em vão delimitar na história, para que pudesse dirigir o MoMA. Para esclarecer essa confusão, é necessário entender a gênese do conceito histórico de moderno.

O adjetivo moderno foi usado pela primeira vez em 495, pelo papa Gelásio, para designar a última parte da história antes do fim dos tempos. Para Gelásio, o nascimento de Jesus marcava uma divisão na história, após a qual começava o período final antes da volta de Cristo. Porém, à medida que o período final perdurava e não se acabava, surgiu uma subdivisão entre os primeiros cristãos, chamados de antigos, e os atuais, chamados por Gelásio de modernos.[4] Portanto, o moderno é um conceito relativo a uma história teleológica, e, no caso de Gelásio, a uma escatologia, ou seja, a uma história que tem um sentido em direção a um final dos tempos; além disso, o moderno se distingue de um período anterior a si, mais afastado em

[4] "Le sens de l'adjectif *modernus* fut-il pendant tout le Moyen Âge strictement chronologique: le temps moderne est celui dans lequel nous vivons, qui est *grosso modo* le dernier âge du monde, le temps de la Grâce ou celui de l'Incarnation. Il s'oppose aux temps anciens, qui sont ceux des païens de l'Antiquité. Mais au fur et à mesure que le temps s'écoule, et que recul le retour du Christ, cet âge qu'on qualifie de *nouveau*, qui devait être bref, voit s'introduire des nuances. Au fur et à mesure que s'allonge l'âge intermédiaire, une nouvelle périodisation, très lentement se met en place. Le texte de Gélase [...] distingue déjà le temps moderne, celui où Il vit (vers 495), et les temps anciens de l'Église, jusqu'à la génération précedente, au Concile de Chalcédonie (451). Bède distingue bien les *vetera tempora*, cette antiquité païenne, des *tempora nostra,* les temps chrètiens. Mais Il sous-distingue le temps des Pères, temps fondateurs de l'Église, celui des *antiqui*, et la propre époque, celle des *moderni*" (ARMOGATHE, 2001, p. 805).

relação ao final dos tempos, chamado de antiguidade. O moderno dirige-se a um futuro absoluto, do qual ele está mais próximo que o antigo, mas que dá sentido tanto para o moderno como para o antigo. O percurso entre as etapas sucessivas rumo ao final dos tempos ganhou valores com a noção de um mundo que envelheceria, a qual circula na cristandade desde o século terceiro.[5] Assim, a sucessão do antigo ao moderno enfraqueceria o mundo, que se encaminharia ao final menos vigoroso, porém cumpriria o sentido inexorável da história.

No século quatorze, contudo, o valor das etapas do tempo teleológico em direção a seu final foi modificado por Petrarca. Ele se apoiou na astrologia[6] para propor uma história rumo a um fim, mas cujas etapas alternariam ciclicamente seus valores, sendo a primeira etapa melhor, a segunda pior, depois a terceira melhorando novamente. Para tal, Petrarca subdivide a história em três partes, sendo que o passado fora melhor que o presente, o presente é negativo, e o futuro próximo seria novamente luminoso: “tu viverás muito tempo depois de mim, séculos maravilhosos virão: este sono ingrato não recobrirá todos os anos! Talvez tendo se dissipado as trevas do esquecimento, nossos netos poderão voltar à pura luz d’antanho”.[7] A divisão da história por Petraca em três fases, que alternam os valores positivo, negativo e positivo, originou uma linhagem de historiógrafos que atribuíam ao próprio tempo em que viviam o valor positivo, como se ocupassem a posição dos netos

[5] Cf. ARMOGATHE, 2001, p. 837-38.
[6] Cf. PETRARQUE, 2002, p. 49.
[7] PETRARQUE, 2002, p. 445.

nos versos de Petrarca: como sucessores de Petrarca, confirmaram a volta da luz d'antanho e a superação das trevas durante o tempo da própria existência; um desses historiógrafos Juste Lipse (1547-1606) teria utilizado pela primeira vez a expressão "idade média" para designar a etapa negativa entre as duas positivas, a antiguidade e a própria época, dita moderna. Segundo o conceito de idade média, Petrarca seria circunscrito à idade média que, como ele descreveu, era um tempo de trevas e esquecimento. O tempo moderno após a idade média, por oposição, seria de luz.

A concepção da atualidade como um moderno que supera as trevas e retoma a positividade anteriormente aniquilada tem potencial encomiástico, pois o presente não apenas retomaria o valor positivo do antigo, como o reconquistaria após um triunfo da negativa idade média sobre a antiguidade positiva. Em 1623, o historiógrafo Lancelotti publicou um elogio ao papa Urbano VII, no qual se opõe à noção de envelhecimento do mundo, em favor da positividade do próprio tempo, intitulado: "*L'Hoggidi, ovvero Il mondo non peggiore ne più calamitoso del passato*". No contexto da Contra Reforma, a concepção dos valores cíclicos dos períodos históricos permitia afirmar o período posterior ao Concílio de Trento como a retomada da positividade antiga, após uma era negativa marcada pela Reforma protestante. Na França, pior sua vez, o grande representante do clérigo-estadista da Contra Reforma foi o cardeal Richelieu, Primeiro Ministro de Luís XIII. Para elogiar o círculo de Richelieu, foi escrito por Rampalle

uma adaptação do "*Hoggidi*", intitulada "O Erro Combatido Discurso Acadêmico", publicado em Paris, em 1641. Rampalle acrescentou ao modelo dos valores cíclicos da história a incerteza da distribuição de coisas positivas e negativas no mundo: apesar de cíclica, a distribuição das coisas não permite que as épocas negativas nunca acabem e permite esperar novas épocas positivas: "as coisas singulares sofrem uma contínua mudança, e ora o mundo inteiro se move num ritmo inalterável, ora elas pioram, ora ficam melhores".[8] Logo, conclui Rampalle, os modernos têm fundamentos para preferir o século presente aos passados, mediante a evidência de aperfeiçoamentos ocorridos, por exemplo, nas artes: como o presente pode ser mais aperfeiçoado que a antiguidade, haveria uma contribuição dos modernos para a história escatológica que culminaria com a salvação das almas.[9]

Com Rampalle, tem início a querela francesa entre os antigos e os modernos, na Academia Francesa.[10] Essa querela se instalou nas demais Academias da França posteriormente, no reino de Luis XIV, e, na Academia de Pintura e Escultura, opôs os coloristas, identificados com os antigos, aos desenhistas, identificados com os modernos. O moderno era, portanto, comparado continuamente ao

[8] RAMPALLE, 1641, p. 10.

[9] "en divers âges les Sciences et les Vertus ont eu leur accroissement, et leur décadence. Mais comme les modernes ne seraient pas bien fondés de préférer le siècle présent aux passés, parce que les Arts se sont perfectionés de main en main; de même les Anciens n'auraient pas bonne grâce de s'attribuer la perfection de toutes choses à l'exclusion de ceux qui les ont suivis; et si ce n'est pas um zèle de pitié pour avancer le salut des âmes, par tout ailleurs Il est impertinent de dire que le monde devient toujours pire, et que les hommes n'ont jamais été si mauvais qu'ils ne le sont a présent" (RAMPALLE, 1641, p. 10-11).

[10] Cf. FUMAROLI, 2001, p. 94-96.

antigo, pois, conforme o valor cíclico das partes da história, a cada novo século é possível avaliar a piora, melhoria ou permanência das coisas. A Academia de Pintura e Escultura da França, tendo sido modelar para outras academias similares, universalizou a investigação comparativa sobre o moderno em arte. Conforme predominassem coloristas ou desenhistas, os valores de positivo e negativo se alternariam entre antigos e modernos, nas academias francófilas. Após a abolição da Academia, durante a Revolução Francesa, a produção acadêmica do Antigo Regime ou seus seguidores foi identificada aos antigos pelos pintores e escultores modernos que trabalhavam livres das leis pré-revolucionárias. Por conseguinte, mesmo com uma visão novamente binária da história, dividida em Antigo Regime e período após a Revolução Francesa, a arte francófila anti-acadêmica atribuiu uma melhora de valor ao moderno em relação ao antigo. Tal sentido histórico do moderno recoloca a teleologia: o moderno seria a realização do sentido inexorável da história rumo a seu fim. Por outro lado, à medida que o tempo continua, o moderno para uma época cede a posição a um novo moderno, tornando-se antigo, no caso de uma história binária, ou idade das trevas, no caso de uma história ternária.

Barrera herdeiro do conceito teleológico do moderno, tendo-lhe cabido conceber o sentido do primeiro museu de arte moderna. Seu texto de 1934 indica uma história ternária do modernismo: há um primeiro momento positivo na história da arte moderna, identificado a Giotto, seguido por um momento negativo, possivelmente identificado

à arte acadêmica, pois o segundo exemplo de Barr para uma possível origem da arte moderna é Caravaggio, tido por Bellori, autor de referência para a academia francesa, como anti-exemplo da arte valorosa, conforme sua biografia de Caravaggio na “Vida dos Pintores, Escultores e Arquitetos Modernos”. Após o período negativo da arte acadêmica, a segunda parte positiva, o moderno propriamente dito, começaria para Barr com algum dentre três eventos anti-acadêmicos na França: a posição de David como pintor revolucionário após 1792, a ruptura de Delacroix e Constable com as regras acadêmicas no Salão de 1824, a exposição individual de Courbet fora da Exposição Universal de Paris, em 1855, quando divulga seu manifesto realista, ou a exposição de 1874 que consagra o Impressionismo fora do circito das mostras do Estado. O moderno implica uma história de duração longa o suficiente como para exprimir a alternância de valores entre suas partes rumo ao atual. A consciência da complexidade da história para a conceituação de moderno corrói a clareza das distinções de Barr nos textos de 1929, em particular a diferenciação entre o MoMA, o Metropolitan e o Louvre, levando-o mesmo a negar a possibilidade de determinação do que seja o moderno no tempo. Além disso, a passagem do tempo reposicionaria a atualidade, e o que um dia fora moderno poderia se tornar antigo, o que torna variável o valor da coleção de um museu de arte moderna, pois a agenda de critérios de aquisição variará longo da história.

O museu de arte moderna como tipo de instituição museológica nasce com uma cisão entre seu objeto, o

moderno, e a possibilidade de se estabelecer uma coleção e uma linha de exposições de valor permanente. O moderno implica a relatividade do valor da atualidade, pois à medida em que o tempo passa, o que fora moderno pode ganhar valor negativo.

Referências bibliográficas:

ARMOGATHE, "Postface", em LECLOS (org.), *La Querelle des Anciens et des Modernes.* Paris: Gallimard, 2001.

BARR JR., *Defining Modern Art.* Nova York: Abrams, 1986.

FUMAROLI, "Les abeilles et les araignées", em LECLOS (org.), *La Querelle des Anciens et des Modernes.* Paris: Gallimard, 2001.

PETRARQUE, *L'Afrique.* Grenoble: Jérôme Millon, 2002.

RAMPALLE, *L'Erreur Combatue Discours Académique.* Paris: Augustin Courbe, 1641.

A Revolução Francesa no Chile e a pintura histórica de Raymond Monvoisin

Maraliz de Castro Vieira Christo
UFJF, CBHA, CNPQ, FAPEMIG

Resumo: Raymond Monvoisin foi um dos primeiros a expor telas sobre a Revolução Francesa durante a monarquia de Louis-Philippe I (1830-1848), enfrentando temas delicados para a época. No *Salon* de Paris de 1833, apresentou *Blanche de Beaulieu*, representando a personagem de Alexandre Dumas, executada por ser filha de um contra-revolucionário. Em 1837, Monvoisin expos *Séance du 9 Thermidor*, sessão turbulenta na qual Robespierre fora condenado; quadro logo retirado *do salon*. Desgostoso, Monvoisin deixa a França em 1842 e se instala no Chile, onde realiza seu terceiro quadro sobre o tema: *La última noche de los Girondinos*. Na década de 1840, jovens liberais chilenos, reunidos na *Sociedad de la Igualdad*, leitores de Lamartine, receberam com entusiasmo a visão conservadora de Monvoisin sobre a Revolução Francesa.

Palavras-chave: Raymond Monvoisin, Revolução Francesa, Arte no Chile

Abstract: Raymond Monvoisin was one of the first to present canvasses on the French Revolution during the monarchy of Louis-Philippe I (1830-1848), confronting

sensitive issues of the time. At the *Salon de Paris* of 1833 he presented *Blanche de Beaulieu*, representing the character by Alexandre Dumas, executed for being the daughter of a counter-revolutionary. In 1837, Monvoisin shows *Séance du 9 Thermidor*, a turbulent moment in which Robespierre was condemned; a work promptly removed from the salon. Discontent, Monvoisin leaves France in 1842 and settles in Chile, where he does his third painting on the theme: *La última noche de los Girondins*. In the 1840s, young liberal Chileans, gathered at the *Sociedad de la Igualdad*, readers of Lamartine, enthusiastically received Monvoisin's conservative views on the French Revolution.

Keywords: Raymond Monvoisin, French Revolution, Art in Chile

O contato com a obra de Raymond-Auguste Quinsac Monvoisin (1790-1870), traz uma simples, mas instigante questão: o que fazem suas telas sobre a Revolução Francesa no Chile?

Raymond Monvoisin nasceu em 1790, alguns meses após do início da Revolução Francesa, no seio de uma família ligada à nobreza de Bordeaux. Provavelmente realista, nunca se manifestou contra o processo revolucionário, embora sua família tenha se arruinado, como declarou o artista em suas *Notas Autobiográficas*. A posição ambígua do pintor e sua família permitiu à historiadora chilena,

Josefina Chevesich, referir-se a Monvoisin como um "conservador zigzagueante" (CHEVESICH, 2010).

A época vivida pelo artista era de grande complexidade e mudanças, que exigia a cada instante arriscadas decisões.

Monvoisin estudou na École des Beaux-Arts de Bordeaux e na École des Beaux-Arts de Paris, onde frequentou o atelier de Pierre Narcisse Guérin, ao lado de artistas mais jovens como Ary Scheffer, Eugène Delacroix e Théodore Géricault, sem, entretanto, alcançar a projeção destes. Embora tentasse algumas vezes, não conseguiu o cobiçado prêmio de Roma, mas obteve uma bolsa extraordinária outorgada por Louis XVIII, acirando o desprezo já manifesto por seus pares quanto ao artista e sua obra. Ao retornar a Paris, em 1825, Louis XVIII havia morrido e a coroa pertencia a Carlos X. Durante os primeiros anos, se dedicou a participar do *salon*, a atender a várias encomendas, dentre elas as do Duque de Orleáns, e a passar para gravuras as suas obras objetivando divulgá-las (CHEVESICH, 2010).

Entretanto, a instabilidade política, a "revolução de julho", a abdicação de Carlos X e a ascensão ao trono de Louis-Phillipe abalaram, mais uma vez, a vida dos artistas, principalmente ligados à corte.

Blanche de Beaulieu

Esquecidas durante o Império de Napoleón e a Restauração dos Bourbons, as imagens de 1789 resurgiram após 1830. A monarquia de julho assume a

herança revolucionária, a controla e oficializa : Marseillaise é executada nas cerimônias oficiais; a guarda nacional apodera-se do azul, branco e vermelho; a liberdade torna-se tema iconográfico recorrente. Porém, com nos adverte Jean Garrigues, em texto clássico, a revolução agora aparece tranquila, harmoniosa e nacional:

> "Dans l'iconographie officielle, nulle trace des images combatives de 1789 : on chercherait en vain un sans-cullote, une pique ou un bonnet phrygien ! C'est une Révolution tranquille, harmonieuse et nacionale que veut exalter le régime de Juillet. La Liberté sereine dans l'ordre et la stabilité, à l'ombre du drapeau tricolore» (GARRIGUES, 1988, p. 58.)"

Nessa conjuntura, Monvoisin apresenta no *Salon* de Paris, de 1833, tela[1] representando a personagem de Alexandre Dumas, Blanche de Beaulieu (Figura 1).

O quadro tem como centro uma bela jovem sentada, ocupando quase a totalidade da tela, cuja brancura e suavidade da pele à mostra nos ombros é prolongada pelo chalé e vestidos igualmente brancos, a refletir macia luz. Sua claridade contrasta com o fundo escuro da cela, onde se vê com dificuldade um homem exibindo um relógio de bolso ao carcereiro, que segura uma tesoura, enquanto percebem-se na porta, à contra luz, algumas baionetas. Referência obvia à proximidade da execução. A jovem com os loiros cabelos soltos dirige melancolicamente os olhos azuis para o alto, enquanto aperta rosas contra o peito.

O quadro, hoje, pertence à Pinacoteca Palácio Cousiño, em Santiago do Chile, estava identificado até há

[1] Raymond Monvoisin, *Blanche de Beaulieu, 1833. Óleo s/tela, 230 x 200 cm.,* Palácio Cousiño, Santiago do Chile.

Figura 1 - Raymond Monvoisin. Tela representando a personagem de Alexandre Dumas, Blanche de Beaulieu.

pouco tempo com o título “Carlota Corday en prisión”.[2] Mais do que o desconhecimento atual desta obra de Alexandre Dumas, a troca de títulos demonstra a aproximação de ambas as personagens.

[2] A partir de nossa insistência, o palácio Cousiño corrigiu a identificação do quadro.

A leitura do texto do *Salon* de 1833, referente à tela "Blanche de Beaulieu*",* não deixa dúvidas quanto à identificação da figura representada no quadro do Palácio Cousiño, assinado por Monvoisin e datado de 1832, destacando a jovem estar apertando contra o coração a rosa:

> "**1754 - Blanche de Beaulieu**
> Blanche de Beaulieu fat prise les armes a la 1ª main par le général Marceau, qui en devint épris; il la cacha dans sa famille, où elle fut découverte et transferée dans les prisons de Nantes. A cette nouvelle, Marceau vole près d'elle, l'épouse dans son cachot, puis côurt à Paris, implorer de Robespierre la grâce de celle à qui sa vie est enchaînée. Cette grâce, il l'obtint; mais malgré toute la diligence qu'il fit, il arriva trop tard.
> Le moment représenté est celui où Blanche de Beaulieu sort de sa prison pour aller à l'echafaud. Elle presse sur son cœur une rose qu'avant son départ lui avait donnée son amant.*"* (Explication,1833, p. 127).

"Blanche de Beaulieu" é personagem do livro homônimo de Alexandre Dumas, publicado em 1835.[3] Entretanto, em 1831, Dumas já havia dado a conhecer o romance, divulgando-o na *Revue des deux monde,*[4] sob o título "La rose rouge", que, por si só, enfatiza a importância da rosa na iconografia da personagem. A flor é citada quatro vezes no romance, como símbolo do amor que une Blanche a Marceau: a primeira, quando o jovem general lhe oferece como presente uma jóia, mas ela só aceita a rosa vermelha artificial que a acompanha; a segunda e a terceira, quando

[3] "Blanche de Beaulieu", in *Souvenirs d'Antony*. Paris, Livrairie de Dumont, 1835, p. 173-263.

[4] La Rose rouge, *Revue des deux mondes*, troisième année, 1er et 15 juillet 1831. Há também uma primeira versão do texto, muito diferente, sob o título "Blanche de Beaulieu", publicada por Alexandre Dumas em *Nouvelles contemporaines*, Paris, Sanson, Librairie de S. A. R Monseigneur le duc de Montpensier, Palais-Royal, galerie de bois, n. 250, 1826, in-12 imprimerie de Setier.

ela lhe mostra que permanece com a rosa; a quarta, quando o jovem general retorna desesperado a Nante com a carta de Robespierre para libertá-la, mas chega a tempo apenas de ver o carrasco exibindo, suspensa pelos cabelos loiros, uma cabeça guilhotinada mantendo entre os dentes a rosa vermelha (DUMAS, 1996, p. 52, 57, 68 e 87).

Blanche de Beaulieu não é Charlotte Corday, mas suas histórias ganharam novo significado após a Revolução de 1830. Corday, apresentada como a assassina perversa de Marat nas gravuras que circulavam a sua época, foi reabilitada como vítima, representada ao longo do século XIX por vários artistas e peças teatrais, inclusive na América Latina (Charlotte, 1989).

O romance de Dumas se passa em dezembro de 1793, no momento em que a República, além dos problemas externos, enfrenta revoltas anti-revolucionárias nas províncias do oeste da França, conhecidas como a Guerra de Vendée, reprimidas pelos generais Kleber, Marceau e Canclaux. Embora Dumas isente os generais e mesmo Robespierre da responsabilidade direta pelos excessos cometidos, mostra o descontrole e o morticínio inútil do qual Blanche seria um exemplo; executada apenas por ser filha do Marques de Beaulieu, suposto líder anti-revolucionário.

9 Thermidor, 1837

No início dos anos de 1830, Raymond Monvoisin recebeu encomendas para o grande projeto de Louis

Phillipe de transformar o Palácio de Versailles em museu dedicado a "todas as glórias da França". Inicialmente, se responsabilizou por uma série de retratos de reis merovingios e marechais franceses. Em 5 de julho de 1834 foi encarregado de representar a batalha de Denain, a vitória do exercito borbônico em 1712, no contexto da Guerra de Sucessão espanhola. Finalizado o quadro,[5] em princípios de 1836, Alphonse de Cailleux, arquiteto e pintor, responsável pelo projeto, considerou-o de qualidade inferior à esperada. Ao que parece, pode tê-lo incomodado o aspecto inacabado do fundo da tela e a representação do personagem principal, o general Claude Louis Hector de Villars, aproximando-o da imagem criada por Jacques-Louis David, para a travessia dos Alpes de Napoleón Bonaparte. David morrera em 1825, exilado em Bruxelas, recusando-se a voltar a Paris enquanto perdurasse a monarquia, tornando-se "persona non grata" ao regime. Cailleux convencera o Rei que o quadro deveria ser mudado e ao comunicar a Monvoisin ser essa a vontade real, de acordo com o biógrafo do pintor, David Janes, o artista teria se recusado a alterar o quadro e lhe respondido: "o rei morre, minha obra fica". A partir desse momento, as portas começaram a se fechar para Monvoisin (CHEVESICH, 2010).

Em 1837, Monvoisin envia ao *Salon* de Paris outro quadro[6] referente à Revolução Francesa. Trata-se de uma das primeiras representações, em pintura histórica de

[5] Raymond Monvoisin, *La Bataille de Denain*, 1836. Óleo s/tela, 462 x 545 cm., Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.
[6] Raymond Monvoisin, *9 Thermidor*, c. 1837. Óleo s/tela, 165x 262 cm., Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago do Chile.

grande formato, da tumultuada assembleia que condenara Robespierre (Figura 2).

Assim o artista a apresenta no catálogo:

> "1535 – Séance du 9 thermidor
> Robespierre ayant laissé pénétrer son intention de décimer la Convencion, Saint-Just, por le servir, prononce au sein de l'assemblée un discours apologétique des projets de Robespierre ; mais il est repoussé avec violence de la tribune, que est envahie par ses adversaires. Dans ce moment, Robespierre, qui vient d'apostropher le président, se tourne vers la Plaine , lui demande son appai, et n'en obtient qu'un silence de mépris. Tallien rite un poignard, et menace d'en frapper le tyran, si la Convention ne le met sur-le-champ en accusation. Des cris convrent la voix de Robespierre, qui s'efferce en vain d'obtenir la parole ; le décret est porté contre lui ; son frère déclare qu'il accepte le même sort, et le deputé Lebas dit que ne voulant pas partager l'opprobre d'une pareille décision, il demande qu'elle lui sont aussi appliquée; enfin Couthon et Saint-Just subissent le sort de leurs trois collègues.
> (Tiré de l'*Histoire de la Révolution française*.)"
> (Explication, 1837, p. 142)

Figura 2 - Raymond Monvoisin. Pintura referente à Revolução Francesa, 1837, Salon de Paris.

Monvoisin concentra-se na dramaticidade da cena. Aos pés da tribuna, no centro da tela, Robespierre, circundado por seus fiéis companheiros Saint-Just, Couthon e Lebas, tenta, em vão, defender-se das acusações que lhe fazem seus opositores, chefiados por Collot d'Herbois, presidente da sessão, Vadier, Billaud-Varenne, Tallien e Fouché. O artista aproveita a arquitetura da sala do Palácio das Tuileries, onde realiza-se a Convenção Nacional, para isolar o grupo central, Robespierre e seguidores, de seus oponentes.

Entretanto, em pouco tempo a tela será retirada do *salon*. Quadros retratando cenas históricas da Convenção Nacional foram julgados mais por critérios políticos que artísticos. A monarquia se legitimava em parte sobre uma leitura da Revolução francesa favorável à família d'Orléans e ao parlamentarismo. A queda de Ropespierre e o fim do Terror não era em si um tema censurável, mas a representação de uma assembléia em convulsão talvez podesse minar o ideal parlamentarista promovido pela Monarquia (CHEVALIER, 1996, p. 144). O tema e o destaque para uma assembleia em convulsão, ao que parece, seria retomado apenas tempos depois, pelo artista alemão Max Adamo (1837-1901) em obra exposta no *Salon* de 1870, hoje em Berlim.[7]

Desgosto, Monvoisin partirá de Paris em 1842, levando consigo *Blanche de Beaulieu* e *9 Thermidor*. Antes, deixa com a familia uma versão menor de *9 Thermidor*, pintanda em grisaille.[8] Alain Chevalier, conservateur do Musée de la Révolution française, em Vizille, onde hoje se encontra a

[7] Max Adamo (1837-1901), *Robespierre derrubado durante sessão da convenção nacional, 27 de julho de 1794*. 1870. Alte Nationalgalerie, Berlim.
[8] Raymond Monvoisin, *Séance du 9 Thermidor [27 juillet 1794],* c. 1837-1842. Óleo s/tela, 88 x 128 cm. Musée historique de la Révolution française, Vizille (Vizille).

segunda tela, acredita ser esta uma versão reduzida e não um esboço para o quadro exposto no *salon* (CHEVALIER, 1996 b, p.146), embora seja possível identificar-se pequenas diferenças entre ambos.

A última noite dos girondinos, 1852-1854

Na década de 1820, Monvoisin havia realizado uma série de retratos de chilenos que trabalhavam ou representavam seu país na França. Este contato rendeu-lhe posterior convite para fundar e dirigir uma escola de desenho aplicado às artes e indústria, para a formação de futuros engenheiros. O período de governo de Manuel Bulnes, presidente do Chile entre 1841-1846 e 1846-1851), iniciara-se com anistia e grande interesse pela educação. O historiador, Cristián Gazmuri Riveros, esclarece a conjuntura dos anos de 1840 no Chile como mais aberta, destacando a criação da Universidade do Chile e da Sociedad Literaria (1842), a presença dos exilados argentinos fugidos da ditadura de Juan Manuel de Rosas, a volta de jovens chilenos que estudavam em Paris, assim como a passagem pelo Chile de um conjunto notável de artistas, intelectuais e cientistas europeus, dentre eles os pintores Mauricio Rugendas, Raymond Monvoisin e Alejandro Cicarelli (RIVEROS, 1989).

Raymond Monvoisin inicia sua carreira no Chile expondo, em 1843, nove trabalhos, dentre eles *Blanche de Beaulieu* e *Séance du 9 Thermidor*. Embora o público comum se identificasse mais com o quadro *O pescador*, uma pintura de gênero, Domingos Faustino Sarmiento, escritor, jornalista

e combativo político argentino exilado no Chile, em crítica à exposição, destaca *9 Thermidor* e a importância da pintura histórica (SARMIENTO, 1913, p. 128).

O entusiasmo pela Revolução Francesa entre os intelectuais chilenos era notório: liam a *Histoire des Girondins* de Lamartine; acompanhavam pelos folhetins parisienses os embates dos republicanos; faziam paralelismos entre a política francesa e a chilena, a ponto dos jovens liberais, reunidos na *Sociedad de la Igualdad*, adotarem entre si nomes retirados dos principais integrantes da Revolução Francesa (MACKENNA, 1989). Tal afinidade levou Monvoisin a pintar, entre 1852-1854, a grande tela *La última noche de los Girondinos*[9] (Figura 3).

Os girondinos eram deputados de um departamento do interior da França, a Gironda, área próspera da costa atlântica, tendendo a representar os interesses comerciais e a visão de mundo da burguesia ilustrada, que oscilava entre a monarquia constitucional e a república. Se enfraqueceram politicamente após a tentativa de fuga de Louis XVI e invasão da França por forças anti-revolucionárias. Contrapunham-se ao regime de terror implantado pela Convenção Nacional, liderada por Robespierre, caracterizado por processos sumários de condenação à morte na guilhotina dos inimigos da republica, culminando com a eliminação dos líderes girondinos em outubro de 1793.

Na França, a memória dos girondinos acentuou-se com a Monarquia de Louis-Philippe I. Desenvolveu-se uma tradição literária que narra o fim dos girondinos com forte

[9] Raymond Monvoisin, *Séance du 9 Thermidor* [27 juillet 1794], c. 1837. Óleo s/tela, 166 x 260 cm., Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago do Chile.

Figura 3 - Raymond Monvoisin. La última noche de los Girondinos, Pintura, 1852-1854.

romantismo, cujo exemplo maior é, sem dúvida, o poema em prosa de Alphonse de Lamartine, l'*Histoire des Girondins*, publicado em 1847, no mesmo ano em que Jules Michelet iniciara a publicação da *Histoire de la Révolution française*. Também os artistas, a partir dos anos de 1830, representaram diversos episódios precedentes à execução dos girondinos. Entre 1834 e 1838, Ary Scheff preparou a prancha *Marche à la mort* destinada ao livro *Histoire de la Révolution française* de Thiers; no *salon* de 1844, Jules Boilly apresentou a pequena tela *Le dernier banquet des Girondins*; no *salon* de 1850, Philippoteaux exibiu em grande formato, quadro com o mesmo título (CHEVALIER, 1996, p.154); em 1856, Paul Delarroche terminaria *Le dernier Adieu des Girondins* (tela esboçada em 1838, iniciada em 1848 e logo abandonada); em 1879 (Paul Delaroche, 2000, p. 329), a tela de François

Flameng, *L'appel des girondins, de 30 Octobre 1793*, seria premiada no *salon*.

Desde 1842 no Chile, Monvoisin, apesar de pouco ter presenciado a construção da memória iconográfica dos Girondinos no *salon* de Paris, era em tudo sensível ao tema, por ter nascido em Bordeaux, capital do Departamento de Gironde, e, principalmente, por ser um "conservador zigzagueante". O artista acompanhou a recepção efusiva da obra de Lamartine pelos liberais chilenos. Benjamin Vicuña Mackenna (1831-1886), destacado político e historiador liberal, membro da elite progressista chilena, em livro de 1876, *Los girondinos chilenos*, apresenta sua própria geração, relata o fascínio pelo texto de Lamartine e aponta como datas prováveis para o quadro de Monvoisin, 1852-1854 (MACKENNA, 1989). Também nos informa ter sido o mesmo comprado em 1856, por D. Marcial González, um dos girondinos chilenos, que recebera o título de "alcaide Petillon", em referência a Jérôme Petion de Villeneuve - Presidente da Convenção e Prefeito de Paris em 1791, um jacobino que rompera com Robespierre e se aliara ao partido da Gironde. Posteriormente, o quadro fora vendido a Emeterio Goyenechea, irmão de Isidora de Cousiño, possuidora de importantes quadros de Monvoisin.

Em sua tela, Monvoisin expõe as diversas reações dos condenados, entre exaltados brindes e dolorosa espera. Igualmente a Jules Boilly e Philippoteaux registra a presença no cárcere do cadáver de Charles Dufriche-Valazé, que mesmo tendo se suicidado será submetido à guilhotina. Entretanto, o artista traz algumas novidades,

como revelar através da janela, sob a luz da manhã, a própria guilhotina, na verdade situada na Praça da Revolução, atual Concórdia, dali distante. Ou, representar no cárcere uma mulher, precisamente, Mme. Roland, personagem de grande articulação política, em cujo salão, à rue Guénégaud, os girondinos muitas vezes se reuniram. Anacronismo poético, pois naquela noite, 29 de outubro de 1793, Mme. Roland encontrava-se presa na Abbaye, também afastada da Conciergerie, onde estavam os Girondinos. Vicuña Mackenna afirma ser a figura que incarna Mme. Roland "el retrato de una noble y conocida matrona de la época", "una Mme Roland chilena" (MACKENNA, 1989, p. 67).

As representações de Monvoisin sobre a Revolução Francesa se enquadram perfeitamente em seu conservadorismo. Ao retratar a morte de uma aristocrata, a última noite dos Girondinos e a queda de Robespierre, o artista compôs clara narrativa de suas escolhas políticas. Entretanto, períodos de instabilidade acirram idiossincrasias pessoais, acarretando consequências imprevisíveis, como as que o levaram a abandonar Paris. Em contrapartida, no Chile, Monvoisin estabeleceu ótimo relacionamento com a elite local, ávida por ser representada, realizando mais de 300 retratos, a começar pelo do General D. Manuel Bulnes, presidente do país. Ali sua pintura histórica era sinônimo de alta qualidade e seus quadros referentes à Revolução francesa encontraram pronta acolhida entre os liberais.

Referências Bibliográficas:

Charlotte Corday, une normande dans la révolution. Catalogue d'exposition. Musée Pierre Corneille, Petit-Couronne, avril-juin 1989.

CHEVALIER, Alain, “Le dernier banquet des Girondins”, *Cataloque des peintures, sculptures et dessins*. Vizille: Musée de la Révolution francaise, 1996 a.

CHEVALIER, Alain, “Séance du 9 Thermidor”, *Cataloque des peintures, sculptures et dessins*. Vizille: Musée de la Révolution francaise, 1996 b.

CHEVESICH, Josefina de la Maza. *Llevando la luz al país de los ciegos, la llegada de Raymond Q. Monvoisin a Chile en 1843*. (mimeo, 2010).

DUMAS, Alexandre, *Blanche de Beaulieu*. Paris : Mercure de France, 1996.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, *exposés au Musée Royal, le 1er. mars 1833.* Paris, Musée Royal, 1833.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, *exposés au Musée Royal, le 1er. mars 1837.* Paris, Musée Royal, 1837.

GARRIGUES, Jean. *Images de la Révolution. L’imagerie républicaine de 1789 à nos jours.* Nancy: Du May BDIC, 1988.

“La Rose rouge”, *Revue des deux mondes*, troisième année, 1er et 15 juillet 1831.

MACKENNA, Benjamin Vicuña, *Los girondinos chilenos.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989 (1ª ed. 1876).

Paul Delaroche. Un peintre dans l’Histoire. Paris: RMN, 2000.

RIVEROS, Cristián Gazmuri. “Los girondinos chilenos e su época (prologo)”. In: MACKENNA, Benjamin Vicuña, *Los girondinos chilenos.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989, p. 7-19.

SARMIENTO, Faustino. “Cuadros de Monvoisin”, In: *Obras de D.F. Sarmiento*, tomo II. Buenos Aires: Libreria La Facultad, 1913.

A trivialidade da arte em casa: a coleção artística do Museu Casa de Rui Barbosa

Marize Malta - Escola de Belas Artes, UFRJ/CBHA

Resumo: O trabalho apresenta uma análise inicial das obras artísticas constantes do Museu Casa de Rui Barbosa para refletir sobre o consumo de bens artísticos para a decoração das casas aburguesadas da população residente no Rio de Janeiro de fins do século XIX, com intuito de lançar luz sobre a arte na sua trivialidade e ensaiar a possibilidade de uma história da arte do lugar comum.

Palavras-chave: arte doméstica. Museu Casa de Rui Barbosa. História da arte do lugar comum. Coleção artística de entresséculos.

Abstract: This paper presents an opening analyses about works of art that belong to the Rui Barbosa House Museum to reflect about the consumption of artistic goods for the decoration of bourgeois houses of people resident in Rio de Janeiro in the end of 19th century, with the aim of enlighten the art in its triviality and to experiment a possibility of an art history of the common place.

Keywords: Domestic art. Rui Barbosa House Museum. Art history of the common place. Artistic collection in 19th/20th century.

Figura 1 - Sala de visitas da Casa de Rui Barbosa. Revista Paratodos, ano V, n.221, 1923.

Paralela à arte dos Salões e dos sofisticados padrões da pintura histórica do século XIX, havia uma significativa produção de obras de arte para o consumidor mediano que, com a prerrogativa de embelezar sua casa ou ostentar presentes ganhos em sua homenagem, abrigava-as sob o teto da domesticidade. Uma arte trivial se configurava, diferente daquela propalada pela crítica e pelos livros de história da arte. Ao considerá-la, um outro olhar sobre a arte oitocentista pode eclodir nesse contexto espacial particular.

A questão, assim, não se volta para obras de exceção glorificadas pelos museus de arte ou mesmo as amealhadas por colecionadores endinheirados que perseguiram certos padrões estéticos, temas ou grupo de artistas, como a coleção Frick, nos Estados Unidos, ou a de Gulbenkian, em Lisboa, ou a de Castro Maia ou Eva Klabin, no Rio de Janeiro. Diferente da abordagem de um acervo de colecionador, trata-se da coleção artística de uma casa ou o que se consumia

de artístico para a decoração das casas aburguesadas nos estratos médios da população residente no Rio de Janeiro.

Para acessar essa arte doméstica oitocentista conta-se com o acervo de alguns museus-casa, dentre eles, o museu casa de Rui Barbosa, foco deste trabalho. A partir da análise das obras artísticas presentes no seu acervo,[1] espera-se lançar luz sobre a arte na sua trivialidade e ensaiar a possibilidade de uma história da arte do lugar comum, menos sectária e menos dependente dos museus exclusivos de arte.

Figura 2 - Sala de almoço da casa de Rui Barbosa. Revista Paratodos, ano V, n.221, 1923.

Diferentes das instituições cujos acervos são voltados para uma certa categoria de arte, museus-casa

[1] O levantamento das informações sobre quadros e esculturas constantes no acervo do MCRB, para fins de diagnóstico do estado de conservação, foram realizados por meio de projetos da Fundação Casa de Rui Barbosa pelos bolsistas Sandra Sautter e Mauricio Chamarelli. Parte das informações apresentadas neste trabalho se valeu de seus relatórios de pesquisa. Agradeço a Jurema Seckler por permitir consultar o material e a Mauricio Chamarelli por ter me cedido uma cópia de seu levantamento.

representam os ambientes residenciais com seus recheios e objetos artísticos, situação em que se pode ter uma aproximação da dimensão do consumo artístico e do gosto burguês oitocentista a eles relacionados, de certo tomando as devidas precauções acerca da formação do acervo e das museografias envolvidas desde a constituição do museu.

Esse movimento está diante da perspectiva de melhor compreender a complexidade da relação obra-lugar-sentido, de modo a refletir sobre o *status* dos objetos artísticos/decorativos em fins do século XIX e primeiras décadas do século XX no Brasil, em especial no Rio de Janeiro, a partir do estudo das "coleções" que foram doadas ou vendidas a museus.

O limite entre o artístico e o decorativo em determinados lugares não é claro, apontando para o fato de que a localização de obras longe de ser fortuita é coadjuvante para atribuição de sentido. Justo no século XIX, John Ruskin condicionava a qualidade decorativa de um objeto "de ser projetada para ficar situada em um local determinado e, nesse lugar, de estar relacionada ao efeito de outras peças artísticas, seja em relação de subordinação e comando".[2]

Por outro lado, o sentido de decorativo não estava relacionado a certos tipos de objetos, mas a determinadas contingências. Ruskin continua dizendo:

> Notem também que toda a grande arte que o mundo já produziu foi assim projetada para ocupar um lugar definido e para se subordinar a um uso específico. Não existe arte de primeira categoria que não seja decorativa

[2] RUSKIN, 2004:156.

> Descartem, portanto, qualquer noção de arte decorativa como uma espécie de arte diferente ou degradada. Sua natureza, ou essência, é apenas a de se situar em um lugar definido e, nesse lugar, de fazer parte de um conjunto grande e harmonioso, na companhia de outras manifestações artísticas.[3]

É justamente no território da domesticidade que essa natureza de fazer parte de um conjunto vai levar a decoração de interiores a considerar o lugar dos objetos e seus efeitos visuais no conjunto do dia a dia familiar. A ambientação dos lares contava com aspectos artísticos e decorativos e, para tal, requeria a participação de muitos objetos capazes de transformarem o ordinário em extraordinário. Acreditava-se que, ao se estar cercado de belas peças, o espírito se elevaria e uma boa educação estaria garantida, capaz de alçar os mais elevados patamares de civilização.

Nesse processo, os objetos artísticos tiveram grande importância no sentido de sublinhar a presença de peças pensadas quase que exclusivamente para olhar e para tornar o ambiente aprazível.

Figura 3 - Salão de festas da casa de Rui Barbosa. Revista Paratodos, ano V, n.221, 1923.

[3] *Ibid.*:156-157.

Os objetos artísticos de Rui Barbosa (1849-1923), hoje acessíveis ao visitante por meio do seu museu-casa, fornecem uma síntese legítima das tipologias de obras encontradas nos lares aburguesados da boa sociedade carioca, especialmente de uma família cujo patriarca era um profissional liberal (atuava como advogado), intelectual e político de destaque. Como muitos de sua geração e de sua posição social, Rui Barbosa tinha hábitos cultivados. Segundo reportagem na Revista da Semana sobre suas preferências, dizia-se

> Ruy Barbosa é um espírito de artista, adora a musica, extasiando-se com Beethoven e Chopin, admira a pintura, aprecia a esculptura e cultiva gloriosamente, triumphalmente as letras.[4]

Nas cinco páginas do artigo, entremeadas ao texto há imagens de sua casa e de seus interiores, do jardim, de mesas de trabalho e estantes e, em destaque, a escultura alegórica do Trabalho, ganha de presente do "povo brasileiro", assim dito no texto, e hoje ausente no acervo. Sobrepondo os móveis, pequenas esculturas e vasos davam o tom de uma domesticidade cultivada.

Sua posição de respeitabilidade e admiração de muitos correligionários promoveram diversas ofertas de obras artísticas, como jarros e esculturas. A grande maioria das peças escultóricas existentes hoje no museu é de ordem alegórica e panegírica, como podemos observar pelo título de dez esculturas:

[4] ROCHA, 1914 [sem numeração de página].

Figura 4 - Esculturas alegóricas e panegíricas encontradas no acervo do Museu Casa de Rui Barbosa.

- *Pax Libertas Mundi* – Paris – bronze e mármore. Lucas Madrassi (1848-1919). Oferecida ao "Grande Brasileiro Ruy Barbosa" pelo partido federalista da Bahia, em 26 de janeiro de 1993.
- *Excelsior* – França – bronze. Jean Baptiste Germain (1841-1910). Homenagem do jornal Correio da Manhã;
- *La Gloire* – Paris – bronze. Louis Ernest Barrias (1841-1905). Oferecida pela colônia brasileira residente em Paris, pela sua participação na Conferência d e Haia;
- *L'Étude Afranchit La pensée* – França – bronze. Émile Louis Picault (1833-1915). Oferecida pela Comissão Popular de São Paulo, em 16 de dezembro de 1909, como homenagem à Campanha Civilista.
- *Ad Futurum* – França – Bronze. Émile Louis Picault (1833-1915). Oferecida pelo povo baiano em 29 de julho de 1916.
- *La Gloire Couronnant la Génie* – França – bronze. Marcel Debut (1865-1933).
Oferecida, em 1919, pela Classe Caixeiral de Feira de Santana, última cidade visitada, por ocasião da Campanha Paulo Fontes.
- Triomphe du Génie – França – bronze. H. Fugère (1872-1944). Oferecida pelo povo de Poços de Caldas, em 1912, durante sua estadia para convalescência.
- *La Pensée Brisant ses Châines* – França – bronze. Émile Louis Picault (1833-1915).
- *Devoir Civique* – França – bronze. Eugéne Marioton (Lapointe). Peça oferecida pelo estado da Bahia, em 1907, como homenagem por sua partipação na Conferência de Haia.

- *Les Grands Hommes sont les Phares de l'Humanité* – França – bronze. Emile Louis Picault (1833-1915). Homenagem ao jubileu cívico de Rui Barbosa em 1918.

Em comum, elas possuem em torno de 70cm a 1m de altura, como se houvesse um certo limite de dimensão a respeitar, são em bronze e estão praticamente todas assentadas em pedestais, estabelecendo a noção de um lugar ideal para posicioná-las e observá-las. Os pedestais, além de colocarem as peças em certa altura, funcionam como elos entre o aspecto decorativo e o artístico, entre o mundo doméstico e o exterior de onde a peça foi proveniente, entre a expectativa individual da casa e universal da arte. O pedestal deveria se harmonizar em cor, textura e caráter com o ambiente, ao mesmo tempo que deveria parecer ter sido criado exclusivamente para a peça, como que fazendo parte dela, de seu universo, o artístico, e de modo a melhor destacá-la.

Estando em evidência, as esculturas assumem o papel privilegiado de descrever seu dono. E o que elas diriam? Rui Barbosa é um estudioso, um gênio, um pensador, que tem no dever cívico e no pacifismo seus principais lemas e cuja inteligência e perseverança teriam levado Rui Barbosa à glória e ao triunfo. Essa situação de proeminência pública possibilitaria iluminar e guiar o futuro da nação.

Afora o papel de apresentação, essas esculturas têm em comum uma agitação plástica nas formas, com certa eloquência expressiva, buscando tirar os olhares da inércia e convidando-os a desvendar suas linhas e o

que elas procuram transmitir em termos de significado. O movimento complexo também exulta a perspicácia da habilidade criativa, capaz de ter saído apenas da mente de um artista, que ousa em instabilidades na estrutura, não deixando dúvidas sobre a qualidade artística da peça, mesmo que seja uma dentre várias cópias.

Placas ou incisões com o título da peça e com a assinatura do artista ratificam a vontade de aproximação do teor das obras originais e das práticas expográficas. As adições com as dedicatórias personalizam o objeto. Podem existir várias peças iguais, mas aquela, com aquele acabamento, aquela pátina, aquele pedestal e aquela inscrição a torna única, como seu dono. Desenvolve-se a possibilidade de individualizar o múltiplo. Uma intervenção que já não é prerrogativa do artista, mas do comerciante e do consumidor atua no resultado final da obra.

Diferente da ideia de excepcionalidade e de obra-prima que as peças de coleção de arte estiveram relacionadas, e, afinal, da própria escrita da história da arte, as esculturas pertencentes a Rui Barbosa foram produzidas em múltiplas tiragens e destinadas a um vasto público. Sua reprodutibilidade possibilitava a penetração da imagem em centenas ou milhares de lares ao redor do mundo, gerando uma disseminação de múltiplos em uma dimensão inédita.

O acervo ainda conta com outros tipos de esculturas alegóricas: *Bohéme Orientale*, *O artista*, *Le Duo* e com dois pequenos bustos, o de Homero e o de Voltaire.

Diante desse tipo de conjunto temático, fala-se agora mais da preferência pessoal e menos da representação pública de Rui Barbosa.

Se as esculturas em vulto acabam definindo um tipo muito particular de dono, os quadros, assentes às paredes, já apontam para um lugar comum nas práticas decorativas. Podemos encontrar quadros de pinturas, gravuras, relevos, azulejos, tapeçaria. Apesar da aquarela *Assinatura do projeto da Constituição* (aquarela sobre papel– 32x47cm–1891 – Gustave Hastoy), de cunho histórico, a maioria dos quadros recai na temática da paisagem, retrato e gênero, frequentemente comentados nos manuais oitocentistas de decoração do lar sendo apropriados ao universo doméstico.

Como recomendava Vera Cleser em seu manual *O lar doméstico*:

> A escolha do lugar para os quadros é de suma importância, a luz duma janela que desse diretamente sobre o sombreado dum quadro, estragar-lhe-ia o efeito por completo. Não é lícito reunir assuntos profanos e religiosos num mesmo cômodo; os quadros religiosos pertencem aos quartos tão somente.
>
> O bom gosto de uma senhora distinta e delicada se mostra nas menores circunstâncias. Nada revela tanto o caráter de uma dona de casa como o arranjo de sua mobília, a escolha dos quadros e a sua disposição nas paredes. Um observador prático, minhas senhoras, conhece vosso gênio e o grau de vossa educação pela simples inspeção de um dos cômodos de vossa casa![5]

Apesar de esse tipo de regra ser constante nas orientações para a decoração, na casa de Rui Barbosa, as obras religiosas se espalham pelos cômodos. Por ser o casal católico, os temas sacros estão presentes:

[5] CLESER,1903:127-128.

A virgem do Rosário – (ost – c.1894 –113x76,5cm), cópia da obra de Bartolomé Esteban Murillo (no museu do Prado, em Madri), localizado no quarto de dormir; o indefectível relevo *A última ceia*, na sala de almoço; crucifixos, sendo um de grande dimensão, na biblioteca, proveniente da Casa Leandro Martins, importante casa de móveis; e duas estampas do *Sagrado Coração de Jesus*, uma sobre papel e outra sobre tela, sendo uma delas constante na sala de visitas.

A maioria das telas de gênero é assinada por nomes de origem italiana. As pinturas *Camponeses italianos* (ost–1888–41,5x25,2cm), *Excursionistas no Vesúvio (*ost– 98,5x64cm) e *Travessura dos Coroinhas* (ost–c.1889– 80x52cm), de Fracesco Paolo Michetti, Vicenzo Montefusco e Anselmo Giafanti, respectivamente, são de artistas contemporâneos que passaram pela Academia de Nápoles e foram discípulos de Domenico Morelli, apontando para uma coincidência que merece melhor investigação.

A tendência das últimas décadas do XIX de priorizar a temática feminina, seja em cena maternal, captada em pensamento ensimesmado ou atuando socialmente, está bem representada nas telas *Carinho* (ost–c.1890–84,5x52.5cm-G.Frich), *Retrato Feminino* (ost – 55x46cm) e *No antiquário (*ost–1888–28,5x37,5cm), sendo esta última do pintor italiano Nazzareno Orlandi que se fixou em Buenos Aires e lá morreu em fins do século XIX. As telas, com dimensões que não ultrapassam 1,0m de altura nem 65cm de largura, demandam proximidade para

desvendar seus detalhes e, no conjunto, estabelecem notas cromáticas delicadas ao ambiente.

O hábito dos pares, das composições em dupla e simétricas, levava à busca por quadros similares ou idênticos na temática para facilitar o efeito decorativo do conjunto na parede e em todo o ambiente, como os dois quadros de marinha, assinados por Barbieri Batt, e os painéis em azulejo com paisagens holandesas, de Joost Thooft, na sala de almoço. Complementando o conjunto de peças artísticas, jarrões, potiches e vasos, igualmente em par, em porcelana, faiança ou *cloisonné*, se alastravam pela casa com a insistência de duplas, de coisas que se repetem e, postas em simetria, reforçavam a ideia de equilíbrio e ordem.

Os retratos estão fortemente presentes no acervo que, incluindo o retrato do pai João José, da mãe Maria Adélia e do avô, Caetano Vicente, representam majoritariamente Rui Barbosa e sua esposa (ela em menor grau), seja em fotografia, pastel sobre papel, *crayon* e giz sobre papel, litografia com *crayon*, óleo sobre tela, pintura sobre porcelana, óleo sobre cartão e algumas versões tridimensionais, como bustos e relevos.

Seria de se esperar que a maioria dos retratos fosse saída de mãos de artistas brasileiros, visto ser o tipo de obra de maior demanda nos ateliês dos pintores nacionais. Com exceção de João Francisco Lopes Domingues, da Bahia, e João Timótheo da Costa (irmão do Arthur), do Rio de Janeiro, há retratos de artistas portugueses que se estabeleceram no Rio de Janeiro

e demais estrangeiros, boa parte realizada a partir de retratos fotográficos.

O costume de exibir objetos artísticos em casa estava de tal modo disseminado no século XIX que era foco de conselhos de bom comportamento. Segundo normas de bom tom vigentes, sempre soava mal perguntar o preço de qualquer objeto de gosto, pois se acreditava que prejudicava a consideração interior e a percepção do valor intrínseco, moral e intelectual da peça. Assim mencionava um periódico de 1889:

> As discussões e queixumes perpétuos a respeito de qualquer objecto de arte e fantasia, não produzem effeito menos desagradável. Porque de duas uma: ou se conhece o valor aproximado desses objectos e é injustiça querer pagal-os por menos; ou se ignora o preço que elles adquirem da habilidade do artista, do tempo e trabalho que custaam, e em tal caso dá prova de necedade [burrice].[6]

No caso, apontava-se para importância de saber valorar um objeto e, ao recriminar juízos sobre o valor financeiro da peça, fazia com que a questão econômica permanecesse encoberta e facilitasse a via da fruição. Priorizavam-se os juízos sobre as formas, as qualidades plásticas, o equilíbrio da composição, a habilidade do artista, insinuando que os olhos da boa sociedade carioca estavam sendo sensibilizados e lapidados pelo convívio com os objetos de arte.

Mesmo que os preços não devessem ser foco de conversas nos salões, para se conviver com objetos que educassem os paladares estéticos era necessário adquiri-

[6] Mães e mestras – capítulo XVI – Bom tom. *A Família*, Anno I,n. 24, Corte, 18 de maio de 1889, p.3.

los e instalá-los em casa. Manuel de Azevedo, um dos principais críticos da arquitetura oitocentista, comentava que "quem quer quadros vai à rua do Ouvidor e vem de lá satisfeito com o que recebeu da mão do estrangeiro".[7]

Para além da oferta de objetos artísticos em lojas do ramo, havia oportunidades de obtê-los nos leilões diários anunciados pelos jornais. Em diários de despesas de Rui Barbosa, há registro de aquisição de peças em leilão, como por exemplo: em12 de fevereiro de 1886 – "Objectos arrematados no leilão de Jaceguay",[8] por 87$000; em 1888, no dia 12 de junho, indicou compra de "Pelúcia e cordões pª o quadro japonez",[9] por 6$000.

Rui Barbosa, além de ter ganho várias obras, adquiriu algumas delas , mas também durante viagens a Holanda, Madri, Buenos Aires, Paris, apontando para uma prática que parecia ser recorrente: adquirir obras artísticas no estrangeiro. Quando em 1894 se encontra em Madri a caminho de Londres, onde permanecerá em exílio até 1895, compra "1 quadro (Virgem do Rosário de Murillo)".[10] Quando se instala na Inglaterra e equipa a casa com móveis, roupas de cama, mesa e banho, não deixa de comprar "2 quadrinhos (vistas de Teddington)", em 13 de agosto de 1894.

[7] AZEVEDO, 1969. Esta obra, em 2 volumes, foi baseada na 2ª edição, Garnier, de 1877, do *Pequeno Panorama ou Descrição dos Principais Edifícios da Cidade do Rio de Janeiro*, em 5 volumes, publicado no Rio de Janeiro, entre 1861 e 1867: os 4 primeiros por F. de Paula Brito e o quinto na Tip. Apóstolo.

[8] Caderneta de despesas de Rui Barbosa do ano de 1886. Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa [RB DP 2/1 (19) 00.001886]

[9] Caderneta de despesas de Rui Barbosa do ano de 1888. Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa [RB DP 2/1 (22) 00.00.1888]

[10] Caderneta de despesas de Rui Barbosa do ano de 1894. Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa [DP 2 (226) 1894]

Rui Barbosa demonstrava interesse pelas artes decorativas e visuais. No acervo de sua biblioteca podemos encontrar catálogos de galerias de arte, livros sobre grandes pintores europeus, relatórios sobre exposições universais francesas, catálogos de móveis de empresas inglesas e holandesas. Nessas publicações encontramos as anotações de Rui, principalmente nos textos que tratam de arte oriental, situação que sublinha uma preferência.

Pinturas e esculturas vendidas em leilões, exposições ou mesmo em espaços comerciais e ateliês eram escolhidas de acordo com gostos pessoais, modelos estéticos, expectativas sociais, regras de decoro, demandas decorativas e limites orçamentários. Obras curiosas, cópias de artistas consagrados, esculturas alegóricas de médio porte e frágeis bibelôs coabitavam os lares com móveis diversos, papéis de parede decorados, cortinas coloridas e disputavam atenção das pessoas em meio à diversidade de apelos visuais tão frequentes nos salões das casas de entresséculos.

Nesse território especial, a convivência de diferentes tipologias e categorias artísticas se apresenta, fazendo coexistir obras maiores e menores, autorais e anônimas, únicas e repetidas. Diante da convivência em que as diferenças se esforçam por alcançar uma harmonia, a cópia se faz exclusiva, o trivial se reveste de pessoalidade, e reverbera em outras nuances de imagens plurais. A arte oitocentista está à vontade. Ela está em casa na banalidade de seu cotidiano.

Referências Bibliográficas:

ARTUNDO, Patricia; FRID, Carina (Ed.). El coleccionismo de arte em rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970. Buenos Aires: Fund. Espigas, 2008.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. 3 ed. Rio de Janeiro: Livraria Brasiliana Editora, 1969. 2V.

BALDASARRE, María Isabel. Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires. Buenos Aires: Edhasa, 2006.

CLESER, Vera. O lar doméstico: conselhos para boa direção de uma casa. Rio de janeiro: Laemmert & Cia., 1903.

KNAUSS, Paulo. O Cavalete e a Paleta: Arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 33, p.23-44, 2001.

MUTHESIUS, Stefan. The poetic home: designing the 19th-century domestic interior. New York: Thames and Hudson, 2009.

PIERREA, Caterina Y. Louis-Ernest Barrias and modern allegories of technology. *Nineteenth-century art worldwide: a journal of nineteenth-century visual culture*, vol. 11, issue 2, summer 2012. Disponível em: http://www.19thc-artworldwide.org. Acesso em: ago. 2013.

QUODBACH, Esmée. 'I want this collection to be my monument'. Henry Clay Frick and the formation of the Frick Collection. *Journal of the History of Collections*, Oxford, vol.21, n.2, p. 229-240, 2009.

REIS, Cláudia Barbosa. *Álbum de objetos decorativos;* estudo do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa - I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

_____. Painel 2 – A Pesquisa sobre o Acervo. In: Seminário sobre museus-casas, 4, 2002 , Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br>. Acesso em ago. 2005.

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].

RUSKIN, John. A manufatura moderna e o design. In: *A economia política da arte.* Rio de Janeiro: Record, 2004.

Por uma cronologia das Artes Plásticas no Brasil do Dezenovevinte

Mirian Nogueira Seraphim - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Comitê Brasileiro de História da Arte

Resumo: A Cronologia do catálogo da exposição *Impressionismo: Paris e a Modernidade*, que também ficou estampada nas paredes da grande mostra do CCBB, em São Paulo e no Rio de Janeiro (2012-13), passou a impressão de que, durante o período abarcado (1848-1914), apenas em termos de pintura e escultura, nada aconteceu no Brasil que merecesse ser mencionado, o que não é, em absoluto, expressão da verdade. A exposição foi um estrondoso sucesso de público e crítica, e desta forma, perdeu-se uma oportunidade ímpar de divulgar as pesquisas que vêm sendo realizadas, nos últimos anos, sobre a arte brasileira do século XIX e início do XX. Para evitar que tal situação se repita, é urgente a elaboração e ampla divulgação de uma cronologia atualizada que privilegie as atividades de pintura e escultura no Brasil, durante esse período que, apesar de tão rico e fecundo, ficou tempo demais no ostracismo.

Palavras chave: Cronologia. Artes Plásticas. Arte no Brasil. Dezenovevinte.

Abstract: The Chronology of the catalog from exhibition *Impressionism: Paris and Modernity*, which was also emblazoned on the walls of the great display CCBBs in São Paulo and Rio de Janeiro (2012-13), gives the impression that, during the period covered (1848 -1914), just in terms of painting and sculpture, nothing happened in Brazil that deserved to be mentioned, which is not at all an expression of the truth. The exhibition was a resounding success of attendance and critics, and thus lost a unique opportunity to disseminate the surveys that have been conducted in recent years of Brazilian art from nineteenth and early twentieth centuries. To prevent this from happening again, it is urgent the development and wide dissemination of an updated chronology that favors the activity of painting and sculpture in Brazil during this period, though so rich and fruitful, has stayed too long in limbo.

Keywords: Chronology. Plastic Arts. Brazilian Art. 19th and 20th centuries.

> Essas obras, não percebidas e desprezadas durante um longo período de olvido, não se entregam, porém, tão facilmente. Como os critérios formais e seletivos que educaram gerações mostram-se insuficientes para uma compreensão larga dos fenômenos artísticos e culturais do século XIX, é indispensável proceder a uma ampliação na inteligência do olhar contemporâneo. Trata-se de um desafio e de uma lição: decifra-me ou tens tudo a perder.[1]

Estas são palavras de Jorge Coli na Apresentação do seu livro cujo título é uma indagação: *Como estudar a arte*

[1] COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac São Paulo, 2005, p. 11 (Série Livre Pensar; 17).

brasileira do século XIX? O autor aponta o Musée d'Orsay como prova de que é fato consumado, a mudança que se procedeu a partir da década de 1970: "Porém, ao desdém com que, há alguns anos, os quadros ditos acadêmicos eram ignorados, seguiu-se uma atenção carinhosa e interessada".[2] Apesar desses estudos virem se intensificando ano a ano no Brasil, a divulgação e a aceitação de uma nova forma de ver essas obras não têm acompanhado o ritmo das pesquisas. "Seja como for, diante de qualquer obra, o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define".[3] Mas parece que está difícil abrir mão de conceitos que foram tão celebrados, a fim de adotar o olhar autêntico e a reflexão isenta.

Ausências inconcebíveis

Além de excelentes textos e da reprodução de todas as 85 obras expostas no CCBB de São Paulo e Rio de Janeiro, entre agosto de 2012 e janeiro de 2013, o catálogo da mostra *Impressionismo – Paris e a Modernidade: obras-primas, Musée d'Orsay*[4] traz, ao final, uma extensa e ilustrada Cronologia, que abrange os anos de 1848 a 1914, período coberto pelo museu. Ao lado da coluna que aborda "Paris no tempo dos Impressionistas", a coluna intitulada apenas "Brasil" segue ano a ano apresentando nossa história. No entanto, esta não acompanha, de forma equilibrada, os tipos de citação da coluna francesa. Elenca questões políticas,

[2] Idem, p. 10.
[3] Idem, p. 11.
[4] MARTÍNEZ-ALCOCER, Leticia (coord.). *Impressionismo – Paris e a modernidade*: obras-primas Musée d'Orsay. Madrid: Fundación Mapfre, 2012.

sociais e econômicas brasileiras (detalhadas em demasia); os progressos nos transportes, comunicação; projetos de arquitetura; publicações de livros e periódicos; espetáculos de teatro, ópera, música e até cinema; criações de escritores, caricaturistas, fotógrafos, todos em grande quantidade; mas muito pouco, ou quase nada, de pintura, que é o objeto do catálogo. A coluna francesa[5] também aborda questões políticas, sociais, econômicas e científicas, mas apenas como pano de fundo e sem tecer particularidades. Pontua inclusive acontecimentos importantes em outros países da Europa e até nos Estados Unidos da América. Porém, ainda assim, os comentários sobre os diversos meios de expressão artística sobrepujam largamente as demais alusões, e as referências à pintura representam, sem dúvida, a maioria.

A primeira menção da coluna "Brasil" dessa cronologia à área das artes plásticas é a indicação, em 1856, da "Inauguração da Sociedade de Belas-Artes na Bahia".[6] No entanto, no mesmo ano, a criação da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro[7] é ignorada. Mais surpreendente é o fato de não fazer nenhuma menção à transformação da Academia de Belas Artes em Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no ano de 1890, ou a qualquer edição das Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA), quer do período imperial ou republicano. A Academia Imperial das Belas Artes será indicada somente como local da exposição de fotografias estereoscópicas

[5] BENAITEAU, Carole. Paris no tempo dos Impressionistas. In: MARTÍNEZ-ALCOCER. Opus cit, p. 223-261.
[6] SCHWARCZ, Lilia. Cronologia – Brasil. In: MARTÍNEZ-ALCOCER. Opus cit., p. 226.
[7] MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*: 1816-1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 82.

de Henrique Klumb (183?-1886), em 1860.[8] A ENBA será citada apenas no lançamento da pedra fundamental do seu edifício, em 31 de maio de 1902, e num comentário ao seu projeto arquitetônico, assinado por Adolpho Morales de Los Rios (1858-1928), inserido em 1908. E da mesma forma é citada a Pinacoteca do Estado de São Paulo, através de comentário sobre o projeto de seu edifício, de autoria de Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928) no ano de 1905, sem, no entanto, informar que ele foi construído como sede do Liceu de Artes de Ofícios.

Apenas oito pintores brasileiros foram citados, de forma muito superficial – Agostinho José da Mota (1824-78); Vitor Meireles (1832-1903); Delfim Câmara (1834-?); Pedro Weingärtner (1853-1929); Gustave James (?-1885); Pedro Américo (1843-1905); Eliseu Visconti (1866-1944); e Lasar Segall (1891-1957). Aurélio de Figueiredo (1854-1916) e Décio Vilares (1851-1931) são mencionados apenas como autores de caricaturas publicadas em *A comédia social*, juntamente com Pedro Américo, no ano de 1870.[9] Nem um único escultor será nomeado; e nenhuma obra de pintura ou escultura brasileira está reproduzida na cronologia, embora várias fotografias, sim.

Aliás, a fotografia recebe grande destaque na coluna "Brasil". Entre outras ocorrências, são assinaladas as medalhas de prata alcançada pelo fotógrafo Georg Leuzinger (1813-1892), na Exposição de Paris, em 1867; e a de ouro na Exposição Universal da Filadélfia, em 1876, por Marc Ferrez

[8] SCHWARCZ, Lilia. Opus cit., p. 227.
[9] Idem, p. 232.

(1843-1923).[10] No entanto, outras medalhas importantes conquistadas por artistas brasileiros nas exposições universais seguintes foram totalmente esquecidas, como as de Eliseu Visconti: de prata em Paris, no ano de 1900 e de ouro em Saint Louis, em 1904, pra citar apenas um exemplo. O mesmo ocorre quanto à participação dos artistas brasileiros a essas mostras monumentais. Foi registrado no ano de 1862: "Os fotógrafos Augusto Stahl [1828-1877] e Insley Pacheco [1830-1912] participaram da Exposição Universal de Londres, com vistas do Rio e retratos da família imperial".[11] Mas as diversas concorrências de pintores e escultores brasileiros às exposições internacionais do período não são mencionadas.

Pela lista dos pintores citados, percebe-se também que a inclusão deles na cronologia não foi presidida por nenhum critério de importância ou representatividade, pois ao lado de alguns nomes realmente significativos, encontra-se também o de Delfim da Câmara, lembrado pelo seu *Retrato de D. Pedro II*, do acervo do Palácio Itamaraty. Segundo Teixeira Leite: "Retratista dotado de bons dotes de observador, desenhista seguro e hábil colorista, Delfim da Câmara pecava contudo pelo convencionalismo de sua produção".[12] No mesmo item referente ao ano de 1875 da cronologia, são também apenas mencionadas as pinturas *No atelier*, de Pedro Weingärtner e *A borrasca*, do desconhecido Gustave James. Esta última obra fez parte de um grupo de quatro pinturas apresentadas pelo autor à EGBA de 1875, que,

[10] Idem, p. 231 e 235.
[11] Idem, p. 228. As datas foram aqui acrescentadas.
[12] LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p. 97.

para Teixeira Leite, não teriam despertado maior interesse, assim como a produção total do pintor teria sido considerada "pequena e de valor desigual".[13]

Mesmo no caso dos pintores relevantes citados na coluna "Brasil" da Cronologia, os dados incluídos também não se encontram equilibrados ou foram escolhidos para fornecer determinada noção sobre a vida, a carreira ou a obra do artista. O primeiro mencionado é Agostinho José da Motta com sua pintura *Vista panorâmica de Botafogo tomada do Morro do Pasmado*, de 1859; e no ano seguinte, é citado Vitor Meireles, com sua *Primeira missa no Brasil*.[14] Pedro Américo terá sua primeira inclusão, com a "exposição pública do quadro *Batalha de Avaí*",[15] no dia 28 de setembro de 1877, sem qualquer informação sobre a relevância desta obra monumental ou o debate gerado por sua exibição, na EGBA de 1879, ao lado da *Batalha dos Guararapes*, de Vitor Meireles. Este último só reaparece no ano de 1891, com a exposição do seu *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*.

Outro pintor só será citado novamente no ano de 1909, junto aos comentários sobre a inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro: "O Teatro foi decorado por Eliseo Visconti, que empregou a técnica pontilhista". Realmente Visconti foi responsável pelas decorações principais, na sala de espetáculos – o pano de boca, o teto da plateia e o friso sobre o palco (proscênio); mas foram ignorados os outros decoradores do teatro – Henrique Bernardelli (1858-1936) e Rodolfo Amoedo (1857-1941) que realizaram pinturas

[13] Idem, p. 264.
[14] SCHWARCZ, Lilia. Opus cit., p. 227.
[15] Idem, p. 235.

para as rotundas do *foyer*, assim como o escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931), criador das alegorias instaladas nas fachadas do edifício. São estes três artistas de fundamental importância para o período compreendido pela cronologia, inclusive por sua atuação docente, mas não foram mencionados em nenhum momento. Novamente há na referida coluna "Brasil" um longo período de silêncio sobre a pintura, que só volta a ser citada em 1913, como em todas outras menções, numa nota muito breve e vaga: "O pintor russo Lasar Segall apresenta seus trabalhos no Brasil".[16] E nada mais! O título absolutamente genérico dado à coluna cronológica brasileira cumpre o papel de isentá-la de qualquer responsabilidade quanto a inclusões ou exclusões, mas não se pode ignorar a natureza do catálogo, que tem seu objeto específico na pintura.

Referências ignoradas

É muito intrigante o fato de que esta coluna tenha inserções tão detalhadas sobre os mais diversos assuntos, algumas vezes excessivamente longas, sobretudo no que se refere à política, também fartas referências sobre outros meios de expressão artística, e apenas sobre pintura elas sejam tão absurdamente escassas e haja total silêncio sobre a escultura. Nem mesmo foram aproveitados, na elaboração desta coluna, trabalhos já bastante divulgados, como a cronologia ao final da coleção em dois volumes, *Arte no Brasil*, editada em fascículos pela Abril Cultural,

[16] Idem, p. 260.

em 1979, ou a *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*, por Frederico Morais, em 1995, que poderiam elevar substancialmente o nível do conteúdo relacionado a pintura e escultura na cronologia em questão. Com características bem distintas na amplitude do recorte temporal e espacial, essas duas cronologias publicadas nas últimas décadas do século XX têm seus critérios de inclusão muito bem definidos e coerentes.

A Cronologia de *Arte no Brasil*, por abranger todo o território nacional e um período que vai de 1500 a 1969, distribuído numa tabela por décadas, na coluna também intitulada "Brasil", em contraponto com a outra, "Europa e o mundo",[17] traz referências, absolutamente pontuais, somente das mais importantes questões como pano de fundo. No sumário do segundo volume de *Arte no Brasil*, a cronologia que não indica autor, está definida como: "Quadro comparativo da criação artística no Brasil e no mundo, com apanhado dos fatos históricos e sociais significativos". Fica claro o destaque dado às artes e a condição em segundo plano dos demais acontecimentos. Sua elaboração está montada em critérios precisos e concisos, dando prioridade à criação das obras de escultura, pintura e arquitetura, as quais aparecem em abundância, e indicando também publicações de livros, periódicos culturais e caricaturas. Faz ainda referência à chegada de artistas estrangeiros que trabalharam no Brasil, e às principais instituições artísticas, como escolas, museus, salões. Mesmo que se possa apontar

[17] MANUEL, Pedro (sup. geral). *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 1069-1080.

essa ou aquela exclusão, não se pode negar o equilíbrio e coerência de sua estrutura.

O trabalho de Frederico Morais aborda um recorte temporal e espacial bem menor, que, portanto, permite uma maior amplitude na seleção dos seus elementos integrantes. Na introdução da *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*, o autor conta como nasceu a ideia da publicação e como expandiu seu período retroativamente, por duas vezes. A princípio, iniciaria sua trajetória em 1922, ano da tão propalada Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo. Depois resolveu recuar até 1888, por acreditar que este era o ano da instalação "na Praça Tiradentes, do Ateliê Livre, no âmbito de uma polêmica entre 'modernos' e 'positivistas', cujo desfecho foi a reforma do ensino de belas artes, assinada em 1890".[18] Apesar de o autor ter se ancorado em uma data equivocada, uma vez que todos estes fatos ocorreram durante o ano de 1890, as consequências dos mesmos foram realmente relevantes, fundadoras de nova etapa do ensino artístico no Brasil. O autor justificou ainda o alargamento do período com a inclusão de um artista particularmente significativo:

> A fixação dessa nova data permitia, igualmente, destacar a importante atuação de Eliseu Visconti nas duas primeiras décadas deste século, como pintor (ele é o auge do impressionismo no Brasil), como decorador (Teatro Municipal, Câmara dos Vereadores etc.) e principalmente como pioneiro do design. [...] Era a primeira vez, também, que um pensionista brasileiro na Europa escapava à órbita dos mestres acadêmicos consagrados, para se aproximar de uma forma de arte mais integrada ao cotidiano, o *Art Nouveau*.[19]

[18] MORAIS, Frederico. Opus cit., p. 10-11.
[19] Idem, p. 11.

Mas Frederico Morais percebe que, em se tratando do recorte espacial que ele havia estabelecido a priori – a cidade do Rio se Janeiro – não poderia deixar de incluir um marco indiscutível para as artes no Brasil, que foi a chegada dos artistas franceses em 1816, "que iria introduzir oficialmente o neoclassicismo no país e implantar uma metodologia de ensino das belas artes".[20] E assim, com novo recuo, o autor estabeleceu o início da sua cronologia, que se estende até um ano antes da sua publicação. A seguir, ele estabelece "alguns critérios que nortearam a seleção do material"[21] apresentado, sendo os principais: as exposições coletivas prevalecendo sobre as individuais, e dentre estas, destacando as primeiras mostras dos principais artistas; os salões, grupos e ensino de artes; publicações, instituições e mercado de arte; a data de morte dos artistas e a atuação de artistas estrangeiros em terras brasileiras. Como neste caso a publicação toda se constitui numa cronologia, sua divisão em capítulos é estabelecida justamente por cada década que o período abarca. Essa configuração permite, inclusive, longas análises dos temas considerados mais relevantes, e ainda a inserção de alguns trechos de outros autores. Não obstante, o autor escolheu tratar exclusivamente das Artes Plásticas, não incluindo qualquer referência às artes do som, do movimento, ou das letras, e ignorando totalmente os fatos sociais, científicos, políticos, etc., por mais relevantes ou característicos do período que fossem.

[20] Idem, ibidem.
[21] Idem, p. 13.

Causas possíveis

A equivocada coluna "Brasil" na cronologia do catálogo da mostra *Impressionismo – Paris e a Modernidade*, na sua falta de critério e de atenção ao tema da exposição, mostrou uma seleção diametralmente oposta, na qual privilegia qualquer acontecimento ou outro meio de expressão artística, em detrimento da pintura e da escultura. Com a enorme quantidade de público alcançado pela exposição, a divulgação desta coluna cronológica só fez reforçar um preconceito já bastante arraigado a respeito da arte brasileira do século XIX e primeiras décadas do XX, período recentemente alcunhado dezenovevinte. Segundo Coli,

> A modernidade venceu os chamados "acadêmicos", tão intransigentes em seus critérios, para impor algo semelhante: um autoritarismo eliminando tudo aquilo que parecia diverso dela própria. A história das artes, tal como foi então concebida, promovia a exclusão da alteridade.[22]

O exemplo da cronologia brasileira da exposição *Impressionismo: Paris e a Modernidade* nos revela que esse modelo ainda tem sua força. Compete a nós, pesquisadores que temos trabalhado no sentido de resgatar e iluminar a arte brasileira do dezenovevinte, para que ela seja vista com olhos desimpedidos, repensarmos nossas estratégias e formas de divulgação dos nossos avanços. Buscar sintetizar nossos resultados em uma cronologia constantemente atualizada, que realmente

[22] COLI, Jorge, opus cit., p. 9.

destaque a produção artística mais relevante do período, a fim de evitar exclusões inadmissíveis e inclusões incoerentes.

Recursos disponíveis

Em tempos de interatividade e divulgação imediata pela internet, não seria difícil elaborar essa cronologia com a participação efetiva de todos os colegas que pesquisam o período. E creio que, a princípio, enquanto o processo toma forma e volume, nada mais indicado do que hospedá-lo no site *Dezenovevinte*, que já vem trabalhando brilhantemente para a divulgação da arte brasileira desse entresséculos. Os pesquisadores interessados na empreitada poderiam colaborar, inclusive, na seleção dos critérios, formatos e limites temporais a serem adotados, para proporcionar coerência e equilíbrio à publicação.

Mas o sistema possibilitaria, certamente, dois ou três níveis de pesquisa pelo internauta: um bastante sintético, que poderia ser inspirado na cronologia de *Arte no Brasil*; um mais completo e detalhado, a exemplo da *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*; e outro que forneceria as fontes primárias de cada informação e o nome do historiador da arte responsável. Poderiam também ser incluídos *links* que remetessem às imagens das obras citadas e a fotografias de época.

Além disso, seria facultada a seleção de determinados itens a partir de uma lista de opções, tais como: criação de obras de pintura e escultura; artistas brasileiros nas

exposições estrangeiras; artistas estrangeiros no Brasil; exposições individuais e/ou coletivas; prêmios conquistados; nascimento e morte, período de formação e atuação dos artistas; instituições, publicações e mercado de arte; decoração de edifícios públicos; dentre tantos outros. Desta forma, seria possível conseguir a montagem de uma cronologia de acordo com os interesses de cada visitante do *site*. São muitas as possibilidades de construção deste documento, porém, certamente, ela deve proporcionar a representatividade da arte produzida em cada região geográfica do país.

O caráter coletivo da elaboração da cronologia poderia ter como princípio a participação de pesquisadores membros do CBHA, ou indicados por estes. Após uma etapa inicial de estruturação e implantação, pode-se buscar o patrocínio de algum órgão de fomento, para criar um ambiente virtual específico para hospedar a cronologia e manter constante a sua alimentação, com as mais recentes pesquisas sobre a arte brasileira do dezenovevinte. O essencial, sobretudo, é manter o foco salientado por Coli:

> Ora, entender de verdade as artes é saber vê-las na sua complexidade concreta. [...] Para desenvolvermos os estudos que busquem dar a esse universo artístico sua plena significação, não há dúvida, é preciso partir da obra.[23]

[23] Idem, p. 21.

Índios no salão de arte: representação étnica na escultura do século XIX

Paulo Knauss - Professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense e Diretor-Geral do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro

Em 1856, durante sua estada no Rio de Janeiro para preparar o projeto de execução da estátua do imperador d. Pedro I, o escultor francês Louis Rochet se dedicou a preparar estudos para sua criação artística.[1] Destes estudos, até os dias de hoje, restaram 12 bustos em terracota e coloridos de índios do Brasil, existentes ainda hoje no Museu do Homem, em Paris. Estas imagens policromadas, certamente, serviram para o desenvolvimento dos rostos das figuras alegóricas do pedestal da estátua eqüestre de d. Pedro I. O acréscimo da indumentária e a composição com corpo de movimento expressivo, além do acompanhamento de elementos da fauna regional completaram a criação das alegorias indígenas.[2]

Depois de retornar à França, em 1856, e ainda antes da inauguração da escultura pública na cidade do Rio de Janeiro, em 1862, Louis Rochet preparou a estátua

1 Consta na *Folhinha Laemmert*, de 8 de julho de 1856: "Chegou da Europa no vapor Cadiz o Sr. Luis Rochet, estatuário incumbido da elevação da estátua eqüestre que se vai erigir na corte ao fundador do Império." Citado em: FERREZ, Gilberto. A obra de Eduardo Laemmert. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro: v. 331, 1981, p. 204. [Agradeço à Maria Isabel Lenzi esta indicação.]

2 Cabe indicar que essa combinação de elementos autóctones e da fauna vai ser retomada na escultura francesa na obra de Ernest Barrias, *Les Nubiens* ou *Chasseurs d´alligators*, datada de 1894, existente no Museu d´Orsay, em Paris, França.

eqüestre e as faces do pedestal, reunindo depois as partes do conjunto escultórico monumental todo em bronze. Antes mesmo de realizar a instalação do outro lado do Atlântico, o escultor francês se encarregou de divulgar a criação de sua obra. Assim, no salão de arte francês do ano de 1861, na cidade de Paris, a escultura monumental encimada pela estátua eqüestre de d. Pedro I e as alegorias indígenas do pedestal ocuparam com destaque o centro do jardim dedicado à escultura do salão daquele ano. Além da posição central, a escala monumental fazia a obra de Rochet despontar no espaço da exposição.[3]

O salão de 1861 não é um certame artístico de destaque na história da arte européia, ainda que mais de 4 mil peças tenham sido expostas. O gigantismo progressivo daquela instituição das artes francesas conduziu a organizar o salão por galerias dedicadas a cada um dos gêneros artísticos e por ordem alfabética dos artistas. As estátuas ficaram distribuídas no jardim. Vivia-se uma época em que a pintura ainda concentrava a atenção da crítica e do público, pois era a referência principal para as artes. As telas de Gustave Courbet e Jean-François Millet se destacaram, entre outras, marcando a afirmação do gosto do realismo nas artes. Ao lado disso, as pinturas de temas da mitologia clássica de Puvis de Chavannes e Cabanel continuaram a atrair os olhares. A escultura não era o foco

[3] A disposição do salão de escultura é descrita por DU CAMP, Maxime. *Le salon de 1861*. Paris: A. Boudilliat & Cie. Eds., 1861. p. 173. Contamos ainda com a fotografia de Pierre Ambroise Richebourg, incluida no álbum *Salon de Pentures, 1861, par Richebourg Photographe à Paris*, existente no acervo da Bibliothéque de L´Arsenal, em Paris. Disponível em : gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84470789. A referência do original devo à generosidade da Profa. Ana Cavalcanti.

principal da crítica, mesmo assim, é possível observar suas tendências e vertentes naqueles tempos do salão de 1861.

Entre as 500 obras escultóricas expostas no salão, a estátua do imperador brasileiro criada por Louis Rochet ganhou uma posição destacada no circuito de exposição, mas não chegou a ser um objeto valorizado pela atenção da crítica. Uma razão, talvez, fosse porque a obra estava posicionada de modo demasiadamente distante, como sugeriu Maxime du Camp, evitando o julgamento do olhar mais detalhista.[4] A fotografia de Pierre-Ambroise Richebourg não permite confirmar este comentário do autor, ainda que seja possível observar que a disposição do jardim dificultava ver a obra por um bom ângulo devido à falta de distância adequada. Não se pode esquecer, porém, que eram muitas as peças em exposição, de modo que a obra de Rochet certamente se dissolvia no contexto geral muito povoado de obras artísticas. Por outro lado, na França do Segundo Império, certamente a imagem de um imperador, ainda que tropical, não poderia ser desprezada, o que também pode justificar sua posição privilegiada no circuito de visitação, além da escala própria da obra. Não sem razão, a crítica destacou a presença da obra devido a sua monumentalidade. Os que não consideraram belo o projeto apresentado tomaram o cuidado de relativizar seu juízo, pois afinal uma escultura monumental deve ser avaliada no seu lugar de implantação, desconhecido para os críticos de arte europeus.[5] Théophile Gautier, por

[4] Cf., *Idem*. p. 174.

[5] Julgamento crítico ao projeto da estátua eqüestre de d. Pedro I, encontra-se, por exemplo em: BÜRGER, W. *Salons de W. Bürger, de 1861 à 1868*. organização de Théophile Thoré & Marius Chaumelin. Paris: Jules Renouard, 1870. t. I. p. 159.

exemplo, definiu a obra como “uma grande escultura de exportação”.[6]

Contudo, no salão francês de arte de 1861, a estátua eqüestre do imperador fo apresentada com as alegorias do pedestal que tinham os índios como figuras centrais. Estas peças do conjunto escultórico chamaram mais a atenção de alguns críticos para a criação tropical de Louis Rochet. O interesse despertado certamente se deve ao fato de que num salão francês de arte não era comum a apresentação da figura esculpida de índios do Brasil, acompanhados das figuras de elementos da fauna sul-americana. Animais exóticos, como o tamanduá, o jacaré e a capivara, seguramente atraíram a curiosidade dos visitantes parisienses. Apesar dessa excepcionalidade, as figuras esculpidas dos índios do Brasil se integraram plenamente no debate sobre as tendências de época da escultura que havia se afirmado como parte do gosto artístico na França da época, que modernamente a crítica de arte reuniu sob a rubrica de escultura etnográfica. [7]

Em *L´Artiste*, Francis Aubert sublinhava que Rochet era o primeiro a esculpir a imagem de selvagens, destacando o fato de que havia resolvido bem a representação das figuras apesar da falta de tradição do seu tratamento na escultura européia. Segundo o crítico francês, Rochet havia conseguido representar a força e a inteligência inculta dos selvagens, enfatizando, porém, que

[6] Cf., GAUTIER, Theóphile. *Abécédeaire du salon de 1861*. Paris : E. Dentu, 1861. p. 415.

[7] Cf., LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette *et alii. La sculpture ethnographique*; de la *Venus hottentote* à la *Tehura* de Gauguin. Paris : Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1994.

em sua figura predominava uma dignidade firme mesclada com a melancolia que é peculiar à etnia representada e, finalmente, arrematava: "*ils sont vrais, et pourtant ils sont beaux*" (eles são verdadeiros, e apesar de tudo eles são belos).[8] Evidencia-se aí o laço entre verdade e beleza que envolve todo o debate e julgamento sobre a criação da escultura etnográfica em que insere a obra de Rochet e que a insere na discussão sobre as relações entre ciência e arte própria daquele contexto da história da escultura.

Por sua vez, na *Gazette des Beaux-Arts*, o crítico León Lagrange contrapôs a criação de Rochet à obra de Cordier e de Leboeuf, dois escultores consagrados no mundo da arte francesa daquele tempo e que também colocaram sua criação mais recente em exposição no salão de 1861. Charles Cordier expôs *Capresse ou négresse des colonies* e Charles-François Leboeuf apresentou *Spartacus noir*, ambas tematizando figuras de negros.

Cordier, expoente da escultura etnográfica francesa, aparecia naquele ano com mais uma peça que tematizava o mundo colonial, atraindo atenção para o debate sobre o colonialismo, o que marca sua obra artística. Em 1867, Cordier apresentaria a mais provocadora de suas criações – *Aimez-vous les uns les autres* – em que representava um abraço interétnico entre uma criança branca e outra negra, numa combinação de mármore escuro e claro. Mas é naquele ano de 1861 que o famoso escultor francês surgiu com uma peça que não é necessariamente a mais valorizada de suas criações na história da crítica, mas

[8] Cf., *Idem*. p. 41.

que foi adquirida pelo Ministério da Casa do Imperador Napoleão III e que atravessou o tempo e se tornou um dos ícones do museu d´Orsay desde sua criação em dias recentes.[9]

No caso de Leboeuf, a obra em mármore apresentada era caracterizada por uma marca classicizante. A própria construção temática da figura de um negro era contagiada pela leitura do mundo clássico, pois associava a questão da escravidão moderna ao herói da resistência escrava da Antiguidade romana. Acompanhando o gosto clássico, a escultura exposta em 1861 salientava a anatomia da figura humana, sem ser propriamente uma imitação grega ou romana. Em sua expressão feroz o personagem esculpido portava um tacape que encarnava o ato da revolta social. O comentário do crítico da *Gazette des Beaux Arts* reconhecia nestes artistas o princípio de idealização e a referência ao modelo antigo, enquanto atribuía a Rochet a reprodução de formas banais, desqualificando assim suas imagens indígenas.[10] Vale apontar que, desse modo, as figuras indígenas de Rochet pareciam menos idealizadas ao olhar do crítico do que surgem aos olhos de hoje.

O movimento da escultura etnográfica francesa, portanto, colocava em questão tradições da escultura européia. De um lado, interrogava o destino do classicismo

[9] Máxime du Camp anota: "...esta *Mulata* não equivale à *Núbia* que o sr. Cordier expôs em 1852 e que, até nova ordem, continua a ser o melhor de sua obra." [« ...cette *Capresse* ne vau pas la *Nubienne* que M. Cordier a exposée en 1852, et qui, jusqu´a nouvel ordre, reste son oeuvre la meilleure. »] Cf. DU CAMP, Maxime. *Le salon de 1861*. Paris: A. Boudilliat & Cie. Eds., 1861. p. 11.

[10] Cf., LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette *et alii. La sculpture ethnographique*; de la *Venus hottentote* à la *Tehura* de Gauguin. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1994. p. 42.

na escultura, mas de outro interrogava o legado da tradição realista da escultura francesa. Esse contraponto se instala na crítica, por exemplo, em torno da comparação entre a obra de Charles Cordier e Jean-Baptiste Carpeaux, atribuindo ao último uma marca mais fiel à tradição realista ao insistir mais nos caracteres étnicos, enquanto na obra do primeiro a expressão ganha ênfase maior. Nesse sentido, o debate francês sobre a obra de Rochet caía nos mesmos termos do debate geral da época sobre a escultura etnográfica, identificando-se com uma vertente mais realista. De todo modo, é possível destacar que no campo da escultura etnográfica francesa ganhou mais fama a vertente que tendia a valorizar a dimensão expressiva das figuras representadas, elaborando olhares e gestualidade que dramatizavam a figura humana salientando sua dignidade e altivez, contribuindo especialmente para rever a representação dos povos não europeus no universo da cultura ocidental. O interesse pela indumentária, que, ao mesmo tempo, serve à distinção étnica e completa a expressão da figura acompanha esse movimento de redefinir os sentidos das identidades étnicas naquele contexto histórico europeu.

O bronze predominou na difusão da escultura etnográfica, tal como no caso da obra de Louis Rochet. Mas a evolução da obra de Charles Cordier destacou as possibilidades de exploração da policromia na escultura ao valorizar a mistura de materiais.[11] Além de servir

[11] Cf., PAPET, Edouard. «Avoir le courage de sa polychormie»: Charles Cordier et la sculpture du Second Empire. *In* : BARTHE, Christine *et alli*. *Charles Cordier*; *l'autre et l'ailleurs*. Paris : Ed. de La Martiniere, 2004.

para salientar a elaboração plástica, essa característica constitui também uma particularidade distintiva de uma vertente da escultura etnográfica e do gosto da época. [12] A obra de Rochet, porém, não acompanhou essa tendência policromática, aproximando-se mais da criação de Carpeaux, autor da famosa *La Negresse*.

Contudo, interessa frisar nesse caso, que a criação escultórica de Louis Rochet em torno das figuras indígenas do Brasil se definiu nos quadros da arte européia de seu tempo, respondendo a um programa artística que ganhou diferentes soluções plásticas.

Imagem cívica

Louis Rochet foi um escultor francês do século XIX de relativo sucesso, cuja vida e obra foram marcadas pelo contato com o Brasil. Em 1855, Rochet obteve o terceiro lugar no concurso público de projetos para a estátua equestre de d. Pedro I, imperador do Brasil.[13] O projeto do monumento era antigo. No concurso de projetos, o primeiro lugar coube à criação do brasileiro João Maximiano Mafra, professor da Academia Imperial das Belas Artes, e, em segundo lugar, foi selecionado o projeto do alemão Ludwig Georg Bappo. Considerando a magnitude da obra e as dificuldades técnicas de sua realização no Brasil,

[12] Cf., LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. *Op. cit*.

[13] Os documentos do concurso se dividem entre os acervos do Museu d. João VI, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) e o Arquivo Nacional. Na primeira instituição, encontram-se os desenhos dos projetos concorrentes; na segunda instituição, há fotografias de Henrique Klumb das maquetes apresentadas e do projeto vencedor.

mesmo não sendo vencedor, Louis Rochet recebeu a encomenda da obra para realizar o projeto vencedor na França.[14] Assim, o escultor francês realizou duas viagens ao Brasil previstas em seu contrato: a primeira em 1856, ano da encomenda do serviço, para estudar os meios de realização da obra e recolher as informações necessárias à confecção do conjunto monumental; e a segunda em 1862, ano da montagem e inauguração do monumento público na cidade do Rio de Janeiro, para dirigir os trabalhos de sua instalação.

O projeto original terminou ganhando adaptações que inscreveram na concepção da obra a marca do escultor francês Louis Rochet, o que junto com as qualidades de sua realização permitem dizer que o artista francês é o autor dessa grande obra de escultura pública no Brasil. Contudo, não há como negar que o artista respondia a um programa artístico brasileiro dado pelo concurso e o processo de encomenda da obra.[15] Ainda que a criação da estátua eqüestre do imperador estivesse determinada pelo projeto original de Maximiano Mafra, coube ao artista francês realizar a concepção final da escultura. Segundo Jorge Coli observa, nesse caso, "há um ótimo caso de cruzamento entre projeto brasileiro, olhar de fora, 'alta' e 'baixa' cultura".[16]

[14] Consta que a primeira escultura fundida em bronze no Brasil foi *O Gênio de Franklin*, de autoria de Almeida Reis, no ano de 1885.

[15] Cf., KNAUSS, Paulo . Projeto premiado: a estátua eqüestre de d. Pedro I no desenho de Maximiano Mafra. In: MALTA, Marize (Org.). *O ensino artístico, a história da arte e o Museu d. João VI*. 1 ed. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010, v. 1, p. 161-170.

[16] Cf., COLI, Jorge. Idealização do índio moldou a cultura nacional. *Folha de São Paulo*. http://www.1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/imagens5htm. acesso em 5/3/2010.

Posteriormente, coube também a Louis Rochet criar a estátua de José Bonifácio, inaugurada em 1872, no largo de São Francisco de Paula, na cidade do Rio de Janeiro, objeto central das comemorações dos 50 anos da Independência do Brasil.[17] A segunda escultura pública completava a narrativa proposta pela primeira, expondo uma certa leitura da história da afirmação do estado nacional no Brasil. Acrescenta-se à obra de Rochet no Brasil, ainda, uma estátua da imperatriz Teresa Cristina entregue também em 1872. Definitivamente, portanto, mesmo sendo de um francês, a obra artística de Louis Rochet encontrou no Brasil um dos seus destinos. Sua influência se estendeu sobre a escultura no Brasil, ao receber em seu ateliê francês o artista brasileiro Almeida Reis, aluno da Academia Imperial das Belas Artes e que recebeu o prêmio de viagem no ano de 1866.

É preciso destacar, no entanto, que a criação dos índios do pedestal da estátua equestre de d. Pedro I participava de um projeto de escultura que contava em bronze a história da afirmação do estado nacional no Brasil. O conjunto escultórico final se organiza a partir do guarda-corpo que circunda a obra escultórica registrando em cada uma de suas colunas as datas da história da Independência nacional até a outorga da Constituição do Império do Brasil. O pedestal é composto de representações alegóricas da geografia da unidade nacional, representando os rios da integração territorial, tratados pela imagem escultórica com a figura

[17] Para uma caracterização da inauguração da estátua, veja-se: KNAUSS, Paulo ; KRAAY, Hendrik . A inauguração da estátua de José Bonifácio na visão de um correspondente estrangeiro, 7 de setembro de 1872. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro: v. 171, p. 279-289, 2010.

de índios e de elementos da fauna regional. Encimando o conjunto, a estátua eqüestre do imperador trazendo na mão o *Manifesto das Nações*, o primeiro documento de afirmação da Independência nacional. A integração das partes da composição traduz simbolicamente uma estrutura narrativa baseada em representações do tempo da história – as inscrições do guarda-corpo, o espaço da história – as alegorias do pedestal, o sujeito da ação histórica – a estátua do imperador e o produto da ação histórica – o *Manifesto das Nações* - na mão do imperador, e que apresenta uma leitura da construção do Estado nacional.[18]

Nesses sentido, assim como os animais, os índios em escultura surgem na composição geral como elementos naturais da terra. Inseridos no conjunto escultórico, as imagens indígenas revestem-se de significado cívico, o que justifica sua inscrição na obra caracterizada pela lógica do monumento.

Iconografia nacional

É assim que os índios do pedestal da estátua eqüestre do imperador d. Pedro I se consagraram como um marco na iconografia nacional do Brasil. Até hoje, na cidade do Rio de Janeiro, o pedestal chama atenção pelas figuras indígenas que guardam o conjunto escultórico em bronze. Pela primeira vez, no Brasil, a imagem de índios da terra ganhou lugar de destaque em praça pública, na capital do Império

[18] CF., KNAUSS, Paulo A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. *19&20*. Rio de Janeiro: v. V, n. 4, out./dez. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm. Acesso em: 20/05/2010.

do Brasil na época de sua inauguração em março de 1862. O passante diante do monumento não resiste em contornar o conjunto escultórico e conhecer os seus elementos. É a presença da figura dos índios que mais chamam atenção, não apenas por sua posição mais próxima na altura que a imagem do imperador, mas igualmente pelo fato de que por meio da direção de seu olhar conduzem a atenção do espectador. Cada índio aponta seu olhar para uma direção diferente.

Essas alegorias escultóricas ganharam um sentido especial naquela época de afirmação do pensamento do indianismo que estabelecia uma leitura da história do Brasil, tendo o indígena idealizado como símbolo da construção nacional. Ao mesmo tempo, o inidanismo compunha um programa artístico peculiar à história da arte no Brasil do século XIX. Naquele contexto do Segundo Reinado brasileiro, a obra de Louis Rochet abria o campo da escultura ao indianismo com as alegorias do pedestal da estátua do primeiro imperador brasileiro. Mais tarde a criação escultórica de Almeida Reis, Francisco Manuel Chaves Pinheiro e Rodolfo Bernardelli, também apresentariam sua contribuição artística para esse universo de promoção da imagem do índio brasileiro na escultura. Ainda que a imagem alegórica dos índios fosse usada desde o período colonial para identificar a América, é na segunda metade do século XIX que as artes plásticas vão integrar o movimento de promoção do índio como ícone do Império do Brasil, tratando sua história de resistência como medida da afirmação da nação e da cultura nacional,

definindo o que era próprio e peculiar ao Brasil. As versões artísticas, porém, não se igualam, pois as vertentes de gosto distinguem as obras dos artistas citados.

Não se pode negar que o tema indígena participa do repertório do universo cultural do romantismo no século XIX brasileiro. A comparação, porém, evidencia diferenças marcantes da escultura dos artistas. Na obra de Rochet, os corpos das estátuas indígenas do pedestal da obra de 1862 são de gestualidade expressiva, reforçada por rostos que se comunicam com o expectador da obra. Resultado do estudo do artista, as marcas étnicas particularizam os rostos indígenas de acordo com a sua origem. A expressividade corporal não carrega a marca étnica da composição, ainda que seja fundamental na valorização do exercício escultórico. Todavia, enquanto o rosto e os elementos da indumentária distinguem as figuras indígenas, o corpo não tem um tratamento que particularize etnicamente as figuras, destacando-se o domínio da musculatura e do movimento gestual na composição escultórica. Materiais de estudo que Rochet possuía indicam também a dedicação do artista à pesquisa das marcas faciais que poderiam distinguir os índios, evitando também a generalização. No catálogo de sua coleção, encontram-se as indicações de cerca de 30 litografias de retratos de índios provenientes da obra de Spix e Martius.[19]

Usualmente, considera-se que o indianismo na cultura brasileira teve como fonte a literatura, tendo servido principalmente de fonte para a criação na pintura.[20] A

[19] Cf., *Catalogue des Sculptures*...de M. Louis Rochet..., par Horsin Déon.... Paris: 1878.
[20] Ver, por exemplo, PEREIRA, Sonia, Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo

historiografia costuma tomar como referência inaugural da tendência artística a famosa tela de Vitor Meireles, *Moema*, apresentada ao grande público na exposição geral de belas-artes de 1863. Nesse caso, deixa de apontar o caráter antecipador da obra de Rochet e da escultura que apresentou no ano de 1862, por ocasião da inauguração do conjunto da estátua eqüestre do imperador d. Pedro I, as alegorias do pedestal que tematizavam a figura de índios e firmavam o programa artístico do indianismo.

Além disso, a criação de Rochet tem lugar claro no campo da escultura no Brasil. A influência de suas imagens de indígenas é evidente no desenvolvimento da alegoria escultórica *Rio Paraíba do Sul* de autoria de Almeida Reis, com data de criação de 1866/1867. A retomada do tema fluvial se relaciona evidentemente com as alegorias da estátua eqüestre que tinha a mesma inspiração temática. A cabeça de características descritivas, com o corpo de contorção expressiva, também identifica a filiação. As dimensões da obra (146 x 120 x 97 cm), igualmente aproximam a criação do mestre e do discípulo. Além disso, como a obra foi concebida no tempo em que esteve na França estudando com Louis Rochet, é de se supor que Almeida Reis tenha se favorecido dos modelos de cabeça de índios reunidos pelo escultor francês a partir de sua temporada no Rio de Janeiro na década de 1850.

Por sua vez, a conhecida *Alegoria do Império*, de Chaves Pinheiro, de 1872, ano do cinqüentenário da Independência do Brasil, representa um índio de corpo

Horizonte: C/Arte, 2008.

rígido que se distingue por uma indumentária guerreira.[21] Ao contrário da escultura de Rochet, o rosto do índio de Chaves Pinheiro não acentua as marcas étnicas. O corpo rígido também contrasta com a escultura do artista francês. O cetro e o escudo com as armas imperiais que a figura porta, certamente, não corresponde a nenhuma das culturas nativas da terra do Brasil e se relaciona antes com a caracterização de um soldado dos tempos clássicos. Há, portanto, um evidente exercício classicizante na construção da imagem do indígena do artista brasileiro Chaves Pinheiro, que corresponde a intenção de criar um emblema nacional.

No caso de Rodolfo Bernardelli, ainda que sua produção em torno da imagem do indígena apresente variações ao longo de sua trajetória, ressalta-se a preferência pela figura feminina, valorizando a dimensão psicológica de cada figura esculpida. Assim, não são as características étnicas que são sublinhadas nas figuras indígenas de Bernardelli, mas antes a personalidade da personagem representada. Especialmente em torno de *Faceira*, realizada no ano de 1880, Gonzaga Duque anotou essa marca da obra. Pode-se dizer, ainda, que a expressão corporal das figuras de Bernardelli também é valorizada, mesmo que de outro modo, na obra de Louis Rochet. Importa sublinhar que a exploração da figura indígena na escultura do século XIX no Brasil apresentou diferentes tratamentos da representação étnica. [22]

[21] Uma apresentação da obra escultórica de Francisco Chaves Pinheiro se encontra em: ALFREDO, Fátima. Francisco Manuel Chaves Pinheiro e sua contribuição à imaginária carioca oitocentista. *19&20*, Rio de Janeiro: v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/fmcp_fa.htm. Acesso em: 20/05/2010.

[22] A escultura indianista de Rodolfo Bernardelli é tratada em: SILVA, Maria do Carmo

Contudo, considerando que o indianismo era uma tendência das idéias e do gosto no Brasil do século XIX, as imagens de índios no pedestal da estátua eqüestre surpreendem pelo fato de indicar que a obra de um francês foi capaz de antecipar essa tendência no campo da escultura, respondendo ao programa artístico do Brasil. Considerando, porém, a inserção de sua obra no movimento da escultura etnográfica francesa de seu tempo, pode-se entender como o escultor francês absorveu tão bem o programa escultórico brasileiro representando figuras de índios do Brasil em escultura. O sentido pioneiro do indianismo brasileiro que pode ser atribuído às suas peças de marca etnográfica se combinou perfeitamente ao modo europeu de representar a diversidade das culturas em escultura. É no entrecruzamento de programas artísticos que se situam as imagens dos índios de Rochet na escultura. Certamente, a confluência com os debates da arte européia do seu tempo permitiu que Louis Rochet se integrasse tão bem ao universo da arte do indianismo no Brasil.

Não se pode esquecer, porém, que Louis Rochet apenas desenvolveu o projeto do brasileiro Maximiano Mafra, que venceu originalmente o concurso. Assim, a idéia de explorar a imagem indígena em associação com a imagem do imperador não foi propriamente do escultor francês e pode-se atribuir sua inserção na ordem do indianismo não a um movimento pessoal, mas ao seu encontro com o mundo das artes no Brasil. Porém, ao desenvolver o

Couto da. Representações do índio na arte brasileira do século XIX. *RHAA*. Campinas*:* n. 8. p.63-71. http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%208%20-%20artigo%205.pdf. Acesso em: 20/06/2010.

projeto, Rochet redefiniu a proposta original com apoio da comissão que acompanhou e aprovou a sua solução final apresentando nas faces mais largas do pedestal um par de figuras indígenas, ao invés da figura individual, que ficou mantida no caso das faces mais estreitas.[23] Desse modo, pode-se dizer que o escultor francês se comprometeu efetivamente com o projeto, aprofundando os elementos da proposta original, valorizando a presença indígena na escultura. O fato é que a partir da encomenda que recebeu, o repertório da criação artística de Rochet se inseriu no universo do indianismo oitocentista brasileiro, fazendo dele um personagem decisivo dessa vertente da arte no Brasil, permitindo mesmo caracterizar suas figuras indígenas em bronze como produto da construção da arte nacional.

[23] O relatório de Rochet apresentado à Academia Imperial das Belas Artes foi publicado por Alfredo Galvão com a seguinte referência: "Estátua Eqüestre do Senhor D. Pedro I - Contrato do Sr. Rochet, Estatuário, e Proposta apresentada por ele à Comissão – Em 1856 - Typ. Dous de Dezembro, de Paula Brito – Impressor da Casa Imperial - Rio de Janeiro". Segundo Alfredo Galvão, a publicação seria parte do acervo da biblioteca da Sociedade Brasileira de Belas Artes, no Rio de Janeiro que se encontra fechada há alguns anos. Cf., KNAUSS, Paulo. Projeto premiado... *op. cit.* [Agradeço a Douglas Thomaz de Oliveira este levantamento de dados.]

Orientalismo de Vanguarda

Rosana Pereira de Freitas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Orientalismo, sentenciou Edward Said, é a "instituição autorizada" a lidar com o Oriente. Autorizada a descrevê-lo, ensiná-lo, colonizá-lo. Trata-se de um discurso, no sentido foucaultiano do termo, que desde fins do século XVIII, adquiriu tal força que todo aquele que se dedica ao tema estaria sujeito às constrições ao pensamento por ele impostas. A estadia de Mário Pedrosa no Japão é um fato conhecido, embora pouco explorado em sua biografia. Quando não foi simplesmente suprimida, sua vivência nipônica foi obliterada em favor de uma nota de interesse sobre a arte oriental ou o signo caligráfico, sempre no contexto do abstracionismo. Embora constitua um fato digno de nota, ele até hoje foi pouco explorado pelos estudiosos brasileiros. O presente projeto pretende contribuir para reduzir tal lacuna, ao revisitar o Mário Pedrosa "orientalista".

Palavras-chave: Orientalismo. Mário Pedrosa. Arte Asiática.

Abstract: According to Edward Said, Orientalism is the "corporate institution" authorized to deal with the East. It is the institution authorized to describe it, to

teach it, colonize it. It is a discourse in the Foucaultian sense of the term. Since the late eighteenth century, Orientalism has acquired such strength that everyone who is dedicated to the theme would be subject to thee thoughts and constraints imposed by this discourse. Mário Pedrosa's stay in Japan is a well-known fact, although little explored in his biography. Sometimes simply suppressed, his his Nipponese experience was obliterated in favor of a single note of interest on Oriental Art or Calligraphy, always in the context of abstractionism. Although it is a remarkable fact, it has been little explored by Brazilian scholars. This paper aims to reduce this gap by revisiting the "Orientalism" in Mário Pedrosa.

Keywords: Orientalism. Mário Pedrosa. Asian Art.

Os prolegômenos

Exponho aqui parte das minhas inquietações – reunidas em um anteprojeto de pesquisa individual, esboçado há pouco menos de um ano – acerca de uma das grandes instituições com as quais aqueles que pretendem dar curso à reflexão sobre arte recente, no Brasil, são fadados, cedo ou tarde, a lidar: Mário Pedrosa. Para atender a nossos interesses, a ela se faz necessário acrescentar outra instancia, também já descrita na literatura sobre estudos culturais como "instituição": o Orientalismo. Reservo assim

aos propositores do tema “Arte e suas Instituições”, que dá título ao XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de Historia da Arte, para o qual o presente texto é dirigido, a um só tempo meus agradecimentos e algo da responsabilidade pela precipitação em tornar públicas tais preocupações. Apresento um texto prematuro, pois ainda me encontro em fase de elaboração do plano de pesquisa.

Em momento tão importante, de consolidação dos nossos cursos de graduação na área de História da Arte, a reflexão – e o acesso dos nossos estudantes a ela – sobre as Instituições e a institucionalização da Arte retorna apropriada e oportunamente. Quando o tema é fértil, todos os demais assuntos para elem convergem. Compartilho, portanto, meu desassossego ao me aproximar do entrecruzamento, do encontro, de duas instituições, como anunciado no título.

Do Orientalismo e da distância

Orientalismo, sentenciou Edward Said, é a “instituição autorizada” a lidar com o Oriente. Autorizada a descrevê-lo, ensiná-lo, colonizá-lo. Trata-se de um discurso, no sentido foucaultiano do termo, que desde fins do século XVIII, adquiriu tal força que todo aquele que se dedica ao tema estaria sujeito às constrições ao pensamento por ele impostas.

Assim, desde o final dos anos 70, sob a égide das críticas derivadas do Orientalismo de Edward Said, ou contra elas, o meio acadêmico, marcadamente os estudiosos da

cultura oriental, têm sido forçado a um reposicionamento. Entretanto, no Brasil, ao aprofundamento e às revisões realizadas no âmbito dos estudos culturais e literários, não se seguiu, como talvez se pudesse esperar, movimento análogo – ao menos não nas primeiras décadas e até hoje não nas mesmas proporções – nas pesquisas relacionadas às artes visuais, no que diz respeito à Arte Asiática. A criação – quase concomitante – de três novos cursos de graduação em Historia da Arte que prevêem a disciplina "Arte Oriental" criou uma demanda explícita pela consolidação de tal área. E para que isso ocorra é imperativa a reflexão sobre a contribuição de nossos intelectuais sobre o assunto.

Se, no exterior, nas últimas décadas do século passado, a disciplina conhecida como "Arte Oriental", além de abandonar tal rótulo, migra, no interior dos museus, dos departamentos de arqueologia, antropologia e artes decorativas para outros que se pretendem "eminentemente artísticos", em favor de sua retomada e reintegração em abordagens mais específicas, no Brasil, talvez à exceção do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, a contribuição de nossos intelectuais de primeira ordem para os estudos de arte oriental e suas relações com a produção nacional e internacional segue parcamente estudada. Acreditamos ser útil refazer o percurso dos nossos autores, lembrar o nosso passado comum, nossa posição desde o contexto das Grandes Navegações. Aproveitar o esforço da historiografia portuguesa em reclamar o pioneirismo da globalização para Portugal, revisitar crônicas e textos de viagens escritos, em primeira mão, em português.

No texto “Uccidere un mandarino cinese: le implicazioni morali della distanza” – Matar um mandarim: as implicações morais da distância –, o italiano Carlo Ginzburg, que naturalmente nada tem contra os chineses, trata dos efeitos da distância física e temporal sobre a moral. Nos fala do excesso de distância, da distância como desumanização. E sua relação com “nossa fraca imaginação moral”, como ele diz.

Ginzburg pergunta ao leitor: você leitor – e você aí, meu paciente leitor destas linhas – seria capaz de matar alguém? Mataria um mandarim chinês, sem causar-lhe dor, e sem que ninguém ficasse sabendo, se fosse possível herdar-lhe toda a fortuna?

Ao leitor minimamente familiarizado com a literatura produzida em língua portuguesa, a história do mandarim soa, de imediato, familiar. Eça de Queiroz! Nem Chateaubriand, nem Rousseau ou Balzac, ou qualquer outro entre os autores a quem Ginzburg, ou Edward Said se referem. No livro “O Mandarim”, o autor português constrói sua trama a partir do mesmo argumento, com o acréscimo da figura tentadora do diabo: um europeu mata um mandarim chinês, apenas com o pensamento, ou apertando uma campainha, sem causar-lhe dor e herdando-lhe toda a fortuna. E sem que ninguém fique sabendo. Em Eça, o personagem não consegue ser feliz em sua nova vida, e parte rumo ao Oriente, para encontrar a família do falecido. Ao tentar se casar com a viúva, para “reparar o dano”, é questionado se fala a língua local. Sim, conheço duas palavras, responde: mandarim e chá. Seu

interlocutor esclarece que mandarim foi algo inventado pelos estrangeiros, reduzindo seu vocabulário a uma única palavra.

O final do artigo de Ginzburg é pessimista, diz que "Nossa capacidade de contaminar e destruir o presente, o passado e o futuro é incomparavelmente maior do que nossa fraca imaginação moral." Ele está sendo benjaminiano, e logra ser ainda mais melancólico e pessimista que o formulador do paradoxo não linear da história.

Ameaça desaparecer todo o passado que não é recuperado, dotado de significado, apropriado pelo presente, nos diria Benjamin. Não sabemos lidar com o passado, o presente ou o futuro, sentencia Ginzburg. E não temos imaginação.

A China é vizinha

Há alguns anos, Teixeira Coelho, ao escrever sobre a mostra de arte contemporânea chinesa apresentada no MASP, "China: Construção/ Desconstrução" dá o seguinte titulo a seu texto: "A próxima China". É preciso reforçar a ambigüidade da expressão escolhida para sua apresentação, pois ele se refere, ao final dela, explicitamente, ao filme de Marco Bellocchio "La Cina é vicina", de 1967. A China é vizinha.

Teixeira Coelho adverte que o filme era complexo, não um panfleto qualquer. E que ficou na memória de muitos jovens daquela época. Sua próxima China, entretanto, a China do futuro, ele reclama como próxima apenas na

vizinhança da arte. Após admitir que a China, à época, não estava tão próxima, e nem "se queria que estivesse".

O crítico paulista não menciona que o filme é baseado em um diário de viagem homônimo, do jornalista Enrico Emanuelli, publicado em 1957, e que nos anos anteriores já havia escrito sobre "O Planeta Rússia" e "Diário Indiano".

Não será coincidência o fato de "O Planeta China" ser parte do título do livro publicado por Maria Martins: "Ásia Maior: O Planeta China", de 1958. O Planeta China precede outro título da brasileira: "Ásia Maior: Brama, Gandhi e Neru", provavelmente iniciado anteriormente, mas que só sai em 1961. Se o filme de Bellocchio encerra o período de aproximação previsto pela UNESCO em seu grande projeto Oriente-Ocidente, os diários o inauguram.

Nova Deli, 1956: Maria Martins integra a delegação brasileira na reunião destinada ao confronto dos pontos de vista entre o Ocidente e o Oriente "sobre o homem e sua educação." O projeto da UNESCO prevê dez anos de iniciativas destinadas a estimular tal aproximação, por meio de bolsas de estudo, publicações, traduções, pesquisas, etc.

Se a visita de Freyre à Índia antecede o projeto da UNESCO, as de Maria Martins e Lygia Fagundes Telles à China parecem ser frutos de tal iniciativa. O relato de Fagundes Telles, seu "Passaporte para a China", embora tenha sido publicado apenas em 2011, é escrito no calor da hora, como também o de Maria Martins. Bem mais longo, o livro de Maria Martins sobre a China se detém em muitos pormenores, inclusive na produção artística. Sobre a situação da pintura, por exemplo, ela relata:

> "Os pintores na China, notadamente em Pequim, (também) seguem dois caminhos: uns, estudam a pintura a óleo ocidental e inspiram-se no realismo soviético; suas obras não apresentam nenhum interesse. Outros, continuam a empregar a aquarela, tentando conciliar a tradição chinesa com a expressão moderna, paisagens ou flores, obtendo às vezes resultados extraordinários e deliciosos. Lembraram-me um Duffy que jamais houvesse conhecido Paris.
>
> A nova política de libertação artística suscita uma grande esperança para o futuro das artes plásticas na China.
>
> Seria entretanto demasiado otimismo julgar que devido a essa política, em poucos meses, possa surgir em Pequim, um movimento artístico capaz, tal como a 'Escola de Paris, de espantar, dominar e influir na arte do mundo ocidental. A importância que se empresta aos artistas e a facilidade de vida que se lhes concede, enquadram-nos, de forma invisível, e os transformam em uma espécie de funcionários públicos, e paradoxalmente dificulta-lhes a criação de obras-primas. Assim, é de se temer que alguns anos se passarão, antes que os males produzidos desapareçam totalmente."[1]

Maria Martins parece perceber, premonitoriamente, que a situação não iria melhorar tão cedo, tanto no âmbito artístico como no político. Embora, ao tratar de literatura, ela escreve que não há censura prévia, a conclusão do seu livro é angustiada, e trata da falta de liberdade:

> "Quem visita a China de Mao Tse Tung volta, assim, cheio de admiração pelo esforço do povo, pelo trabalho convincente e honesto dos governantes e pelo progresso dos notáveis empreendimentos realizados.
>
> Não pode, desgraçadamente, deixar de protestar contra o trágico desaparecimento do indivíduo e a despersonalização do homem.
>
> A virtude cívica atingiu a um paroxismo tal, que sufoca artistas, escritores ou quem quer que aspire ao direito da livre criação. Ao atravessar de volta a ponte que me levaria ao outro lado do mundo, ao meu mundo, uma dúvida cruel e terrível me assaltou, e me perguntei qual o caminho possível para chegar ao
>
> ideal de justiça social e de liberdade. E até hoje, ao meditar no preço pago pela extraordinária, inesperada, espantosa e visível transformação da China, sincera e honestamente, em uma tremenda angústia, persisto em me perguntar:
>
> VALERÁ A PENA? [maiúsculas no original]"[2]

[1] MARTINS, Maria. Ásia Maior, O Planeta China. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1958.
[2] Idem.

O Japão de Mário Pedrosa

Mário Pedrosa parece ter escapado à resistência teórica inerente à falácia que tentava globalizar a historia da arte inerente, por exemplo, ao pensamento de Tenshin (Kakuzo Okakura) o pioneiro autor do Livro de Chá – que é muito mais do que isso – do qual possui um exemplar em sua biblioteca. Ao menos no Japão, a dar crédito à analise de Shigemi Inaga, que identifica tal tendência como "trauma de nascimento" do processo de institucionalização da história da arte como disciplina acadêmica, ela teria sido fortemente exercida. Se no Brasil a tendência pode ser identificada nos textos de Ricardo Joppert, nosso número de especialistas é tão reduzido que uma comparação do gênero não parece sequer fazer sentido. Uma análise da produção intelectual de Mário Pedrosa durante sua estadia nipônica poderia contribuir para matizar o quadro apresentado por Inaga e ao mesmo tempo escapar à tendência orientalista monolítica sugerida por Said. Afinal, somos também "o Outro" por ele anunciado, e a dialética do pensamento de Pedrosa oferece um método realmente alternativo às tendências globalizantes. O alcance de sua proposta talvez não sirva, ao menos em um primeiro momento, àqueles cujas idéias, nascidas nos centros, prescindam do "ajuste" a partir de considerações excêntricas, prescindam da tensão e das soluções – plásticas e intelectuais – pensadas "desde" outras geografias.

A estadia de Mário Pedrosa no Japão é um fato conhecido, embora estranhamente pouco explorado em

sua biografia. No ano de 1957, graças à indicação de Mário Barata, então presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte/ABCA, Mário Pedrosa é contemplado com uma bolsa da Unesco – no âmbito de seus projetos de aproximação Oriente-Ocidente – para investigar as relações entre a arte japonesa e a produção americana e européia. Em agosto do ano seguinte ele parte rumo ao Japão, onde reside por quase dez meses, retornando ao Brasil apenas em 1959. Embora constitua um fato digno de nota, ela até hoje foi pouco explorada pelos estudiosos brasileiros. Quando não foi simplesmente suprimida de sua biografia, sua vivência foi obliterada em favor de uma nota de interesse sobre a arte oriental ou o signo caligráfico, sempre no contexto do abstracionismo[3]. Mesmo quando da citação de seus artigos sobre o tema, recorre-se apenas aos textos publicados, e exclusivamente a eles – esquecendo-se que resultam de uma experiência de meses por lá.

A data e a duração de sua estadia no Japão também têm sido, com certa freqüência, olvidadas. Parece que só após as revisões em torno do fenômeno do Neoconcretismo – graças, ao menos em parte, à militância de Ferreira Gullar – têm-se atentado para o fato de que sua ausência, no momento de eclosão do movimento, mereceria ser lembrada. A data de sua permanência já foi transferida para o período de inauguração de Brasília, quando ele já está de volta, ou reduzida ao período da exposição

[3] Pedro Erber, responsável por um pioneiro estudo sobre o tema, preocupado com os discursos sobre a abstração, termina por ratificar a contribuição já apontada pelo próprio Pedrosa em seu relatório de trabalho, refletido também a seleta de Otília Arantes, sem debruçar-se sobre os manuscritos ou deter-se em outras fontes.

de arquitetura brasileira por ele organizada no Museu de Arte Moderna de Tóquio, realizada no momento de seu regresso.

A doação de seu arquivo pessoal à Fundação Biblioteca Nacional – e o tratamento técnico realizado sob coordenação de Helena Ferrez, que proporcionou pleno acesso ao fundo –, contribuição imprescindível às recentes revisões de seu percurso, torna ainda mais evidente o silêncio em torno da questão. O item 3.7 do arranjo, sob a rubrica de "Bolsista no Japão (1958/1959)", não mereceu atenção específica de nossos pesquisadores, apesar de conter a correspondência (3.7.1), notas de trabalho sobre arte e arquitetura japonesa (3.7.2), textos sobre a bolsa concedida pela Unesco (3.7.3), além de documentos pessoais (3.7.4), catálogos (3.7.5) e artigos (3.7.6) do período.

Se o livro a "História da Moldura" (no Japão), de Isamu Yuyama, para citar um único exemplo, publicado em Tóquio no ano de 1958 e que faz parte do acervo do crítico brasileiro, impresso em japonês, foi preterido pelos pesquisadores do passado, a simples divulgação de seu título deveria chamar atenção e convidar à investigação, por se tratar de um livro ilustrado sobre um tema tão caro às suas análises da produção artística de então. Se o cotejamento com as anotações e algumas traduções parciais de outros documentos não evidenciarem qualquer aproximação, o simples estudo da sucessão de imagens, dada a ciência de seu interesse pelo assunto, deveria merecer nossa atenção.

O volume organizado por Glória Ferreira e Paulo Herkenhoff para uma publicação junto ao MoMA - Museum

of Modern Art of New York, deverá trazer apenas dois textos da época de Mário Pedrosa no Japão, de acordo com informação dada pela organizadora. É cedo para saber se o publicação das Obras Completas irá ampliar a escolha feita por Otília Arantes, que seleciona oito textos de jornais da época para sua seleta publicada pela Edusp. A expressão que dá titulo ao volume que as reúne – Modernidade lá e cá – retoma o titulo de um dos artigos de Mário Pedrosa "Lá e Cá", que por sua vez evocava o "Ça e La" da "Connaissance de L'Est" de Paul Claudel. É certo que a contribuição do crítico brasileiro ainda não foi suficientemente explorada pelo meio acadêmico nacional. Apesar de sediado em uma das maiores colônias nipônicas mundiais, a vertente do pensamento de Mário Pedrosa sobre a arte japonesa e suas possíveis contribuições à produção moderna esperam por um estudo abrangente sobre o tema.

Embora alguns de seus textos produzidos em sua estadia nipônica sejam lembrados por autores que debruçaram-se sobre sua obra, o período de quase um ano em que ele esteve por lá segue pouco estudado. Até o momento, ao que se sabe, não foi objeto de um estudo específico, embora a maior parte da documentação necessária esteja disponível na Biblioteca Nacional.

Se a ela acrescentarmos os fundos dos arquivos do Itamaraty, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, da Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Wanda Svevo, e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, além de outros arquivos que poderão oferecer informação complementar, será possível traçar, sem mesmo sair do país, seu percurso

no Japão, e principalmente o que Mário Pedrosa trouxe consigo em seu regresso. Seus contatos resultaram não apenas na participação de júris e organização de exposições. O tempo por lá transcorrido informou suas escolhas, moldou seu olhar. Há um conjunto de obras em nossas instituições museológicas, obras produzidas no Japão – que ele tratava de "imperialista" – e adquiridas por nossos museus, após sua passagem por lá, cuja presença entre nós merece ser melhor analisada.

O tributo de Mondrian à arquitetura japonesa – sua casa – ou outras menções publicadas por Pedrosa em seus artigos no Jornal do Brasil, além do próprio tema do Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte/AICA, por ele organizado em Brasília, sobre a síntese das artes, ao lado de nossa prematura leitura – ao menos se comparada à tardia atenção norte-americana ao filósofo – da fenomenologia de Merleau-Ponty, e mesmo a menção à sua mesa de trabalho no Museu de Arte Moderna de Tóquio, todos esses são elementos que merecem ser estudados a fundo.

Nosso projeto buscará, assim, destacar a contribuição de Mário Pedrosa para a nova historiografia da arte, para o esforço planetário de produção de uma nova história, não apenas mais global, mas para usar um adjetivo caro às novas gerações, mais inclusiva. Pretendemos estudar o interesse do crítico pela arte e arquitetura japonesas, tendo como foco principal sua estadia no Japão, entre os anos de 1958 e 1959, como bolsista da UNESCO, a partir de seu arquivo pessoal, doado à Fundação Biblioteca Nacional. Serão

também investigadas as motivações iniciais que levaram a sua indicação para o pleito, bem como os desdobramentos em seu pensamento e na poética dos artistas sob zona de influência recíproca, além das conseqüências concretas em nossos museus, a saber, a presença de obras de origem asiática antes e após o período em questão.

Talvez seja o momento de assumir a dívida que temos com Mário Pedrosa, também em relação ao Oriente:

> "Se no ocidente nós gostamos de nos proclamar enfaticamente herdeiros do passado, no oriente os homens se sentem precipuamente seus 'devedores'. Esta é uma diferença básica entre orientais e ocidentais."[4]

Referências bibliográficas:

ARROS, José D'Assunção. Arte Moderna e Arte Japonesa: assimilações da Alteridade. in Estudos Japoneses, n°27, 2007, p.77-96.

BELTING, Hans. "Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais". In: Arte & Ensaios, UFRJ, ano IX, n. 9, 2002, p. 166-175.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRITO, R. (1999). Lições avançadas do mestre Pedrosa. In: Experiência crítica. São Paulo: Cosac & Naify.

GINZBURG, Carlo. "Matar um mandarim. As implicações morais da distância". In: Olhos de Madeira. Nove Reflexões sobre a Distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 199-218.

GOMBRICH, E.H. História da Arte. São Paulo: Círculo do Livro, 1972. "Olhando para o oriente", p. 102-112.

_____. "Chinese landscape paintings". In: _____. Reflections on the History of Art: Views and Reviews. Berkeley: University of California Press, 1987, pp. 18-22.

GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1992, 4ª ed.

_____. *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HASHIMOTO, Madalena. Pintura e Escritura no Mundo Flutuante: Hishikawa Moronobu e ukyo-e Ihara Saikaku e ukyo-zôshi. São Paulo: Hedra, 2002.

HUSSEIN, Abdirahman A. *Edward Said: Criticism and Society*. Londres: Verso, 2002.

[4] Mário Pedrosa. A divida irresgatável. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 05 jun.1959.

KRISTEVA, Julia, *Estrangeiros para Nós Mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUDIELKA, Robert. “Arte do mundo – arte de todo o mundo?”. In: Novos Estudos, São Paulo, CEBRAP, n.67, nov./2003, p. 131-142.

KUNIYOSHI, Celina. Imagens do Japão: uma utopia de viajantes. São Paulo: Estação Liberdade; FAPESP,1998.

MARTINS, Maria. Ásia Maior, O Planeta China. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1958.

MITCHELL, Timothy. “Orientalism and the exihibitionary order”. In: PREZIOSI, Donald (editor). The Art of Art History: a Critical Anthology. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998, pp. 455-472.

PEDROSA, Mario. “Japão e Arte Ocidental” in ARANTES, Otília (org.). Modernidade cá e lá - textos escolhidos. São Paulo: EDUSP, 2000.

____. “Japão e Arte Moderna” in ARANTES, Otília (org.). Modernidade cá e lá - textos escolhidos. São Paulo: EDUSP, 2000.

____. “Signo Caligráfico e Signo Plástico” in ARANTES, Otília (org.). Modernidade cá e lá - textos escolhidos. São Paulo: EDUSP, 2000.

____. “Da Caligrafia ao Plástico” in ARANTES, Otília (org.). Modernidade cá e lá - textos escolhidos. São Paulo: EDUSP, 2000.

____. “Arte – Japão & Oriente” in ARANTES, Otília (org.). Modernidade cá e lá - textos escolhidos. São Paulo: EDUSP, 2000.

____. “Pintura Nihonga” in ARANTES, Otília (org.). Modernidade cá e lá - textos escolhidos. São Paulo: EDUSP, 2000.

____. “Tradição e Crítica no Japão e no Ocidente” in ARANTES, Otília (org.). Modernidade cá e lá - textos escolhidos. São Paulo: EDUSP, 2000.

____. “Os pintores japoneses no MAM [do Japão]” in ARANTES, Otília (org.). Modernidade cá e lá - textos escolhidos. São Paulo: EDUSP, 2000.

Riviere, Jean. Oriente e Ocidente. Rio de Janeiro: Editora Salvat, 1979. P.91-93 “O projeto Oriente-Ocidente da UNESCO.”

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Orientalismo.* O Oriente como Invenção do Ocidente. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHIGEMI Inaga. Is Art History Global? James Elkins, Routledge, 2007.

IMAGENS DA ARTE E INTERPRETAÇÕES DO PASSADO

O tempo interno da arte: Aby Warburg e Bill Viola

Angela Grando
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Waldir Barreto
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Resumo: O estudo discute, a partir da forma histórica de energia visível na série *The Passions de Bill Viola*, o conceito de *Nachleben*, ou princípio de sobrevivência do passado, proposto por Aby Warburg.

Palavras-chave: Aby Warburg. Bill Viola. *Nachleben*. *Pathosformel*.

Résumée: L'étude examine, à partir de la forme historique de l'énergie visible dans la série *The Passions de Bill Viola*, le concept de *Nachleben*, ou la notion de survivance, proposé par Aby Warburg.

Mots-clé: Aby Warburg. Bill Viola. *Nachleben*. *Pathosformel*.

Na universidade, Bill Viola teve uma ideia atraentemente radical: gravar tudo o que pudesse da vida. Seria o seu método de investigação sobre o tempo. No entanto, certo dia foi repentina e impiedosamente assolado por uma

terrível perspectiva do seu projeto: dispor de toda uma segunda vida para ouvir aquilo que houvesse sido gravado. Esta constatação potencialmente paralisante permitiu, por outro lado, uma decisiva descoberta, digamos, kantiana: o tempo não é um dado, senão uma consciência.[1]

O giro fundamental empreendido por Immanuel Kant (essa espécie de "anástrofe epistemológica", a qual ele chamou de "ensaio copernicano sobre a metafísica", e que mudou os rumos do pensamento ocidental) supunha "que os objectos se deveriam regular pelo nosso conhecimento".[2] Era o estabelecimento do sujeito constituinte. Kant, então, inaugurava o que ele mesmo considerou como o "novo método do pensamento". Quase duzentos anos depois, o giro fundamental experimentado por Viola, segundo ele próprio, se deu com a videoinstalação *Room for St. John of the Cross* (1983), quando, impactado pela leitura deste carmelita espanhol do século XVI, a questão do "sentido interno" (portanto, do "tempo kantiano") suplantou a demanda imanente das questões espaciais que caracterizavam quase hegemonicamente aquele momento pós-minimalista da arte contemporânea. Assim como a inevitável dimensão temporal da experiência humana se convertera na base da estética transcendental da filosofia kantiana sobre as condições práticas de cumprimento

[1] Entre os dados apriorísticos, "o tempo não é algo que exista em si ou que seja inerente às coisas como uma determinação objectiva e que, por conseguinte, subsista, quando se abstrai de todas as condições subjectivas da intuição das coisas." "O tempo não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior." KANT, Immanuel. "Estética transcendental; Segunda secção: Do tempo". In: *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, 2ª ed.; de §4 A31 B46 até §8 A49 B73; p. 70-87.

[2] Ibid.; p. 20.

da lei moral, tornava-se também a base da investigação metafísica da produção videográfica de Viola sobre a sobrevivência da imagem ao longo da história da arte e da cultura como motriz de humanidade.

A poética católica de San Juan de la Cruz, o budismo zen, algo do sufismo, assim como visitas às Ilhas Salomão, Indonésia, Japão, Austrália, Fiji, Tunísia, Índia etc., tudo isso mesclado por um sincretismo californiano voltado para uma fusão holística entre arte, filosofia e religião, como pintura, cinema, teatro e escuta sensível do mundo, direcionou Viola à exploração da percepção como método de autoconhecimento das questões limítrofes do ser humano, como nascimento e morte, beleza e horror. Filosoficamente, seu trabalho foi se convertendo em uma espécie de "sismógrafo" do seu tempo, para usar o termo com que ele é classificado do pelo filósofo espanhol Félix Duque,[3] quem, por sua vez, o tomara de empréstimo ao modo como o historiador alemão Abraham Moritz Warburg tratava dois de seus principais inspiradores: Burckhardt e Nietzsche.

Cerca de duas décadas mais tarde e inúmeros trabalhos depois de *Room for St. John of the Cross*, a ideia da série *The Passions* surgiu no ano de 2000, na esteira de um seminário sobre a representação das paixões, que havia sido organizado pouco tempo antes, entre 1997 e 1998, pelo *Getty Research Institute* de Los Angeles. Logo após o fim deste seminário, Viola foi contemplado com um

[3] DUQUE, Félix. "Bill Viola versus Hegel: tecnoiconodulía contra lógica iconoclasta". In: KUSPIT, Donald (Ed.). *Arte digital y videoarte: transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 139-195.

ano de residência investigativa neste instituto, o que lhe rendeu o escopo definitivo para a virada conceitual que havia sofrido o seu pensamento. O contato com o acervo histórico do *J. Paul Getty Museum*, sobretudo, marcou o seu afastamento dos ideais dos anos de 1960 e 70, de cunho social e político, rumo a uma abordagem muito subjetiva da percepção, da memória e do autoconhecimento, que, logo, alçaria a uma estatura artístico-filosófica de investigação sobre as emoções humanas como índices da forma de estar no mundo.

Até 2003, *The Passions produziu um conjunto fundador de vinte vídeos. T*odavia em curso, esta série se baseia numa rigorosa pesquisa sobre a iconografia devota tardo-medieval, especialmente da tradição flamenga, mas também de alguns primórdios renascentistas. Seu eixo metodológico concentra-se na busca de uma natureza passional e uma qualidade expressiva historicamente válidas naquelas imagens do passado, cujo valor antropológico se mostre capaz de revelá-las reconhecíveis a qualquer afecção, antiga ou contemporânea. Esta "revelação" não se dá em termos linguísticos, através de reproduções ou traduções virtuosas, mas pelo fato da imagem estar dotada de uma motriz interior que lhe permite sobreviver aos séculos (ainda que precaria ou misteriosamente) como uma fórmula dinâmica e periodicamente revivível (ainda que sob formas e semânticas diferentes).

Esta espécie de "forma histórica de energia" contida na imagem que Viola pretende produzir, perpetuada pela memória cultural, possui o seu equivalente epistemológico

no difícil princípio de *sobrevivência do antigo*, formulado por Aby Warburg durante as primeiras décadas do século XX. A imagem, postulado central do pensamento warburguiano, constitui um "fenômeno antropológico total", fluído pela memória coletiva como uma consciência perene do tempo, graças ao que Warburg considerou uma capacidade interna de "sobrevivência", podendo ressurgir visível ao longo da história, simultaneamente à perenidade de suas relações sensíveis e empáticas, constituindo, assim, uma exterioridade patogênica. À "sobrevivência", Warburg chamou *Nachleben*; à "fórmula do *pathos*", *Pathosformel*. Dentro desta perspectiva, uma imagem evoca no espectador outras imagens, tanto da sua memória pessoal, consciente ou não, como da memória coletiva, formulada ou não, sedimentadas em espécies de condensados de energia, que ressurgem na arte e na cultura formando correntes de continuidade e transformação.

"Pode-se dizer que a descoberta de Warburg é que, ao lado da *Nachleben* fisiológica (a persistência das imagens retinianas), há uma *Nachleben* histórica das imagens ligada à permanência de sua carga mnésica, que as constitui como 'dinamogramas'."[4]

De todas as categorias criadas pelo projeto interdisciplinar de Warburg, o neologismo *Dynamogramm* (inspirado no conceito de "engrama mnemótico" estabelecido pelo biólogo Richard Semon,[5] e nas teorias sobre *empatia* que estavam simultaneamente sendo

[4] AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012, p. 36-37.

[5] O ensaio sobre a memória *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* foi publicado por Richard Semon em Leipzig, 1904.

trabalhadas por Wilhelm Worringer)[6] foi a menos elucidada por ele e seus seguidores. Nela, no entanto, se condensam e se justificam os fundamentos de todo o seu sistema, a *Nachleben* e a *Pathosformel*. Quer dizer, as fórmulas do *pathos* são sobreviventes dentro de um pulso temporal, um ciclo episódico, que ele chamou de dinamograma. Cada novo vídeo criado para integrar a série *The Passions* funciona como um exemplar desta espécie de "fragmento de memória existencial" (para usar as palavras do historiador alemão Hans Belting) já pensado por Warburg. As imagens de Viola buscam um certo grau de modificação, de transformação, de efeito e, portanto, de consequência no espectador muito distinto daquele pretendido pelas estratégias mais comuns à arte contemporânea, como a participação e a interação. Para além (ou aquém) dos sentidos (e, por isso, o espectador é ao mesmo tempo requisitado e contido pela imagem, que ao mesmo tempo é interativa e contemplativa), seus vídeos pretendem "ser continuados" numa esfera íntima, interior e subjetiva de cada espectador. Este progresso interno de suas imagens deve ser produto simultâneo da consciência e da memória, fruto de um presente e de um passado simultaneamente ativados, como dinamogramas antigos reanimados na forma de uma sintomatologia atual. Tanto em Warburg como em Viola, "o *Dynamogramm* visa, portanto, uma forma de energia histórica, uma forma do tempo".[7] Ambos

[6] A tese de doutorado *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, defendida por Worringer em Berna, foi publicada em Neuwied como dissertação em 1907, e em Munich como livro em 1908.

[7] DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto,

reivindicam a sobrevivência como uma motriz tipicamente histórica e, na mesma medida, a imagem como "o lugar privilegiado de todas as sobrevivências culturais".[8]

Após os três primeiros anos de gravações para *The Passions*, Viola expôs doze destes vídeos na mostra de mesmo nome, aberta entre janeiro e abril de 2003 no próprio *Getty Center*. O ponto focal da mostra era demonstrar que, quando se nos põem ante uma imagem, estamos frente a um tempo de apreciação desta imagem, decerto, mas também, sobretudo e vigorosamente diante da temporalidade complexa e estendida de seu pretérito referencial e de seu futuro sintomático, porque "somos bases de dados viventes que armazenam imagens", disse Viola, movimentos sedimentados ou cristalizados das expressões físicas ou psíquicas intensificadas de uma cultura. Para ele, toda imagem impõe, para além de sua presença fenomênica e de sua semântica simbólica, a exigência ritualística do seu "poder mito-poiético". Esta era a principal premissa de Warburg. As sedutoras animações de cenas iconográficas que Viola apresentou no *Getty* "não inserem as imagens no tempo, mas o tempo nas imagens", conforme Giorgio Agamben interpreta as ninfas tratadas por Warburg.

Induzido por uma entrevista de 1986, o cineasta Jean-Paul Fargier chegou a afirmar que, em Viola, "a questão crucial de todo o seu trabalho não é *o tempo*, como se costuma dizer, na falta de coisa melhor, por preguiça teórica, e como ele próprio diz demonstrando

2013, p. 157.

[8] Ibid.; p. 151.

todo o contrário, mas *o espaço*".[9] A prematuridade desta afirmação é justificável. Deve-se, sobretudo, ao fato de que ele ainda se referia àquele videoartista em formação que buscava elaborar a descoberta feita com *Room for St. John of the Cross*, muito anterior a *The Passions*, e permeada de investigações sobre os sistemas fisiológicos da percepção humana, a experimentação tecnológica,[10] assim como muito interessada em aspectos inclusive psicológicos ligados à sonoridade, na esteira aberta por Nam June Paik. Tratava-se de um começo de carreira, quando Viola explorou prioritariamente aspectos espaciais, intimamente associados às ideias de instalação e de performance[11], e quando as videoinstalações utilizando o sistema *CCTV* costumavam ser chamadas, inclusive, de "*video-environments*", comuns à grande parte da geração formada por Dan Graham, Bruce Nauman, Taka Limura, Gary Hill, David Hall, Wolf Vostell, Peter Campus e tantos outros. Ainda assim, trabalhos que, se comparados a *The Passions*, podem nos parecer muito mais videotapes de performances do que peças videográficas propriamente ditas, como *The space between the teeth* (1976), por exemplo, já se estruturam a partir de uma questão mais temporal do que espacial, explorada segundo uma aceleração

[9] "C'est que la question cruciale de tout son travail n'est pas *le temps*, comme on le dit souvent, faute de mieux, par paresse théorique, et comme il le dit lui-même, tout en démontrant par ailleurs le contraire, mais *l'espace*". FARGIER, Jean-Paul. "Entretien avec Bill Viola: L'espace a pleine dent". In: FARGIER, Jean-Paul (Dir.). *Où va la vidéo?*, Cahiers du Cinéma, Hors-série nº 13. Paris: Éditions de l'Étoile, Paris, 1986, p. 74-75. URL: http://stephan.barron.free.fr/art_video/viola_interview.html .

[10] BAIGORRI, Laura. *Vídeo: primera etapa (el vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70)*. Madrid: Brumaria, 2007, 3ª ed.; p. 148.

[11] NEUMAIER, Otto. "Space, time, vídeo, Viola". In: TOWNSEND, Chris (Ed.). *The art of Bill Viola*. London: Thames & Hudson, 2004, p. 47.

proporcionalmente desenvolvida em uma alternância que aplica relações temporais, matematicamente derivadas com a ajuda de uma então novíssima ferramenta editorial de computador.[12]

Apenas três anos após a entrevista concedida a Fargier, o próprio Viola não deixaria mais dúvidas ao crítico de arte e curador espanhol Octavio Zaya: "O tempo é a matéria-prima do vídeo. Se eu quisesse, poderia ter feito minhas obras com a fotografia e a pintura, mas me sinto atraído a trabalhar com o vídeo, porque é a expressão do tempo".[13]

Será o tempo mesmo o que Viola quererá visível na montagem de seus trabalhos, convertido numa forma de recurso para ver a história como manifestação presente, ainda que a partir de uma eventual memória do passado. Na maioria das cenas que comporá em torno de *The Passions*, a percepção do espaço, que contém a figura, será radicalmente suprimida, de modo que apenas os rostos (ou mãos, ações...) surgirão evidenciados, como expressão do afeto, numa ausência de profundidade de campo, ou seja, numa ausência de espaço, onde os recursos do *slow motion*, do *close-up* e do silêncio (ou do *Om* oriental, o corpo sonoro do Absoluto) deixarão amiúde uma essencial qualidade estética: a temporal. Neste sentido, sobretudo a partir de *The Passions*, seu trabalho explorará precisamente

[12] ROSS, David. A.; SELLARS, Peter (Curators). *Bill Viola: A Twenty-Five-Year Survey*. Exhibition itinerary catalogue: November 2, 1997 – January 16, 2000. New York / Paris: Whitney Museum / Flammarion, 1997, p. 56.

[13] Bill Viola numa entrevista a Octavio Zaya para *El Paseante*, nº 12, 1989. Citado por: BAIGORRI, Laura. *Vídeo: primera etapa (el vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70)*. Madrid: Brumaria 4, 2007, 3ª ed.; p. 203.

uma espécie de continuidade temporal ou, melhor dizendo, de *sobrevivência* possível entre o homem pré-iluminista e o pós-iluminista como restituição à arte de um "espaço para a devoção, que por sua vez evoluiu no espaço requerido para a reflexão",[14] desde Jacques-Louis David até Joseph Kosuth.

Apesar de todas as diferenças técnicas e contextuais que decerto separam a atividade de um historiador-filósofo da virada dos séculos XIX e XX da produção de um artista-pensador da virada dos XX e XXI, o difícil método fragmentário e particularizante apresentado pelo alemão, mais acumulativo do que inventariante, antecipa em pouco mais de seis décadas e explica a difícil técnica antidiscursiva e subjetivista desenvolvida pelo nova-iorquino, mais meditativa do que sensorial. Conhecido por criar videoinstalações imersivas, que exigem uma solene entrega do espectador, e apelam a temas humanos universalmente válidos, como nascimento e morte, natureza e consciência, beleza e horror, Viola se torna um artista icônico na contemporaneidade exatamente quando passa a evocar tradições espirituais ocidentais e orientais através de referências a imagens do passado histórico da arte. Seu "retorno aos museus" empreendido a partir do *Getty Museum* experimenta e explora uma subversão da razão histórica da arte metodologicamente equivalente àquela proposta por Warburg.

Tanto para Warburg, como para Viola, a questão do passado não é romântica. Não se trata de um retorno ao

[14] Aby Warburg citado por: BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002, p. 26.

passado, um *revival* que redesperte uma espiritualidade ascética, perdida e redentora em detrimento ao malefício do hedonismo e do intelecto. Nem Warburg é ruskiniano, nem Viola pré-rafaelita. Trata-se, em ambos, de uma busca por indícios de um substrato comum e perene do tempo como afecção humana. Trata-se de uma contiguidade entre espírito e mente, passado e presente. Trata-se de um dinamograma que, sobrevivendo na cultura geracional, como *Nachleben*, se reapresenta nas imagens, especialmente as produzidas pela arte, como *Pathosformel*.

Esta dinâmica, que conspira tacitamente contra a linearidade histórica, faz ressurgir um gracioso "S" clássico no portal de uma igreja da primeira metade do século XIII, por exemplo, ou reproduz num jovem analista de sistemas laico e urbano a catarse patológica do drama bíblico. No primeiro caso, não foi o *contrapposto* que apareceu reaplicado na Notre-Dame de Reims[15] (tal como uma norma fixa sempre igual a si mesma). No segundo, tampouco é a *devotio* cristã o que se manifesta no jovem visitante da galeria do *Getty Center* (tal como uma determinação neurofisiológica). Num e noutro episódio, são os "frutos de uma polaridade orgânica das oscilações próprias ao homem",[16] uma lembrança sintomaticamente formada no próprio esquecimento da estatuária grega e da eusebeia,

[15] O classicismo de *Marie et Sainte Elisabeth (Visitation)*, à direita, em contraste com *Ange Gabriel et Marie (Annonciation)*, à esquerda, no conjunto à direita do portal central (chamado de *Couronnement de la Vierge*, c. 1225-45) da *Cathédrale Notre-Dame de Reims*, França, com pedra fundamental lançada pelo arcebispo Albéric de Humbert em 1211 e conclusão em 1275.

[16] WARBURG, Aby. "A última vontade de Francesco Sassetti (1907)". In: *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 194.

provando que “o passado constitui-se a partir do interior do presente [...], assim como o presente constitui-se a partir do interior do passado, em sua potência intrínseca de *sobrevivência*”.[17]

Assim como as associações de Warburg, as evocações de Viola são muitas, potencialmente infinitas, e mais ou menos assumidas explicitamente. Elas podem ser quase literais, verdadeiras citações, como em relação ao óleo *La visitazione* do maneirista Jacopo Carucci (dito Pontormo), de 1528-9, citado pelo vídeo *The greeting* (1995); ou como em relação à atribuição ao flamengo Rogier van der Weyden de *Il sogno di Papa Sergio*, de cerca de 1440, citado em *The voyage* (2002), da série *Going forth by day*, pertencente ao acervo do *The Getty Center*. Por outro lado, estas menções podem ser meramente tácitas, como no díptico *Dolorosa* (2000), o qual evoca duplamente *Mater Dolorosa* e *Cristo coronato di spine* do flamengo Bottega di Dieric Bouts, ambos de cerca de 1475; ou ainda *Six heads* (2000), que remete, dentre outros exemplos na história da arte, a *Les expressions des passions* (1668) do francês Charles Le Brun. Viola explora as emoções humanas recorrendo ou evocando o Gótico Tardio, por exemplo, assim como Warburg foi buscar em Bagdá os significados inadvertidos de alguns afrescos do Renascimento italiano. A arte antiga opera, digamos, warburguianamente no processo criativo de Viola, de um modo inconfessável, mas quase didático. A energia vital

[17] DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 150.

de que falava Warburg contida, por exemplo, na dinâmica patológica do *Laocoonte* do século I a C, reencontrada por ele no "ritual da serpente" dos índios Hopi, na figura do trovão no desenho de uma criança índia ocidentalizada, mas, sobretudo, sobrevivida na dramaticidade gestual do *Schiavo morente* de Michelangelo Buonarroti de 1513, também "renasce" cheia de força e movimento na tensão ortogonal do braço dobrado do ator de *Silent Mountain* (2001).

Viola lança um olhar sobre estas imagens do Gótico Tardio e da Renascença similar àquele "olhar arqueológico" que Aby Warburg e Walter Benjamin lançaram sobre o mundo imagético. Este "olhar" videográfico se equivale à "arqueologia" warburguiana na medida em que as relações que estabelece entre aquelas imagens históricas e as suas apresentações contemporâneas se tornam capazes de revelar pontos de convergência entre múltiplas temporalidades diferentes ao "comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido".[18] Foi contra os esquemas estilísticos do gosto acadêmico e toda história discursiva da arte baseada em épocas históricas (como a evolução hierárquica de Heinrich Wölfflin, 1915), que Warburg iniciou o inacabado *Bilderatlas Mnemosyne,*[19] incorporando à compreensão

[18] Referindo-se mais ao sítio arqueológico de Birkenau do que no museu de Auschwitz, Didi-Huberman define o "olhar arqueológico": "Analisar imagens antigas é como andar por uma ruína. Quase tudo está destruído, mas resta algo. O importante é como nosso olhar põe esse algo em movimento. Quem não sabe olhar atravessa a ruína sem entender". Entrevista concedida por telefone a Guilherme Freitas, do Jornal O Globo. URL:http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/03/16/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto-489909.asp .

[19] Cujo título completo era "*Mnemosyne*, série de imagens examinando a função precondicionada de valores expressivos antigos relacionados à representação da vida na

das imagens da arte questões inéditas, como a memória inconsciente. *Mnemosyne* se tornou um testamento metodológico na forma de um armazenamento de memória cultural organizado em cadeias estruturais de imagens, associadas segundo afinidades morfológicas e semânticas[20] ("afinidades eletivas", como dizia Goethe), distribuídas numa série de "painéis reversíveis", constantemente montados, desmontados e remontados, cuja sistematização iniciada em 1928 foi interrompida por sua morte um ano depois.

Para seus vídeos, Bill Viola trabalha, desde o seu ateliê, segundo um método heurístico baseado numa montagem mais associativa do que classificatória de imagens heterogêneas. Este mesmo "método de colar fotografias em um painel representava uma maneira possível de ordenar o material e reordená-lo em novas combinações, tal como Warburg costumava fazer para reordenar suas fichas e seus livros sempre que outro tema cobrava predomínio em sua mente".[21] Trata-se de uma arriscada articulação reflexiva e crítica entre o anacronismo do tempo histórico e a eficácia das imagens no fluxo de suas múltiplas e diversas transformações. Tanto para o alemão, como para o norte-americano, "as *Pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica [...],

arte do Renascimento europeu" (*Mnemosyne, Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance*): WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Tradução de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010.

[20] BUCHLOH, Benjamin H. D. "Warburg's paragon? The end of collage and photomontage in Postwar Europe". In: SCHAFFNER, Ingrid; WINZEN, Matthias; BATCHEN, Geoffrey; GASSNER, Hubertus (Eds.). *Deep Storage: collecting, storing and archiving in art*. New York: Prestel, 1998, p. 54-55.

[21] Veja: GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Forma, 1992; p. 264. Citado em: GUASCH, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011, p. 25.

em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia".[22] (Figuras 1 e 2)

Pode-se dizer que uma das grandes descobertas de Bill Viola foi ter percebido que, ao lado das possibilidades técnicas do aparato videográfico, há também e principalmente uma possibilidade espiritual neste equipamento, ligada ao que ele considera um fluxo de energia, comparável à água, ao que será muito bem vinda a extrema plasticidade do *liquid crystal display*. Em outra entrevista, dezesseis anos depois daquela concedida a Fargier, Viola chama a atenção de Belting para o fato de que trabalhar com vídeo, hoje (portanto, com o tempo), exige uma postura especulativa, pois "a câmera de vídeo é em si mesma um sistema filosófico"[23], exatamente porque é o mais adequado que temos para dispor, num só dispositivo, o meio e a imagem que ele transporta. O tempo que Viola persegue com e no vídeo não é um tempo externo a mim, esculpido na fita videográfica como se fora um *David* no carrara, mas simultaneamente interno no vídeo, em mim e na arte, já que as imagens que ele transmite, assim como as ideias, têm vida própria, são unidades saturadas de significados individuais e coletivos, assim como Warburg as considerava verdadeiras estruturas antropológicas psicomnemônicas.

[22] AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012, p. 29.
[23] WALSH, John (Concep.). *Bill Viola: Las pasiones*. Madrid: Fundación "la Caixa", 2004, p. 172.

Figura 1 - Aby Warburg em seu quarto no Palace Hotel, Roma, Itália, 1928/9 - [Warburg Institute Archive, London]

Figura 2 - Bill Viola em seu ateliê, Sul da California, USA, 2003 - [*frame* de *Bill Viola: The Eye of the Heart*, 2003; Mark Kidel]

O programa escultórico da Catedral de Salvador [Igreja do antigo Real Colégio de Jesus da Bahia[1]]

Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho

Introdução

Em 1657 foi lançada a pedra fundamental da nova e monumental igreja do Salvador, a quarta construída pelos jesuítas para o Real Colégio da Bahia. Em 1672 ela já estava essencialmente concluída no que dizia respeito à arquitetura. (Figura 1) Nas palavras do então provincial da Companhia de Jesus no Brasil, Pe. Simão de Vasconcellos, seu projeto pautou-se no da "*igreja de Santo Antão de Coimbra, São Bento de Lisboa, e outras muitas que se fazem à moderna*".[2]

Naquele período, o movimento barroco, nascido na Itália, há muito se tornara uma arte consagrada internacionalmente no mundo europeu. Mas as igrejas citadas como modelo para a do colégio baiano seguiam ainda os princípios arquitetônicos do Maneirismo Tardio, de longa permanência nas igrejas portuguesas metropolitanas e ultramarinas, generalizado em grande parte através dos arquitetos jesuítas durante o período da dominação espanhola (1580-1640), e que manter-se-ia aí dominante até meados do século XVIII.[3]

---

[1] O trabalho se insere na tese de doutorado da autora – "Memória da Arte Jesuíta no Brasil Colonial: os Reais Colégios de Salvador, Rio de Janeiro e Olinda" – e que está apoiada pela Lei Rouanet, PRONAC – 122527, para a publicação de um livro sob o mesmo título.

[2] Em "*Razões do acôrdo que se tomou no ano de 1654 sobre o sítio da Igreja nova*". Leite, 1945, V: 108.

[3] Silva, 1986: 185-186.

Figura 1 – Exterio da Catedral de Salvador

As obras de modificação, acabamento e ornamentação da igreja do Salvador, iniciadas ainda naquele ano de 1672, prolongaram-se até praticamente à expulsão dos jesuítas da Colônia, em 1759. (Figura 2). No entanto, diferentemente do projeto arquitetônico, o processo decorativo foi sensível às mudanças estéticas ocorridas ao longo do período, executado principalmente através da escultura em madeira, notadamente na talha dos retábulos, na imaginária e no forro da nave. Sabe-se que no Brasil colonial a escultura em madeira foi sempre reconhecida como uma das mais legítimas manifestações plásticas herdadas da arte sacra lusitana, cuja potencialidade visual a pintura jamais logrou alcançar, certamente pela maior capacidade de ser percebida em seu aspecto físico tridimensional e de promover uma grande aproximação com o fiel.

Figura 2 – Interior da Catedral de Salvador

A Decoração Retabular (1584-1757)
O Primeiro Ciclo Decorativo (Maneirista)

No Brasil, as primeiras referências de encomendas de retábulos pertencem ao antigo Real Colégio de Jesus da Bahia e provêm do anuário da Companhia e do *Tratado* do jesuíta Fernão Cardim, de 1584.[4] Eram em número de três e provavelmente foram feitos para ornar a igreja do colégio que o governador Mem de Sá mandara construir às suas expensas, em 1561.[5]

Os atuais corpos superiores dos retábulos dos Santos Mártires e das Virgens Mártires,[6] (Figura 3), esculpidos em madeira realçada com pintura a ouro, são dados como os remanescentes daquela igreja. Em 1717, cada um dos corpos foi unido inferiormente a um outro de inícios de Seiscentos, igualmente executado em talha dourada, para se adaptarem ao altíssimo pé-direito do transepto da nova e monumental igreja do Salvador. Em 1755, eles foram transferidos para as duas capelas do primeiro tramo do templo, a fim de darem lugar a dois retábulos barrocos consagrados a Santo Inácio e a São Francisco Xavier.

O corpo superior dos retábulos dos Santos e das Virgens Mártires insere-se na variante maneirista

[4] Cardim, 1939: 255.

[5] Segundo a orientação norte-sul, no quarto leste, em parte do local correspondente à quarta igreja de Salvador (1657-1672), localizou-se a igreja de Mem de Sá (1561-1572), cujo frontispício era voltado para o sul, em direção ao Largo da Sé, conforme pode ser constatado na planta de Benedictus Mealius, "Recuperação da Cidade de Salvador", datada de 1624.

[6] Desconhecemos a devoção inicial deste altar. A atual, do jesuíta São Francisco de Régis (1597-1640), é posterior à Restauração portuguesa. Este santo é cognominado o *Apóstolo dos Vivarais* e festejado em 16 de junho.

Figura 3 - Tipos de retábulos e imagens da Catedral de Salvador

característica dos altares de pequeno porte,[7] adequada aos espaços das primeiras igrejas jesuítas. Nos dois repete-se o conceito serliano de tabernáculo:[8] a estrutura arquitetônica

[7] Altar lateral tipo 4, na clasificação de Germain Bazin. Bazin,1984, I: 259.
[8] Serlio, 1663: 97.

é articulada em um só andar e executada em talha de baixo-relevo. Caracteriza-se pelo uso mais livre do vocabulário arquitetônico e decorativo clássico, pois apresenta certos desequilíbrios e desproporções, como a tendência à acentuação da planimetria e da verticalidade, o gosto pelos motivos geométricos conjugados à movimentação inquietante dos grutescos, estes tratados como um trabalho plateresco. O enquadramento é feito por quatro semi-pilastras alongadas, esculpidas em dentículos e assentes sobre pedestais ornados com entrelaçados de vegetais. As semi-pilastras compartimentam o corpo superior em três divisões verticais, e cada uma delas contém um nicho em arco-pleno, encimado por um painel em forma de diamante. Os nichos funcionam aí como verdadeiros pés-direitos reservados à imaginária. Os capitéis das semi-pilastras são da ordem abreviada e confundem-se com a decoração dos frisos da arquitrave. O entablamento, em perfil direito, é arrematado por edícula formando ático, cujo centro está reservado a um painel pictórico. O dos Santos Mártires se perdeu. O das Virgens Mártires preserva um, maneirista, com o tema da "Ressurreição", bastante difundido pela iconografia tridentina.[9] Amparam a edícula duas aletas de perfil ondulante do tipo enrolados de pergaminho e almofadadas em apliques triangulares. Seu papel é o de simultaneamente estabilizá-la e preencher os ângulos do encontro da mesma com a linha horizontal do entablamento. A sensação de alongamento da composição é enfatizada

[9] Conforme mostram duas pinturas do altar-mor da capela de São Miguel, da Universidade de Coimbra, executadas por "*Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão, que as contrataram em 1612*." Dias, 1990: 52-53.

pelos pináculos que marcam a prumada das semi-pilastras externas, pelas verticalidades do nicho e do painel central do coroamento. Essa disparidade funcional e decorativa marca o retábulo com um sentido de ambiguidade, próprio do maneirismo, ao conjugar formas arquiteturais de caráter duradouro e provisório.[10]

O corpo inferior corresponde ainda à fase maneirista portuguesa de inícios de Seiscentos, porém o entalhe plateresco é sem um lavor delicado, indiciando um trabalho de fatura local. Constitui-se de um armário-relicário com dois painéis de abrir, cujas faces externas são ornadas por quatro falsas pilastras e três panos, e um central, composto por duas tábuas pintadas no último quartel do século XVII e que fechadas formam uma só cena.[11] As falsas pilastras e os panos laterais receberam decoração maneirista grutesca e funcionam como frisos verticais de ilhargas de altar. Os motivos das falsas pilastras, em *chutte*, representam rostos humanos, troncos tratados como vegetais e terminam em tranças com remate em cauda de peixes, que se afilam e dão ao conjunto uma sensação de estípite (um sustentante muito utilizado na arquitetura maneirista). Os dos panos laterais são folhagens, pencas e cachos de frutas – uvas,

[10] O esquema aproxima-se ao "Desenho para retábulo da Capela da Porciúncula", assinado por Francisco Moreira e datado de 1612. Alves, 1989, II, est.1. Igualmente, com o retábulo lateral da igreja-matriz de Tancos. Smith, 1962: 34-35

[11] O retábulo de São Francisco de Régis traz representada a "Visita da Virgem Maria a Santa Isabel" e o do Santo Cristo, a "Oração do Horto", pinturas atribuídas pelo historiador Valentim Calderón ao jesuíta português, irmão Domingos Rodrigues, que as teria executado em cerca de 1675, provavelmente depois de concluir as obras de pintura e douração da capela-mor. Era natural de Torres Novas. Irmão Coadjutor da Companhia de Jesus. Pintor e Dourador. Aparece no anuário de 1665-1670 como "*pictor, insistit caelaturae colorati auri ad ornatum navae Ecclesiae*". Leite, 1945, V: 122, nota 7 e 124, nota 2. As faces internas das portas do armário apresentam mais duas pinturas: a "Anunciação", esta também atribuída por Calderón ao pintor Domingos Rodrigues, e "Jarra com Flores", uma decoração rococó, do século XVIII. Calderón, 1973: 533-535.

cajus e provavelmente cacau,[12] uma decoração que corresponde à "*época áurea do uso de relevos de frutas*", dos quais o historiador Robert Smith cita um belo exemplo - o coroamento do retábulo da capela de Nossa Senhora dos Mares, na igreja de São Domingos, em Viana do Castelo (1622).[13] O arquiteto Lúcio Costa chama a atenção para a substituição do motivo das clássicas peras por cajus como um outro indicativo desses armários-relicários terem sido executados na colônia.[14] Serve de remate um entablamento em perfil quebrado, cujos ornatos são de inspiração serliana – frisos com motivos geométricos e cornija com entrelaçados vegetais, tendo ao centro uma cabecinha de anjo. Em harmonia com o andar superior, os capitéis das falsas-pilastras inserem-se nesta decoração. Internamente, cada armário é compartimentado em quinze nichos, dispostos em cinco fileiras, que abrigam quinze bustos-relicários maneiristas, um com imagens de virgens mártires ursulinas[15] e o outro, com as de santos mártires jesuítas.[16] Onze destes bustos são de barro cozido, seguramente do início do século XVII, provavelmente parte dos doze que chegaram de Portugal em 1620 para ornar os altares da igreja de Mem de Sá. Os outros são de madeira

[12] Pepino, na interpretação de Valentim Calderón ou, mamão, na de Godofredo Filho. Em Relatório de 24/03/45, IPHAN, BA. Pereira, 1988: 46.

[13] Smith, 1962: fig. 24. Dias, 1995: 116.

[14] Pode-se ver igualmente esse motivo no coroamento do retábulo de São Lourenço dos Índios, de inícios de Seiscentos, da antiga igreja jesuítica de Niterói, no Rio de Janeiro. Robert Smith cita o retábulo de São Francisco Xavier, da igreja do Colégio de Funchal, datado de 1647, como uma das primeiras manifestações dessa tendência em representar flores e frutos tropicais.

[15] Santa Úrsula, filha do rei da Bretanha, foi mártir em Colônia em cerca de 385 ou 453. Segundo a lenda, ela teria sido massacrada pelos hunos, na companhia de onze 'mil' virgens. É festejada em 21 de outubro.

[16] A devoção dos Santos Mártires iniciou-se com o massacre dos jesuítas no Japão, em 1597, a mando do imperador Hideyoshi.

e devem ter sido aproveitados de estátuas serradas ao meio, para compor com aquelas primitivas de barro.[17]

Os corpos dos dois retábulos, conjugados, dão ao conjunto uma sensação de unidade, inserindo-os nas características de um retábulo do tipo altar-mor:[18] uma composição de caráter arquitetônico e monumental, de partido articulado em dois ou mais corpos, que visa acentuar a amplidão da parte central e nos quais já se verifica a primazia da escultura sobre a pintura como elemento de composição e ornamental.

O Segundo Ciclo Decorativo (período de transição)

Os retábulos da capela-mor (c.1675) (Figura 4) e das capelas laterais de São Francisco de Borja (Figura 5), de São José e de São Pedro (c.1685),[19] correspondem a um período de transição entre o décor da tradição maneirista e os primórdios do Barroco no mundo lusitano, movimento que ocorre a partir da restauração do trono português, sob a dinastia de Bragança (1640).

O da capela-mor é, sem dúvida, o melhor exemplar da igreja dessa transição. Foi encomendado pelo fundador e benfeitor da capela, Francisco Gil de Araújo, menos de uma década após o início da igreja, pois sabe-se que entre 1665-1670 já tinha recebido "*18 colunas primorosamente*

[17] Lúcio Costa chama atenção para o estilo desses quinze nichos, que "*parece ser contemporâneo do estilo do corpo superior, mas que no entanto é evidente que não fazia parte integrante dele, pois a divisão dos nichos se fez arbitrariamente, sem levar em conta a prumada das pilastras que decompõem aquele corpo em três partes distintas*". Costa, 1941, 5: 68, fig. VI h. e.69.

[18] 5ª na classificação de Germain Bazin. Bazin, 1984,I: 259.

[19] Anteriormente era devotada a Santo André.

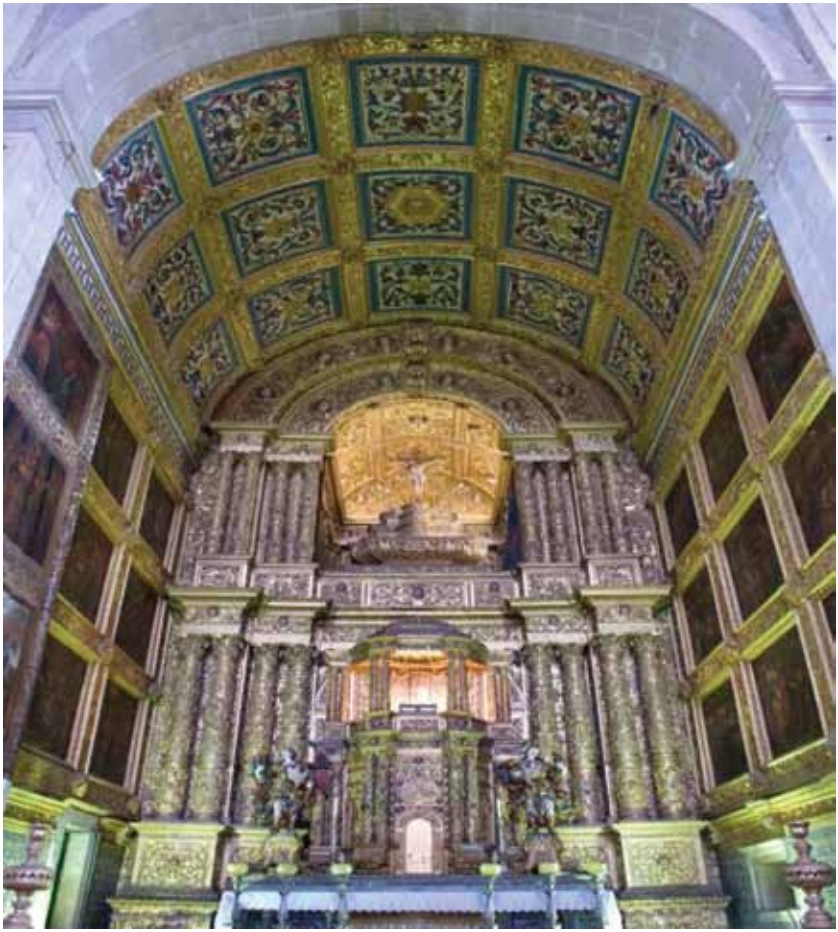


Figura 4 - Tipos de retábulos e imagens da Catedral de Salvador

lavradas."[20] De acordo com o historiador Serafim Leite, seu autor deve ter sido o irmão João Correia (1614-1673), natural do Porto, reconhecido como "*reputado entalhador, escultor e imaginário*",[21] e que o anuário de 1659 diz estar no Brasil trabalhando como "*faber lignarius optimus*" e "*sculptor in Nova Ecclesia*".[22] O de 1665-1670 menciona,

[20] *Bras*. 9, 161v. Leite, 1945, V: 122, nota 4.
[21] Alves, 1989: 112. Bazin, 1984, I: 257, e Domingues, 1968: 397-399.
[22] *Bras*. 5(2), 14, 21v. e 36v. Leite, 1945, V: 121, n.4 e 122, n.5.

Figura 5 - Tipos de retábulos e imagens da Catedral de Salvador

também, os jesuítas Luiz Manuel (1628-1710),[23] de Matozinhos, designado como "*egregius faber lignarius*", e Domingos Trigueiros, designado primeiramente como discípulo daqueles dois escultores, depois como "*scriniarius egregius et sculptor*".[24]

[23] Alves, 1989, I: 112. 5ª na classificação Germain Bazin. Bazin, 1984, I: 259.
[24] Bras. 5(2), 67. Leite, 1945, V: 122, n. 8.

A composição arquitetônica do retábulo mostra a articulação da estrutura de altar-mor maneirista, em dois corpos, à marcação curvilínea e cenográfica da primeira fase do Barroco em Portugal, chamada de Estilo Nacional. A decoração também apresenta esta conjugação de tipologias: o entalhe é miúdo e delicado, tratado em plateresco, e apresenta-se totalmente revestido de douramento, recurso visual grandiloqüente e majestático do barroco, largamente utilizado pela Igreja da Contrarreforma Triunfante, com o fim de estimular cada vez mais sensorialmente os fiéis à adesão à Fé Católica. Dentro desse mesmo espírito, a marcação da estrutura, em arco-pleno, induz à ideia de passagem para o estado de glória, retomada dos arcos triunfais romanos.

Os dois corpos do retábulo-mor são compostos, lateralmente, por dois pares de colunas delgadas e um painel central em arco-pleno. As colunas apresentam um décor tipicamente maneirista: capitel compósito; fuste cortado por friso no terço inferior e totalmente recoberto por motivos de entrelaçados de folhagens, flores e volutinhas, pencas de frutas, distribuídos a partir de um elemento central, no caso, medalhões ovais e querubins, à semelhança retábulo de Santo Antônio, da igreja do Colégio de Coimbra. Aparece timidamente a figura do pelicano, símbolo do sangue de Cristo, que seria largamente utilizada no estilo Barroco Nacional Português. O painel do corpo superior inicialmente era fechado, provavelmente para receber pintura. Em 1679 tomou a forma de um camarim (aberto na parede contígua à biblioteca), diz o anuário, "*lavrado com grande arte, para*

majestade do lugar, no qual o Augustíssimo Sacramento se expõe à adoração nos dias dos Jubileus".[25] De acordo com os princípios de teatralidade barroca, esta rápida adequação do retábulo à nova e "melhor" forma de altar – a do camarim abobadado com trono em pirâmide escalonada, do Estilo Nacional Português – serviu para colocar em evidência a imagem do Santíssimo, pois o culto eucarístico estava, então, em pleno vigor. As paredes interiores do camarim estão divididas em painéis recobertos de talha, esta com os mesmos motivos decorativos e a mesma fatura do retábulo-mor. Em algumas ocasiões o camarim é fechado por dois painéis de pintura seiscentista. Representam "*duas grandes e elegantes imagens*",[26] uma de Santo Inácio, outra de São Francisco Xavier, que Valentim Calderón atribui ao irmão Domingos Rodrigues,[27] segundo ele, o mesmo pintor que teria executado os painéis "Visita de Maria a Isabel" e "Visão do Horto", dos retábulos das Virgens e dos Santos Mártires. Como o Anuário de 1665-1670 se refere a Domingos Rodrigues como "*pictor, insistit caelaturae colorati auri ad ornatum novae Ecclesiae*",[28] é provável que ele também tenha exercido a importante função de dourador da talha do retábulo-mor.[29]

O painel central do andar inferior do retábulo é em arco cego, e tem sobre ele, adoçado, um sacrário, na forma de um meio hexágono, cujas medidas são coincidentes. É serliano o seu conceito construtivo, que produz em miniatura

[25] Leite, 1945, V: 123-135.
[26] Leite, 1945, V: 124.
[27] Natural de Terras Novas. Calderón, 1973: 18.
[28] Bras. 5 (2), 33v, 36v; 42. Leite, 1945, V: 122, n.7 e p.124, n.2.
[29] Para o sentido e técnica do douramento ver Alves, 1989, II: 183-211.

o efeito arquitetônico do retábulo. Está dividido em dois andares, e tem a forma de um dossel, cobertura que indica majestade, largamente utilizada no Barroco. No entanto, os elementos sustentantes apresentam um décor maneirista, com motivos e fatura semelhantes ao do retábulo, o que faz supor terem sido ambos executados na mesma ocasião. O andar superior do sacrário é aberto, ladeado por dois pares de colunas coríntias, com os dois terços superiores do fuste estriados diagonalmente, em movimentos opostos, e o terço inferior decorado como os do primeiro andar.[30] O andar inferior é composto por dois pares de colunas coríntias, cujo fuste e base estão totalmente recobertos por motivos de folhagens, volutinhas e medalhões ovais. Os entablamentos dos dois corpos repetem os motivos da decoração dos painéis das bases: cabecinhas de anjo como elemento irradiador dos entrelaçados e volutas de folhagens, flores e pencas de frutas. O fundo parietal e a cúpula do sacrário são recobertos de uma talha semelhante, mas mais graúda. A historiadora Sônia Gomes Pereira acha provável que o sacrário tenha sido adoçado ao retábulo ainda na sua construção "*porque o arco-cego não recebeu douração e há mesmo um pedaço da moldura inferior esquerda que não está nem talhada*". E levanta a hipótese de que "*este arco-cego do primeiro andar tenha*

[30] Para Lúcio Costa, este segundo corpo é "*uma espécie de sobrado*" e parece ter sido adaptado de outro sacrário, "*pois tanto sua cornija, friso e arquitrave, como o embasamento, tornejam ligeiramente uma segunda vez, depois do tornejamento maior correspondente às colunas geminadas, indício de ter havido ali um fechamento semelhante ao da parte de baixo.* Ele mostra também que este segundo corpo "*encobre um grande arco destinado, evidentemente, a enquadrar a cúpula do sacrário propriamente dito, pois ainda se vêem, nos tímpanos desse arco, por detrás do referido "sobrado", meio escondidas, as clássicas cabeças aladas de querubins*". Costa, 1941, 5: fig. VI i, fig. 19 e fig. VI g.

sido um nicho para colocação de imagem", chamando a atenção para o seu tratamento - "*moldura entalhada e dois anjos no seu enquadramento*" - que repete o dos nichos dos retábulos principais das igrejas de São Roque, de Lisboa, e do Espírito Santo, de Évora.[31]

As ilhargas que rematam lateralmente o retábulo-mor lembram, no motivo e na fatura, os painéis laterais do corpo inferior dos armários-relicários seiscentistas das Virgens e dos Santos Mártires. Como aqueles, elas são decoradas por uma talha graúda e mais densa, em forma de *chute*, com motivos de carranca, coruja, tranças em cauda de peixe, escamas, folhagens, palmetas, flores de lis, abacaxis, cajus, mamões ou cacaus e cachos de uva. Para Lúcio Costa, os dois estilos são "*contemporâneos*",[32] levantando a hipótese de, neste caso, o fundo da capela-mor seiscentista também ser de origem brasileira. Ele imagina que os painéis e as nesgas tenham sido executados na mesma ocasião, para preenchimento e integração de vãos.

O coroamento do retábulo-mor, em duas arquivoltas concêntricas, sugere a já adoção do remate em estilo Barroco Nacional Português. Mas ao contrário deste, que através de uma identidade decorativa com os suportes, pretende dar um sentido unitário à composição, o daquele apresenta uma ornamentação bastante diferenciada das colunas que o sustentam e os dois corpos. Na verdade, seus motivos de entrelaçados, expandidos em volutas, a partir de cabecinhas de anjo, repetem, em maior

[31] Pereira, 1988: 59.
[32] Costa, 1941, 5: 67, figs. 20 e VIg.

escala, os elementos decorativos do entablamento. De qualquer modo, vale a consideração da historiadora Lígia Martins Costa, de que tanto *a inovação das arquivoltas apilastradas, quanto a superposição de pares de colunas de igual tratamento formam neste altar um embrião do novo estilo*".[33]

No restante da capela-mor, a talha serve de emolduramento para uma decoração pictórica. As paredes laterais têm o terço inferior revestido em silhares de azulejaria azul e amarela sobre fundo branco e os dois terços superiores divididos em dezoito painéis de pintura seiscentista, executados a óleo sobre madeira e simetricamente distribuídos, nove de cada lado, em três fileiras de três quadros. A temática dessas pinturas versa sobre cenas do Evangelho, notadamente as passagens que enfatizam, na história da vida de Jesus Cristo, os sinais de reconhecimento de sua atividade missionária e redentora.[34] Valentim Calderón sugere a possibilidade dos painéis terem sido pintados pelo irmão Domingos Rodrigues, devido à "*grande relação*" que existe entre o painel da "Visita" do retábulo dos Santos Mártires e o desta capela-mor.[35] O teto da capela mor, abobadado, é dividido em quinze caixotões, cada qual contendo um painel de

[33] Costa, 1973: verbete 2.

[34] Na parede lateral esquerda, da esquerda para a direita, de cima para baixo: "Anunciação"; "Visitação"; "Adoração dos pastores"; "Circuncisão, conforme a Lei de Moisés"; "Adoração dos Reis Magos"; "Apresentação de Jesus no Templo e o seu reconhecimento, como Messias, por Simeão"; "Fuga para o Egito", "Jesus discute no Templo, aos doze anos, com os Doutores da Lei". Na parede lateral direita, da esquerda para a direita, de cima para baixo: "Cura do leproso"; "Milagre nas Bodas de Canaã"; "Ressurreição da filha de Jairo"; "Milagre da multiplicação dos pães e dos peixes"; "Encontro de Jesus com a samaritana "; "Jesus perdoa a pecadora arrependida"; "São Pedro anda sobre as águas"; "Jesus e a mulher adúltera"; "A ressurreição de Lázaro".

[35] De autoria não identificada. Calderón, 1973: 533-535.

pintura maneirista, à têmpera sobre madeira, com motivos de arabescos vegetais nas cores predominantemente vermelha, azul e ouro, que caracterizam realeza.

Enfim, a composição arquitetônica e o tratamento decorativo da capela-mor expressam, como um todo, uma conjugação de tipologias: movimentação volumétrica da estrutura, ainda que executada em talha de baixo-relevo, cinzelada como prata; o uso mais livre do vocabulário arquitetônico e decorativo clássico, que apresenta certos desequilíbrios e desproporções, como a tendência à acentuação da verticalidade e o gosto pelos motivos geométricos conjugados à movimentação inquietante dos arabescos e grutescos; a procura da simetria e da lógica espacial, através da utilização da estrutura arquitetônica serliana.

Os retábulos das capelas laterais de São Pedro, São Francisco de Borja (Figura 5) e São José apresentam composições arquitetônicas e decorativas semelhantes. Estão inscritos em arco pleno, numa estrutura maneirista do tipo altar-mor – divisão espacial em dois corpos, com marcações verticais e horizontais e acentuadamente planimétrica e recobertos de talha lavrada em plateresco. O corpo superior é composto por quatro semi-pilastras compósitas, misuladas, intercalados por três painéis, os laterais decorados com motivos de folhagens entrelaçadas formando volutas, a partir de uma cabecinha de querubim como elemento central irradiador. O corpo inferior é formado por três intercolúnios – dois painéis laterais e um nicho central muito raso, aberto em arco pleno, onde

se localiza a imagem da devoção principal da capela. As colunas são do tipo barroco pseudo-salomônico: capitel compósito, fuste espiralado e recoberto de motivos da parreira. Os entablamentos são classicizantes. No corpo superior, os frisos recebem uma decoração maneirista (dentículos, óvulos e entrelaçados de folhagens) que se repete no inferior. Neste, os entrelaces têm cabecinhas de anjo como elemento irradiador. Lúcio Costa mostra que "*a ornamentação corrida dos painéis laterais do corpo inferior desses retábulos foi mutilada no intuito de se abrir lugar para "culs de lampe" com imagem e dossel*",[36] o que representou uma tentativa de barroquizá-lo. Chama atenção ainda para o altar de São José, cuja "*talha já perdeu no corpo superior aquela feitura miúda e delicada, de modelado baixo, com aparência de coisa cinzelada, que se observa nas talhas dos retábulos mais antigos, adquirindo, pelo contrário, maior largueza e volume*."[37] O coroamento conjuga um tímido perfil em arcos concêntricos e aduelas, do Barroco Nacional, a um tímpano decorado em remate tipicamente maneirista: recortado em folhagens e enrolados de pergaminho, entrelaçados de folhagens, flores, volutinhas, e pencas de frutas, e aberto por um medalhão central.

O Terceiro Ciclo Decorativo (Barroco Nacional Português)

O terceiro momento do décor em talha da igreja insere-se no Barroco Nacional Português, do qual a capela

[36] Costa, 1941, 5: VIj.
[37] Costa, 1941, 5: 70.

mor da igreja do Jesus, em Coimbra, é modelo exemplar. Correspondem-no, em parte, o retábulo de Santa Úrsula (c.1694), pois ele está sob a mesma estrutura arquitetônica maneirista dos retábulos de São Francisco de Borja, São José e Santo André, mas mostra já uma talha volumétrica, decorada com motivos do Nacional Português. Os das capelas de Sant'Ana Mestra (c.1722), de Nossa Senhora da Conceição (1733) (Figura 6) e de Nossa Senhora das Dores, confirmam-se nesta tipologia. Suas formas mostram um caráter dinâmico, no qual predominam o volumétrico sobre o arquitetural e a marcação curvilínea de sentido triunfal: composição articulada em um só corpo, inserida em um perfil fechado em arco pleno e arrematado em arquivoltas concêntricas, que circunscreve um camarim central contendo uma pirâmide escalonada (chamada trono), para abrigar a imagem devocional. Um ritmo unitário percorre todo o conjunto da composição, orientando-a para o princípio de ascensão que se propaga nos enrolados das colunas espiraladas, das pilastras e dos arcos repetidos do frontão. Esta movimentação tumultuada focaliza o camarim e dirige-se também para o alto, onde enormes aduelas, como raios, selam o coroamento. Nos dois primeiros retábulos, o camarim divide com uma tarja emblemática o centro da composição. No de Nossa Senhora das Dores, como numa boca de cena barroca, ele domina inteiramente o espaço, deslocando a tarja para o centro das arquivoltas. Os motivos ornamentais que caracterizam estes quatro retábulos, simbólicos da iconografia cristã, também são tratados em acentuada volumetria: o vocabulário

Figura 6 - Tipos de retábulos e imagens da Catedral de Salvador

naturalista – emaranhados de espinhosas folhas de acanto (consciência da dor do pecado) e de videira (sangue de Cristo) das quais emergem figuras de *putti* (retomados da

iconografia clássica como anjos-meninos, mensageiros do amor divino) e das aves fênix ou pelicano (Ressurreição) – apresentam-se em violentos contorcidos e contrastes de luz e sombra, característicos da arte barroca.

O Quarto Ciclo Decorativo (Barroco Joanino)

O quarto ciclo decorativo, corresponde à fase final do Barroco em Portugal, conhecida como Estilo Joanino. Notadamente marcado pelo barroco romano, o estilo desenvolveu-se a partir da colaboração de artistas italianos na grandiosa obra do palácio-convento de Mafra, durante o reinado de D. João V (1707-1750). Representam-no o retábulo da Capela do Santíssimo,[38] na colateral esquerda da capela-mor, e os dos altares de Santo Inácio (Figura 7) de São Francisco Xavier, datados de c.1750 e que foram situados no transepto da igreja em 1755.[39]

No retábulo do Santíssimo Sacramento, as colunas berninianas, que em geral caracterizam os suportes desta tipologia, foram substituídas por imensas cariátides representando figuras angélicas, nas quais predomina a atitude dramática na fisionomia e nos gestos e, nas vestes, os movimentos diagonais tencionados. O coroamento tem o perfil recortado em volutas e contra-volutas, onde também ressaltam esculturas de anjos-meninos que repetem a dinâmica das cariátides. Os motivos decorativos fitomorfos (enrolados de acanto e folhagens em "*chute*")

[38] Antiga capela de Nossa Senhora da Paz

[39] Ambos do tipo 9 – D. João V com baldaquino – na classificação de Germain Bazin. Bazin, 1984, I: 269.

Figura 7 - Tipos de retábulos e imagens da Catedral de Salvador

e geométricos (óvulos e dentículos) têm um tratamento menos volumétrico, à semelhança do que se já se verificara no altar de São Francisco de Borja.

Os retábulos de Santo Inácio e de São Francisco Xavier expressam o Barroco Joanino em sua fase final, na qual a dinâmica da estrutura e a teatralidade da composição são mais acentuadas. Neles estão enfatizados o caráter da arquitetura borromínica, no qual é ressaltado o jogo dos perfis côncavos e convexos; o tratamento cenográfico das capelas berninianas, organizadas espacialmente segundo uma forma mais aberta, movimentada e dramática que envolve o imenso nicho com a imagem do orago; os contorcidos e drapeamentos contrastantes; os cortinados; e, principalmente, o tratamento majestático, com o emprego do dossel e da coluna salomônica na sua forma dita “verdadeira” (capitel compósito, fuste torcido com

enrolamentos de flores e o terço inferior estriado), utilizada por Bernini no seu gigantesco "Baldaquim" da igreja de São Pedro, em Roma. Diferentemente da coluna "pseudo-salomônica", este tipo de suporte permite perceber com clareza o movimento espiralado de sua arquitetura. Estes dois retábulos apresentam-se visivelmente incompletos em suas capelas, faltando-lhes totalmente o remate, onde grandes elementos estatuários do Barroco Joanino costumam ser localizados.

O teto da nave foi concebido em forma de abobada de berço. (Figura 8) Em 29 de junho 1696, o reitor, Pe. Francisco de Souza, escrevia ao Geral da Companhia dizendo que tencionava fazê-lo apainelado e solicitava ajuda para "*comprar e preparar as coisas necessárias*".[40]

Figura 8 - Forro da Nave da Catedral de Salvador

[40] *Bras. 4*, 16. Leite, 1945, V: 128.

Com relação ao seu forro, conta o anuário que, em 1700, suas molduras já estavam acabadas e ele era "*digno de se ver pelos óptimos lavôres (...) e doirado pela metade*".[41] Concluído no ano seguinte, deve-se sua complexa armação "*ao irmão Luís Manuel, arte que nenhum Arquiteto nem Engenheiro lhe era superior (...)*".[42]

Essas molduras apresentam um perfil geométrico realçado a ouro, formando um belo desenho cruciforme, hexagonal e octogonal, dentro do padrão serliano inspirado no modelo do "Templo de Baco",[43] e que foi retomado por Borromini na igreja barroca *San Carlo alle Quatro Fontane* (1638-1663), em Roma. Nas molduras destacam-se pequenas esculturas douradas de florões e de figuras aladas simbólicas dos Evangelistas. Uma imensa tarja emblemática da Companhia de Jesus – IHS [IHESUS] – em meio a um resplendor de metal fecha, como um centro irradiador, a mensagem missioneira da composição.

A Imaginária – Invocações Principais

A arte imaginária também foi determinante na modificação espacial da estrutura retabular, a partir da retomada do privilégio da produção escultórica sobre a pictórica na fase final do Maneirismo em Portugal. Reforçada no culto pós-reformista como uma indicadora mais concreta e material da vivência cristã, nos retábulos

[41] Leite, 1945, V: 130.
[42] Leite, 1945, V: 130. Pereira, 1988: 16.
[43] "(...) le tre inventioni qui sotto dissegnare sono nel quel detto tiempio parte di belle pietre, e parti di musaico". Sebastian Serlio. "*Il Terzo Libro". Nel qual figurano le antiquità di Roma e le altre Qui sono in Italia, e fuore di Italia*". Serlio, 1663: 102.

a imaginária ganhou relevância, como ressalta Francisco Lameira, "*passando a ocupar não só o encasamento central mas também os nichos que entretanto passaram a ser feitos, tendendo a pintura figurativa a desaparecer*".[44] Na sua quase totalidade, essas imagens eram representações de vulto e de corpo inteiro, de acordo, evidentemente, com as tendências estéticas da época.

Sabe-se que a Companhia de Jesus, em seus inícios, por não dispor ainda de hagiografia própria, recorreu a imagens devocionais amplamente reconhecidas no Cristianismo – Apóstolos, Evangelistas, Santos Mártires, além, é claro, das figuras de Cristo e de Nossa Senhora – nas mais diversas manifestações de fé, seguindo a regra explícita de Santo Inácio, que previa, além dos ornamentos e edifícios de igrejas, "*alabar assimismo imagines, y venerarlas según que representan*".[45] Na verdade, era um modo de reforçar um programa iconográfico considerado da maior eficácia nas práticas catequéticas da igreja renovada, mas que vinha sendo veementemente condenado pela Reforma. Ao consubstanciar-se o processo de canonização de jesuítas, em 1622, as imagens dos fundadores da Ordem passaram a ocupar nichos previamente a elas destinados, quer isoladas em altares de sua invocação, quer em conjunto, notadamente no caso dos altares-mores. Este percurso também pode ser sentido na expressiva imaginária que povoa os retábulos e nichos da monumental igreja do Colégio da Bahia.

[44] Lameira, 2000: 128.
[45] 8ª regra do Ítem 352 dos Exercícios Espirituais "Para el sentido verdadero que en la Iglesia Militante debemos tener...". Loyola, 1988: 46.

Trataremos aqui somente dos oragos principais.

Do período maneirista ressaltam a escultura do Santo Cristo e as dos nichos dos armários relicários. A primeira, executada em madeira policromada, privilegia o momento agônico que precede a morte de Cristo – a cabeça pouco pendente, os braços ainda bem tensionados e as pernas em ligeiro genuflexo. A imagem tende à frontalidade e a repetir a rigidez dos eixos vertical e horizontal da cruz, o que resulta numa composição pouco dinâmica, onde o desequilíbrio é obtido pelo movimento, à esquerda, da cabeça e do perizônio. Podemos contrapô-la às representações barroca do Crucificado logo após a morte – com a cabeça e os braços relaxados e o corpo em torção contrária ao perizônio – pertencentes aos altares mor e de Nossa Senhora das Dores. As esculturas dos Santos e das Virgens Mártires, de inícios do século XVII, apresentam postura frontal e hierática, na qual o único movimento é o da palma do martírio erguida em direção ao alto.

As esculturas dos altares de São Francisco de Borja (Figura 5) e São José, em madeira dourada e policromada, são de cerca de 1685. Obras eruditas, de correta execução sob as leis da lateralidade e do naturalismo ótico, elas apresentam uma serenidade fisionômica que se contrapõe a uma ligeira movimentação gestual e das vestes. A imagem de São Francisco de Borja, porta numa das mãos a caveira e, na outra, a cruz, atributos que caracterizam o santo desde a sua canonização. A de São José carrega o Menino Jesus. Revestem-se da ideia de dignidade nas atitudes (*gravitas*), tão presente na escultura manerista dos

jesuítas de inícios da mesma centúria, como as imagens de São Francisco Xavier, da igreja coimbrã da Onze Mil Virgens e na de Santo Inácio, da eborense do Espírito Santo, dentre outras.[46]

As imagens de Santa Bárbara, de Nossa Senhora da Conceição (Figura 6), de Sant'Ana Mestra e de Nossa Senhora das Dores, datadas de cerca de 1722, são de madeira policromada e dourada, esculpidas em vulto e sob as leis da lateralidade e do naturalismo ótico. Suas composições mostram uma acentuada movimentação, que enfatiza o gestual dramático, os corpos em contraposto, a agitação dos panejamentos, fazendo supor um comprometimento com o emocional do artista, próprio do Barroco. A imagem de Santa Úrsula é de execução primorosa, demonstrando grande erudição, na qual sobressaem a beleza clássica da fisionomia em atitude sublimada, a dinâmica dos gestos, ainda que delicados, e a riqueza e exuberância das vestes. A de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, cujo culto foi revigorado na Contrarreforma, reveste-se das mesmas características formais, às quais foram acrescentadas a cabeleira abundante (sugerindo fertilidade)[47] que lhe caem em anelados sobre os ombros e a túnica com o manto dobrado à altura do ventre (sugerindo gravidez). Traz as mãos postas, orantes e é mostrada em glória, ou seja, num espaço celeste, sobre nuvens e querubins (figurinhas aladas, retomadas na arte cristã do clássico Cupido, como símbolos da mensagem do amor divino). Na imagem de Nossa Senhora das Dores, a acentuada expressão de

[46] Dias, 1995:102 e 105.
[47] Símbolo mítico em diversas culturas. Cirlot, "Cabelos", 1984:130.

sofrimento confere intensa dramaticidade à cena. Na de Sant'Ana Mestra, as figuras da Virgem e sua Mãe estão representadas desequilibras em relação a um eixo central, têm enfatizadas a expressão fisionômica concentrada, as torções em movimentos opostos e as linhas em acentuadas diagonais.

As esculturas de Santo Inácio (Figura 7) e de São Francisco Xavier, entronizadas nos altares do transepto em 1755, são em madeira dourada e policromada, e indicam um trabalho erudito, baseado nos modelos joaninos da escultura barroca portuguesa, de inspiração romana. São figurações em vulto, de formas arrebatadas e expandidas. As imagens invocam o fundador da Ordem e o Apóstolo das Índias, devoções que foram instituídas no início do século XVII, logo após suas canonizações, em 1621. Elas foram inicialmente difundidas na Península Ibérica pelos imaginários de Sevilha. Os rostos são expressivos, os gestos, grandiloqüentes. As vestes têm o estofado excessivamente rico e criam exagerados volumes em volta do corpo. A escultura de Santo Inácio representa um homem de meia idade, de grande calva, cabelo baixo e barba raspada. A de São Francisco de Xavier mostra o jesuíta jovem e com barba curta. Ambas são regidas pelas leis da lateralidade, do naturalismo ótico e dos efeitos de eurritimia (da estética clássica), numa movimentação que enfatiza o gesto evangelizador em direção ao fiel: as mãos erguidas, a esquerda carrega o livro da Regra Jesuítica com a legenda da Ordem – *Ad Majorem Dei Gloriam* – a direita, avançada (em eixo diagonal com o pé esquerdo

à frente), mostra o crucifixo. Um momento que pretende a conversão à Verdade, que impulsiona o humano a ascender ao divino.

Considerações Finais

Se na organização da planta e na estrutura arquitetônica a igreja do Salvador não deixa dúvida quanto sua filiação à arquitetura maneirista portuguesa de dupla raiz, foi principalmente através da escultura em madeira, a constituir-se em seu elemento indispensável e principal adorno, que o interior do templo adquiriu todo vigor expressivo de espaço barroco..

Porque a arquitetura, relacionada ao trabalho da talha e da imaginária, formou um conjunto de grande efeito visual, atraindo e direcionando o olhar do fiel para a mensagem persuasiva do Barroco a que se propunha a política tridentina pós-reformista. O Barroco manteve-se dominante na arte jesuíta até meados do século XVIII, quando os religiosos, contrários ao projeto político pombalino na questão da conquista territorial do Brasil, notadamente no Grão Pará e na região dos Sete Povos das Missões, foram expulsos do mundo português em 1759 e a Ordem extinta em 1773, pelo papa Clemente XIV.

Referências Bibliograficas:

Alves, Natália Marinho Ferreira. A Arte da Talha no Porto na Época Barroca. Vol. I. Porto, Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto, 1989.

Bazin Germain. A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil, I. Rio de Janeiro, Editora Record, 1984.

Calderón, Valentim. “A Pintura Jesuítica em Salvador-Bahia, Brasil”, Bracara Augusta, Vol. XXVII, nº. 64, Actas do Congresso A Arte em Portugal no séc. XVII. Porto, 1973.

Cardim, S. J., Fernão. Tratados da Terra e Gente do Brasil. Rio de Janeiro-São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1939

Carvalho, Anna Maria Fausto Monteiro de. Os Reais Colégios da Compnhia de Jesus no Brasil. Tese do Doutorado. Inédita. Coimbra, 2003.

Cirlot, Juan-Eduardo. Dicionário de Símbolos. São Paulo, Ed. Moraes, 1984.

Costa, Lígia Martins. História da Cultura Brasileira, Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, 1973.

Costa, Lúcio. “A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil”, Revista do SPHAN, nº 5. Rio de Janeiro, MÊS, 1941.

Dias, Pedro. A Escultura Maneirista Portuguesa, subsídios para uma síntese. Coimbra, Minerva Editora, 1995.

___. O Patrimônio Artístico da Universidade de Coimbra. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1990,

Domingues, Ernesto. “Alguns artistas do Porto e Matosinhos no Brasil Colonial”, Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto. Porto, vol.XXXI, 1968.

Lameira, Francisco Ildefonso da Claudina. A Talha no Algarve durante o Antigo Regime. Faro, Edição Câmara Municipal de Faro, 2000.

Leite, S. J., Serafim. História da Companhia de Jesus no Brasil, volume V. Rio de Janeiro, Lisboa-Rio de Janeiro, Livraria Portugália-Instituto Nacional do Livro,1945.

Lopes, Antônio. Roteiro Histórico dos Jesuítas em Lisboa. Braga, Livraria Apostolado da Imprensa, 1985,

Loyola, Ignacio de. Ejercicios Spirituales. Guadalajara, Ediciones del ITESO, 1988.

Pereira, Sônia Gomes. A Catedral de Salvador. Rio de Janeiro, Tese inédita, 1988.

Serlio, Sebastian. “I Libro Terzo”. Architectturadi Sebastian Serlio Bolognese, in sei libri divisi, ne’quale vengonodottamente, & secretti dell’Arte. In Venetia, MDCLXIII, Per Combi, & Lanou. Com Licenza de’ Superiori.

Silva, Jorge Henrique Pais da. Estudos sobre o Maneirismo. Lisboa, Imprensa Universitária/Editorial Estampa,1986.

Smith, Robert Chester. A Talha em Portugal. Lisboa, Ed. Livros Horizonte, (1962.

Aspectos do Revival Egípcio e Classicista na Arte Funerária Brasileira

Maria Elizia Borges - CBHA/CNPq/PPGH - UFG

Resumo: Para o momento, escolhi analisar um dos aspectos da produção funerária no Brasil do século XX, que consiste em interpretar o passado segundo os parâmetros do ideário estético da arte egípcia e da antiguidade clássica. Frutos do modismo incorporados pela arquitetura e escultura neoclássica e eclética, eles advêm do século XVIII, quando a sociedade europeia despertou grande interesse pela Arqueologia e pelas ruínas recém-descobertas. Reutilizá-los era uma das maneiras da morte romântica e burguesa colocar a arte funerária num lugar pitoresco, repleto de representações simbólicas distintas, reapropriadas e ressignificadas dentro de circunstâncias culturais desse tempo moderno que pregava novos valores religiosos. O mote de inspiração foi a arquitetura funerária egípcia e a arquitetura civil da antiguidade clássica.

Palavras-chave: Arte funerária. Ecletismo. *Revival* da arte egípcia. Iconografia clássica.

Abstract: I have chosen to analyze one of the aspects of funerary production in Brazil in the twentieth century which consists in interpret the past within the parameters of the aesthetical ideas in the Egyptian art and in

classical antiquity as a result of the fad incorporated by the neoclassical and eclectic architecture and sculpture since the eighteenth century when European society aroused great interest for Archeology and newly discovered ruins. Reusing them was one of the ways of romantic and bourgeois death to put funerary art in a picturesque place, filled with different symbolic depictions reappropriated e resignified within the cultural circumstances of that time that preached new religious values. The inspirational motif was the Egyptian funerary architecture and civil architecture in the classical antiquity.

Keywords: Funerary art. Eclecticism. Egyptian art revival. Classical iconography.

A obra *Narciso* (1594-1596), de Michelangelo Caravaggio, foi a fonte que me fez pensar sobre o quanto o homem moderno busca no passado distante a beleza desejada e idealizada para ajudá-lo a contemplar a melancolia da morte. Narciso teve um enfrentamento com sua própria beleza ao apaixonar-se pela sua imagem refletida na fonte. Esse personagem enigmático despertou desejos de um ideal inalcançável: manter-se eterno e perpetuar-se diante daquela representação que o seduziu e o levou à morte.

A partir do século XVIII diríamos que se buscou uma imagem refletida narcísica, que hoje é considerada como o *revival* do ideário estético da arte egípcia e classicista

na arquitetura e na escultura neoclássica e eclética, mais especificamente nos inúmeros monumentos funerários construídos em várias partes da Europa, dos Estados Unidos e da América do Sul, incluindo o Brasil, nos séculos XIX e XX. Busco apresentar uma revisão iconográfica dessa produção, tentando compreender o quanto a sociedade burguesa reproduziu essas pequenas fantasias advindas de seu "inconsciente coletivo".[1]

Revendo a historiografia a egípcia sabe-se da importância dada à vida pós-morte por aquela civilização, expressa na preocupação em construir monumentos funerários na forma de pirâmide e que pudessem agregar locais de oferendas e baixos-relevos ilustrativos repletos de informações sobre os aspectos do "paraíso agrário" imaginário. Tais posturas contribuíram para a democratização da imortalidade e atingiu as classes populares do país.[2]

Quanto à morte na Grécia, Aristóteles dizia ser "a mais terrível das coisas terríveis; é o fim, e nada pode ser nem bom nem mal para o morto",[3] o que permite concluir que ela fazia parte da vida dos gregos de forma mais realista. A preocupação maior era com os ritos de passagem, como o repasto fúnebre. O cemitério era considerado o "lugar onde se dorme", pois o sono era irmão gêmeo da morte. Ali se podia inumar, cremar e enterrar as ossadas dos mortos,

[1] ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
[2] CARDOSO, Ciro. A literatura funerária como fonte para a História Agrária do Egito Antigo. *Revista de História.* São Paulo: v. 12, n. 117, p. 99 -119,1984.
[3] FERREIRA, J. M. Simões. *Arquitectura para a morte*. A questão cemiterial e seus reflexos na teoria da arquitectura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 46.

demarcadas por estelas simples, pois a arte funerária não era relevante.

Os romanos observavam a morte como uma passagem de um estado para outro, de um modo inevitável, pois era o cumprimento de um ciclo da vida. Dadas à abrangência de seu território e a força do seu poder político, os romanos assimilaram e fundiram vários costumes, crenças e cultos de outros povos para a elaboração de seus rituais fúnebres.[4] Investiram em grandiosos túmulos, em necrópoles afastadas das cidades, em columbariuns subterrâneos e em monumentos que cultuavam a memória dos mortos, como os foros, os templos, os obeliscos, as colunas monumentais dos romanos.

A morte burguesa foi reconhecida como um fenômeno inevitável, e, consequentemente, havia uma rejeição dos mortos. Para suplantar a impregnação mórbida da dor, os grandes rituais fúnebres eram públicos e repletos de situações dramáticas. O morto era de responsabilidade do Cristianismo, que nessa época valorizava muito a importância das almas do purgatório; da família, que versava o luto com grande esmero; da Maçonaria, que até hoje prega outros procedimentos na ritualização dos seus irmãos falecidos.[5] As necrópoles suntuosas foram afastadas da cidade e administradas pelos órgãos públicos. Ali se agruparam monumentos de grande riqueza ornamental,

[4] FERREIRA. J. M. Simões. Arquitectura para a morte. A questão cemiterial e seus reflexos na teoria da arquitectura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. p. 47-49.

[5] DULLIUS, Fábio; WAGNER, Gustavo Peretti. A maçonaria na arte funerária do Rio Grande do Sul. In: BELLOMO, Harry R. (Org.) *Cemitérios do Rio Grande do Sul*: arte, sociedade, ideologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 221-246.

provenientes do estilo neoclássico e eclético, que adotaram elementos da arte egípcia, clássica e medieval.[6]

A origem do *revival* egípcio

No antigo lugarejo de Deir el Medineh (Egito), pode-se perceber a instalação da necrópole distante da cidade, próxima das montanhas.Todos os monumentos contêm a representação da pirâmide. Essa forma frequentemente utilizada pela arquitetura funerária egípcia para homenagear soberanos e pessoas comuns tornou-se referência das futuras sociedades ocidentais, que sempre associaram a sua pureza geométrica e sua severidade formal à evolução espiritualista do homem.

O túmulo de Caio Sexto – construído em forma de pirâmide no Cemitério dos Protestantes em Roma, no período de Augusto (12 a.C.) – ratifica a influência da cultura egípcia sobre a romana. Esse local é retratado pelo pintor francês Jacques Sablet[7] na obra *Elegia Romana,* em 1791. A pirâmide encontra-se coberta por vegetação, que representa a sua temporalidade. Sablet então acrescentou, no primeiro plano, dois homens elegantemente vestidos em trajes de luto, em torno de um túmulo similar às tumbas romanas. Eles expressam um momento de meditação silenciosa, uma atitude romântica da época, que tinha

[6] BORGES, Maria Elizia. *Arte Funerária no Brasil (1890–1930*): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto= *Funerary Art in Brazil (1890- 1930*): Italian Marble Carver Craft in Ribeirão Preto. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2002, p. 117-127.

[7] Jacques Sablet foi contemporâneo de Jacques-Louis David. Em Roma, tornou-se diretor da Academia Francesa. Reconhecido como grande pintor paisagista. Ver: DE PASCALE, Enrico. *Death and Ressurrection in art. Los Angeles*: I. J. Paul Getty Museum, 2009. p.90.

verdadeiro fascínio para com a morte. A tempestade que se aproxima e o céu coberto de nuvens contribuem para criar um clima melancólico ao espaço criado para referendar os mortos.

Richard Carrott,[8] no século XIX, estudou o *revival* egípcio e o subdividiu em três fases. A primeira corresponde ao período do Rococó, quando a arquitetura propiciava um efeito "pitoresco", a exemplo dos desenhos de Giovanni Battista Piranesi. A segunda, no período do Romantismo, associa a ideia do sublime ao belo, em que os aspectos primitivos e a perfeita simetria dos planos maciços e sólidos da arquitetura egípcia eram atributos desejáveis e agradáveis, conforme consta nos projetos do arquiteto francês Etienne-Louis Boullé. A terceira fase, denominada fase "arqueológica", advém da influência da expedição de Napoleão ao Egito e foi a que causou maior impacto nas várias formas de arte. Pregava-se a exploração de estilos ecléticos com o propósito de criar uma atmosfera museológica, referenciando o passado e dando a ele um novo impacto estético.

A arte funerária moderna foi então um dos mais fortes meios de popularização da *egyptomania, a*ssociado-a aos conceitos de local sublime, detentor de uma aura de "sabedoria e mistério", assim como à ideia de eternidade. Como exemplo, o estudo de Alexandre Théodore Brongniart, em 1812, para a entrada do Cemitério Père-Lachaise, em Paris, fundado no governo de Napoleão (1804).

[8] Richard Carrot, século XIX, apud BROMAN, Elizabeth. Egyptian Revival Funerary art in Green-Wood Cemetery. In: MEYER, Richard E. (Edited). *MARKERS XVIII.* Annual Journal of the Association for Gravestone Studies. Greenfield, Massachusetts, 2001, p. 33-34.

Para Johann Joachim Winckelmann,[9] a "antiguidade deveria ser imitada e não literalmente copiada" e é com esse pensamento que o escultor italiano Antônio Canova realizou o Monumento Funerário da Arquiduquesa Maria Cristina, da Áustria, entre 1798- 1805 (Igreja Augustinerkirche, Viena). Nele tem-se um alto relevo, em forma de pirâmide na parede, que ostenta no topo o retrato de perfil da falecida, moldurado pelo *ouroboros,* um símbolo egípcio que representa a imortalidade, o rejuvenescimento e a eternidade.

Do lado esquerdo da base da pirâmide, vê-se a procissão funerária que segue para a porta do além. O velho e a criança são conduzidos pela Caridade; duas jovens são intercaladas pela Virtude, que leva em suas mãos a urna cinerária. Todos de cabeça baixa, expressando um sentimento de dor ante um ritual tão triste. O vestuário dos personagens é inspirado no traje classicista, e os feixes de guirlandas de flores, símbolo da irracionalidade, ligam as pessoas, que aqui representam as faces da vida humana. Do lado esquerdo, o anjo, "o Gênio", e o leão assistem a procissão, pois, segundo a tradição romana, cabe ao primeiro acompanhar o indivíduo do nascimento até a morte.

Enfim, uma obra que expressa grande sentimento de dor coletiva diante da morte, todavia, sem nenhuma conotação de cunho religioso. Acreditamos ser uma das primeiras obras funerárias que deu ênfase à vida espiritual

[9] Joachim Winckelmann, 1764, apud SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil*. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 53-84.

da falecida, característica peculiar da morte moderna. A repercussão dessa morte e a valorização do monumento pelo povo austríaco foram reapropriadas no relógio de cômoda, realizado pelo medalhista Leopold Heuberger, em 1810 (Figura 01).

Figura 01- Relógio de cômoda, cerca de 1810. Madeira e cobre. Medalhista Leopold Heubeger, Viena. Fonte: Catálogo do Museu de Cultura Sepulcral, Kassel.

Tal obra é posterior ao estudo similar que o escultor Antônio Canova idealizou para o monumento funerário do artista Tiziano, datado de 1794. Posteriormente, ela foi realizada na Basílica dei Frari, em Veneza, para ser o monumento de Canova, falecido em 1822, como uma homenagem de seus alunos. Luciano Marini aponta esse monumento funerário como uma das obras mais características da arte neoclássica, apesar de considerá-la um pouco fria para o clima geral de uma Basílica.[10]

Críticas ao *revival* egípcio

Os cristãos acreditavam na ressurreição da alma e na ideia da vida após a morte conforme a civilização egípcia, mas adequar o seu estilo à arte funerária implicava questionar o não uso de símbolos cristãos, tão harmônicos nos jazigos-capelas neogóticos. Surgiu então uma série de artigos críticos sobre os símbolos egípcios. Destaco o da

[10] MARINI, Luciano. *La Basilica dei Fra*ri. Veneza: Edizioni KINA / L.E.G.O., s. d., p.14.

revista norte americana *North American Review* XLIII:93 (1836) na qual James Gallier escreve:

> A arquitetura egípcia nos lembra da religião do mais degradado e revoltante paganismo que já existiu. Sua arquitetura de gatos embalsamados e crocodilos deificados; sólidos, estupendos e desafiadores do tempo, nos permitimos; mas associados em nossa mente com tudo aquilo que é repugnante e absurdo em superstição.[11]

Os arquitetos da *egyptomania* justificaram o seu uso pela simplicidade das formas e pelo seu significado de morte, agregado há um longo tempo na história ocidental.

A eterna duração da *egyptomania* e suas variações

O "status" adquirido pela família burguesa ao reproduzir tais obras, reconhecidas como de "afetação" do gosto clássico, e o lucro financeiro de cemitérios e arquitetos ao se apropriarem desse "gosto duvidoso" suplantaram as críticas recebidas. Monumentos neoegípcios receberam soluções compositivas das mais variadas, tais como a *Tumba de Girolamo Legnani,* com uma complexa elaboração de pinturas de afresco, de estuques e de terracota dos ornatistas Giuseppe Tadolini e Petronio Ricci (Cemitério La Certosa, 1805, Bologna);[12] e a *Tumba da Família Gorlero*, cujos elementos egípcios – a portada e a estrutura piramidal – agregam ornamentos cristãos, como anjos infantis "barrocos" interligados por guirlandas

[11] James Gallier, 1836, apud BROMAN, Elizabeth. Egyptian Revival Funerary art in Green-Wood Cemetery. In: MEYER, Richard E (Edited). *MARKERS XVIII*. Annual Journal of the Association for Gravestone Studies. Greenfield,Massachusetts, 2001, p.31-65.

[12] BERRESFORD, Sandra. *Italian Memorial Sculpture 1820-1940*. A legacy of love. London: Frances Lincoln Limited, 2004, p.40.

de flores, alegrando e protegendo os mortos da referida família até ao topo do monumento, e do lado oposto está o grande anjo e a esfinge (E. Sclavi; Cemitério de Staglieno, Genova).

Da primeira fase de ostentação egípcia brasileira, destacamos o jazigo- capela de Alzira Pereira da Rosa, no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia (Porto Alegre/ RS, 1908). Observa-se o formato trapezoidal do jazigo, que amplia a sensação de altura; na entrada da capela, a cornija de coveto é decorada com plantas e sustentada por colunas com capitéis papiroformes, elementos de renovação cíclica; a porta e a grade seguem o padrão da serralheria *art nouveau* (Figura 02). Já os jazigos-capelas do Cemitério São João Batista (Rio de Janeiro/RJ) e da Saudade (Campinas/SP) decoram suas cornijas com um dos motivos egípcios mais comumente usados: o globo com asas e *uroeis.* O globo era visto como um símbolo real do Deus Horus; as asas do falcão representavam o céu, o sol e o rei; os *uroeis* são cabeças de cobras erguidas, vistas como seres que repelem o mal e, consequentemente, protegem o monumento, daí a sua localização nas cornijas, acima da portada dos jazigos.

Figura 02- Jazigo- capela de Alzira Pereira da Rosa, no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia (Porto Alegre/RS, 1908). Foto: Beatriz Raucher.

A proliferação da forma piramidal para representar a morada dos mortos ainda ocorre nos cemitérios com extrema simplicidade, numa tentativa de permanência da

aura de mistério vinculado à finitude da vida, uma maneira de honrar a memória do falecido e como veículo mais maleável e atemporal facilmente assimilado pela cultura popular brasileira. São exemplos de túmulos piramidais o de porte coletivo da Loja Maçônica (Cemitério do Alecrim, Natal/RN); um caiado (Cemitério Santa Isabel, Mucugê/BA); um revestido de azulejo comercial (Cemitério Santana, Goiânia/GO); um bem diverso, revestido de mármore e ostentado por um busto no seu topo (Cemitério São Miguel, Cidade de Goiás/GO); e por último um local ecumênico dentro do Cemitério Parque da cidade de Goiânia (GO).

A influência da arquitetura civil clássica na arte cemiterial

Os romanos criaram mais alternativas que os egípcios para o enterramento de seus mortos, conforme visto anteriormente. Mas foi a estrutura construtiva dos templos da cidade de Atenas, que adotaram o uso de colunas dóricas, jônicas e coríntias, os grandes ícones de inspirações do *revival* classicista funerário. Muito antes de proliferar esse tipo de construção no século XVIII, elas foram reportadas pelas civilizações que viviam sob o poder político dos romanos, como nas regiões de Lycia (Grécia) e Petra (Jordânia). São obras funerárias cravadas na encosta das rochas e que agregam motivos da cultura oriental e ocidental. Para Fedak, provavelmente havia esculturas dentro dos nichos/janelas de Petra.[13]

[13] FEDAK, Janos. *Monumental tombs of the Hellenistic age*. Canadá: University of Toronto Press, 1990, p.153.

No século XIX, o arquiteto francês César Daly propunha que todo monumento funerário teria de exprimir três ideias ou sentimentos: "a ideia da morte; a homenagem rendida ao morto; a inovação religiosa a propósito do morto".[14] Ele propôs uma Teoria da Arquitetura Cemiterial Contemporânea, da qual originaram questões específicas sobre o cemitério, como a salubridade pública e os problemas culturais voltados ao culto familiar ou cívico essencialmente laico, elevando a arte funerária apenas a uma esteticização formal. Para Daly, os artistas tentavam suprir o vazio de sentimentos imitando as formas antigas, já que não buscavam na natureza o próprio objeto arquitetônico nem agregavam a ela o significado religioso.

Essas críticas ao ecletismo não afetou a arquitetura funerária, que se fundamentou em duas das três correntes descritas por Luciano Patetta: a *composição estilística*, que adota a imitação "correta" de formas pertencentes ao passado, como de tendências neogregas; e o *pastiche compositivo*, que recorreu à junção de soluções historicamente inadmissíveis que algumas vezes beira o gosto duvidoso.[15]

Trago como exemplos da primeira corrente as fachadas das entradas dos cemitérios de Kensal-Green (Londres, Reino Britânico, 1824); de El Salvador (Rosário, Argentina, 1856); da Santa Casa de Misericórdia (Porto Alegre, Brasil,

[14] César Daly, 1871, apud FERREIRA. J. M. Simões. *Arquitectura para a morte*. A questão cemiterial e seus reflexos na teoria da arquitectura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 702.

[15] PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Edusp/ Nobel, 1987, p. 10-27.

1843). Fazer tais entradas significava dar ao local um ar de elegância, com suas colunas e uma excessiva fidelidade a um passado visto como glorioso e poderoso. Dentro do mesmo princípio, fez-se o jazigo-capela do arqueólogo Heinrich Shliermann em 1892 (Cemitério Koimitirio Athinon, Atenas, 1827). No virtuosismo do passado classicista, o arquiteto Ernest Ziller reproduziu o busto do falecido e cenas em baixo-relevo da Guerra de Troia, escavadas pelo referido arqueólogo.[16]

Outro exemplo é o túmulo existente no pátio interno do Cemitério San Fernando, na Cidade do México, que reutiliza o modelo externo do Parthenon de Atenas. As colunas dóricas estão entremeadas por grades *art nouveau* decoradas com águias, símbolo da ressurreição e do renascimento para os cristãos e símbolo sagrado para os deuses Zeus (grego) e Júpiter (romano). Já no Cemitério São João Batista (Rio de Janeiro/RJ), elegeu-se a elegância feminina da coluna jônica, enquanto no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia optou-se por reproduzir colunas coríntias (Porto Alegre/RS).

Quanto à corrente do *pastiche compositivo* elucida-se com a entrada do Cemitério da Saudade, em Piracicaba (SP), projetada em 1906 pelo arquiteto Serafino Corso e realizada sobre a gerência do engenheiro Carlos Zanotta. Há ali um excesso de ornamentos que permeiam do classicismo (vasos, ânforas, pedestais) ao cristianismo (cabeças de anjos, cúpulas).

Além da ressignificação permanente dos templos

[16] FELICORI, Mauro; ZANOTTI, Annalisa. *Cimiteri D'Europa*. Un patrimonio da conoscene e restaurare. Bologna: Compositori Industrie Gerofiche, 2004, p. 15.

clássicos, ainda encontramos nos cemitérios brasileiros outros referenciais, como a construção de obeliscos; de esculturas esculpidas dentro do padrão grego-romano, como as pranteadoras;[17] uma quantidade bem significativa de bustos, hermas e brasões memoriais idealizados dentro do padrão de beleza clássica;[18] narrativas condizentes com a ideologia positivista; modelos variados de sarcófagos e de colunas partidas ou assentadas no topo dos monumentos.

Provavelmente os marmoristas e escultores do século XIX tiveram acesso, de forma direta ou indireta, aos desenhos de Jean-Nicolas-Louis Durand (1760- 1834), que reproduziu altares e sarcófagos romanos na *Recueil et paralléle dês édifices en tout genre, anciens et modernes* (Coleta e paralelo de edifícios de qualquer natureza, antiga e moderna)[19] publicado em 1800, em Paris. Pode-se notar a reutilização de tais ornatos nos túmulos realizados por marmoristas portugueses, instalados no Campo Santo de Salvador (Figura 03).

Figura 03- Jazigo de Bento José D'Almeida (1856). Cemitério do Campo Santo, Salvador/BA. Foto: Maria Elizia Borges.

[17] Ver: BORGES, Maria Elizia. Ressignificações da saudade e da desolação: pranteadoras guardiãs perenes dos túmulos. In XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. [Com/ Com] Tradições na História da Arte. Campinas: Unicamp, 2011, CD, p. 355-368.

[18] Ver: BORGES, Maria Elizia. Retratos memoriais: uma das formas de perpetuar a memória de "homens ilustres" nos cemitérios secularizados no Brasil. XIII ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE VALORACIÓN Y GESTIÓN DE CEMENTERIOS PATRIMONIALES e V JORNADAS NACIONALES DE PATRIMONIO SIMBÓLICO EN CEMENTERIOS. Rosário/ Província de Santa Fé/ Argentina: Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales, CD, 2012; BORGES, Maria Elizia; OLIVEIRA, Julliana Rodrigues de. Retratos memoriais: nascimento/morte da linhagem familiar burguesa. *FÊNIX,* Revista de História e Estudos Culturais. v. 9; Ano IX; n. 2. maio/ jun./ jul./ ago. 2012.

[19] Ver: MCDOWELL, Peggy; MEYER, Richard E. *The Revival Styles in American Memorial Art*. Ohio:Bowling Green State University Popular Press, 1994, p. 63.

Revendo a egyptomania e a gregomania

Esse momento da história da arte funerária que "amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto",[20] por meio do uso abusivo da egyptomania e da gregomania, já passou, mesmo porque os cemitérios secularizados que agregam tais obras estão hoje num processo de saturação, restando apenas o procedimento de conservação de alguns monumentos. Mas a sociedade atual ainda associa esses motivos à morte e os valoriza, haja vista a entrada do Cemitério de Enskede(Woodland, Suécia, 1915-1940), realizada pelos arquitetos Eric Gunnar Asplund e Sigurd Lewsrentz.

Referências Bibliográficas:

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Curitiba: Juruá, 2007.

CURL, James Stevens. Egyptomania. *The Egyption Revival: a recurring theme in the History of Taste*. Canadá: Manchester University Press, 1994. p. 172-186.

_____ *Death and architecture*. Gloucestershine: Seitton publishing United, 2002.

SEMPÉ, Maria Carlota; FLORES, Olga Beatriz. *El Cementerio De La Plata y su contexto histórico*. La Plata-Ringuelet: el aoutor, 2011.

SEMPÈ, María Carlota; RIZZO, Antonia; DUBARBIER, Virgínia. *Los estilos egípicios y su expressión funerária*. Disponível em: < em: 7 ago. 2013.

Site consultado:

www.artefunerariabrasil.com.br (Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre). Acesso em: 13 ago. 2013.

[20] PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Edusp/ Nobel, 1987, p. 10-27.

Reavaliando um insucesso de Ulises Carrión: o caso de “O roubo do ano”

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira
Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: Em 1982, o artista mexicano Ulises Carrión (1941-1989) apresentou a instalação De Diefstal van het Jaar (ou O roubo do ano), no Drents Museum, em Assen, Países Baixos, que propunha a possibilidade do furto de um diamante pelo público. Em 2013 o livro El robo del año, editora Alias, Cidade do México, publicou as fotos obtidas pelo brasileiro Claudio Goulart, retomando a exposição. No projeto editorial, o que aconteceu, ou deixou de acontecer, e sua reavaliação é comentado em alguns textos.

Palavras-chave: Ulises Carrión. Claudio Goulart. De Diefstal van het Jaar. Fotografia. Instalação.

Abstract: In 1982 the Mexican artist Ulises Carrión (1941-1989) presented the installation From Diefstal van het Jaar (or The robbery of the year) in the Drents Museum, Assen, Netherlands, which proposed the possibility of theft of a diamond by public. In 2013 the book El robo del año, Alias, Mexico City, published the photos obtained by Brazilian artist Claudio Goulart

recovering the exhibition. In the book, what happened or did not happen, and the reassessment was discussed in some texts.

Keywords: Ulises Carrión. Claudio Goulart. De Diefstal van het Jaar. Photography. Installation.

Os projetos, a execução e os resultados expositivos de muitas propostas da arte são frequentemente percebidos ou deduzidos através da avaliação de fragmentos de registros fundados no propósito investigativo. Metaforicamente, fala-se da memória do fato passado, ou da notação (partitura, roteiro) para o evento futuro: fotos, impressos, filmes, vídeos e outros documentos, além da incerta integridade das narrativas testemunhais. Todos esses elementos podem ser ocasionais (acidentais) ou possuir intenção funcional (documental ou plástica). Será gerado, assim, um complexo informacional, uma proposição para a elaboração narrativa como solução para a aproximação ao artista ou à obra (coisa mesmo ou processo, intenção etc.). A leitura da informação sintática é um entre tantos procedimentos já perfeitamente estabelecidos no sistema de apreciação da expressão artística. As formas do relato testam as virtudes e potencialidades oferecidas por um misto de arqueologia visual e perícia forense, disciplinas apreciadas na investigação de experiências artísticas do passado, que até podem ser exercitadas ou encenadas novamente, mas jamais em sua integridade circunstancial. Esforçamo-nos em reconstituir a cena, pelo menos em parte, mas será

que conseguimos? Ou, o que conseguimos é pertinente à eficácia da emoção passada? Vale aqui em rápido estudo: um projeto editorial recente oferece à nossa avaliação, 32 anos depois, a parte fotográfica do que poderíamos considerar como os "autos processuais" de um experimento de Ulises Carrión em busca da dimensão estética de uma contravenção, o furto de um diamante. A editora mexicana Alias, coordenada por Damián Ortega, em parceria com Martha Hellion produziu um pequeno livro, *El robo del año*, que retoma em 2013, para a consideração do público, uma instalação e *performance* que, pelo revelar de suas intenções, já conhecidas, não poderia mais ser repetida.

> Esta publicação é o único documento gráfico existente, o único testemunho desse acontecimento. Em suas imagens podemos observar certa teatralidade que nos leva a reconstruir uma história, a ter outra mirada da mesma obra, enquanto esta é percebida pelo leitor. (Helion, *in*: CARRIÓN, 2013, p. 17).

O que aqui está sendo recuperado são as considerações apresentadas para essa publicação, revistas.[1]

O óbvio pode ser um ponto de partida: uma mostra em museu tende a se constituir em importante cenário de celebração da ordem estética e administrativa da arte. Não apenas para o artista, já que os ganhos serão partilhados entre todos os envolvidos. Mesmo que o tema apresentado seja fruto de pesquisa com exercícios de linguagem não

[1] O texto de origem desta comunicação é inédito em português, tendo sido publicado em espanhol, acompanhado de versão para o inglês, com soluções estilísticas que atendiam o projeto *El robo del año* e o trabalho das tradutoras (Silveira, "Ironía y artimaña en un falso fracaso de Ulises Carrión", *in*: CARRIÓN, 2013, p. 25-37). Aqui ele está reconstruído para fins específicos, com alguns acréscimos (e poucos cortes).

convencional, o público dificilmente se sentirá intimidado. A exposição oficial é um nicho de conforto e segurança para os frequentadores, tablado propício para uma liturgia graciosa da individuação, do apartar-se consentido e desejável. É uma zona neutra, de indiferença (ou alheação) ritualizada, onde um público seleto procura por entretenimento refinado, protegido das intempéries do clima e da inconveniência dos bárbaros. É um proscênio para o acercamento da aura, essa fênix das nossas crenças, e simultaneamente uma pausa (aparente) da coreografia da comunidade, sem dela jamais sair. Os locais de apresentação da arte nos redimem do corpo social, ao mesmo tempo em que nos equalizam aos nossos pares, libertando-nos dos parâmetros e das desconfianças dos que ficaram do lado de fora. Os aparelhos de ar condicionado dos museus limpam a dimensão social de nosso suor, como o faz a climatização dos grandes centros comerciais. Fazemos adormecer, pelo menos um pouco, a ética e a moral. Testemunhamos um mundo imobilizado, uma etapa congelada. Repousamos ideologicamente para desfrutar da obra concluída e em disponibilidade para apreciação. O museu é um templo. Mas o ceticismo crítico mantém nossa expectativa desperta. Sabemos que somos mais do que apenas testemunhas. E podemos ser partícipes.

As ações e situações das artes visuais têm contado com o público como colaborador de práticas performáticas há já algumas décadas. As primeiras vanguardas artísticas do século XX abriram algumas portas, mas foi efetivamente a partir dos anos 1960 que foram postas em

prática tentativas insistentes e bem-sucedidas de fazer a integração do exercício expositivo *per se* com o espaço (tragicômico) da vida. Muitos desses esforços eram efêmeros e seus resultados são hoje conhecidos e avaliados através dos impressos, fotografias, filmes e vídeos que deixaram. O relato pela imagem técnica poderia, assim, ser um meio ou ser um fim, ser a obra ou uma singela e despretensiosa documentação dela. Nesses registros nós redescobrimos lugares, pessoas, situações e os sucessos alcançados. Trata-se de uma operação situada entre a arqueologia visual e a perícia forense, uma ação às vezes proposta como prática indispensável, podendo ocorrer em momento preliminar, concomitante ou posterior ao fato a ser investigado em suas relações estéticas ou artísticas. Um exemplo delicado e notável desse tipo de exercício foi uma curta exibição de Ulises Carrión no início dos anos 1980, que propunha a contravenção como hipótese ou como propósito. Nesse caso, a transgressão, ou infração, seria representada pelo furto, naquele momento trabalhado como um delito controlado.

Em fevereiro de 1982, Carrión (nascido em San Andres Tuxtla, Mexico, 1941, e falecido em Amsterdã, 1989) apresentou a instalação *De Diefstal van het Jaar* (ou *O roubo do ano*), no Drents Museum, em Assen, Países Baixos. A exibição ficou conhecida em inglês como *The robbery of the year*, conforme o próprio Carrión a chamava (assim está manuscrito sobre um cartazete de divulgação: "The robbery of the year – an installation"). Em espanhol foi denominada como *El robo del año*. No centro de um

pequeno espaço restrito e fechado montado no museu, recoberto de tecido negro, foi colocado um diamante verdadeiro sobre uma mesa com uma almofada de veludo, iluminado apenas por uma fonte de luz suspensa. Seu valor (ainda conforme a peça gráfica de divulgação), 4350 florins (*gulden*), moeda local da época, seria o equivalente, hoje, a dois mil euros. Os visitantes poderiam olhar a gema e até mesmo manuseá-la. E já que não havia proteção ostensiva, poderiam até mesmo cometer um crime, o furto da pedra, que assumiria o caráter de clímax da proposta, o resultado muito aguardado por Carrión. Um amigo seu, o artista brasileiro Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954; Amsterdã, 2005), teria a tarefa de circular pelo espaço durante os cinco dias de exibição, registrando fotograficamente a movimentação no ambiente. O projeto, portanto, reunia qualidades de instalação e de *performance* (como o cartazete anuncia: "*installatie/performance"*). Ao mesmo tempo se constituía como objeto para um possível ensaio fotográfico.

Carrión esperava que o diamante assumisse a condição formal de ser o organizador ortogonal e simbólico do espaço expositivo (talvez também pretendesse constituir uma representação metafórica da aura benjaminiana, aqui ironicamente representada em um estado inegavelmente sólido e da mais extrema dureza). Caso seus planos atingissem o pretendido, o eventual furto se constituiria em obra literalmente desmaterializada, disponível não apenas à avaliação estética, mas também para conversão em crônica social, reportagem jornalística ou crítica de costumes. O

diamante, originariamente um elemento estruturador e presente (poderíamos mais apropriadamente dizer em estado de superpresença), a partir do momento de sua subtração do local por furto ou roubo passaria à condição de coadjuvante do cenário agora em desconstrução (ou da narrativa em construção), mas ainda estruturador, nesse caso pela sua ausência (diríamos superausência).

Na língua portuguesa usamos as palavras *furto* (*theft*, em inglês, e *hurto*, em espanhol) e *roubo* (*robbery, robo*) como sendo sinônimos. Porém, técnica e juridicamente a palavra *roubo* envolve violência ou grave intimidação às pessoas, o que no evento absolutamente não era o caso. Sutilezas semânticas semelhantes também ocorrem em outros idiomas, o que leva a pensar que não seria incorreto acreditar que Carrión pudesse ter projetado parte das suas expectativas na força das palavras (como em outras ocasiões). Isso justificaria a escolha de um substantivo mais intenso e popular (*robbery*). O apelo dramático era necessário à proposta, e devemos lembrar do vínculo formativo de Carrión com a literatura (mesmo que declarasse que ela não era suficiente para ele) e de seu apreço pelos aspectos literários do teatro e do cinema, presentes em obras textuais, *performances* e outros projetos seus, como *Hamlet for two voices*, 1977, *The death of the art dealer*, 1982, ou *Love Story*, 1983). Eventuais contingências, circunstâncias agravantes ou imprevistos sérios que pudessem ocorrer provavelmente não eram esperados, já que, planejado para conduzir a um verdadeiro crime contra a propriedade em um ambiente controlado de museu, o

evento dificilmente ultrapassaria a condição de farsa ou ensaio. Portanto, resta-nos conjeturar: quem furtaria a pedra, caso ela efetivamente fosse furtada? Ela poderia ser removida por um amigo, um parente ou alguém do meio artístico, zeloso com o bom andamento das idiossincrasias do mercado cultural (ou seja, roubar a pedra para garantir que a obra se concretize). Ou talvez um ladrão profissional, indiferente e desinteressado em questões filosóficas. Ou um visitante oportunista que não conseguisse conter sua índole para o delito e para a vantagem pessoal, já que a oportunidade se oferece. Mas não foi assim, não se deu como o esperado. Ninguém, visitante algum roubou o diamante durante todo o período de exposição. A ordem moral e civil manteve-se impoluta, indiferente a malícia do projeto, como de resto tem-se mostrado a outros apelos da arte. Não houve qualquer descaso pelas convenções sociais, que foram harmoniosamente seguidas. A liturgia de visita aos museus de arte foi obedecida. Se o roubo era efetivamente esperado, se Carrión realmente acreditava que ele iria acontecer, então ele fracassou. Teríamos, assim, o exemplo perfeito de um fracasso irremediável. Mas um fato adicional ofereceria continuidade ao enredo, em outro endereço. O exercício não acabaria ali, em Assen. Terminado o período da mostra, aparentemente esvaziada de sentido pela ausência do vício, o diamante acabaria sendo furtado em uma janta entre amigos na residência de Carrión, em Amsterdam. Ele nunca mais teria sido devolvido. E, para todos os fins, oficiais ou informais, a identidade do ladrão permaneceu desconhecida, seja ele

um verdadeiro larápio ou um perseverante trocista. Assim, a ironia, que esteve na raiz do projeto e continuou presente durante a sua execução, não permitiu um desfecho como originalmente planejado. Ofereceu outro, com um argumento mal explicado e que escapa às nossas mãos. Estaríamos diante de um epílogo?

O principal objeto desse misto de instalação (a cena e a cenografia) e *performance* (a cena e o ator) era a possibilidade do delito, sem dúvida, e não o delito em si mesmo, conforme o próprio Carrión afirmaria.

> No meu trabalho, eu uso todos os tipos de materiais, objetos, processos e pessoas como elementos formais. O resultado final é apenas parcialmente predeterminado, e o processo que conduz a tal ponto é influenciado por todos os fatores mencionados. É um jogo sem regras fixas e sem vencedores ou perdedores. (Carrión, *in*: SCHRAENEN, 1992, p. 69).

Os relatos confirmam que Carrión ficou desapontado, já que "o público provou ser bem mais honesto do que ela havia esperado" (SCHRANEN, *ibidem*). Poderíamos acreditar que o civismo da sociedade do norte da Europa, tão bem estruturado quanto representativo, não forneceria um ambiente propício para o cometimento de uma contravenção como a pretendida. Claudio Goulart indica esse fato, ao mesmo tempo que relativiza o desapontamento de Carrión.

> *O roubo do ano* foi amplamente anunciado em entrevistas de Carrión a jornais locais, mas ele não disse muito sobre o aspecto provocativo do projeto: "Se trata, na realidade, da possibilidade de roubo, e não do roubo em si". Na verdade ele minimizou, para não parecer muito convidativo e provavelmente para evitar ofensas, tendo em vista a formação calvinista da maior parte do público. De qualquer forma, e

> sem dúvida alguma, se tratava de uma provocação. Do contrário por que usar esse título? Também a escolha de um museu como local e não, por exemplo, um centro comercial. Ao escolher um museu, ele compara o valor material do diamante com seu estatuto como um elemento da obra de arte. Ou não ? (Goulart, *in*: HELLION, 2003, p. 62).

Corro o risco de estar sendo ingênuo, mas penso que a contravenção não tenha ocorrido apenas por causa de uma suposta elevada qualidade de vida moral dos visitantes, considerados em relação a sua origem geográfica. Penso que mesmo no México nativo de Carrión, ou em outros pontos da América Latina, as possibilidades de furto seriam reduzidas, embora nunca nulas, pelo menos numa situação institucional similar à do evento do Drents Museum. Seja como furto (uma ação astuciosa ou oportunista) ou como roubo (uma ação agressiva), o crime poderia acontecer em qualquer local, sem dúvida. O que nos encanta (e precisamos reconhecer isso) é o delito em seu estado potencial, a possibilidade de sua iminência, sobretudo no primeiro caso (o furto ardiloso), mais elegante e adequado às nossas personalidades, que imaginamos ser de fino bom-humor. Por isso, tudo que possa ser pensado e dito são conjecturas baseadas em hipóteses sobre um fato que não ocorreu. Chegamos, assim, por fim, a um resultado, a uma finalização, a um sucesso: a especulação.

De imediato pode-se perguntar com que intensidade Carrión buscava provocar uma reação a partir de uma situação de cinismo ou crise ética, se é que realmente buscava estimular esse comportamento como a finalização de sua proposta. No seu modo mais simples, o resultado seria demonstrado em uma manifestação espontânea de

transgressão. O impedimento à plena aceitação dessa hipótese é o fato de toda a proposta se desenvolver em uma situação controlada. Ora, estamos falando de um museu: o diamante estava submetido ao mesmo contexto de pureza e solenidade hierática de uma obra de arte tradicional (ou tradicionalmente aceita como tal, como uma pintura ou escultura). A instituição define-se como um local propício à apreciação descompromissada, onde o valor é parte integrante do complexo simbólico. A dimensão real da coisa exposta estava na única unidade mensurável, enunciada na proposta (e divulgada no convite), o preço do diamante. O furto (ou roubo, se comportasse constrangimento ou uma ameaça verdadeira) era uma idealização. Nela os visitantes assumiam voluntariamente o papel de atores, ou pelo menos figurantes, mesmo que desconhecessem integralmente a linha narrativa oculta (parcialmente) na concepção da instalação. Essas considerações nos levam a reencontrar um elemento presente em outros exercícios de Carrión, a ironia.

Não se trata, aqui, de ironia em seu sentido vulgarmente aceito, manifestação mascarada e defensiva que busca promover a reputação de alguém que quer mostrar-se culto aos seus semelhantes (portanto assumindo a função de instrumento de posicionamento social). E também não se trata de zombaria, embora assim possa parecer em um primeiro exame. Para o evento no Drents Museum, o real zombeteiro seria o eventual ladrão, se o diamante tivesse sido furtado no momento expositivamente "adequado". Ou poderia ser, como efetivamente foi, o ladrão oculto

entre os convivas do jantar (continuo pressupondo um mistério verdadeiro e original). Carrión não parece ter sido um zombeteiro, pelo menos não em um sentido agudo e malicioso, deduz-se de relatos de terceiros e de seus escritos. A realização das suas motivações artísticas deu-se em ações e obras que com alguma frequência apresentavam uma irreverência suave, e que sugerem traços éticos. O exame de parte das obras disponíveis ao acesso hoje, por elas mesmas ou por registros (de uma boa parte temos apenas os relatos), indica que a alegria estava presente de maneira leve, através de uma discreta ironia seminal. Tal ironia é mais clara nos trabalhos gráficos e de arte postal, estando presente também em exercícios com a voz ou com imagem em movimento (filme e vídeo). Manifesta-se, sobretudo, de forma opinativa ou afirmativa (categórica), como um ponto de vista crítico e declaratório. “What does the kiss mean? Love?” (“O que significa o beijo? Amor?”), e ele mesmo responde com nova pergunta: “What about Judas’ kiss?” (“E o beijo de Judas?”). Carrión apreciava enunciados, portanto poderíamos pensar em uma ironia eloquente, retórica (neste caso a figura do discurso que quer dizer o contrário do que se pensa). Mas é preciso considerar que essa definição é insuficiente e primária. Podemos perguntar se em *De Diefstal van het Jaar* haveria alguma identificação de Carrión com o exercício de desobediência à ordem civil, de espoliação do outro (da instituição, inclusive), que pretendia comentar. Ou perguntaríamos: a identificação era com o círculo culto que frequenta exposições de arte, sendo o irônico aquele

que compreende o mundo? Prefiro pensar em uma ironia original, deflagradora do processo e, portanto, de caráter especulativo (que ao mistificar o mundo pretende fazer os outros se revelarem). A partir desta gestação inseminada pela ironia, ou pelo menos por ela influenciada, o desenrolar da proposta se alimentaria basicamente na dissimulação (fingimento como atitude, projeto, processo, situação). Sem a possibilidade de haver dissimulação a obra não se concretizaria. Se para *De Diefstal van het Jaar* ainda haveria ou não uma necessidade final, a efetivação do delito, isso é pouco importante, embora, como já apontado, os relatos informem que Carrión teria ficado decepcionado com a honestidade dos visitantes (ou sentiu-se traído pelos coadjuvantes?).

Se nós assumirmos que Carrión tinha esperanças reais de concluir a obra de uma maneira narrativa e disciplinar (exemplar), tendo como desfecho a contravenção que comprovaria uma possível hipótese universal, então poderíamos concluir que ele fracassou. Como sugerido na versão anterior dessas reflexões (em CARRIÓN, 2013), o diabo (e, nesse caso, se fosse deus eu também usaria o "d" minúsculo) sorriu com sarcasmo pela derrota do artista, desta vez (ele, o diabo) satisfeito pelo comportamento disciplinado do público. E providenciou uma diabrura derradeira, a última zombaria, vinda na forma do comensal amigo que tomou para si a tarefa de surrupiar a pedra durante um jantar. Essa zombaria final, que poderia ter assumido um caráter de anticlímax para a exposição, foi alçada a epílogo, deixando como desfecho alguns enigmas

para serem esclarecidos. Quem foi o autor do furto? Carrión sabia ou não quem era ele? Foi uma galhofa individual ou um conluio? E quanto ao diamante, ele ainda existe ou foi monetizado e dissipado em gastos pessoais?

Infelizmente não é possível a aproximação empírica radical de um trabalho efêmero já ocorrido, de sua verdade fenomenológica, de sua plena circunstância. Restaram-nos as pistas deixadas (poucas, mas certamente outras há para serem reveladas), as fotos de Claudio Goulart (que contribuiu com outros trabalhos de Carrión), os testemunhos de amigos e outros indícios diversos (nem sempre fidedignos). O trabalho pericial mereceu ser retomado e passa agora a ser intensificado porque é crescente o interesse nesse projeto singular. Em *De Diefstal van het Jaar*, experimento de articulação conceitual e narrativa entre teoria e prática que aqui é nosso objeto de estudo, era muito importante o conflito estratégico entre estar incógnito e ser declarativo, tanto a obra e seus facilitadores como as intenções dos que cobiçaram o desfrute do todo (o evento artístico) ou a posse do detalhe (a pedra preciosa). Por causa desse caráter mascarado, dissimulado e insuficientemente explicado, o terreno de investigação é instável. A zona do crime está num território espremido entre a fraude e a especulação conceitual. E isso faz o nosso deleite. Se no passado houve fracasso real, o mesmo já não acontece hoje. A passagem do tempo não impediu que o trabalho mantivesse o seu mistério. Pelo contrário. Aplaudimos o renovado sucesso de Carrión, um êxito agora acrescido de uma dimensão forense. Desenterramos um pouco mais

um ou outro pormenor obscuro e, ao mesmo tempo, nos alegramos pela impossibilidade de tudo revelar. As nossas incertezas possuem consistência operacional, o que pode parecer paradoxal, e elas nos encantam e divertem. Através da continuidade das dúvidas aplaudimos a atualidade e a importância da obra. E ao mesmo tempo reconhecemos que somos nós que estamos agora no papel de público, desta vez como visitantes do novo epílogo. Na ausência do artista, assumimos o papel de peritos criminalistas e tentamos reconstituir o ardil através do exame dos autos processuais.

Referências Bibliográficas:

CARRION, Ulises. El robo del año. Ciudad de México: Alias, 2013. [HELLION, Martha; ORTEGA, Damián (Org.). Fotos de Claudio Goulart. Textos de Damián Ortega, Martha Hellion e Paulo Silveira. Novas fotos: Javier Hinojosa. Traduções: Martha Hawley e Paula Abramo.]

HELLION, Martha (org.). Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales? [Cidade do México?]: Turner, 2003.

SCHRAENEN, Guy. Ulises Carrión: "We have won! Haven't we?". Amsterdam: Museum Fodor; Bremen: Neues Museum Weserburg, 1992.

SILVEIRA, Paulo. Apontamentos sobre Ulises Carrión. In: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2011, Campinas. Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Campinas: CBHA, 2011. p. 681-690.

Imagens Invisíveis: paisagens à margem da arte no Brasil

Renato Palumbo Dória
Instituto de Artes Universidade Federal de Uberlândia

Resumo: Uma curadoria no Museu Universitário de Arte de Uberlândia (MunA), em Minas Gerais, expõe a tensão inerente aos processos de exclusão e legitimação artística. Valorizando a produção local pelo reconhecimento tácito dos acervos existentes, pensamos a própria potência da narrativa histórica como agente e moldura institucional. Focalizando a produção singular da Paisagem a partir da cidade de Uberlândia, com sua estética ruralista, em um arco que passa pelas margens do moderno e chega à periferia da contemporaneidade, detectamos as articulações nacionais e globais deste regionalismo, que constrói imagens nunca neutras ou ingênuas, mas sim carregadas por fortes dispositivos de ativação ideológica. Análise preferencial por objetos estranhos aos modelos hegemônicos, que busca retirá-los da invisibilidade, permitindo outros entendimentos para as práticas e códigos da imagem artística no Brasil.

Palavras-Chave: Anacronismo. Invisibilidade. Paisagem

Resumen: Una curaduría en El Museo Universitario de Arte de Uberlandia (MunA), en Minas Gerais, expone la tensión inherente a los procesos de exclusión y legitimación artística. Valorando la producción local por el reconocimiento tácito de los acervos existentes, pensamos la propia potencia de la narrativa histórica como agente y moldura institucional. Focalizando la producción singular del Paisaje a partir de la ciudad de Uberlandia, con su estética ruralista, en un arco que pasa por las márgenes del moderno y llega a la periferia de la contemporaneidad, detectamos las articulaciones nacionales y globales de este regionalismo, que construye imágenes nunca neutras o ingenuas, sino cargadas por fuertes dispositivos de activación ideológica. Análisis preferencial por objetos raros a los modelos hegemónicos, que busca sacarlos de la invisibilidad, permitiendo otros entendimientos para las prácticas y códigos de la imagen artística en el Brasil.

Palabras Clave: Anacronismo. Invisibilidad. Paisaje

Os museus são teatros essenciais de subterrâneos processos de exclusão e apagamento de certas imagens e tipologias de objetos artísticos – no reverso dos evidentes processos de legitimação e cultualização que igualmente operam. Problematizar estas questões no interior da própria instituição museal foi parte dos objetivos da mostra

Um Acervo em Exposição, realizada em 2010 no Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia (MUnA), em Minas Gerais.[1] Mostra cujo princípio curatorial foi o reconhecimento tácito do acervo do museu, sendo emblemático deste princípio o destaque dado pela curadoria à uma pequena paisagem a óleo realizada em 1941 por Geraldo Queiroz (Uberlândia, MG, 1916 - São Paulo, SP, 1958): escolha pela obra de um artista regional posta em diálogo, no centro do espaço expositivo, com uma pequena peça de Amílcar de Castro e com uma cédula de Cildo Meireles, artistas também presentes no acervo do MunA.[2] Experiência que gerou algumas resistências, havendo questionamentos externos à curadoria sobre o porque de se expor a pequena pintura de Geraldo Queiroz, um artista supostamente *menor* (e que não se poderia nem mesmo filiar com facilidade a algum tipo de modernidade estética), junto à nomes já consagrados pela História da Arte no Brasil, como os de Amílcar de Castro e Cildo Meireles. Tensionamento entre mecanismos de inclusão e exclusão que se dão em todas as esferas e instituições, como são as próprias narrativas e discursos da arte –lembrando que, se "....*subvalorizar os processos institucionais é enganoso, elevá-los à matrizes interpretativas do que venha a ser a arte pode nos levar a esquecer o jogo polissêmico que constitui a obra*".[3]

[1] Ver LEHMKUHL, Luciene; DÓRIA, Renato Palumbo (Orgs.). *MunA: UM ACERVO EM EXPOSIÇÃO*. Uberlândia: EDUFU, 2010.

[2] A obra exposta de Amílcar de Castro era uma escultura de pequenas dimensões (25 X 59,5 X 8cm), em corte industrial sobre aço corten, sd., e a cédula de Cildo Meireles era o *Zero Cruzeiro*, sd.

[3] OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (Orgs). *INSTITUIÇÕES DA ARTE*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

A experiência, portanto, reafirmou a necessidade de se prosseguir na análise destes mecanismos, sobretudo a partir do exame de imagens e objetos estranhos aos modelos já referenciados pela História da Arte, de certo modo *à margem da arte*, sublinhando-se os problemas relativos à circulação e recepção cultural, com a subsistência das desigualdades e dependências entre centros e periferias da arte. Imagens por vezes próximas de uma visualidade popular, consumidas através de reproduções, e sempre problemáticas por não estarem em sintonia com a suposta modernidade de seu tempo, ativando questões relevantes ao permitir a escuta de outras vozes, distantes da historiografia oficial e dos esquemas interpretativos pré-determinados. Distanciamento e estranhamento que enseja novas leituras para as histórias das artes visuais praticadas no Brasil, através da incorporação positiva dos anacronismos e deslocamentos, possibilitando repensar a atuação do historiador enquanto curador e criador de sentidos, ao desconstruír as narrativas já estabelecidas e criar novas, a partir de materiais e indícios aparentemente precários e esparsos – sendo a curadoria em si mesma um tipo de narrativa, mesmo quando não normativa, linear e sincrônica, e o historiador da arte um dos agentes ativos das exlusões e inclusões operadas neste campo.

Haveria assim no Brasil, no vão entre o moderno e o contemporâneo, um espaço indefinido e transitório a ser ocupado. Indefinição e transitoriedade tanto mais dicerníveis quanto mais afastamo-nos das narrativas estabelecidas, potencializando outras histórias, inventadas a partir da

percepção dos heterocronismos e deslocamentos, dos apagamentos e rastros. Outras histórias contadas à partir das margens e falhas, capaz de iluminar e absorver experiências e imagens invisíveis, distantes dos modelos e discursos institucionalizados.

Imagens a serem ainda reconhecidas e interpretadas, e que derivam em grande parte da atuação, no país, de artistas operários, sendo interessante exemplo desta a trajetória de Ido Finotti (Espírito Santo do Pinhal, SP, 1899 – Uberlândia, MG, 1980): filho de um marceneiro italiano emigrado para o Brasil em 1880, que nasce no interior paulista mas que atua sobretudo em Uberlândia, na região do chamado Triângulo Mineiro, em Minas Gerais, para onde se muda em 1918, trabalhando inicialmente como pintor de paredes e comerciante de tintas. Aventurando-se de modo autodidata pela pintura decorativa de interiores, além de também pintar avisos comerciais (como cartazes para o cinema da cidade), Finotti acabaria acercando-se da pintura artística sobre tela, especialmente através de paisagens e naturezas mortas, com as quais se tornou localmente reconhecido.[4] Pinturas artísticas realizadas dentro de certo convencionalismo, através dos rudimentos das técnicas pictóricas que o artista chegou a dominar (inexistindo escolas de arte na cidade, e sendo incipiente a atividade artística na região), em soluções estéticas que desenvolveu quase que isoladamente, mas que acabaram constituindo, até pelas precariedades apontadas, um interessante acervo de imagens, hoje dispersas entre

[4] Reconhecimento que atualmente se expressa, dentre ontras formas, com seu nome batizando um dos poucos espaços expositivos públicos existentes em Uberlândia, a Galeria Ido Finotti, situada no conjunto arquitetônico em se concentra a administração municipal.

diversas coleções, em sua maioria particulares –imagens relevantes sobretudo ao comunicarem algo do universo cultural e estético da Uberlândia da primeira metade do século XX.

A própria centralidade do gênero da Paisagem na produção de Ido Finotti seria, neste sentido, um indicativo importante, podendo-se perceber nela uma clara atenção para com a paisagem regional, denominada geograficamente como *Cerrado* (segundo os geógrafos uma das duas savanas brasileiras, junto da *Caatinga*). Paisagem feita de largos horizontes, com vegetação densa mas de pouca altura, com galhos por vezes resequidos e tortuosos, decorrência de longos períodos de estiagem. Atenção para com a paisagem que Ido Finotti expressa tanto em imagens bucólicas, de ranchos e casas de fazenda, margens de rios e caminhos floridos, quanto em cenas noturnas de *queimadas*, contrastando o fogo violento das matas com a escuridão dos céus e a placidez das águas nas quais se refletem as chamas. (Figura 1)

Figura 1 - Ido Finotti: *Queimada*, Óleo sobre tela, sd.

Paisagem regional que seria constantemente reinventada e apropriada, em acordo com a cresente autoconsciência cultural que ocorre em Uberlândia ao longo do século XX. Autoconsciência que, em função do relativo isolamento da cidade, se desenvolve dialéticamente, tanto em diálogo como em contraponto com a cultura nacional. Indiferente aos debates modernistas, e sem buscar qualquer tipo de originalidade (equilibrando-se aqui a figura do artesão e a do artista autodidata), Ido Finotti produz uma pintura que pode ser interpretada assim como parte dos esforços locais pela busca de uma reconstituição simbólica do espaço rural. Um idílio perdido em uma cidade que será palco permanente do conflito entre o moderno e o arcaico, contrastando-se em seu interior a sensibilidade do mundo das fazendas e roças, presente ainda nos pequenos vilarejos da região, de temporalidade circular e estática, com os anseios e pretensões de uma urbanidade crescente e veloz, movida pela idéia recorrente do progresso.

Preservação simbólica do espaço rural que é também expressão nostálgica de um reiterado desejo conservador, sendo frequente ainda hoje o desejo de muitos citadinos uberlandenses em possuir, além de suas residências no núcleo urbano, também fazendas, chácaras, sítios e ranchos nos arredores rurais da cidade. Espaços que podem se constituir como locais de produção econômica (sobretudo através da cultura do gado), mas que são idealizados sobretudo como espaços de lazer e descanso, nos quais se pesca durante dias, se conversa e se bebe cachaça e cerveja em torno dos *fogões de lenha*, se organizam grandes

grupos de mulheres de uma mesma família no preparo da *pamonha* (alimento de origem indígena, à base de milho), mas onde, principalmente, se revive algo da experiência cotidiana dos chamados *antigos*, como se diz na linguagem local.

Ido Finotti portanto, ainda que vindo de um ambiente eminentemente urbano e operário, acabou incorporando em sua obra esta reconstituição simbólica e ideal do espaço rural, sabendo compreender e atender em suas pinturas as demandas de uma sociedade que, ao longo do século XX, começa a reconhecer-se e a distinguir-se em suas especificidades. Sua técnica pictórica rudimentar, decorativa e artesanal, pode ser lida neste sentido como meio adequado e justo, nem aquém nem além da expressão e construção desta fantasia rural, marca da ideologia cultural uberlandense, em diferentes extratos sociais.[5]

Em um período no qual o Brasil passa por um acelerado processo de industrialização, com um número crescente de migrantes saíndo dos campos para trabalhar nas cidades, as paisagens de Ido Finotti permitiriam a visualização de uma sensibilidade regional mas que diria algo também sobre um caráter não somente nacional, mas mesmo latinoamericano, com territórios tensionados por modernizações forçadas e

[5] Em sintonia com o cultivo desta estética visual ruralista, Uberlândia é uma das capitais da chamada *música sertaneja* no Brasil, organizada em geral em torno de duplas de cantores caracterizados com roupas de fazenda, ao modo de *cowboys*, com botas de couro decoradas, cintos com largas fivelas de metal e chapéus de abas largas. Apesar da modernização hoje pretendida por este gênero, que atinge grande parte do público jovem mesmo nas cidades mais urbanizadas do país, com seus cantores se caracterizando de modo menos regional, a temática de suas canções ainda trata, frequentemente, além dos encontros e desencontros amorosos, do universo idealizado da vida no campo, dando vazão a uma nostalgia nacional e conservadora, na busca por uma pretensa inocência perdida – contraponto necessário, talvez, ao cotidiano cada vez mais violento das cidades brasileiras.

violentas gerando a necessária defesa de culturas e modos de vida locais, sendo a defesa da própria individualidade e subjetividade o último e mais valioso território a ser defendido.[6] Tensões e violências aparentemente invisíveis na pintura de Ido Finotti, sendo talvez a idealização deste mundo rural um necessário contraponto às agruras da real vida *no campo*, com o rigor do trabalho braçal, a inclemência da seca, a pobreza e as opressões exigindo alguma forma de reparação simbólica. Busca por paraísos artificiais presente em diferentes contextos, havendo cada cultura seu próprio *País da Cocanha*, no desejo de algum refúgio apartado do mundo do trabalho, havendo tanto na pintura de Finotti quanto no cancioneiro brasileiro uma recorrente evocação daquela *pequenina casa branca escondida no alto da serra*, onde finalmente se poderia viver em paz:

> "*...Eu queria ter na vida*
> *Simplesmente*
> *um lugar de mato verde*
> *pra plantar e pra colher*
> *Ter uma casinha branca de varanda*
> *um quintal e uma janela*
> *para ver o sol nascer...*"[7]

[6] Jorge Coli trata da violência subjacente ao universo rural em texto sobre José Ferraz de Almeida Júnior (Itú, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899), artista paulista do século XIX formado pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e um dos pioneiros da paisagem brasileira e do olhar sobre os modos de vida *caipiras*. In COLI, Jorge. "Almeida Júnior: o caipira e a violência". In: *Como Estudar A Arte Brasileira do Século XIX*?. SP: Senac, 2005, pp.101-114.

[7] Segundo o *Dicionário Cravo Albim da Musica Popular Brasileira* a canção é de autoria de Gilson, Joran e Marcelo, e foi lançada no ano de 1975 (in http://www.dicionariompb.com.br/gilson/dados-artisticos), logo após o fim do chamado *milagre econômico brasileiro*. Regravada por vários cantores, a musica mereceu a interpretação até mesmo de *Cascatinha & Inhana*, tradicional casal de cantores sertanejos paulistas. De Alvarenga e Ranchinho, por sua vez, nós temos *Casinha de Páia*, cuja letra diz, entre outras coisas: "*...Ó que saudade que eu tenho, Que doce recordação, Da minha casa de páia, Que eu deixei lá no sertão*...".

Inexistindo na Uberlândia das primeiras décadas do século XX um efetivo circuito artístico, com exposições regulares, museus ou galerias de arte, Ido Finotti foi também pioneiro pelas exposições das quais participou e organizou, entre elas algumas nos salões da Associação Rural, reafirmando o trânsito do artista entre a elite local, assentada sobre a produção agrícola:

> "...*Nem só a música e o teatro davam luz, vida, leveza e charme às noites de Uberlândia. Contribuía significativamente para que essas noites se tornassem mais coloridas as frequentes exposições de pintura, na maioria das vezes, realizadas no Salão da Associação Rural... Esses eventos, que buscavam dar visibilidade aos trabalhos realizados por artistas nacionais, internacionais e locais, como Valin Júnior e Ido Finotti, e contavam com o apoio do então prefeito Tubal Vilela, de vereadores e membros do Rotary, correspondiam, segundo a imprensa local, '*aos foros de civilidade que Uberlândia goza em todo território nacional'..."[8]

É porém a partir de 1947 que a atuação de Ido Finotti como propagador das artes visuais em Uberlândia se intensifica, com a abertura de sua *Confeitaria Na Hora* (também conhecida como *Bar da Hora*), no centro da cidade. Espaço que foi, durante décadas, ponto importante da vida social das elitas urbanas locais, e onde Finotti passa a expor regularmente seus trabalhos e de outros artistas e diletantes, tornando-se esta, ainda que informalmente, a primeira galeria de arte da cidade. Confeitaria e bar no qual o artista possuia ainda um atelier, na parte dos fundos do estabelecimento, e que tornou-se fundamental ao permitir o primeiro contato de muitos habitantes da cidade, incluindo crianças, com o

[8] OLIVEIRA, Júlio César de. *ONTEM AO LUAR: o cotidiano boêmio da cidade de Uberlândia (MG) nas décadas de 1940 a* 1960. Uberlândia: EDUFU, 2012, p.122.

universo das artes – como se lembrariam, muitos anos depois, alguns artistas uberlandenses.

A atividade artística de Ido Finotti, seja como pintor ou galerista amador, foi portanto uma ação formadora, mas também um eficiente meio de reconhecimento e ascenção social, tanto do próprio artista quanto de seu próprio público, formado em geral por famílias socialmente emergentes e recentemente urbanizadas, desejosas de afirmar-se não somente a partir da atualização de seus modos de vida e do acesso aos novos bens materiais e culturais trazidos dos grandes centros do país mas, também, através de processos de autoreconhecimento e autolegitimação simbólica, sendo a pintura ruralista de Ido Finottti apropriada à este processo ao indicar, diante de uma modernidade desejada mas também ameaçadora, a visualização idealizada das fazendas e campos como portadora de uma ética a ser preservada. Ética calcada na propriedade zelosa da terra e no valor do trabalho árduo, mas também no descanso propiciado por esta mesma propriedade e pelo convívio com uma natureza supostamente ordenada, imutável e apaziguadora.[9] Produção visual simbólica e trajetória que, retiradas de sua invisibilidade, são altamente significativas por permitir o vislumbre de experiências ocorridas no Brasil às margens do modernismo oficial, abrindo perspectivas descentradas de análise.

[9] Embora ainda subsista na cultura uberlandense a identificação com o universo rural, com o avanço comercial e industrial da cidade se dará também, progressivamente, a busca por uma estética menos regionalista e supostamente mais ajustada aos novos tempos, visível tanto na arquitetura quanto nas artes visuais praticadas na cidade, o que talvez explique o relativo esquecimento, neste começo de século XXI, relegado à produções como as de Ido Finotti, entre outros artistas, por parte destes novos públicos, desejosos de uma identificação mais alinhada a uma cultura pretensamente global.

Tomando o pioneirismo de Ido Finotti como base, é interessante destacarmos por fim; ainda que não como sua *consequência*; o amadurecimento do panorama artístico de Uberlândia, primeiramente através da atuação do próprio Geraldo Queiroz (cuja paisagem foi exposta no MunA, em 2010, na mostra *Revelando Um Acervo*). Artista que, atuando ainda como educador artístico (sendo dele a primeira escola oficial de artes visuais na cidade, ou ao menos reconhecida como tal pela narrativa estabelecida), a partir da década de 1940 realiza uma série de painéis pictóricos e cerâmicos decorativos na região, sobretudo em residências particulares, por vezes projetadas por arquitetos modernos – sendo recorrente nestes painéis a figuração, como em Finotti, de idealizadas paisagens rurais e agrícolas. Contexto de amadurecimento cultural para o qual contribuiría ainda a atuação do pintor José Morais (Rio de Janeiro, 1921 – São Paulo, 2003), que também executa muitas encomendas na cidade. A partir da década de 1970 podemos por sua vez destacar a presença em Uberlândia do polonês Maciej Babinsky (Varsóvia, Polônia, 1941), o qual também dá especial atenção à paisagem através de uma série de aquarelas de rica luminosidade. Nômade, Babinsky fixa-se entre Araguari e Uberlândia entre 1974 e 1987, quando exerce um olhar mais livre e menos idealizado sobre a natureza local, numa atuação que serviu talvez de elo entre práticas ainda modernas e uma certa contemporaneidade a ser conquistada. Contemporaneidade na qual teria lugar

a produção da goiana Shirley Paes Leme (Cachoeira Dourada, GO, 1955), cujas obras, baseadas numa experiência e sensibilidade também rurais, de uma infância vivida na fazenda, não são circunscritas porém por uma paisagem localizável e geográfica, mas sim construídas em torno de uma visão interna e subjetiva, e por isso pretensamente universal. Caminho em parte percorrido, atualmente, por Beatriz Rauscher (Casa Branca, SP, 1960), que dentro de outro modus operandi, utilizando intensivamente a fotografia e as tecnologias gráficas e digitais, percebe a paisagem como campo de batalhas ecológicas e sociais, não existindo em sua poética saudosismo ou fuga para alguma utopia rural, pois em suas imagens o tempo é móvel, e o que vale é a *impermanência,*[10] com a própria visão se perdendo em cenários nos quais as árvores já foram definitivamente derrubadas, ocultas pelo asfalto e por construções que impedem a visão do céu, enquadrando e cercando horizontes nos quais, já sabemos, nenhuma *casinha branca* será alcançada. (Figura 2)

Figura 2 - Beatriz Rausher: *Road movie 7* (*Landscape of the road*). Fotografia, impressão em metacrilato (150 x 0,20 cm), 2008.

[10] "...*No espectro destas fotografias fugidias sobram apenas os rastros de uma paisagem que não está mais lá, seja pela substituição da vegetação nativa por um pasto, seja pelo movimento da luz durante a longa viagem que modifica a paisagem, ou pelo fato de que mesmo parecida – ou idêntica – a paisagem sempre é outra*...". FARIA, Paulo, in *FAZER E DESFAZER A PAISAGEM.*Organização de Sandra Rey. Porto Alegre: Instituto de Artes, UFRGS, PPGAV, 2012, *p.*9.

Transversalização da arte e da história

Sheila Cabo Geraldo – CBHA/UERJ/PPGArtes

Resumo: O reconhecimento de dispositivos historiográficos que não têm como tarefa compreender as imagens do passado, mas compreender a eficácia dessas imagens, pressupõe que o passado jamais cessa de se reconfigurar como emergência no presente. Assim, a história da arte seria sempre a história dos objetos sobredeterminados, que requer um saber sobreinterpretativo, ou seja, uma reativação histórico-crítica de eventos e práticas de artistas e grupos de artistas.

Palavras-chave: práticas historiográficas; memória; transversalidade

Abstract: The recognition of historiographical devices that do not have the task of understanding the images of the past, but to understand the effectiveness of these images, presupposes that the past never ceases to reconfigure itself as in the present emergency. Thus, the history of art would always be a overdetermined history of objects, which requires a knowledge overinterpretative, as a reactivation of critical historical events and practices of artists and groups of artists.

Keywords: historiographical practices; memory; transversality

Figura 1- História(s) do Cinema. 3A – La Monnaie de l'Absolut. Jean-Luc Godard

Uma história dos intervalos

A constatação da sobrevivência da arte, assim como da história da arte nos últimos vinte ou trinta anos, marcados pelo fim das utopias modernas, mas também pela superação da melancolia nostálgica da chamada pós-modernidade, nos alerta para as condições da arte e da história da arte como formas estéticas e discursos históricos outros, que, apesar do plano liso instaurado com o fenômeno da globalização, apontam para formalizações múltiplas e diferentes daquelas instituídas, configurando-se, segundo Guattari e Rolnik, agenciamentos instituintes.[1]

[1] Cf. GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

Deleuze, que teria entendido esses agenciamentos como combates políticos, os teria assim definido considerando que tais combates se dão aquém das palavras de ordem, nos fluxos e dobras da imanência. No campo da arte como imanência, então, essas operações políticas instituintes consistiriam, supõe-se, em fazer emergirem a história e a arte dos " gritos e dores sufocados", em formas estéticas e histórias íntimas, secretas, submersas, como observou Didi-Huberman[2] a partir da leitura de Aby Warburg e Walter Benjamin.

Orlandi escreveu na apresentação do livro de Deleuze sobre François Châtelet:

> combater na imanência é potencializar guerrilhas que não fazem o jogo cômodo das máquinas produtoras de universais (como os de contemplação, de reflexão e de comunicação), máquinas que, impondo seus próprios problemas, submetem outros ao domínio de estratégias ou focos transcendentes…[3]

Orlandi assinala ainda a maneira como Deleuze, ao se referir ao combate na imanência, foge da adesão às coisas e ao culto do estoque de informações, concentrando-se na exploração conceitual das linhas que tecem a virtualidade do acontecimento. No caso da arte − mais especificamente na música para Deleuze −, não sendo a afirmação do vivido ou de um conceito abstrato, é atividade como "ato da razão sensível". Deixa de ser representação para ser atualização de potência, instituindo, assim, relações

[2] DIDI-HUBERMAN, George. *Atlas.Como llevar el mundo a cuestas?* Madrid: MNCARS/ Karlsruhe: ZKM/Hamburgo: SF, 2011/2012, catálogo.

[3] ORLANDI**,** Luis Benedicto Lacerda. Combater na imanência. In Deleuze, Gilles. *Péricles e Verdi – A filosofia de François Châtelet*. Tradução de Hortência Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Editora Pazulin, 1999.

humanas em algum tipo de matéria, seja som, imagem ou palavra.

Entretanto, na arte como na política, o exercício dos sistemas de poder coercitivos faz com que seja sempre necessário um jogo de forças entre o poder instituinte e o controle,[4] seja dos aparatos de Estado, seja dos sistemas econômicos e culturais, como o sistema de arte. Esse foi, sem dúvida, o jogo acionado no início do século XX pelas utópicas e controversas vanguardas artísticas.[5] Ser vanguarda era, então, instaurar, a partir da arte, uma nova forma de relação humana apostando que a pintura, a escultura ou a arquitetura fossem, em verdade, um dispositivo instituinte não só de formas estéticas, como de um novo homem, sempre em processo de atividade livre.

A arte como atividade revelou-se ainda parte do jogo entre poder instituinte e poder instituído quando os artistas do início da segunda metade do século XX, sobretudo aqueles não mais interessados na produção de obras-objetos, remetem-se às heranças dadaístas e duchampianas, chamadas, em um sentido ampliado, de conceituais, [6] quando a arte coincide com a emergência de um discurso-combate, questionador da ontologia da própria arte, mas também de sua relação com as instituições artísticas e o espaço público como espaço de e para a arte. Desde então, artistas desenvolvem práticas que, embora possam

[4] FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Tradução Raquel Ramalhete. 33 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

[5] BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda.* Tradução João Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

[6] BUCHLOH, Benjamin. El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la critica de las instituiciones. In. *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos del arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

materializar-se em fotografias, vídeos, pinturas, instalações e arquivos, se estruturam em torno de discursos críticos do poder, seja no campo da economia e do mercado, seja no das instituições e dos códigos culturais.[7]

Todas essas atividades artísticas estariam inseridas em debates historiográficos, uma vez que as transformações do sentido da arte implicam mudanças na escrita do historiador de arte que, muitas vezes, como queremos verificar, compartilham metodológica e epistemologicamente dessa prática de mudanças. Considerando-se as relações dos últimos anos − marcadas pelo "capitalismo cognitivo", em que o centro da atividade econômica deixou de estar vinculado essencialmente à fabricação material de produtos e passou a articular-se em torno do capital abstrato, cultural[8] −, pode-se pensar que, se no curso da história da arte o capitalismo industrial teria correspondido à produção das vanguardas modernas, quando a formação estrutural estava aderida ao objeto mesmo, derivando em uma aproximação histórica apoiada na percepção formal e simbólica (iconológica), no caso da arte conceitual, correspondendo ao capitalismo financeiro e à acumulação de capital imaterial, a escrita terá a condição linguística da arte, desencadeando uma história dos discursos. Já nos últimos vinte anos, com o desenvolvimento do chamado capitalismo cognitivo, que corresponde a uma acumulação

[7] Cf. FRASER, Andrea. Da crítica das instituições a uma instituição da crítica. In *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ,* Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n. 13, dez. 2008.

[8] ALTUNA, Josu Larrañaga. Acerca de la condición política de lo artístico en la sociedad del conocimiento. In. *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Dossiê Arte e política* (Org. Sheila Cabo Geraldo). Rio de Janeiro, ano 8, v.1, n. 10, junho de 2007.

de capital informatizado veiculado pelo sistema de conhecimento, ampliaram-se as investigações que vinham sendo realizadas quanto à disciplina de história da arte, incluindo, no campo investigativo, a emergência de novos problemas trazidos pelas redes de informação. Esses problemas aparecem paralelamente àqueles que emergem com a cultura global e acionam, mais uma vez, a crítica dos paradigmas da historiografia da arte, que deixou de tratar essencialmente dos objetos e dos discursos para focar os intervalos entre objetos, entre discursos, as semelhanças submersas e as emergências anacrônicas, como ressaltou Didi-Huberman, configurando uma história antropológica da arte.[9]

Para dar conta de uma produção que escapole à história da arte fechada em obras e conceituações, o historiador francês aposta na retomada de três historiadores *malditos*,[10] que haviam desenvolvido uma história de problemas no início do século XX, marcada pelo pensamento multifocal, pela temporalidade anacrônica e pela montagem, rompendo definitivamente com o pensamento evolucionista e com a filosofia do progresso. É a partir da afirmação de que a história da arte não é a história da compreensão das imagens, mas de sua eficácia, que Didi-Huberman propõe, como fizeram Walter Benjamin, Carl Einstein e Aby Warburg, que as imagens sejam experimentadas em um processo para o qual concorrem as noções de memória e sobrevivência (*Nachleben*), defendidas por Warburg, em que são tratadas como

[9] DIDI-HUBERMAN, George. *Atlas.Como llevar el mundo a cuestas*? Op.cit.
[10] DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el Tiempo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

memórias enterradas e memórias ressurgidas. Concorre, também, o princípio de uma história-montagem da cidade de Paris no século XIX, elaborada pela associação de imagens literárias, jornalísticas, fotográficas, de relatos colecionados e apropriados em uma operação perturbadora de tempo, e que Benjamin desenvolveu em sua inacabada obra *Passagens*.[11] Fundamental é, ainda, a compreensão da história como exercício, em que o historiador libera seus próprios questionamentos, suas próprias exposições ao perigo, criando novos problemas, novos domínios históricos e teóricos, lançados em operações para as quais a compreensão do tempo como anacronismo é essencial, como propôs Carl Einstein.

Entretanto, os três historiadores, escreve Didi-Huberman,[12] não delimitaram um campo disciplinar da história da arte. Traçaram, em verdade, uma espécie de teia de aproximações e intervalos, tecida pelo conjunto de problemas de tempo e de espaço. Esse é um processo em que o historiador deveria fazer uma espécie de arqueologia material, mas,[13] necessariamente, associada a um princípio dinâmico da memória, em que entrariam não só os vestígios, os despojos, mas também os mal-estares, as fricções, as erupções, as síncopes. Nesse processo, o historiador se transformaria em um "trapeiro" da memória das coisas, como escreveu Benjamin,[14] o que se daria concomitantemente a uma arqueologia psíquica, na qual

[11] BENJAMIN, Walter. *Passagens.* Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
[12] DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el Tiempo.* Op. cit.
[13] Idem.
[14] Apud DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el Tiempo*. Op.cit.

comparecem o ritmo dos sonhos, dos fantasmas, das repressões e das latências, configurando uma história não dos fatos objetivos, mas dos subjetivos.

Em *Vigiar e punir*[15] Foucault alertava para a possibilidade de controle em um nível que definia como sistema panóptico: controle de comportamentos não só sociais, mas corporais, controle da vida, que se configura, como escreveu, em fato "biopolítico".[16] É no sentido de identificar alternativas a esse controle que Deleuze e Guattari[17] escrevem sobre as formas de ação que, em arte, corresponderiam a uma reinvenção dos espaços da critica institucional sobre a base das políticas de subjetivação. São micropolíticas que apontam para a possibilidade de agir nos espaços que sobram, que podem ser o do fazer cotidiano, como explicita Michel de Certeau,[18] mas também o do jogo, o do encontro, o do estar junto[19] que, não desconhecendo as regras do poder instituído, sempre encontram formas de agir subjetivamente nos interstícios, ainda que, muitas vezes, à beira do abismo. Se nos últimos vinte anos se adensaram globalmente as práticas de instauração de lugares outros, como ativações de intervalos − o que inclui, ainda, os deslocamentos[20] em

[15] FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, 3. ed.
[16] DELEUZE, Gilles. As estratégias ou o não estratificado: o pensamento do poder do lado de fora. In *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
[17] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia.* v. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Claudia Leão e Suely Rolnik. 2 reimp. São Paulo: Ed. 34, 2004.
[18] CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano I. Artes do fazer.* Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
[19] Cf. ALIAGA, Juan Vicente. Polifonías discordantes: sobre la significación de las micropolíticas en las práticas artísticas y culturales. *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes.* Rio de Janeiro, ano 8, v. 1, n. 10, julho de 2007.
[20] TERRA, Vera. Deslocamento Fricção: Galpão Capanema. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012. Org. Cezar Bartholomeu.

práticas artísticas, assim como entre culturas −,[21] são essas práticas que nos impulsionam para novos domínios em história da arte, ou seja, uma história entre objetos, entre discursos, nas semelhanças submersas e nas emergências anacrônicas.

A anacronia, os intervalos e as fricções

A moderna história da arte se constituiu a partir de um saber metódico e uma análise dos objetos no tempo. Mas, como afirmou Winckelman, considerado o precursor desse saber metódico,[22] um historiador da arte não deveria contentar-se em descrever, classificar e fichar as obras. Sua tarefa deveria ter como objetivo maior explicitar a essência da arte, o que lhe exige a construção de um modelo de temporalidade que sustente suas análises. Assim é que Winckelmann, apoiado no modelo biomórfico de conhecimento, vai teorizar sobre o sentido de arte marcado pela relação entre vida e morte, acabando por associar a história da arte à representação da origem, do desenvolvimento, grandeza e decadência dos objetos.

Segundo George Didi-Huberman,[23] Winckelmann teria deixado um legado importante no que diz respeito à reflexão epistemológica na constituição da história da arte, embora a dicotomia entre grandeza e decadência não atenda às complexidades contemporâneas de sentido. Mudando o

[21] Cf. PORTO, Amanda Bonan Gusmão. *Da capacidade (ou não) de flexibilizar sistemas.* Dissertação apresentada ao PPGArtes, UERJ, 2013.
[22] Apud DIDI-HUBERMAN, George. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto/ MAR, p. 16.
[23] Idem.

rumo da história, Aby Warburg,[24] no início do século XX, vai apontar para uma opção historiográfica marcada não pelo modelo natural, mas por um modelo cultural e/ou antropológico, em que o tempo não se apoia em marcos biomórficos (nascimento e morte), mas se constitui em estratos híbridos e complexos, em que o passado e o presente se interpenetram em configurações por vir.

Warburg introduz ainda na história da arte o que foi chamado de "modelo fantasmático",[25] para o qual acorrem pensamentos incertos e conflitantes, próximos do que Freud[26] teorizou como sintomas, ou seja, Warburg propõe uma história de emergências de conflitos, que não almeja a resolução apaziguante do historiador, no que esse possa compreender o passado morto a partir do presente ou o presente a partir das lições do passado, que o capacitariam a projetar o futuro.

O fantasmático na história é, assim, coincidente com uma espécie de exumação dos documentos de arquivo, quando aflora o *pathos* dos "timbres de voz inaudíveis, vozes desaparecidas, vozes ocultas em uma grafia ou

[24] Warburg inicia a reflexão sobre a história da arte já em sua tese de doutorado, avançando com o texto sobre os índios Pueblo e concretizando suas experimentações no *Atlas Mnemosyne*. Cf. Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of The European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999.

[25] Para Warburg, cada imagem é o resultado de deslocamentos temporais e culturais, que se sedimentam e sobrevivem como forma, fazendo com que cada imagem seja um momento energético e dinâmico, um *pathos*, que, ciclicamente, reaparece de maneira fantasmática, que Warburg chamou *Pathosformel.* Cf. Aby Warburg**,** *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of The European Renaissance*. Op.cit.

DIDI-HUBERMAN, G. A imagem sobrevivente. Op. cit.

[26] Cf. O ponto de vista do sintoma: Warburg em direção a Freud. In George DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente.* Op. cit.

em movimentos particulares de um diário íntimo....”[27] Nessa perspectiva, as imagens levam o historiador para a emergência de um conjunto de processos tensos, para uma história temporalmente repleta de desorganizados agoras, como escreveu Walter Benjamin.[28] Dessa maneira, a história da arte não poderia mais se fechar em si mesma. Passa, então, a ser um encontro de instâncias heterogêneas, abertas e sobreinterpretativas.

Essa é a história da arte que se identifica quando nos deparamos com o projeto em vídeo *História(s) do Cinema*, de Jean-Luc Godard, que faz uma arqueologia das imagens cinematográficas.

Como escreve Philippe Dubois,[29] estão ali presentes

> o ritmo da máquina de escrever dotada de memória que confere o ritmo à montagem, toda a impressionante matéria visual e sonora manipulada por Godard, com as explosões, as infinitas combinações de imagens e sons provindos de toda a história do cinema…

Interessa-nos, na série de vídeos, sobretudo a montagem da parte 3A, *La Monnaie de l’Absolut*, cujas primeiras imagens já são aproximações entre a pintura negra *Saturno devorando um filho,* de Francisco de Goya, de 1819, e os sussurros do texto de Victor Hugo em que o escritor declara que se a civilização está nos povos, a barbárie está nos governantes. Godard monta ali a história do cinema como história da violência e das guerras, de uma maneira em que o tempo passado e o tempo presente

[27] DIDI-HUBERMAN, G. A imagem sobrevivente. p. 36.
[28] BENJAMIN, Walter. Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.
[29] DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ficam emaranhados como fatalidade sobre o que resta das pinturas, das gravuras e fotografias, ou seja, o que resta da arte como imagens sobreviventes.

A montagem com a pintura de Goya na história do cinema, coincide, ainda, com a declaração de Godard de que o "cinema foi o último capítulo da história da arte de um certo tipo de civilização indo-europeia".[30] Isso aparece também no título escolhido para a parte 3A, que, ao referir-se ao *La Monnaie de l'Absolut* − que é o primeiro livro da série Psicologia da Arte, de André Malraux, de que *O Museu imaginário*[31] é o terceiro volume −, se rende ao fim da arte ideal, que almeja o absoluto, tal qual a história sem paredes, densa e em atritos. Mas, como escreve Malraux, há que pagar um preço, e o preço seria a barbárie das guerras .

Se na mitologia romana, Saturno − Cronos entre os gregos − é aquele que governa o curso do tempo e garante a inevitabilidade de sua passagem,[32] a história montada por Godard abre a complexidade da história não só para a fatalidade da violência no mundo, mas também para o que Saturno carrega, ou seja, o *pathos* das contradições entre desejo de controle do tempo e o reconhecimento de sua efemeridade. Segundo o cineasta, não existem mais imagens, mas sim relações, como Warburg havia pensado ao elaborar seu *Atlas Mnemosyne*.[33]

[30] GODARD, Jean-Luc e DANEY, Serge: Diálogo. In. *Histoire(s) du Cinéma*, 1988-1998. Barcelona. Intermedio/Cahiers du Cinéma.

[31] Traduzido para o inglês como "museu sem paredes", refere-se à possibilidade de a arte ser observada sem os confinamentos das categorias de um determinado lugar ou de um tempo específico. Cf. **Malraux,** André. *Le Musée Imaginaire.* Paris: Gallimard, 1965.

[32] DIDI-HUBERMAN, George. *A imagem sobrevivente.* Rio de Janeiro: Contraponto/ MAR, p.150.

[33] WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

Da mesma maneira, como relação fantasmática e de sobredeterminação, há que olhar as duas intervenções feitas por Yuri Firmeza em uma das salas do andar térreo de Museu de Arte do Rio, que, como disse o artista em conversa com o público, não configuravam uma mostra de objetos de arte. (Figuras 1 e 2) O que pretendia Yuri era abrir as discussões sobre a memória e o esquecimento a partir da disposição sem ordem dos objetos arqueológicos encontrados no terreno do desmonte do morros do Castelo e do Senado − sobre os quais foram construídos os dois prédios reformados que compõem o Museu −, e o material "arqueológico" decorrente da remoção de algumas casas do Morro da Providência, a primeira favela do Rio de Janeiro.

Figura 2 - Yuri Firmeza. *Turvações Estratigráficas.* MAR- 2013. Material proveniente da reforma do Palacete D. João VI

Figura 3 - Yuri Firmeza. *Turvações Estratigráficas.* Material proveniente de demolições do Morro da Providência.

Não por acaso a exposição recebeu o título de Turvações Estratigráficas, ou seja, as inquietações que provoca são as dos intervalos ainda não percebidos, ordenações por vir, cujo

material inclui não só as experiências de memória enterrada, mas também as confusas camadas de lembranças da Providência.

Tratando de sobrevivência e memória é que se pode também inscrever na história da arte recente o trabalho de deslocamento do grupo Opavivará, que fez em 2012 uma caminhada pelo Centro do Rio de Janeiro, saindo do prédio da hoje Casa França-Brasil, antiga Praça do Comércio, construída por Grandjean de Montigny em 1820, indo até a Pedra do Sal, no Largo João da Baiana, no sopé do Morro da Conceição, onde se teriam reunido os primeiros sambistas da cidade, como Donga, João da Baiana e Heitor dos Prazeres, formando agremiações artístico-musicais de matriz africana na região do porto. (Figura 4) A Pedra do Sal é um monumento histórico da cidade do Rio de Janeiro,

Figura 4 - Opavivará. *Desvende-se. Paisagem carioca - cidade sobreposta*. Pedra do Sal. 2012

tombado em 1984, e hoje encontra-se no meio das mudanças da região portuária onde, como escreveram os artistas do grupo, “Remoções, demolições, aterros e arrasamentos são as cicatrizes que herdamos para inventar o espetáculo da cidade maravilhosa”.[34]

O deslocamento do grupo, que se deu em forma de cortejo carnavalesco, passando pelo Centro mais antigo da cidade em processo de reforma, faz eclodirem, como memória, os vestígios do que foram as muitas mudanças na cartografia geográfica, artística e cultural da região, processo que retorna, como uma espécie de mal-estar e trazendo à tona o que se perdeu, o que se perde e o que ainda se perderá.

[34] Opavivará. Desvende-se. Paisagem carioca: cidade sobreposta. Rio de Janeiro. Disponível em www.opavivara.com.br. Acessado em setembro de 2013.

A reflexão crítica como estratégia e proposição da Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP, nos anos 60 e 70

Silvia Meira - MAC-USP

Resumo: A partir dos anos 60, experiências diversas expandiram o campo da linguagem artística: num modo diverso de inscrição, as práticas artísticas projetam uma mudança no rumo da história e da crítica das artes. A pesquisa trata de buscar uma compreensão desse período em que "a obra se transforma em um meio mais do que um fim", através das exposições do MAC-USP. A JAC revelou essa prática artística que inaugurou a caracterização de uma reflexão crítica como estratégia e funcionamento da proposição artística (ação, presença, regras do uso, relações, intermediação, desdobramentos e statements). As novas gerações de artistas começam a utilizar o sistema oficial da cultura, o museu, para discutir o processo artístico enquanto arte. A ferramenta principal de elaboração deste estudo foi analisar como o museu, promotor de tais manifestações, acolheu a produção artística dessa época.

Palavras-chave: Walter Zanini, Museu de Arte Contemporânea, Arte Conceitual.

Abstract: Since the 60s, several experiences expanded the field of artistic language: a different way of subscription, artistic practices project a change in the course of history and criticism of the arts. The research comes to get an understanding of the period in which “the work turns into a means rather than an end”, through the exhibitions of the MAC-USP. The JAC revealed that artistic practice that inaugurated the characterization of critical reflection as a strategy and operation of artistic proposition (action, presence, rules of use, relationships, intermediation, developments and statements). The new generations of artists begin to use the official system of culture, the museum, to discuss the artistic process as art. The principal tool of elaboration of this study was to analyze how the museum, promoter of such events, hosted the artistic production of that era.

Keywords: Walter Zanini, Contemporary Art Museum, Conceptual Arts.

O Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP, a partir dos anos 60, dá continência a uma série de propostas artísticas que transgrediam as categorias estéticas tradicionais. As Exposições da Jovem Arte Contemporânea (JAC), que começam a ocorrer no MAC, em 1963, indo até 1974, apresentavam inusitadas formas de arte marcando um espaço, no lugar privilegiado do museu, do espírito da

vanguarda. As diretrizes deste museu, como um agente cultural ativo e como um lugar para a liberdade, foram determinadas pelo professor Walter Zanini, que pretendia torná-lo um espaço dinâmico e atrativo para a sociedade e revelador de novos valores para a arte, que já despontavam na Pauliceia.[1]

A JAC era alheia à filosofia de consagração típica dos salões tradicionais e era uma fórmula de renovação para o acervo encontrada por Zanini.[2] Os júris (comissões de seleção e premiação) da época, com seus critérios estetizantes, limitavam e padronizavam o aspecto do que se colocava em exposição. Através de suas escolhas ou cortes, eles criavam uma visão distorcida da arte. Segundo Amelia Toledo,[3] "a confortável ordem estética das aparências, almejada por alguns seria um retrato falso ou superficial da situação do mundo". O MAC tentava estabelecer critérios que pudessem atender a esses novos estágios da linguagem artística que se impunham enquanto criatividade.

José Geraldo Vieira[4] menciona que a VI exposição da JAC, em 1972, propôs-se realmente a diversificar a norma, código ou paradigma das estratégias artísticas, erguendo na categoria das Letras, "A Incoerência e o Absurdo" como instrumental, apresentando confecções esdrúxulas como elementos de protesto e de provocação, disciplinados ou anárquicos; verdadeiros laboratórios de pesquisa operacional, centrifugando artistas, críticos e públicos.

[1] Zanini (1994, p. 317).
[2] Zanini (1969).
[3] Idem p. 13.
[4] Idem p. 15.

As práticas artísticas da JAC vão expandir o conceito instituído de arte procurando integrar ações cotidianas, o campo do ordinário, do social e do político ao ambiente museológico. Esta era também uma estratégia de enfrentamento para o período de autoritarismo e censura, frente a implantação da ditadura militar no Brasil.

Para os olhos dos conservadores, menciona Daria Jaremitchuk,[5] a atitude de acolher trabalhos inadequados em um museu, foi pioneira e corajosa, mas representava uma ameaça às obras primas do acervo. Desde seu primeiro regimento, a JAC já previa a inclusão da categoria *criações afins,* permitindo o lugar de confronto da produção artística das novas gerações. Zanini menciona no catálogo: "não deixam de ser numerosos os objetos, estruturas espaciais e a utilização de materiais tecnológicos na arte de hoje".[6]

Introduzindo questões temáticas como *Consumo de uma situação artística,* a V JAC, em 1971 em um catálogo/ sacola, colocou um texto do escultor americano Carl André com as perguntas: "Quem é artista?", "O que é arte?", "Que é valor artístico?", "Qual a relação entre Arte e Política?" e "Por que eu continuo?".[7] As alternativas de resposta apresentadas eram as seguintes:

A - A arte é o que o artista diz ser arte.
B - A arte é o que o critico diz ser arte.
C - A arte é o que o artista faz.
D - A arte é o que traz dinheiro para o artista.

[5] Jaremitchuk (1999, p.7)
[6] Zanini (1967).
[7] No catálogo da V JAC estão os subtítulos das questões enunciadas perguntas e respostas de Carl André, da revista VH101, n.1, Paris, 1970, p.105-106.

E - A arte não é nada disso, é alguma coisa disso, é tudo isso ao mesmo tempo.

A V JAC denunciava a desordem do contexto arte que em diferentes níveis segue presente hoje no sistema da arte.

O texto de Zanini de apresentação da VI exposição da Jovem Arte Contemporânea menciona que "o objetivo fundamental da exposição era deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos artísticos, e, provocar uma tomada de consciência da significação desses processos".[8] O espaço reservado à exposição foi dividido em lotes, a serem ocupados por sorteio pelos artistas inscritos, com um prazo de 8 dias para a montagem do que iria constituir sua manifestação/exposição. O MAC acolhia os meios expressivos que os artistas julgavam os mais adequados: artes plásticas, vídeo, fotografia , música, expressão corporal e obras gráficas sem acabamento.[9] Foram exigidas de todos os participantes suas propostas por escrito, evidenciando as intenções básicas de seus trabalhos. Entre as condições de participação, a verificação dos programas de trabalho e até eventuais cancelamentos de lotes, eram previstos no regulamento.

As atividades propostas nas exposições da JAC enfatizavam o momento da experiência artística: obras abertas que se desenvolviam em diversas etapas, chamando ativamente a atenção e intervenção do espectador. Este, para apreendê-las, acompanhava as transformações ocorridas, em situações de diálogo uns com os outros, em

[8] Zanini (1972).
[9] Idem p.2.

propostas que se dirigiam aos sentidos e à mente através de troca e envolvimento com o meio ambiente. A criação de uma cultura participante dos problemas da realidade brasileira[10] era uma das ideias comuns aos artistas que, em um tipo de ocupação, começam a criar experiências coletivas e anônimas, a partir de materiais perecíveis, numa pratica ligada ao provisorio.

Em diversos contextos, os processos experimentais dos artistas disseminavam a "**ideia de que fazer arte não era mais fazer obra**".[11] Grande parte das produções, de 1972 e 1973, apresentaram-se como:[12]

Ambientes de confrontação com um laboratório de atividades e propostas teatrais onde o público realizava debate com os atores em uma participação interativa nos *ambientes* projetados.Ou ainda o lote *O Desenho Machucado* de Anésia Pacheco e Chaves, em 1972, onde havia a mutilação do objeto artístico pelo publico. O lote *O Boi Encantado* de Paulo Fernando Novaes, no mesmo ano, apresentava o processo natural de putrefação da carne, incomodando o público com olfato, e gerou um abaixo-assinado, solicitando a remoção da carne. Alguns ingeriram a carne nutrindo a alma com o objeto de arte.

Acontecimentos através de experiências lúdicas e críticas, como o ambiente de paredes flexíveis de tecido

[10] A obra deixa de ser estática no instante que se encontra aberta a transformações por intermédio da atuação do público

[11] O Professor Zanini, em debate promovido pelo *Estado de S. Paulo*, em 17 de setembro 1972, menciona arte conceitual vivencial como sendo uma arte em que os artistas não visavam mais a "durabilidade da obra [...] mas trabalham no sentido da pesquisa, mais envolvidos com experiências sociais [...]".

[12] Deve-se mencionar a precariedade dos registros e referências para que se pudesse aprofundar a análise histórica.

organdi, de Amélia Toledo, em 1972. A Equipe Centopeia, de 1973, trabalhou em movimentação sobre o caminhar e novos rumos do fazer artístico. Em 1974, houve a experiência diante do conceito nó (estorvo, empecilho, embaraço, dificuldade, impedimento...) de Regina Vater.

Estruturas para o humor, como *O Sorriso da Monalisa* imobilizada por Aldir Mendes de Souza e libertada no performance/acontecimento por Circe Bernardes de Andrade, em 1972.

Núcleo pensante, espaço aberto para coleta, veiculação e invenção de ideias. *Pense, pode ser para você uma nova experiência*, de Donato Ferrari, em 1972, acentuava a necessidade de tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos. As construções poéticas de Júlio Plaza, em 1974, também partiam deste procedimento.

Descobertas e reconstituição do corpo, Flagelação, de Petr Stembera, em 1974, e *Approaches*, de Maria Michalowska, em 1973, que faziam a constituição de perfis através da mistura de sua imagem à própria sombra.[13]

De certa maneira o MAC funcionou como enorme palco para um psicodrama, em que os resultados das realizações foram chamados muitas vezes de “confusão” ou “ascensão social do lixo”, os artistas tachados como “meninos mal educados” e o evento “uma festa informal”.[14]

Apresentando ações e criações afins não filtradas pelo tempo, nem pelo julgamento crítico,[15] a JAC permitiu um largo confronto das gerações emergentes. As exposições,

[13] Freire (1999, p. 118).
[14] Jaremitchuk (1999, p. 103).
[15] Idem, p. 12.

pioneiras em ativar formas de arte em formação, ao expor e dar acesso a cenas improvisadas, alheias ao contexto habitual da arte, aproximaram os artistas e colaboradores, desafiaram o discurso conhecido e logo se tornaram local de revelação de poéticas dinâmicas e instigantes.

O espaço operacional aberto aos novos talentos *das Jacs*, no MAC, como o professor Zanini gostava de se referir, tinha como estratégia a interação e a coprodução, rejeitando uma arte autoral, que privilegiava o talento, a habilidade individual e a autoexpressão. Através de chamados *não objetos de arte*, "processos desenvolvidos no envolvimento com a realidade cotidiana", a arte se inseria em lugares-comuns e situações do dia a dia,em sistemas pertencentes à estrutura da ciência social".[16]

A JAC tentava afetar/transformar o espaço no qual a arte era apresentada/realizada também com a criação de um espaço-fórum, local de questionamentos, debates, dinamizações, perturbações, provocações, recusas, contrausos, ficções, críticas e anti-instituições; um lugar de circulação de informação de caráter transformadora[17] do regime da arte. No Rio de Janeiro, os artistas já defendiam o resgate da experiência fenomenológica e a participação do público. Sem dúvida, a obra e as ideias de Ferreira Gullar no campo teórico são as que mais criavam sentido para esses processos.

A expressão o *MAC do Zanini*, como se referiam os artistas, espelhava uma mudança no perfil e nas diretrizes deste museu como um tempo/lugar, que animou os

[16] Zanini (1974, p.4).
[17] Freire (2012, p. 37).

estudantes, com programas que incluíam uma diversidade de atividades e exposições incomum ao caráter museológico. Tais desdobramentos hoje pertencem à história do MAC e à história das atividades pioneiras de vanguarda dos anos 60, no Brasil.

"Os críticos na época, quase não subiam a rampa, e quando fizeram não entenderam nada", mencionava Zanini.[18] A imprecisão do que iria se considerar arte e a controvérsia quanto à estratégia imaterial dos suportes artísticos apresentados, era motivo de preocupação para o professor Zanini.

Deve-se ter em mente o choque que esse formato, ligado a uma materialidade provisória, sem um valor material ou de estima agregado, instalava com as distintas situ(ações).[19] Essas exposições, colocando em circulação uma infinidade de trabalhos com intenção artística, provocaram uma mudança na percepção do museu como um 'templo' ou espaço de sacralização. A atitude do museu diante desses novos canais de atividade criadora contribuía diretamente na configuração desses processos, opondo-se a ideia clássica do museu como um local de colecionismo e se transformando em uma 'casa de experiências'.[20]

Os festivais Fluxus, nos anos 60, já promoviam internacionalmente eventos com "trabalhos que tinham em sua base uma qualidade não preciosa, frequentemente

[18] Freire (1999, p. 24).
[19] Atania (2012, p.33).
[20] Pedrosa (1995, p. 295).

humorísticos e provocantes".[21] Eram voltados à pesquisa de conceitos, linguagens e significados, às margens dos padrões estabelecidos como artísticos, atividades que situam seus integrantes na história do surgimento de novas linguagens artísticas.

Através da JAC, abriu-se uma extensa rede de trocas e de criação coletiva, cujo volume de obras foi imenso. Mais de 500 artistas foram registrados e cerca de 2.000 itens, entre documentos e obras coletados de mostras, que apontaram para uma série de questões especificas dessa produção artística, como menciona Cristina Freire, em seu livro *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*[22] – pesquisa que delineou a situação desta coleção dentro do MAC, no eixo Arte Conceitual.

A transitoriedade dos meios utilizados pelos artistas (objetos realizados a partir de xérox, offset, cartões postais, carimbos, livros de artista, poesias visuais, fotografias, fitas K-7, vídeos e tantas outras mídias) para a realização de suas proposições extrapolava os limites das linguagens dificultando o registro documental e informativo devido ao ecletismo dos suportes. Os objetos, textos, imagens e depoimentos resultantes destes atos tornaram-se, contudo, memória e registro de proposições que foram postos, a partir da década de 1980, no âmbito institucionalizado. Assim, tornaram-se reféns de procedimentos museológicos tradicionais e se afastaram de sua origem, menciona ainda Freire em seu livro.

[21] Hendricks (2002, p.15).
[22] Freire (1999, p. 25).

Circulação de um universo liberto

Frequentemente, Zanini conduzia a indagação "se ainda é arte, a que se referem".[23] Cético, menciona no catálogo do MAC, em 1974, "a experimentação sem duvida é uma qualidade mestra desta atividade humana que teimamos em chamar arte". Parece que até hoje existe uma distinção sobre esses trabalhos ao serem considerados como desqualificados de características físicas e inscritos em sistemas experimentais.

Os diversos registros arte, com objetos, ações e ambientes, produtos decorrentes de tais exposições, contudo, não foram absorvidos, nem bem interpretados pelos sistemas oficiais, suscitando inúmeras discussões e desafiando a lógica das "não obras".[24]

A circulação de informação se transformou, nos anos 70, em fator preponderante, menciona Julio Plaza:[25] "a intermediação, a comunicação ilimitada e a interdisciplinaridade permeavam essas linguagens" e eram responsáveis pelas situações limites na demarcação de um trabalho como *artístico.* O artista se tornava alguém que, antes de criar objetos artísticos, interferia na percepção da realidade. O lugar de exibição/eventos do museu, ao receber e circular as novas propostas, transformou-se em local de "dar a entender o que era arte".

Esses artistas procuraram afirmar, no início dos anos 60, a ideia que, "para uma obra ser considerada

[23] Zanini (1974, p. 2).
[24] Atania (2012).
[25] Julio Plaza (apud BARCELOS, 2008).

arte, bastaria a sua exposição em uma instituição de arte e sua consequente legitimação, mas nota-se que a institucionalização da arte não se dá apenas em instituições culturais. Mais complexa, a obra tem que ser entendida para ser consumida, incorporada ao repertório de modelos conceituais e modos de percepção, moldando interesses e critérios de juízo crítico".[26]

Lembramos que, naquele momento, o MAC se configurava como um dos poucos locais onde os experimentos envolvendo imposturas em relação à noção instituída de arte eram aceitos acolhendo as criações individuais e coletivas.[27] A característica fundamental da arte do final dos anos 60 e início dos anos 70, para Zanini, era sua forma lúcida e coerente de integração aos demais vetores daquela sociedade e a participação direta nessa evolução contextual, através da tentativa de liberar a arte do conceito "artístico".[28] Não eram obras nascidas de um preconceito estético, mas da experiência vivida de outra *démarche* (modo de andar) artística.[29]

Existiram várias distinções nos conteúdos programáticos dos artistas que participaram das exposições da JAC, como importantes pontos comuns, que delineiam, hoje, algumas das características da *Arte Contemporânea*: o artista como crítico e curador, a participação ativa do publico, a obra como um evento, intervenção aleatória no meio ambiente; projetos realizados em locais ermos e inacessíveis; projetos experimentais de vídeo-arte como

[26] Idem, p. 85.
[27] Freire (1999, p. 25).
[28] Restany (1975, pp. 17-24).
[29] Julio Plaza apud Barcellos (2008, pp. 50-59).

o de 1974, *Passages*, de Anna Bella Geiger; projetos envolvendo o corpo em performance; a fotografia como obra-documento, ou ainda instalação de conceitos, através da linguagem, como o da palavra META, criando novas palavras como *Meta-informa-ação, Meta-Reformação, Meta-Fome-Ação, Meta-Informa-Reação, Meta-Forma-Ação, Meta-Informa*, de 1972*,* da Equipe C-30 coordenada por Vlavianos.

As exposições da JAC,[30] como um lugar marginal, contribuíram para furar o cerco imposto pela crítica e pelo mercado de arte brasileiro, onde cultura, arte e história moldavam interesses específicos. Ao instaurarem "a obra que se transforma em um meio mais do que um fim", revelaram uma prática artística caracterizada pela reflexão crítica como estratégia e proposição, e fundamentaram características do agenciamento da arte na cultura contemporânea.

Referências Bibliográficas:

ATANIA, Emanuelle Schneider. *Influxus: ressonâncias Fluxus no acervo do MAC-USP. 2012*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-04042013-093542/>. Acesso em: 2013-09-22.

BARCELLOS, V. C. *Arte Pública: um conceito expandido.* In: ALVES, J. F. (org.). *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade*. Porto Alegre: Artofolio e Editora da Cidade, 2008.

FREIRE, C. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo, Iluminuras, 1999.

[30] As diversas proposições que utilizavam os mais variados meios tecnológicos e computadores, projetos realizados em locais ermos e inacessíveis, representavam algumas das principais características desta arte subversiva. Seus criadores, como Julio Plaza, Artur Barrio, Paulo Bruscky, Regina Vater, Bem Vautier, Vostell, Luis Camnitzer, Dick Higgins, Antoni Muntadas, Friederike Pezold, compartilhavam suas propostas no MAC da USP.

_____. *Hervé Fischer no MAC USP: Arte Sociológica e Conexões*, São Paulo: MAC-USP, 2012.

HENDRICKS, Jon (org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê. (What's Fluxus? What's Not! Why)*. Brasília, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

JAREMTCHUK, Daria. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP. Dissertação de mestrado*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

MATOS, L. *Museu Contemporâneo de Arte: lugar de privilegiado e ambivalente da crítica*, tese de mestrado do Instituto de Artes da UERJ, 2007.

PEDROSA, M. *Arte Experimental e Museus*. In: ARANTES, *O. Política das Artes – Mario Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1995.

RESTANY, P. *L´art Bresilien dans les sables mouvants*. Milão: Domus, 1975.

ZANINI, W. Apresentação. In: JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA, 2. Catálogo. Porto Alegre: Margs; São Paulo: MAC-USP, 1969.

_____. Apresentação. In: JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA, 6. Catálogo. São Paulo: MAC-USP, 1972.

_____. *A Exposição Jovem Arte Contemporânea*. Paris: Revista VH101, n.1, 1970.

_____. Apresentação. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Prospectiva 74. Catálogo. São Paulo: MAC-USP, 1974.

_____. *Duas décadas difíceis: 60 e 70*. In: AGUILAR, Nelson (Org.). Bienal Brasil Século XX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

Os três “clichês” de Vik Muniz: a participação, a iconografia e o artista

Stéphane Huchet - Prof. Associado na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais e Pesquisador do CNPq

Resumo: Em *Lixo Extraordinário* (2010), Vik Muniz encena várias matrizes simbólicas: a “participação” social no processo artístico; as imagens da arte; a soberba do artista. O segundo e o terceiro constituem elementos da *instituição* artística e de sua memória; o primeiro, um componente quase *readymade* do fazer artístico brasileiro. O uso da técnica participativa é posto a serviço de um mixto de reificação e reencantamento dos ícones pictóricos “reproduzidos”. A filantropia que caracteriza a atual arte ativista é redirecionada para a produção de imagens. O filme faz pairar a figura do artista como última ficção e último reduto mítico da arte. Constitui uma alegoria perturbadora da representação do artista como *diferença social*.

Palavras-chave: Vik Muniz. Iconografia. Participação

Résumé: Dans *The Waste Land* (2010), Vik Muniz met en scène diverses matrices symboliques: la “participation” sociale au processus artistique; les

images de l'art; la gloire de l'artiste. La seconde et la dernière constituent des éléments de *l'institution* artistique et de sa mémoire; la première, un composant presque *readymade* de l'art brésilien. L'usage d'une technique participative est mise au service d'un mélange de réification et réenchantement des icônes picturales "reproduites". La philanthropie qui caractérise l'art activiste actuel est réorientée vers la production d'images. Le film fait flotter la figure de l'artiste comme ultime fiction et dernier réduit mythique de l'art. Il constitue une allégorie perturbante de la représentation de l'artiste comme *différence sociale*.

Mots-clés: Vik Muniz. Iconographie. Participation

Vik Muniz, em *Waste Land* [*Lixo Extraordinário*] (Figura 1), filmado por Lucy Walker*,* apresenta ao público um exemplo do uso singular de certos recursos artísticos. Tem valor de sintoma. Sua *ironia* revela uma tendência reificante que o espetáculo – barroco, operático – não pode esconder. De que se trata? Sabemos como, desde os anos de 1990, Muniz tem com a história da arte e sua iconografia uma relação privilegiada. Suas grandes telas fotográficas são instrutivas, já que as técnicas mesclam referências impressionista e colagem modernista. Ele "ataca" os *clichês*. Muniz só "ataca" os *clichês* para desfazer e refazer-lhes o valor paradoxal. Ele "ataca" os valores do patrimônio visual e um número considerável

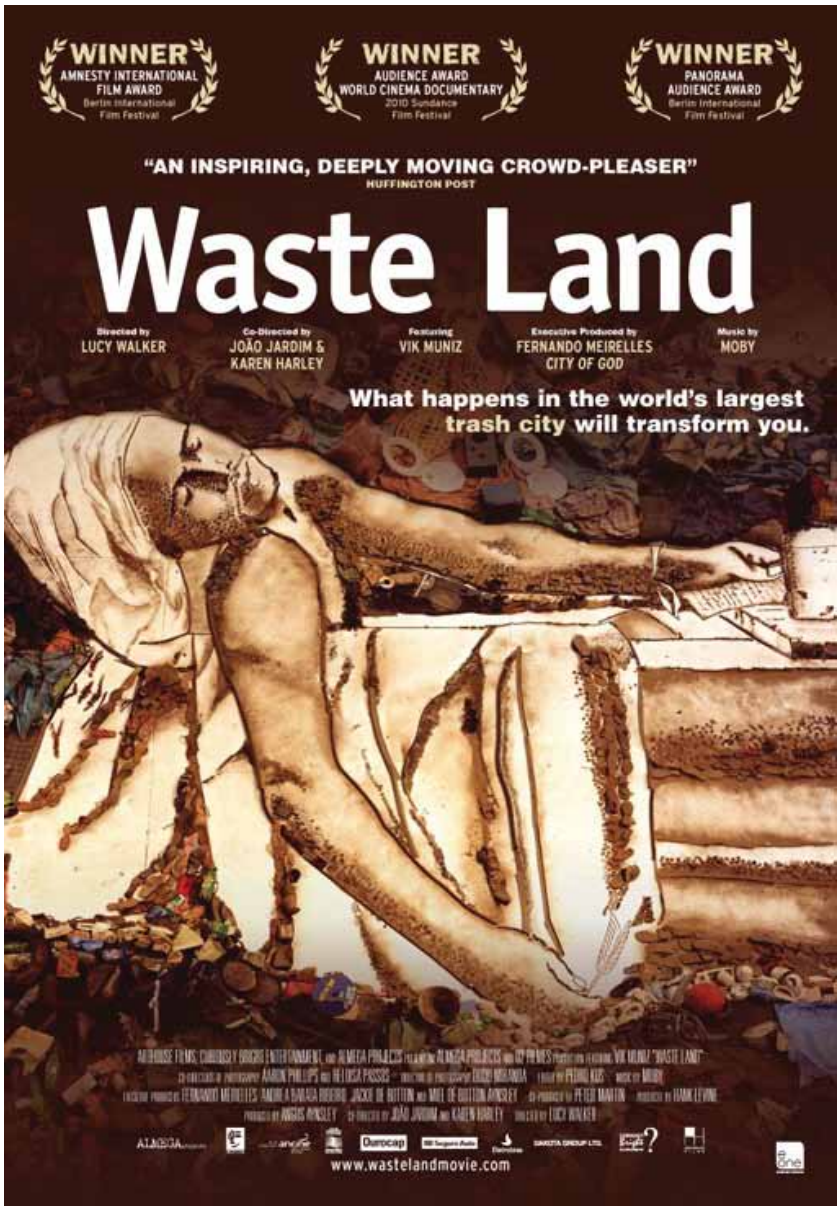


Figura 1 - Cartaz do filme de Lucy Walker, (2010), com reprodução do *Marat Assassinado*, after Jacques-Louis David

de referências enciclopédicas, refazendo, reproduzindo as imagens escolhidas através de uma *mimesis* irônica.

Podemos caracterizá-la, inclusive, de cínica, capaz que é, conforme o ponto de vista de cada observador, de atribuir um valor visual espetacular àquilo que ela maltrata e metamorfoseia ao mesmo tempo. Sua estética, voluntariamente atrelada a um mixto de desmistificação e de reencantamento do *clichê,* é uma afirmação explícita de que o valor da arte é sempre *representação.* Esse elogio muniziano do *clichê* permite entender porque ele fez da produção da imagem do artista e da imagem de arte como patrimônio iconográfico os principais motivos de *Lixo Extraordinário*.

Mas o filme constitui também um exemplo sintomático de encenação da interação social. O projeto é o seguinte: reunir alguns catadores de lixo que apanham e selecionam dejeitos e detritus no lixão do Jardim Gramacho na periferia da cidade do Rio de Janeiro; proceder a uma montagem dos objetos selecionados sobre o chão de grandes hangares desafetados, gerando uma composição em grande tamanho (trata-se de obras no gênero do retrato, da iconografia da *Madonna*, por exemplo, ou outras referências da história da arte). Essa composição é fotografada, exposta como quadro-fotografia numa galeria, e vendida. O produto financeiro da venda do próprio retrato é dado aos participantes. O ponto que me parece importante é o seguinte fato: fiel à estética “participativa”, que corresponde a um verdadeiro “gênero” permitindo que muitos artistas legitimem suas ações através de uma categoria consagrada da arte contemporânea, Muniz outorga-se o direito de usar esse” gênero” para produzir

um agenciamento de diversas e múltiplas operações artísticas. O uso da técnica "participativa", que comprovou sua eficácia prática, repousa sobre a convergência entre os participantes, os diversos processos de mediação, o espaço da imagem, a instituição-mercado, sob regência geral do artista-*magister*.

O fato de filmar o trabalho de recuperação de objetos num lixão público e a composição da imagem em grande formato através da documentação cinematográfica de todas as fases desse mega-processo têm três finalidades: 1) mostrar, através de uma encenação dinâmica, uma ação social com a arte, pela arte; 2) produzir imagem, criar imagens, fazer um filme que mostra como se chega a fazer imagens com procedimentos totalmente inconcebíveis, numa espécie de ateliê a céu aberto; 3) enfim, objetivar o poder do artista. Muniz associa seus parceiros sociais à seleção, ao recolhimento, à construção e à montagem de imagens que reproduzem ou reconstituem, em grande escala, célebres cenas, pinturas ou fragmentos de tela da arte clássica. Mas Muniz o faz utilizando uma técnica artística cujas origens históricas são datáveis, no melhor de suas formulações, dos anos 1960. Um desvirtuamento das nobres intenções que caracterizavam o ideal neo-concreto ou tropicalista de "participação" acontece notadamente porque o próprio artista cria as condições para que sua individualidade se destaque do conjunto do processo. A produção de imagens reafirma, debaixo da máscara da generosidade "participativa", a imagem social do *magister.* A "reprodução" de *clichês* históricos, o *Marat assassinado*

de David, *Atalante e Hipomenes* de Guido Reni (Figura 2), o *Narcísio* de Caravaggio etc.; o fato de representar uma trabalhadora, *Magna* (Figura3), segundo o modelo de uma *Madonna* clássica; a dimensão iconográfica do trabalho de reconstituição das pinturas célebres é uma clara motivação iconófila; cria uma forma de aura visual. Esse ponto é importante porque Muniz toma posição dentro de uma vertente importante da arte brasileira atual. Com efeito, muitos grupos ou "coletivos" de artistas demonstram hoje uma grande preocupação para com as "comunidades", mas, muitas vezes a dimensão "participativa" adquire tanta importância que a questão do teor artístico, da arte propriamente dita e, inclusive, da qualidade das imagens que suas ações geram, são prejudicadas ou negligenciadas. Nesse contexto, – um contexto decerto rico e luxuoso em termos de recursos técnicos, financeiros e humanos, o que contrasta também com a estética geralmente "pobre" dos coletivos artísticos ativistas – Muniz me parece procurar uma maneira de afirmar que o artista tem como *job* realizar, produzir, criar imagens... O faz através de uma técnica que leva os atores participantes a se sentirem endeusados e valorizados, persegue uma finalidade compartilhada com a finalidade que muitos coletivos seguem: uma filantropia, a produção de algum ambiente alegre, capaz de despertar a auto-estima dos participantes. Apesar de todas as críticas que Muniz suscita, de manipular seus recursos humanos etc., não tenho pessoalmente a certeza de que a produção de uma mega-iconografia, que o envolvimento de trabalhadores no processo como um todo seja mais

Figura 2 - *Atalante e Hipomenes*, after Guido Reni

Figura 3 - Retrato de Magna

suspeito do que o fato de muitos coletivos esconderem atrás de uma estética ativista socialmente generosa, mas artisticamente contestável, uma vontade filantrópica,

moral, de pedagogia e aproximação com o povo, uma postura na qual o artista afirma implicitamente que ele é mais consciente e que ele sabe mais do que seu público destinatário.

Nessa objetivação da arte da imagem, nessa ópera e encenação "barrocas" dos poderes do artista, será a imagem, será o retrato em grande formato do modelo anônimo, será a reconstituição de um ícone, que justificam o "contrato estético" entre o artista, Vik Muniz, e seus parceiros?; ou será o "contrato social" que legitima a imagem, redimindo assim a de-diferenciação entre a dessacralização e o reencantamento conjunto da imagem?

Em *Lixo Extraordinário*, Vik Muniz encena portanto várias matrizes simbólicas: 1) a "participação" social no processo artístico. Constitui um componente quase *readymade* do fazer artístico brasileiro, um verdadeiro *medium* estético. Muniz o desvirtua, pondo-o a serviço de um mixto de reencantamento e reificação dos ícones pictóricos produzidos com os objetos recolhidos no lixão carioca. Isso constitui o segunda matriz simbólica: 2) as imagens da arte, isto é, a persistência do poder de fascínio da iconografia. A terceira é: 3) o status social e simbólico do artista. A segunda e a terceira matriz constituem elementos constitutivos da *instituição* artística e de sua memória. Muniz encena portanto duas coisas: a representação e auto-representação do poder agenciador do artista. Dito de outra maneira, podemos dizer que Muniz explora três "clichês" da história da arte: um mais recente, de caráter técnico: a "participação"; outro, de caráter patrimonial: o

legado iconográfico; outro, de caráter simbólico: o status do artista. A apropriação tática da técnica participativa, ao servir um teatro de produção iconográfica bastante singular, demonstra o poder que o artista tem de reintegrar a agenda recente da ação artística, isto é, as ações ativistas filantrópicas, dentro de uma taxionomia intempestiva, ao mesmo tempo que mostra como o uso finalizado de certos códigos simbólicos da arte sustenta uma estratégia de confirmação da *aura* do fazer artístico. Sobre os escombros das disciplinas artísticas, cujo esvaziamento simbólico é encenado por Muniz numa ópera visual que sintetiza a parafernália das técnicas à disposição do artista, paira e surge a figura do artista como última ficção e último reduto mítico da arte. *Lixo Extraordinário* é portanto a alegoria perturbadora da sobrevivência e do vigor da representação social do artista como *diferença social*. Essa última não se apaga, mesmo quando pretende-se partilhar o trabalho com outros participantes. O filme é sua glorificação ritualizada. É *o artista*, como tecnólogo de todas as mídias disponíveis, que detem o poder de consolidar, como bem desejar – e como o mercado lhe pede para fazer –, e de teatralizar seu próprio estatuto social, através de um uso irônico dos *clichês*. Muniz se mostra, portanto, um manipulador da instituição e da memória artística.

No contexto de uma arte que justifica sempre suas ações interativas, suas intervenções urbanas, etc. com o moto desgastado da "morte do autor", Muniz me parece tentar encenar a figura do artista como essa categoria emblemática. Desmonta descaradamente, o confesso,

as auto-justificativas de artistas cujo trabalho coletivo encobre muitas vezes uma forma de arrependimento, de má-consciência, devida ao fato de pertencer a uma família de profissionais cujo estatuto e cuja imagem na sociedade sempre foram gloriosos. Assim, o eterno sorriso de Muniz, sob as vestimentas aparentemente altruístas da "participação", reafirma e tenta consolidar essa imagem. Encena o mito do criador que se impõe em toda sua objetitividade néo-tradicional.

Quero agora perguntar se esse mega-*happening* carnavalesco em grande escala tem relações ou não com as análises que Helio Otiicica fazia no seu ensaio de 1967, "Esquema da Nova Objetividade". Faço essa provocação porque o "Esquema" constitui uma matriz histórica e crítica primordial na reconstituição da origem das motivações brasileiras na arte "participativa", ativista. Sei que, ao pisar nesse terreno, posso desagradar, já que Oiticica é uma figura intocável. Minha pergunta encontra a questão da leitura dos textos e de sua relação com a arte e o que a arte faz. A primeira vista, penso que a "participação" em Oiticica e a em Muniz têm finalidades diferentes! A respeito dessa última, Oiticica escrevia: "essas experiências [...] são importantes como modo de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra".[1] Lendo isso, reparo que o *happening* filmado de Muniz responde perfeitamente a esse programa... A dinâmica e a estrutura "participativas" se revelam como sendo uma

[1] OITICICA, Hélio, "Esquema Geral da Nova Objetividade", in: *Hélio Oiticica. Exhb.cat.* Rotterdam: Center for contemporary art / Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume / Barcelona: Fundació Antoni Tàpies / Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian Ed. by Witte de With. Lisbon/Minneapolis 1992-1994, p.118

técnica e um *medium* adaptados a esse programa. O recurso de Muniz àquilo que, no seu sonho de um teatro moderno, o pintor Fernand Léger chamava nos anos de 1920, de “novo material humano”..., mantém viva também a tradição de valorização social das “manifestações populares” brasileiras, que Oiticica considerava, no seu tempo, como um modelo de mobilização artística e social. Essa dimensão gigantesca da festa coletiva é retomada – e desvirtuada – por Muniz para sua grande ópera visual. Mas aquilo que faz sentido em 2010 é o fato de que a criação de tal teatro de mobilização popular, caracterizado por uma explosão de energia física considerável por parte de todos os atores, com direção, cenografia e regência do artista, coloca essa “participação” ao serviço de um novo elogio da imagem – objetividade irredutível do fazer artístico pensado como fazer disciplinar – e do artista, última convenção da arte. O que deveríamos investigar é a questão da “autoridade” do artista, outro conceito malvindo em nossos dias. Muitos pensam que esse termo leva do lado do autoritarismo e se escondem atrás da generosidade coletiva.

Muniz, apesar de tudo o que certos podem encontrar de antipático, coloca essa questão. O faz através da questão da distorsão de uma intenção social – a “participação” utópica dos primórdios –, num jogo que reinstaura o mito do artista com muita força. Devemos realmente nos perguntar: as intenções, já manifestas nos anos de 1960, de tornar o público parceiro da performance artística, não confirmariam *a priori* a autoridade do artista? Já que ele cria

estruturas que objetivam uma proposição estética, elas não confirmariam sempre-já seu poder? O agenciamento das forças produtivas por Muniz não falaria, com muita clareza, da impossibilidade de por fim à sua autoridade? Essa impossibilidade que o artista tem, para trabalhar numa certa visibilidade, de renunciar a seu estatuto, não contribuiria à objetivação e à permanência de seu estatuto diferencial? Ao exhibir um poder de agenciamento estrutural, Muniz não sugeriria a força objetivamente irredutível da figura do artista? Se o sonho da "Nova Objetividade" participativa e coletiva segundo Oiticica é hoje praticada por artistas que, na sua grande maioria, renunciaram implicitamente ao "reinado" e à "glória", com Muniz, a representação dessa "glória" é o objeto do filme. Mas isso não trairia, não a idéia que Oiticica tinha da "participação", mas a idéia que o mesmo tinha do artista e de seu papel? Não exatamente. No contexto de uma arte cuja história recente é a de um *expandied field* estético que produziu uma diluição de todos os limites convencionais; num contexto artístico no qual inúmeros "coletivos" esvaziaram a arte de todo o tipo de conteúdo artístico identificável, a proposição de Muniz reafirma, com todos os recursos da representação e da "participação", o caráter todo-poderoso da figura do artista, última convenção objetiva da arte depois da morte de todas as convenções disciplinares. A arte brasileira, nesse sentido, vale como amostra da arte mundial. Depois de todas as desconstruções, a figura sempre mítica do artista é a derradeira representação através da qual, apesar das denegações, certo mito social se mantem,

que faz com que a arte não morra. Existe uma *objetidade simbólica* irredutível nessa permanência que sustenta o trabalho tanto daqueles que pretendem diluir os poderes do artista no *socius* e denegar-lhe seu estatuto diferencial quanto daqueles que sabem manipular os prestígios dessa diferença....

Devolveremos a palavra a Helio Oiticica porque, no fim do ensaio já mencionado, ele se pergunta como situar "a atividade do artista" no contexto aberto das novas tendências que ele contribuiu tanto a criar!. Sua resposta é paradigmática:

> *Não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos [...] mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de "proposicionista" ou "empresário" ou mesmo "educador".*[2]

O *artista-como-empresário*! Oiticica é para todos nós um artista inserido num contexto histórico e político de contra-cultura. Ele está portanto num pedestal idealizado. A Nova Objetividade que ele problematizava no final dos anos 1960 não deixa contudo de conter um programa estético cujos desdobramentos atuais, mesmo sob vestimenta mais institucionais, podem se reclamar do modelo que ele criou. Não se escreve a história da arte para congelar o idealismo de maneira a-crítica. Se a escreve para reelaborar-lhe o sentido. Assim, torna-se claro que, além das possíveis convergências, perturbadoras entre um puro-Oiticica e um cínico-Muniz, entre um participante respeitado e um participante aparentemente manipulado..., a arte-como-

[2] Ibidem, p.119

didatismo educador, objeto de encenações que fazem do puro e do cínico, indiferentemente, um *empresário...,* constitui um conceito quase incontestado na manutenção da estrutura simbólica que faz do artista um mito objetivo. Todo artista tem uma memória implícita desse mito, ainda tão vivo e estruturante.

INVENTÁRIOS, COLEÇÕES E ARQUIVOS

Livros de artista: seu lugar de produção e difusão no campo da arte contemporânea

Maria do Carmo de Freitas Veneroso
Universidade Federal de Minas Gerais, CNPq e CBHA

Resumo: Esse texto focalizará o contexto em que se deu o surgimento do livro de artista no século XX e suas formas de circulação, enfocando, mais especificamente, a Coleção Especial de Livros de Artista da UFMG, analisando alguns livros do seu acervo, que também tratam de coleções. Os artistas abordados são Paulo Bruscky e a dupla Marilá Dardot e Fábio Morais, que com suas obras têm ampliado o campo do livro de artista. Interessa a esse estudo refletir sobre a maneira como os autores enfocados constroem sentidos com seus livros de artista e como a produção e a difusão deste gênero artístico tem se dado na atualidade. Será analisada a absorção da produção atual de livros de artista pelo sistema da arte, considerando-os como objetos intermidiáticos, que pelas suas próprias características, encontram-se em um espaço intermediário entre o museu e a biblioteca.

Palavras-chave: Livro de artista. Arte Contemporânea. Coleção. Produção. Difusão.

Abstract: This text will focus on the context in which artists' books emerged in the twentieth century, their means of circulation, and how the Special Collection of Artists' Books of UFMG was created, analyzing some of its books, which also deal with collections. Artists covered include Paulo Bruscky and Marilá Dardot and Fábio Morais, whose works have expanded the field of artists' books. This study intends to reflect on the way these authors construct meanings with their artists' books and how the production and dissemination of this artistic genre is occurring today. The absorption of current production of artists' books by the art system will be analyzed, considering them as intermedial objects, which by their very nature, are in an intermediate space between the museum and the library.

Keywords: Artist's book. Contemporary Art. Collection. Production. Diffusion.

Introdução

> Na época dos quadros monumentais, das arquiteturas espetaculares […], lancemos um olhar sobre o pequeno, o imperceptível, mas por essa razão, o experimental, o político e o sonhador.
>
> **Michael Glasmeier**

Dentro do tema proposto para este Colóquio, Arte e suas instituições, abordarei a Coleção Especial de Livros de Artista da Escola de Belas Artes da Universidade

Federal de Minas Gerais, criada em 2009. Trata-se da primeira coleção de livros de artista a pertencer a uma universidade brasileira, sendo considerada "a mais recente e homogênea coleção de obras de arte da UFMG", como pontua a historiadora Marília Andrés Ribeiro, que ressalta ainda que o fato da coleção pertencer a uma universidade "apresenta a perspectiva de criação de um novo espaço dedicado à guarda, à exposição e à divulgação da arte contemporânea".[1]

Será analisada a absorção da produção atual de livros de artista pelo sistema da arte, considerando-os como objetos intermidiáticos que, pelas suas próprias características, encontram-se em um espaço intermediário entre o museu e a biblioteca.

A Coleção Especial de Livros de Artista da UFMG

A Coleção foi iniciada em 2009, dentro de um projeto acadêmico coordenado por Maria do Carmo de Freitas Veneroso e Amir Cadôr, que englobou também o Seminário "Perspectivas do Livro de Artista", realizado na EBA/UFMG, e a exposição LIVRO-OBRA, na Biblioteca Universitária/UFMG. O projeto, ao fomentar a discussão, produção e exibição de livros de artista, incentivou a criação da Coleção, que surgiu a partir da doação de livros por vários artistas. Desde então ela tem aumentado consideravelmente, sendo que dos 180 livros iniciais,

[1] RIBEIRO, Marília Andrés. O acervo artístico da UFMG. In: *Acervo Artístico da UFMG*. Apresentação de Clélio Campolina Diniz; coordenação do projeto Memória, Acervo e Arte de João Antonio de Paula; Marília Andrés Ribeiro; Fabrício Fernandino e Moema Queiroz. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. p. 35.

conta agora com aproximadamente 300 obras, nacionais e internacionais, produzidas desde a década de 1960 até o presente. Os livros que compõem a coleção são, na sua maioria, múltiplos, impressos utilizando processos de impressão comercial, em pequenas e médias tiragens.

A Coleção pertence à Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, estando alocada atualmente no Setor de Obras Especiais da Biblioteca Universitária da UFMG (Figura 1), sob os cuidados de uma equipe de bibliotecárias e especialistas em conservação e restauração de papel.

O "lugar" do livro de artista

O Setor de Obras Especiais da Biblioteca pode ser considerado um lugar adequado para a guarda e exibição de livros de artista, já que ali eles se encontram em diálogo com livros especiais e raros, como manuscritos medievais, incunábulos e *livres de peintres*, dos quais eles se aproximam, pois pode-se buscar na história do livro, a gênese do livro de artista. Apesar de muitos livros de artista serem múltiplos, impressos utilizando processos de impressão comercial em papéis de baixo custo, eles costumam tornar-se "especiais" com o passar do tempo. O livro *Twenty-six Gasoline Stations*, de Edward Ruscha (1962-63), exemplifica esse fato. Quando foi criado, tratava-se de uma brochura impressa em *off-set*, em papel de baixa qualidade, com uma tiragem de 400 cópias contendo 24 folhas costuradas, sendo que cada exemplar era vendido por um valor entre 1 e 2 dólares. Nessa

Figura 1 - Coleção Especial de Livros de Artista da UFMG.

primeira edição, as cópias eram numeradas, sendo que nas edições subsequentes essa prática foi abandonada. Tratava-se, pois, de um "múltiplo democrático"[2], já que o preço e a distribuição permitiam seu acesso a um público relativamente amplo. Com o passar do tempo, esse livro tornou-se um ícone, devido a várias razões. Alguns autores o consideram como o primeiro livro de artista realizado, e outros, como Johanna Drucker, apesar de evitarem rótulos como esse, acreditam tratar-se de uma obra importante, pois ela indiscutivelmente inova ao incorporar e definir um livro de artista.[3]

Anne Moeglin-Delcroix o coloca lado a lado com obras de Dieter Roth, como trabalhos que deram origem àquilo que conhecemos hoje como "livro de artista"[4]. Assim, é importante atentar para o fato que o livro *Twety-six Gasoline Stations,* apesar de ter surgido como um "múltiplo democrático", pode ser considerado atualmente uma obra rara, disputada por colecionadores e vendida por altos valores, se comparados ao preço da época do seu lançamento, já que existem poucos exemplares disponíveis no mercado. Assim, faz sentido que os livros de artista de uma coleção recebam o tratamento dispensado às obras raras/especiais, que é o que eles eventualmente se tornam.

[2] Johanna Drucker afirma que "a importância do múltiplo democrático como uma ideia na proliferação dos livros de artista não deve ser subestimada – ele tornou-se um paradigma definitivo para os livros de artista" (DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004, p.72).

[3] DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004, p.72.

[4] Apesar dessa questão de anterioridade ou posterioridade não estar sendo abordada no momento, é preciso ressaltar que no Brasil existem exemplos de obras bastante representativas dentre os livros de artista, realizadas ainda na década de 1950, por autores como Wlademir Dias Pino.

Um breve retorno ao problema: o que é um livro de artista?

Pelo fato de ser um fenômeno recente e que ainda se encontra em fase de desenvolvimento, e por possuir características intermidiáticas, seria prematura e contra producente qualquer tentativa de definir o livro de artista de forma limitadora. Apesar do termo poder ser utilizado, no seu sentido lato, para denominar uma categoria abrangente de obras que têm como referência o livro, ainda que não se limitem a ele, não resta dúvida que pode-se procurar as origens do tipo de obra reconhecida atualmente como "livro de artista estrito senso" nas experiências conceituais dos anos 1960-70.

Nesse estudo, o termo livro de artista será utilizado nesse sentido estrito, ao focalizar, especificamente, a Coleção Especial de Livros de Artista da EBA/UFMG. O fato da coleção citada pertencer a uma biblioteca, e não a um museu, já é suficiente para suscitar algumas ponderações, considerando que o livro de artista está localizado em uma zona fronteiriça entre artes plásticas e literatura. Dick Higgins, no texto "Declarações sobre a intermídia", escrito em 1966, já afirmava que:

> Nos últimos dez anos, mais ou menos, os artistas mudaram as suas mídias para se adequarem à situação, até o ponto em que as mídias desmoronaram em suas formas tradicionais, e se tornaram apenas pontos de referência puristas.[5]

[5] HIGGINS, Dick. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.) *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 140.

Nessas colocações, Higgins aponta para a dificuldade de se manter as separações entre as mídias. Drucker avança apontando que "em um grau sem precedentes livros serviram para expressar aspectos da arte *mainstream* que não eram capazes de se expressar na forma de peças de parede, *performances* ou escultura". E completa dizendo que "Higgins sugeriu até mesmo que o livro como uma forma de intermídia (…) combina todos esses modos de arte de uma forma caracteristicamente nova".[6]

Também Anne Moeglin-Delcroix, nos seus estudos sobre o livro de artista, ressalta seu caráter ambivalente, apontando a dificuldade de se descrever e analisar o tipo de relação que nele se estabelece entre o livresco e o artístico.[7] Porém, voltando às considerações sobre a natureza intermidiática do livro de artista, talvez não seja uma questão de decidir entre o livresco e o artístico, já que ambos estão nele presentes, mas de aceitar essa dupla característica, seja através da sua combinação ou fusão.

As obras da Coleção de Livros de Artista da UFMG pertencem, em sua maioria, a uma linhagem que descende diretamente das publicações de artistas surgidas durante os anos 1960 e 1970, dentro de uma tendência conceitual. Nesse contexto, interessa apontar as estratégias adotadas pelos artistas, na elaboração dessas obras de evidente tendência conceitual, ou seja, a ênfase na ideia (em detrimento da forma), além de algumas características

[6] DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books.* New York: Granary Books, 2004, p. 9.
[7] MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*. Une introduction à l'art contemporain. Paris: Le mot et le reste, Bibliothèque Nationale de France, 2012, p.2.

frequentes nas propostas, como a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições artísticas, assim como as particularidades nas formas de circulação e recepção de certo universo de obras numa determinada época.[8] Apesar das obras analisadas estarem vinculadas a uma matriz conceitual, elas pertencem a épocas diferentes, que vão desde os anos de 1960 até a década atual.

Como se sabe, a Arte Conceitual "influenciou (…) a noção corrente de publicação de arte no período. Não apenas os livros de artista, meio bastante frequente naquele momento, mas também outras formas de edições podem ser melhor analisadas à luz das proposições Conceituais". Naquele momento os papéis do artista e do público passavam por novas definições, sendo que a atitude passiva do último foi questionada e a atividade do artista, muitas vezes passou a fundir-se com a do crítico e do curador.[9]

Como observa Lawrence Alloway, "a produção de arte Conceitual – especialmente quando consiste de fotos, diagramas, listas, mapas e instruções – é mais passível de aproximação por parte do público quando publicada". Assim, para o crítico inglês "a forma de livro é mais adequada do que uma exposição (tradicional) na qual os trabalhos podem passar por obras gráficas mal-acabadas".[10] Isso explica, em parte, a ampla produção de

[8] FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo*. Arte Conceitual no Museu. São Paulo: MAC, Iluminuras, 1999, p.16.
[9] FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo*. Arte Conceitual no Museu. São Paulo: MAC, Iluminuras, 1999, p. 17.
[10] *Ibidem*, p.28.

livros de artista pelos artistas ligados à vertente conceitual, e que tem tido, no presente, inúmeros desdobramentos.

Biblioteca ou museu: lugar (ou lugares) do livro de artista

Percebe-se que no Brasil, o livro de artista ainda não possui um lugar definido. Encontra-se abrigado ora nas reservas técnicas de museus, ora em bibliotecas, podendo pertencer à coleção de obras especiais ou então ficar disperso na coleção regular da biblioteca. Nesse caso, ele se confunde, muitas vezes, com os outros livros, dificultando sua identificação.

Cristina Freire avança nessa discussão, no seu estudo sobre a coleção de arte Conceitual do Museu de Arte Contemporânea da USP, ao discutir o lugar dessas obras no museu, apontando o "destino errático" da coleção, que contém várias publicações de artistas: "as transferências realizadas por diversas vezes, da biblioteca para corredores anódinos, me sugeriam que o problema dessa errância não se resumiria à falta de espaço físico para aquelas obras e documentos, mas à indefinição de seu lugar simbólico".[11]

Nota-se atualmente um interesse crescente pelo livro de artista no Brasil, sendo que ele tem se tornado mais visível através de iniciativas de galerias de arte, museus, universidades e dos próprios artistas. Dando continuidade à criação e manutenção de um sistema num certo sentido

[11] *Ibidem*, p.15.

marginal ao sistema oficial das artes, que remete àquele explorado nos anos 1960-70 pelos artistas, eles próprios têm promovido formas alternativas de exposição e comercialização, como feiras voltadas às publicações de artista editadas, de baixo custo, colocando em circulação e democratizando o acesso a obras de arte impressas em pequenas e médias tiragens.

Como se sabe, os primeiros museus de arte no Brasil tiveram como referência para a sua criação o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). A forma como esse Museu é organizado reflete "a formulação de uma certa visualidade, a narrativa implícita de uma particular forma de mostrar, isto é, de dar a ver"[12], característica do modernismo, ou seja, de obras agrupadas por categoria como pintura, escultura, etc. Porém

> a produção artística contemporânea (…) é múltipla e escapa à homogeneidade do discurso moderno. As proposições artísticas relacionam de maneira frequente a arte ao universo da vida cotidiana articulando, não raro, conteúdos sociais e políticos. Isso significa que o paradigma moderno dos museus já não se adequa às poéticas artísticas há algumas décadas. Uma alteração do que chamamos "obra de arte" vem ocorrendo desde, pelo menos, a segunda metade do século XX.[13]

Isso afeta também a forma como as obras têm sido recebidas pelo espectador, que tem se tornado mais ativo, buscando interagir com as mesmas, sendo que muitas vezes, é a própria obra que provoca essa interação. Dentro dessa perspectiva, percebe-se que o livro de artista estaria

[12] FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo*. Arte Conceitual no Museu. São Paulo: MAC, Iluminuras, 1999, p.170.
[13] *Ibidem*, p.170.

realmente mais próximo da biblioteca que da reserva técnica do museu. A biblioteca oferece uma infraestrutura (um aparato técnico) que faz com que o espectador possa manipular a obra, o que não acontece geralmente no museu. Essa infraestrutura oferecida pelas coleções especiais nas bibliotecas facilita a recepção da obra e talvez seja um motivo para defender a permanência das coleções de livros de artista em bibliotecas, em detrimento dos museus.

Coleção, recordação

Pode-se considerar que

> colecionar é reunir objetos que possuem um ponto em comum. Julga-se a riqueza de uma coleção tanto pelo número de suas peças quanto pela sua importância. Mais que a curiosidade da busca, mais que o gosto de encontrar, é a esperança de aumentar sua coleção que move o colecionador.[14]

A ideia da coleção está presente nesse texto em dois sentidos, de certa maneira complementares: de um lado, analisa-se uma coleção de livros de artista, e sua relação com a biblioteca; de outro lado, aborda-se a ideia da coleção, presente em alguns livros de artista, como *Bruscky invent's*, de Paulo Bruscky e *Sebo*, de Fábio Morais e Marilá Dardot. Essas obras remetem à presença de listas e de classificações, recorrente em obras da arte conceitual. Porém o espírito desse gênero de livros abordados

[14] MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*. Une introduction à l'art contemporain. Paris: Le mot et le reste, Bibliothèque Nationale de France, 2012, p. 205.

> é totalmente diferente daquele que preside a elaboração de listas e de classificações na arte conceitual. Não se trata de seduzir o real à grade de uma racionalidade préestabelecida pela ordem alfabética ou pela sequência de números, mas, ao contrário, de reconhecer a realidade das coisas ou sua estranheza. De um lado, o achado pelo achado; do outro, o interesse pelo que existe.[15]

Bruscky invent's é um livro/manual, contendo quatro folhas grampeadas, impressas em formato A4, em papel sulfite, e o texto é datilografado. Um ponto peculiar a respeito da obra é o fato dela poder ser reproduzida livremente utilizando processos como o xerox. Na capa está estampada uma maleta, que remete àquelas usadas por caixeiros-viajantes (o faz-tudo: médico, barbeiro, vendedor, etc) e na qual pode-se ver um relógio, vários instrumentos como tesouras, navalhas e escovas, além de frascos e caixinhas. A mala-valise de Bruscky remete ainda a uma linhagem de artistas do século XX que usaram a mala para guardar coleções, como Marcel Duchamp, Joseph Cornell e o *Fluxus,* entre outros. Essa "mania" de colecionar está presente também na obra de escritores como Georges Perec, e parece ser uma marca do nosso tempo. Pode-se buscar o significado dessa paixão pelo colecionismo na tentativa de registrar ou manter a memória cultural de uma época.

A imagem da maleta de Bruscky pode ser aproximada também das pranchas da *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert: o artista se apropriou de uma estampa que parece ter sido impressa utilizando uma técnica de gravura, como as pranchas da *Encyclopédie*, que criaram um padrão

[15] *Ibidem*, p.206.

de ilustração que se estendeu a praticamente todas as enciclopédias desde então. Além disso, a *Encyclopédie* traz inventos como instrumentos astronômicos, matemáticos, hidráulicos, da arte militar, relógios, enfim, uma enorme variedade de aparatos técnicos construídos para realizar tarefas com objetivos diversos, que a aproxima dos inventos de Bruscky.

Bruscky filia-se, poeticamente, a uma linhagem de inventores, que vai desde Leonardo Da Vinci, até eruditos do século XVII, como o alemão Athanasius Kircher. Colecionador, Kircher estudou as ciências da alquimia, astrologia e horoscopia, além de ter construído um aparelho para projetar imagens, conhecido como *lanterna mágica,* em 1646.

Na obra *Bruscky invent's*, o artista assume o papel do inventor de aparelhos fantásticos, apresentando desde uma máquina para filmar sonhos (Figura 2), a uma borracha que apaga palavras pronunciadas, e uma máquina de tradução para crianças e animais.[16] A máquina para filmar sonhos remete a outra obra de 1977, onde o artista descreve, em uma prosa fantástica, que o personagem "Paulo" está deixando o hospital, onde se submeteu a uma cirurgia para "abrir um pequeno túnel que ia desde o couro cabeludo até a parte do cérebro que faz sonhar". De volta à sua casa, ele relata que

> Paulo desatarraxa a tampinha do túnel de sua cabeça, coloca o filme e fecha novamente. Às sete e trinta da manhã do mesmo dia, Paulo acorda e, imediatamente, coloca as mãos entre os cabelos para

[16] TEJO, Cristiana. *Paulo Bruscky:* arte em todos os sentidos. Recife: Zoludesign, 2009, p.121.

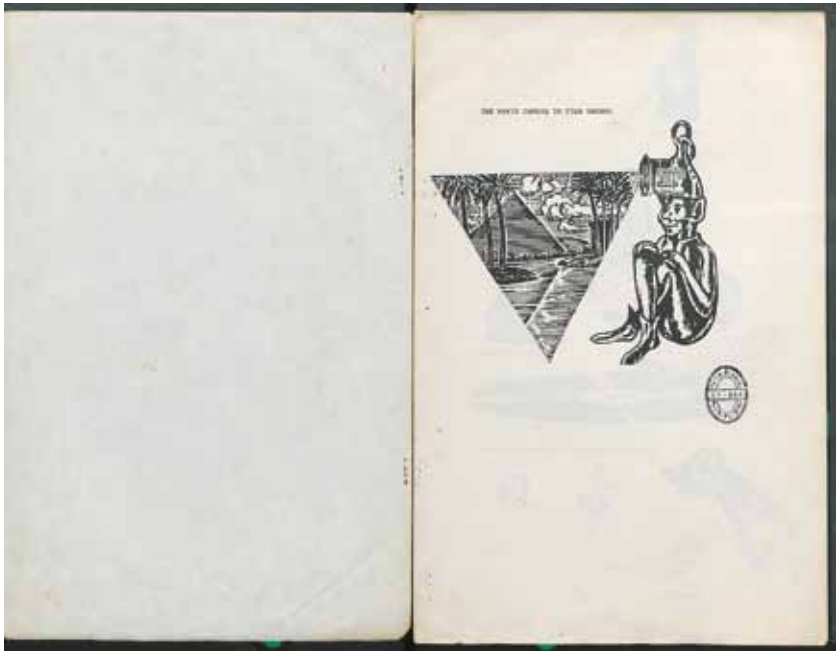


Figura 2 - Paulo Bruscky. Máquina para filmar sonhos, do livro de artista *Bruscky Invent's* (xerox), 1986.

> tocar na tampinha e se certificar de que tudo não passara de um sonho. Ao levantar-se, pegou seu Capacete Projetor, que também foi inventado e construído por ele, coloca-o na cabeça e numa das paredes da sala se dá a projeção. As cenas sonorizadas foram aparecendo uma a uma num espetáculo incrível e fantástico. Para complementação do êxito do projeto, apareciam trechos coloridos e em preto e branco, pois o filme era dotado de um censor de cor. Daquela data em diante Paulo filmava todos os seus sonhos e projetava-os na manhã do dia seguinte.[17]

São obras que remetem à arte e à literatura, sendo que o artista circula entre texto e imagem de forma lúdica. Por outro lado, pode-se associar a própria figura do artista à do colecionador. Paulo Bruscky mantém em sua casa coleções de livros de artista, vídeos, postais e filmes, que

[17] TEJO, Cristiana. *Paulo Bruscky*: arte em todos os sentidos. Recife: Zoludesign, 2009, p.119.

se entrelaçam à sua própria obra. Nos dois casos, arte e vida se mesclam e pode-se dizer que a coleção e a obra do artista se complementam. Também com Wladimir Dias Pino, autor da "Enciclopédia Visual", ocorre algo similar: a sua "Enciclopédia" nasceu a partir de um arquivo de imagens que

> começou a ser formado na infância, quando ele passou a colecionar recortes com palavras, não pelo significado, mas pelo *design* tipográfico. Atualmente, ele possui uma enorme coleção com milhares de imagens armazenadas em pastas divididas por temas (corpo humano, cidades, natureza, etc)..[18]

O projeto da "Enciclopédia" é "grandioso (e utópico): catalogar e difundir o conhecimento sob a forma de imagem".[19]

A ideia do artista como colecionador, e do livro de artista como meio de apresentar suas coleções está presente também na obra *Sebo*, de Fábio Morais e Marilá Dardot. (Figura 3) Ela faz parte da caixa *Arquivo*, que contém ainda mais dois volumes e que acompanhou a exposição *Sob neblina [em segredo]*, no CCBB de São Paulo, em 2007. No livro *Sebo* os artistas/autores "juntam coleções de coisas que, há anos, encontram esquecidas dentro de livros em sebos. Cada página desta edição é um *fac-símile* frente e verso de um desses objetos achados".[20] É instigante pensar nesse tipo de coleção como documentos que remetem à memória cultural de

[18] GARCIA, Angelo Mazzuchelli. O *design* gráfico do livro A marca e o logotipo brasileiros. Revista *PÓS:* Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 2, n. 3, maio de 2012, p.129-30.
[19] *Ibidem*, p.130.
[20] http://seminariolivrodeartista.wordpress.com

Figura 3 - Fábio Morais e Marilá Dardot. *Sebo*, livro de artista, 2007.

uma época, ou de épocas que se sobrepõem, e do artista como antropólogo, "um estudante da cultura" que "tem como tarefa articular um modelo de arte, cujo propósito é compreender a cultura, tornando explícita sua natureza implícita".[21] *Sebo* apresenta fotografias, como algumas do cantor Roberto Carlos jovem, recibos, panfletos de propagandas, textos datilografados, anotações, bilhetes, trechos de um texto de jornal que diz: "(...) o seu dinheiro está seguro na caderneta de poupança, mas os jornais insinuam que essa sopa vai acabar. Dorme-se mal, para um despertar carregado de ansiedades. As manchetes são

[21] KOSUTH, Joseph *apud* FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo*. Arte Conceitual no Museu. São Paulo: MAC, Iluminuras, 1999, p. 135.

assutadoras: ALASTRA-SE GREVE ILEGAL: Ameaçada mobilidade das Forças Armadas (...)", lado a lado com notas fiscais de 1978 e um cartão de biblioteca, de um livro que deveria ter sido devolvido em 03/02/1998.

É instigante reconhecer nesses trechos a alusão a um período em que o país se encontrava sob a ditadura militar, e pode-se perceber o clima de insegurança gerada. Essas informações são colocadas lado a lado com pistas que apontam para o ambiente social e cultural de uma época ou épocas: anúncios de geladeiras ("mais um modelo da *Frigidaire* futurama"), lições de francês (*Répondez non. Non, je ne vois rien. Non, il ne manque personne. Non, elle ne joue jamais dans la rue. Non, je n'ai rien vu. Non, je n'ai rien compris*), uma nota de 1 Guarani paraguaio, bilhetes de loteria, anúncios como o de "camisas para lanternas a pressão e lampiões a gás *Aladdin*", cartões postais, receita do "bolo união de amor", trechos de textos datilografados: "mais de cem anos foram necessários para se terminar as fundações do edifício que, segundo o manifesto da incorporação, teria ilimitado número de andares", bula de remédio, etc. Isso cria uma espécie de narrativa, que conta histórias de épocas que se sobrepõem, a partir da visão de um ou de vários personagens que compõem o livro.

Conclusão

Pode-se apontar diferentes maneiras de se "ler" um livro de artista: a partir das palavras e/ou das imagens,

seja através da sua combinação ou fusão. Nos exemplos abordados nesse texto, palavras e imagens se relacionam de diferentes maneiras, porém, todas elas contribuem para criar novos sentidos.

Os trabalhos abordados, *Bruscky Invent's* e *Sebo*, incentivam o espectador a ler o texto e ver a imagem simultaneamente, dada a importância do significado semântico das palavras, para a construção de sentido das obras. Trata-se de um processo intercambiante, de se ver a palavra e ler a imagem, apontando para o livro de artista como obra intermidiática. Essa conjunção entre texto e imagem estabelece relações entre o "livresco" e o "artístico" de uma forma exemplar.

Considerando a biblioteca, no sentido primeiro dessa palavra (do grego βιβλιοθήκη, composto de βιβλίον, "livro", e θήκη "depósito"), ou seja, como espaço físico em que se guardam livros, conclui-se que sua relação com o livro de artista estrito senso é legítima, como o é a vinculação deste com as obras raras e especiais. Também os primeiros livros mantinham uma relação estreita entre a palavra e a imagem, que vai, de uma certa forma, ser recuperada pelo livro de artista.

Referências bibliográficas:

Acervo Artístico da UFMG. Apresentação de Clélio Campolina Diniz; coordenação do projeto Memória, Acervo e Arte de João Antonio de Paula; Marília Andrés Ribeiro; Fabrício Fernandino e Moema Queiroz. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CADÔR, Amir Brito. Enciclopedismo em livros de artista: um manual de construção da Enciclopédia Visual. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2012.

DRUCKER, Johanna. The Century of Artists' Books. New York: Granary Books, 2004.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.) Escritos de artistas anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FREIRE, Cristina. Poéticas do processo. Arte Conceitual no Museu. São Paulo: MAC, Iluminuras, 1999.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. O design gráfico do livro A marca e o logotipo brasileiros. Revista PÓS: Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 2, n. 3, maio de 2012.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Esthétique du livre d'artiste 1960/1980. Une introduction à l'art contemporain. Paris: Le mot et le reste, Bibliothèque Nationale de France, 2012.

TEJO, Cristiana. Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. Recife: Zoludesign, 2009.

http://seminariolivrodeartista.wordpress.com

Entre negociações e disputas: a doação da coleção Geyer ao patrimônio público

Maria Inez Turazzi - Museu Imperial/Ibram

Resumo: Esta comunicação trata do processo de incorporação de uma coleção privada ao patrimônio público, visando a compreensão e o enfrentamento de alguns desafios do sistema de arte no Brasil. Pretendemos trazer à discussão, no âmbito do XXXIII Colóquio do CBHA, escolhas e decisões relacionadas à coleção Geyer, conhecida brasiliana doada ao Museu Imperial, em abril de 1999, e o aparato jurídico, institucional e simbólico que fundamentou esse processo. O falecimento do colecionador Paulo Geyer, em 2004, e uma ação judicial contrária à União movida posteriormente por sua viúva, em desacordo quanto à abrangência da doação, formam um quadro de negociações e disputas envolvendo uma das maiores doações a um museu brasileiro.

Palavras-chave: Museus; Coleções; Doações; Patrimônio brasileiro; Coleção Geyer

Abstract: This paper deals with the process of incorporation of a private collection to state property, regarding the comprehension and overcoming of some challenges related to the art system in Brazil. We intend to bring to the discussion within the CBHA

XXXIII Colloquium, choices and decisions related to the Geyer collection, known ‘brasiliana’ donated to the Imperial Museum in April 1999, and the legal, institutional and symbolic apparatus that founded that process. The death of the collector Paulo Geyer, in 2004, and a lawsuit against the Union, later filed by his widow arguing the scope of the donation, set up a framework for negotiations and disputes involving one of the largest donations to a Brazilian museum.

Keywords: Museums; Collections; Donnations; Brazilian heritage; Geyer Collection

Introdução

Aberto ao público em 1943, depois da compra do Palácio Imperial de Petrópolis pela União, o Museu Imperial tem recebido, desde a sua criação, em 1940, doações de colecionadores que enriqueceram o acervo inicial do museu, hoje abrigando entre essas coleções uma importante brasiliana, a exemplo de instituições como a Biblioteca Nacional e o Museu Nacional.

As brasilianas, como sabemos, caracterizam-se por serem coleções que abrangem bens culturais sobre o Brasil criados por aqueles que, conseguindo romper o cerco da metrópole portuguesa ao olhar estrangeiro sobre esta parte do mundo, construíram relatos visuais e textuais do lugar e sua gente na condição de viajantes eventuais ou estrangeiros aqui radicados. Relatos que, no decorrer

do século XIX, se multiplicariam com o advento das viagens turísticas e o incremento das missões artísticas, diplomáticas, científicas e comerciais.

Em sentido restrito, uma brasiliana compreende tão somente todos os livros sobre o Brasil, impressos desde o século XVI até fins do século XIX e os livros de autores brasileiros, impressos no estrangeiro até 1808. Em sentido mais amplo, no entanto, o termo também engloba a iconografia brasileira desse período e as obras aqui impressas mesmo depois da chegada da Corte portuguesa, em 1808 (a chamada "brasiliense", como propõe o bibliófilo Borba de Moraes).[1]

Uma brasiliana, contudo, não é apenas a reunião de objetos ou documentos que têm entre si, por obviedade, uma ligação intrínseca com o Brasil e os brasileiros, em determinada época e contexto. Mais do que isso, uma brasiliana é um conjunto de bens patrimoniais que tem por característica reunir a documentação produzida, coletada e, posteriormente, reunida como inventário de riquezas, paisagens e modos de ser ou viver no Brasil, independentemente do valor de uso e da temporalidade, mais ou menos extensa, desses bens.[2]

Uma coleção com essa abrangência e significação foi o que o casal Geyer doou ao patrimônio público, cientes de que a sua indivisão é uma das condições essenciais da singularidade do conjunto em questão, tanto quanto da expressividade de seu gesto.

[1] Cf. MORAES, Rubens Borba de. **O bibliófilo aprendiz**. 4 ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Lemos Informação e Comunicação, 2005.
[2] POMIAN, Krzysztof. "Coleção". In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Porto: Casa da Moeda, 1984, p. 77.

Colecionismo sistemático

O colecionismo de brasilianas integrou-se, desde sua origem, ainda no século XIX, ao sistema de arte no Brasil, articulando em sua história formas de aquisição (antiquários, leilões, etc.), publicização (exposições, catálogos, etc.), institucionalização (doações, transferências, etc.) e patrimonialização (atribuição de valores, materiais e simbólicos) de bens culturais com forte presença na construção imaginária do "nacional".

O processo de formação da nacionalidade e organização do Estado nacional promoveu, ao longo do século XIX, um colecionismo de objetos e documentos relacionados com a história, a geografia e a população do Brasil. No século XX, esse tipo de colecionismo expandiu-se, favorecido pela institucionalização da política de patrimônio, pela ampliação do mercado de antiguidades no país e pela facilidade de aquisição de obras sobre o Brasil em países europeus, sobretudo depois da Segunda Guerra mundial.

Por outro lado, a prática do colecionismo foi, e de modo geral continua sendo, sinônimo de uma dedicação sistemática às tarefas de coleta, identificação, inventário, conservação e divulgação de bens culturais reunidos por inclinação pessoal, tanto quanto por motivações de natureza mais abrangente, como o circuito comercial e simbólico desses bens, a valorização comparativa de uma coleção diante de outras coleções e, não raro, o reconhecimento social do próprio colecionador por outros segmentos da sociedade.

De modo que a história de uma coleção não se restringe ao levantamento das inclinações pessoais e curiosidades intelectuais que lhe deram origem, nem o inventário dos bens que a integram se circunscreve à simples taxionomia dos objetos ali reunidos ou ao arrolamento de seus dados empíricos. Uma coleção precisa ser interrogada, em permanente diálogo com as práticas e representações daqueles que a formaram, assim como daqueles que, posteriormente, se empenham na tarefa de identificar, organizar, preservar e divulgar esse legado como patrimônio de uma coletividade mais ampla.

Ao discutir o papel das viagens entre as formas de aquisição de arte europeia por colecionadores brasileiros, o historiador Paulo Knauss, também membro do CBHA, ressalta o "caráter sistemático" da prática de colecionar no Brasil, no decorrer do século XIX, onde "longe do que talvez se possa supor, os colecionadores eram dedicados à tarefa intelectual de ordenar e classificar os objetos de sua coleção, evidenciando os focos de seu interesse".[3]

Essa tradição intelectual, ainda que muitas vezes terceirizada em seus aspectos práticos, já no século XX, foi responsável pela composição e abrangência da coleção Geyer, tanto quanto por seu estágio de organização e informatização ao ser doada para o patrimônio público, qualidades que se mostraram decisivas na solução de uma grave disputa judicial envolvendo esse acervo.

Adquiridas através de compra ou permuta com outros colecionadores, bem como em leilões e antiquários

[3] KNAUSS, Paulo. "O cavalete e a paleta; arte e prática de colecionar no Brasil". **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 33, 2001, p. 30.

do Brasil e do exterior, muitas obras que hoje integram a coleção Geyer pertenceram a brasilianas de colecionadores do passado, como o historiador Francisco Marques do Santos (ex-diretor do Museu Imperial), empresários como Alberto Lee, Cândido de Paula Machado e Alberto Soares de Sampaio (este último, pai da senhora Maria Cecília Geyer), entre outros.

Em 1969, Paulo e Maria Cecília Geyer adquiriram, de uma só vez, a residência no Cosme Velho e toda a brasiliana ali reunida pelo empresário e colecionador Alberto Lee, obrigado a fazê-lo por razões de ordem financeira. A aquisição representou um enorme incremento no acervo até então reunido pelo casal. Nas décadas de 1940, 1950 e 1960, Alberto Lee comprara no Brasil e no exterior as raridades bibliográficas e iconográficas que consolidaram a fama de sua brasiliana, notadamente durante as comemorações pelo IV Centenário de fundação da cidade do Rio de Janeiro, em 1965. Afinal, o colecionismo de brasilianas foi, e continua sendo, estimulado pela celebração de efemérides que evidenciam o caráter simbólico dessa prática e seu significado para a construção da memória nacional.

Depois de adquirir a casa e a coleção de Alberto Lee, o casal Geyer promoveu benfeitorias no imóvel, além de decorá-lo com móveis e objetos que, em muitos aspectos, apresentavam elementos evocativos da nacionalidade. Em 1972, durante as comemorações pelo sesquicentenário da Independência do Brasil, Paulo Geyer realizou a primeira exposição pública da brasiliana que agora levava seu

nome e sua marca (um ex-libris desenhado pelo próprio colecionador). Para apresentá-la ao público, convidou a pesquisadora Lygia da Fonseca Fernandes Cunha, então chefe da Divisão de Iconografia da Biblioteca Nacional e autora de artigos e livros sobre esse gênero de documentação, entre os quais o texto introdutório de umas das obras de referência da coleção Geyer.[4]

O testemunho da especialista quanto à abrangência, excepcionalidade e singularidade da brasiliana de Paulo Geyer tinha, naquele contexto, o peso de um reconhecimento que podia ser estendido à competência do próprio colecionador, entre seus pares, na habilidade para reunir um acervo tão significativo sobre o Brasil.

> No conjunto de excepcional qualidade, pertencente ao colecionador Paulo Geyer, escolhemos testemunhos que abrangem um período de aproximadamente cinqüenta anos. Artistas e amadores se alternam em visões espontâneas, vibrantes e coloridas, permitindo-nos reconstituir através de tantas preciosidades, um dos mais ricos e fecundos períodos de evolução da cidade. (...) Conhecida de poucos estudiosos, as raridades iconográficas apresentadas nas vitrines do IBEU vêm atender ao interesse e curiosidade de um grande público.[5]

Em fins da década de 1990, preocupados com a unidade da coleção e a garantia de permanência em solo brasileiro dos objetos adquiridos no Brasil e no exterior por mais de cinqüenta anos _ algo que lhes parecia impossível de ser repetido_, o casal Geyer escolheu o Museu Imperial, então subordinado ao Instituto do Patrimônio Histórico e

[4] GEYER, Paulo Fontainha (org.). **O barão von Löwenstern no Brasil 1827-1829**. Introdução de Lygia F. Fernandes da Cunha. Rio de Janeiro, 1972. Edição comemorativa do sesquicentenário da Independência do Brasil.

[5] CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes. **Rio de Janeiro: visões do passado; coleção de Paulo Geyer**. Rio de Janeiro: Galeria IBEU, 1972. s/p. Catálogo da exposição.

Artístico Nacional e hoje ao Instituto Brasileiro de Museus, autarquias do Ministério da Cultura, para a tarefa de preservar e divulgar esse patrimônio quando ambos já não pudessem fazê-lo pessoalmente.

A escolha da instituição, entre tantas outras possíveis, pode ser creditada à admiração que nutriam pela gestão do Museu Imperial à época, pelos vínculos que o casal já possuía com a cidade de Petrópolis e, acreditamos, por todo o simbolismo representado pela associação do nome dos doadores a um passado histórico memorável.

A doação da coleção Geyer

A doação de Paulo e Maria Cecília Geyer ao patrimônio público foi formalizada em 8 de abril de 1999, após longas tratativas para a concretização da iniciativa terem sido iniciadas, ainda em 1998, pela diretora do Museu Imperial, Maria de Lourdes Parreiras Horta, em uma complexa negociação junto aos doadores e à direção do IPHAN.

A coleção que motivou e promoveu essa doação é, em sua maior parte, a brasiliana reunida pelo casal. Livros, folhetos, periódicos, manuscritos, álbuns de viagem e outras publicações integram uma biblioteca contabilizada no processo de inventário em 2.590 títulos, entre obras gerais e raras. Óleos sobre tela, aquarelas, desenhos, gravuras, litogravuras e fotografias formam um conjunto iconográfico de 1.120 obras, raras e únicas em sua maior parte, produzidas entre os séculos XVI e o XIX. Há ainda

uma documentação cartográfica composta por 79 itens.

O casal Geyer, no entanto, acabou decidindo englobar outros bens ao legado que fariam ao patrimônio público. De modo que, além do núcleo temático e documental formado pela brasiliana, Paulo e Maria Cecília também incorporaram à doação os móveis, os cristais, as louças, os tapetes, a prataria e os demais objetos decorativos de sua própria residência, bem como o próprio imóvel do século XIX, em terreno de mais de 10.000 metros quadrados, aos pés do Cristo Redentor, no bairro do Cosme Velho, Rio de Janeiro. A inclusão da residência e das alfaias no processo de doação da brasiliana foi motivada pela vontade dos doadores e o compromisso da instituição de individualizar uma "Casa Geyer" como subunidade do Museu Imperial no conjunto dos museus nacionais, a fim de ali abrigar e valorizar um legado tão importante.

A ampla negociação que se seguiu à decisão do casal de transformar uma coleção privada em patrimônio de toda a sociedade — decisão, portanto, tomada ainda em vida por seus proprietários e não por descentes ou terceiros —, estabeleceu ainda uma cláusula de usufruto para ambos, fato incomum em processos de incorporação de bens móveis e imóveis ao acervo de museus públicos. O casal resguardou, assim, o direito de usufruir da posse de sua casa e coleção enquanto vivessem ou desejassem lá permanecer.

A escritura de doação da coleção e Casa Geyer, depois de exaustivamente discutida pelas partes envolvidas e suas assessorias jurídicas por cerca de um

ano, resultou em um documento bastante preciso quanto à tipificação, qualificação e localização dos bens doados. O documento especifica a natureza dos bens móveis contemplados pela doação (“arte” e “livros” que compõem a brasiliana, além das alfaias), assim como a respectiva localização física (cômodos da casa e outras dependências também indicadas) de todo o acervo que estava sendo doado. Assim, a fórmula constante na escritura de doação é aquela que se convenciona chamar de “porteira fechada” para os cômodos ali indicados e seus respectivos bens móveis.

A escolha de um critério classificatório quanto à natureza dos bens doados e, ao mesmo tempo, topográfico quanto à sua localização física como princípio norteador e esclarecedor da doação do casal Geyer foi acordada entre as partes como a melhor opção para o caso dos objetos que, embora já tipificados (móveis, utensílios, louças, pratarias, porcelanas, etc.) e localizados pelo casal (sala de visita, sala de jantar, etc.), nunca haviam sido qualificados e quantificados, assim como para toda a brasiliana, conjunto já tipificado, qualificado, localizado e quantificado pelos doadores há anos. Sabia-se, portanto, que as obras de arte, assim como os livros da biblioteca, embora não estivessem quantificados na escritura de doação, compunham uma brasiliana assim intitulada e bastante conhecida no meio bibliófilo, acadêmico e artístico que, como tal, não deveria, por conceito ou definição, ser desmembrada.

Nos anos 1990, Paulo Geyer decidira que a catalogação das obras de arte e dos livros de sua brasiliana, até então

registrada em fichas pelo amigo Paulo Berger, médico e historiador que também trabalhara para Alberto Lee, fossem transpostas para uma base de dados, em um programa de informática recém introduzido no mercado (o Access). Uma listagem impressa do inventário sistematizado nessa base foi, inclusive, condensada em seis volumes e endereçada pelo casal Geyer, em 1998, ao então Ministro da Cultura, Francisco Weffort, como anexo à carta na qual formalizaram o desejo de doar sua brasiliana.

Registre-se que eram características de Paulo Geyer reconhecidas por aqueles que conviveram com o empresário e colecionador a sua curiosidade tecnológica, capacidade de organização e firme acompanhamento de todos os assuntos que lhe diziam respeito. Por isto mesmo, ele cuidou assiduamente da atualização das informações e avaliações da brasiliana nos computadores localizados no escritório da Rua do Carmo, no centro do Rio de Janeiro, e na biblioteca da residência no Cosme Velho, já desde muito antes da doação efetivada ao patrimônio público.

Mas, até então, as informações contidas nessa base de dados e a conferência física da efetiva existência dos bens móveis nunca tinham sido revisadas por equipe especializada. Essa base, de fato, continha algumas imprecisões (duplicidades de informação, erros de digitação e omissões de obras que já se encontravam incorporadas à brasiliana, inclusive com o *ex-libris* de Paulo Geyer), razão pela qual ela foi conferida, corrigida e complementada pelo Museu Imperial antes do registro dos bens móveis no Patrimônio da União.

Patrimônio de toda a sociedade

Entre 1999 e 2003, o Projeto de Inventário e Conservação da Casa Geyer foi executado por uma equipe de técnicos do Museu Imperial, com o apoio temporário de prestadores de serviços especializados, em dias e horários acordados com os doadores. O projeto foi estruturado com base em procedimentos previamente definidos e em instrumentos de trabalho especialmente elaborados para a sua execução (ficha de inventário, manual de preenchimento, listagem de descritores, etc.). A coordenação do projeto tomou como ponto de partida a base de dados já existente sobre a coleção e adotou como etapas prioritárias a identificação, a verificação e o cotejo das obras com a base de dados, a revisão de erros e duplicidades desse arrolamento preliminar, o registro textual e a codificação das informações produzidas, bem como a reprodução fotográfica digital da coleção, uma ferramenta inovadora que, àquela altura (1999), apenas começava a ser introduzida nos museus.

O Inventário da Coleção Geyer consolidado pelo Museu Imperial respeitou assim a antiga organização dada pelo empresário à sua brasiliana (“arte” e “livros”) e a distribuição espacial da coleção no interior da residência, tal como indicava a escritura de doação. Essa conduta, a despeito de possíveis questionamentos de ordem técnica (como a presença de manuscritos encadernados na relação de “livros”), foi importante para a continuidade do acesso e manuseio das obras pelo próprio colecionador

durante os trabalhos de inventário na residência. Entusiasmado com as atividades relacionadas à coleção e com a nova rotina doméstica, Paulo Geyer acompanhou diariamente, até seu falecimento, em 2004, todo o trabalho realizado pela equipe do Museu Imperial, contribuindo com informações importantes sobre a aquisição e o histórico de muitas peças do acervo. Essas atividades também eram acompanhadas pela doadora, respeitando-se sempre a tranqüilidade e privacidade de ambos. Catálogos de leilões, notas e recibos de compra dos bens, transcrições e traduções de obras que integram a Casa Geyer, bem como as anotações sobre a brasiliana produzidas pelo colecionador ou por terceiros, constituíram e ainda constituem uma documentação fundamental, hoje sob a guarda do Arquivo Histórico do Museu Imperial, para a identificação, o controle, a preservação e a divulgação da coleção Geyer.

Por tudo isto, podemos afirmar que o Museu Imperial e sua equipe, ao cumprirem as determinações legais e administrativas originadas pela decisão de Paulo e Maria Cecília quanto à doação de sua residência e coleção, não ignoraram a inspiração cívica, a motivação pessoal e a vontade legítima de ambos os doadores para que esse inestimável patrimônio cultural fosse integralmente conhecido e preservado. Esses sentimentos foram tornados públicos pelo casal quando firmaram com a autarquia federal (IPHAN) a já citada escritura de doação, em 8 de abril de 1999, ou quando assim se expressaram, em muitas ocasiões, em depoimentos e entrevistas a amigos,

jornais, revistas e canais de televisão. Vontade que tem sido reconhecida pelo público e valorizada pela instituição com a promoção de exposições, a publicação de livros, a digitalização do acervo e o pedido de tombamento da Casa e da Coleção Geyer.

Em 2008, contudo, as atividades do Museu Imperial na residência foram suspensas, por determinação da doadora. Uma ação declaratória foi ajuizada por seus advogados, na 29ª vara da Justiça Federal do Rio de Janeiro, face ao Instituto Brasileiro de Museus, contestando a abrangência da doação e, especificamente, a inclusão de determinados bens móveis da coleção Geyer (notadamente livros e obras de arte que integram a brasiliana), entre os itens incorporados ao patrimônio público. Em 2013, no entanto, essa ação foi julgada improcedente, constando nos autos do processo as provas documentais e testemunhais, circunstanciadas e minuciosas, que fundamentaram a decisão judicial favorável à União e, consequentemente, a incorporação de todos os 4.255 bens da coleção Geyer ao patrimônio público, tal como estabelecido pelo inventário do Museu Imperial.

A apresentação desta comunicação no XXXIII Colóquio do CBHA representa, assim, um esforço de síntese da experiência pessoal e institucional, por mais de uma década, no enfrentamento dos desafios colocados pela doação de uma coleção privada a um museu nacional. Afinal, os museus e seus técnicos, ocupando-se de bens culturais incorporados ao seu acervo, público ou privado, constroem múltiplas narrativas e, com elas, sentidos

diversos para as negociações e disputas envolvendo esse patrimônio. No presente caso, os interesses em questão seriam matéria para muitas outras narrativas e discussões.

Figura 1 - A Casa Geyer, no Rio de Janeiro (Foto de Pedro Osvaldo Cruz, 1999)

SEGUNDO CADERNO

Doação histórica

Figura 2 - Jornal *O Globo*, 9 de abril de 1999

Figura 3 - Revista *Veja*, 18 de março de 2009.

A vitrine invisível. Um estudo sobre o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo

Neiva Maria Fonseca Bohns
Docente e pesquisadora do Centro de Artes da
Universidade Federal de Pelotas, RS

Resumo: O presente trabalho pretende discutir o papel da História da Arte na divulgação do conhecimento artístico e na atração do público visitante de museus. O caso aqui analisado refere-se ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), mantido pela Universidade Federal de Pelotas, RS, no sul do Brasil. A despeito da localização central do museu, um número restrito de passantes toma a iniciativa de ingressar no edifício que o abriga. A distância estabelecida entre a instituição museal e o público faz pensar em obstáculos e barreiras de outras naturezas, que dizem respeito aos múltiplos interesses das populações urbanas na contemporaneidade. Desenvolver estratégias para atrair o público é um desafio para diversos profissionais, incluindo os historiadores da arte.

Palavras-chave: Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo; instituições museais; história da arte; público visitante; acervo artístico.

Abstract: This paper discusses the role of Art History in the dissemination of knowledge and artistic attraction of

the visitors to museums. The case analyzed here refers to the Art Museum Leopoldo Gotuzzo (MALG), maintained by the Federal University of Pelotas, in southern Brazil. Despite the central location of the museum, a limited number of bystanders takes the initiative to enter the building that houses it. The distance established between the institution and the public museum is thinking about obstacles and barriers of other natures, which concern multiple interests in contemporary urban populations. Develop strategies to attract audiences is a challenge for many professionals, including art historians.

Keywords: Art Museum Leopoldo Gotuzzo; museum institutions, art history; visiting public; artistic collection.

O presente trabalho pretende discutir o papel da História da Arte na divulgação do conhecimento artístico e na atração do público visitante de museus. O caso aqui analisado refere-se ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG),[1] mantido pela Universidade Federal de Pelotas, RS, no sul do Brasil. (Figura 1)

A despeito da localização central do museu, um número restrito de passantes toma a iniciativa de ingressar no edifício que o abriga. A distância estabelecida entre a instituição museal e o público faz pensar em obstáculos e barreiras de outras naturezas, que dizem respeito

[1] O MALG guarda as seguintes coleções: Coleção Leopoldo Gotuzzo, Coleção Escola de Belas Artes, Coleção Faustino Trápaga, Coleção Marina Pires, Coleção Antônio Caringi, Coleção João G. de Mello, Coleção Nesmaro, Coleção Século XX e Coleção Século XXI.

aos múltiplos interesses das populações urbanas na contemporaneidade. Desenvolver estratégias para atrair o público é um desafio para diversos profissionais, incluindo os historiadores da arte.

Figura 1 - Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas, RS

Com um importante acervo de obras do pintor Leopoldo Gotuzzo (1887-1983) e de outros artistas, o Museu Leopoldo Gotuzzo (MALG) mantêm uma programação variada, que inclui exposições, palestras, seminários e encontros. Mesmo assim, o museu enfrenta dificuldades para cumprir sua tarefa principal que é a de atrair o público visitante.

Desde sua fundação, em 1986, pela professora, pesquisadora e historiadora da arte Luciana Renck Reis (1928-2012), o MALG já ocupou diversos prédios, todos

adaptados à função de museu de arte. Atualmente o MALG está instalado num casarão de dois andares, em estilo eclético, que se localiza na esquina de duas ruas centrais e muito movimentadas da cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul.[2]

No sobrado da Rua General Osório, nº 725, onde também já funcionaram diversas casas comerciais, a última restauração, que já previa o uso do edifício para fins museais, sem alterar a estrutura arquitetônica do prédio, acrescentou grandes portas de vidro que permitem a observação do ambiente interno pelas pessoas que passam nas calçadas. Quando o MALG passou a utilizar as instalações da nova sede, muitas pessoas ligadas à instituição consideraram que aumentaria significativamente o número de visitantes.

Afinal, por ali passam diariamente centenas de pessoas que circulam pela cidade. Fazem vizinhança com o museu diversos estabelecimentos comerciais, como hotéis, farmácias, restaurantes, joalherias, relojoarias, óticas, lojas de tecidos, lojas de roupas e de eletrodomésticos. Na sua maioria, todos estes empreendimentos comerciais têm vitrines que atraem os olhares dos passantes. Algumas pessoas, mesmo as mais apressadas, fazem pequenas paradas para observar. Outras se sentem convidadas a entrar e a analisar os produtos expostos. Mas poucos, dentre os habitantes da cidade, são aqueles que espontaneamente

[2] O município de Pelotas possui 328.275 habitantes e é o terceiro mais populoso do Estado do Rio Grande do Sul. Está localizado às margens do Canal São Gonçalo (que liga as Lagoas dos Patos e Mirim), no extremo sul do Brasil, a 250 quilômetros de Porto Alegre. Ocupa uma área de 1.609 km² e cerca de 92% da população total reside na zona urbana do município.

se interessam em olhar através dos vidros que revelam o interior da principal sala expositiva do MALG. Mais raros ainda são os que se enchem de coragem para ingressar no museu, e gastar ali uma parcela do seu tempo.

A primeira pergunta que se apresenta, então é: por que o público local ignora a existência de uma instituição que existe para divulgar a produção artística, situa-se no coração da cidade, mantém as portas abertas na maior parte do dia e franqueia o ingresso aos interessados? Para tentar entender tal situação será preciso um olhar mais demorado sobre as práticas sociais que estão em vigência no mundo contemporâneo.

O sujeito que passa na calçada do museu está em plena atividade. Veio de algum lugar e vai para outro. Está em trânsito. É bastante provável que grande parte deste público circulante sequer reconheça aquele espaço como sendo de um museu de arte. Mesmo que identifique a função do prédio da esquina, talvez não admita como válida ou aceitável a possibilidade de entrar e ocupar-se de uma atividade que não lhe pareça efetivamente produtiva.

Olhar as vitrines das lojas pode ter um objetivo prático. Ou simplesmente ser uma atitude que responde a uma compulsão de consumo. Escrutinar minuciosamente um produto é uma ação que costuma preceder o ato de comprar. A compra pode ser adiada ou retardada, mas em algum momento se efetivará. É assim que se move a economia de um lugar. Todos os discursos propagandísticos e publicitários, plenos de imagens altamente convincentes e sedutoras reforçam a necessidade do consumo. Nesse

contexto, o museu de arte é uma loja vazia, uma antivitrine, um antídoto para o consumo.

Figura 2 - Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas, RS

Visitar um museu, para o senso comum, aproxima-se mais das atividades de lazer, de divertimento, de recreação. Algo, por exemplo, mais pertinente ao turista, ao viajante, ao indivíduo que se vê livre das atividades cotidianas, e portanto, pode se dedicar a explorar o desconhecido. Não é à toa que a maior parte dos visitantes espontâneos do MALG constitui-se de turistas e hóspedes dos hotéis que estão localizados no mesmo quarteirão.[3] Portanto, o museu atrai mais facilmente o público constituído por visitantes que não residem na cidade de Pelotas, como é comum acontecer em muitas cidades que possuem rico patrimônio artístico e arquitetônico.

[3] De acordo com depoimento de Raquel Shwonke, diretora do MALG na gestão 2008 - 2013, dado à autora em 26.08.2013.

Quem está ocupado em ganhar o pão de cada dia ou em resolver os problemas cotidianos não tem tempo a perder com atividades que pareçam supérfluas. Ou melhor: não estão devidamente consolidados os valores ligados a atividades artísticas ou culturais junto a certos segmentos da população brasileira, de maneira que a atividade de visitar um museu, nos dias úteis da semana, pode ser entendida como prática ociosa.

Há também nesta equação um componente ligado à posição social do indivíduo, especialmente no caso de uma cidade como Pelotas, que conheceu tempos de fartura ainda no período imperial brasileiro, e que construiu importante acervo arquitetônico utilizando prioritariamente mão de obra escrava. A memória do período escravocrata, e as fortes distinções existentes entre os segmentos sociais talvez ainda esteja presente no imaginário coletivo da população local. Enquanto a intensa atividade das charqueadas manchava de vermelho o Arroio Pelotas e espalhava pela região o odor característico da matança de animais, floresciam as residências assobradadas e ricamente ornadas do século XIX pertencentes à elite enriquecida pela indústria saladeril. Mas o período passou para a história como sendo de grande fartura econômica. Tanta opulência gerou, por parte de um determinado grupo social que tinha pretensões aristocráticas, enorme interesse pelos assuntos culturais e artísticos.

No imaginário coletivo local, o interesse pelas atividades artísticas pode, desta maneira, ser relacionado a um status social diferenciado. Assim, a rejeição em

igual medida às mesmas atividades pode ser um sintoma da sensação de não pertencimento ao grupo social associado à dita classe dominante. Sob essa perspectiva, o museu de arte seria, portanto, uma instituição alinhada com outras de cunho privado, como clubes e associações, nas quais só é permitida a entrada dos sócios, e existem regras rigorosas que regulam formas de se vestir e de se comportar.

A segunda pergunta, que beira a uma situação absurda, é: como pode um edifício imponente, situado na convergência de duas ruas de grande circulação, tornar-se invisível aos olhos dos habitantes da cidade? Se pensarmos que o sobrado de esquina já abrigou, entre outras, uma loja de lãs muito frequentada, parece que a associação com um museu pode significar uma condenação até mesmo para o prédio preservado, restaurado e nobremente destinado a funções culturais.

Mesmo quando as grandes portas de madeira são abertas, deixando para os vidros a dupla função de, por um lado, dar visibilidade ao ambiente interno, e, por outro, de protegê-lo de visitantes indesejados, o edifício mantêm sua aura de lugar reservado a atividades muito específicas, e frequentado por um público preferencialmente escolar e universitário. Afora o grupo de gestores e de funcionários que diariamente trabalham no local, o público visitante só aumenta em ocasiões festivas, como as aberturas de exposição, ou quando algum projeto especial se encarrega de levar grupos especiais para participar de atividades educativas.

Para o cidadão comum, que não está mais vinculado a instituições educacionais, e que se ocupa com diferentes atividades econômicas, a visita ao museu, ainda que agradável, pode parecer um desfrute impróprio e inaceitável. A auto-exclusão pode se dar por outras razões: algumas pessoas podem achar que o ingresso no museu, por ser uma experiência diferenciada, exigiria maiores cuidados com a aparência, como se costuma fazer em ocasiões especiais, como aniversários, casamentos, formaturas.

Há que observar que, nos dias que correm, neste atordoado início de século XXI, as experiências pessoais são compartilhadas instantaneamente no mundo virtual, e se tornou quase uma epidemia a necessidade de registrar – muitas vezes de forma exibicionista – situações de diversas naturezas, incluindo relatos prosaicos e totalmente desinteressantes da vida privada.

Portanto, o grau de invisibilidade junto ao público adquirido justamente por uma instituição dedicada a divulgar a produção artística de diferentes épocas, incluindo a arte contemporânea, torna-se um tema que desperta grande interesse. Visto sob o atual contexto, em que tudo o que existe no mundo das aparências pode ser colocado em exposição, para o conhecimento imediato de uma infinidade de indivíduos, qualquer coisa que tenha a capacidade de se tornar invisível chama a atenção. Neste caso, caberia pensar se a invisibilidade é uma característica do museu ou se os passantes é que preferem não ser vistos em situação de “despreparo”. Ingressar num museu

que tem portas de vidro assemelhadas a vitrines pode expor o visitante aos olhares indiscretos. A função do normal do visitante, então, passaria de sujeito observador a objeto observado.

A terceira pergunta, que se relaciona mais diretamente ao propósito deste artigo, é: como podem os profissionais da área de História da Arte abandonar os gabinetes e os arquivos documentais e atuar de maneira inclusiva (e não apenas exclusiva), colaborativa, e em conjunto com outros agentes, na formação de público capaz de apreciação artística?

Responder a esta questão exige discutir o estatuto da História da Arte como disciplina autônoma, voltada essencialmente para o estudo dos objetos artísticos e suas relações com o contexto histórico e social em que foram produzidos. Em princípio, não é função específica do historiador da arte realizar a mediação entre os objetos em exposição e o público visitante de um museu, a não ser de maneira indireta, através de textos explicativos.

O trabalho do historiador da arte convencionalmente está mais relacionado com o manuseio de documentos, com a análise dos artefatos, com a formulação de discursos sobre as obras e sobre os indivíduos que as produziram. Os historiadores da arte também se ocupam em desenvolver e aplicar teorias e metodologias específicas de estudo do objeto artístico, que serão discutidas e aprofundadas nos círculos mais especializados.

Na prática, portanto, a maior parte da produção intelectual dos historiadores da arte é divulgada nos

meios acadêmicos e científicos: constitui-se construção de conhecimento de alto nível. No panorama atual, nossos mais renomados pesquisadores disputam, junto aos órgãos brasileiros fomentadores do desenvolvimento científico, espaços e verbas com os profissionais de outras áreas, incluindo as ciências exatas.

Mas, evidentemente, o resultado deste esforço que motiva a todos os participantes deste círculo não atinge a parcela mais ampla do público potencialmente apto a frequentar espaços expositivos. O problema se agrava sobremaneira quando as mostras artísticas expõem conteúdos vinculados aos procedimentos contemporâneos, como bem observou Hans Belting.[4] Nestas ocasiões fica claro que os procedimentos da história da arte precisam sofrer adaptações e atualizações, sob pena de sucumbir à voracidade dos novos tempos.

Normalmente os historiadores da arte trabalham na produção de textos que aumentam o repertório dos profissionais que atuam diretamente com o público. Entre o texto do historiador (elaborado de acordo com parâmetros científicos), e o público leigo, muitas vezes precisa haver uma intermediação. Então, um outro profissional pode entrar em atuação para "traduzir" o texto do historiador para o público leigo. Provavelmente neste momento entre em cena o educador. Mas este educador pode ser um professor de história da arte.

Entre a obra exposta e o público que a recebe existem várias instâncias de mediação. Quem em primeiro lugar

[4] BELTING, H., 2012.

tem contato com a obra é o próprio artista. Depois um grupo mais ampliado de artistas e apreciadores. Então podem vir os críticos de arte, os curadores, os jornalistas, os professores, e finalmente chegam os historiadores. Claro que no caso brasileiro o papel dos críticos, dos curadores, dos historiadores, muitas vezes se confunde. Mas diminuir a distância entre o público em geral e as instituições museais deveria ser um desafio para todos os profissionais da área da cultura.

Recentemente um episódio curioso chamou a minha atenção. Um estudante do curso de Bacharelado em Artes Visuais do centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, que há vários anos atua como grafiteiro na cidade participava, juntamente com colegas e professores, de um projeto de visitação de museus de arte e instituições culturais de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Ao chegarem num importante museu da cidade, a Fundação Iberê Camargo, o vigilante solicitou ao jovem que tirasse o boné ou virasse a aba para trás. Profundamente ofendido com a solicitação, como forma de protesto, o jovem negou-se a entrar no museu. Enquanto os colegas visitavam duas das melhores exposições já ocorridas naquela instituição,[5] o estudante amargou uma espera de duas horas do lado de fora do museu, num chuvoso dia de inverno gaúcho. O ônibus que os levara estava estacionado num lugar distante, e os organizadores do projeto, temendo um desencontro, não permitiram que ele se afastasse do local.

[5] Estavam em cartaz exposições de Paulo Pasta, com curadoria de Tadeu Chiarelli, de Élida Tessler, com curadoria de Glória Ferreira.

Quando conversei com o jovem alguns dias depois, disse-me ter se sentido ultrajado pela exigência de tirar o boné. Entendi que o boné era, para ele, um fator de identidade e que tirá-lo seria uma experiência humilhante. Mas a instituição, evidentemente, tinha razões legítimas para fazer tal exigência, relacionada ao sistema de monitoramento dos visitantes, através de câmeras de segurança.[6]

Qualquer pessoa que já tenha tido alguma experiência institucional compreende a situação. O museu tem responsabilidades. As obras precisam ser preservadas. Não são poucos nem raros os casos de furtos e de vandalismos acontecidos em museus de arte no Brasil. Mas a experiência negativa do jovem pode afetar decisivamente tanto a sua relação com museus de arte quanto a sua produção artística posterior.

Para um historiador da arte interessado em abordagens antropológicas, o incidente revela uma situação de intersecção entre dois universos que coexistem no mundo contemporâneo mas que se desconhecem mutuamente. Nem o grafiteiro se interessa pelo interior do museu, porque seu foco está nas grandes e sedutoras paredes externas, nem os gestores de instituições museais, com raras exceções, costumam propor diálogo com os artistas que atuam preferencialmente no espaço urbano. É uma dupla cegueira que atinge justamente aqueles que vivem no mundo das artes visuais.

Voltando ao caso do MALG, na longínqua cidade de Pelotas: naquele museu não há qualquer exigência ligada

[6] A aba do boné encobre o rosto do visitante. Em caso de furto ou de vandalismo, a identificação dos autores, e a consequente punição, é mais rápida.

à indumentária que possa impedir o ingresso do visitante. Mesmo assim, isso dificilmente se dá de maneira espontânea. Este assunto pode ser fonte de interesse do historiador que trabalhe com as relações entre a arte e suas instituições. Afinal, a principal função do museu é proteger o acervo artístico sob sua responsabilidade ou divulgar sua existência ao maior número possível de pessoas, no decorrer dos anos? As duas vocações, igualmente importantes, parecem existir em pólos opostos. De um lado, a missão de proteger, guardar e conservar (=fechar). De outro, a obrigação de expor, mostrar e divulgar (=abrir).

Ao organizarem exposições, os curadores (muitas vezes historiadores da arte) normalmente também se preocupam em escrever textos nos quais explicitam as linhas adotadas. São textos explicativos, que permitem ao leitor ter um quadro mais amplo de informações sobre as mostras, os artistas e as obras. Os textos escritos e publicados em catálogos ou folders normalmente funcionam como uma forma de registro das exposições, especialmente as temporárias.

Embora nem todas as instituições museais brasileiras tenham recursos para publicar catálogos a cada mostra, aquelas que o fazem tem lançado uma enorme quantidade de livros que registram a atividade cada vez mais intensa dos museus brasileiros. Onde vão parar estes catálogos? Nas bibliotecas, é claro. Nos acervos públicos e privados. Mas os textos dos catálogos dificilmente atingirão o público em geral, e muito menos os contingentes que transitam nas proximidades do museu, às vezes durante décadas, sem jamais sentir curiosidade de saber o que existe lá dentro.

As pessoas que passam apressadas constituem a população que está muito mais habituada a receber informações através dos meios de comunicação de massa. Reconhecem com facilidade o MALG se a rede local de teledifusão inserir em sua programação normal pequenos vídeos informativos mostrando a fachada do museu, as salas de exposição e algumas obras. Mesmo que conheçam fisicamente o local, a informação válida precisa ser filtrada pela tela da TV. E, se por coincidência, na trama de alguma novela houver algum personagem que desempenhe atividade artística, mais sentido terá a associação com o museu recém-descoberto, que há tanto tempo mora no mesmo lugar.

A expansão e a popularização dos recursos da internet também gerou, nos últimos anos, formas instantâneas de comunicação que podem ser utilizadas pelas próprias instituições para divulgar suas atividades. Mas será que as instituições culturais já se adaptaram aos novos tempos e aprenderam a usar estas novas ferramentas? Em caso positivo, onde entram, novamente, neste contexto, os historiadores da arte? De que maneira podem participar?

A missão de popularizar o conhecimento sobre arte parece afinar-se melhor com o trabalho dos jornalistas da área da cultura. Ou então com o trabalho dos publicitários, que conhecem os segredos da comunicação direta com o grande público consumidor. A solução para o impasse nesta relação entre os historiadores da arte e a instituição museal, de maneira que o último tenha uma atuação mais pró-ativa, seria o trabalho em equipe, e o desenvolvimento

de projetos direcionados a públicos específicos. Também parece ser uma fórmula produtiva a atuação do historiador em diferentes registros, a saber:

1 - Registro comunicacional/ informativo – voltado para o público em geral;
2 - Registro educativo/ extensionista – voltado para grupos específicos;
3 - Registro científico/ acadêmico – voltado para o público especializado.

No caso do MALG, um museu que tem muitos desafios pela frente, incluindo a urgente necessidade de adequação da reserva técnica aos padrões minimamente recomendáveis, o trabalho dos historiadores da arte pode colaborar de forma decisiva para a ampliação do público visitante, assim como para o aprofundamento dos estudos sobre o acervo e sobre as exposições temporárias.

Assim, também o historiador pode atuar na construção de novos sentidos de objetos já existentes. Dar visibilidade a uma instituição que se esquece de existir na urbe apressada. Um lugar que exibe, como contraponto a um mundo ruidoso, seu silêncio cotidiano. Assombrar a casa desabitada. Fazer história no cruzamento das ruas.

Referências bibliográficas:

ARCHER, M. Arte contemporânea. Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 263 p.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurício. Guia de história da arte. Lisboa Editorial Estampa, 1994. [Teoria da Arte, 8] 158 p.

BAZIN, Germain. História da história da arte. De Vasari a nossos dias. São Paulo: Martins Fontes, 1989. [Coleção a] 545p.

BELTING, Hans. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 448p.

CASTILLO, S. S. del. Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins, 2008. 347p.

CAUQUELIN, A. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 168p.

CAUQUELIN, A. No ângulo dos mundos possíveis. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (Coleção Todas as Artes) 264p.

CAUQUELIN, A. Teorias da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 177p.

CRIMP, D. Sobre a s ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 303p.

DANTO, Arthur. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona: Paidós, 1999. 252p.

DANTO, Arthur. The transfiguration of the commonplace. Cambridge: Harvard University Press, 1981. 212p.

DE FUSCO, R. História da arte contemporânea. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

FARIAS, A. Arte brasileira hoje. São Paulo: Publifolha, 2002, 121 p.

FERNIE, Eric. Art history and its methods. A critical anthology. London: Phaidon, 1998. 384p.

FOSTER, Hal. The return of the real. The avant-garde at the end of the century. Cambridge: The MIT Press, 2001. 299p.

MELO, A. O que é Arte. Lisboa: Difusão Cultural, 1994.

MILLET, C. A arte contemporânea. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, 147p.

MONTANER, J.M. Museus para o século XXI. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. 158p.

MOSCHOUTIS, H.; GONÇALVES, E. Cartografando as ações educativas do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), 2012.

MOULIN, R. O mercado de arte. Mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007, 1240p.

ROCHA, M.C.S. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo: contribuição e integração com o ensino de arte através de seu setor educacional. Pelotas : UFPel, Instituto de Artes e Design; Curso de especialização em Patrimônio Cultural, 2010.

Experiências intermitentes: arquivos, inventários e coleções em Santa Catarina

Sandra Makowiecky
Universidade do Estado de Santa Catarina
Membro do CBHA.

Resumo: O tema “Arte e suas Instituições” nos permite aprofundar reflexões a respeito da pesquisa sobre artes visuais, especificamente em História, Teoria e Crítica de Arte em Santa Catarina, sobre formação de arquivos, inventários e coleções. No Estado catarinense existe uma dificuldade de acesso a um circuito de arte mais efetivo e dinâmico, bem como um reduzido acesso às boas bibliotecas, museus e/ou galerias. A complexidade atual das mudanças epistemológicas da historia da arte representa um desafio, uma vez que seu objeto de estudo se configura, como uma nuvem sem contornos definidos, que muda constantemente de forma. Não é diferente o cenário em Santa Catarina, todavia, seguimos alguns pressupostos norteadores.

Palavras-chave: Santa Catarina, arquivos, memória e história.

Abstract: The subject “Art and its institutions” allow us to deepen reflections about visual art’s research,

specifically Art History, Theory and Critics in Santa Catarina, about forming archives and inventories. In the catarinense State there is a difficulty of access to a more effective and dynamic art circuit, as well as a reduced access to good libraries, museums and/or galleries. The current complexity of art history epistemological changes represents a challenge, once its object of study configures itself as a cloud without defined contours, which changes constantly its form. It is not different form the scenario in Santa Catarina, however, we follow certain guiding assumptions.

Keywords: Santa Catarina, archives, memory and history.

- Introdução: Em 2009, no colóquio do CBHA, foi apresentada uma comunicação chamada *Considerações sobre a pesquisa em História, Teoria e Crítica de Arte em Santa Catarina*, um estudo que abrangia pesquisas no recorte temporal de 2000 a 2009. Muitas das pesquisas identificadas naquela época, foram desenvolvidas em programas e cursos onde tanto as fragilidades das fronteiras e abordagens como os pressupostos da contemporaneidade não estavam tão definidos, nem mesmo explicitados. Dissemos à época que no Estado catarinense existe uma dificuldade de acesso a um circuito de arte mais efetivo e dinâmico. Também pode ser lembrado o reduzido acesso às boas bibliotecas, museus e/ou galerias. Por outro lado,

na falta desse universo, muitas das pesquisas se voltam para pesquisa bibliográfica e de valor mais filosófico e especulativo. Todavia, daquele tempo para cá, sobretudo após a criação do programa de mestrado em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina e implantação do doutorado em 2013, avanços foram feitos. Ao pensar em história da arte, vêm à mente João Alexandre Barbosa (1993), referindo-se à Barthes, quando falava da eternidade das obras, que elas propõem e o homem dispõe e acrescenta que para a fruição nas artes plásticas é preciso que o controle de invariáveis e variáveis das linguagens do tempo e do espaço façam parte do repertório do leitor ou do espectador.[1] Tomamos por base certos perfis para nos aproximarmos da imagem. Alguns desses pressupostos encontram-se dispersos em vários autores e textos, cabe aqui tentar uma síntese provisória e incompleta, mas que expõe o que embasa nossas formações de arquivos, inventários e coleções.

- Percursos: Tenciona-se a propagação e perpetuação de informações e imagens pertencentes a poucos acervos dispersos, muitos dos quais inacessíveis ao grande público; outros se encontram desprovidos dos cuidados e manutenção necessários para a sua preservação, esquecidos no limbo. Na perspectiva do Seminário "Pesquisa na ABCA: balanço e perspectivas", realizado em 2013, consta que em um texto publicado em 1974, Giulio Carlo Argan lembrava que é enquanto problema dotado de uma perspectiva histórica

[1] BARBOSA, João Alexandre. Reflexões sobre o Ensino das Artes. IN: Barbosa, Ana Mae; FERRARA, L. e VERNASCHI, E. (org). **O ensino das Artes nas Universidades.** Edusp, 1993, pág.22.

que a obra se oferece ao juízo contemporâneo. A história da arte constitui um espaço autônomo no âmbito acadêmico e na atuação prática, cujos objetivos e critérios ultrapassam o de tratamento da obra como "documento de época", o que implica em uma metodologia diferenciada relativamente à do historiador.

- Repertórios: O repertório do espectador é fundamental. Afirma Barbosa que, para o ensino das artes, pensado, sobretudo como o ensino das relações com as obras de arte, é tão importante o conhecimento das linguagens específicas das diversas artes quanto os contornos da definição de elementos psicológicos, históricos e sociais, por exemplo, que estão indissoluvelmente vinculados à própria história daquelas linguagens.[2] Cabendo reforçar que a poesia e as outras artes aparecem paradoxalmente como formas de ampliação do sentido da realidade, pois, "a obra de arte parece pertencer ao mesmo tempo e de forma enigmática, à realidade e à possibilidade, ou seja, ao que é e àquilo que pode ser.[3] Quando alguém escreve, antes de retratar o que há no mundo, o que "faz" é acrescentar alguma coisa a ele, interferindo em sua existência, diz Borges, no livro "O fazedor".[4] Um escritor, para Borges, é como um ator que encena o texto de um autor outro, de tal modo que o principal "ato" de um texto é repor os textos anteriores que foram decisivos para a existência do seu.

[2] BARBOSA, João Alexandre. Reflexões sobre o Ensino das Artes. IN: Barbosa, Ana Mae; FERRARA, L. e VERNASCHI, E. (org). **O ensino das Artes nas Universidades**. Edusp, 1993, pág.22.
[3] BODEI, Remo. **As formas da beleza.** Tradução de Antônio Angonese. Bauru, São Paulo, Edusc, 2005, P.105.
[4] BORGES, J.L. **O fazedor**. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

O primeiro sentido acentua um "fazer da representação", pelo qual a literatura introduz novos objetos no mundo; o segundo ressalta a existência de uma "representação do fazer", que se liga à descoberta de que cada objeto artístico mimetiza discursos de temporalidades diversas.

- Pulsão da Morte: Muitos trabalhos poderiam um dia se acabar, sem registros, remetendo de imediato à pulsão de morte a que se refere Derrida, uma pulsão de agressão e de destruição que impele ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória. A pulsão de morte é acima de tudo, anarquívica.[5]

- Objetos históricos x construções discursivas: Objetos históricos são construções discursivas formadas por descontinuidades e esquecimentos. Foucault, em A Arqueologia do Saber,[6] também nos alerta para os jogos de poder presentes nas ordens discursivas. Algumas obras que receberam importância e apreço em nossas pesquisas, contrastam com tantas outras ao nosso redor que recebem muito menos atenção abrindo um debate crucial para nossa cultura: até quando, de maneira e o que guardar?

- Genealogia do arquivo e conceito de montagem: Entre as referências genealógicas da arte como arquivo, dois projetos intelectuais do começo do século XX sobressaem: The Arcades Project, de Walter Benjamin[7] e Atlas Mnemosyne,[8] de Aby Warburg, pois renunciaram

[5] DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana.** R.J. Relume Dumará, 2001, p.21-2.
[6] Foucault, Michel. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro:, Forense Universitária, 2008.
[7] BENJAMIN, W. **Livro das Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
[8] WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne.** Madrid: Akal Ediciones, 2010.

à sequencialidade e à linearidade e servem como pressupostos metodológicos. Com diferentes objetos e intenções, Warburg e Benjamin utilizaram o conceito de montagem como uma função que permitia agenciar duas ou mais imagens.[9] A noção da montagem atinge diretamente a base epistemológica da história e da história da arte em seus alicerces, porque interdita a crença na objetividade da história e de qualquer certeza interpretativa, além de incorporar conscientemente o conceito de anacronismo e de abertura dialética da imagem. Uma história da arte que não estaria submetida ao ideal da certeza e nem seria restrita ao problema da forma, que leve em conta o observador e entenda a história como inevitavelmente anacrônica, partindo da premissa de consciência sobre o uso do anacronismo, sem cair em uma espécie de relativismo, perigo iminente, onde tudo pode ser e tudo é válido.

- Neutralidade dos documentos e tempo histórico: Walter Benjamin, nas suas teses Sobre o conceito da História,[10] evidenciou o caráter político presente no momento de seleção, formação, conservação, interpretação e uso desses arquivos e, consequentemente, na seleção que autores fazem ao escrever sobre determinados artistas. Não existe neutralidade, mas opção de escolhas. A arte não existe para um olhar neutro. O tempo histórico é “infinito em todas as direções e incompleto em todos os momentos”.[11]

[9] CHECA, F. El Proyecto Mnemosyne. In: WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne.** Madrid:Akal Ediciones, 2010.

[10] Benjamin, Walter –– **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.** Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

[11] Benjamin, Walter. Trauerspiel and tragedy. In: **Selected writings** (vol.1).Cambridge (Mass.).: Belknap Press, 2004, p. 25.

- Imagem como conjunto de relações de tempos: Para Gilles Deleuze[12] a "imagem não é presente", mas um "conjunto de relações de tempos" e que essas relações "estão na imagem desde a sua criação". O objeto da História da Arte não é a unidade do período descrito, mas sua dinâmica, o que supõe movimentos em todos os sentidos, tensões e contradições. A disciplina deve ser pensada dentro deste processo em construção e o seu olhar sobre as práticas contemporâneas permite ao historiador comparar e refletir sob outras premissas a respeito do tempo e da memória.

- Arte como potência: Como potência, a imagem diz, mas a obra não implica apenas o autor, precisa da relação com o espectador, assim como com seus significados. As relações imagem e contexto, imagem e leitura, imagem e mensagem, arte, vida, identidade e memória são descritas e desdobradas por Raúl Antelo. Obras são lidas e imagens são remontadas em um modo de ler seu tempo. É preciso devolver potências à imagem, devolver potência a uma imagem é dar-lhe uma história e uma crítica.[13]

- Obras de arte que não são meros documentos históricos nem simples produtos de entretenimento: De Jean Galard, concordamos que os próprios historiadores da arte podem introduzir em suas análises, a arte literária da descrição e da interpretação criativa. Ao "What you see is what you see" Frank Stella, em aflitiva redução do mundo, contrapõe a frase de Nuno Ramos que escreveu: "Digamos melhor: o que você vê não é o que você vê".[14]

[12] DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 2ª edição.
[13] ANTELO, Raul. **Potências da Imagem**. Chapecó: Editora Argos, 2004.
[14] GALARD, Jean. As modalidades atuais de difusão da cultura artística: quais consequências para as direções da história da arte? In: **Anais do XXXII Colóquio do**

- Pensamento patrimonial: A obra é constantemente ressignificada, e por isso sobrevive. Os objetos, ou mesmo sentimentos, os quais se procura dotar de uma espécie de imortalidade paradoxalmente só sobrevivem graças a mutação contínua de significados que vão adquirindo junto aos homens. O acervo museológico é sempre produto da atividade humana, da História, das relações de poder.[15]

- Imagem mais carregada de memória do que de história: Didi-Huberman, no livro Ante el Tiempo[16] questiona a relação da história com o tempo que nos impõe a imagem, propõe um novo modelo de temporalidade, no qual a imagem seria formada por uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que se conectam. Obras de arte são objetos de tempos complexos, tempos impuros, montagens de tempos heterogêneos que formam anacronismos, um olhar contemporâneo que ressignifica o passado num eterno devir, um sintoma que retorna recodificado pelo contemporâneo. A grande potencialidade da imagem está no fato dela ser sintoma, como presença da sobrevivência de outros tempos e a conjunção da diferença e da repetição. O autor cita Warburg, Benjamin e Carl Einstein, cuja apreensão interessa pela atualidade dos conceitos de origem (Benjamin), de sobrevivência (Warburg) e de modernidade (C. Einstein).

- Imagem como noção operatória: Trabalhar as imagens colocando-as em uma constelação de imagens

Comitê Brasileiro de História da Arte Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2012. 81.

[15] Santos, Myriam Sepúlveda. **A escrita do passado em museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond, Minc, Iphan, Demu, 2009. (Coleção Memoria, Museu e Cidadania). Pagina 126.

[16] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006, p.11

atemporais, onde se encontram os sintomas que os conectam, sintomas que são como fendas repentinas que conjugam diferenças, onde todos os tempos se encontram e as latências aparecem, incontroláveis, intempestivas. A noção operatória diz respeito a procedimentos que se metamorfoseiam e persistem na contemporaneidade. As grandes questões humanas sobrevivem nas imagens, é através delas que se conhecem outras culturas, outros povos, e é na imagem, imagem como noção operatória e não como mero suporte iconográfico, que aparecem as sobrevivências, anacrônicas, atemporais, memórias enterradas e que ressurgem.

- Enigma: Enigma, já nos dizia Heródoto (484-425 a. C.), é o que é lido de uma forma, mas que também pode ser lido de outra, o que exige do leitor a responsabilidade de escolha naquele momento, pois sabe que não há certeza. Aquilo que coloca o leitor em uma posição de absoluta solidão e responsabilidade diante da escolha que faz naquele momento, pois sabe que não há um chão sólido onde colocar seus pés, um fundamento, há apenas o risco de uma aventura.[17] Para Mario Perniola, o caráter enigmático da arte e da filosofia está assentado na realidade, que é também enigmática e "[...] abre um espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido".[18]

- Intervalos: A imagem não é a imitação das coisas, mas um intervalo traduzido de forma visível, a linha de

[17] MAKOWIECKY, Sandra. Entre territórios: arte e política. In: Maria Virgínia Gordilho Martins e Maria Herminia Olivera Hernández. (Org.). **Entre territórios**. 1ed.Salvador: EDUFBA, 2011, v. 1, p. 65-66.

[18] PERNIOLA, M. **Enigmas: Egípcio, Barroco e Neobarroco na Sociedade e na Arte**. Tradução de Carolina Pizzolo. Chapecó: Argos, 2009. p. 17-31.

fratura entre as coisas.[19] Entre os modelos hegemônicos de apreensão das obras, como sociologismos, psicologismos e historicismos e uma supervalorização dos valores próprios da linguagem específica da arte, se estabelece uma tensão, que para Paul Valéry seria chamado de "hesitação", quando ao nos surpreender, chocar, inquietar com uma obra, encontramos um intervalo em que o leitor, ao fugir das apreensões vulgares foge também de significados encontrados fora da obra. O que a leitura do intervalo de fato almeja é a apreensão dos significados pela via de sua tradução através da própria obra.

- Sobre arquivo e história em construção: Para Didi-Huberman, o arquivo é sempre "uma história em construção",[20] pois a cada nova descoberta aparece nele como uma "brecha na história concebida", uma singularidade que o investigador vai unir com tudo o que já sabe para possivelmente produzir uma história repensada do acontecimento em questão. O autor afirma também que "o arquivo não é nem o reflexo puro e simples do acontecimento, nem a sua pura e simples prova. Pois ele deve ser sempre elaborado mediante recortes incessantes, mediante uma montagem cruzada com outros arquivos"[21]. Uma imagem sem imaginação nada mais é do que uma imagem que ainda não foi trabalhada, ou seja, um mero objeto sobre o qual ainda não foi estabelecida a relação "imaginativa e especulativa"[22] entre o que se vê e o que já se sabe.

[19] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.
[20] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012, p. 130
[21] DIDI-HUBERMAN, Georges. 2012, Op.Cit., p. 131
[22] DIDI-HUBERMAN, Georges. 2012, Op. Cit.,p. 146

- Especifico na arte - Diz J.A.V. Acker[23], em um texto breve, ao falar do sobre as especificidades da arte, que o Próprio e Único da Arte, aquilo que lhe é específico, aquilo que, digamos, confunde-se com ela é a ficção. A ficção não existe fora da arte. Não existe nas "outras coisas". As "outras coisas" ou são, ou não são. A Arte (a ficção) é sem ser e, sem ser, é. Fazer Arte é fazer com que seja aquilo que não é; e fazer com que não seja aquilo que é. Toda atividade artística atua sempre nessa região média entre o ser e o não ser.

- Pontos de partida metodológicos: Na introdução do livro "A pintura como modelo"[24], Alain Bois valoriza o próprio objeto artístico, evitando tratar a obra como um símbolo a ser revelado, ou ainda, mera ilustração de inúmeras teorias empilhadas em um único "laudo". Para o autor, as correntes teóricas como a sócio-política, a psicocrítica, o antiformalismo, a iconologia, entre outras, recusam examinar a obra em sua especificidade, tratando-a como um documento, ao invés de monumento. Bois valoriza o enfoque teórico, rejeita a ideia da "aplicação" de uma teoria, pois acredita que os conceitos precisam ser moldados a partir do objeto investigado ou importados de acordo com a exigência específica daquele objeto; e que a principal ação teórica é definir esse objeto, não o contrário.

- Perda da especificidade: O que importa ao estudarmos história da arte é refletir sobre a relação entre arte e pensamento, arte e política, arte e conhecimento, sobre a

[23] ACKER, J.A.V. **Do especifico na arte**. Disponível em http://kislansky.blogspot.com.br/2012/01/do-especifico-da-arte.html> Acesso em 08.set. 2013.
[24] BOIS, Yve-Alain. **A Pintura como Modelo.** São Paulo, Martins Fontes. 2009.

potência crítica da obra de arte e seu poder de interferir nos movimentos do indivíduo e da sociedade. Mas o nosso objeto é a obra de arte. É dela que devemos partir, ela é a essência e motivo do resto todo. Nossas pesquisas tendem a ser inter e multidisciplinares, o diálogo com outras áreas do conhecimento mais constante mas não podemos perder nosso foco. A obra de arte não deve se limitar a enunciar o que já sabemos, mas propor experiências novas, sugerir olharmos as coisas numa perspectiva que habitualmente não é a nossa e nos desfaça de nossos preconceitos. Estamos interessados em afirmar uma 'política da arte', em que a arte inventa formas inéditas de entendimento sobre algum aspecto da vida.[25] Sônia Pereira Gomes[26] pontua muitos desafios que precisam ser enfrentados, como a produção de novas leituras para exatamente itens consagrados; o embate com uma série imensa de tópicos não estudados ou pouco estudados na arte brasileira (e outras) de todos os períodos e a tomada de consciência de seu próprio instrumental teórico de trabalho. Defende que a especificidade e a potência da História da Arte podem permanecer, revigoradas pelos embates com as disciplinas vizinhas e, sobretudo, pelo convívio com a própria arte.[27]

- Métodos: "Por que a História da arte não conheceria de reminiscências deflagradoras, que são sua memória?".[28]

[25] FARIAS E ANJOS apud VERNASCHI VERNASCHI, Elvira. Com a palavra Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias, os curadores da 29ª. Bienal de São Paulo. **Jornal da ABCA**. Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Seção Nacional da AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte. Ano VII – Nº21 - Setembro de 2009, p. 3-5.
[26] GOMES, Sônia Pereira. Os limites do revisionismo e a construção de nova historiografia da arte brasileira. **Anais do XXIX Colóquio CBHA**, 2009, p. 105.
[27] Idem, ibidem.
[28] HUCHET, Stéphane. Memória Metodológica. Disponível em < em http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/109_stephane_huchet.pdf> Acesso em 04.abr.2013.

Essa é uma premissa de Stephane Huchet, que recorda Benjamin no *Paris, capital do século XIX,* para quem *"um método científico é caracterizado pelo fato de que, ao encontrar novos objetos, ele desenvolve novos métodos. Exatamente como a forma, em arte, caracteriza-se pelo fato de que, ao levar a novos conteúdos, ela desenvolve novas formas apenas".*[29] Toda prática disciplinar integra uma escolha metodológica decisiva. Jorge Coli[30] não acredita em métodos aplicáveis para ler a obra, diz que a melhor forma é interrogá-las: "nada permite melhor entender uma obra do que outra". Segundo Coli, "dar voz a obra", comparar imagens, torna possível estabelecer filiações, contatos, reconstituir a cultura visual de um pintor do passado.[31] Para Coli, a obra de arte, como pensamento material e objetivado, deixa de ser objeto e se torna sujeito pensante, ser autônomo em relação a seu próprio criador.[32]

- Obra de arte como acontecimento: Deleuze diz que assim como a obra de arte pode ser um campo onde incidem todas as possibilidades e probabilidades, também pode ser um hipertexto, onde incidem tempos e obras que não são desta temporalidade. A obra de arte como acontecimento não conhece história, ultrapassa o tempo. Para Deleuze,[33] o acontecimento está na produção de sentido, está no sujeito,

---

Anais CBHA 2004.

[29] BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: les éditions de Minuit, 2000, p.122.

[30] COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX.** São Paulo: Cosac & Naify, 2010a, p. 14

[31] COLI, 2010a., op. cit., p. 6.

[32] COLI, Jorge. Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes - Exemplos do século XIX. **Revista 19&20,** Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm>.Acesso em 22 mai.2011.

[33] DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** 2ª edição revista e atualizada. São Paulo: Edições Graal Ltda., 2006.

diferente do historiador cronológico que vê o acontecimento como um fato, o que está fora.

- Diversos postulados na historiografia da arte: No livro organizado por Stéphane Huchet,[34] várias questões são apontadas:

a. Não se concebe historiografia da arte que não seja também crítica e teoria tanto de seu objeto quanto de seus métodos. Reciprocamente, não pode existir crítica sem que se integre a seu arcabouço um domínio sério da história.

b. Todo projeto de pesquisa almeja produzir *conceitos.* Como Gilles Deleuze o descreveu em O *que é a Filosofia?* (1997),[35] o conceito é "um plano ou um solo de trabalho do sentido". Todo conceito leva a ser uma geografia e uma geologia do sentido. O conceito é o território de sua faculdade de criação e de estruturação, à medida que se projeta segundo as linhas e as dobras de seu corpo. É preciso saber de onde provêm os viajantes.

c. Não é possível *teorizar* a respeito da arte sem percorrer a *história* de suas várias tradições, sem conhecer a história das obras, a história da crítica e, ainda, a história dos conceitos. É necessária uma *memória metodológica. Em todo discurso sobre a arte do passado, existe um discurso subterrâneo sobre a arte do presente, porque a atividade artística é um movimento ininterrupto.*[36]

[34] HUCHET, Stéphane. A instituição da imagem: perfil de uma história da arte. In: HUCHET, Stéphane (org).**Fragmentos de uma teoria da arte.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, pag. 9-29.

[35] DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34. 2 edição, 1997.

[36] RECHT, Roland apud HUCHET, Stéphane. A Instituicao da imagem: Perfil de uma história da arte. IN: HUCHET, Stéphane (org).**Fragmentos de uma teoria da arte.** São

d. As imagens não são unitemporais. Elas são o palco de uma interpenetração de perfis e fragmentos de tempo que obrigam a uma prática historiográfica aberta ao leque complexo e polivalente das múltiplas determinações e visões que as atravessam.

e. Toda pesquisa *sobre* e *em arte* encontra necessariamente em seu caminho a questão da *transmissão* e da *circulação* da arte. Já faz muito tempo - que as artes plásticas são artes também "discursivas", linguagem é uma questão complexa - que toda teoria da arte deve um dia enfrentar, porque trabalha nas dobras delicadas e fascinantes do *logos* e do *sensível.*

f. A arte é apresentação sensível da ideia. Desse modo, a arte é a visibilidade sensível dessa visibilidade inteligível, isto é, invisível. Nos interessa uma história que saiba pensar sua estética, isto é, sua filosofia do sensível. Em *O vestígio da arte*, Jean-Luc Nancy[37] 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. Trata-se de um efeito daquilo que resta como a pegada de uma dança, que sobra de um passo, *o ser passante do ser*. Concluindo que não é possível nomear o ser do vestígio, Jean-Luc Nancy

Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 12.

[37] 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.

assinala que o vestigial não é uma essência, mas a ressonância de um sensível que se faz sentir.

- Imagem e vida póstuma: Raul Antelo,[38] ao fazer uma resenha do livro de Coccia, diz que se a imagem é sobrevivência, a vida póstuma, conforme Coccia,[39] é o nosso próprio ser enquanto imagem, emanada por todos nossos gestos e que atravessa tudo quanto é tocado por nossas imagens. A imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar. Qualquer forma e coisa fora do próprio lugar se torna imagem. O ser das imagens é o ser da estranheza.

- Sobre Bienais: A última Documenta de Kassel em 2011, estabeleceu uma ponte entre artistas profissionais e autodidatas, a Bienal de São Paulo em 2012, refletiu sobre a obsessão em catalogar toda a vida real, a Bienal de Veneza, em 2013, constituiu um "arquivo da imaginação". Em entrevista,[40] o curador da Bienal de SP discorre sobre *A Iminência das Poéticas,* explicando que partiram do princípio, básico no legado moderno sobre a compreensão dos sistemas simbólicos, de que os signos, as formas simbólicas (e a arte é isso, para além de todas as vanguardas) não têm significado em si mesmos a não ser quando estão relacionados entre si e com outras formas, símbolos, estratégias expressivas. O que

[38] ANTELO, Raul. De anjos e imagens. A vida póstuma, diz o filósofo Emanuele Coccia, é o nosso próprio ser enquanto imagem. **Jornal Diário Catarinense**. Florianópolis, 13 mar. 2010 | N° 8741. Caderno Cultura.
[39] COCCIA, Emanuele. **A vida sensível.** Tradução de Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie (coleção PARRHESIA), 2010.
[40] Entrevista disponivel em < http://casa.abril.com.br/materia/30-bienal-de-sp-uma-entrevista-com-o-curador-luis-perez-oramas>. Acesso em 29 jul.2013.

interessa são os intervalos diferenciais entre as obras, que é onde reside o sentido, manifestado visualmente como constelação, atlas, sistema, criando uma lógica de distâncias e proximidades. A repetição, a classificação, o ordenamento, o arquivismo aparecerem, "*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".*[41]

- Conexões entre passado e presente na história da arte: Sônia Rouve.[42] salienta a proposição de Croce: "toda história verdadeira é história contemporânea", a chamada história não contemporânea torna-se contemporânea na medida em que só um interesse no presente pode nos mover a investigar o fato passado, tornando este interesse passado num interesse presente.

- Voltando ao inicio: Neste período, agora de 2006 a 2013, na linha de teoria e história da arte do programa de artes visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina foram defendidas e estão em andamento, várias dissertações de mestrado, doutorado, monografias de curso de especialização e trabalhos de conclusão de curso de graduação bem como orientações de iniciação cientifica.[43] Muitos trabalhos tratam da formação de

[41] Idem, ibidem.

[42] ROUVE, Sonia. Lecionando História da Arte. **Revista Ar'te**. São Paulo: Max Limonad, (10):12, 1984.

[43] Estes dados refletem apenas a formação realizada em dois grupos de pesquisa estruturados e cadastrados no Cnpq, na Udesc: 30 (trinta) dissertações de mestrado e 10 (dez) estão em andamento. Em doutorado recém implantado, são 4 (quatro) orientações em andamento. Para monografias de cursos de especialização, contamos com 11 (onze) trabalhos concluídos e 6 (seis) em andamento. Em termos de trabalho de conclusão de curso de graduação, 28 (vinte e oito) trabalhos foram concluídos e no momento não

arquivos, de inventários e coleções. Praticamente todos seguem os pressupostos apontados, mas daremos ênfase aos trabalhos que lidam diretamente com Santa Catarina. (Figuras 1, 2 e 3)

Academicismo e Modernismo em Santa Catarina
Organizadoras: Sandra Makowiecky e Rosangela Cherem
Ano de publicação: 2010
Editora: Editora UDESC

O ponto de partida para este trabalho remete à escassez de um arsenal imagético e bibliográfico capaz de ampliar o repertório visual e crítico sobre as artes plásticas em Santa Catarina, notadamente no que se refere à produção pictórica ocorrida entre meados do século XIX e primeira metade do XX. Entre 2008 e 2010 teve início um levantamento que contou com envolvimento dos alunos do Curso de Artes Plásticas da Udesc Ceart, buscando abordagens e reflexões sobre as artes plásticas no âmbito da modernidade para além das leituras auto-centradas ou que registram apenas os vínculos europeus ou norte- americanos. Este estudo foi desenvolvido a partir dos acervos disponíveis em museus, catálogos e no próprio ambiente da Internet, além de fundações culturais, coleções particulares e familiares. A coleta de dados resultou na recolha de 1.560 imagens e desdobrou- se numa conexão com 48 textos, além de 64 pequenas biografias.

Figura 1

Fragmentos-Construção I – Academicismo e Modernismo em Santa Catarina
Organizadoras: Rosângela Cherem e Sandra Makowiecky
Ano de publicação: 2011
Editora: Editora da UDESC

Academicismo e Modernismo em Santa Catarina apresenta um anteposto, *Fragmentos e Construção I*, o que insere este trabalho em um conceito, o de uma composição organizada a partir de partículas, por vezes perdidas, invisíveis ou imperceptíveis, o que para as artes visuais é crucial; neste caso, trata-se de frações de obras e vidas esmaecidas nos recônditos do seu espaço e tempo. A numeração que completa o anteposto, em algarismo romano, por sua vez, anuncia a gênese de uma empreitada maior, ou o prenúncio da continuidade de uma produção da história de artistas catarinenses a partir de fragmentos garimpados pelas autoras, Sandra Makowiecky e Rosângela Cherem.

Figura 2

há nenhum em andamento. Com relação a iniciação cientifica, foram 32 (trinta e duas) orientações concluídas e no momento, contamos com 2 (duas) em andamento.

Fragmento – Construção II
Imagem-Acontecimento
Organizadoras: Sandra Makowiecky
e Rosangela Miranda Cherem
Ano de publicação: 2013
Editora: Editora COAN

Quase sempre solitários e incompreendidos, muitos invisíveis, os artistas vivem, às vezes, assombrados pelo silêncio e dúvidas. O livro organizado por Rosângela Miranda Cherem e Sandra Makowiecky é uma celebração. Ao reunirem 13 artigos sobre os artistas da cena contemporânea de Santa Catarina, as autoras neutralizam a aridez bibliográfica neste campo de saber. Elas comprovam o papel e o valor dos pesquisadores e da crítica, um dos elos do sistema de arte, que depende da constituição de uma rede de conexões entre os artistas, as obras, a academia, os produtores culturais, autoridades, curadores, público, galerias e museus. Com frescor e autorias compartilhadas, a publicação abre caminho para oito jovens pesquisadores que ajudam a construir pensamento inédito em torno de trajetórias pouco pesquisadas. Nesta perspectiva, sem desmerecer nenhum texto, o exemplo recai sobre Linda Poll, Luiz Henrique Schwanke, com análise de trabalhos nunca estudados, e um levantamento sobre a participação de Santa Catarina na Bienal de São Paulo. Sem contar que "Doraci Girrulat e a potência das experimentações", por sua abrangência, presta um merecido tributo.
Neri Pedroso.

Figura 3

- O que dizem: Sobre os textos das publicações, recorreremos às apresentações, resenhas, elaborados por leitores especializados, onde constam que os trabalhos evidenciam um conceito, o de uma composição organizada a partir de partículas, por vezes perdidas, invisíveis ou imperceptíveis, o que para as artes visuais é crucial; neste caso, trata-se de frações de obras e vidas esmaecidas nos recônditos do seu espaço e tempo. Distante – não apenas geograficamente – dos centros paradigmáticos para o contexto da arte, Santa Catarina, não obstante, foi cenário de uma produção artística digna da recuperação e merecedora de análise à luz do pensamento de seu tempo e mesmo do contemporâneo. A par da reconstituição da história da arte, por meio de palavras e imagens, a intensidade dos esforços das pesquisas denota consistência de aporte teórico para

o acolhimento e trato das personagens e poéticas bem como fascinação pela investigação científica e pelo tema, em si mesmo. Outros textos tomam como ponto de partida um levantamento feito com imagens encontradas em sites e catálogos, além de alguns acervos particulares que tematizam através de cenas, paisagens, objetos e retratos questões próprias à linguagem pictórica. Muitos trabalhos remetem à escassez de um arsenal imagético e bibliográfico capaz de ampliar o repertório visual e crítico sobre as artes plásticas em Santa Catarina. Reportam um conjunto de publicações, todas reveladores de que no Estado a pesquisa e a crítica encontraram vazão e solidez, revelando que há muito para ser pesquisado do ponto de vista da história, teoria e crítica, especialmente em relação a artistas e obras pouco conhecidas inseridas num território mais complexo e abrangente. Ao recusarem modelos teóricos generalizantes, à luz de pensadores conhecidos, com metodologias singulares e reelaboração sensível de conceitos, legitimam uma produção com enfoques privilegiados para o conhecimento histórico e artístico. Mais do que o aporte científico, os textos constroem uma delicada tessitura sobre vidas, trajetórias e trabalhos artísticos que não podem cair no esquecimento.

As publicações comprovam o papel e o valor das pesquisas e da crítica, um dos elos do sistema de arte, que depende da constituição de uma rede de conexões entre os artistas, as obras, a academia, os produtores culturais, autoridades, curadores, público, galerias e museus.

- O que destacamos: Mesmo com todo esforço metodológico, estamos cientes de que antes talvez de se adotar metodologias ou sensibilidades teóricas mais agudas, instigantes, ousadas, é preciso também escrever a história da arte em Santa Catarina, daí nosso esforço, pois para ser escrita e constituir um corpus sólido, ela precisa ainda produzir sua devida dose de iconografia e de erudição. É importante adotar um tom crítico ou teórico, mas para adotá-lo, é preciso ter bases, permitindo a construção de outras lógicas investigativas, para conseguirmos ter uma história da arte que saiba pensar sua estética, isto é, sua filosofia do sensível.[44] Os assuntos que por vezes abordamos são recentes, se não em tempo, ao menos em registros iniciais, e a história que esta dimensão nos abre não nos remete a um passado já realizado e completo, repleto de fatos consumados, mas evoca a memória de um pretérito inconcluso e ainda por realizar. Sabemos que sempre há um futuro oculto no passado, todo arquivo está sempre vivo e todo documento de arquivo na oportunidade de sua redenção poética, reverbera de novas leituras. Estamos tentando atender a duas frentes - constituir um corpus sólido e ainda sua devida dose de iconografia e de erudição que podem e devem caminhar junto.

[44] HUCHET, Stephane. **O historiador e o artista na mesa de(des)orientação**. Alguns apontamentos numa certa atmosfera warburguiana. Texto de palestra apresentada no 8 Ciclo de Investigações, UDESC, 2013. Revista Ciclos, Florianópolis, V. 1, N. 1, Ano 1, Setembro de 2013.

INSTITUIÇÕES, FRONTEIRAS E MARGINALIDADE

O público como instituição: interdependência e criação na arte contemporânea

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira - UnB

Resumo: Nossa proposta visa compreender como artistas e críticos conduziram e avaliaram a relação entre obra e público neste período voltado à formulação de experienciais artísticas dependentes de uma relação ativa dos espectadores-participadores. Assim, entendido como um protagonista, o público passa a ser mobilizado como agente ativador, num processo que remonta às ambições das vanguardas históricas europeias, num explícito desejo de emancipação do espectador diante (e dentro) da obra, em conformidade com o desejo de uma arte apta a estabelecer um elo entre a criação e uma comunidade de participadores.

Palavras-chave: arte contemporânea, participação, espaços museais.

Abstract: Our proposal aims to understand how artists and critics conducted and evaluated the relationship between work and the public during this period aimed at formulating experiential artistic dependent on an active relationship of spectators and activators. Thus, understood as a protagonist, the public becomes mobilized as activating agent, a process that dates back to the ambitions of the historical avant-garde European

express a desire for emancipation of the spectator on (and inside) of the work in accordance with the desire of a art able to establish a link between the creation and community of spectators.

Key-words: contemporary art, participation, museological spaces.

Nos anos de 1980 a artista mineira Stella Maris inicia uma série de intervenções urbanas por meio de suas xilo-pipas, num projeto denominado “A Xilo nos Ares”. Tratava-se de xilogravuras em papel manteiga transformadas em “pipas” e que em eventos pontuais eram soltas. Segundo a artista as intervenções buscavam “o contato direto do espectador” a obra de arte original.

Nos anos posteriores, geralmente com participação dos alunos da Universidade de Brasília, o projeto “A Xilo nos Ares” ganhou diferentes versões. Em 1988, com recursos do governo federal, o projeto chegou ao Canadá, onde venceu o concurso de um dos mais tradicionais festivais de pipas “Touch the Sky”. Prêmio que gerou o convite da Secretária de Cultura do Governo do Distrito Federal, no mesmo ano, para organizar um festival com as “xilo-pipas” na Esplanada dos Ministérios em comemoração ao aniversário da cidade (Figura 1). Segundo a própria artista, mais de duas mil pipas foram confeccionadas naquele dia. Em 1989, o Itamaraty a convidou para levar o projeto às Guianas em uma visita presidencial oficial. As xilo-pipas

também ganharam versões para espaços expositivos convencionais e alternativos, evocando sua dimensão objectual e independente das ações em espaços urbanos.

Figura 1 - Stela Maris, *A Xilo nos Ares* – Brasília, intervenção urbana, 1988. Foto: Arquivo CAL./UnB

Parte do que restou das intervenções *A Xilo nos Ares* foi assimilado pelo acervo da Casa da Cultura da América Latina, instituição sob gestão da Universidade de Brasília. Um conjunto de três dezenas de *xilo-pipas*, registros fotográficos de exposições, oficinas e performances com as obras. Índices de um projeto de mais de uma década, desenvolvido dentro de propostas coletivas onde a experiência múltipla buscava afastar o público da mera contemplação e envolvê-lo na própria construção da materialidade da obra. Como as propostas de inúmeros projetos das décadas anteriores, organizados por nomes

cruciais das artes visuais brasileiras, os *participadores* eram levados à posição de atuadores, de vivenciadores, como definiu Andrea Paiva Nunes (2004: 74) dentro de uma perspectiva ampliada de pesquisa poética e uma identidade pedagógica (QUEIROZ, 2000).

O trabalho de Maris é apenas um exemplo da extensão e do impacto que projetos artísticos criados para construir uma relação corporal direta entre as obras e o "espectador" podem alcançar. As duas décadas anteriores já haviam celebrado uma série de obras destinadas à constituição de uma relação direta com espectador, cuja participação, interação e reação buscavam a afirmação de sujeitos conscientes de sua relação com arte, seja em movimentos interpretados como estritamente sócio-políticos, ou em acepções mais lúdicas e de leituras predominantemente intimistas.

As questões suscitadas pela musealização do trabalho de Maris, como de outros artistas vinculados às poéticas da relação - a imaterialidade, a afemeridade, o estatuto do registro e do arquivamento, a crítica à autenticidade e à dissolução da autoria centralizada, os protocolos de reapresentação etc – encontram uma literatura própria e articulada nas fronteiras da história da arte, nas ações e discursos artísticos, quanto nas formulações das práticas museológicas.

A arte derivada ou especialmente voltada à efemeridade ganhou seus estudiosos e seus adeptos dentro das instituições museológicas, ávidas por propor, elas mesmas, obras de difícil manutenção, todavia, um

ponto tem chamado atenção de alguns pesquisadores da arte: a manutenção por essas mesmas instituições de uma ideia genérica de *público*, geralmente atemporal, pouco articulada com as demandas distintas das obras de arte e, não raramente, exteriores à estética dos próprios trabalhos artísticos, que só se efetivam pela *poética da relação*.

Enfim, uma noção do que venha ser o "público" que possui sua historicidade vinculada aos questionamentos das Ciências Sociais, das Teorias da Informação e da Comunicação e dos Estudos de Público da Museologia convencional que não necessariamente atendem a uma História da Arte dedicada às "artes contemporâneas" e sua miríade de suportes, técnicas e tecnologias.

É evidente que só temos um problema se imaginarmos que as xilo-pipas de Maris, a *Rede elástica* de Lygia Clark (1974), os *Ovo*s de Lygia Pape (1968), *Os Ambientes* de Jesus Soto; as *Catalysis* de Adrian Piper (1970-1971); *As aulas* de Philippe Parreno (1994) ou a Mesa de ping-pong de Gabriel Orozco (1998) se realizam quando colocadas em movimento pela relação direta com o sujeito-ativador. Portanto, um ativador que precisa ser considerado como componente poético da obra e não exterior e estrangeiro a ela. Um ativador que em toda sua indeterminação possui historicidade, geografia, demandas identitárias e expectativas poéticas. Do mesmo modo, parece-nos evidente, que este é um problema para obras sob o regime do acervamento, expostas e ativadas por este sujeito. Portanto, um problema gerado pela mediação ofertada pelas instituições expositoras da arte. De qualquer modo, a

presente comunicação, fruto de um problema de pesquisa incipiente, busca apresentar uma breve perspectiva da questão por meio do manejo próprio das narrativas da história da arte e sua relação com a Museologia.

Um modo de compreender a distância e semelhanças entre o "público" enquanto conceito das instituições museológicas e o público enquanto elemento poético ativador das obras é verificar a tradição classificatória dessas instituições.

O público exterior à obra

Para Crespo (2006), a tradição museológica ocidental ancorou suas expectativas de compreensão do público atendido pelas instituições de arte numa perspectiva sociológica que envolveu três orientações: uma está voltada para os estudos de mercado, onde as análises tem origem nas pesquisas do mercado turístico, adequados às estratégias de fidelização do público, onde as obras de arte ganham destaque por sua relevância de distinção e lastro identitário dentro de uma ética própria do consumo cultural: aquela que controla exposições, discursos curatoriais e serviços pedagógicos na manutenção e na projeção da instituição. Nesta corrente, frequentemente denominada como "pesquisa de audiência", destacam-se pesquisadores como Kevin Moore, Michael Warner, Carol Scott, Neil e Philip Kolter. Outra orientação buscou conhecer o público de cada exposição, individualizando cada evento e construindo um mapa de "públicos" distintos

para tipologias distintas, num arranjo museológico para aquilo que Leo Steinberg definiu como “adaptação do gosto”; são estudos, por vezes, obsecados pelo “perfil do visitante” e nela destacam-se as pesquisas Fermín Fevre, Regina Gibaja, John Falk, Duncan Cameron, André Desvallées e Lena Vânia Pinheiro. Uma terceira corrente preocupou-se em conhecer o visitante por meio de sua formação e seu enquadramento sócio-histórico. Essa corrente privilegia a relação do visitante em relação às obras; são estudos dirigidos prioritariamente às coleções permanentes das instituições e encontram dificuldades na avaliação do visitante frente a exposições de curta duração, enquadram-se nessa orientação pesquisadores distintos como Richard Sandell, Pierre Bourdieu, Barbara Butler, Emmanuel Pedler e Luciana Köptcke, além de trabalhos de pesquisadores brasileiros tais como Denise Grispum, Juliana Silva, Adriana Vaz e Amanda Tojal.

Podermos optar por uma classificação distinta, mas que ajuda no processo de compreensão da institucionalização do conceito de público e as dificuldades que a História da Arte pode enfrentar ao utilizá-lo para compreensão das obras. O primeiro tipo de investigação surge da museologia formalista, tipificada por Stephen Weil (1995) e que observa seu visitante como sujeito passivo, pronto a reagir às obras de arte e ao desenho da exposição dentro das regras e dos procedimentos apresentados pela instituição, geralmente um sujeito dependente de sistemas de mediação, seja programas educativos ou discursos curatoriais. Um sujeito ativado e controlado pelo comentário sobre a obra.

Já os Estudos de Públicos vinculados à Nova Museologia (*idem*), o visitante é interpretado como um sujeito passivo e ativo que reage às obras ou não conforme sua vontade. Nesse caso, caberá a relação tríade entre obra, instituição e espectador estabelecer a fronteira entre o visitante participante e o visitante receptor. Uma terceira vertente, aliada à Museologia Crítica, qualifica o visitante como criador autônomo. Nesse caso a relação entre obra e o sujeito é catalisada pela instituição, sem as pretensões da neutralidade da pedagogia museal. Esta visão mais contemporânea parece mais próxima do espectador como *fato poético*, componente essencial da obra em processo. Mas mesmo dentro dessa perspectiva, o "público" ainda funciona como elemento da cultura institucional, ele está pré-indicado e, portanto, sua relação com obra está, de alguma forma, previamente negociada.

Tais orientações cortejam com pesos diferentes as questões clássicas: "quem você é?", "de onde veio"? "quais as motivações da visita?" "quais as expectativas do visitante"?, enfim modelos de interpretação que oscilam entre o sujeito como consumidor cultural e o sujeito como formador cultural; que oscilam entre instituir uma identidade para instituição e garantir e preservar a "eficácia" dos processos curatoriais e educativos. Desta forma, como aliar os "Estudos de Público" museológicos com a produção de arte contemporânea que busca uma relação direta com um ativador desconhecido e interno à obra? Como reativar as obras diante públicos diferentes em temporalidades distintas?

Sem dúvida estamos diante de conceitos distintos de público. Por mais engajado que possa ser um pesquisador do peso de George Hein, que frequentemente questiona-se "como ensinar quando os visitantes apenas querem apreender" (2009:63), como podemos aliar suas preocupações em conhecer o público adolescente que frequenta museus estadunidenses com as provocações dos *Ninhos* de Hélio Oiticica, células para serem habitadas pelo "participador" de 1969? (Braga, 2012). Por mais amplos que os estudos museológicos possam ser, instituindo uma ideia de que o visitante já é por consequência uma parte da obra, seu protagonismo ainda ocupa o lugar do receptor.

Uma questão de participação

Evidentemente os artistas estiveram atentos a dissociação entre a ideia de um público investigado e difundido pelas instituições e aquele ativado pelas obras – seja quaisquer que sejam elas como bem nos lembra a série "Museu do Prado" de Thomas Struth de 2005 ou quando no início dos anos de 1970, Hans Haacke realiza uma série de instalações cujo objetivo era aferir sobre o perfil do público e sua opinião sobre assuntos sobre política e economia. No caso Haacke, ao utilizar formulários com uma gramática estatística e vocabulário sociológico (BEKER; WALTON: 2010), sua inquietação era menos determinar quem frequentava os museus nova-iorquinos ou a Documenta de Kassel de 1972, demonstrando a contradição entre o elitismo da arte e as preferências por

políticas de esquerda de seus frequentadores. Num debate com Bordieu nos anos de 1990, Haacke assertivamente indicava: “Acho que poucas vezes o público que chamamos ‘a arte’ é homogêneo. Há sempre uma tensão entre aqueles que se interessam antes de mais nada ‘pelo que se conta’ e ‘aqueles que privilegiam a maneira como se conta” (*apud* CANCLINI, 2013: 42).

O questionamento direto do público expõe as principais questões deste trabalho pois dobra o problema sobre si mesmo: que público responde sobre si mesmo dentro da obra de Haacke? Na renomada mostra coletiva *Information* no MoMA de Nova York (Figura 2), aberta em junho de 1970, Haacke pedia aos visitantes que respondessem: “O fato do governador Rockefeller não denunciar a política do presidente Nixon para Indochina justificaria que você não votasse nele em novembro?”, a provocação era evidente, pois David Rockfeller era, então, presidente do conselho de administração do museu. Diante dessas obras que se realizaram por meio dos espectadores que simplesmente opinaram ou em formulários dirigidos ou em respostas espontâneas como reapresentar os trabalhos de Haacke? Como repor as condições que fizeram daquele público um elemento específico, historicamente inscrito? Críticos, artistas, museólogos e historiadores debatem a questão da reapresentação há algumas décadas dentro do sistema expositivo. Mas um problema da obra de Haacke é crucial: o espectador que frequentou *Information* ou a Documenta de 1972 não está mais disponível. Isso talvez explique o porque historiadores e curadores se inquietem com a

reação comedida do público diante da reapresentação de muitas obras participativas.

Claire Bishop que o público só se instaura como participador quando está presente desde o início do

Figura 2 - Hans Haacke, *Informação*, Museu de Arte Moderna de NY, 1970.

processo e constrói a “obra” com e a despeito do artista. Numa perspectiva histórica, o conceito de participação em Bishop está intrinsecamente delineado pelo lugar político ocupado pela produção artística. Para ela o discurso sobre uma arte cuja autonomia é capaz de questionar as contradições sociais teve seus momentos cruciais em períodos de maior instabilidade política e social, em especial nos anos posteriores à Revolução Russa e ao surgimento do Facismo e, posteriormente, no final dos anos de 1960 e no pós 11 de setembro de 2001. Nesse deslocamento, a história da identidade do participante é remanejada de acordo com as mudanças sociais: a multidão e as massas nas duas primeiras décadas; o povo após a II Guerra Mundial, os excluídos nos anos de 1980, a comunidade na década seguinte, e aquilo que Bishop chama de “voluntários” na atualidade (2012:277).

Em artigo para *October* em 2004, Bishop já nos adverte que o público já internalizou boa parte da pedagogia da arte. Este público, para ela um conceito mais instável, sabe quando e como se comportar diante das instalações, das charadas e das ironias interativas. Evidentemente não se trata aqui de um público amplo e genérico a qual a crítica estadunidense se refere, mas a um grupo de espectadores habituados com a produção experimental. No mesmo artigo ela pergunta: “Quem é o público, qual sua cultura e como ela opera?” (2004: 65). Como resposta a isso o sujeito agente da “Arte Participante” aparece redimensionado com novas propostas que tendem a fugir das fronteiras institucionais da arte (2006), a experiência é

tornada obra, ora enquanto evento, ora enquanto memória deste, o público não é pressuposto e sim consequência. Ele vem depois de se constituir a relação poética.

A arte participativa é um território extremamente complexo porque explicita, de modo mais veemente, com as possibilidades interpretativas do espectador. Nessa mesma perspectiva, talvez a instabilidade conceitual do que venha ser o "público" na constituição da relação poética na arte contemporânea seja inerente e necessária à arte que se tipifica como a qualidade do *fazer* e daquilo que é feito. Nesta visão instável, a obra faz-se como investigação criativa não repetível seja qual for o programa, ela se torna um espaço de especulação cujo sentido se tece no processo e onde há uma continuidade e contiguidade com a teoria que a analisa.

Nessa perspectiva alguns trabalhos manejam o conceito de público institucionalizado de modo a problematizá-lo, incluindo-o num jogo de espelhos, onde a própria instituição é exposta. É o caso da perfomance "O artista está presente" de Marina Abramovic, realizada durante uma grande retrospectiva no MoMA de Nova York em 2010. Por 716 horas, a artista sentou-se em silencio diante um visitante por vez. Ao lado toda uma coreografia da instituição, sua forma de codificar o público, de instruí-lo e programá-lo por meio de educadores e seguranças estava a operação de Abramovic em conferir a cada visitante uma conexão, num tempo particular. Mas a questão que me moveu permanece: como reapresentar a obra de Abramovic. Uma questão que impacta os modelos

narrativos da história da arte, amplamente amparados na reapresentação das obras selecionadas e estudadas.

Referencias Bibliográficas:

BEKER, H.S.; WALTON, J.. *L'Imagination sociologique de Hans Haacke*. Paris : Lettre Volee, 2010.

BISHOP, C. "Antagonism and Relational Aesthetics", p.51-79, October 110, "outono de 2004

_____. Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship. London; New York: Verso Books, 2012.

CRESPO, Maria del Mar Flórez. La Museologia crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo. *De Arte,* n.5, 2006; disponível em: https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/1209/DeArte5_15.pdf?sequence=1; acesso em junho de 2012.

GARCIA CANCLINI, N.. *A Sociedade sem relato*: Antropologia e Estética da imanência. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

HEIN, George E. O dilema da Educação Científica: como ensinar quando os visitantes apenas querem aprender. In: MARANDINO, M; ALMEIDA, A.M.; VALENTE, M.E.A.. *Museu: lugar do público*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2009.

NUNES, Andrea Paiva. *Todo lugar é possível: a rede de arte postal anos 70 e 80*. 207f. Dissertação - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7037/000494374.pdf?sequence=1 . Acesso em: maio de 2013.

QUEIROZ, Valda. Discreto Intimismo. *UnBnotícias*, Brasília. Pág.17, out./nov. 2000.

WEIL, Stephen. *Cabinet of Curiosities.* Washington: Smithsonian Institution Press, 1995.

MACRS: 21 anos de algumas conquistas, muitas crises e permanentes indefinições

Paula Ramos - UFRGS/CBHA

Resumo: Com 21 anos de trajetória, o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS) padece de quase tudo: infra-estrutura, recursos humanos, aporte financeiro e, inclusive, sede própria. Embora seja uma das mais importantes instituições artísticas do Estado, sua situação é quase de marginalidade. A presente comunicação discute as estratégias de legitimação e sobrevivência do MACRS, ao longo de suas duas décadas, enfatizando as perspectivas atuais.

Palavras-chave: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS). Sistema da arte. Estratégia de legitimação. Política cultural.

Abstract: With 21 years of trajectory, the Museum of Contemporary Art of Rio Grande do Sul (MACRS) suffers from the lack of almost everything: infrastructure, human resources, financial support and, even, its own headquarters. In spite of being one of the most important artistic institutions of the State, its situation borders on precariousness. The present communication discusses the strategies of legitimation and survival that have

been implemented by the MACRS in its two decades of existence, emphasizing its current prospects.

Key-words: Museum of Contemporary Art of Rio Grande do Sul (MACRS). System of the art. Strategy of legitimation. Cultural politics.

No ano de 2012, o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS) completou 20 anos com otimismo e celebra, neste ano de 2013, a sua maioridade. Junto com o MARGS, o Museu de Arte do Estado, é a principal instância pública no panorama artístico sul-rio-grandense. Ao ser instituído, em 1992, o MACRS foi alocado temporariamente em algumas salas da Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ), em Porto Alegre. Porém, o que era para ser uma localização provisória se mostrou permanente e, até hoje, o museu se restringe a um espaço de pouco mais de 500 m^2, incluindo as áreas administrativas e de acervo.[1] Além de não possuir sede própria, o MACRS tem dificuldades para acondicionar sua coleção, o que já resultou em perda total de algumas obras. Carências de infra-estrutura são uma constante, assim como de recursos e de aporte estatal. Malgrado as boas intenções de seus vários diretores, o museu ainda parece lutar para se estabelecer como uma instituição efetivamente relevante não apenas no cenário artístico sul-riograndense, como no de Porto Alegre,

[1] Oficialmente, o MAC–RS administra a Galeria Sotero Cosme da Casa de Cultura Mario Quintana. Porém, um acordo com o Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAVI) também lhe concede, atualmente, a administração da Galeria Xico Stockinger e do Espaço Vasco Prado, ambos no 6º andar da CCMQ.

capital que abriga um dos mais aguardados eventos de arte contemporânea da América Latina: a Bienal do Mercosul. Como compreender, portanto, que o Estado que já promoveu nove bienais internacionais não consiga manter de forma condizente um Museu de Arte Contemporânea?

Muitas perguntas rondam o MACRS. A pesquisadora Bianca Knaak, em artigo recente sobre o museu, lança uma provocação no título, quando afirma e também questiona: *O MAC do Rio Grande do Sul: um museu que resiste (existe?)*.[2] Ex-diretora da instituição entre setembro de 1999 e janeiro de 2002, Knaak[3] realiza uma importante revisão histórica do MACRS, que qualifica como "inócuo", em um cenário de disputas hegemônicas. "Embora desejado, é provável que esse museu tenha nascido prematuro, pois além de uma sede apropriada, até hoje lhe falta uma política cultural a orientar e amparar enquanto bem público. Assim, seu papel institucional, como defende o IBRAM, não se estabelece propositivamente, nem mesmo no circuito local".[4]

Vinculado à Secretaria de Estado da Cultura, o MACRS foi criado pelo Decreto nº 34.205, de 4 de março de 1992, a partir de projeto[5] do então diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAVI, instituído em 1990), Gaudêncio Fidelis,

[2] KNAAK, Bianca. O MAC do Rio Grande do Sul: um museu que resiste (existe)? In: *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte 2011 – [Com/Com] tradições na História da Arte*. Organização: Ana Maria Tavares Cavalcanti, Maria de Fátima Morethy Couto, Marize Malta. ISSN 2236-0719, pp. 387–404.

[3] Bianca Knaak é pesquisadora e professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte (UFRGS) e Doutora em História (UFRGS). Foi diretora do IEAVI e do MAC–RS entre setembro de 1999 e janeiro de 2002. Membro do CBHA.

[4] Idem. p. 387.

5 O projeto de criação do museu havia sido encaminhado em 12 de agosto de 1991, pelo próprio Fidelis, à Secretária de Estado da Cultura, Mila Cauduro, durante a gestão do governador Alceu Collares (PDT).

também seu primeiro diretor.[6] Menos de duas semanas depois, em 18 de março, o museu abria efetivamente suas portas, com a *Exposição Inaugural – Núcleo de Acervo,* e a mostra paralela *Décadas de Consolidação – Arte Brasileira no Acervo do MARGS*, esta última curada por Paulo Gomes.[7] Passava a funcionar temporariamente na Galeria Sotero Cosme da Casa de Cultura Mario Quintana, no centro de Porto Alegre. Esta, por sua vez, era uma instituição de destaque entre os equipamentos culturais do Estado. Aberta à comunidade em 25 de setembro de 1990, a partir da restauração do antigo Hotel Majestic, a CCMQ[8] despontou como um grande centro cultural, abrigando espaços para música, teatro, literatura, cinema e artes visuais, entre outros. Desde seu início, atraía um expressivo público, com destaque para o escolar. Assim, a presença de uma instituição como o MAC em seus espaços assinalava não somente o investimento do governo estadual na constituição de um acervo de arte contemporânea, como o seu interesse na formação de público para essa mesma produção. Tal característica aparece com destaque no Projeto Político-Administrativo de criação do museu, redigido no primeiro semestre de 1991. Em seu Capítulo 1, sobre a *Natureza e Finalidade* do MAC, o artigo único assevera as suas finalidades: "A) Pesquisar, preservar e divulgar

[6] Gaudêncio Fidelis é curador e historiador da arte, especializado em arte moderna e contemporânea brasileira. É Mestre em Arte pela New York University e Doutor em História da Arte pela State University of New York. Foi Diretor do IEAVI e fundador e primeiro diretor do MAC–RS. Curador-adjunto da V Bienal de Artes Visuais do Mercosul (2005) e diretor do MARGS desde 2011.

[7] Paulo Gomes é artista plástico, curador e professor do Instituto de Artes da UFRGS. Mestre e Doutor em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais (UFRGS). Foi diretor do IEAVI e do MAC–RS no ano de 1999. É autor de várias publicações em História da Arte e assumiu, em diversos momentos, representações sociais.

[8] A instituição leva este nome porque no antigo Hotel Majestic viveu, durante 1968 e 1980, um ilustre hóspede: o poeta Mario Quintana (1906–1994).

um acervo de Arte Contemporânea regional, nacional e internacional; B) Desenvolver propostas educativas que visem à compreensão da arte contemporânea em suas várias modalidades".[9]

Calcado em modelos referenciais de administração de museus, o projeto ainda previa que, para funcionar efetivamente, o MAC deveria contar com as seguintes instâncias, assim enumeradas: [1] conselho consultivo, [2] diretoria, [3] assessoria de marketing e comunicação social. Também teria as seguintes divisões: acervo, exposições temporárias, documentação e pesquisa, ação cultural, arte-educação, museologia, conservação e restauro, administração, para as quais foram indicadas as devidas atribuições. Ambicioso, o documento registra um "MAC utópico", que nunca chegou a contar com tal estrutura.

Emerson Dionisio de Oliveira, em alentado estudo sobre nove museus de arte contemporânea no Brasil[10], resgata um documento do MACRS de 1999, no qual sua equipe diretiva assumia o caráter paradoxal da instituição, apontando que coexistiam:

> [...] o MAC Real, ou seja, aquele de que dispomos hoje, buscando manter e incrementar suas atividades dentro das condições mínimas de trabalho existente, e o MAC Utópico, aquele *não lugar* que

[9] Projeto Político-Administrativo para o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, primeiro semestre de 1991, p. 4. Documento preservado junto ao MAC–RS.

[10] O pesquisador analisou os seguintes museus: MACC (Museu de Arte Contemporânea de Campinas), MACPE (Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco), MACPR (Museu de Arte Contemporânea do Paraná), MAB (Museu de Arte de Brasília), MACG (Museu de Arte Contemporânea de Goiás), MARCO (Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul), MARP (Museu de Arte de Ribeirão Preto), MAL (Museu de Arte de Londrina) e o MACRS (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul) (OLIVEIRA, 2010).

> propomos que se estabeleça no mais curto espaço de tempo possível, como um espaço qualificado para o cumprimento de seu papel. (*apud* OLIVEIRA, 2010, p. 20)

Tal condição, segundo Oliveira, é enfrentada por vários museus brasileiros, que precisam operar suas atividades nestas duas frentes, o real e o utópico: "Ou melhor dizendo, o *real-com-o-utópico*" (OLIVEIRA, 2010, p. 20).

No Rio Grande do Sul, o museu estatal mais próximo da estrutura há pouco apresentada é o MARGS, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.[11] Funcionando no antigo prédio da Delegacia Fiscal do Estado, junto à Praça da Alfândega, em Porto Alegre, o MARGS conta com setores de acervo, restauração, documentação e educativo, entre outros. Para tanto, traz em seu quadro de recursos humanos 24 funcionários.[12] Como comparativo, o MAC tem hoje apenas sete funcionários: seu diretor, o artista plástico e gestor cultural André Venzon,[13] que trabalha em regime de cargo comissionado, quatro estagiários e dois funcionários, recentemente contratados.

MACRS: oficial e à margem

Dos dez museus administrados pelo Governo do Estado existentes no Rio Grande do Sul, apenas o MAC e

[11] Criado oficialmente em 1957 a partir de uma iniciativa do artista paulista Ado Malagoli (1906–1994), o MARGS é o mais importante museu de arte do Rio Grande do Sul.

[12] Dados de setembro de 2013, incluindo os funcionários concursados, os cargos comissionados e os estagiários.

[13] André Venzon é artista plástico e gestor cultural. Entre 2006 e 2009, foi diretor da Associação de Artistas Plásticos Francisco Lisboa; e, de 2010 a 2012, integrou o Colegiado Nacional de Artes Visuais, entre várias outras representações sociais.

o MARGS são dedicados às artes visuais.[14] E enquanto o MARGS, com suas cerca de 2.700 obras catalogadas, tem foco na produção sul-rio-grandense do século XX, o MAC se volta à produção contemporânea, a partir da década de 1980, em nível local e nacional.

Para instaurar um acervo, antes mesmo do MAC existir, o IEAVI, tendo à frente Fidelis, organizou o CABC, Ciclo de Arte Brasileira Contemporânea. Entre 1991 e 1994, o CABC promoveu uma série de exposições individuais de artistas brasileiros, como Nuno Ramos, Iole de Freitas, Carlos Fajardo, Karin Lambrecht, Vera Chaves Barcellos e Marco Gianotti, entre outros. Totalmente financiadas, elas possibilitaram a formação do acervo inicial da instituição, que passou a ser visto nos espaços da CCMQ, em atividades no interior do Estado e em coletivas de referência, como a *Bienal Brasil Século XX.*[15] Com isso, o museu em construção "mostrava-se", buscando erigir sua identidade.

Sem sede própria, o MAC explorou essa característica em seus primeiros anos, promovendo exposições de grande escala no Espaço Cultural Edel Trade Center, hoje extinto. Também firmou parcerias importantes, a exemplo da estabelecida com o Goethe Institut de Porto Alegre, que viabilizou a retrospectiva

[14] Os outros museus estatais são: Memorial do Rio Grande do Sul, Museu Julio de Castilhos, Museu Antropológico do Rio Grande do Sul e Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, em Porto Alegre; Parque Histórico General Bento Gonçalves, em Cristal; Museu Histórico Farroupilha, em Piratini; Museu Arqueológico do Rio Grande do Sul, em Taquara; Museu Estadual do Carvão, em Arroio dos Ratos.

[15] Naquele momento, o MAC–RS emprestou as obras de Carlos Fajardo e Karin Lambrecht para a mostra, organizada pela Fundação Bienal de São Paulo e que aconteceu entre 24 de abril e 29 de maio de 1994.

de Joseph Beuys em 1992, bem como, mais tarde, as mostras *Georg Baselitz – Obras de 1965 a 1992* (2001) e *Otto Dix* (2002).

Além do MAC, a década de 1990 viu surgir no Rio Grande do Sul duas outras instituições artísticas de referência: a Fundação Iberê Camargo, em 1995,[16] e a Bienal do Mercosul, em 1997. Se a primeira despontava para, entre outros, assegurar a preservação e a divulgação da obra do artista que lhe dá nome, a segunda, fomentada pelas leis de incentivo à cultura, emergia menos como proposição estatal, e mais como manifestação simbólica do empresariado local, remetendo à história da própria Bienal de São Paulo. Assim, a programação oferecida pela Fundação Iberê Camargo e a apresentada pela Bienal do Mercosul (então voltada à produção latino-americana) fortaleceram o campo artístico local, o que foi fundamental; por outro lado, de certo modo desviaram a atenção das instâncias públicas para seu mais recente rebento, o MACRS, que continuava sem sede própria e, não somente isso, sem perspectivas de crescimento, neutralizado pela política neoliberal implantada no Estado.

Necessitando de espaços para acontecer, a Bienal do Mercosul revelou à cidade ambientes antes ignorados, como [1] o antigo prédio das Lojas Mesbla, chamado por muitos de “Guggenheim de Porto Alegre” e utilizado na primeira edição do evento; [2] os galpões do DEPRC,[17]

[16] Cujo museu, assinado pelo arquiteto português Álvaro Siza, seria inaugurado em maio de 2008.
[17] DEPRC: sigla para Departamento Estadual de Portos, Rios e Canais.

junto à área portuária, que alojaram parte da II Bienal; e [3] os armazéns do Cais do Porto, que receberam obras entre as edições IV e VIII. Após a "descoberta" desses edifícios e a constatação de suas eficácias para exibição de arte contemporânea, muito se aventou a possibilidade de o MAC se estabelecer em pelo menos um deles.

Em 2000, durante o governo petista de Olívio Dutra e tendo à frente Bianca Knaak, o IEAVI organizou a ação "SIM! O MACRS precisa de uma sede" e coletou centenas de assinaturas que asseguraram, a partir de convênios entre o Governo do Estado e instâncias federais, a cedência de quatro armazéns do Cais do Porto, que abrigariam não apenas o museu, mas a Cinemateca do Estado. Embora firmado, o acordo não saiu do papel, motivando diversas manifestações públicas de repúdio. Em artigo publicado no jornal *Zero Hora,* em janeiro de 2004, a artista plástica Maria Tomaselli pressionava:

> [...] Obviamente não se acha dinheiro para a construção de um novo prédio, mas o MAC está de olho no Cais do Porto. Não está só de olho. Num governo anterior já lhe foi prometido um armazém. O MAC está lá de direito, mas não de fato. [...] Está tudo pronto: a promessa oficial já foi feita, a prova do fogo realizada, com sucesso total, é só se mudar para lá.[18]

Foi o que aconteceu menos de um mês depois. Era a administração do governador Germano Rigotto (PMDB), e a então diretora do museu, Marli Araújo, levou para o Armazém A6 a *Mostra de Lançamento do MAC no Cais do Porto*.[19] Paulo Gomes, comentando a iniciativa, definiu-a

[18] TOMASELLI, Maria. O Mac. In: *Jornal Zero Hora,* Porto Alegre, 19 de janeiro de 2004.
[19] A mostra aconteceu entre 13 de fevereiro e 25 de abril de 2004, com a participação

como "[...] um evento de acentuado caráter classista e político".[20] Mais adiante, no mesmo texto, aponta:

> [...] A ausência de uma política cultural [...] nos deixa à mercê de ações culturais no mais das vezes assistencialistas e culturalmente inócuas. Quem é, afinal, o responsável pela ausência de uma sede para o MAC, pela manutenção de um sistema institucional falido, pela vigência de projetos assistencialistas e empreguistas nas instituições e pela onipresença política de eventos gerados por marqueteiros políticos?[21]

Como forma de assegurar o território no Armazém A6, foram organizadas, mesmo que precariamente, pelo menos 10 exposições e atividades, entre 2004 e 2006. No entanto, com a mudança de governo e sem as condições necessárias, o MAC retornou à CCMQ, prestes a enfrentar o seu pior período.[22] Sob o governo de Yeda Crusius (PSDB), um enxugamento sem precedentes foi implantado em vários órgãos públicos, e o segmento da cultura, como era de se esperar, foi dos mais afetados. Naquele cenário, uma única pessoa, o gestor cultural Cézar Prestes,[23] assumiu a direção do IEAVI, do MARGS e do MACRS. Sem equipe, sem projetos ou mínima programação, o MAC foi um sobrevivente.

---

de 139 artistas.

[20] GOMES, Paulo César Ribeiro. Círculos inoperantes. In: *Jornal Zero Hora,* Porto Alegre, 13 de março de 2004, Caderno Cultura, p. 02.

[21] Idem.

[22] Enquanto isso, outro desenho surgia para a área portuária e desativada da capital gaúcha. Atualmente em execução, o projeto "Cais Mauá" vai transformar os armazéns num complexo comercial e turístico, com a presença de restaurantes, bares e lojas. Com investimentos da ordem de R$ 500 milhões, a previsão é de que o complexo seja inaugurado em 2014, durante a Copa do Mundo.

[23] Cézar Prestes é administrador gestor cultural. Foi diretor do Centro Cultural APLUB na década de 1990 e diretor do IEAVI, do MARGS e do MAC–RS entre 2007 e 2010, além de ter assumido a Secretaria do Estado da Cultura em 2010. Desenvolve vários projetos culturais e curatoriais em Porto Alegre.

Em 2011, com Tarso Genro (PT) como governador, o Secretário de Estado da Cultura Luiz Antonio de Assis Brasil convidou Vera Pellin[24] a assumir o IEAVI, Gaudêncio Fidelis para a direção do MARGS e André Venzon para o MAC. Era a primeira vez, desde a sua fundação, que o MAC tinha um diretor exclusivo, sem acumular a coordenação do IEAVI. E era a primeira vez que a arte contemporânea despontava como cerne das três instituições, sugerindo deficiências da política cultural para as artes visuais no Estado.

O contemporâneo em disputa

O maciço investimento intelectual no debate sobre arte contemporânea, presente no âmbito acadêmico, também é verificado nas instituições, sobretudo nas públicas. Com apenas dois museus estatais, seria razoável que um deles assumisse a guarda, a investigação e a exibição da produção pregressa e já consolidada, enquanto o outro se dedicasse à hodierna. Embora tradicional, esse modelo cumpriria minimamente com o que se espera de um aparato público. Com o surgimento do MACRS, houve essa espécie de "acordo tácito" entre as instituições, ficando cada uma dedicada a um segmento. O IEAVI, por sua vez, seria o articulador das políticas públicas para a área no Estado, também desenvolvendo projetos de incentivo aos jovens

[24] Vera Pellin é produtora cultural. Foi diretora da Associação de Artistas Plásticos Francisco Lisboa entre 2010 e 2012; diretora do Setor de Mostras e Programação da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre nos anos de 1988, 1994 e 1995; diretora do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre entre 1988 e 1993, entre várias representações sociais.

artistas, ainda não participantes dos circuitos de museus.[25] Entretanto, no momento atual, observa-se uma alteração desse perfil, sobretudo no que tange ao Museu de Arte do Estado; tal característica sensibiliza o objeto deste artigo, o MAC.

Ao longo de décadas, o MARGS organizou exposições monográficas de grandes artistas brasileiros e recebeu coleções e coletivas nacionais e internacionais que atraíam grande número de visitantes, a exemplo de *Artes Gráficas do Expressionismo Alemão* e *Arte Atual de Berlin,* na década de 1980, e *De Frans Post a Eliseu Visconti* e *Biblioteca Nacional,* ambas em 2000. Fidelis, tendo ao lado o curador do museu, José Francisco Alves,[26] instaurou um novo e modelo expositivo, mesclando obras do acervo (muitas das quais completamente desconhecidas do público) com produções atuais, incorporadas recentemente à coleção. Polêmico, o chamado "modelo labiríntico" de curadoria[27] abole recortes cronológicos e apresenta lado a lado trabalhos de artistas consagrados e de iniciantes. Privilegiando a produção contemporânea, acaba se sobrepondo ao escopo do MAC.

Já o IEAVI tem investido no "Prêmio IEAVI – Incentivo à Produção em Artes Visuais", voltado à produção atual, e na internacionalização dos participantes desse mesmo

[25] A exemplo do Projeto Fahrion, voltado aos jovens artistas, em vigor entre 1989 e 1999.
[26] José Francisco Alves é artista plástico, pesquisador e curador. Mestre e Doutor em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte (UFRGS). É professor do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre e autor de várias publicações na área de artes visuais.
[27] A primeira exposição nestes moldes foi *Do atelier ao cubo branco* (2011), seguida de *Labirintos da Iconografia* (2011), *O Museu Sensível* (2011), *Alien – Manifestações do Disforme* (2012) e *Cromomuseu* (2013), entre outras.

edital, exibindo suas produções em mostras nos países vizinhos, da Região do Prata.

O quadro apresentado evidencia disputas simbólicas, cujo mote conceitual, curiosamente, é o contemporâneo. Sem uma política cultural clara, a Secretaria do Estado da Cultura, por meio dessas três instituições, cumpre com o papel de fomentar programas e eventos em arte contemporânea, satisfazendo à comunidade artística, mas parece se esquecer de suas outras responsabilidades. Enquanto isso, a pesquisa, a documentação e a exibição de obras de artistas, grupos e instituições do passado ficam à deriva. O MAC, nesse cenário, vê-se obrigado a não apenas assegurar o seu lugar, como a se "fazer notar", com seus projetos e históricas demandas.

MACRS: estratégias de sobrevivência

Ciente da urgência de visibilidade, André Venzon iniciou sua gestão buscando parceiros. Montou um Conselho Consultivo, órgão de colaboração e assessoramento da direção, formado por empresários e profissionais de destaque no meio cultural,[28] cuja composição traz dois presidentes da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul

[28] Instituído, na atual gestão, em 14 de junho de 2011, o Conselho Consultivo do MAC–RS é formado pelos seguintes membros: Bernardo José de Souza (curador e gestor cultural), Daniel Skowronsky (publicitário), Daniela Corso (arquiteta), Joel Fagundes (arquiteto), Lena Kurtz (jornalista), Márcio Carvalho (arquiteto), Margarita Kremer (arte-educadora), Patrícia Fossati Druck (jornalista), Paula Ramos (historiadora e crítica de arte; professora universitária), Paulo Gomes (artista plástico e historiador da arte; professor universitário), Paulo Roberto Sangoi (professor e diretor do IFRS–Campus Porto Alegre), Renato Malcon (empresário; presidente do Conselho Consultivo), Valpírio Monteiro (designer), Vera Chaves Barcellos (artista plástica) e Walter Karwatzki (artista plástico e professor).

(FBAVM): Patrícia Fossati Druck, a atual executiva, e Renato Malcon, à frente da entidade em sua quarta edição (2003). Na sequência, instituiu um Comitê de Acervo e Curadoria,[29] que ratifica as aquisições e a programação do museu. E reativou a Associação de Amigos do Museu (AAMACRS, criada em 2003), convidando o advogado e presidente da Associação e do Sindicato dos Bancos do Estado Rio Grande do Sul, Flavio do Couto e Silva, a presidi-la.[30] Entre as árduas tarefas da AAMACRS está conseguir verbas para o museu. Sem dotação orçamentária, o MAC encaminha todas as suas demandas à Secretaria de Cultura, que, por sua vez, recebe 0,07% do orçamento do Estado. Segundo André Venzon, nesse sistema, o MAC deve receber por ano entre R$ 30 e R$ 60 mil para todas as suas atividades e necessidades. Evidentemente, trata-se de um valor irrisório. É para angariar verbas que a AAMACRS, pautada em ações semelhantes de outros museus brasileiros, criou o "Clube de Colecionadores", convidando doze artistas locais para desenvolver dez múltiplos, que serão vendidos ao preço de R$ 1 mil cada.[31] A ação pretende arrecadar pelo menos R$ 50 mil para o museu.

[29] Criado em 2011, o Comitê de Acervo e Curadoria é atualmente composto pelos seguintes membros: Bernardo José de Souza (curador e gestor cultural), Eduardo Ferreira Veras (jornalista e pesquisador), além dos já citados Paula Ramos, Paulo Gomes, Vera Chaves Barcellos e Walter Karwatzki.

[30] Criada em 2003, a Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul é atualmente dirigida pelos seguintes membros: Ricardo Russowsky (Diretor de Finanças e Captação), Carlos Alberto Carvalho Filho (Diretor de Comunicação e Marketing), Elisabete Bina Monteiro (Diretora Cultural), Fernanda Campos Sirena (Diretora de Relações Sociais) e Carla Macedo (Diretora de Relações Institucionais), além de seu presidente, Flávio do Couto e Silva. Atualmente, a AAMACRS conta com pouquíssimos associados: cerca de 60 pessoas.

[31] Os artistas participantes do projeto são: Carlos Tenius, Dulce Helfer, Eleonora Fabre, Fabio del Re, Fredy Vieira, Jorge Menna Barreto, Luiz Antonio Felkl, Luiz Carlos Felizardo, Marilice Corona, Nara Amelia Melo, Nelson Wilbert e Teresa Poester. Metade do valor das obras vendidas será destinada aos artistas.

Confiante e articulado, Venzon investe preponderantemente em relações. Daí a importância do Conselho Consultivo, do Comitê de Acervo e Curadoria e da AAMACRS. Braços do museu, essas instâncias formadas por comunicadores, arquitetos, empresários, pesquisadores e artistas plásticos oferecem orientação e apoio às suas propostas. Graças a essas cooperações, o MAC comemorou seus 20 anos com nova identidade visual, desenvolvida pelo GAD Design, que tem entre seus diretores o conselheiro Valpírio Monteiro. O escritório também iniciou o desenvolvimento de peças gráficas e publicitárias diferenciadas, hoje uma marca do museu. Outra associação importante foi com o Santander Cultural, que não apenas patrocinou o restauro de 15 obras do MAC, conseguindo para as mesmas a justa acomodação, como abriu suas portas, em 2012, para a grande exposição comemorativa ao aniversário do museu. Para essa mostra, em reconhecimento ao trabalho fundador, Venzon convidou Gaudêncio Fidelis a assinar a curadoria. Intitulada *O Triunfo do Contemporâneo*, ela já exibia o acervo em expansão. Pouco tempo depois, o próprio Fidelis inaugurava no MARGS *Museumetria – 20 Anos de Produção de Conhecimento pelo Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.*[32] De caráter documental, apresentava uma cronologia da instituição museu, enfatizando seus anos iniciais. Sem casa própria, mas perseverante, o MAC festejava seus 20 anos expandindo-se como podia, principalmente por meio de parcerias.

[32] Com curadoria assinada por José Francisco Alves, então curador do MARGS, a exposição se estendeu de 29 de março a 27 de abril de 2012.

Nesse rol, um dos projetos mais singulares foi *A Medida do Gesto,* iniciado em 2011 e que levou estudantes do Instituto de Artes da UFRGS, sob a coordenação de Ana Maria Albani de Carvalho, a organizarem uma mostra e um livro a partir do acervo da instituição.[33] Homenageado pelo júri do Prêmio Açorianos de Artes Plásticas (2012), o projeto percorreu, ao longo de 2013, cidades estratégicas do interior do Estado, como Pelotas, Bagé e Passo Fundo; em 2014, deve chegar a Montenegro, Lajeado e Santa Maria.[34]

Apostando em uma extensa agenda de exposições e atividades, o MAC organizou, em seus três espaços, 16 mostras em 2011, 9 em 2012 e 14 em 2013. Nesse período, recebendo cerca de 2 mil pessoas por mês, teve altos e baixos: apresentou algumas exposições duvidosas, outras apostando em novos nomes, e alcançou grandes momentos, entre os quais: *Metropolitanos* (2012), um panorama da produção de arte urbana em Porto Alegre; *Sob Constante Ameaça* (2012), com curadoria de José Bernardo de Souza; e *Idades Contemporâneas* (2012), desdobrada em três exposições e organizada por Ana Zavadil, Marcelo Gobatto, Paulo Gomes e a autora do presente texto.[35] Um dos objetivos de *Idades Contemporâneas* era angariar obras de artistas que ainda não integravam a coleção do museu.

[33] Os estudantes então participavam da disciplina Laboratório de Museografia, sob responsabilidade de Ana Carvalho.

[34] Outra parceria acadêmica, desta vez com o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma UFRGS, foi a exposição *Fazer e Desfazer a Paisagem*, com curadoria de Sandra Rey (2013).

[35] Estruturada em três segmentos (*Poéticas em Paralelo,* com curadoria de Ana Zavadil; *Corpoimagem – Mostra de Vídeo,* com curadoria de Marcelo Gobatto e Paulo Gomes; e *Diante da Matéria*, com curadoria de Paula Ramos), *Idades Contemporâneas* recebeu três indicações ao Prêmio Açorianos de Artes Plásticas, na categoria Curadoria, sendo agraciada pela mostra *Diante da Matéria.*

E conseguiu. Hoje, devido a essa e a outras campanhas, o acervo da instituição triplicou: de 230 obras em 2011, passou para 766 em 2013.

Acondicionadas em uma reserva técnica que vem recebendo constantes melhorias, essas doações também atestam o envolvimento e a crença da comunidade artística no museu. Isso pôde ser verificado recentemente, durante a aquisição das obras do Projeto MAC 21. Contemplado, em 2011, com o Prêmio Marcantonio Vilaça (concedido pela Funarte/MINC para qualificação de acervos), o MAC recebeu R$ 300 mil para adquirir obras de 21 artistas, previamente apontados pela direção do museu.[36] O processo teve curadoria de Paulo Gomes, membro tanto do Conselho Consultivo, como do Comitê de Acervo e Curadoria. Na divisão do valor total disponível entre os 21 nomes, muitas cotas sequer atingiram o valor mínimo de mercado dos artistas; mesmo assim, eles participaram do projeto. Segundo Gomes, em relato sobre o projeto, "[...] Mais do que um negócio, foi um acontecimento excepcional, marcado pela adesão entusiástica, pela generosidade ímpar e pela consciência política de nossos artistas".[37]

As obras, ainda não exibidas, ganharão catálogo e serão o cerne da mostra que inaugurará a nova sede do MACRS. Sim, você leu corretamente: "a nova sede do MACRS". Na verdade, embora esteja sendo divulgado desta forma,

[36] Os artistas participantes do projeto são: Alfredo Nicolaiewsky, Carlos Pasquetti, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Denise Gadelha, Elaine Tedesco, Gil Vicente, Henrique Oliveira, Jorge Menna Barreto, Lúcia Koch, Maria Lúcia Cattani, Nelson Leirner, Paulo Bruscky, Regina Silveira, Rochelle Costi, Rodrigo Braga, Rommulo Vieira Conceição, Rosângela Rennó, Saint Clair Cemin, Teti Waldraff e Walmor Corrêa.

[37] GOMES, Paulo César Ribeiro. O projeto de um sonho. In: *Jornal Zero Hora,* Porto Alegre, 16 de março de 2013, Caderno Cultura, p. 06.

trata-se de mais um espaço para o museu. Em dezembro de 2012, jornais locais estampavam textos com um mesmo mote: “A novela de duas décadas do MAC promete acabar”. As notas e reportagens davam conta dos trâmites entre a Secretaria do Estado da Cultura (representando o MAC) e o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS – Campus Porto Alegre), atualmente funcionando no antigo prédio das “Lojas Mesbla”,[38] que abrigou a já citada I Bienal do Mercosul. Iniciado em abril de 2013, o projeto intitulado *IFRS e MAC: unindo cultura, educação e arte contemporânea*, prevê a readequação do *hall* do edifício de viés modernista às atividades culturais do museu. Atualmente, o IFRS recebe cerca de 2,6 mil alunos de cursos como Administração, Contabilidade, Informática e Secretariado. Também promove ações de extensão de âmbito cultural, como o Projeto Prelúdio, voltado à formação musical de crianças e adolescentes.

Com a reforma arquitetônica iniciada, o IFRS deve destinar cerca de 1,2 mil m² ao MACRS. No espaçoso *hall*, a partir do primeiro semestre de 2014, poderão ser montadas obras e instalações de grande porte, incluindo as adquiridas pelo Projeto MAC 21. Entretanto, os desafios permanecem e outros questionamentos devem ser feitos: [1] Que programa desenvolver junto ao IFRS? [2] Permanecendo parte na CCMQ e parte no IFRS, o MACRS não esfacelaria a sua identidade? E, finalmente, [3] com a ocupação do espaço junto ao IFRS, o sonho da sede definitiva não estaria cada vez mais distante?

[38] Inaugurado em 1940, o prédio situa-se entre as ruas Coronel Vicente e Voluntários da Pátria, na área central e de comércio popular de Porto Alegre.

Perguntas, perguntas, perguntas... Embora haja várias conquistas a comemorar, a situação desse importante museu permanece indefinida, evidenciando as lacunas da política cultural no Rio Grande do Sul.

Referências Bibliográficas:

ALVES JR, Dirceu. Uma década de problemas expostos – Museu de arte contemporânea do Estado completa dez anos sem ter sede própria e fechado para o público. In: *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 05 de março de 2002.

COUTO, Maria de Fátima Morethy; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de (Org.). *Instituições da Arte.* Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da Matéria – Procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea.* Porto Alegre: MACRS, 2002.

_____. *História Concisa da Bienal do Mercosul.* Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

GOMES, Paulo César Ribeiro. Círculos inoperantes. In: *Jornal Zero Hora,* Porto Alegre, 13 de março de 2004, Caderno Cultura, p. 02.

_____. O projeto de um sonho. In: *Jornal Zero Hora,* Porto Alegre, 16 de março de 2013, Caderno Cultura, p. 06.

KNAAK, Bianca. O MAC do Rio Grande do Sul: um museu que resiste (existe)? In: *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte 2011 – [Com/Com]tradições na História da Arte.* Organização: Ana Maria Tavares Cavalcanti, Maria de Fátima Morethy Couto, Marize Malta. ISSN 2236-0719, pp. 387–404.

MOREIRA, Carlos André. Ideias para pensar o futuro das instituições culturais. In: *Jornal Zero Hora,* 08 de janeiro de 2011, Caderno Cultura, p. 4-5.

MOREIRA, Carlos André. Sinal de alerta. In: *Jornal Zero Hora,* 18 de abril de 2011.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. *Museus de Fora – A Visibilidade dos Acervos de Arte Contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010.

O Triunfo do Contemporâneo: 20 Anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Curadoria de Gaudêncio Fidelis. [Catálogo de Exposição] 1. ed. Porto Alegre: Imago Escritório de Arte, 2012.

TOMASELLI, Maria. O Mac. In: *Jornal Zero Hora,* Porto Alegre, 19 de janeiro de 2004.

VENZON, André. Entrevista. In: *Jonal Zero Hora*, Porto Alegre, 08 de janeiro de 2011. O Mac em busca de casa própria. Cultura, p. 2.