



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





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

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 desconstruir 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 exclusões 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 discerníveis 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 outras 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 crescente 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 cidadãos 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 saindo 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 cancionero 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 Albin da Música 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 música 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 elites 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 possuía 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 ascensão 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 Finotti 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 contribuiria 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.

