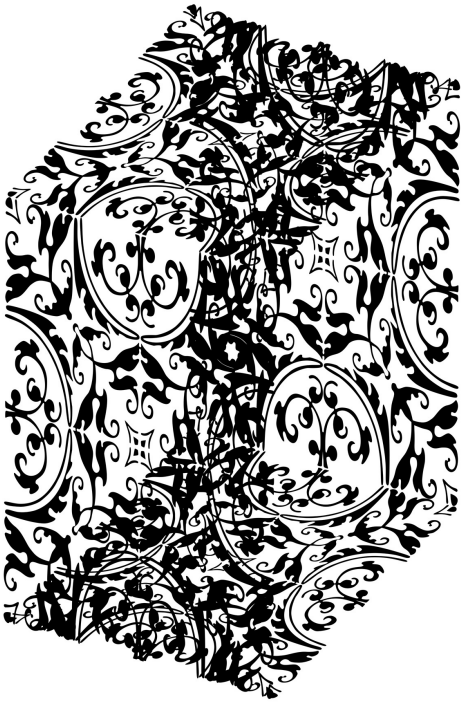
INQUIETAÇÕES *e* ESTRATÉGIAS *da HISTÓRIA DA ARTE*

C B
H A

XXXIX
COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE
HISTÓRIA DA ARTE

XXXIX
COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE
HISTÓRIA DA ARTE

INQUIETAÇÕES *e* ESTRATÉGIAS *da HISTÓRIA DA ARTE*



Realização

Apoio

Diretoria do CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte (2020-2022)
Presidente Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)
Vice-presidente Neiva Bohns (UFPEL)
Secretário Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Tesoureiro Arthur Gomes Vale (UFRRJ)

Conselho Deliberativo (2020-2022)
Almerinda da Silva Lopes (UFES)
Blanca Brittes (UFRGS)
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)
Luiz Alberto Freire (UFBA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
Marize Malta (UFRJ)

Comitê Científico do XXXIX Colóquio do CBHA - 2019
Marize Malta (UFRJ)
Maria Elizia Borges (UFG)
Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (UFRGS)
Renato Palumbo Doria (UFU)
Vera Pugliese (UnB)

Comissão de Organização do XXXIX Colóquio do CBHA - 2019
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP / CBHA) (presidente)
Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPel / CBHA) (coordenação local)
Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA / CBHA)
Tamara Quírico (UERJ / CBHA)
Arthur Gomes Vale (UFRRJ / CBHA)
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU / CBHA)
Alexandre Santos (UFRGS / CBHA) Eduardo Veras (UFRGS / CBHA)
Niura Legramante Ribeiro (UFRGS / CBHA)
Caroline Leal Bonilha (UFPel)
Clarice Rego Magalhães (UFPel)
Felipe Bernardes Caldas (UFPel)
Larissa Patron Chaves Spieker (UFPel)

Imagem da Capa
Mário Rohnelt, Desenhos digitais, 2005/2012.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (39: 2019: Pelotas, RS)

Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Inquietações e estratégias na história da arte, 29 out.- 02 nov. 2019 /Organização: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2020 [2019].
338 p : 21x27 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do XXXIX Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

SUMÁRIO

INQUIETAÇÕES E ESTRATÉGIAS DA HISTÓRIA DA ARTE

ANAIS DO XXXIX COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

04
Apresentação
Luiz Alberto Ribeiro Freire

*

COMUNICAÇÕES

08
O Maneirismo no Século XXI
Alexandre Ragazzi

15
Marginalidade e Transgressão: a participação feminina na Arte Postal e o Grupo Polvo de Gallina Negra (décadas de 1970-1980)
Almerinda Silva Lopes

26
Uma História do Impressionismo no Brasil: Possibilidades e estratégias
Ana Maria Tavares Cavalcanti

40
Hercule Florence e Afonso Taunay Ontem e hoje no Museu Paulista
Ana Paula Nascimento

53
Os Estudos Arquitetônicos na Coleção de Desenhos da Biblioteca Nacional de Portugal
Angela Brandão

61
Pontos Riscados: Invocação Espiritual, Nomeação, Pensamento Geométrico
Arthur Valle

74
Arte em tempos difíceis: Casos recentes, histórias recorrentes
Bianca Knaack

82
Os Hebreus no Orientalismo Brasileiro
Camila Dazzi

94
Arte Negra na Escola: Contra o Desdém e a Invisibilidade
Eduardo Ferreira Veras

100
Bagdá e Oxford: Por uma Superação da História Toscanocêntrica da Perspectiva
Felipe Soeiro Chaimovich

106
Condições necessárias para a legibilidade das imagens e a construção do sentido Poussin, Fry e Mondzain
Luís Edegar de Oliveira Costa

112
Os Retábulos da Matriz de Nazaré das Farinhas e suas Conexões Artístico-Culturais
Luiz Alberto Ribeiro Freire

123
Necrocapitalismo, Sensibilidade Estética e Reconversão Neoliberal do Brasil
Marcelo Mari

131
Uma Escrita Sistêmica da Arte Contemporânea
Maria Amélia Bulhões

139
Estratégias de visibilidade e de afirmação cultural: arte latino-americana e latino-americanismo
Maria de Fátima Morethy Couto

151
Cemitérios Brasileiros: Estratégias de Compartilhamento do Patrimônio Cultural Material
Maria Elizia Borges

165
História da Arte Reflexões Teóricas e Metodológicas sobre a Exclusão Social
Maria Lúcia Bastos Kern

174
Panorama de Arte Atual Brasileira, anos 70, São Paulo Gravura Artística em Exposição
Maria Luisa Távora

188
O Possível Pode ser Também Desejável O Catálogo R aisonné de Eliseu Visconti
Mirian N. Seraphim

199
Objetos Inquietos e suas Indisposições com a História da Arte: Modos de Subversão
Marize Malta

210
À Flor da Pele, Magliani Vive Aqui
Neiva Maria Fonseca Bohns

223
Philippe Cognée Da Objetividade Fotográfica ao Flou Pictural
Niura A. Legramante Ribeiro

230
Olhando para o Outro Lado: Repercussões da Gravura Gaúcha em Portugal
Paulo César Ribeiro Gomes

244
O Pintor Redescoberto Antonio Alves e a Pintura de Retrato no Tempo de D. João
Paulo Knauss

253
A Arte Postal e o Espírito de Rede em uma Abordagem Pan-Americana
Paulo Silveira

262
Mario Pedrosa: Companheiro de Arte de Murilo Mendes
Raquel Quinet Pifano

272
Artes e Imagens nos Estudos Visuais Quando o Problema Faz o Campo
Rogéria de Ipanema

278
Fuga, ou a Estratégia dos Espíritos Inquietos: A gravura Ukiyo-e na Coleção L. C. Vinholes
Rosana Pereira de Freitas

286
A História da Arte, a Obra de Arte e a Fascinante Realidade da Ambiguidade Visual
Sandra Makowiecky

301
Sobre a Representação Negra na História da Arte Brasileira
Sheila Cabo Geraldo

*

PÔSTERES

312
Galerias ON-OFF Estratégias Contemporâneas
Andrea Capsa Lima

318
As pinturas de Clarice Lispector: Entre Arquivo e Imagem
Lilian Hack

328
Agora/Ágora: Interfaces Tecnológicas Como Recursos Expositivos na Arte Contemporânea
Manoela Freitas Vares

334
A Conquista de Espaço e Ocupação das Mulheres na Escola Nacional de Belas Artes no Curso de Arte Decorativa
Marcele Linhares Viana

Apresentação

A presente publicação constitui-se nos anais do 39º colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, organização longeva que promove um colóquio por ano e vem nas últimas décadas se fortalecendo, tanto no número de representantes da disciplina, quanto na quantidade e qualidade da produção de pesquisa na área. Essa publicação também marca o término da gestão da diretoria composta por Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA - Presidente); Tamara Quírico (UERJ-Vice-presidente); Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU- Secretário) e Arthur Valle (UFRRJ - Tesoureiro), iniciada em 2017 e concluída em 2019.

Nesses três anos, nos preocupamos em melhorar a comunicação do grupo através dos meios eletrônicos, como um grupo no "Whatsapp" criado especialmente para esse fim e uma página no Facebook. Desse modo, os membros se mantém em contato e se informam diariamente sobre as ações e eventos promovidos pelos membros do Comitê e aqueles que interessam à área, incluindo textos publicados em periódicos acadêmicos e não acadêmicos, em formato de livros, exposições, videoconferências, vídeos temáticos, "lives" e congêneres. Esse movimento diário tem contribuído muito para avivar as relações humanas e profissionais e para provocar reações imediatas frente aos fatos que importam ao exercício profissional, políticas adotadas pelo governo e pelas agências de fomento à pesquisa e educação do país.

Houve um empenho em deliberar sobre a retirada da documentação histórica do Comitê sob a guarda da Biblioteca da Fundação Armando Alvares Penteado, monitorada de perto por muitos anos por Maria Isabel Branco Ribeiro, para outra instituição, que a princípio seria o IEB (Instituto de Estudos Brasileiros). Os entendimentos foram iniciados e vem sendo mantidos por Marco Pasqualini.

O CBHA começou a ter uma presença constante, manifestando-se oficialmente através de moções e cartas públicas, a exemplo da Moção de repúdio à condução coercitiva exercida pela Polícia Federal contra os reitores e professores da Universidade Federal de Minas Gerais em 6 de dezembro de 2017 e contra o fechamento da Exposição QueerMuseu e ao cerceamento da liberdade de expressão.

Nos últimos anos, houve um empenho para que os colóquios contemplassem nas suas temáticas as pesquisas em torno de expressões artísticas marginalizadas, fomentando assim a inclusão de pesquisadores que enfrenam o vasto mundo dos temas alijados da História da Arte oficial, sobretudo nos colóquios que admitem submissões de trabalhos de não membros do CBHA.

Na gestão em lide foram realizados três colóquios, sendo dois restritos aos membros do Comitê e um que admitiu submissões de pesquisadores não

membros. Uma comissão organizadora composta pelos membros da diretoria, membros anfitriões e alguns membros do Conselho Deliberativo foram extremamente diligentes para que os colóquios ocorressem sem percalços e com sucesso garantido. Destacaram-se nessas organizações o secretário Marco Pasqualini, que organizou a programação dos três colóquios, a vice-diretora Tamara Quírico, o tesoureiro Arthur Valle, sempre atentos e atuantes. A conselheira Marize Malta muito colaborou na composição dos argumentos dos temas de cada um dos colóquios, assim como as colegas Patricia Dalcanale Meneses e Maria de Fátima Morethy Couto assumiram a presidência das comissões organizadoras dos colóquios e viabilizaram o fomento da FAPESP. As colegas que se dispuseram a sediar os colóquios, Sandra Mackowieck e Neiva Bohns, se esmeraram e garantiram eventos de excelência com organizações primorosas.

Nos três anos, os colóquios, a exemplo dos anteriores, utilizaram-se dos serviços de Denilda Bortoletto no planejamento orçamentário, operacionalidade das despesas e prestação de contas às agências de fomento (CNPq, CAPES e FAPESP), para as quais solicitamos continuamente e obtivemos recursos para a realização dos colóquios.

No 37º Colóquio, ocorrido em Salvador, de 8 a 12 de outubro de 2017, sob a organização de um grupo de professores e alunos da Universidade Federal da Bahia coordenados por Luiz Alberto Freire, cuidou-se para que a temática das conferências e das mesas requeressem estudos inclusivos e com visões a partir de ângulos diversos dos tradicionais. As conferências de abertura foram realizadas por Carolina Junqueira dos Santos (Prêmio CAPES de Tese 2016), sob o título O corpo, a morte, a imagem, e a de Ana Lucia Araújo (Howard University), intitulada Escravidão e visualidade, memória e esquecimento, material e imaterial: como pensar e representar o irrepresentável. As sessões foram agrupadas sob os seguintes títulos: duas intituladas Arte e discurso fora de si; duas sobre Outras leituras e vozes da História da Arte; uma sob o título Materialidades dissolvidas e fantasmagorias; uma sobre Objetos e invocações; duas sobre Arte e animismo; duas sobre O espiritual e o corpóreo na arte; e quatro sobre O imaterial encarnado: artistas e agentes no circuito da arte. Ao final, foi realizada uma viagem de estudos as cidades históricas de Cachoeira, na Bahia.

O 38º colóquio realizou-se em Florianópolis, de 16 a 20 de outubro de 2018, organizado pela equipe da Universidade Federal de Santa Catarina composta por professores e alunos liderados por Sandra Makowiecky, que cuidou para que cada detalhe refletisse a temática do evento, a começar pelas exposições de arte realizadas na sede do Museu Catarinense, onde o evento aconteceu. Foi realizada a exposição Eppur si muove, erotismo e arte em SC, com obras dos artistas Meyer Filho, Rodrigo de Haro, Heidy de Assis Correa, Rosana Bortolin, Paulo Gaiad, Luiz Henrique Schwanke, entre outros, bem como a exposição Entre o desejo e o erotismo, de Alfredo Nicolaiewsky. Foi também

apresentada, no Espaço Atica, a exposição Grandes personagens da História da Arte, de Renato Palumbo.

Laura Malosetti Costa (Universidad Nacional de San Martin - Argentina) abriu o evento com a conferência Mujeres fatales y musas modernas en el imaginario erótico del siglo XIX; Raul Antelo (UFSC) palestrou sobre a Disciplina clericalis: desdobramentos Pedrosa-Péret; e Wilton Garcia (FATEC/UNISO) sobre Diversidade cultural/sexual na Arte Contemporânea: anotações, impressões e desafios.

Uma mesa de debate foi constituída com o tema: Curadorias de exposições sobre erotismo na arte: recepção, polêmicas, censura, e integrada por Tadeu Chiarelli (USP) que apresentou O caso "ERÓTICA": proposta/realização/desdobramentos e por Ivo Mesquita (pesquisador independente), que discorreu sobre O desejo na Academia e outras exposições. A programação ainda constou da exibição do filme documentário Nervo Óptico - um olhar global na solidão global.

O evento desenvolveu-se em sessões intituladas: A Ocultação e Exposição do Desejo; Arte e Tensões Religiosas; Atravessamentos: a história da arte e seus objetos de desejo; O Desejo pelo Outro; O Erótico e o Sagrado; Objetos Eróticos: intimidades expostas em coleções, exibições e narrativas; Questões do Erotismo na Arte Brasileira - Século XIX e início do XX. Performances de alunos da Universidade Federal de Santa Catarina foram feitas, contando com a participação especial da atriz Mônica Silva, que interpretou com muita graça e humor, a “Dona Maricotinha,” uma personagem típica de Florianópolis. Especial foi também o coquetel, cujos doces e salgados regalaram a visão e o gosto do público. O encontro terminou com uma visita a cidade histórica de Laguna, SC.

O 39º colóquio restrito aos membros do Comitê assumiu a temática Inquietações e Estratégias da História da Arte, foi e organizado por uma equipe da Universidade Federal de Pelotas, na Biblioteca Pública de Pelotas, sob a coordenação de Neiva Bohns, no período de 29 de outubro a 2 de novembro de 2019. A palestra de abertura foi proferida por José Emílio Burucúa (UNICAMP/CBHA) sob tema Una exposición warburguiana en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (abril-junio de 2019). A programação paralela incluiu visitas ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, ao Museu do Doce, ao Museu da Baronesa e à Charqueada São José. Os membros do CBHA também visitaram o Museu Carlos Barbosa, localizado no município de Jaguarão, na fronteira com o Uruguai. As comunicações foram agrupadas em dez mesas com temáticas variadas, versando sobre assuntos que refletem as inquietações atuais, perspectivas inovadoras, inclusão e revisão historiográfica, cujos artigos decorrentes publicamos nesses anais, e convidamos à leitura.

Salvador, 26 de outubro de 2020

Luiz Alberto Ribeiro Freire

Comunicações

O Maneirismo no Século XXI

Alexandre Ragazzi
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

RESUMO

Estão reunidas no presente texto algumas propostas ainda em fase inicial de desenvolvimento, as quais são aqui apresentadas com a intenção de aprofundar a compreensão sobre o Maneirismo italiano. Assim, temas como melancolia e o aumento da sensação de incerteza são relacionados a artistas como Jacopo Pontormo e Rosso Fiorentino. Nesse processo, são comparadas manifestações artísticas de diversos períodos, anteriores e posteriores ao Maneirismo, chegando mesmo à contemporaneidade, com o objetivo de atualizar alguns dos conceitos difundidos na Itália durante o século XVI através de sua aproximação a modos de pensar ainda eloquentes para nossa época.

Palavras-chave

Maneirismo. Jacopo Pontormo. Rosso Fiorentino. Pintura italiana.

*

ABSTRACT

In the present essay, I gathered some proposals that are still in the early stage of development, which I present here with the intention to deepen the understanding of the Italian Mannerism. Thus, themes such as melancholy and the increasing sensation of uncertainty are related to artists like Jacopo Pontormo and Rosso Fiorentino. In this process, I compare artistic manifestations from different periods, which took place before and after Mannerism, even in the contemporary world, in order to update some concepts disseminated in Italy during the 16th century through their connection with ways of thinking still significant nowadays.

Keywords

Mannerism. Jacopo Pontormo. Rosso Fiorentino. Italian painting.

De modo geral[1], compreende-se o Renascimento italiano como um período culturalmente estabelecido segundo princípios associados a noções de equilíbrio e harmonia. A partir do início do século XV, a redescoberta do legado literário e figurativo da Antiguidade dita clássica foi intensificada e possibilitou ao ser humano expressar suas convicções e ambições de modo mais racional. Isso relacionava-se a um sistema regulado pela excelência na eloquência como signo distintivo da humanidade, o qual então forneceu as bases para que conteúdos filosóficos fossem elaborados por pessoas treinadas para destacar-se através da oratória[2]. Tratava-se de um contexto em que, de um lado, o mundo tinha ampliadas suas fronteiras geográficas e, de outro, o universo descortinava-se de forma inédita, oferecendo-se a novas especulações científicas e intelectuais. Assim, o que poderia produzir medo e incertezas diante do desconhecido, na verdade foi interpretado de maneira objetiva por aquelas gerações que viveram o início da Primeira Época Moderna.

Momentos como esse, em que o mundo é analisado e compreendido com ênfase na objetividade, são raros e breves[3]. Ao longo da história, o contrário é que foi regra, e a constituição das mais diversas sociedades ocorreu através de relações intensas e conflituosas entre seus indivíduos. De fato, interesses pessoais costumam prevalecer sobre os coletivos – ou ao menos interferem sobre eles –, de modo que as tentativas de conciliar vontades antagônicas normalmente acontecem com ânimos acirrados e grande paixão envolvida. O subjetivismo é nossa marca dominante, e como não há porque negar que a partir da parte pode-se conhecer o todo – *ex ungue leonem* –, as sociedades acabam ganhando, em maior ou menor proporção, feições multifacetadas e labirínticas, complexas e prenhes de possibilidades. Em todo caso, o mais notável de tudo isso não está na constatação de que o Renascimento foi um período em que foram privilegiadas abordagens objetivas, mas sim na percepção de que aqueles indivíduos, apesar dos conflitos pelos quais passaram e que transformaram suas vidas, conseguiram atuar desse modo.

Com isso, não quero propor nem mesmo insinuar que o ser humano seja incapaz de, algum dia, chegar a um equilíbrio, ainda que parcial, em que a força de um não se sobreponha excessivamente à de outro e grandes injustiças não mais aconteçam. Contudo, como sentenciou Kant em uma de suas proposições sobre a história, "O homem quer a concórdia, mas a natureza sabe melhor do que ele o que é bom para a sua espécie: ela quer a discórdia"[4].

Em 1435, Leon Battista Alberti postulou que "o pintor só se esforça por representar aquilo que vê"[5], não obstante o fato de que, nesse esforço, estivesse presente a busca por algo que também fosse ideal e universal. Mais de um século depois, Benedetto Varchi declararia que a finalidade da arte é a "imitação artificiosa da natureza"[6], e é preciso dar ênfase à noção de artifício que qualifica esse pensamento. É claro que, com tal sentença, Varchi apresentava uma teoria retroativa, voltada para a compreensão da arte do passado que, por volta de 1550, era recebida por seus contemporâneos. Mesmo assim, deve-se reconhecer que entre esses extremos, no início do século XVI e, portanto, ainda durante o chamado Renascimento pleno, quando aparentemente o homem estava seguro de si e satisfeito por conseguir interpretar o mundo através da observação objetiva da

1 Este texto, apresentado oralmente no XXXIX Colóquio do CBHA, é a versão preliminar de um artigo mais extenso publicado em um dossiê sobre "arte, história e escrita" da Revista LaborHistórico.
2 Cf., e.g., CÍCERO, *De oratore*, III, 142-143.
3 Cf. BATTISTI, 1990, p. 152.
4 KANT, Immanuel. *Ideia de uma história universal com um propósito cosmopolita*, 4ª proposição.
5 ALBERTI, 1999, p. 76.
6 VARCHI, 1549, p. 101.

natureza, algo imprevisto ocorreu. A confiança para fixar e analisar os fenômenos da natureza deu lugar a personalidades melancólicas, inseguras e hesitantes. Diante do surgimento de novos métodos científicos fundamentados em demonstrações empíricas para atingir a efetiva comprovação de sua validade, os derradeiros momentos da astrologia, da magia e do ocultismo, já tão próximos dos neoplatônicos florentinos, cobravam seu preço.

Jacopo Pontormo e Rosso Fiorentino estão entre os mais emblemáticos artistas dessa geração. Dominados pelo temperamento melancólico, preferiam o tácito isolamento ao convívio generoso e vivaz. Neles, as certezas outrora encontradas na relação do ser humano com a natureza davam lugar a abstrações intelectuais. De fato, a própria relação com a natureza deixava de ser entendida como a solução de um problema para ser propositalmente problematizada, e não em claros termos científicos, mas, antes, através do direcionamento dos interesses para a alquimia, a magia e o ocultismo.

Romano Alberti, pintor profundamente ligado à fundação da *Accademia di San Luca*, em Roma, dirá, em 1585, que os pintores se tornam melancólicos porque precisam fixar as imagens (*fantasmati*) no intelecto. Contudo, ele também lembra, valendo-se de Aristóteles, que quase todos os indivíduos "engenhosos e prudentes foram melancólicos"[7]. Era a confirmação de um pensamento que levou todo o século para se consolidar, sendo revalidado diversas vezes. Por exemplo, o pintor e tratadista Paolo Pino, em 1548 e em um contexto que antepunha os modelos florentino e veneziano, havia dito que "a pintura não deseja labor corporal; ao contrário, mantém o homem quieto e melancólico, com as virtudes naturais fixadas na ideia"[8]. Trata-se de um artista que atua sobretudo com a mente e que tem o corpo como instrumento desse poder. Ora, não está aqui o surgimento do artista moderno, este que perdura até nossos dias?

De toda forma, é preciso ressaltar que para esses artistas não mais bastavam as regras para transpor os objetos que viam para suas pinturas e esculturas. Era preciso fixá-los na mente, de modo que a técnica assim se convertia em operação especulativa. Se isso só foi registrado a partir de Paolo Pino e Romano Alberti, deve-se lembrar que se tratava de uma característica inaugurada já com a geração de Pontormo e Rosso. O grande problema desse método operativo, contudo, é que o pensamento reluta em ser fixado, posto que é avesso às limitações; em vez disso, quer ser livre, sobretudo nos tipos melancólicos.

Um dos traços característicos dos melancólicos é a dificuldade de se concentrar em um único assunto. O pensamento desses indivíduos autonomiza-se, desdobra-se, escapa. Sempre às voltas com mais de um objeto, o melancólico procura relacioná-los a todo custo, mas preferindo as uniões paradoxais, em que o resultado é inusitado e original. Nesse sentido, é muito elucidativa uma passagem de Torquato Tasso, em que ele explica o temperamento melancólico da seguinte forma:

> E certamente não foi mais difícil vencer a quimera do que superar a melancolia, a qual mais à hidra do que à quimera poderia assemelhar-se, pois mal o melancólico cortou um pensamento, imediatamente outros dois nascem dali, e por eles com mortais mordidas é traspassado e lacerado[9].

7 ALBERTI, 1585, pp. 17-18.
8 PINO, 1548, f. 31r.
9 TASSO, 1958, II, I, pp. 266-267: *E per fermo non fu più faticosa operazione il vincer la chimera che 'l superar la maninconia, la qual più tosto a l'idra ch'a la chimera potrebbe assomigliarsi, perch'a pena il maninconico ha tronco un pensiero, che due ne sono subito nati in quella vece, da' quali con mortiferi morsi è trafitto e lacerato*.

Será então fácil perceber que a imaginação assume um papel fundamental nesse novo cenário. Certamente que esse também era um componente importante para autores como Alberti e Varchi, pois enquanto um buscava uma imitação da natureza em que estivesse presente algo de universal, por isso insistindo em associar a pintura à retórica[10], o outro afirmava que essa imitação deveria ser feita com "artifício", engenho. Contudo, para artistas como Pontormo e Rosso, às voltas com o que já foi chamado de "experimentalismo anticlássico"[11], ou para os maneiristas que surgiriam depois deles, a importância atribuída à imaginação foi potencializada. Ora, para imaginar é preciso deixar de ver. Sabemos, melhor do que qualquer outra época, que a visualização excessiva de imagens tem o poder de limitar a imaginação. Foi justamente por compreender isso que esses artistas voltaram-se para si. De fato, não apenas estavam cientes de que para imaginar é preciso deixar de ver, mas também sabiam que é preciso ver além do visível. Assim, buscaram por algo ainda não criado, algo que fosse sofisticado e aristocrático, impregnado por um hermetismo erudito, extravagante, excessivo e excêntrico; o "estilo *estiloso*" (*stylish style*), como definiu Shearman[12]. Nessa busca, é bem verdade, muitos se perderam, e Hauser nota isso em tom patético e pujante:

> [...] o número de excêntricos e psicopatas entre artistas aumenta dia a dia. Parmigianino dedica-se à alquimia em seus últimos anos, torna-se melancólico e negligencia por completo sua aparência. Pontormo sofre desde a juventude de graves crises de depressão e torna-se cada vez mais tímido e reservado com o passar dos anos. Rosso suicida-se. Tasso morre mergulhado em escuridão mental. El Greco senta-se atrás de janelas com cortinas em plena luz do dia, para ver coisas que um artista da Renascença provavelmente seria incapaz de enxergar, mas que um artista da Idade Média teria sido capaz de ver, mesmo à luz do dia[13].

Estamos diante de uma *crise do espírito*. Não, é claro, na forma como definiria Paul Valéry após a grande desilusão que se abateu sobre os ideais civilizacionais europeus com o fim da Primeira Guerra Mundial[14]. Se o século XX iniciava-se a partir de um pessimismo generalizado, sentimento que seria ainda potencializado com a ascensão do nazismo e do fascismo nos anos que se seguiram, a Itália dos maneiristas apresentava uma situação menos grave e dramática, a qual ainda pôde ser mitigada através do recurso ao princípio da *discordia concors* para conferir sentido àquelas inquietações.

Neste ponto, portanto, não será preciso levar em consideração as mortes de Leonardo da Vinci (1519) e Rafael (1520), a Reforma protestante (1517) ou o Saque de Roma (1527). São todos eventos notáveis e certamente marcantes para aquela geração, mas, isoladamente, não podem ser considerados determinantes para a mudança de comportamento que aqui interessa. Não há comparação entre esses problemas e as grandes tragédias mundiais do século XX.

Agora, proponho que seja feita uma diferenciação entre esse "desacordo harmônico" expresso pela fórmula *discordia concors* e a "harmonia dos opostos" que caracteriza a *concordia discors*, embora esteja ciente de que essas expressões já foram

[10] De fato, esse é um dos motivos que faz com que Alberti divida a pintura em três partes (circunscrição, composição e recepção da luz), evocando, assim, as três partes criativas da retórica clássica (*inventio*, *dispositio* e *elocutio*) (cf. ALBERTI, 1999, p. 108). Cf. ainda Paolo Pino, que afirma que a pintura é composta de desenho, invenção e colorido, consolidando, desse modo, a aplicação dessa estrutura à pintura (PINO, 1548, f. 15r).

[11] Cf. PINELLI, 1981.

[12] SHEARMAN, 1978, p. 19.

[13] HAUSER, 2003, p. 397.

[14] VALÉRY, 1919.

utilizadas como sinônimas[15]. Isso porque aqui não interessa destacar algo derivado da concordância natural que há entre os quatro elementos constituintes da matéria (terra, água, fogo e ar), mas sim o espanto proporcionado pela constatação de que mesmo aquilo que aparentemente está em desacordo pode produzir um resultado harmonioso e satisfatório. Os maneiristas, intuitivamente, conheciam esse princípio; assim, libertaram-se e permitiram-se estabelecer conexões entre as coisas mais estranhas e opostas[16].

Para esses artistas, composições centralizadas e simétricas tiveram seus eixos deslocados para as margens das pinturas. Nos rostos, surgiram expressões enigmáticas, taciturnas e lânguidas. São personagens que se entreolham ou fitam o espectador como que a suplicar por uma resposta a uma pergunta não enunciada, mas apenas sentida. E nesse ritmo estranho e aprazível, a expressividade das formas de Pontormo, Rosso ou, no final do século, El Greco, projeta-nos para os momentos de maior abstração linear de Ingres ou mesmo para o expressionismo alemão. Em sentido oposto, mas complementar, os tecidos e joias luxuosos da *Leonor de Toledo* pintada por Bronzino[17] remetem-nos ao preciosismo dos mosaicos bizantinos de Ravena ou nos projetam para as mulheres aristocráticas e suntuosas de Gustav Klimt, para as poderosas e sedutoras *femmes fatales* de Gustave Moreau.

Para concluir, gostaria de lembrar que o presente e o futuro não são determinados por certezas. Há, talvez, períodos em que prevaleça um sentimento de otimismo e confiança em relação à concretização de certos ideais e períodos em que a descrença e o desânimo são preponderantes. Realizada em 2016, a 32ª Bienal de São Paulo recebeu o título de "Incerteza viva". Os curadores recorriam assim ao *princípio da incerteza*, pressuposto da mecânica quântica criado pelo físico Werner Heisenberg em 1927[18]. Segundo esse princípio, que leva em conta um sistema com duas variáveis a serem observadas, há um limite de precisão com que se pode medir a posição e o momento linear de uma partícula; quanto menor a incerteza em relação a uma dessas variáveis, maior será a incerteza em relação à outra. As correspondências possíveis de uma ideia como essa com as ciências humanas e sociais são fáceis de prever. Quanto mais se conhece um problema, menos se entende outro que a ele está relacionado. Conhecer profundamente o contexto cultural dos humanistas e artistas florentinos no início do século XVI permite-me entender, no mesmo nível, as estruturas psicológicas daquela época? É provável que não, pois faltam-me dados precisos em um dos casos. Eis então que a incerteza se apresenta, e o historiador da arte vê-se indeciso diante da encruzilhada.

No mundo contemporâneo, tudo isso assume proporções gigantescas, como bem atestam as questões norteadoras desta 32ª Bienal. Ecologia, aquecimento global, extinção de espécies com a consequente perda da diversidade biológica, o iminente colapso ambiental cultivado e preparado pela própria humanidade[19], instabilidades econômicas e políticas, injustiças na distribuição de riquezas e, como consequência, grandes fluxos migratórios são todos agentes produtores de incertezas e medos. E é diante desses problemas que o Maneirismo recobra seu sentido para nossa época. De fato, no texto *Incerteza viva*, o curador, Jochen Volz, apresenta várias passagens que parecem descrever o pensamento maneirista. Por exemplo, ele diz:

15 Cf. HENEVELD, 2014.
16 Cf. HOCKE, 1974, pp. 23-24.
17 Uffizi, Florença.
18 Cf. o texto *Incerteza viva*, de Jochen Volz, in: VOLZ-PRATES, 2016.
19 Cf. MARQUES, 2018.

> Embora [a incerteza] esteja atrelada à palavra crise, não é equivalente a ela. A incerteza é, acima de tudo, uma condição psicológica ligada a processos individuais ou coletivos de tomada de decisões e representa o entendimento e o não entendimento de problemas concretos[20].

Trata-se, se se quiser, de um modo de compreender o Maneirismo muito mais preciso do que algumas das várias tentativas empreendidas ao longo do século XX. E, naquilo que aqui pode ser relacionado com o tema da *discordia concors*, Volz ainda complementa:

> Ao contrário do que ocorre em outros campos, na arte a incerteza aponta para a desordem, levando em conta a ambiguidade e a contradição[21].

Uma vida permeada por incertezas e contradições. Talvez seja possível pensar a época de Pontormo, Rosso e dos maneiristas que se lhes seguiram como o primeiro grande momento moderno de incerteza, momento em que a confiança na razão que caracterizava o Renascimento foi questionada. Depois disso, instalou-se uma aparente sensação de segurança proporcionada pelos avanços da ciência, mas o trauma causado pelas revoluções do século XIX – sobretudo 1848 e 1871 – e pela 1ª Guerra Mundial fez com que as incertezas se propagassem de forma generalizada pela civilização ocidental. De lá para cá, estamos aprendendo a viver nessa espécie de *discordia discors*, isto é, nesse desacordo absoluto que tantas vezes parece descrever nosso presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALBERTI, Romano. *Trattato della nobiltà della pittura*. Roma: Francesco Zannetti, 1585.

BATTISTI, Eugenio. *Renacimiento y barroco*. Madrid: Cátedra, 1990.

HENEVELD, Amy. "Concordia discors: l'harmonie de l'écriture médiévale", *Médiévales*, n. 66, 2014, pp. 25-41.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

MARQUES, Luiz. *Capitalismo e colapso ambiental*. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

PINELLI, Antonio. "La maniera: definizione di campo e modelli di lettura". In: ZERI, Federico (org.). *Storia dell'arte italiana*. V. 6, I. (Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento – Volume Secondo: Dal Cinquecento all'Ottocento – I. Cinquecento e Seicento.) Torino: Giulio Einaudi, 1981, pp. 87-181.

[20] VOLZ-PRATES, 2016, p. 8.
[21] VOLZ-PRATES, 2016, pp. 8-9.

PINO, Paolo. *Dialogo di pittura*. Vinegia: P. Gherardo, 1548.

SHEARMAN, John. *O Maneirismo*. São Paulo: Cultrix – Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

TASSO, Torquato. *Dialoghi*. A cura di E. Raimondi. Firenze: Sansoni, 1958.

VALÉRY, Paul. "La crise de l'esprit", *La Nouvelle Revue Française*, n. 71, Août 1919, pp. 321-337.

VARCHI, Benedetto. *Due lezzioni di M. Benedetto Varchi*. Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549.

VOLZ, Jochen; PRATES, Valquíria (org.). *Incerteza viva: processos artísticos e pedagógicos. 32ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

Marginalidade e Transgressão
A participação Feminina na Arte Postal e o Grupo Polvo de Gallina Negra (décadas de 1970-1980)

Almerinda Silva Lopes
UFES/CNPq/CBHA

RESUMO

Este artigo discorre sobre a atuação do grupo mexicano de ativistas feministas, denominado Polvo de Gallina Negra, criado no início da década de 1980, cujas propostas ativistas desenvolvidas em contextos diversos e à margem das instituições culturais, discutiam e denunciavam o machismo, a desigualdade de gênero, a discriminação, a violência sexual e o feminicídio imposto às mulheres, e exigiam leis mais severas para punir os violadores e os assassinos. Para obter maior alcance e difusão dessas ideias enviaram os registros dessas ações e desenhos em que as integrantes do grupo se apresentavam como heroínas de histórias em quadrinhos ou que ironizavam a política local foram serializados e enviados como trabalhos de arte postal a artistas, a feministas e à imprensa de diferentes partes do mundo.

Palavras-chave

Arte Postal. Censura. Mulheres artistas. Ativismo.

*

ABSTRACT

This article discusses the work of the Mexican group of feminist activists, called Black Chicken Dust Group, created in the early 1980s, whose activist proposals developed in different contexts and on the fringes of cultural institutions, discussed and denounced machismo, inequality of gender, discrimination, sexual violence and feminicide imposed on women, and required stricter laws to punish rapists and murderers. To further reach and disseminate these ideas, they sent records of these actions and drawings in which group members presented themselves as comic book heroines or mocked local politics were serialized and sent as postal artworks to artists, feminists, and the press from different parts of the world.

Keywords

Postal Art. Censorship. Women artists. Feminist activism.

O desenvolvimento da Arte Postal na América Latina coincidiu com o período de exceção política, da contracultura, de mudança dos paradigmas artísticos, de efervescência dos movimentos internacionais em favor dos direitos civis, pela manutenção dos ideais democráticos, e dos movimentos feministas. Tais pautas embora acolhidas com entusiasmo, a sua defesa, veiculação e prática, não ocorreriam, na maioria dos países da América do Sul, sem o enfrentamento de inúmeras barreiras e oposições, mediante perseguições e ameaças impostas aos ativistas, artistas e intelectuais pelos regimes autoritários em vigor.

No caso específico da arte, a apreensão e destruição de obras, o fechamento de exposições, prisão e ameaça aos respectivos artistas que desrespeitassem as determinações da censura ou o poder instituído, não seriam suficientes para intimidar ou desestimular grande parte da geração de jovens que então emergia, de seus propósitos e convicções político-críticos e poéticos. Mas era preciso "estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte", como dizia a letra da canção de Caetano Veloso (1968), usando de perspicácia e de gramáticas visuais e semânticas que não fossem compreendidas ou não estivessem acessíveis aos olhos dos órgãos repressores. Isso de confirmaria pela rápida adesão de muitos artistas jovens à Arte Conceitual e a alguns de seus desdobramentos como a Arte Correio, cuja estratégia mais ousada de que lançariam mão na época, foi a criação de uma rede subterrânea para ampliar a circulação de mensagens e imagens, as quais, não raramente, contestavam a falta de liberdade e a repressão militar. A diversidade de trabalhos postados confirmava tanto a diversidade e heterogeneidade da produção dos usuários da rede com o caráter democrático da rede, dada a inexistência de critérios e condições para o envio. Embora se saiba que nos anos 1960 e nas décadas seguintes, algumas mulheres artistas foram pioneiras na adesão às novas linguagens artísticas, em contraposição seriam os homens quem iria angariar maior reconhecimento e inserção na história da arte.

Se o anonimato da rede de arte postal funcionou como um estímulo à participação de um número bastante expressivo de mulheres latino-americanas, salvo raras exceções, os trabalhos que elas postaram na rede não revelaram um viés feminista, nem um engajamento político declarado ou explícito, ou seja, não fariam referência à repressão política, à condição subalterna da mulher, à violência, à misoginia, estupro, morte e à desigualdade de gênero.

Os trabalhos de teor crítico permaneceriam guardados, até a redemocratização dos respectivos países, temendo possível apreensão e identificação da autoria dos trabalhos, no caso de haver violação da correspondência pelos órgãos de repressão militar. Talvez por isso, foram também muito raros os casos de mail artistas mulheres que constituíram coletivos femininos e feministas, embora algumas participassem de coletivos mistos, como foi o caso de Vera Chaves Barcelos integrante do Grupo Nervo Óptico (no Brasil) e de Graciela Gutierrez Marx (1941), que entre 1977 e 1983, atuou em parceria com o artista e poeta visual Edgardo-Antonio Vigo (1928-1997), constituindo a GEMARXVIGO (Argentina), sigla com a qual também assinavam os trabalhos postados[1].

Na década de 1980, com o processo de redemocratização, é que o corpo feminino assumiria uma dimensão mais declaradamente política na América Latina, como atestam as ações performáticas do Grupo *Polvo de Galina Negra*, ao qual dedicamos este texto. Criado por artistas feministas cujo propósito era inicialmente dedicar-se à arte postal, enquanto meio de denunciar a crescente violência contra a mulher.

[1] Na década de 1970, Vigo trabalhou com o Grupo de los Trece, vinculado ao Centro de Arte e Comunicação de Buenos Aires (CAYC), cujos integrantes desenvolviam propostas em suportes e linguagens variadas: arte conceitual, ações experimentais, Arte Povera, Instalações, além de Arte Postal e Poemas Visuais.

Breve panorama sócio-político do México e as transformações da arte e da cultura 1960/80.

Nas décadas de 1960 e 1970, o México não passou por regime ditatorial, diferentemente do que ocorreu em grande parte dos países latino-americanos. Entretanto, foram registrados naquele país, nessa mesma época, inúmeros casos de violência, repressão, perseguição, além do massacre de estudantes e trabalhadores, situação similar ao que ocorria nos países em regimes de exceção.

Entre o final da II Guerra Mundial e a metade da década de 1960, aquele país vivenciou um período de estabilidade política e desenvolvimento econômico, conhecido como "milagre econômico", período em que a educação pública, a arte e a cultura receberam também investimentos e registraram avanços consideráveis, como a ruptura com a longa herança do muralismo pela nova geração de artistas, bem como a inauguração do Museu Nacional de Antropologia e do Museu de Arte Moderna, na Cidade do México.

A estabilidade da economia e a elevação do produto interno bruto (PIB), não impediram o aumento dos índices de pobreza, atribuídos principalmente à elevada migração de agricultores para as áreas urbanas e ao descontrole do crescimento demográfico na periferia das grandes cidades.

O aumento da classe média e do acesso à informação, parecem ter contribuído, para que jovens estudantes universitários e secundários e trabalhadores mexicanos, inspirados no movimento estudantil francês de maio de 1968, iniciassem um período de greves e manifestações públicas sem precedentes na história do país. Enquanto os estudantes exigiam do governo maior autonomia das universidades e reformas de ensino, os operários exigiam melhores salários e condições de trabalho, mas todos se mantinham unidos e mobilizados contra o sistema governamental hermético, centralizador, repressivo e machista, do PRI (Partido Revolucionário Institucional), partido que se mantinha no poder desde sua criação em 1928, sem qualquer participação popular.

Apesar do "movimento pacífico e civilizado" dos estudantes, em setembro de 1968, as tropas militares ocuparam a Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), o que aumentou a tensão e levou o Reitor da Universidade, Javier Barros Sierra, a assumir a liderança do movimento estudantil. À medida que aumentava o apoio da população ao movimento, crescia também a truculência da polícia nos confrontos com os estudantes e a indiferença do governo às reivindicações. Isso levaria os estudantes a se oporem à realização das Olimpíadas na capital mexicana, em outubro daquele ano, acusando o governo de usar os jogos para empanar os problemas sociais e as reivindicações de trabalhadores e estudantes, e fazer apologia internacional da modernização Cidade do México em sua administração.

No dia 02 de outubro de 1968, quando milhares de estudantes aguardavam na Praça das Três Culturas, no bairro de Tlatelolco, a realização de reunião e a decisão sobre a continuidade ou não do movimento, foram, então, covardemente atacados. A praça foi invadida por cerca de 5.000 policiais, 200 tanques de guerra, caminhões e helicópteros, que não só ocuparam e sobrevoaram a praça, como abriram fogo contra os estudantes, jornalistas, transeuntes e até contra os prédios vizinhos, atingindo moradores que, das janelas, apoiavam o movimento. O saldo do massacre foi estimado em mais de 3.000 vítimas, entre mortos, feridos, presos e desaparecidos, o que desarticulou o movimento, com a morte ou a prisão dos líderes estudantis. A tragédia e o terror não impediriam,

porém, que o movimento estudantil de 1968 se tornasse símbolo da mais profunda rejeição ao autoritarismo no México[2].

A tais acontecimentos seguiu-se um período de forte repressão política, militar e paramilitar, formado por jovens treinados pelo governo, com o intuito de desarticular os movimentos populares e de esquerda, o que gerou novos embates e repressão aos estudantes. A mais violenta ação desses paramilitares ficou conhecida como *El Halconazo* (O Falcão) ou *Massacre de Corpus Christi* (em 10 de junho de 1971), que matou cerca de 120 estudantes, gerou a prisão e o desaparecimento de muitos militantes, e levou o escritor peruano Mario Vargas Llosa a acusar o governo mexicano de constituir uma "ditadura perfeita". Ao longo da década os movimentos organizados continuaram, porém, ativos, exigindo reformas e questionando a expansão dos gastos do governo e a corrupção. Na década de 1980, o desdobramento desses problemas e a queda dos preços do petróleo fariam o México afundar em profunda crise econômica, o que gerou a contenção dos salários, aumento da dívida externa, instabilidade e desigualdade social.

No que tange à condição feminina, manteve-se nesse período similar à do Brasil e outros países da América Latina, dada a mesma origem histórica, patriarcal e cultural, permanecendo reféns do machismo, do preconceito e da violência. Além disso, continuavam com menor índice de escolaridade, menores salários e inserção social, em relação aos homens. Alguns direitos sociais e políticos seriam angariados pelas mexicanas, graças à adesão e engajamento de um número expressivo representantes da classe média, principalmente de estudantes secundárias e universitárias, professoras e artistas. Isso fortaleceu os movimentos organizados de mulheres de diferentes setores, fazendo crescer a participação e a pauta de reivindicações das feministas.

Foi nesse contexto que surgiu, o primeiro grupo de artistas feministas no México, o *Polvo de Gallina Negra* (junho de 1983), constituído inicialmente por Mónica Mayer, Maris Bustamante e pela fotógrafa profissional Hermínia Dosal (1945). Essa última permaneceu pouco tempo no grupo, alegando que sua produção não se afinava estética e politicamente com o foco feminista das propostas do grupo.

O coletivo feminino Polvo de Gallina Negra (1983-1993)

As artistas visuais Maris Bustamante (1949) e Mónica Mayer (1954), atuavam individualmente desde a década de 1970, desenvolvendo propostas com um direcionamento sócio-político, envolvendo questões relativas a sexualidade, preconceito e violência contra as mulheres. Bustamante estudou, entre 1968 e 1973, na Escola Nacional de Pintura, Escultura e Gravura "La Esmeralda", uma das academias mais conceituadas do México. Com os ex-colegas dessa Escola: Alfredo Munõz, Melquíades Herrera e Ruben Valência, a jovem artista constituiu o *No-Grupo* (1979-1983), que promovia intervenções urbanas de natureza sócio-política e postava os registros na rede de arte postal. Com esse gênero de propostas conceitualistas bem-humoradas, que faziam referência aos tabus sexuais e "às estruturas familiares, educacionais, políticas e museológicas" o No-Grupo representou o México na mostra de arte postal da 10ª Bienal de Paris (1977), curada por Jean-Marc Poinsot.

As ideias e ações do No-Grupo, ganharam destaque nas reflexões do crítico peruano, radicado no México, Juan Acha (1916-1995), que se referiu ao papel social e ao

[2] Sobre o assunto video: Chávez, Alícia Hernández, 2000, pp. 420 a 465; Camín, Héctor A. & Meyer, Lorenzo, 2000, pp. 266-280.

viés político-crítico das práticas não-objetuais desse coletivo, como peculiaridades da produção conceitual de outros latino-americanos[3].

Mónica Mayer estudou na Escola Nacional de Artes Plásticas do México (ENAP) e fez mestrado em Sociologia da Arte, no Goddard College, Estados Unidos, nos anos 1970, quando teve contato com os movimentos feministas naquele país. Todavia, a artista afirma ser feminista desde o tempo de estudante na academia mexicana, onde "escutava frequentemente de seus colegas que as mulheres, por questões biológicas, não eram tão boas artistas quanto os homens, pois a criatividade se diluía com a maternidade" [4]. Inspirada nas pautas do movimento feminista, Mayer realizou após o retorno à terra natal a proposta emblemática *El Tendedero* (O Varal), para o Salão *Novas Tendências* 1977/1978, no Museu de Arte Moderna da Cidade do México. Trata-se de um varal repleto de pequenas folhas de papel rosa, presas com clipes, contendo relatos de violência sofridos por mulheres anônimas, cuja leitura impactou os funcionários e os visitantes daquela mostra institucional.

Fig. 1. Mónica Mayer, *El Tendedero – O varal*, 1978-2018.
Estrutura de ferro, corda, papel e prendedores de roupa. Dimensões diversas

Essa instalação *in progress* foi remontada, subsequentemente, em outros países da América Latina e nos Estados Unidos, contendo depoimentos de voluntárias locais, sendo que a artista passou a selecionar e a digitalizar os depoimentos mais tocantes, postando-os nas redes sociais. Mayer procurava antes se informar sobre os índices e o gênero de violência mais frequente contra as mulheres, como ocorreu em 2018, Buenos Aires, na Argentina, onde remontou *El Tendedero*, no Malba, como parte da mostra ali realizada. Ciente de que 93% das mulheres argentinas já haviam sofrido algum tipo de assédio sexual, reformulou a frase impressa nos cartões rosa, em relação às versões anteriores: Qual foi a primeira vez que a maltrataram ou a acusaram por ser mulher? Embora algumas se referissem à descriminação, ao desrespeito e à violência doméstica, muitas se sentiriam encorajadas a falar de assuntos traumáticos que tiveram que silenciar.

[3] Acha foi professor da Escola de Artes Plásticas "La Esmeralda", e conheceu os integrantes do grupo no tempo em que lá estudaram.
[4] MAYER, In: COSTA, Priscila, 2011, p. 11.

Segundo Mayer, tais relatos representavam um avanço na história do país e das mulheres, pois o assédio sexual e o estupro eram silenciados, por "motivo de desconforto", ou tidos como tabu[5]. Por ameaça, vergonha, medo de censura, muitas mulheres vítimas de violência na infância ou na juventude se consideram culpadas e guardam para si o trauma sofrido.

El Tendedero impactou Maris Bustamante, que afirma ter percebido a estrita relação entre arte e realidade, e um enfrentamento corajoso ao machismo, pelo viés do simbólico e do político-social. A artista afirma que a visita à exposição de Mayer, a instigou a fazer trabalhos artísticos em que assumisse uma posição política feminista. Mas para isso "seria preciso me distanciar de valores que aprendi em minha casa e no ambiente cultural imediato, pois como os valores eram tradicionais e verticais, decidi que por ser mulher tinha que me ajudar a superar muitos obstáculos, hoje claramente definimos como sendo questões de gênero" [6].

O *Polvo de Gallina Negra* definiu como principais objetivos de ação: Mudar a imagem da mulher nos meios de comunicação; Fazer valer suas opiniões no meio artístico; Mudar as estruturas dominantes para facilitar a inserção das mulheres. Almejava atingir, ainda, um público mais amplo que aquele que visita exposições em museus e galerias, investindo em processos de comunicação ainda pouco usuais na época. A primeira proposta do grupo denominou-se *Receita para pôr mau-olhado nos estupradores ou O respeito pelo direito ao corpo alheio é a paz* (1983). Consistiu na participação das artistas da *Marcha contra a violação sexual* (em 07 de outubro de 1983). Após esse evento, vestidas com fantasias de bruxa, prepararam uma poção mágica em um caldeirão, não para curar mau-olhado - como reza a antiga crença folclórica -, mas para pôr "olho-gordo" nos estupradores de mulheres. Pequenas porções da receita foram distribuídas, no local onde a ação foi realizada, o Hemiciclo Juarez (Monumento ao estadista Benito Juarez)[7], na área central da Cidade do México), e enviada pelo correio a artistas, autoridades e intelectuais, em um pequeno envelope lacrado, contendo na parte externa o carimbo da logomarca do grupo, uma galinha preta.

Procuravam conscientizá-los da necessidade de se engajarem no combate à violência contra a mulher, com a criação de leis que punissem esse tipo de crime, e mostrar às mulheres a importância de denunciarem a violência e de se engajarem em defesa da igualdade de gênero. A escolha desse monumento não ocorreu por acaso.

Visava chamar atenção da sociedade para os alarmantes índices de feminicídio na Cidade Juárez, no estado de Chihuahua, fronteira com o Texas (Estados Unidos) - zona de conflito por disputa de terras e tráfico de drogas -, sem a prisão e identificação dos assassinos[8].

[5] Mónica Mayer, 2018, p. 37.
[6] Bustamante, depoimento a Maurício Marcin, 2011.
[7] Benito Juárez, estadista e líder mexicano de origem indígena, ocupou a presidência do México cinco vezes (1857-1872).
[8] O termo *femicídio* tenha sido usado pela pesquisadora sul-africana Diana Russel, em 1992, mas o citado cenário mexicano levou a antropóloga e pesquisadora da UNAM, Marcela Lagarde y de Los Rios, a utilizar o termo pela primeira vez na América Latina. A eleição de Marcela Lagarde deputada federal e a pressão de ativistas, artistas feministas e pesquisadoras, contribuíram para tornar a legislação mexicana a mais dura contra o feminicídio no México, imputando aos criminosos a pena de 40 a 60 anos de prisão. No Brasil, somente em 2015 foi criada legislação específica para punir esse tipo de crime, mas as penas seriam brandas, não inibindo a ação dos criminosos (Modelli, 2016).

Fig.2. Grupo Polvo de Gallina Negra. Receita para pôr mau-olhado em estupradores, 1983.

Em outra ação denominada, *As Mulheres artistas mexicanas* ou *Precisa-se de uma esposa* (1984), Mayer e Bustamante, ambas grávidas, fizeram conferências em escolas de ensino fundamental e médio, de várias localidades do México, denunciando o uso sexista da imagem da mulher na arte e mídia, além da condição desigual e a violência enfrentada por ela no trabalho e no ambiente doméstico. Discorriam, ainda, sobre as estruturas de poder e o arquétipo da boa e da mãe má, que remonta ao maniqueísmo dos contos de fadas, em que as bruxas são sempre mulheres más, enquanto as boas nunca agem por si, mas dependem do poder mágico de um homem para salvá-las: o príncipe encantado. Desde pequena a figura feminina é moldada social e culturalmente, para ser frágil e bela como nos contos de fadas. Em nenhuma história tradicional ela é valente e corajosa, a ponto de libertar-se com esforço próprio, mas é através do homem que a mulher se liberta[9].

Após a criação do coletivo, as artistas continuaram produzindo e enviando trabalhos de arte postal em que posavam de super-heroínas, de cujas bocas saem balões contendo sons onomatopeicos, ou imagens que ironizavam membros da política mexicana da época, elaborados a quatro mãos, remetendo aos quadrinhos, serializados por meio de cópias eletrostáticas ou fotocópias, com interferências de diferentes materiais. Segundo as integrantes do grupo, a recorrência ao correio foi imprescindível "para difundir o trabalho massivamente", mas também para demonstrar a insatisfação com "o autoritarismo das estruturas governamentais", sendo também uma "forma direta

[9] BELOTTI, Elena G., apud GUERRA, Raquel, 2006, pp. 85-86.

de nos colocarmos em contato com aqueles que queríamos, sem burocracia do meio, interlocutores e sem especialistas em discagem" [10].

Fig.3. Grupo Polvo de Gallina Negra. *Mónica Mayer e Maris Bustamante como heroínas do tempo do patriarcado* – Projeto Madres -, 1983.

O projeto de duração mais longa e marcante foi *Madres* (1987), que se desdobrou em vários eventos: o primeiro consistiu em enviar trabalhos de arte postal em que as artistas

[10] MAYER, Mónica e BUSTAMANTE, Maris, 2011, p. 179. Para melhor avaliação do significado que atribuíam à arte correio, a segunda artista citada destacava, no mesmo depoimento, que chegavam a fazer 300 postagens mensais.

discutiam questões relativas à maternidade ou ao relacionamento entre mães e filhas; o segundo foi um evento imaginário em que as filhas destruíam o arquétipo da figura mitificada ou santificada da mãe, que, segundo as artistas, impede as mulheres de se libertarem e adquirirem independência; o terceiro foi o concurso *Carta a minha mãe*, em que o público era convidado a escrever uma carta para a mãe falando aquilo que nunca ousou dizer pessoalmente, parodiando, assim, os concursos públicos patrocinados pelo governo, através do jornal direitista *Excélsior*; o quarto foi uma noite de poesia sobre a maternidade, que contou com a participação de artistas e poetas; o quinto e último consistiu na apresentação das artistas no programa de televisão, *Nuestro Mundo*, apresentado ao vivo pelo jornalista Guillermo Ochoa.

Neste último caso, Mayer e Bustamante, novamente grávidas, colocaram um avental contendo uma falsa barriga no jornalista, que assumiu a função de "mãe por um dia". O jornalista/mãe tomou o remédio contra náuseas oferecido pelas artistas e desempenhou as tarefas exercidas diariamente por qualquer mãe: cuidar da filha mais velha (uma boneca de ventríloquo com um tapa-olho); fazer compras, arrumar a casa, cozinhar, lavar, passar, ir ao cabeleireiro e à manicure. Ao final do programa, visto por 200 milhões de pessoas de diferentes partes do mundo, pela cadeia internacional Televisa, o apresentador-mãe foi coroado de "Rainha do lar" [11]. Curiosamente, durante a transmissão, muitas mulheres ligaram para a emissora para registrar sua indignação contra as artistas, por ironizarem a maternidade, atestando não terem entendido o propósito da ação, que consistiu em:

> (Mostrar) a necessidade de as mulheres exercerem a cidadania, desnaturando o corpo feminino de sua inclinação à maternidade, revisando os discursos sobre a sexualidade e discorrer sobre as intersecções entre os discursos de gênero e as práticas inerentes às instituições estatais, religiosas, educativas, familiares e até artísticas[12].

Fig. 4. Coletivo Polvo de Gallina Negra. *Ação performática*, 1987 *Jornalista Guillermo Ochoa é eleito Mãe por um dia* - Encerramento do Projeto Madres III.

[11] CANO, Rosana B., 2011.
[12] Id.

A ação, em seus diferentes desdobramentos, gerou grande volume de documentação, que foi enviada a feministas, artistas e à imprensa, com o título de *Igualdade, Liberdade e Maternidade*. Um desses envios: *Más allá de la Vanguardiaa, la transmaternidad*, foi dedicado à ativista Rosario Ibarra, cujo filho, Jesus Ibarra, militante de esquerda, e acusado de pertencer a um grupo armado, foi preso e desapareceu, sem que ela descobrisse seu paradeiro, apesar de nunca deixar de procurá-lo - fato esse similar ao que ocorreu no Brasil com a estilista Zuzu Angel (1921-1976), cujo filho desapareceu durante a ditadura militar. Outra postagem foi um "*Epitáfio* àquela que ao converter-se em mãe morre como mulher; àquela que morre por aborto clandestino; àquelas mães que morrem de tristeza quando seus filhos são assassinados na guerra, ou não sobrevivem à tortura; àquela que entrega sua vida inteira aos filhos".

Durante os dez anos de atuação, o grupo empreendeu marcante luta contra a violência, o machismo, a desigualdade de gênero, a violação sexual, a discriminação, entre outras formas de desrespeito à mulher, numa sociedade patriarcal e predominantemente católica. Promoveu ações que tocavam nesses problemas tabus, de maneira direta, corajosa e paródica, chamando a atenção do poder público para a necessidade de maior engajamento feminino, obrigando a criação de leis mais severas de combate à violência contra a mulher, sendo hoje o México o país que aplica as penas mais severas aos estupradores, em toda a América Latina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUSTAMANTE, Maris e MAYER, Mónica (entrevista a Maurício Marcin). Polvo de Gallina Negra. IN MARCIN, Maurício (Coord. Editorial). *Arte Correo.* Cidade do México: Museo de la Ciudad de México, 2011, pp. 177-188.

CAMÍN, Héctor Aguilar & MEYER, Lorenzo. *À Sombra da Revolução Mexicana.* História Mexicana Contemporânea, 1910-1989. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: EDUSP, 2000. Coleção Ensaios Latino-Americanos.

CANO, Rosana B. Maternidad, arte y ciudadanía: Proyecto Madres del grupo Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer). *Revista Karpa 4.1-4.2.* Los Angeles/Califórnia (USA), Journal of Theatricalities and Visual Culture. Disponível em: htto://www.calstatela.ed/mise/karpa/karpa 4.2/site%20Folder/rosana.html.

CHÁVEZ, Alícia Hernández. *México: Breve História Contemporánea.* México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

COSTA, Priscila. Na terra do nunca: cultura visual, arte e maternidade. Revista Apotheke, Florianópolis, v. 4, n. 2, ano 4, 2018.

GUERRA, Raquel Diniz. Mulher e discriminação. Belo Horizonte: PUC/Faculdade Mineira de Dioreito, 2006 (dissertação de mestrado).

MAYER, Mónica. Arte feminista e “artivismo” na América Latina: um diálogo entre três vozes, In: Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980. Curadoria e textos Cecília Fajardo- Hill, Andrea Giunta. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 37-41.

MODELLI, Lais. “Feminicídio: como uma cidade mexicana ajudou a balizar violência contra mulheres”. BBC News Brasil, 12 dez. 2016. Disponível em: www.bbc.com/portuguese/internacional/38183548. Acesso em 15/08/2019.

Uma História do Impressionismo no Brasil
Possibilidades e estratégias

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO
É possível falar em pintores impressionistas brasileiros? Durante alguns anos evitei essa questão, considerando que entre nossos artistas houve apenas uso de técnicas impressionistas sem verdadeira adesão ao movimento. Uma discussão mais aprofundada, no entanto, se mostrou necessária a partir de um convite recebido para participar de uma antologia sobre a globalização do impressionismo. Que estratégias adotar para escrever sobre o impressionismo no Brasil? Apresento nesse artigo uma proposta a esse respeito.

Palavras-chave
Impressionismo. Crítica de arte. História da arte no Brasil. História da arte global.

*

ABSTRACT
Were there Brazilian impressionist painters? For some time, I avoided this issue, considering that our artists just used some impressionist techniques without a real adhesion to the movement. However, a more in-depth discussion became necessary after an invitation to participate in an anthology on the globalization of impressionism. What strategies would we adopt when writing about impressionism in Brazil? In this paper I present a proposal on this topic.

Keywords
Impressionism. Art criticism. Art history in Brazil. Global art history.

Em abril de 2018, recebi o convite para escrever um ensaio sobre o impressionismo no Brasil para integrar um volume internacional dedicado às manifestações do movimento em diversos países fora da França. Fiquei empolgada com a tarefa e propus às editoras um artigo sobre o pintor Eliseu Visconti (1866-1944) e sua classificação como "primeiro impressionista brasileiro". Eu abordara esse assunto em minha tese de doutorado, ocasião em que discuti esse rótulo que me parece não dar conta da obra do artista.[1] Enquadrá-lo numa "gaveta" estilística não seria adequado, já que Visconti experimentara diversas tendências além do impressionismo, sem jamais abraçar uma escola. Entretanto, as editoras estrangeiras me pediram que eu escrevesse sobre os artistas brasileiros que de fato se declararam impressionistas, incluindo o caso de Visconti apenas como introdução. Aceitei o desafio que exigia de mim novas pesquisas e estudos.

Meu ensaio para a publicação coletiva já passou por diversas versões e sua edição continua em andamento.[2] A possibilidade de ter leitoras estrangeiras que em diálogo comigo expõem suas dúvidas sobre o texto em construção foi uma novidade para mim. Acontece que informações que me parecem claras, na verdade podem ser ambíguas e desconcertantes para quem não está familiarizado com a história da arte no Brasil.

Após a leitura da primeira versão, as editoras me pediram que eu mudasse a estrutura do artigo, iniciando meu ensaio com uma apresentação dos impressionistas brasileiros. No primeiro momento, isso me pareceu muito difícil. Como apresentar *os impressionistas brasileiros* sem antes introduzir a discussão em torno de sua existência? Na verdade, ao comentar com alguns colegas que estava preparando esse ensaio, era comum ouvir a pergunta: Mas existiu impressionismo no Brasil?

A questão é compreensível para os que conhecem nossa historiografia da arte. Afinal, não foi o impressionismo que inspirou os modernistas brasileiros de 1922 reconhecidos pelos historiadores como verdadeiros revolucionários, em contraste com a pouca importância atribuída aos artistas que se apropriaram de técnicas impressionistas no período anterior.

Dedicar tempo ao estudo do impressionismo no Brasil, olhar com atenção para artistas pouco valorizados na historiografia vigente, tal era a proposta. Mas era necessário evitar o risco de falsear informações sobre um movimento que não aconteceu aqui aos moldes da França. Conforme recebia os comentários das editoras sobre o texto em preparação, percebia sua expectativa de que os impressionistas brasileiros tivessem formado um grupo homogêneo e enfrentado heroicamente reações contrárias às inovações que abraçavam.

Para garantir objetividade na pesquisa, uma boa estratégia foi recorrer às exposições que abordaram o impressionismo no Brasil. Que artistas foram selecionados para essas mostras? Como as exposições se configuraram? Que reflexões suscitaram?

A primeira exposição marcante a esse respeito foi realizada em 1974, no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, em comemoração ao centenário do impressionismo francês. Apresentando obras das coleções do museu, a exposição se intitulou *Reflexos do Impressionismo*.[3] Junto a pinturas de artistas franceses e europeus, foram expostas obras de 19 brasileiros que pintaram paisagens, marinhas, retratos, cenas de gênero e nus em cores claras e vibrantes.

---

1 CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Les artistes brésiliens et les Prix de voyage en Europe à la fin du XIXème siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (186-1944). Tese de doutorado. Paris: Université Paris I, Pathéon/Sorbonne, 1999.

2 A previsão é que a publicação seja lançada ao final de 2020 ou no início de 2021.

3 CARRAZZONI, Maria Elisa (org.). **Reflexos do impressionismo**: Exposição comemorativa do 1° centenário do impressionismo *(1874-1974)*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1974.

No catálogo da exposição, a diretora do MNBA Maria Elisa Carrazzoni comentava que os museólogos e técnicos, ao procurar quadros de artistas brasileiros "dentro do tema e espírito da exposição" ficaram agradavelmente surpresos ao encontrar "verdadeiras revelações no depósito do museu."[4] Em suma, enquanto o impressionismo francês continuava a ser admirado no Brasil, muitos trabalhos de "impressionistas" brasileiros haviam sido esquecidos pelo público geral e até mesmo por profissionais do museu. A exposição redescobriu esses artistas e suas obras que repercutiam o impressionismo. Quem eram eles?

Uma lista com seus nomes pode ser vista na tabela 1, ao final desse artigo. Nesse grupo de brasileiros havia pintores de três gerações diferentes e, se alguns deles tiveram aulas em cursos livres ou em ateliês particulares, ou mesmo fora do Brasil, a maior parte estudara na Academia Imperial das Belas Artes, posterior Escola Nacional de Belas Artes.[5] Na verdade, poucos se definiam como impressionistas, e a maioria experimentou diferentes estilos de pintura. No catálogo da exposição, Marinho de Azevedo insistia que o impressionismo brasileiro fora "mais um reflexo do que uma escola."[6]

Até hoje, a ideia de que o impressionismo no Brasil foi apenas uma reverberação distante do movimento francês prevalece.[7] Em 2017, o Museu de Arte Moderna de São Paulo apresentou trabalhos de dez pintores brasileiros na exposição *O Impressionismo e o Brasil*.[8] Em seu comentário sobre a mostra, o historiador da arte Jorge Coli elogiou o uso da conjunção *e* no título da exposição, pois não seria adequado, segundo ele, falar de impressionismo *no* Brasil: "não houve entre nós um impressionismo, mas práticas impressionistas por alguns artistas, episódicas e incorporadas com maior ou menor rigor, bem tardiamente."[9] Os pintores nacionais não aderiram de modo consistente ao movimento, não sendo assim verdadeiros impressionistas.

Quando se fala do impressionismo, de imediato pensamos em Claude Monet, Edgar Degas, Auguste Renoir, Alfred Sisley e demais pintores franceses que realizaram uma série de exposições coletivas em Paris nas décadas de 1870 e 1880. Suas pinceladas fragmentadas, as cores luminosas que empregaram, a prática da pintura ao ar livre, a percepção dos efeitos da luz natural, o uso das cores complementares e sua preferência por temas da vida cotidiana se tornaram marcas do movimento. Vencida a resistência inicial à novidade que traziam, suas obras inspiraram artistas das mais diversas orientações, tanto franceses quanto de outras nacionalidades, que na última década do século XIX se apropriaram da nova maneira de pintar. O mesmo aconteceu com brasileiros. Mas até que ponto o uso que fizeram de certos procedimentos os identifica como impressionistas?

As exposições de 1974 (MNBA-RJ) e 2017 (MAM-SP) foram muito importantes por tornar visíveis pinturas pouco acessíveis ao público, muitas pertencentes a coleções

4 Carrazzoni, ibid: 1.

5 De 1826 a 1889, a instituição oficial de ensino das artes no Brasil foi a Academia Imperial das Belas Artes. Ao final de 1890 a Academia passou por uma reforma e mudou de nome para Escola Nacional de Belas Artes. Essa reforma foi motivada pela mudança de regime político em novembro de 1889, quando foi proclamada a República no Brasil.

6 AZEVEDO, Marinho de. Para os contemporâneos. **Reflexos do impressionismo**: Exposição comemorativa do 1° centenário do impressionismo (1874-1974). Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1974, p. 3.

7 BRANCATO, João Victor Rossetti. **Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro**: Intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto Mattos (1888–1966). Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018, p. 102.

8 MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **O Impressionismo e o Brasil**. São Paulo: MAM-SP, 16 de maio a 27 de agosto de 2017.

9 COLI, Jorge. Brasil e o impressionismo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 Jun. 2017, p. 61.

particulares, outras conservadas nas reservas de museus. Ao observar as obras, cada um de nós pode usar seus próprios critérios para decidir se aceita ou não a classificação desses pintores como impressionistas. Mas, como averiguar se seus contemporâneos os identificavam assim? O desejo de conhecer as ideias do público e dos críticos que conviveram com os artistas de outrora me conduziu a uma investigação nos artigos de imprensa do período. Essa pesquisa foi realizada nos jornais cariocas disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, com o auxílio de estudantes da Escola de Belas Artes da UFRJ.[10] Foram levantados os artigos que traziam as palavras "impressionismo" e "impressionista", com o objetivo de identificar que artistas foram assim classificados e como o movimento foi compreendido e julgado no decorrer do tempo. O recorte temporal se estendeu da década de 1870, quando os impressionistas começaram a expor suas obras na França, até o final da década de 1920, quando a arte moderna já estava em cena no Brasil.

Até o momento, da lista de artigos elencados, foram estudados todos aqueles em que se menciona o "impressionismo", e recentemente se iniciou a análise dos artigos em que aparece o adjetivo "impressionista".

As informações reveladas por esse estudo são muito interessantes. Foi surpreendente saber, por exemplo, que a primeira notícia sobre os impressionistas franceses na imprensa nacional se deu num artigo do escritor português Ramalho Ortigão (1836-1915) intitulado "Notas de Viagem. Os Impressionistas", publicado pela *Gazeta de Notícias* em 16 de novembro de 1878.[11] Os leitores do jornal receberam as informações no calor dos acontecimentos, quando as exposições do grupo eram assunto efervescente em Paris.

Nas décadas de 1880 e 1890, o adjetivo "impressionista" se tornou um termo em voga bastante usado pelos jornalistas, inclusive para se referir ao temperamento de uma pessoa ou a eventos do cotidiano. Se um jornal noticiava um acidente, por exemplo, poderia qualificá-lo de "impressionista". Mas também foi muito empregado para qualificar algum pintor ou quadro brasileiros.[12] Em artigo publicado em *O Paiz* em 5 de novembro de 1886, comentando uma exposição de Henrique Bernardelli (1857-1936) no Rio de Janeiro, Oscar Guanabarino escreveu:

> Em qualquer das telas de Bernardelli o *colorista* se manifesta prontamente. *Tons vigorosos*, *traços largos*, *desenho observado com escrupuloso rigor*, *tinta pastosa*, ligada como que por encanto, *movimento*, *claro escuro verdade*, e, cousa rara – *unidade*.
> *Impressionista e pintor da verdadeira escola – a da realidade*: e ao lado das qualidades de atelier, a *alma de artista*, *dispondo tudo como se d'outra forma se não pudesse dispor*.[13]

---

10 O acervo consultado está disponível em bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/
Agradeço aos estudantes que me auxiliaram nessa pesquisa: Beatriz Rosa Cavalcanti, Camila Lopes, Carolina Alves, Claudia Cardoso, Cristiano Nogueira, Isabela Carneiro, Julio Reis, Natália Nicolich e Tássia Rocha, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro; e em especial Rayane Ribeiro, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

11 Apresentei uma análise detalhada desse e de outros artigos em CAVALCANTI, Ana M. T. O impressionismo no Brasil e as fronteiras na história da arte. In BRANDÃO, Angela; GUZMÁN, Fernando; SCHENKE, Josefina (Orgs.). **História da arte: fronteiras**. São Paulo: Programa de Pós-graduação em História da arte, UNIFESP, 2019, p. 120-133.

12 Encontramos menções a pintores ou quadros qualificados de "impressionistas" em 29 artigos de jornais cariocas, entre 1880 e 1899.

13 GUANABARINO, Oscar. Exposição artistica. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 5 Nov. 1886, Artes, p. 2.

Os trechos grifados na passagem acima são os que descrevem os atributos da pintura de Henrique Bernardelli que, de acordo com o crítico, seria um impressionista, "pintor da verdadeira escola – a da realidade". Sua técnica apresentava "tons vigorosos, traços largos, [...] tinta pastosa", o que hoje podemos reconhecer como características condizentes com o impressionismo. Ao mesmo tempo, Guanabarino exalta seu "desenho observado com escrupuloso rigor" e seu "claro escuro verdade", sem distinguir nesses aspectos algo que afastaria Henrique Bernardelli do que mais tarde se convencionou classificar como impressionista.

Fig. 1 – Henrique Bernardelli (1857-1936) - *Vista de Roma*, c. 1884 - óleo s/ tela – 63 x 45,5 cm - MNBA

Vejamos mais dois exemplos, para em seguida comparar o uso do adjetivo "impressionista" nesses artigos e tirar algumas conclusões. Numa pequena nota publicada na *Gazeta de Notícias* em 10 de fevereiro de 1888, lê-se o seguinte:

> Vimos ontem o quadro que o distinto artista Rouède[14] vai oferecer em seu nome e no de sua Exma. esposa ao Sr. comendador Lage. O assunto do quadro é, como já dissemos, a festa que houve ultimamente em Paquetá, em homenagem àquelle ilustre cavalheiro.
> A tela é de pequenas dimensões, mas vê-se ali, com uma *grande verdade* e um *forte e brilhante colorido*, os mais completos efeitos da escola *impressionista*.[15]

Fig. 2 – Émile Rouède (1848-1908) – *Festa abolicionista em Paquetá*, 1888 - óleo s/ tela – 27 x 46,3cm - Coleção Jorge Eduardo Schnoor (Rio de Janeiro)

O articulista associava ao impressionismo as características de "uma grande verdade" e do "forte e brilhante colorido" presentes na tela de Émile Rouède (1848-1908). Quase sete anos mais tarde, em dezembro de 1894, o jornalista Carlos de Laet (1847-1927) sob o pseudônimo de Cosme Peixoto, ao escrever uma resenha sobre o Salão daquele ano, elogiou as pinturas de José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899):

> Sete são os quadros do sr. Ferraz de Almeida. [...] Porém a obra prima da coleção, e talvez *o quadro verdadeiramente impressionista entre muitos que falsamente procuraram ser*, é a *Pescaria*, sob n. 8.
> Está de costas o caipira, o eterno caipira do sr. Ferraz de Almeida, e, de caniço em punho, pesca à beira do rio.
> Bate-lhe em chapa o sol, e *surpreendente é o efeito de luz alcançado pelo artista. A figura sai da tela com maravilhoso ressalto.*
> Baloiçam-se mais ao longe umas plantas ribeirinhas. *O ar circula quente* sob os raios do astro dardejante. *Sente-se a transparência das águas*.

[14] Émile Rouède (1848-1908) – nascido na França, Rouède chegou ao Brasil na década de 1880 se instalando de início no Rio de Janeiro. Além de pintor, também foi jornalista, fotógrafo, dramaturgo e músico.

[15] GAZETA de Notícias. Rio de Janeiro, 10 Fev. 1888, p.1.

> O artista *embebeu de sol o mágico pincel*, e *com ele inundou a sua tela* admirável, pela qual daria eu contos de réis, se os possuísse [...].[16]

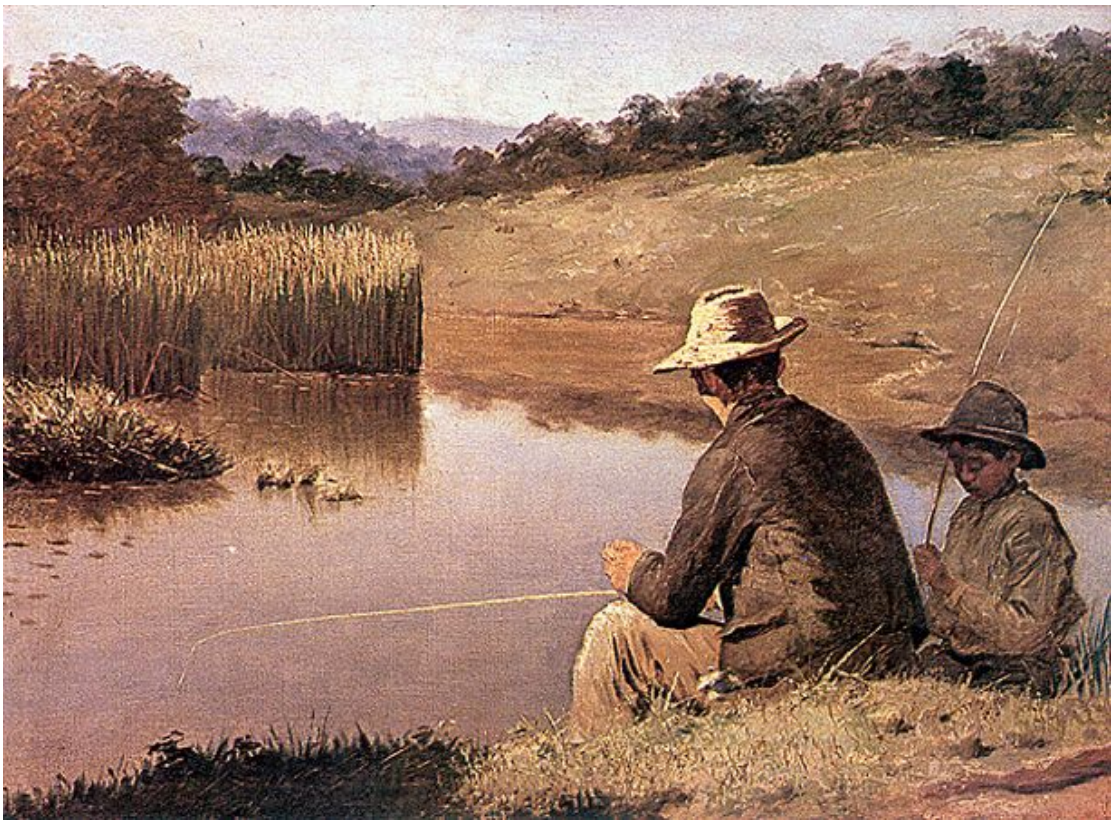


Fig. 3 – José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899) – *Pescando* ou *Pescaria*, 1894- óleo s/ tela – 64 x 85 cm - Coleção particular. Fonte: wikimedia commons

Nesse artigo de Carlos de Laet vemos aparecer, possivelmente pela primeira vez, o comentário que diferenciava o verdadeiro de um falso impressionismo.[17] Podemos inferir que espécie de pinturas De Laet entendia serem de fato impressionistas, analisando sua crítica. Ele enfatiza as sensações que Almeida Junior provocava no espectador que podia sentir a água transluzir, o ar circular e o sol inundar a tela, graças à magia de seu pincel. Essa ênfase sensorial me faz pensar num texto escrito por Octave Mirbeau (1848-1917) em 1889, para o catálogo de uma exposição de Claude Monet em Paris: "respiramos verdadeiramente, em suas telas, os perfumes da terra e os sopros do céu; as brisas marinhas nos trazem aos ouvidos as sonoridades vociferantes do mar aberto ou murmuram docemente a canção tranquila das enseadas rosas, dos golfos prateados".[18] Mirbeau mistura às observações visuais, os sentidos do olfato e da audição, como se o quadro de Monet ganhasse vida. De modo similar, Carlos de Laet exalta o efeito alcançado por Almeida Junior que faz a figura sair da tela.[19]

16 PEIXOTO, Cosme. O Salão de 1894, VIII. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 Dez. 1894, Folhetim, p. 1.

17 Esse tipo de observação será mais comum na década de 1920, como já apontei em CAVALCANTI, Ana M. T. O impressionismo no Brasil e as fronteiras na história da arte. In BRANDÃO, Angela; GUZMÁN, Fernando; SCHENKE, Josefina (Orgs.). **História da arte: fronteiras**. São Paulo: Programa de Pós-graduação em História da arte, UNIFESP, 2019, p. 126.

18 MIRBEAU, Octave; GEFFROY, Gustave. **Claude Monet, A. Rodin**. Paris: Galeries Georges Petit, 1889, p. 18.

19 Apesar da similaridade nos termos da crítica, as pinturas de Almeida Junior são muito distantes dos efeitos de Monet. Nota-se que o acesso dos brasileiros ao impressionismo, se deu inicialmente através de textos dos críticos que descreviam as obras. Por falta de reproduções coloridas das pinturas que ainda

Essa "verdade" também foi enfatizada nos exemplos citados, quando os críticos identificaram as pinturas de Bernadelli e Rouède como impressionistas. Pinceladas largas, empastamento e colorido vibrante são outras tantas características mencionadas por eles e que repetidamente encontramos nos artigos das décadas de 1880, 1890 e 1900 como marcas do impressionismo. No entanto, se compararmos as obras brasileiras que sugeriram essas críticas a telas dos pioneiros franceses, ou mesmo a quadros de impressionistas norte-americanos, a diferença é facilmente percebida. Veja-se, por exemplo, um quadro de Robert Vonnoh (1858-1933), apresentado na Exposição Internacional de Belas-Artes de Munique, na Alemanha, em 1892, e que chamou a atenção do correspondente do *Jornal do Brasil* que fez os seguintes comentários:

> O impressionismo estando na ordem do dia, a América do Norte dele se apoderou. [...] Veja-se, por exemplo, *Vonnoh*, *Papoulas*, n. 1888. [...] O autor é professor, parece-me, da Academia de Belas-Artes da Philadelphia [...]. Estas papoulas, o Sr. Vonnoh as pintou verdadeiramente vermelhas. Nenhuma outra flor lhe poderia dar tons tão fortes. Mas ele as fez nascer entre ervas amarelas, alaranjadas e azuis com reflexos violáceos. De verde não há uma pincelada nesta paisagem de verão. Não concluam daí que o verde não existe nas paletas dos impressionistas.[20]

Fig. 4 – Robert Vonnoh (1858-1933) – ***Papoulas***, 1890 - óleo s/ tela - 147,3 x 264,1 cm - Butler Institute of American Art, Younstown, Ohio

Schimper, nesse mesmo artigo, escreve que foi "na sala da América do Norte que o impressionismo [lhe] pareceu rufar com mais força..." Nada semelhante aparece nos quadros brasileiros das décadas de 1880 a 1900. Se os críticos e jornalistas associaram pinturas nacionais ao impressionismo, o que existia era uma aproximação suave, um clareamento das paletas, pinceladas mais soltas, um naturalismo mais acentuado. Nossos artistas seguiam a tendência observada na França, em que muitos artistas ligados às

não se encontravam nos museus nacionais, poucos foram os que tiveram acesso aos quadros do grupo antes da década de 1920.

[20] SCHIMPER, W. Cartas da Allemanha (Para o 'Jornal do Brazil'). **Jornal do Brazil,** Rio de Janeiro, 9 Jan. 1893, p. 1.

tradições da Escola de Belas Artes, mesmo sem abrir mão do desenho, do claro escuro e do modelado em figuras bem delineadas, absorveram parte da estética impressionista. Como bem observou em 1900 o historiador da arte francês André Michel (1853-1925):

> Não é menos verdade que a influência dos impressionistas foi grande, e foi dupla. ("Nos fuzilam, disse o Sr. Degas, o terrível frasista do grupo, mas revistam nossos bolsos.") Muitos aproveitaram de suas tentativas, por exemplo utilizando o procedimento da divisão do tom e da mistura ótica [...] do qual tiraram efeitos verdadeiramente extraordinários. [...] Quando, em 1883, [no] Salão trienal [...] agruparam-se de um lado todos os *hors concours* e, do outro, todos os jovens mais ou menos influenciados pelo impressionismo, escutei um velho pintor exclamar na entrada de uma das salas que estes ocupavam: "Dá vontade de dançar!" E, com efeito, é uma impressão de leveza que experimentamos em face dessa pintura inundada de raios em movimento... [21]

No final do século XIX, muitos acadêmicos franceses se abriram a inovações. Pintores naturalistas como Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret e Debat-Ponsan adotaram a paleta clara e pinceladas rápidas, "aclimatando as transformações estilísticas dos pintores independentes às técnicas aprendidas nos ateliês da *Ecole des beaux-arts*."[22]

Fig. 5 – Edouard Debat-Ponsan (1847-1913) – *Madame Debat-Ponsan sur la terrasse à Nazelles*, 1906 - óleo s/ tela - 50 x 65 cm – Musée des Beaux-Arts, Tours, França

[21] MICHEL, André. L'Exposition Centennale. **Exposition Universelle de 1900**. Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs. Paris : Gazette des Beaux-Arts, 1900, p. 307-308.

[22] BONNET, Alain. L'Institutionnalisation de l'indépendance. In: FAIZAND DE MAUPEOU, Félice; MAINGON, Claire (Org.). **Face à l'Impressionnisme**. Réception d'un mouvement, 1900-1950. Presses Universitaires de Rouen et du Havre (PURH), 2019, p. 83.

Os artistas brasileiros entre 1880 e 1910 também passaram a privilegiar temas da vida cotidiana e experimentar tons claros e cores vibrantes, mas sem os "exageros" julgados perniciosos pela crítica. De 1910 ao final dos anos 1920, suas experiências se tornaram mais ousadas e com maior frequência se vê o uso de pinceladas fragmentadas e de cores complementares. Foi na década de 1920, que pintores brasileiros passaram a se declarar impressionistas. Esse foi o caso, por exemplo, de Rodolpho Chambeland (1879-1967),[23] Georgina de Albuquerque (1885-1962) e Pedro Bruno (1888-1949), quando entrevistados por Angyone Costa (1888-1954).[24]

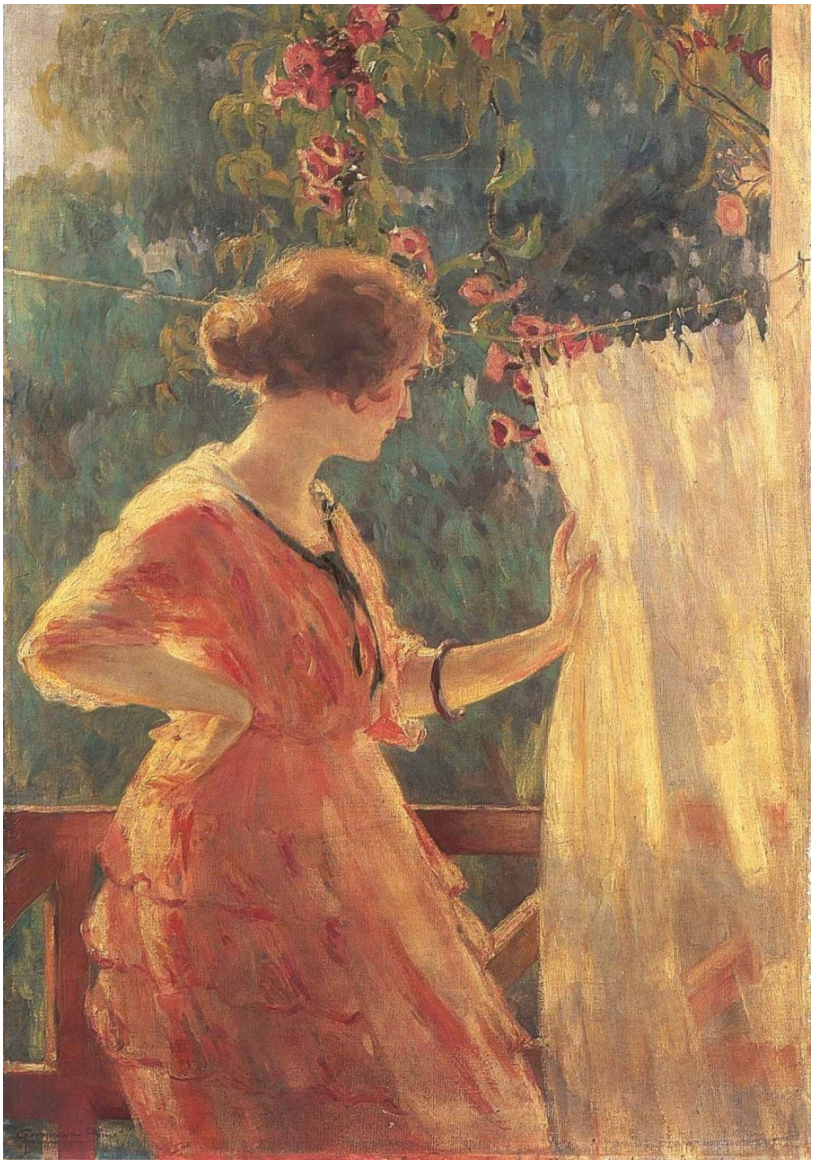


Fig. 6 – Georgina de Albuquerque (1885-1962) – *Dia de Verão*, 1926 – óleo s/ tela - 130 x 89 cm – MNBA

[23] Curiosamente, nos periódicos consultados, Chambelland não é mencionado como impressionista, assim como também não foi selecionado para as exposições no MNBA e no MAM-SP.

[24] COSTA, Angyone. **A Inquietação das abelhas**. (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil). Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

Também se nota uma mudança na motivação das críticas ao impressionismo ao longo das décadas estudadas. No final do século XIX, foi comum o comentário sobre artistas que esconderiam a falta de domínio técnico, e em especial do desenho, recorrendo ao impressionismo. A partir dos anos 1910, as críticas favoráveis ao movimento crescem significativamente, e nos anos 1920 são numerosos os elogios a Eliseu Visconti, Georgina de Albuquerque, Parreiras e Navarro da Costa, por exemplo, identificados como impressionistas. A adesão ao impressionismo, no entanto, passa a ser criticada como ultrapassada pelos defensores da arte moderna que entra em cena a partir de 1922.

Ao cruzar os dados coletados nos periódicos analisados e nos catálogos das exposições de 1974 e de 2017, a lista dos impressionistas nacionais soma 24 nomes que elencamos na tabela 1. Desses, apenas 5 aparecem tanto nos jornais quanto nas duas exposições: Antônio Parreiras (1860-1937), Eliseu Visconti (1866-1944), Navarro da Costa (1883-1931) e o casal Georgina de Albuquerque (1885-1962) e Lucílio de Albuquerque (1877-1939).

Fig. 7 – Antônio Parreiras (1860-1937) - *Bagatelle*, 1906 – óleo s/ tela – 28,5 x 43 cm - Museu Antônio Parreiras, Niterói

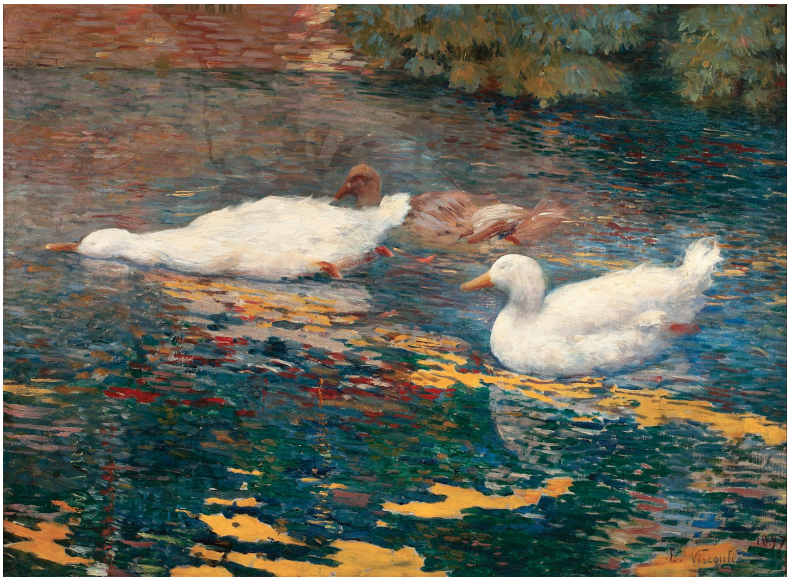


Fig. 8 – Eliseu Visconti (1866-1944) – *Patinhos no Lago*, 1897 – óleo s/ tela – 60 x 81 cm, Coleção particular - https://eliseuvisconti.com.br/obra/p420/

Em suas pinturas são visíveis as marcas do impressionismo que conheceram em estadias na França. Deles tratamos com maior aprofundamento em artigo publicado em 2019.[25]

Fig. 9 – Navarro da Costa (1883-1931) – *Marinha*, 1911 – óleo s/ madeira – 33 x 40 cm – MNBA

Fig. 10 – Lucílio de Albuquerque (1877-1939) – *Paisagem*, s.d.– óleo s/ eucatex – 69,5 x 99,7 cm – MARGS

[25] CAVALCANTI, Ana M. T. O impressionismo no Brasil e as fronteiras na história da arte. In BRANDÃO, Angela; GUZMÁN, Fernando; SCHENKE, Josefina (Orgs.). **História da arte: fronteiras**. São Paulo: Programa de Pós-graduação em História da arte, UNIFESP, 2019, p. 127-130.

Pesquisar a recepção do movimento francês entre nós me fez perceber que os brasileiros tiveram notícias sobre os impressionistas desde o final do século XIX. Porém, as primeiras informações nos chegaram apenas em descrições por escrito, não havia acesso às imagens em cores das pinturas francesas. Consequentemente, os críticos classificaram como impressionistas obras que apresentavam algumas características que se difundiram após o fenômeno impressionista. Talvez seja o momento de deixar de lado a visão de que existiriam "verdadeiros" ou "falsos" impressionistas, e compreender como os processos artísticos se fazem a partir do intercâmbio e apropriação de ideias, sem que exista uma maneira correta ou errada de se entender a pintura. O convite das editoras estrangeiras me fez reavaliar as ideias iniciais de que não haveria interesse no estudo do impressionismo no Brasil.

Tabela 1 – Lista dos pintores tidos como impressionistas em uma ou mais fontes

Nomes		Periódicos 1878 - 1929	MNBA 1974	MAM-SP 2017
1.	Antônio Garcia Bento (1897 - 1929)		SIM	SIM
2.	Antônio Parreiras (1860 - 1937)	SIM	SIM	SIM
3.	Armando Vianna (1897 - 1991)		SIM	
4.	Arthur Timótheo da Costa (1882 - 1922)			SIM
5.	Belmiro de Almeida (1858 - 1935)		SIM	
6.	Carlos Oswald (1882 - 1971)		SIM	
7.	Edgard Parreiras (1885 - 1960)		SIM	
8.	Eliseu Visconti (1866 - 1944)	SIM	SIM	SIM
9.	Gastão Formenti (1894 - 1974)		SIM	
10.	Georgina de Albuquerque (1885 - 1962)	SIM	SIM	SIM
11.	Georg Grimm (1846 - 1887)	SIM		SIM
12.	Giovanni Battista Castagneto (1851 - 1900)		SIM	SIM
13.	Gustavo Dall'ara (1865 - 1923)		SIM	
14.	Guttmamm Bicho (1888 - 1955)		SIM	
15.	Henrique Cavalleiro (1892 - 1975)	SIM	SIM	
16.	João Timótheo da Costa (1879 - 1932)		SIM	SIM
17.	Lucílio de Albuquerque (1877 - 1939)	SIM	SIM	SIM
18.	Manoel Santiago (1897 - 1987)	SIM		
19.	Marques Junior (1887 - 1960)	SIM	SIM	
20.	Mário Navarro da Costa (1883 - 1931)	SIM	SIM	SIM
21.	Paula Fonseca, João Baptista (1889 - 1961)		SIM	
22.	Pedro Bruno (1888 - 1949)	SIM		
23.	Presciliano da Silva (1884 - 1965)		SIM	
24.	Príncipe Gagarin (1885 - 1980)	SIM		

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONNET, Alain. L'Institutionnalisation de l'indépendance. In : FAIZAND DE MAUPEOU, Félice; MAINGON, Claire (Org.). Face à l'Impressionnisme. Réception d'un mouvement, 1900-1950. Presses Universitaires de Rouen et du Havre (PURH), 2019, p. 75-88.

BRANCATO, João Victor Rossetti. Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro: Intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto Mattos (1888–1966). 2018. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Les artistes brésiliens et les Prix de voyage en Europe à la fin du XIXème siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944). Tese (Doutorado em História da Arte). U.F.R. d'Histoire de l'Art et Archéologie. Université Paris I, Pathéon/Sorbonne, Paris, 1999.

CAVALCANTI, Ana M. T. "O impressionismo no Brasil e as fronteiras na história da arte." In BRANDÃO, Angela; GUZMÁN, Fernando; SCHENKE, Josefina (Orgs.). História da arte: fronteiras. São Paulo: Programa de Pós-graduação em História da arte, UNIFESP, 2019, p. 120-133.

COLI, Jorge. Brasil e o impressionismo. Folha de S. Paulo, São Paulo, 25 Jun. 2017, p. 61.

COSTA, Angyone. A Inquietação das abelhas. (O que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plasticas no Brasil). Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. O Impressionismo e o Brasil. São Paulo: MAM-SP, 16 de maio a 27 de agosto de 2017.

PATERNOSTRO, Zuzana. Impressionismo: história e seus reflexos. Exposição de reproduções fotográficas. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 1998.

PATERNOSTRO, Zuzana (Org.). Impressionismo e seus reflexos. Coleção de pintura estrangeira. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2003.

Hercule Florence e Afonso Taunay
Ontem e hoje no Museu Paulista

Ana Paula Nascimento
Museu Paulista da Universidade de São Paulo

RESUMO
O artigo debruça-se sobre as encomendas de pinturas solicitadas por Afonso d'Escragnolle Taunay — terceiro diretor do Museu Paulista —, a artistas atuantes em São Paulo tendo como matriz desenhos de Hercule Florence. Estes desenhos apresentam diferentes aspectos da então província, depois estado de São Paulo. Parte destes trabalhos foi realizada para as comemorações do Centenário da Independência, em 1922, a fim de integrarem as salas dedicadas à "Antiga iconografia paulista" e ao "Ao passado de Santos". A principal questão analisada é como tais obras e outras encomendas baseadas igualmente em originais de Florence foram mobilizadas nos contextos expositivos e discursivos do Museu Paulista daquela época até a atualidade.

Palavras-chave
Iconologia. História de coleções. Museu Paulista. Hercule Florence. Afonso Taunay.

*

ABSTRACT
This article focuses on the orders for paintings requested by Afonso d'Escragnolle Taunay - third director of the Museu Paulista -, to artists working in São Paulo, based on drawings by Hercule Florence. These drawings present different aspects of the then province, later the state of São Paulo. Part of these works was carried out for the celebrations of the Centenary of Independence, in 1922, in order to integrate the rooms dedicated to the "Antiga iconografia paulista" and to "Ao passado de Santos". The main question analyzed is how such works and other orders based equally on originals by Florence were mobilized in the expository and discursive contexts of the Museu Paulista from that time to the present.

Keywords
Iconology. History of collections. Museu Paulista. Hercule Florence. Afonso Taunay.

Em meio aos preparativos para as comemorações do bicentenário da Independência do Brasil e previsão de reabertura do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP USP) em setembro de 2022 como um dos eventos simbólicos centrais da efeméride, é essencial a contínua reavaliação das leituras e interpretações da história, do papel de um museu de história — universitário — e, ainda, das encomendas de pinturas e esculturas a diversos artistas empreendidas por Afonso d´Escragnolle Taunay [1876-1958] quando à frente da longa gestão na Instituição (1917-1945), sendo que muitas destas obras até hoje fazem parte do imaginário, continuando parcela de tal produção a ser reproduzida em diferentes meios e suportes que ultrapassam os ambientes do Museu.

Uma das práticas constantes desse polígrafo era a de encomendar quadros e estátuas a diversos artistas atuantes no Rio de Janeiro e em São Paulo, a partir de matrizes anteriores, ou seja, segundo a adaptação de fotografias ou de desenhos e aquarelas de artistas viajantes, como as que solicita baseadas em fotografias de parte dos desenhos efetuados por Hercule Florence [1804-1879] sobre fragmentos do litoral, da capital e, principalmente, do interior do estado de São Paulo,[1] trabalhos estes organizados em diversas séries, outra prática comum de Taunay.

Este estudo[2] centra-se nessas séries e nos trabalhos avulsos elaborados a partir desse movimento e como os trabalhos de Florence — notabilizado por Taunay como o "Pai da iconografia paulista" —, foram mobilizados para a realização inicialmente das fotografias em suporte de vidro, estas parcialmente reelaboradas em aquarelas e, posteriormente, nas pinturas, as últimas feitas para comporem as salas dedicadas à antiga iconografia paulista, no projeto de exposições históricas dos preparativos para 1922, ambientes estes componentes de uma narrativa voltada à construção de um discurso tanto histórico como visual em que se destaca o estado de São Paulo, na conformação do território, na política e na economia nacional. As obras do recorte analisado e outras encomendadas até a década de 1940 foram mobilizadas em diferentes salas e contextos.

Hoje, passados tantos anos da criação das obras de Hercule Florence (séc. XIX), das estratégias empreendidas por Afonso Taunay (1ª metade do séc. XX), como inserir tais obras em meio a um projeto expositivo ou mesmo na história da arte brasileira?

Um Museu e as efemérides

Poucos meses após assumir a direção do Museu Paulista, em feveireiro de 1917, Taunay contrata o desenhista-fotógrafo José Domingues dos Santos Filho [1886-?], que será responsável pela produção de negativos de vidro, cópias de diversos mapas, desenhos científicos e ao menos uma série de 12 desenhos em nanquim, parte deles aquarelados, a maioria deles baseados nas obras de Hercule Florence. Parte destas aquarelas fez parte

[1] Hercule Florence é uma das matrizes utilizadas por Taunay para o que poderíamos denominar uma "história visual" que buscava destacar o papel do estado de São Paulo na conformação do território nacional. Além de Florence, utilizou desenhos e aquarelas de outros tantos artistas viajantes como Jean Baptiste Debret [1768-1848], John Mawe [1764-1829], Johann Moritz Rugendas [1802-1858], Daniel Parrish Kidder [1815-1891] e James Cooley Fletcher [1823-1901], por exemplo. Igualmente, amparou-se na obra de fotógrafos, especialmente na de Militão Augusto de Azevedo [1837-1905], para o qual realizou ampla série de encomendas. Sobre a relação entre as fotografias de Militão e a estratégias visuais de transcodificação das fotografias no espaço celebrativo do Museu e seus desdobramentos ideológicos consultar: Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, *São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista* (1993).

[2] Esta investigação faz parte de um projeto mais amplo, parceria entre o MP USP e o Instituto Hercule Florence (IHF): "Hercule Florence: patriarca da iconografia paulista".

por um breve período da sala "Consagrada à antiga iconografia paulista" (A11),[3] a terceira inaugurada pelo então diretor, em 12 outubro de 1918:

> [...] Como não foi ainda possível reunir todos os elementos que devem figurar nesta coleção, os quais serão reunidos pouco a pouco, figuram na nova sala, provisoriamente, várias reproduções da preciosa série de desenhos devidos a Hercule Florence, o ilustre naturalista francês [...] Estes desenhos de Hercule Florence são talvez os mais velhos documentos iconográficos do interior de São Paulo e reproduzem aspectos sumamente curiosos dos engenhos de cana em Campinas, cenas das monções de Porto Feliz etc. (ORIGEM, 11 out. 1918, p. 6).[4]

Tais trabalhos, em pequenas dimensões, foram posteriormente substituídos por telas em formatos maiores, produzidos por diferentes artistas atuantes na cidade de São Paulo. Além das aquarelas supramencionadas, a sala já contava nesta primeira organização com as primeiras pinturas que mais tarde comporiam a versão final da exibição, elaboradas majoritariamente por José Wasth Rodrigues [1891-1957] e Benedito Calixto [1853-1927], sendo da lavra do último o grande panorama *Inundação da Várzea do Carmo* (1892). Contava ainda com documentos históricos emprestados do Arquivo Municipal de São Paulo e mapas. Contudo, trata-se ainda de uma sala em processo, aspecto ressaltado nos relatórios da instituição referentes a 1918 e 1919[5] e em diversas outras publicações do período e posteriores,[6] ressaltando a importância de dois filhos de Florence.

Taunay nutria laços de amizade com os filhos mais novos de Hercule Florence, os gêmeos Guilherme [1864-1942] e Paulo Florence [1864-1949].[7] Eles emprestaram diversos originais do pai para serem fotografados no início da gestão Taunay quando, possivelmente, Domingues passa a realizar as cópias em negativo de vidro dos desenhos e principia a confecção de desenhos a bico de pena e aquarelas a partir dos originais fotografados. Em carta a Paulo [*c.*1918] Taunay afirma que os desenhos de Florence são de um valor incomparável para a "história iconográfica de São Paulo" e que tudo o que os amigos emprestarem irá fotografar para reproduzir em quadros no Museu, afirmando que iniciará pelas cenas das monções.

[3] Posteriormente denominada "Consagrada ao passado da cidade de São Paulo" (TAUNAY, 1937, p. 75).
[4] O último parágrafo desta citação foi utilizado em muitos outros textos, como na*Revista do Museu Paulista* de 1919 (p. 901-902), no *Guia da Secção Historica do Museu Paulista* (1937) e em artigo de jornal publicado no *Jornal do Commercio* (28 out. 1942: 5).
[5] Relatórios referentes às atividades do Museu Paulista: 1919 e 1920. In: *Revista do Museu Paulista* (12): 456, 1920, e *Revista do Museu Paulista* (13): 1298, 1922.
[6] Além dos relatórios e dos artigos do jornal *O Estado de São Paulo*, texto semelhante foi utilizado em outros escritos, como na *Revista do Museu Paulista* de 1919 (p. 901-902), no *Guia da Secção Historica do Museu Paulista* (1937) e em artigo de jornal publicado no *Jornal do Commercio* (28 out. 1942, p. 5).
[7] Há um pequeno conjunto de cartas entre Paulo e Guilherme Florence e Taunay datadas entre 1918 e 1921 (Serviço de Documentação Textual e Iconografia do Museu Paulista - SVDHICO). A relação com os dois Florence é igualmente realçada em diversos textos de Taunay.

Fig. 1 - José Domingues dos Santos Filho. *A inocência sobre o túmulo de um liberal* (segundo original de Hercules Florence), [1918], nanquim, 23 x 30 cm - Museu Paulista da Universidade de São Paulo - Fundo Museu Paulista. Colocar o copyright da foto

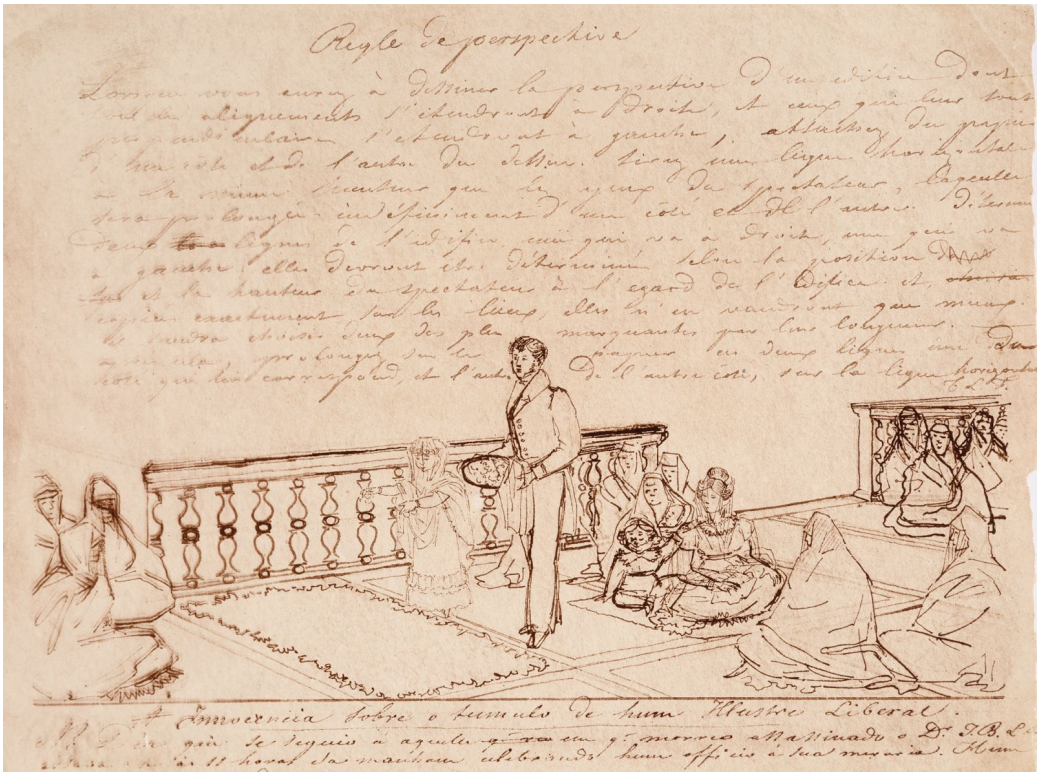


Fig. 2 - Cópia fotográfica do desenho de Hercule Florence, *A inocência sobre o túmulo de um ilustre liberal*, 1830. papel, 13 x 18 cm - Museu Paulista da Universidade de São Paulo - Fundo Museu Paulista. Reprodução: Helio Nobre; José Rosael

Porém, esta não é a única fonte de trabalhos de Florence para o Museu Paulista. Em meados 1919, o então diplomata Alberto Rangel [1871-9145] localiza na Biblioteca Nacional da França um álbum de desenhos de Hercule Florence composto por 111 pranchas. Taunay, após o amigo enviar carta descrevendo cada estampa, solicita a fotografação de 37 trabalhos, material encaminhado para o Museu Paulista no primeiro semestre do ano seguinte, contribuindo para novas encomendas que reconfigurariam a exibição das obras baseadas nos trabalhos de Hercule Florence no Museu.

Fig. 3 - Hercule Florence. Prancha 5 - álbum de Paris, [1825], aguada sobre papel, 19,3 x 24,7 cm. Bibliothèque national de France, Paris

Fig. 4 - Cópia fotográfica do desenho de Hercule Florence, [1830]. papel, 13 x 18 cm - Museu Paulista da Universidade de São Paulo - Fundo Museu Paulista. Reprodução: Helio Nobre; José Rosael

Fig. 5 - José Wasth Rodrigues (1891-1957). *Casas velhas de Santos*, 1826 [de um desenho de Hercule Florence], 1922. óleo sobre tela, 46 x 61 cm. Museu Paulista da USP - Coleção José Wasth Rodrigues (CJWR). Reprodução: Helio Nobre; José Rosael

Para a abertura do 7 de setembro de 1922, a sala A-11 foi reorganizada e passou a ser designada como "Consagrada ao passado da cidade de São Paulo", contemplando plantas da cidade, códices da Câmara Municipal (1562 a 1720) e, no que tange às pinturas, quadros reproduzindo aspectos e trechos urbanos da capital do Estado. As obras baseadas no trabalhos de Florence já existentes e as novas encomendas passaram a integrar a sala "Consagrada à antiga iconografia paulista" (A12) e também outra, dedicada à "Iconografia paulista", também denominada "Consagrada ao passado de Santos" (A13).

As descrições da sala ressaltam o papel de Hercule Florence como "Patriarca da iconografia paulista" — epíteto possivelmente criado pelo próprio Taunay —,[8] e a importância dos desenhos por ele elaborados no que tange especialmente ao conhecimento do interior da província — em especial entre 1826 e 1840 —,[9] tratando os desenho como verdadeiros documentos, desenhos científicos, sobre aspectos da natureza e do cotidiano na primeira metade do século XIX. Taunay acrescenta: "[...] decidiu a Diretoria do Museu mandar reproduzir os desenhos do ilustre naturalista em quadros a óleo, ampliando-os para os tornar mais compreensíveis, embora conservando-lhes todas as características de documentos que os tornam tão preciosos".[10]

Completa o primeiro conjunto de pinturas a partir das obras de Florence, divididas nas seguintes séries (segundo o próprio Taunay): *Monções*, *navegação para Mato*

[8] Taunay criou diversos epítetos, muitos com "patriarcas". Se Florence é designado como o "patriarca da iconografia paulista", José Bonifácio é o "patriarca da independência", João Ramalho o "patriarca dos paulistas", Azevedo Marques o "patriarca da imprensa" e Daniel Pedro Muller o "patriarca da estatística".
[9] Florence, após participar da Expedição Langsdorff, fixa residência em Campinas no início da década de 1830.
[10] Relatório referente às atividades realizadas no ano de 1922. *Revista do Museu Paulista* (14): 737, 1926.

Grosso; *Entradas para o sertão*; *Cavalhadas em Sorocaba, em 1830*; *Feiras de Sorocaba*; *Primeiras fazendas de café no oeste de São Paulo*; *Antigas fazendas de cana; Cenas de igreja*; *Tipos antigos*; *Cenas de estradas*; *Caminho do mar*. Também para sala A12 Oscar Pereira da Silva [1867-1939] é incumbido de realizar retrato de Florence a partir da fotografia até hoje mais divulgada do artista inventor. Acrescenta ainda na sala pinturas feitas a partir do uso de originais de outros artistas viajantes, como Adrien-Aimé Taunay, Jean Baptiste Debret, Daniel Kidder e James Fletcher.

Cita como os responsáveis pela transposição para as telas Aurélio Zimmermann [1854-1920], Oscar Pereira da Silva, Benedito Calixto, Alfredo Norfini [1867-1944], Wasth Rodrigues, Franta Richter [*c.*1872-1964], Henrique Távola [1851-?] e Adrien van Emelen [1868-1943], alguns dos quais com trabalhos também como fotógrafos (Henrique Távola) e outros como ilustradores e documentalistas (Aurélio Zimmermann, Alfredo Norfini e Wasth Rodrigues, por exemplo), diferentemente das encomendas encetadas para as áreas mais nobres do edifício, especialmente os painéis sobre os ciclos econômicos e o bandeirantismo — estas solicitadas para artistas provenientes da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro —[11], além das duas grandes esculturas dos bandeirantes Raposo Tavares e Fernão Dias Paes Leme, concebidas pelo italiano Luigi Brizzolara [1868-1937].

Na "Sala Consagrada ao passado de Santos" e ainda à antiga iconografia paulista o grande destaque recaiu sobre o *Panorama de Santos em 1822* (1922), de Benedito Calixto. No recinto, baseadas nos trabalhos de Florence, *Cena do Porto de Santos* (*c.*1922, Adrien van Emelen), *Casas velhas de Santos* (1922, Wasth Rodrigues), *Vista de Cubatão, 1826* (1922, também de Benedito Calixto), *Calçada de Lorena, 1826* (1920, Oscar Pereira da Silva), *Pouso de tropeiros em Cubatão, 1826* (*c.*1922, Franta Richter) e os *Pouso do Juqueri, 1825* e *Pouso na Ponte de Jundiaí, 1825* (*c.*1922, ambos de Henrique Távola).[12]

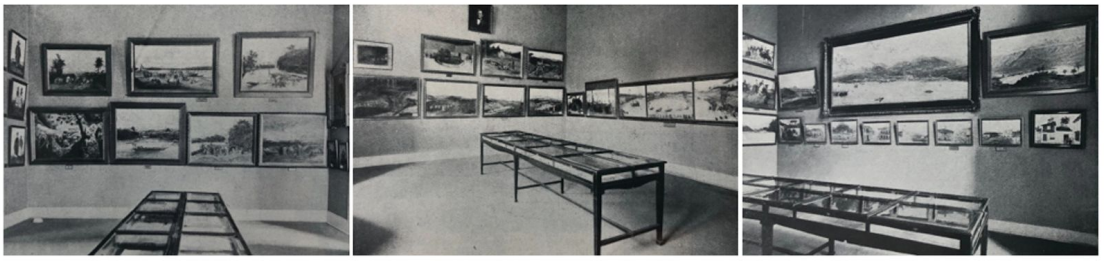


Fig. 6 - A- Sala consagrada à antiga iconografia de São Paulo: cenas do bandeirantismo, entradas e monções. B- Sala consagrada à antiga iconografia de São Paulo: na parede do fundo, primeiras lavouras de café, no oeste de São Paulo; na da direita, Cavalhadas em Sorocaba, em 1830. C- Sala consagrada ao passado de Santos. Cenas do Caminho do Mar. In: Affonso Taunay. O Museu Paulista. *Illustração Brasileira* (28): 101, Rio de Janeiro, 25 dez. 1922.

O que, pelo *Guia da Secção de História do Museu Paulista*, publicado em 1937, parece trazer sempre uma organização espacial e expografia de um Museu estático e sem alterações, fixando o que aparenta ter sido a configuração espacial interna dos principais espaços da instituição durante a longa gestão Taunay, mostra-se enganoso.[13] Ao se analisar detidamente as atividades da instituição é possível verificar diversas mudanças das obras na localização e de ênfases nas salas ao longo dos anos.

[11] Foram encomendadas obras a diversos dos professores da Escola Nacional de Belas Artes: Henrique Bernardelli [1857-1936], João Batista da Costa [1865-1926], Rodolfo Amoêdo [1857-1941], Joaquim Fernandes Machado [1875-?] e Rodolfo Bernardelli [1852-1931].
[12] Relatório referente às atividades realizadas no ano de 1922. *Revista do Museu Paulista* (14): 738, 1926.
[13] Como muitas das fotografias existentes na instituição são deste período (década de 1930), as informações sobre os espaços expositivos normalmente são baseadas em tais documentos.

Ressalto aqui a abertura da sala "Consagrada às Monções", a A9, inaugurada em 1929, após o retorno das pinturas *Desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro, 1500* (1900) de Oscar Pereira da Silva e de *Partida da Monção* (1897) de José Ferraz de Almeida Júnior [1850-1899], da Pinacoteca do Estado, aonde permaneceram entre 1905 até aquele ano. Para a referida sala, foram transferidas outras pinturas de Almeida Júnior, além de *Partida da Monção*: *A conversão de São Paulo a caminho de Damasco* (*c.*1888) e o *Retrato de Prudente Moraes* (1890), também um beque de proa de um batelão de monção, uma âncora antiga (ambos provenientes de Porto Feliz), uma ânfora com as águas do rio Tietê, e as pinturas *Casa de Raposo Tavares* (1923-1924, Batista da Costa), *Partida de Porto Feliz, 1826* (*c.*1922, Oscar Pereira da Silva — esta baseda em desenho de Adrien-Aimé Taunay) e, inspiradas nos desenhos de Florence, *Carga de canoas* e *Encontro de duas monções no sertão* (1920, Oscar Pereira da Silva), *Benção das canoas* e *Pouso no sertão - queimada* (c.1920, Aurélio Zimmermann). O espaço anteriormente ocupado pelas últimas quatro telas elencadas passou a ser ocupado pela grande tela de Pereira da Silva recentemente reincorporada ao acervo do Museu Paulista. Todas as obras, à exceção das pinturas de Almeida Júnior foram novamente deslocadas em agosto de 1939, quando em tal sala é inaugurada a "Galeria Almeida Júnior" por solicitação do então interventor federal, Adhemar de Barros.

Foto 7- A- Sala consagrada à antiga iconografia de São Paulo por volta de 1923. B- Sala consagrada à antiga iconografia de São Paulo após 1929. C- Sala consagrada às monções, cerca de 1929. Reprodução: Helio Nobre; José Rosael

A criação Departamento de Zoologia, em 1939, e transferência da Seção de Zoologia do Museu Paulista para a nova instituição, cujo edifício é finalizado em 1942 (atualmente Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo) possibilita que 12 salas do segundo andar do edifício monumento — aonde antes eram exibidas tais coleções — ficassem vagas. Apesar da falta de recursos — uma constante em quase toda a gestão, salvo a época das comemorações do Centenário da Independência — algumas salas começaram a ser preparadas por Taunay em 1942, já visando as comemorações de cinquetenário da abertura do Museu.

> [...] Estas seis salas poderiam ser imediatamente reabertas ao público se o Museu tivesse recebido um pequeno auxílio monetário. Temos elementos para ocupar-lhes as paredes mas muito deficientes por enquanto. Penso que causaria maior estranheza abri-las ao público tendo cada uma alguns quadros espalhados na vastidão de suas paredes (RELATÓRIO..., 1943, p. 26).

Em 1943 após solicitar complementação de verba por inúmeras vezes, Taunay consegue um crédito especial e encomenda diversas pinturas, entre elas algumas baseadas nos desenhos de Hercule Florence para Franta Richter, Silvio Alves [1926-?], Henrique Manzo [1896-1982] e José Canella Filho [1897-1942], entre outros. As encomendas são efetuadas majoritariamente por artistas mais jovens, alguns que realizavam outros

trabalhos para o Museu (Henrique Manzo atuou como restaurador; José Canella Filho era desenhista do Departamento de Zoologia, por exemplo).

Assim, no início de 1944 são inauguradas no Museu Paulista, novas salas relativas ao passado de São Paulo e do Brasil. A primeira dedicada à coleção de armas (B1); a segunda, a relíquias religiosas (B2); a terceira, a objetos de sertanejos, tropeiros, peões e caçadores (B3); a quarta, a iconografia e relíquias das monções e navegações para o Mato Grosso (B4); a quinta, a cavalhadas, cenas de estradas e feiras de Sorocaba, da vida das tropas, pousos e tropeiros (B5); a sexta, relativa aos primórdios da cultura cafeeira em São Paulo (B6); a sétima, referente às mais antigas cidades do Estado — Santos, Itu, Sorocaba, Jundiaí, Mogi das Cruzes, Guaratinguetá, Atibaia e Aparecida (B7); a oitava, monográfica de Carlos Gomes (B8) e a nona, de aspectos panorâmicos da cidade de São Paulo e os patrimônios desaparecidos na cidade (A13) (RELATÓRIO..., 1943, P. 26). Trata-se, sem sombra de dúvidas, do segundo maior número de inaugurações no Museu, menor apenas do que ocorrera em 1922. Na correspondência, relatórios e matérias circuladas pela imprensa, cita novamente a contribuição de Paulo Florence.[14]

NOVAS SALAS NO MUSEU PAULISTA

Relevantes serviços prestados á Historia pelo dr. Afonso d'E. Taunay, diretor do estabelecimento

6/VI/1944

Fig. 8 - Abertura das nove salas do segundo andar no Museu Paulista, 1944. "Supplemento em rotogravura" do jornal *O Estado de S. Paulo*, 6 jan. 1944 *Caderno de recortes de Afonso Taunay - LXIV-1944* - SVDHICO - MP USP

Interessam aqui as salas B4, B5 e B6 para as quais muitas obras baseadas nos desenhos de Florence foram mobilizadas em novos ou em conceitos repaginados.[15] Apesar da exiguidade de referências iconográficas, são publicadas algumas matérias a respeito da inauguração de praticamente uma ala inteira do Museu.

Na sala B4, "Recinto consagrado exclusivamente às monções", predominando a iconografia das navegações fluviais de ligação entre São Paulo e Mato Grosso, foram apresentadas 24 pinturas, sendo cinco de grandes dimensões (as encomendas da década de 1920). Entre as pinturas, novamente *Carga de canoas*, *Encontro de duas monções no*

[14] Guilherme Florence falecera em outubro de 1942, talvez por isso não seja citado.
[15] Em menor número havia obras baseadas nos desenhos de Hercule Florence na sala B7.

sertão, *Benção das canoas*, *Pouso no sertão - queimada* e *Partida de Porto Feliz*. Das novas composições, entre outras, *Mogi das Cruzes* [*Encalhe de canoas*] (1944), *Pirapora, 1830* (década de 1940), *Porto Feliz, 1826* (década de 1940), as três de autoria Silvio Alves; *Pirapora de Curuçá, 1826* (hoje Pirapora, década de 1940), *Pouso de monção à margem do Tietê, 1826* (década de 1940), *Vista de Camapuã, 1826* (década de 1940), estas de Zilda Pereira. Novamente foi instalado o batelão incompleto e também foram acrescidos mapas da rota das monções e ainda o retrato de Hercule Florence, este também realizado para as comemorações do Centenário da Independência.

Outra sala, a B5, contemplava 35 quadros tinha 34 obras baseadas na reprodução de desenhos e pinturas de viajantes e destas, 18 a partir de originais de Florence. Os temas: as cavalhadas de Sorocaba em 1830, cenas de feiras em Sorocaba, cenas de pouso do Caminho do Mar e de estradas de S. Paulo ao Rio de Janeiro, São Paulo a Sorocaba, São Paulo a Campinas e cenas da vida dos tropeiros no litoral e no interior. Por sua vez, a B6 cujo destaque era o da iconografia antiga das lavouras cafeeira e canavieira, estava organizada com 36 pinturas, quase metade cópias de Hercule Florence (17), especialmente as referentes às antigas fazendas como Soledade (que pertencera a Florence), Cachoeira, Barra e Ibicaba (MUSEU PAULISTA..., 18 mar. 1944, p. 7).

Uma nova guinada para a efetivação do Museu de História

Em 1989, a partir da gestão do Prof. Ulpiano Bezerra de Meneses, transferência do acervos de arqueologia e etnologia para a reorganização do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE USP), o Museu Paulista passa por uma extensa reformulação da tipologia, passando a ser de fato um museu histórico ou melhor, dedicado aos problemas históricos — não aos fatos históricos —, cujos eixos de pesquisa, exposição e coleta de peças passam a ser: "Cotidiano e sociedade", "História do imaginário" e "Universo do trabalho", privilegiando o estudo (histórico) da cultura material, ou seja, da dimensão física, empírica e até sensorial, da produção e reprodução social (MENESES, 1992).

A partir destas novas premissas e da realização, nem sempre fácil e sem atritos, de curadorias coletivas, passou a exibir os trabalhos baseados nos desenhos de Hercule Florence em outros contextos, não como documentos históricos mas como representações de determinados processos, ciclos econômicos, personagens.

Parcela dessas obras compôs, por exemplo, a sala *Caminhos e caminhantes: a vivência no sertão*, módulo da exposição *Cartografia de uma história - São Paulo Colonial: mapas e relatos* (2005-2006) cujo mote principal era a cartografia setecentista e o processo de formação territorial. Também compuseram a exposição *Labor, lavoura: o café* (2009-2013) que procurou explicitar diversos aspectos do cultura cafeeira em São Paulo e o uso de mão-de-obra escrava ou do sistema de parcerias pelas fazendas do oeste paulista.

Fig. 9 - Exposição *Labor, lavoura: o café* (2009-2013), Museu Paulista. Fotografia José Rosael; Helio Nobre

No Museu Republicano "Convenção de Itu", podem ser destacadas duas inciativas organizadas de maneira integrada: a exposição de longa duração *Viagens fluviais: homens e canoas nas rotas das monções* e a mostra itinerante *Expedição Langsdorff nos traços de Florence*,[16] ambas inaugurada em setembro de 2017. *Viagens fluviais* aborda as dimensões materiais das viagens que se realizavam por vias fluviais entre Porto Feliz e Cuiabá, durante os séculos XVIII e XIX, conhecidas como monções, contando com um beque de proa de uma embarcação daquele período, reproduções de desenhos de Hercule Florence, integrante da expedição Langsdorff — expedição esta que refez a rota das monções nos anos 1820 —, e telas de José Ferraz de Almeida Júnior, Oscar Pereira da Silva e Aurélio Zimmerman, que retratam aspectos das expedições fluviais, as dos dois últimos artistas encomendadas por Taunay na década de 1920.

Observações intermediárias

Questão fundamental é a de como lidar com as imagens em um museu de história. Imagens são desafios. As encomendas, a despeito do valor das telas, são construções de narrativas. O Museu Paulista opera hoje com a história como "disputa de narrativas", muitas vezes expondo a arte como documento histórico como outros tantos artefatos de seu acervo, em contextos conflitivos e abordagens passíveis de interpretações múltiplas.

Taunay fez escolhas não sem dúvidas e retornos, concentrando a construção narrrativa nas alas de destaque principalmente na história de indivíduos — painéis e esculturas do eixo monumental. Contudo, no caso das obras baseadas em Florence, aproximou-se de processos, trabalhos coletivos, ciclos econômicos, festividades locais, obras estas que estiveram presentes em diversas salas e exposições durante àquela gestão. Muitas vezes, os personagens são pequenos diante da natureza, os trabalhadores

[16] Esta em parceria com o Instituto Hercule Florence.

executam suas atividades sendo acompanhados pelos feitores. Desvios, aberturas ou mera tentativa de representar a realidade na província de São Paulo especialmente na primeira metade do século XIX? Há também as diversas intervenções na matrizes: as já apontadas trocas das bandeiras da Rússia pela do Império brasileiro (LIMA JUNIOR, 2018), os destaques na vegetação e também inserção de personagens em desenhos em apenas das paisagens locais.

Apesar da dificuldade de desvencilhar obras e salas expositivas da gestão Taunay — talvez até pelo tombamento da eixo monumental — tais obras continuam a participar das exposição elaboradas pela instituição e agora fazem parte de um estudo aprofundado dos processos de produção, circulação e recepção de tais pinturas e, igualmente, das exposições concebidas pelo Museu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOGUS, Ricardo Nogueira. O projeto museográfico da exposição Cartografia de uma história - São Paulo colonial: mapas e relatos. *Anais do Museu Paulista: História e cultura material*, São Paulo , v. 17, n. 1, p. 17-33, jun. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142009000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 14 de outubro de 2019. http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142009000100003.

CARTA. De Affonso d'Escragnolle Taunay para Paulo Florence, São Paulo, 4 de março de 1918. Pasta 105 (SVDHICO).

DR. GUILHERME Florence. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 28 out. 1942, p. 5.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista: História e cultura material*, v. 1, n. 1, p. 147-178, 1º jan. 1993. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5280>. Acesso em 18 jun. 2019. https://doi.org/10.1590/S0101-47141993000100012

LIMA JUNIOR, C. Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendadas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 26, p. e34, 29 nov. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/140262>. Acesso em 24 de maio de 2020. https://doi.org/10.1590/1982-02672018v26e34

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de *et alli*. *Explorando um museu histórico*. São Paulo: MP USP, 1992.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Museu Paulista. *Estudos avançados*, São Paulo , v. 8, n. 22, p. 573-578, dez. 1994 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300084&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 26 de outubro de 2019. http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141994000300084.

MUSEU Paulista: exposição de novas coleções. *O Estado de S. Paulo*, 18 mar. 1944, p. 7.

MUSEU Republicano divulga programação da 11ª Primeira de Museus. *Itu*, 5 set. 2017. Disponível em: <https://www.itu.com.br/cultura/noticia/museu-republicano-divulga-programacao-da-11-primavera-dos-museus-20170905>. Acesso em 19 de setembro de 2019.

NASCIMENTO, Ana Paula. "Desenhos como intermediários no projeto de exposição de Taunay para o Museu Paulista: as aquarelas de José Domingues dos Santos Filho". In: *Anais do IX Seminário Nacional do Centro de Memória-Unicamp*: Memória e histórias locais, esquecimento, diversidades culturais e identidades. Campinas: CMU, 2019, 12p. Disponível em: <https://www.ixseminarionacionalcmu.com.br/resources/anais/8/1565402603_ARQUIVO_CMU_APN_ago.2019.pdf>.

ORIGEM e expansão de S. Paulo: uma interessante exposição de collecções históricas no Museu Paulista. *O Estado de S. Paulo*, 11 out. 1918, p. 6.

RELATÓRIO referente às atividades realizadas no ano de 1922. *Revista do Museu Paulista* (14): 725-65, 1926.

RELATÓRIO referente às atividades de 1942. São Paulo: Museu Paulista, 1943.

TAUNAY, Afonso de E. *Comemoração do cincoentenário da solene instituição do Museu Paulista no Palácio do Ipiranga*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1946.

TAUNAY, Affonso de E. *Guia da secção historica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Official do Estado, 1937.

TAUNAY, Afonso. O Museu Paulista. *Illustração Brasileira* (28): 101, Rio de Janeiro, 25 dez. 1922.

TAUNAY, Affonso de E. Relatório referente ao ano de 1918. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. XI, p. 891-920, 1919, Typ. do "Diário Official".

Os Estudos Arquitetônicos na Coleção de Desenhos da Biblioteca Nacional de Portugal

Angela Brandão
UNIFESP

RESUMO

No acervo iconográfico da *Biblioteca Nacional de Portugal* localiza-se um conjunto de desenhos que representam colunas e capitéis, datados do século XVII ao início do XIX. Ayres de Carvalho, em 1977, ao publicar o catálogo dos desenhos da *Biblioteca Nacional de Portugal* propôs uma classificação temática e tipológica, denominando esse conjunto como "Estudos Arquitetônicos", tendo então sido considerados pelo autor como "estudos de um aluno de arquitetura das academias portuguesas". Por seu volume e uniformidade, os desenhos classificados como "estudos arquitetônicos", podem corresponder, como indicou Ayres, a exercícios de alunos da academia. No entanto, levando em consideração a história tardia e conturbada para a afirmação do ensino acadêmico da arte e arquitetura em Portugal e a permanência do sistema de trabalho artesanal, podemos cogitar que tais desenhos pertencessem, ao menos em parte, ao universo dos artesãos.

Palavras-chave
Desenhos arquitetônicos; Biblioteca Nacional de Portugal; artesãos.

*

ABSTRACT

In the iconographic collection of the *National Library of Portugal* there is a set of drawings that represent columns and chapters, dating from the seventeenth to the early nineteenth century. When Ayres de Carvalho, in 1977, published the catalog of drawings of the *National Library of Portugal*, he proposed a thematic and typological classification, naming this set as "Architectural Studies", so they have been considered by the author as exercises by students of architecture from the academies. Due to their volume and uniformity, these drawings classified as "architectural studies" may correspond, as Ayres pointed out, to exercises by students. However, taking into account the late and troubled history for the affirmation of the academic teaching of art and architecture in Portugal and the permanence of the artisanal work system, we can consider that such drawings belonged, at least in part, to the universe of artisans.

Keywords
Architectural drawings; *National Library of Portugal;* artisans.

Na *Biblioteca Nacional de Portugal*, localiza-se um importante conjunto como parte do acervo de desenhos, anônimos em sua maioria, classificados como "estudos arquitetônicos" que representam modelos de colunas e capitéis, datados desde o século XVII ao início do XIX. Esta pesquisa se concentra especialmente nos exemplares do século XVIII.

1. Uma introdução atemporal

Propomos, inicialmente, uma reflexão atemporal sobre o desenho como objeto da história da arte. Não raro, o desenho foi compreendido como estudo, projeto ou preparação para a realização de algo "maior", seja relacionado à pintura, à escultura, à arquitetura ou a outras formas artísticas. O desenho, enquanto objeto da história da arte, foi muitas vezes compreendido como um passo inicial, mas não definitivo, como etapa para um outro nível de representação. Foi, portanto, entendido como uma espécie de pensamento que precedia a elaboração de "grandes obras", confundindo-se com o próprio raciocínio do artista antes da efetivação de seu trabalho. No desenho era dado o direito de fazer e refazer, de errar e pensar novamente. Esta perspectiva enfatizaria o desenho como algo transitório, efêmero, porém capaz de acompanhar o pensamento do artista.

Gostaria de reivindicar, no entanto, a discussão teórica e até certo ponto de forma anacrônica, sobre a autonomia do desenho e por uma história do desenho autônomo, ao legitimar uma atenção exclusiva sobre estes "documentos" que, pela fragilidade de sua matéria, escondem-se e desmancham-se inexoravelmente nas reservas técnicas dos museus ou em paredes e gavetas de coleções privadas.

Uma perspectiva acerca da autonomia do desenho vem sendo aplicada, com ênfase, na historiografia da arte desde pelo menos a década de 1970. Na medida em que os artistas passaram a ter consciência de que o valor artístico do desenho estaria justamente em seu caráter de improviso e espontaneidade, os desenhos passaram a ser valorizados também no que se refere ao passado. No texto introdutório aos desenhos de Gustav Klimt, Alfred Werner escreveu que os desenhos são "os mais imponderáveis, os mais perecíveis e ainda os mais transitórios de todos os meios, mas que possuem a vantagem, se bem compreendidos, de ser a atividade mais subjetiva e mais espiritual do artista[1]."

Neste sentido Matisse afirmou certa vez que, ao executar seus desenhos:

> o caminho que meu lápis percorre sobre a folha de papel tem, em parte, algo de semelhante ao gesto de um homem que procurasse, às apalpadelas, o seu caminho na escuridão. Quero dizer que meu percurso não está previsto: sou conduzido, não conduzo. (...) talvez esteja apenas a ser dirigido mais por um impulso interior (...)[2].

O olhar moderno e contemporâneo foi capaz de valorizar esteticamente o inacabado, a espontaneidade gestual implicada nos desenhos. A partir daí os vemos, de modo mais claro, como obras autônomas, e esta compreensão do desenho moderno e contemporâneo permitiu que se intensificasse ainda mais o interesse dos colecionadores e dos historiadores da arte pelos desenhos do passado, demonstrando e reforçando a

[1] WERNER, Alfred. *Gustav Klimt: one hundred drawings*. New York: Dover Publications, 1972.
[2] [sem grifo no original] 1942. Notas redigidas em intenção de Louis Aragon depois de ter lido o manuscrito "Matisse en France". In MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Póvoa de Varzim: Ulisséia, 1972. p.155

mudança de postura não só na produção como também na apreciação, aquisição, no colecionismo e musealização de tais obras do passado.

Para Pignatti, em *O Desenho: de Altamira a Picasso* – ainda um dos poucos livros dedicados integralmente e de forma abrangente ao problema de uma história autônoma para o desenho: "(...) a humanidade desenhou em todos os tempos, em todos lugares, com técnicas semelhantes, pelos mesmos motivos mágicos, rituais ou mesmo só figurativos. Fundamental é a descoberta do valor do sinal linear, elemento figurativo extremamente dúctil." E ainda: "(...) quando sai das mãos de artistas, representa primeiro exercício do pensamento, da reflexão apesar da insistência em tratá-lo somente [...] como busca e como projeto, destinado a um aperfeiçoamento sucessivo [...][3]".

2. O desenho como uma história de suportes e instrumentos

Poderíamos discordar de Pignatti, no que se refere a que a humanidade utilizou, ao longo do tempo, técnicas semelhantes para desenhar. Os suportes e instrumentos do desenho foram diversos: pedra, papiro ao pergaminho, as tábuas de cera, papel; e seus instrumentos tantos outros: pontas de chumbo ou de prata, sanguínea, carvão, grafite. Nem sempre o desenho foi feito com técnicas que permitissem "apagá-lo", como é o caso da ponta de prata ou nanquim, o que redefiniria sua compreensão como rascunho.

No estudo "O desenho na arte italiana" de Silvana Macchioni, podemos ler que a intencionalidade formal e estilística dos artistas sempre foi fundamental na relação entre o "fundo" do desenho, o suporte, e a técnica com a qual foi realizado. Ainda que alguns instrumentos sejam mais indicados para contorno, para efeitos lineares, tudo sempre dependeu do modo como o artista os utilizou. Muitas técnicas foram usadas ao mesmo tempo, portanto uma história dos instrumentos e dos suportes do desenho dividida cronológica ou geograficamente seria impossível, segundo a autora. Os desenhos, quer considerados em sua realidade conceitual e operativa ou em sua tipologia, quer considerados em sua técnica e estilo, constituem um imenso e precioso material para o estudo da história da arte. Segundo a autora, a enorme variedade técnica dos desenhos reflete seja o seu grau de relação com as outras obras de arte ou sua autonomia em relação à "obra de arte", seja o estilo de artistas em particular[4].

Não caberia aqui, no entanto, no limite dessas linhas tratar da história geral do desenho ou de uma história completa da teoria do desenho. As reflexões sobre o desenho se tornaram altamente especulativas a partir de autores italianos como Lomazzo e Zuccari. As teorias maneiristas tiveram, justamente, na problematização do desenho, um de seus pontos mais importantes. O século XVII conservou, em certo modo, a herança teórica maneirista acerca do desenho. Aprofundou a noção de que o desenho não era uma reprodução da natureza, mas artifício, invenção e fantasia[5].

No contexto português do final do século XVII, que nos interessa aqui particularmente, gostaria de evocar o texto de Félix da Costa (Meesen) (1639-1702), ele mesmo desenhista, gravurista, projetista de retábulos, autor de "Antiguidade da Arte da Pintura", 1696. Sua principal motivação foi a tentativa de fomentar os estudos artísticos em Portugal através da fundação de uma Academia inspirada no modelo francês. Este

[3] PIGNATTI, Terisio. *O Desenho: de Altamira a Picasso*. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1982. p. 8

[4] "O suporte mais comum é o papel, mas não faltam exemplos de desenhos sobre pergaminho, madeira, tela, paredes ou metais. Os instrumentos podem ser a pena, a ponta de prata ou de chumbo, o grafite, o pincel, usados isoladamente ou em processos combinatórios. Do ponto de vista técnico, são realizados mediante um suporte e um ou mais instrumentos". Cf. MACCHIONI, Silvana. Premessa. *Il Diseño nel Arte Italiana*. Firenze, Sansoni, 1975.

[5] MACCHIONI, Silvana. Op. cit. pp. 20-30.

desejo não seria realizado no seu tempo, apesar do entusiasmo, com que Félix da Costa argumentou a respeito da dignidade da Pintura, como forma a sensibilizar os poderes públicos vigentes. *A Antiguidade da Arte da Pintura* é o seu principal texto, manuscrito de 1696, nunca publicado em Portugal, mas pela Universidade de Yale, em inglês, em 1967.

Segundo Mônica Messias de Souza, que transcreveu o manuscrito, a *Antiguidade de Arte da Pintura* é um texto longo e erudito que retrata bem os conhecimentos e ideias estéticas acerca da pintura, mais próximas do maneirismo do que da época que lhe era contemporânea, o Barroco.[6]

> *Nulla dies sine linea.*Que vem a ser as Academias, debuxando, e mais debuxando; (...) Coisa muito necessária aos pintores, escultores e arquitetos; porque todas estas três Artes requerem muito Debuxo. Muito conveniente aos engenheiros, para meter as figuras em Perspectiva, mostrar os planos em escorço, as forças levantadas (...) Aos ourives do ouro, e da prata mui necessário, pois é lástima que estejam cegos em sua ignorância, admirando qualquer escória /f. 69r/ e sujeito que vem do norte, (...). Necessitando de entender a Arquitetura, que essa deixam à descrição do marceneiro que faz a madeira para se vazar de prata, sem conhecimento do que se lhes obra. Parte essencial aos entalhadores, para fazerem o relevo da talha com propriedade, e inventarem com graça e Ciência as fábricas dos retábulos, e o mais que obram; que o principal que são a forma da Arquitetura, sua ordem, e membros, as metas, serafins, e meninos, confundem com tantas folhas, e arames, encobrindo com elas sua ignorância; descoberta porém a quem entende com fundamento; que faz só caso do essencial e abomina o ilícito. Muito necessário aos bordadores, para terem verdadeiro conhecimento, e fazer os bordados que vemos dos antigos; porque chegando a obras que constem de figuras, as fazem tão desfiguradas, /f. 69v (...) Mui necessário à náutica, para se fazerem as cartas de marear, e os mapas das terras. Conveniente aos abridores, para gravarem de buril as estampas; assim dos corpos e rostos dos livros, escudos de armas e sinetes; como letras e grutescos; que é insofrível dizer-se que em um reino não haja um abridor, do qual possam suas obras aparecer fora dele por sua deformidade, ignorância, e pouco saber; exercitando-se só em fazer rasgos de buril em o cobre, gastando tempo perdido, elevando dinheiro, por coisas monstruosas sem forma nem Arte; não por falta de gênio, mas por falta de Debuxo, e documentos. Aos que quiserem ser

[6] Félix da Costa nasceu em 1639. É filho do pintor Luís da Costa, tradutor dos *Quatro Livros de Simetria* de Durer. Ele era artista gravador e desenhador de retábulos, cujas obras, apesar de documentadas, são hoje praticamente desconhecidas. O seu manuscrito esteve, tal como o de Francisco de Holanda, esquecido durante séculos e por isso o pensamento deste autor não pode exercer uma real influência, nem mesmo servir o seu propósito, o de transmitir conhecimentos acerca da Pintura Cf. SILVA, Mônica Messias. *Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, divino e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artífices Félix da Costa Meesen – 1696 Texto Modernizado e Análises.* Dissertação Programa de Pós-Graduação "Culturas e Identidades Brasileiras" . Instituto de Estudos Brasileiros (USP-São Paulo), ORIENTADOR: PROF. DR. LUIZ ARMANDO BAGOLIN. Sao Paulo, 2018. Disponível em:https://teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-01032018-130721/publico/Corrigida_MonicaSilva.pdf Acesso em 22 de outubro de 2019.

> destros em escrever, para formarem, penadas, darem rasgos com descrição, e fazerem a letra com acento.
> f. 70r/ Aos que pintam azulejos, e louça; para saberem o que obram, porque sem Debuxo é impossível fazerem Pintura, e indignamente possuem o nome de pintores de louça. Para os que consertam tapeçarias, que sem conhecimento da Pintura não podem imitar bem qualquer falta, que não pareça remendo, o que deve parecer o mesmo. Aos que esmaltam para matizarem com claro escuro, e com saber o que obram, e fazerem Pintura como vemos em relógios, e lâminas. Aos marceneiros, para fazerem os contadores, leitos, bufetes, e mais obras com boa invenção; entenderem bem as plantas, e riscos de outrem, e fazerem eles mesmos boas invenções e riscos. Aos latoeiros para fazerem os modelos, e repararem com doçura tudo o que obram, e com saber, e razão. As rendeiras e costureiras; para que as rendas sejam com boa invenção e graça, (...) E não há Arte nem ofício, que em todo ou em parte não dependa da Arte do Debuxo; sendo impossível poder-se conservar o governo comum de um reino, sem que lhe seja forçoso valer-se desta Arte do Debuxo (...)[7].

3. O desenho de arquitetura

As relações entre desenho e arquitetura estão, porém, difusas por essa "história do desenho". De acordo, porém, com o estudo fundamental "O desenho na arte italiana" de Silvana Macchioni, editado em Florença em 1975, é preciso considerar as elaborações gráficas criadas de modo independente de uma tradução em outra obra de arte e, tais elaborações aparecem, portanto, dotadas de uma autônoma validade artística e que são finalizadas com um objetivo não precisamente artístico, porém científico, técnico ou didático[8]. Nesta categoria, observada por Macchioni, poderíamos localizar os Desenhos da *Biblioteca Nacional de Portugal*, classificados como "estudos arquitetônicos", de que falaremos mais adiante.

Com efeito, para Macchioni, se o desenho em geral implica numa transcrição gráfica de relações cromáticas e de nexos plásticos pondo de relevo valores interpretativos, isso muda radicalmente quando se trata de desenho de arquitetura. O estudo gráfico de uma obra arquitetônica de interesse para suas leis estruturais reduz sensivelmente as margens de liberdade interpretativa do desenhista, a menos naqueles casos em que tentam fixar sobre o papel, em escala, as relações proporcionais do edifício em relação ao modelo. Deve-se no entanto distinguir, no estudo gráfico da arquitetura, a intenção de anotar sumariamente as características estruturais e decorativas, do relevo voltado a transcrever sistematicamente a métrica dos detalhes e do complexo inteiro e do estudo usado para memorizar uma tipologia[9].

E mais adiante, a mesma autora afirma que o "desenho de arquiteto" traz uma idealização plástica arquitetônica, frequentemente impregnada de concepção pictórica. Para ela, do ponto de vista conceitual, o desenho dos arquitetos constitui uma categoria

[7] SILVA, Mônica Messias. *Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, divino e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artífices Félix da Costa Meesen – 1696 Texto Modernizado e Análises.* op. cit. p. 141 e ss.
[8] MACCHIONI, Silvana. *Il Disegno del Arte Italiana*. Firenze: Sansoni, 1975. p. 3
[9] Ibid. p. 36-37

em si mesma, seja como esboço que objetiva fixar o momento de criação ou o estudo de uma solução espacial; seja uma pesquisa sobre materiais e sobre estrutras, ligado à possibilidade técnica de uma tradução do desenho em obra constuída. Neste caso o desenho arquitetônico teria um caráter predominantemente projetual.

4. Uma hipótese para a compreensão dos Desenhos da BNP

Nossa observação dos Desenhos da *Biblioteca Nacional de Portugal* catalogados como "estudos arquitetônicos" não correspondem, no entanto, à categoria de projeto, como estabelecido por Macchioni, mas ao estudo muito voltado para a fixação das ordens clássicas, por meio de cópias das ilustrações dos Tratados de Arquitetura do Renascimento, especialmente de Vignola.

Ayres de Carvalho publicou o *Catálogo da Coleção de Desenhos da Biblioteca Nacional de Lisboa* em 1977[10]. Naquele momento, realizou uma classificação temática e tipológica dos desenhos, considerados pelo autor do catálogo como "estudos de um aluno de arquitetura das academias portuguesas". A grande maioria dos desenhos, em tinta china e aguada, constituiu-se de folhas avulsas de diferentes tamanhos, desde papéis de trinta por quarenta centímetros até mesmo folhas de pequeno formato de aproximadamente oito por doze centímetros. Alguns foram identificados pela marca do papel ou pelas anotações que continham como sendo de procedência francesa. Muitos desses desenhos possuem marcas no papel que sugerem ter sido, em algum momento de sua trajetória, manuseados intensamente.

Talvez os desenhos da *Biblioteca Nacional de Portugal* não possam resolver facilmente o problema dos modelos indicados, mas inexistentes, no *Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos*[11], mas apenas levantar uma hipótese em construção. Para se tornar um artífice, no sistema de trabalhos artesanais, tanto em Portugal como no Brasil, até o final do século XVIII era preciso – salvo exceções e licenças – ser aprovado em "exame de ofício". O *Livro dos Regimentos* determinava que o artesão executasse uma peça, utilizando expressões "conforme este desenho que aqui vai". Ocorre que não há desenhos nos *Livros dos Regimentos*. Examinamos cuidadosamente o manuscrito original depositado no *Arquivo Histórico da Câmara de Lisboa*. Não há nem mesmo marcas de desenhos que pudessem ter sido colados ou espaços em branco[12]. Que desenhos seriam estes? Onde estariam tais desenhos?

Por seu volume e uniformidade, os desenhos classificados como "estudos arquitetônicos", conservados na *Biblioteca Nacional de Portugal*, poderiam corresponder, como indicou Ayres, a exercícios de alunos da academia. No entanto, conhecendo a história tardia e conturbada para a afirmação do ensino acadêmico da arte e arquitetura em Portugal e a permanência do sistema de trabalho artesanal, podemos cogitar que tais desenhos pertencessem, ao menos em parte, ao universo dos artesãos.

Ainda está por ser esclarecida a dinâmica de transferência dos preceitos artísticos da tratadística italiana por meio de desenhos, especialmente no que se refere às ordens clássicas contida nos tratados de arquitetura (como os de Serlio e Vignola), em

[10] CARVALHO, Ayres de. *Catálogo da Colecção de Desenhos*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977.
[11] *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.
[12] BRANDÃO, Angela. O Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos e os estudos arquitetônicos da Biblioteca Nacional de Portugal: uma interpretação. In VIS. Revista do Programa de Pós - graduação em Arte da UnB Vol .15, nº 2 /julho – dezembro de 2016 Brasília. Disponível em https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20344/18788. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

direção do sistema artístico luso-brasileiro[13]. Tal sistema, como foi apontado, caracterizava-se, ainda durante o século XVIII, pela permanência de controle dos trabalhos de oficiais mecânicos como atores das empreitadas artísticas. Marceneiros, carpinteiros, ensambladores, entalhadores, artesãos que se aplicaram às obras artísticas em madeira, submetiam-se aos exames de ofício para exercer suas funções. Os exames consistiam, pelo que se pôde observar no *Livro dos Regimentos*, no domínio de formas artísticas clássicas, "as ordens", contidas em menções explícitas aos desenhos. Nossa hipótese avança no sentido de averiguar o significado de tais desenhos, sua relação com os tratados de arquitetura do Renascimento e a possibilidade de que tenham servido de modelo para os exames dos oficiais mecânicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Angela. O Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos e os estudos arquitetônicos da Biblioteca Nacional de Portugal: uma interpretação. In VIS. Revista do Programa de Pós - graduação em Arte da UnB Vol .15, nº 2 /julho – dezembro de 2016 Brasília. Disponível em https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20344/18788. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

BRANDÃO, Angela. Tratados de Arquitetura no Livro dos Regimentos: uma sutil referência. In *Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Territórios da História da Arte*. CBHA. Uberlândia, 2014. Pp. 429-436. Disponível em http://www.cbha.art.br/coloquios_anteriores.html. Acesso em 4 de setembro de 2017.

CARVALHO, Ayres de. *Catálogo da Colecção de Desenhos*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977.

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.

MACCHIONI, Silvana. Premessa. *Il Diseño nel Arte Italiana*. Firenze, Sansoni, 1975.

MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Póvoa de Varzim: Ulisséia, 1972.

PIGNATTI, Terisio. *O Desenho: de Altamira a Picasso*. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1982.

SILVA, Mônica Messias. *Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, divino e humano que a exercitou, e honras que os monarcas fizeram a seus artífices Félix da Costa Meesen – 1696 Texto Modernizado e Análises*. Dissertação Programa de Pós-Graduação "Culturas e

[13] BRANDÃO, Angela. Tratados de Arquitetura no Livro dos Regimentos: uma sutil referência. In *Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Territórios da História da Arte*. CBHA. Uberlândia, 2014. Pp. 429-436. Disponível em http://www.cbha.art.br/coloquios_anteriores.html. Acesso em 4 de setembro de 2017.

Identidades Brasileiras" . Instituto de Estudos Brasileiros (USP-São Paulo), ORIENTADOR: PROF. DR. LUIZ ARMANDO BAGOLIN. São Paulo, 2018. Disponível em:https://teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-01032018-130721/publico/Corrigida_MonicaSilva.pdf Acesso em 22 de outubro de 2019.

WERNER, Alfred. *Gustav Klimt: one hundred drawings*. New York: Dover Publications, 1972.

Pontos Riscados
Invocação Espiritual, Nomeação, Pensamento Geométrico

Arthur Valle
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

RESUMO
Nas religiões afrobrasileiras, *pontos riscados* são diagramas mágicos que possuem diversas funções, notadamente as de invocar ou identificar entidades espirituais. Hoje em dia, eles são utilizados principalmente no contexto da Umbanda, uma religião baseada nos cultos Kongo aos ancestrais, mas que assimila elementos da religião iorubá dos orixás, do Espiritismo de Allan Kardec, do Cristianismo e de religiões ameríndias. Logo, como a própria Umbanda, os *pontos* contam, em forma de pensamento geométrico, uma história complexa de contatos e trocas culturais. Neste artigo, enfocando *pontos riscados* produzidos no Rio de Janeiro, discutiremos aspectos de seus usos, produção e iconografia, bem como nos esforçaremos para historicizar a sua recepção.

Palavras-chave
Pontos riscados. Umbanda. Religiões afrobrasileiras. Artes sacras afrobrasileiras

*

ABSTRACT
In Afro-Brazilian religions, *pontos riscados* ("marked points," in Robert Farris Thompson's translation) are magical diagrams that have several functions, notably those of invoking or identifying spiritual entities. Nowadays, they are used mainly in the context of Umbanda, a religion based on Kongo cults to the ancestors, but that assimilates elements of the Yoruba religion of the Orishas, Allan Kardec's Spiritism, Christianism and Amerindian religions. Therefore, like Umbanda itself, the *pontos* tell, in the form of geometric thought, a complex history of cultural contacts and exchanges. In this paper, focusing on *pontos riscados* produced in Rio de Janeiro, we will discuss aspects of their uses, making and iconography, as well as strive to historicize their reception.

Keywords
Pontos riscados. Umbanda. Afro-Brazilian religions. Afro-Brazilian sacred arts

Nas religiões afro-brasileiras, *pontos riscados* são diagramas mágicos que possuem diversas funções, notadamente as de invocar ou identificar entidades espirituais. Hoje em dia, os *pontos* são utilizados principalmente no contexto da Umbanda, uma religião baseada nos cultos Kongo aos ancestrais, mas que também assimila elementos da religião iorubá dos orixás, oriunda da África Ocidental; do Espiritismo de Allan Kardec; do Cristianismo; e de religiões ameríndias. Logo, como a própria Umbanda, os *pontos riscados* contam "uma história complexa de contato e de experiência cultural, em forma de pensamento geométrico" (THOMPSON, 2011, p. 119).

Neste artigo, enfocando *pontos riscados* produzidos no Rio de Janeiro, discutiremos aspectos de seus usos, produção e iconografia, bem como nos esforçaremos para historicizar a sua recepção. Mas o aspecto fragmentário das fontes, no atual estágio de nossas investigações também nos incentivou a considerar - ainda que brevemente - os *pontos riscados* no contexto geográfico ampliado daquilo que Paul Gilroy (1993) chamou de "Atlântico negro" (*black Atlantic*). Por isso, adotamos uma perspectiva transcultural e fazemos referência a outros sistemas de diagramas mágicos da África e de lugares marcados pela diáspora africana.

Definições e origens

Pontos riscados fazem parte do que o historiador de arte cubano Barbaro Martinez-Ruiz (2013) chama de "sistemas de escrita gráfica Kongo" [no original, *Kongo graphic writing systems*]. Tomando emprestada essa expressão de um artigo escrito nos anos 1980 pelo etnomusicólogo austríaco Gerhard Kubik, Martinez-Ruiz define esses sistemas como

> códigos de conhecimento compartilhado que desenvolvem e comunicam cosmologia, mitologia e filosofia, bem como definem realidades estéticas. Eles perpetuam e validam memórias coletivas, épicos, lendas, mitos e conhecimentos antigos, desempenhando um papel integral na definição e desenvolvimento de culturas africanas e afro[americanas] e na prática de religiões de matriz africana tradicionais e contemporâneas. (MARTINEZ-RUIZ, 2013, p. 48)

A palavra "Kongo" sublinha as origens centro-africanas destes sistemas de escrita gráfica. Como explicado pelo historiador da arte estadunidense Robert Farris Thompson (2011, p. 108), "ao escrever Kongo com K, em vez de C, os africanistas distinguem a civilização do Kongo e o povo Bakongo da entidade colonial chamada de Congo Belga (atualmente Zaire) e da atual República Popular do Congo-Brazzaville." Um subconjunto da chamada cultura Bantu - que hoje se estende por grande parte da África Oriental, Central e Austral -, os Bakongo se estabeleceram na África Central como resultado de grandes e complexas migrações por boa parte do continente (MARTINEZ-RUIZ, 2013, p. 15-16; LOPES, 2011a, p. 107-108).

Importantes conceitos culturais e religiosos dos Bakongo são compartilhados com outros povos, como os Punu do Gabão; os Teke do Congo-Brazzaville; os Suku e os Yaka da região do Rio Kwango no Zaire; bem como com alguns grupos étnicos do norte de Angola (THOMPSON, 2011, p. 108). Todos esses povos sofreram as provações do comércio transatlântico de escravos e o trabalho forçado nas *plantations* e cidades do continente americano. Portanto, séculos de escravidão trouxeram lembranças e crenças dos Kongo às Américas. Testemunhos desse processo traumático são as variadas tradições gráficas encontradas não só no Brasil, mas também em Belize, Cuba, Haiti, Jamaica, Suriname ou Trinidad.

Há uma relativa escassez de trabalhos acadêmicos que examinam os sistemas de escrita gráfica africanos em profundidade e/ou em seus contextos sociais. Em pesquisa sobre o tema, Martinez-Ruiz destacou os trabalhos da linguista e escritora congolesa Clémentine Faïk-Nzuji, do sacerdote e filósofo congolês K. K. Bunseki Fu-Kiau e do citado Farris Thompson. O próprio Martinez-Ruiz deve ser adicionado a essa lista: em seu livro de 2013, *Kongo Graphic Writing and Other Narratives of the Sign*, ele se esforça por criar uma compreensão detalhada dos sistemas de comunicação gráfica Kongo nos dois lados do Atlântico. No Brasil, destaca-se ainda o trabalho do antropólogo francês Roger Bastide que, já em 1948-49, publicou uma série de artigos sobre "estética afro-brasileira" no jornal *Estado de São Paulo*, alguns dos quais eram dedicados aos *pontos riscados* (BASTIDE, 1948a; BASTIDE, 1948b; BASTIDE, 1949).

De acordo com Martinez-Ruiz, as primeiras evidências de escrita gráfica Kongo são encontradas em sítios arqueológicos ao redor da fronteira entre Angola e a República Democrática do Congo. Muitos estudiosos (Paul Raymaekers, Hendrik van Moorsel, Carlos Ervedosa, José Redinha, Henri Breuil, etc.) documentaram as tradições gráficas nesta região, mas eles não tentaram decodificar seus significados ou investigar seu uso dentro e além dos sítios arqueológicos. Farris Thompson foi provavelmente o primeiro a relacionar tais signos com os atualmente usados na diáspora Bakongo. Por sua vez, Martinez-Ruiz (2013, p. 82-85) desenvolveu uma extensa comparação entre os signos rupestres e as variadas formas de comunicação gráfica contemporânea, como as *firmas* dos sacerdotes do Palo Monte em Cuba, destacando as semelhanças de forma e função e traçando o desenvolvimento das antigas formas gráficas Kongo.

Como é notório, do século XVI a 1850, o Brasil foi o maior importador de escravos africanos das Américas. Dos 4,9 milhões escravos que se estima terem desembarcado no Brasil, 76% vieram da África Central - 70% de sua parte ocidental e 6% de sua parte oriental (SLENES, 2018, p. 56). Não é de surpreender, portanto, que a civilização e a arte Kongo tenham ressurgido quando da reunião de tantos escravos da África Central em cidades como o Rio de Janeiro, capital do Brasil entre 1763 e 1960 e um dos maiores portos escravistas do "Atlântico negro."

Este processo não foi apenas uma transferência cultural, mas envolveu muitíssimas ressignificações. No Brasil, a escrita gráfica Kongo fundiu-se com referências iorubás, católicas, espíritas e indígenas; muito importante foi, igualmente, o aporte da magia europeia (BONHOMME & KERESTETZI, 2015). Desse modo, os antigos signos Kongo foram complexificados por elementos emprestados da iconografia dessas referências. No Rio, desde pelo menos o início do século XX, o equivalente à escrita gráfica Kongo é conhecido como *pontos riscados*. Essa designação - juntamente com sua contraparte musical, os chamados *pontos cantados* - lembra as origens *Kongo* dos *pontos*, mais especificamente o costume de "cantar e marcar simultaneamente a centralização do espírito (*iymbila ye sona*)" (THOMPSON, 2011, p. 117).

Pontos riscados desempenham várias funções. Notadamente, eles invocam ou identificam um grande número de entidades espirituais: deusas e deuses iorubás e seus santos católicos correspondentes; espíritos de indígenas brasileiros (os chamados *Caboclos*); velhos escravos negros (*Pretos Velhos*); *boiadeiros*; *marinehiros*; *pombagiras*; *exus*; etc. Através do uso de tais *pontos*, literalmente centenas de entidades espirituais são invocadas hoje no Brasil. Nos *terreiros* espalhados por todo o país, essas entidades voltam, falam, cantam e dançam no corpo e na voz de seus devotos.

Processos de confecção, materialidade, aporias interpretativas

Pontos riscados são comumente sinais transitórios para invocação e/ou nomeação espirituais. Com frequência, eles são desenhados no chão dos *terreiros* usando uma espécie de giz grosso chamado *pemba*. O escritor angolano António de Assis Júnior (s. d., p. 333) observa que, em quimbundo, esse termo designa uma "substância arenosa branca, usada nos exorcismos [...]. | Caolino; espécie de gesso."[1] Bastide destacou o uso do giz para desenhar os *pontos* no Brasil como uma "diferença essencial" dos sistemas de escrita gráfica anteriores em uso em outras partes da África ou da diáspora (como os *vévé* no Haiti). Segundo Bastide (1948a, p. 6), "o aparecimento do giz de várias cores, substituindo a farinha, a cinza e outros materiais vegetais ou minerais [...] constitui a influência da civilização ocidental."

Em uma fotografia não datada [Figura 1], vemos a religiosa Zélia de Moraes, um médium na Tenda Espírita N. Sra. da Piedade - fundada no início do século XX e considerada por muitos como o primeiro centro umbandista oficial (OLIVEIRA, 2008, p. 90-102) - ajoelhada diante de vários *pontos* desenhados com *pemba* branca. Alguns *pontos*, na forma de estrelas de cinco pontas, estão sendo utilizados "à maneira Kongo para 'centralizar' a água consagrada [...] em recipientes para os espíritos" (THOMPSON, 2011, p. 117). Particularmente notável nesta foto é o desenho de um coração atravessado por uma flecha, o *ponto riscado* do famoso Caboclo das Sete Encruzilhadas, o principal guia espiritual da Tenda.[2]

Figura 1: A médium Zélia de Moraes em frente ao *ponto riscado* do Caboclo das Sete Encruzilhadas, foto sem data. Disponível em: https://www.tensp.org/fotografias-historicas

[1] Nei Lopes (2011b, pos.20481-20482), por sua vez, acrescenta que, em quicongo, a palavra *mpemba* corresponde a "giz."

[2] A Tenda Espírita N. Sra. da Piedade foi fundada na cidade de São Gonçalo, mas hoje funciona na cidade de Cachoeiras de Macacu. A tradição de desenhar *pontos riscados* como mostrada na Figura 1 permanece praticamente inalterada.

Embora a cor mais comum das *pembas* seja branca, muitas outras também são empregadas. A escolha de uma cor específica segue códigos que variam de acordo com as diversas denominações religiosas (LODY, 2003, p. 239-241) e que a faz corresponder a entidades espirituais particulares. Por exemplo, no final dos anos 1940, Bastide apresentou o seguinte sistema de correspondências:

> [cor] branca para Nossa Senhora (ou azul, o que corresponde a Yemanjá, [no Brasil, a orixá dos oceanos]; negro para Exu (como na Bahia) ou cinza; vermelho para S. João (que na realidade é o equivalente de Xangô [o orixá da justiça, do trovão e do relâmpago]); amarelo para os Ibejis [orixás menores da tradição iorubá, protetores dos gêmeos] e azul para S. Sebastião [associado no Rio com Oxóssi, o orixá da caça e das florestas]. (BASTIDE, 1948a, p. 6)

O Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro - instituição que discutiremos abaixo - guarda uma coleção de *pembas* de várias cores, coletadas provavelmente antes de 1938. Nesse caso, por exemplo, as *pembas* negras também estariam ligadas a Exu, o orixá mensageiro do povo iorubá (MINISTÉRIO, 1938, p. 4).

Pontos riscados também podem ser desenhados com carvão ou com pólvora. Fotos por nós encontradas no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro - possivelmente datadas do início dos anos 1950 - mostram um grupo de religiosos negros desenhando um *ponto riscado*. Em uma dessas fotos, vemos o *ponto* sendo traçado com carvão, no chão [Figura 2a]: ele é composto por um círculo no meio do qual vemos uma cruz cujos braços terminam em forma de tridentes, um elemento iconográfico muito associado a Exu. Em outra foto, vemos o desenho inicial do *ponto* sendo coberto com pólvora [Figura 2b]. Sobre essa prática, Bastide (1948a, p. 6) afirmou que, no Brasil, o "ponto riscado torna-se o local [...] de exposição ritual da pólvora, que se expande com forte fumaça e permite a quebra dos limites que separam o humano do divino." Ainda de acordo com Bastide (1948a, p. 6), esse uso é resultado da "influência europeia das cargas de fuzil feitas nas festas católicas ou folclóricas." O uso de pólvora seria, assim, outra indicação do hibridismo cultural que caracteriza os *pontos* brasileiros.

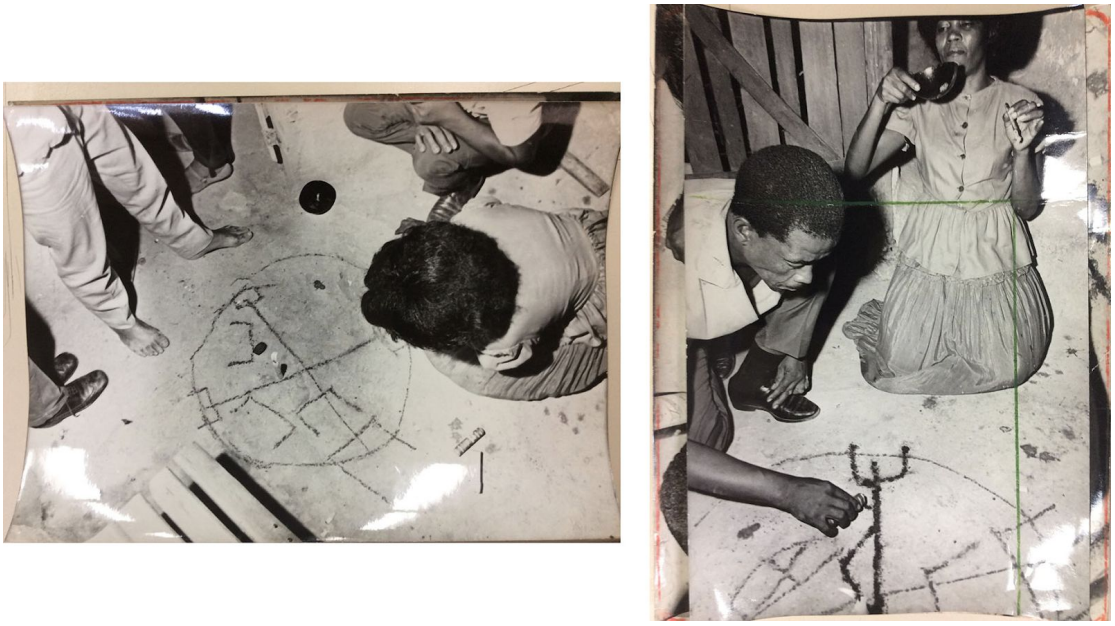


Figura 2a e 2b: Desenhando um ponto riscado com carvão e pólvora, fotos sem data [anos 1950?]
Fonte: Rio de Janeiro, Arquivo Nacional

Deve-se notar que alguns *pontos riscados* são permanentemente configurados em objetos espirituais relevantes, como cálices, bordados, instrumentos musicais litúrgicos, etc. Eles também podem figurar em objetos pessoais, como pingentes ou anéis, usualmente tendo, nesses casos, funções apotropaicas. Apresentaremos alguns exemplos disso na parte seguinte, mas vale comentar já aqui o uso contemporâneo desses tipos de *pontos* em um *terreiro* específico.

Escolhemos para isso o Templo Espírita Ogum Megê, localizado na cidade de Cabuçu / Rio e Janeiro. Nesse terreiro, os *pontos* não são mais desenhados no chão, mas se encontram, por exemplo, permanentemente pintados em pequenas telas que circundam o altar principal [Figura 3a]. Em um lugar de destaque, logo abaixo de uma imagem de Jesus Cristo - designado como "o Médium Supremo" - vemos o *ponto riscado* do guia espiritual do templo, Ogum Megê. Dentro de um círculo vermelho, encontramos vários elementos: estrelas azuis, setas verdes, uma cruz marrom e, muito especialmente, duas espadas cruzadas pintadas também em vermelho. As espadas são tradicionalmente associadas a Ogum, o orixá guerreiro dos iorubás, senhor do ferro, da agricultura e da tecnologia. No Templo Espírita Ogum Megê, *pontos* também são costurados nas roupas vestidas pelos médiuns - neste caso, a função dos *pontos* é essencialmente identificar a entidade que "baixa" no corpo do médium. Um exemplo é um *ponto riscado* de Exu Tranca Rua das Almas, composto por três tridentes cruzados, que vemos na longa capa preta que um médium usa, em estado de transe [Figura 3b].

Figura 3a e 3b: Pontos riscados ao redor do altar principal e na capa de um médium no Templo Espírita Ogum Megê em Cabuçu / Rio de Janeiro. Fotos: Daniellen Braga Moreira, mar. 2019

A exegese dos *pontos riscados* levanta sérias dificuldades. As religiões afrobrasileiras são muito diversas e seus fundamentos ainda hoje são transmitidos principalmente pela tradição oral, em contextos específicos. Por isso, é comum que o significado de um determinado elemento iconográfico varie de *terreiro* para *terreiro*. Naturalmente, algumas associações são muito comuns: como vimos, normalmente tridentes referem-se a Exu, espadas a Ogum etc. Mas essas associações não esgotam a questão. Como apontado pelo

antropólogo Raul Lody (2003, p. 202), "os pontos são eminentemente criativos e até pessoais. Veem-se os pontos de conhecimento geral, chamaria de clássicos, e outros inventados a partir da necessidade comunicadora inerente da própria produção visual do ponto riscado." Em geral, apenas um conhecimento preciso do contexto de produção de um dado *ponto* pode assegurar a sua correta interpretação.

Como muitos dos fundamentos religiosos afrobrasileiros não são diretamente acessíveis aos não-iniciados, conhecer o significado de alguns *pontos riscados* é problemático. A dificuldade se acentua ainda mais quando lidamos com *pontos* produzidos em períodos históricos mais recuados. Portanto, na parte final desse artigo, em vez de apresentar exegeses profundas, optamos por traçar uma visão geral do uso dos *pontos* no Rio de Janeiro desde o início do século XX. Nosso esforço de historicização não pretende ser exaustivo mas nos permitirá apreender a grande mudança de estatuto que as religiões afrobrasileiras e suas culturas visuais experimentaram nas últimas décadas, ao deixarem de ser objeto de preconceito e repressão para adquirirem uma significativa valorização.

Historicização e recepção

A relativa escassez e/ou dispersão dos registros sobre os *pontos riscados* - ao menos até o período republicano - dificulta que os historicizemos de modo detalhado. Documentos coloniais e imperiais - como desenhos encontrados nas chamadas *bolsas de mandinga* (SOUZA, 1986; CALAINHO, 2008) ou o notável selo de Dom Obá II, um alferes que se dizia neto de Abiodun, o Alaafin de Oyó (SILVA, 1997) - podem ser aproximados dos *pontos*, mas eles simultaneamente apresentam características distintivas e demandam uma análise em separado. A escassez de registros está certamente relacionada ao estatuto marginal que marcou as religiões afrobrasileiras até as primeiras décadas do séc. XX. Com efeito, os preconceitos contra essas religiões têm uma história longa, sendo explicitados em punições e/ou restrições de culto encontradas já nas chamadas *Ordenações Filipinas* ou na Constituição Política do Império do Brasil, datada de 1824.

Após a proclamação da República, em novembro de 1889, racismo e repressão contra as religiões afro-brasileiras foram expressos ainda mais sistematicamente. Por exemplo, o primeiro Código Penal Republicano, promulgado em outubro de 1890, embasou a perseguição policial às religiões afrobrasileiras: até o início da década de 1940, elas foram muitas vezes enquadradas por artigos relacionados aos chamados "crimes contra a saúde pública" (Decreto 847, Capítulo III) - particularmente o art. 157, que punia a prática do espiritismo, magia e sortilégios para fins ilícitos, e a art. 158, que punia a prática do curandeirismo.

É no sombrio quadro de repressão policial que registros visuais de *pontos* passam a aparecer com mais frequência. O mais antigo por nós encontrado na imprensa do Rio de Janeiro é uma fotografia ilustrando uma manchete do jornal *O Globo* em 1927 [Figura 4], relatando uma batida policial contra uma casa na rua Professor Gabizo, no bairro da Tijuca (A DERROTA, 1927, p. 1). O religioso que ali dava consultas - e cuja foto também foi publicada no jornal - era um negro chamado José Iginio, que se anunciava como "filho de Xangó". A foto mostra alguns *pontos riscados* que Iginio havia desenhado no chão da sala da frente de sua casa; já a legenda da foto nos informa que com eles Iginio "fazia baixar os espíritos," reiterando uma das funções mais comuns dos *pontos*. É difícil, no entanto, precisar o significado dos *pontos* reproduzidos no jornal: a que "espíritos", por exemplo, eles se endereçavam? Uma análise dos diagramas de Iginio revela a predominância de setas, elemento iconográfico estreitamente associado a Oxóssi e aos referidos *Caboclos*, entidades espirituais ameríndias presentes em quase todas as

denominações religiosas afrobrasileiras (PRANDI, VALLADO, SOUZA, 2011). Mas o significado de vários outros elementos - como as cifras - permanece obscuro ou incerto.

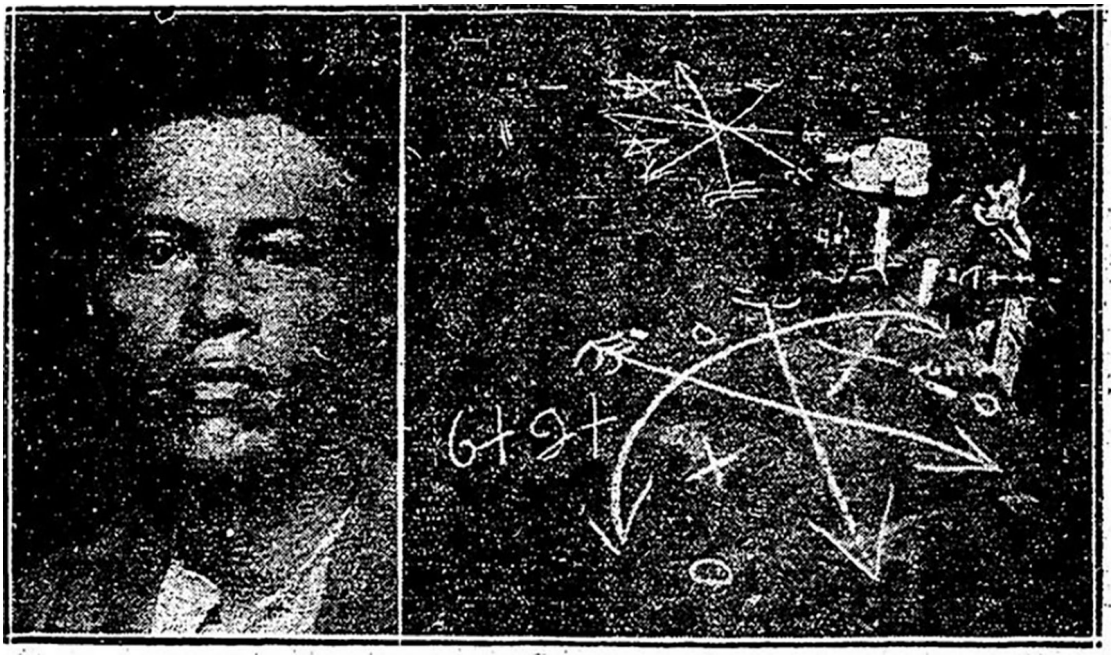


Figura 4: Fotos no artigo A derrota do feiticeiro. Tudo elle previu, menos que a policia lhe rondava a porta. O Globo, Rio de Janeiro, ano III, n. 682, 15 jun. 1927, p.1

Outros artigos de jornais publicados a partir do final da década de 1920 mostram *pontos riscados*. Aqui, no entanto, gostaríamos de nos voltar para um aspecto mais "tangível" da repressão: trata-se da coleção de objetos sagrados apreendidos pela polícia e que ainda hoje sobrevivem no já mencionado Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. Como nos conta a recente bibliografia sobre esse fascinante e perturbador museu (CORRÊA, 2009; CONDURU, 2013; MAGGIE, RAFAEL, 2013), ele foi fundado em 1912 como ferramenta de ensino para a Academia de Polícia do Rio. Desde o início, o Museu da Polícia desempenhou várias funções, especialmente a de instruir futuros policiais sobre os vários aspectos da cultura do crime no Rio de Janeiro. Para tanto, eram expostos objetos empregados em operações então consideradas criminosas, notadamente aqueles apreendidos em contextos religiosos afrobrasileiros.

Foi assim que objetos sacros diretamente relacionados aos *pontos riscados* passaram a ser "aprisionados" na coleção do Museu da Polícia: um desenho emoldurado, roupas, instrumentos musicais, etc. Alguns desses objetos se destacam, como uma bela cabaça de beber, laqueada de preto e decorada com uma cruz latina dentro de um "selo de Salomão," ambos inseridos em um círculo ornado com seis pentagramas menores. De acordo com Farris Thompson (2011, p. 118-119), tratar-se-ia do "ponto riscado de Pai Velho, um ancestral Kongo de poder e de percepção especiais. Seu ponto adverte o mundo de que ninguém, exceto uma pessoa em seu espírito ou um oficiante apropriado, pode usar sua cabaça de beber."

A aura de racismo e preconceito que cercou as religiões afrobrasileiras desde os tempos coloniais - e apoiou a perseguição testemunhada pela prisão de José Iginio ou pelos objetos apreendidos no Museu da Polícia - começou a perder *momentum* após a década de 1920. Em 5 de maio de 1938, a coleção de objetos sacros afrobrasileiros do Museu da Polícia foi registrada como patrimônio brasileiro pelo Serviço Nacional de Patrimônio Histórico e Artístico (MINISTÉRIO, 1938, p. 4). Além disso, a versão do

Código Penal, promulgada em 7 de dezembro de 1940, excluía os termos "espiritismo", "magia" e "sortilégios" (Decreto-Lei, 1940), significando que, pelo menos teoricamente, tais práticas não estavam mais sujeitas a punição legal. Tanto o tombamento de 1938 quanto a exclusão de referências a práticas religiosas ou mágicas no Código Penal de 1940 estavam em sintonia com uma nova e mais positiva postura em relação às manifestações culturais afrobrasileiras que, "de acordo com José Jorge Siqueira, 'arrolou intelectuais, instituições, projetos, criações artísticas e movimentos culturais capazes de lhe[s] dar dimensão nacional'" (CONDURU, 2007, p. 65).

A partir de meados do século XX, tornou-se comum que artistas ligados ao campo institucionalizado da arte no Brasil se apropriassem de elementos das artes sacras afrobrasileiras. Nesse contexto, os *pontos riscados* se afirmaram como um repertório privilegiado de formas e muitas vezes foram utilizados como inspiração para renomados artistas negros como Abdias do Nascimento (1914-2011), Rubem Valentim (1922-1991), Emanoel Araújo (n.1940) e Jorge dos Anjos (n.1957). Em grande parte do trabalho desses artistas, vemos a suposta pureza de tendências modernistas como a Abstração Geométrica e o Construtivismo sendo atravessada pelo pensamento geométrico inerente aos *pontos riscados*. Isso gerou soluções formais muito originais em que a "geometria mítica das religiões afro-brasileiras [funde-se] à racionalidade construtiva" (CONDURU, 2007, p. 70).

Em nossa opinião, ainda mais interessante foi a progressiva apreciação que a arte sacra afrobrasileira recebeu entre os setores médios da sociedade em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo (ORTIZ, 1999, p. 195-210). Este processo deixou marcas em uma vasta cultura visual que se manifestou nas mais diversas *media* e alcançou uma ampla difusão. Especialmente a valorização da Umbanda como uma religião legítima e até mesmo "genuinamente" brasileira (OLIVEIRA, 2008) possibilitou aos seus devotos instrumentalizar sua pertença religiosa como elemento importante na definição de suas próprias identidades. Não demorou muito para que empresas começassem a produzir objetos pessoais que exploravam essa ideia de pertencimento.

Um excelente exemplo é um anúncio de venda de "anéis de umbanda," publicado no jornal carioca *A Noite Ilustrada* em 1952 [Figura 5], "justamente [n]os anos em que a Umbanda atinge seu ponto máximo de crescimento no Estado da Guanabara" (ORTIZ, 1999, p. 203), tornando-se uma forte concorrente ao catolicismo no mercado religioso brasileiro. Esse anúncio propunha uma sistematização da iconografia dos *pontos* referentes a várias entidades e serve, em certa medida, para recapitular as considerações feitas neste trabalho. Nele vemos, por exemplo: um *ponto* de "Exu Tranca Rua", com seu tridente característico; um *ponto* de São Jorge da Ronda, que ostenta as típicas espadas de Ogum, o equivalente sincrético de São Jorge no panteão da Umbanda carioca; ou um *ponto* de "Xangó das Matas", no qual o machado do orixá do trovão cruza com quatro flechas que se referem aos *Caboclos*, os habitantes ancestrais das florestas brasileiras.

Figura 5: Anúncio de "Anéis de Umbanda," publicado em A Noite Ilustrada, Rio de Janeiro, n. 1192, 15 jan. 1952

A sistematização apresentada no anúncio d'*A Noite Ilustrada* é, certamente, particular e contingente, e não devemos supor que, em meados do século XX, as entidades nele mencionadas fossem invocadas exatamente pelos mesmos *pontos* em todos os *terreiros* do Rio de Janeiro. Mas ele é um bom exemplo da singular constância de certos elementos iconográficos e da lógica sintática dos *pontos riscados*, em que, de acordo com necessidades específicas, diversos elementos podem ser combinados criativamente para se referir a uma determinada entidade espiritual.

Concluindo, neste artigo buscamos principalmente apresentar os *pontos riscados* a um público acadêmico. Trata-se de uma introdução ao tema, pois o trabalho ainda por ser

feito é grande: além da expansão do nosso esforço de historicização e do trabalho de campo a ser realizado nos *terreiros*, existem outras fontes a serem analisadas, especialmente textos e depoimentos dos próprios religiosos afrobrasileiros. O aporte de iconografias além da Kongo também necessita ser melhor investigado. Não obstante, nossa esperança é que o artigo possa ajudar a estabelecer os *pontos* como um sistema de escrita gráfica original e esteticamente potente, que exige a mesma atenção que os estudiosos da arte no Brasil reservam para seus objetos canônicos, geralmente de marcada origem europeia ouestadunidense.

Por outro lado, se considerarmos o ressurgimento no Brasil do racismo religioso e de ideias fascistas de todo gênero, acreditamos que o tipo de pesquisa aqui apresentado é urgente. Nos últimos anos, *terreiros* vêm sendo novamente invadidos e seus objetos sacros destruídos, desta vez não mais pela política, mas por fundamentalistas cristãos (VALLE, 2018). O relativo respeito e apreço que as religiões afrobrasileiras e suas expressões artísticas conquistaram desde meados do século XX estão, portanto, fortemente ameaçados. Pesquisas acadêmicas politicamente engajadas podem ajudar a combater esse surto de intolerância religiosa e os *pontos riscados* podem muito bem se tornar um dos temas principais em torno dos quais esse engajamento se cristalizará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, capítulos, artigos em periódicos científicos

ASSIS JUNIOR, A. de. Dicionário kimbundu-português, linguístico, botânico, histórico e corográfico. Seguido de um índice alfabético dos nomes próprios. Luanda: Argente, Santos & C.ª L.da, [s. d.].

BONHOMME, Julien; KERESTETZI, Katerina. Les signatures des dieux. Graphismes et action rituelle dans les religions afro-cubaines. Gradhiva, 22 | 2015, 74-105

CALAINHO, Daniela Bueno. Metrópole das Mandingas: religiosidade negra e inquisição portuguesa no antigo regime. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

CONDURU, Roberto. Arte Afro-Brasileira. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CONDURU, Roberto. Com o bem de Exu - religião, colecionismo, patrimônio cultural, afro-brasilidade. *In*: CONDURU, Roberto. Pérolas negras - primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p.193-201.

CORRÊA, Alexandre F.. O Museu Mefistofélico e a distabuzação da magia: análise do tombamento do primeiro patrimônio etnográfico do Brasil. São Luís/MA: EDUFMA, 2009.

GILROY, Paul. The black Atlantic: modernity and double consciousness. London. New York: Verso, 1993.

LODY, Raul. Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LOPES, Nei. Bantos, malês e identidade negra. - 3. ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011 [2011a].

LOPES, Nei. Enciclopédia brasileira da diáspora africana [recurso eletrônico]. - 3. edição - São Paulo: Selo Negro, 2011 [2011b].

MAGGIE, Yvonne; RAFAEL, Ulisses N.. Sorcery objects under institutional tutelage: magic and power in ethnographic collections. Vibrant, v. 10, n. 1, p. 276-342, 2013.

MARTINEZ-RUIZ, Barbaro. Kongo Graphic Writing and Other Narratives of the Sign. Philadelphia: Temple University Press, 2013.

OLIVEIRA, José Henrique Motta de. Das macumbas à umbanda: uma análise histórica da construção de uma religião brasileira. Limeira, SP: Editora do Conhecimento, 2008.

ORTIZ, Renato. A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira. - 2. ed. - São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.

PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando; SOUZA, André Ricardo. Candomblé de Caboclo em São Paulo. *In*: Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados. / organização de Reginaldo Prandi. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 120-145.

SILVA, Eduardo. Dom Obá II d'África, o príncipe do povo. Vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SLENES, Robert W.. Africanos Centrais. *In*: SCHWARCZ, Lilia M.; GOMES, Flávio (.org.). Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos. Companhia das Letras: São Paulo, 2018, p. 56-63.

SOUZA, Laura de Mello e. O Diabo e a Terra de Santa Cruz: Feitiçaria e Religiosidade Popular no Brasil Colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

THOMPSON, Robert Farris. Flash of the Spirit. Arte e Filosofia Africana e Afro-americana. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

VALLE, Arthur. Afro-Brazilian Religions, Visual Culture and Iconoclasm. IKON, v. 11, p. 215-222, 2018.

Artigos em jornais

A DERROTA do feiticeiro. Tudo elle previu, menos que a policia lhe rondava a porta. O Globo, Rio de Janeiro, ano III, n. 682, 15 jun. 1927, p.1.

ANÉIS de Umbanda. A Noite Ilustrada, Rio de Janeiro, n. 1192, 15 jan. 1952, n. p.

BASTIDE, Roger. Ensaio de uma estética afro-brasileira. IV - PARA UM ESTUDO SOBRE OS "PONTOS RISCADOS". Estado de S. Paulo, São Paulo, 22 dez. 1948 [1948a], p.6.

BASTIDE, Roger. Ensaio de uma estética afro-brasileira. V - OS PONTOS RISCADOS. Estado de S. Paulo, São Paulo, 29 dez. 1948 [1948b], p.6.

BASTIDE, Roger. Ensaio de uma estética afro-brasileira. VI - PONTOS RISCADOS E "VÉVÉ". Estado de S. Paulo, São Paulo, 4 jan. 1949, p.6.

LEMOS, Ubiratan de. Ajoelhado aos pés de Ogum. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, ano XXIV, n. 44, 16 ago. 1952, p.116, 124-129.

Legislação

DECRETO-LEI Nº 2.848, DE 7 DE DEZEMBRO DE 1940. Código Penal. Disponível em: https://goo.gl/fUmBq4. Data de acesso: 15/02/2018.

DECRETO Nº 847, DE 11 DE OUTUBRO DE 1890 Promulga o Codigo Penal. Disponível em: http://goo.gl/pOaDu8 Acesso em 1 out. 2018.

MINISTÉRIO da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Processo Nº 35_T_SPHAN/38. Coleção: Museu de Magia Negra. Rio de Janeiro, 1938.

Arte em tempos difíceis
Casos recentes, histórias recorrentes

Bianca Knaak
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO
Esta comunicação lista diferentes momentos da história em que a arte contemporânea protagoniza o escândalo, o repúdio e o julgamento moralizante de algumas obras. Casos onde as situações expositivas funcionaram como afirmações sociais da especificidade e excepcionalidade da arte, bem como da autoridade e legitimidade ímpar dos seus intérpretes especializados: artistas, acadêmicos, curadores e críticos de arte e outros realizadores de exposições.

Palavras-chave
Exposição. Arte contemporânea brasileira. Escândalo.

*

ABSTRACT
This communication lists different moments of history in which contemporary art stars in the scandal, repudiation and moralizing judgment of some works. Cases where the expository situations functioned as social affirmations of the specificity and exceptionality of art, as well as the unique authority and legitimacy of its specialized performers: artists, academics, curators and art critics, and other art exhibitors.

Keywords
Exhibition. Brazilian contemporary art. Scandal.

Dos tantos desafios que a arte encontrou no âmbito social, os mais recorrentes, e sempre escandalosos, são aqueles que implicam questões epistemológicas e, mais do que isso, hermenêuticas. O corpo nu, não alegórico e a nudez feminina não fabulada, sobretudo quando apresentada em partes específicas e isoladas costumam ser os alvos favoritos nos reveses moralizantes e punitivos que a história permite. Esta comunicação participa de uma investigação em curso sobre as formas de negar, discriminar e até criminalizar a expressão artística e simbólica desde a segunda metade do século XIX. Iniciada em 2018 em parceria com Fernanda Gerson Feldens[1] a pesquisa parte da ideia de escândalo artístico, conforme postulado por Nathalie Heinich em 2005. Voltamos ao termo de Heinich em função das recentes manifestações nacionais de repúdio a obras de arte e exposições que trazem novamente à tona antigos questionamentos a respeito do poder da imagem, da liberdade de expressão e de censura à arte.

A definição do termo subentende, necessariamente, uma dimensão axiológica. Um episódio de ofensa ou transgressão, para ser considerado um escândalo, deverá repercutir sobre um número relativamente grande de pessoas, alcançando elevado grau de publicidade. Fenômeno social complexo, a transgressão de uma ou mais normas éticas reconhecidas em uma sociedade implica considerar as particularidades de cada campo como determinantes para as causas e efeitos de um escândalo, uma vez que cada campo possui sua própria rede de normas a serem seguidas - ou violadas.

Em *L'Art du Scandale Indignation esthétique et sociologie des valeurs*, a socióloga francesa Nathalie Heinich discorre sobre os fundamentos do escândalo, especialmente no contexto do mundo da arte, terreno particularmente fértil, pois

> (...) se o escândalo é um revelador da nossa relação com a norma, então a arte, sendo, por excelência, o lugar de aplicação e/ou de jogo com as normas, os códigos e os valores, é também, por excelência, o lugar de experimentação e estudo do escândalo (HEINICH, 2005, p. 122).

Um bom exemplo para iniciar essa investigação, seria *A origem do Mundo* obra de 1866 de Gustave Courbet[2], encomendada, tida e mantida de forma oculta e velada (para evitar escândalo), até mesmo pelo psicanalista Jacques Lacan, seu último proprietário.
A origem do Mundo não foi um escândalo devido ao sigilo que manteve o quadro oculto, por assim dizer, até 1995 quando chegou ao Museu de Orsay. Mas esse cuidado e resguardo ilustram bem o potencial escandaloso que a arte, um bem simbólico, pode conter. Em qualquer manifestação artística (imagem, objeto, performance) o que provoca repúdio é a produção simbólica que, como tal, se instaura moral, histórica, política, econômica e socialmente. E é sua aparição pública o que a torna passível de ser

[1] Pesquisa de Iniciação Científica ampliada no trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Artes Visuais, ambas sob minha orientação junto a UFRGS.
[2] L'Origine du monde, de 1866, é um quadro a óleo, 46 cm x 55 cm, pintado pelo realista Gustave Courbet a pedido do diplomata turco otomano Khalil-Bey, colecionador de imagens eróticas, que solicitou uma pintura que retratasse o nu feminino na sua forma mais crua. Desde 1995 o quadro representando uma vulva, pertence ao Museu de Orsay, em Paris. Em 1899 o quadro foi encontrado em um antiquário pelo escritor Edmond de Goncourt e depois pertenceu também a um nobre húngaro que o manteve a salvo da 2ª Guerra em Budapeste. De volta a Paris foi comprado por Jacques Lacan que o mantinha em sua casa de campo, apresentando-o eventual e ritualisticamente a alguns convidados. Após sua morte, numa negociação entre seus herdeiros e o Estado francês, o quadro acabou cedido ao Museu em troca de impostos devidos para a transmissão de herança.
<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-origem-do-mundo-de-courbet-imp-,997665> acesso em 26 de outubro de 2019.

considerada, por determinado público e em determinado contexto, transgressora. Além disso, o objeto artístico invoca valor estético que se afere de forma singular, em recepção subjetiva e individual, ainda que as condições para sua validação sejam estruturalmente determinadas. Portanto, considerar que o valor estético aparece sempre associado a valores extraestéticos, é primordial para a compreensão da natureza complexa do escarcéu, do rechaço, do escândalo artístico.

Hoje ainda se observa, assim como outrora, que as imagens artísticas que acirram os ânimos são aquelas que, na representação do corpo humano confrontam dogmas, narrativas, tradições e estigmas. Mas por que as afecções da alma, codificadas em imagens artísticas – polissêmicas – continuam a causar repúdio? A experiência temerária seria devido a potencialidade subjetivadora das imagens artísticas ou a própria figuração dos apetites sensíveis?

Fica difícil, a esta altura dos acontecimentos sociopolíticos, negar o temor das elites de perder o controle "corporativo" dos corpos produtores de riqueza e disciplinados por processos de formação, informação e condução hegemônica das narrativas "psicofantásticas" que sustentam o necrocapitalismo global.

Corpos importam !

Uma rápida visada cronológica faz despontar casos exemplares de desencontro moral e estético entre as proposições dos artistas para a representação humana e a apreciação de seus destinatários, antes mesmo do Realismo[3] de Courbet. É como se o tempo iluminista tivesse passado apenas retoricamente enquanto os embates obscurantistas se perpetuam, ciclicamente revigorados, sob os mesmos pretextos.

Cada grande movimento na história da arte é regido por um sistema específico de normas internas. Segundo Nathalie Heinich, o ato transgressor muda a cada movimento e será também diferente seu *modus operandi* segundo o período e o lugar em questão. Três momentos da história da arte, considerando seus respectivos sistemas de valores, determinam a ideia de escândalo artístico: o classicismo – avançando até a metade do século XIX – o período moderno e o contemporâneo.

No classicismo, um sistema restrito de normas estéticas ou, em termos bourdieusianos, codificado, fazia com que o tipo de transgressão dessas normas se resumisse a falhas técnicas. Além disso, até o século XVIII, período em que houve um aumento substancial do número de museus e galerias de arte as obras permaneciam relativamente longe do grande público. Desse modo, o período em que predominou a arte clássica é visto por Heinich como pouco propenso à ocorrência de escândalos. Ainda assim, despontavam episódios de indignação coletiva perante uma obra de arte. Como no caso da exposição do quadro *A Morte da Virgem*, de Caravaggio, em uma igreja romana no início do século XVII. Nele, o trato pouco solene, ou talvez naturalista demais, dado à imagem da Virgem, e o fato do artista ter utilizado uma prostituta como modelo geraram repúdio em quem contemplou a obra; entretanto, como aponta Heinich, sendo este um número pequeno de pessoas, o caso não chega a constituir um escândalo. Também podemos citar aqui as duas versões da *Inspiração de São Mateus*, realizadas por Caravaggio em 1602 – sob encomenda para o altar principal da Capella Contarelli, localizada na Igreja de São Luís dos Franceses, em Roma – uma em substituição à outra pois fora considerada inapropriada pelo aspecto mundano e rude de São Mateus (GOMBRICH, 2000).

[3] Entre 1850 e 1900 o Realismo manifestou-se na literatura e nas artes em repúdio a artificialidade do neoclassicismo e do romantismo. Predominantemente francês, o movimento alcançou a Europa e outros continentes ao retratar a vida cotidiana, os problemas e costumes das classes média e baixa e algumas questões sociais.

Para Heinich, também a revolta suscitada pelo incômodo com *As Banhistas* de Gustave Courbet no Salão de Arte de 1853 esta ligada principalmente ao tratamento formal dado à pintura. Além disso, naquele momento o sistema da arte assistia à consagração dos salões como espaços de diversificação do público e ao crescimento da crítica de arte em jornais, o que garantia maior publicidade para artistas e suas obras tanto quanto disputas judicativas. Consequentemente, cresciam as condições para a ocorrência de um escândalo. No entanto, foi apenas com a inauguração da *Olympia* de Manet, no Salão de 1863, que a configuração de escândalo artístico se completou. Conforme Heinich essa tela e, em realidade, a produção dos artistas impressionistas como um todo, marcam o nascimento do paradigma da arte moderna: a primazia da visão subjetiva do artista sobre as antigas regras clássicas de representação que, no entanto, viria a conviver com o classicismo, paradigma anterior, adotado por artistas como o próprio Courbet. Embora a duplicação de paradigmas tenha constituído, naquele momento, o ambiente ideal para o desenvolvimento do escândalo, pois subentendia a violação de cânones em vigor por séculos, sua implicação a médio prazo foi, paradoxalmente, a de diminuir a propensão ao escândalo e aumentar o que Heinich chamará de *affaire*.

Segundo a autora, a diferença entre o escândalo e o *affaire* repousaria na maneira distinta com que determinado acontecimento é recebido pelo público. No primeiro caso, tratar-se-ia de uma comoção geral contra o episódio, numa espécie de todos contra um, garantida por uma certa homogeneidade de valores do público; enquanto isso, o segundo geraria uma indignação diluída porque dividida em dois lados - um contra e o outro a favor -, dada a não unanimidade de valores do público em questão. E ficará mais fácil compreender a sutileza dessa distinção se pensarmos o *affaire* de Heinich como uma querela corporativa. Apesar da importância da diferenciação entre *affaire* e escândalo, ela "não deve ser pensada de maneira descontínua, como uma oposição entre duas entidades, mas de forma contínua, como dois polos que organizam o deslocamento das causas de indignação (2005 p. 134)".

Acusações de atentado ao pudor, acompanhadas por indignação e celeuma são recorrentes na história da arte. Na efervescente Paris de 1917 durou apenas um dia a exposição individual de Amedeo Modigliani devido aos nus expostos na vitrine da Gallerie Berthe Weill. Outros tantos casos semelhantes podem ser arrolados com mais ou menos repercussão na história ocidental. Nestes, observamos que a nudez, mesmo desprovida de sensualidade, e a sexualidade, mesmo sob os padrões heteronormativos, foram (ainda são) motivos de escândalo a encobrir outros interesses.

Por aqui, também em 1917, a pintura de Anita Malfatti foi motivo de esculacho público promovido por Monteiro Lobato através do jornal O Estado de São Paulo, com um artigo intitulado A Propósito da Exposição Malfatti, em 20 de dezembro daquele ano. Ao acusar a arte moderna de " paranóia ou mistificação", a partir da exposição de Malfatti, Lobato conseguiu que, em defesa da artista e da arte moderna, se unissem artistas e literatos, numa querela (ou *affaire)* que acabou resultando na Semana de Arte Moderna em São Paulo e o completo afastamento de Monteiro Lobato da arte e dos artista modernos brasileiros.

De lá pra cá, em diferentes circunstâncias, o país coleciona episódios de enfrentamentos intermitentes, amplamente divulgadas pelos meios de comunicação. Em 1998, por supostamente atentar contra a moral e os bons costumes e ou fomentar pornografia, uma mostra coletiva no MAM-Rio e outra, em 2005, no CCBB de São Paulo, são exemplares para ilustrar a recorrência da censura moralista e busca de escândalos que se instalou no país.

No Rio de Janeiro, em fevereiro de 1998, durante o 16º Salão Nacional de Artes Plásticas, no Museu de Arte Moderna, a pedido da 1ª Vara da Infância e da Juventude, baseado no artigo 241 do Estatuto da Criança e do Adolescente (que prevê pena para quem "fotografar ou publicar cenas de sexo explícito ou pornográfico envolvendo crianças ou adolescentes"), Nelson Leirner teve seus trabalhos da série *Trabalhos Feitos em Cadeira de Balanço Assistindo à Televisão*, apreendidos pela polícia. Nessa série o artista se apropriava dos pôsteres e cartões da fotógrafa neozelandesa Anne Geddes, muito populares à época, em que bebês seminus protagonizavam montagens fantasiosas, com flores, frutas, vestes de animais, "dentro de pias, cestos, latas, sacos de papel e até mesmo melancias"[4] e, sobre eles interferia com desenhos um tanto obscenos. Em sua defesa o artista declarou aos jornais: "Eu apenas reforço o grotesco que a fotógrafa já utiliza". E acrescentou: "Acho que o artista tem que ter consciência política e social e eu exerço minha função de artista."[5]

Anos depois, em 2005/2006, quando a mostra Erotica – os sentidos na arte[6], itinerou de São Paulo ao CCBB Rio de Janeiro, o curador da exposição, Tadeu Chiarelli foi intimado a dar depoimentos na polícia faltando apenas dez dias para o término da mostra. O delegado carioca dava curso ao procedimento apuratório aberto na 1ª DP que tratava de "objeto obsceno e ultraje de objeto a culto religioso". O trabalho que gerou a polêmica foi o quadro *Desenhando em terços* da artista Márcia X. Um desenho (2002, 39,5cm x 30cm) onde dois terços formam dois pênis em cruz. A notícia crime, feita um empresário católico local, alegava que "alguns dos quadros expostos são uma afronta à religião e são vistos por crianças".

Como lidar com isso?

Já não são mais os cânones que estão sendo questionados ou, em última instância, violados, mas o próprio status da obra de arte, as "normas ontológicas da arte" (HEINICH, 2005, p. 129). Na arte contemporânea vivemos o processo de intensificação dos valores estéticos multiplicados pelos paradigmas artísticos, iniciado com a arte moderna. Arte é notícia e como tal se basta. Passamos, dos "antípodas da forma" ao "limiar da estética do acontecimento" e ainda estamos sem saber como lidar com o "trauma da informação inesperada" como afirmou Argan (2014, p.222).

Happenings, performances, obras efêmeras e a *pop art* marcaram a produção artística ocidental dos anos 60 e 70, ultrapassando a fronteira que a arte moderna havia apenas empurrado. Ainda que muitos dos trabalhos realizados ali tivessem potencial altamente transgressor como o Movimento Acionista Vienense e suas performances com masturbação e defecação em público, o seu público ainda se restringia a um pequeno círculo de iniciados, reunido em galerias privadas ou anfiteatros universitários. Mas, se o

[4] FIORAVANTE, Celso apud < https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq17089828.htm> acesso em 26 de outubro de 2019.

[5]Os trabalhos acabaram sendo devolvidos a Leirner, e para evitar problemas, ao expor os 72 trabalhos em São Paulo, a galeria Brito Cimino colocou em convites e cartazes a tarja "Rigorosamente proibido para menores de 18 anos". Do episódio carioca, Leirner conservou os pregos que restaram na parede do museu depois que as obras foram retiradas. "Ver aqueles pregos na parede foi muito mais violento que qualquer obra", disse o artista, que acabou incorporando-os à instalação na galeria em SP. "O meu trabalho é conscientizador dessa violência. Todas essas fotografias foram feitas com crianças ao vivo. Elas sim são violentas e carregam um subtexto muito perigoso", disse Nelson Leirner.

[6] *Erotica – Os Sentidos na Arte* reúne obras de Alair Gomes, Albert Marquet, Alfredo Nicolaiewsky, Almeida Júnior, André Masson, Anita Malfatti, Antonio Dias, Antonio Henrique Amaral, Auguste Rodin, Cláudio Mubarac, Duane Michals, Edgard de Souza, Eliseu Visconti, Emygdio de Barros, Eric Fischl, Fernanda Preto, Florian Raiss, Francis Picabia, François Boucher, Franklin Cassaro, Ismael Nery, Ivan Serpa, Luiz Zerbini, Lygia Pape, Marcelo Grassmann, Marcelo Krasilcic Márcia X, Marco Paulo Rolla, Nan Goldin, Newton Mesquita, Pablo Picasso, Paul Gauguin, Pitágoras, Rodolfo Bernardelli, Rosana Monnerat, Rosângela Rennó, Tunga, Ubirajara Ribeiro, Vera Martins, Vicente do Rego Monteiro, Vik Muniz, Wesley Duke Lee.

.

cenário foi de radical violação das normas estéticas, nem por isso ele se tornou suscetível ao escândalo, ao menos não nos termos definidos por Heinich. Esse fenômeno é consistente com a radicalização do processo de autonomização do campo artístico identificado por Bourdieu e tem por consequência, entre outros fatores, uma superespecialização do público de arte a quem é exigido uma competência artística cada vez mais complexa para acompanhar as transformações estéticas, ontológicas e até estruturais do campo artístico.

Há ainda outro mecanismo de funcionamento do campo no período contemporâneo que é o paradoxo permissivo. Ou seja, a disposição do campo para abrigar e, mais do que isso, normalizar a transgressão no processo de legitimação de uma obra de arte ou artista. Em suma, dentro do campo da arte, há uma hiperexpansão de propostas e, com isso, a flexibilização radical de valores, o que torna um escândalo causado pela violação desses valores cada vez mais improvável de ocorrer.

No entanto, a transgressão dos valores extra-estéticos incorporados aos trabalhos de arte contemporânea não é tão bem aceita pelo público não iniciado. Seja porque ele não está apto (BOURDIEU, 2011) a seguir as normas de recepção impostas pelo campo artístico, seja porque a relação que ele estabelece com a obra não prioriza a experiência estética. O público não iniciado tende a sentir-se profundamente afetado ao deparar-se com uma obra que fustigue valores como moralidade e religião; o que pode, dependendo das circunstâncias, escalar para um episódio de indignação pública e, potencialmente, um escândalo protagonizado pelo campo artístico.

O que surpreende, ou não, se tomarmos o escândalo como estratégia de aparição sócio-política, é que os motivos desse pronunciamento judicativo se recrudesçam, na medida em que avançamos no tempo e, tanto mais, enquanto a arte converge com as dinâmicas sociais de comunicação e pertencimento. Nos termos bourdesianos, diríamos que falta competência artística ao público. Pois, mesmo com todo o aparato institucional mediador e decodificador disponível o espectador leigo ainda carece de aptidão para confrontar-se com as normas que regem a sua relação com a obra de arte em determinado contexto histórico e social (BOURDIEU, 2011, p. 271).

Mas inaptidão para lidar com plateias heterogêneas é visível também nas instituições. As perspectivas pós-autônomas do campo artístico pós-colonial e globalizado transpiram e transbordam as diferentes formas de poder do eidético ao econômico, relacionadas ao fazer artístico sistêmico, ora lamentando ora fomentando tais relações ampliadas no jogo social e (multi)disciplinar que demanda e protege a experiência artística enquanto valor cultural e civilizatório. E o que podem os artistas, senão compor o cenário em busca do ruído, da brecha, do interstício por onde escapa a exegese coercitiva das imagens e se insinua a experiência simbólica?

Entre a reação e a rejeição há uma miríade de ações mediadoras que confluem para subsidiar o espectador nas suas expectativas. Mais do que isso, mediações informais, híbridas e incontornáveis que se tornam instrumentais para a operacionalização de conceitos abstratos e circunstanciais por onde se move aquele que busca parâmetros culturais transversais para distinguir arte e não-arte.

Em matéria de arte contemporânea não faltam causas de indignação do público não iniciado, já que o particular desse novo paradigma é precisamente jogar com os limites de aceitabilidade ao transgredir. Sejam os parâmetros definidores da arte para o senso comum, sejam os valores mais gerais como autenticidade, pureza, moral, e até mesmo legalidade.

Objetivamente, o que nos interessa na pesquisa que estamos iniciando com esta comunicação será a observação em situações expositivas onde, em diferentes momentos da história recente da arte contemporânea brasileira, o escândalo, o repúdio e o

julgamento moralizante de algumas obras funcionaram como afirmações sociais da especificidade e excepcionalidade da arte, bem como da autoridade e legitimidade ímpar dos seus intérpretes especializados (artistas, acadêmicos, curadores e críticos de arte e outros realizadores de exposições).

E, até o momento, nada foi mais emblemático do estado da questão, por assim dizer, do que a exposição *Queermuseu* - cartografias da diferença na arte brasileira[7]. Desde o acontecimento *Queermuseu* o sintoma de um Brasil recalcado e inapto se fez presente numa série de ataques a artistas, apreensões de obras e censura a exposições que também nos interessa investigar.

A arte está na berlinda!

Obras, exposições e artistas, num jogo duplo e dúbio de afirmação e negação, de resistência e protestos, foram instauradores de realidades sensíveis, com implicações políticas, jurídicas e psicológicas. Afinal, se por um lado temos plataformas eletrônicas e midiáticas para ler o mundo, performar e construir consensos e comunidades de uma forma rizomática e transversal, de outro, quase reféns das tecnologias de comunicação, nos tornamos cada vez mais frágeis na construção ética de uma esfera pública para o século XXI, tíbios à noção de bem comum e ideologicamente obnubilados por pedagogias para telas planas. Vivemos tempos de assombro para a razão e para a subjetividade, tempos de interdição do simbólico. Tempos difíceis. Estamos todos nus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio C. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BOURDIEU, P. A Economia das trocas simbólicas. Perspectiva: São Paulo, 2011. O Poder Simbólico. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1989.

CPI dos maus tratos suspende condução coercitiva de curador da "Queermuseu". O Globo, 21 de novembro de 2017. Disponível em < https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/cpi-dos-maus-tratos-suspende-conducao-coercitiva-de-curador-da-queermuseu-22094843. > acesso em 08/12/2019.

FELDENS, F. KNAAK, B. Dois escândalos artísticos no século XXI: cruzamentos possíveis in Revista Seminário de História da Arte ISSN 2237-1923 VOLUME 01, Nº 07, 2018. < https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13488> acesso em 08/12/2019

GOMBRICH, E.H. A História da Arte. LTC: Rio de Janeiro, 2000.

HEINICH, N. L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs. Politix, nº 71, 121-136, março de 2005.

KNAAK, B. Mula sem cabeça e buçal de prata. Huffpost,12 de setembro de 2017. Disponível em <

[7] Porto Alegre,15 de agosto a 10 de dezembro de 2017 no Santander Cultural que foi, posteriormente renomeado Farol Santander e, no ano seguinte no Rio de Janeiro, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

https://www.huffpostbrasil.com/bianca-knaak/mula-sem-cabeca-e-bucal-de-prata_a_23206154/> acesso em 09/12/2019.
MENDONÇA, H. Santander: "Caso Queermuseu mostra que são tempos de intolerância. Da direita, mas também da esquerda". El País, 14 de setembro de 2017. Disponivel em <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/571709-caso-queermuseu-mostra-que-sao-tempos-de-intolerancia-da-direita-mas-tambem-da-esquerda> acesso em : 08/12/2019.

SANZ, Beatriz. A onda 'QueerMuseu' tentou cercear outras obras. Mas encontrou resistência. El País, 21 de setembro de 2017. Disponivel em < https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/21/cultura/1506018494_703601.html> acesso em 08/12/2019.

TAVARES, F. Como movimentos conservadores conseguiram encerrar a exposição Queermuseu. Revista Época, 15 de setembro de 2017. Disponivem em <https://epoca.globo.com/brasil/noticia/2017/09/como-movimentos-ultraconservadores-conseguiram-encerrar-exposicao-queermuseu.html> Acesso em 08/12/2019.

Os Hebreus no Orientalismo Brasileiro

Camila Dazzi
Centro Federal de Educação
Tecnológica do Rio de Janeiro (CEFET/RJ)

RESUMO

São raras na arte brasileira do século XIX pinturas que retratam uma visão imaginária dos costumes do Oriente islâmico. Mas se não temos belas odaliscas e paisagens pontilhadas por mesquitas, temos um conjunto de obras que representam passagens bíblicas ambientadas no Oriente Oitocentista. Em sintonia com a proposta de pintores como David Wilkie e Horace Vernet, a busca de nossos artistas foi a de restaurar em suas obras cenários bíblicos "autênticos", tendo com fonte de inspiração os hábitos, indumentárias e paisagens do Oriente Oitocentista e de suas populações locais de árabes, beduínos e judeus.

Palavras-chave

Orientalismo. Hebreus. Pintura orientalista religiosa.

*

ABSTRACT

In the Brazilian art of the 19th century, paintings that portray an imaginary view of the customs of the Islamic East are very rare. But if we do not have beautiful odalisques and landscapes dotted by mosques, we have a group of works of art that represent biblical passages set in the 19th Century East. In line with the proposal of painters such as David Wilkie and Horace Vernet, our artists' quest was to restore in their works "authentic" biblical scenarios, inspired by the habits, clothing and landscapes of the modern East and its local populations of Arabs, Bedouins and Jews.

Keywords

Orientalism. Hebrews. Religious orientalist painting.

> *Nous allions donc, au bout de quelques heures, être dans une autre partie du monde, dans cette mystérieuse Afrique* [...] *parmi ces races basanées et noires qui diffèrent de nous, par le costume, les mœurs et la religion, autant que le jour diffère de la nuit ; au sein du cette civilisation orientale que nous appelons barbarie* [...] ; *nous allions donc voir un de nos rêves se réaliser ou s'écrouler, et s'effacer de notre tête une de ces géographies fantastiques* [...]. (Théophile Gautier, Voyage pittoresque en Algérie, 1865).

Odaliscas, encantadores de serpente, sultões e paisagens desérticas povoaram a imaginação dos ocidentais no século XIX. O Oriente de então, diverso do de hoje em configuração geográfica, compreendia, sobretudo, os países árabes e muçulmanos localizados ao redor do Mediterrâneo: "o Norte da África (Marrocos, Tunísia, Argélia, Egito) e os territórios do Império Otomano (Turquia e Ásia Menor, Grécia e os Balcãs, Líbano, Síria-Palestina)". Representações mitificadas desse Oriente não foram incomuns na arte Europeia do século XIX, notadamente na Alemanha, na Inglaterra, na Itália e na França.[1]

Mas o Orientalismo não se limitou a fantasiar o Oriente do Oitocentos. Como coloca Nelly Singer, no catálogo da exposição *Les Juifs dans l'Orientalisme*, "longe no espaço, o Oriente também representava uma distância no tempo: incorpora uma viagem ao passado mítico das grandes civilizações da antiguidade, das Cruzadas e da Bíblia".[2]

E se o fascínio pelo Oriente dito Islâmico, parece não ter tido aceitação no Brasil Oitocentista, a representação de passagens bíblicas, sobretudo do Antigo Testamento, ambientadas em um Oriente mitificado tiveram alguma representatividade na pintura brasileira do século XIX. A essa produção podemos chamar pintura Orientalista relgiosa.[3]

A busca de nossos artistas, assim como tantos outros, era restaurar em suas obras o cenário bíblico "autêntico". Os habitantes do Oriente contemporâneo eram considerados descendentes de personagens bíblicos, e assim judeus e árabes eram os herdeiros dos antigos hebreus. A viagem ao Oriente propiciava aos artistas uma ocasião privilegiada de entram em contato com os lugares bíblicos. E, se não com os lugares bíblicos diretamente, com paisagens e pessoas que se aproximavam em tudo dos seus imaginários sobre a Terra Santa. Como coloca Nelly Singer, os artistas "desejavam encontrar no Oriente moderno e em suas populações locais, árabes, beduínos e judeus, as cenas "autênticas" da Bíblia [...] incorporadas em um cenário antigo restaurado no espírito das descobertas arqueológicas".[4]

Gustave Flaubert, figura de relevo no meio artístico da época, visitou a Terra Santa com esse propósito, e de Jerusalém, em 1850, enviou uma carta a sua mãe com o seguinte trecho:

> On ne dépense pas à la Bible; ciel, montagnes (...), vêtements de femmes, tout s'y retrouve. À chaque moment on en voit devant soi des

[1] SIGAL-KLAGSBALD, Laurence (Org.) **Les Juifs dans l'orientalisme**. Paris: Skira/Flammarion/Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2012. [Exposition, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 7 mars-8 juillet 2012].
[2] SINGER, Nelly. **Les Juifs dans l'orientalisme**. Dossier Pédagogique. Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2012. p. 4.
[3] VILLARI, Anna. **Verso L`Oriente e l`Islam**. Domenico Morelli e Il suo Tempo – 1823 1901 dal romanticismo al simbolismo. Napoli: Electa, 2006.
[4] SINGER, p. 14.

> pages vivantes (...), si tu veux avoir une bonne idée du monde où je vis relis la Genèse, les Juges et les Rois.[5]

O que as obras orientalistas religiosas possuem em comum, portanto, é a inspiração na decoração e na indumentária de muçulmanos e judeus Oitocentistas na representação de cenas bíblicas, do velho e do novo testamento, uma inovação que buscava dar mais veracidade as cenas retratadas. Essa, podemos dizer, tendência dentro do Orientalismo estava em sintonia com os debates mais recentes sobre pintura histórica travados na Europa, em que temas históricos ou literários passavam a ser abordados como cenas de gênero. As inovações pelas quais passaram as pinturas de história tinham como propósito tornar as obras o mais inteligíveis, ao recuperar os testemunhos da vida cotidiana antiga.[6]

Uma das vozes mais representativas dessa busca por autenticidade e renovação da pintura religiosa foi Horace Vernet, defensor a teoria de que havia uma inequívoca continuidade entre a vestimenta e os costumes dos antigos hebreus e os costumes dos ditos "árabes" oitocentistas. Tal teoria, destinada a orientar os pintores para uma representação mais autêntica das cenas bíblicas e "libertar o Oriente do domínio de uma visão classicizante, baseou-se em um estereótipo do Oriente como um lugar imutável fora da história".[7] Como colocou Vernet em carta ao amigo Antoine Montfort (1863):

> ...ce pays-ci n'a pas d'époque. Transportez-vous de quelques milliers d'années en arrière, n'importe, c'est toujours la même physionomie que vous avez devant les yeux. [...] Pharaon poursuivant les Hébreux, monté sur son chariot, soulevait la même poussière dans le désert que l'artillerie de Méhémet-Ali. Les Arabes n'ont pas changé.[8]

As suas frequentes viagens ao Oriente - Egito, Palestina, Síria e Constantinopla em 1839-40, Argélia e Marrocos em 1845 e novamente em 1853-54 - permitiram, como então acreditava Vernet, a reconstituição de um imaginário bíblico oriental "autêntico" e, portanto, mais "fiel" aos textos das Escrituras. Vernet, no seu conhecido artigo *Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes Modernes*, publicado em 1848, chega a registrar o momento em que tem a revelação de representar os assuntos retirados da história dos judeus tendo como inspiração os costumes "árabes" contemporâneos.[9]

Apesar desse interesse de cunho erudito, Gégard-Georges Lemaire, em *The Oriente In Western Arte*, nos elucida que a escolha por retratar cenas bíblicas que se passavam na antiga Judeia não era uma opção generalizada na Europa, pelo contrário, "as a rule, 19th-century religious art showed a marked preference for Old Testament episodes set in Egypt".[10] E ele exemplifica essa escolha com telas que trataram a história de José, como a famosa "José, Supervisor dos Celeiros do Faraó", de Lawrence Alma-Tadema (1874).

---

[5] DORD-CROUSLÉ, Stéphanie. Plus qu'une Terre promise, un "pays de connaissance" - Flaubert en Terre Sainte (août 1850). **Perspectives**. Revue de l'Université Hébraïque de Jérusalem, 2004, p. 8. Lettre de Gustave Flaubert à sa mère, Jérusalem, 25 août 1850.

[6] COUËLLE, Colombe. Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIXe siècle. **Anabases**, 11, 2010, p. 54.

[7] MICHÈLE HANNOOSH. Horace Vernet's Orient: Photography and the Eastern Mediterranean in 1839, Part II: The Daguerreotypes and Their Texts. **Burlington Magazine** 158, no. 1359 June 2016), pp. 430-39.

[8] AMÉDÉE, Durande. **Carle Joseph et VERNET, Horace**. Correspondances et biographies. Paris: J. Hetzel 1864, pp.142–43.

[9] VERNET, Horace. Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes Modernes. **L'illustration**, n. 259, Vol. X, 12 février 1848.

[10] LEMAIRE, Gégard-Georges. **The Oriente In Western Arte**. Berlim: Ullmann Publishing, 2008, p. 175.

Fig. 1. Sir Lawrence Alma-Tadema: *Joseph, Overseer of Pharaoh's Granaries*, 1874
Ost, 35cm x 45,72 cm. Coleção Particular.[11]

Lamaire em seu texto cita "duas raras exceções" a essa tendência geral. Uma delas é o já mencionado Horace Vernet, e o segundo é David Wilkie, que viajou para a Terra Santa em 1840 e produziu uma série de estudos como a famosa Ceia em Emaus, na qual "os personagens estão vestidos com roupas turcas, enquanto Jesus usa uma vestimenta palestina".[12]

Em 1843 foi publicado em Londres o livro *The life of Sir David Wilkie*, que conta com o seguinte comentário de seu amigo Collins:

> When I went, - says his friend Collins - , to bid Sir David Wilkie farewell, a day or two before he left home for his last journey, I found him in high spirits, enlarging with all his early enthusiasm on the immense advantage he might derive from painting upon holy land, on the very ground on which the event he was to embody had actually occurred. To make a study at Bethlehem from some young female and child seemed to me one great incentive to his journey. I asked him if he had any guide-book; he said, ' Yes, and the very best,' and then unlocking his travelling box, he showed me a pocket Bible. I never saw him again; but the Bible throughout Judea was, I am assured, his best, and only handbook.[13]

[11] Trata-se do Joseph bíblico, mencionado no Gênesis 41:42. A habilidades de interpretação de sonhos permitiram que Joseph ascendesse de escravo estrangeiro a vizier, o principal conselheiro do rei.
[12] LEMAIRE, p. 175.
[13] CUNNINGHAM, Allan. **The life of Sir David Wilkie**; with his journals, tours, and critical remarks on works of art; and a selection from his correspondence. Vol. III. London: John Murray, Albemarle Street.1843.

Se tivermos em conta a tese de Lamaire, o entusiasmo e os propósitos de David Wilkie não eram os mais usuais entre os artistas, pois se viagens como destino ao Oriente não eram incomuns, a finalidade de representar cenas bíblicas ambientadas na Terra Santa contemporânea estavam longe de ser *à la mode*.

Fig. 2. David Wilkie: *The Supper at Emmaus* (detalhe), 1840. Coleção particular.

Os artistas brasileiros, portanto, não seguiram a tendência mais usual de escolher passagens bíblicas ambientadas no Egito, mas optaram por uma via menos comum, aquela que buscava na Terra Santa uma referencia visual. Tudo fica mais interessante ao sabermos que essa escolha era vista por certos críticos muito negativamente, recebendo comentários bastante hostis. A crítica feita por Eugene Fromentin, renomado Orientalista, foi uma das que mais repercussão teve no século XIX.[14]

[14] MOUSSA, Sarga. Les Juifs dans l'orientalisme. **Sociétés & Représentations**, 2012/1, n° 33, p. 233-237

Fromentin não via nenhuma justificativa para usar uma idumentária ou uma ambientação Oriental para adicionar realismo ou cor local a uma pintura de um assunto bíblico:

> Il est certain, ajoute-t-on, que Rachel et Lia, filles du pasteur Laban, n'étaient point habillées comme Antigone, fille du roi Edipe; qu'elles se présentent à notre esprit dans un tout autre milieu, avec une forme différente, et aussi sous un tout autre soleil ; il est non moins certain que les patriarches devaient vivre comme vivent les Arabes [...] Costumer la Bible, c'est la détruire; comme habiller un demi-dieu, c'est en faire un homme. La placer en un lieu reconnaissable, c'est la faire mentir à son esprit; c'est traduire en histoire un livre antéhistorique'.[15]

A passagem acima se encontra no livro escrito por Fromentin *Un été dans le Sahara: Récit et carnet de voyages*, 1857, que foi reeditado em 1887. O livro fez sucesso, e a fala de Fromentin foi retomada por outros autores, como Henri Delaborde, que faz uso da mesma citação acima, no seu artigo *Peintres contemporains. — Horace Vernet, ses œuvres et sa manière*, publicado em 1863, na *Revue des Deux Mondes*.[16]

Podemos deduzir que essa, e outras críticas, não eram alheias aos artistas Brasileiros, e, no entanto, a quase totalidade da nossa produção Orientalista dos últimos 30 anos do século XIX é constituída de representações bíblicas orientalizadas. Na sequência, analisamos uma obra de relevo nessa produção, o *Jesus Cristo em Cafarnaum* (1885), de Rodolfo Amoedo.

Jesus Cristo em Cafarnaum

Petra Chu, na sua resenha sobre a exposição *James Tissot: "The Life of Christ"* (2010), afirma que "A arte religiosa do século XIX tem sido a última fronteira". Mesmo os estudiosos mais entusiastas e corajosos no auge do revisionismo histórico da arte nos anos 70 e 80, descartaram a arte religiosa do século XIX ou a ignoraram completamente. É somente nos anos de 1990, segundo Chu, que o interesse pela arte religiosa Oitocentista reavivou-se. Os historiadores da arte perceberam que a arte religiosa do século XIX faz parte de uma ampla e variada produção de cultura visual, compreendendo não apenas imagens devocionais, mas igualmente gravuras e fotografias em livros de viagem sobre a Terra Santa e ilustrações sobre arqueologia bíblica. "Além disso, [diz Chu], a arte religiosa no século XIX não pode ser separada do esforço teológico mais importante do século XIX, a investigação crítica da vida de Jesus".[17] Essa investigação crítica significou a busca por autenticidade, e se deu em um momento no qual os eruditos bíblicos se juntaram aos arqueólogos e deram início a busca pelo Jesus histórico.

E nesse contexto que Ernest Renan, escreve o seu famoso livo *Vie de Jésus*, publicado m 1863, no qual a vida de Cristo é descrita principalmente com um viés humanizador. Na obra (Vol. III, capt. XVI) o autor analisa os milagres do Messias, sobretudo do ponto de vista racional, sendo Cristo despojado de seu caráter divino e apresentado como um fundador não de dogmas, mas da religião da humanidade. O livro serviu de referência para vários pintores e escultores orientalistas.

[15] FROMENTIN, Eugène. **Un été dans le Sahara**: Récit et carnet de voyages, Paris: A. Lemerre, 1874. p. 80.
[16] DELABORDE, M. Peintres contemporains. Horace Vernet, ses œuvres et sa manière. **Revue des Deux Mondes**, 1863 - tome 44.djvu/100.
[17] CHU, Petra ten-Doesschate Exhibition review of "James Tissot: 'The Life of Christ'". **Nineteenth-Century Art Worldwide** 9, no. 1, Spring 2010.

Fig. 3. Rodolfo Amoedo: *Jesus Cristo em Cafarnaum* (estudo), (1885). Ost, 63 x 79cm. São Paulo, Pinacoteca do Estado.

Os artistas brasileiros não ficaram alheios a essa investigação crítica do Jesus histórico. E se não abundam telas com representações da vida de Cristo ambientadas na Palestina Oitocentista, uma se destaca: *Jesus Cristo em Cafarnaum*, de Rodolpho Amoedo.
O pintor teve a ideia para a composição da tela em 1884, quando se encontrava em Paris como pensionista da Academia Imperial de Belas Artes. Um famoso estudo, hoje pertencente à Pinacoteca de São Paulo, foi enviado ao Brasil em 1885, e obra a final, datada de 1887, encontra-se hoje no MNBA.[18] Amoedo não viajou ao Oriente, e é muito possível que, assim como orientalistas famosos, como Domenico Morelli[19], tenha utilizado em suas pesquisas para a construção da tela fotografias do século XIX, outras pinturas orientalistas e textos contemporâneos sobre o Oriente, e mais especificamente sobre a Terra Santa.[20]

[18] ROSA, Márcia Valéria Teixeira (org.). Documentos sobre Rodolpho Amoêdo. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009.
[19] VILLARI, Anna. **Verso L`Oriente e l`Islam**. Domenico Morelli e Il suo Tempo – 1823 1901 dal romanticismo al simbolismo. Napoli: Electa, 2006.
[20] COSTA, Richard Santiago: "Cristo em cafarnaum", Amoedo em Paris. **Anais do VII - Encontro de História da Arte da Unicamp**. Campinas: Unicamp, 2011.p. 449.

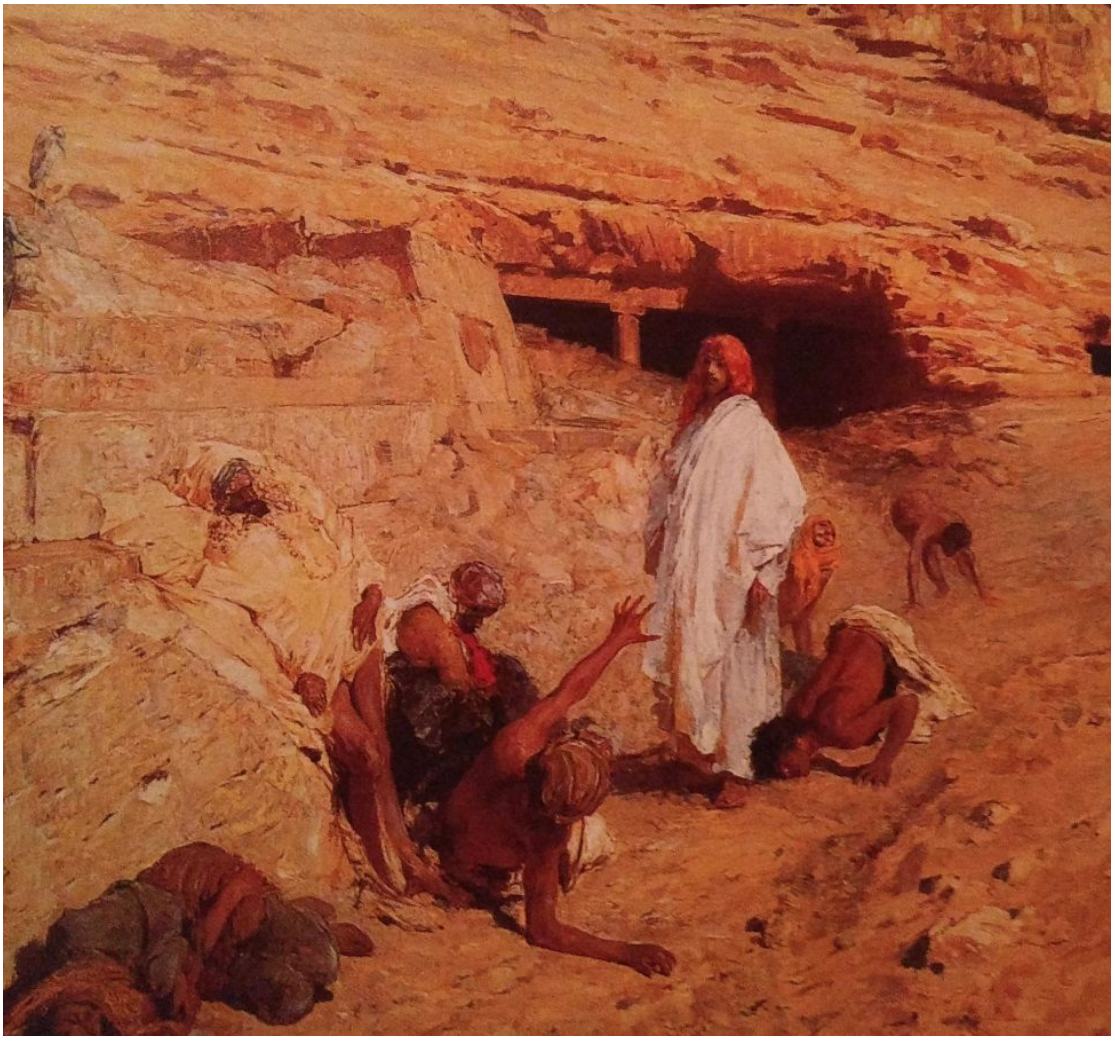


Fig. 4. Domenico Morelli: *Gli Ossessi* (detalhe), 1876. Ost, 120cm x 210cm, Fundazione Giuseppe Verdi, Milano.

A tela de Rodolpho Amoedo apresenta a figura de Cristo caminhando por uma rua de Cafarnaum, cidade na margem norte do mar da Galileia, onde Jesus se estabeleceu após ter deixado Nazaré, e, segundo a Bíblia, onde realizou muitos de seus milagres. A ambientação bíblica recriada por Amoedo nos revela que o artista realizou um cuidadoso estudo arquitetônico de sítios históricos, cenário, indumentárias e artefatos. Esse apuro quase arqueológico, que contrasta com a atmosfera mística que cerca a figura de Jesus, dá um ar de veracidade à cena. A leitura do evangelho segundo Matheus nos possibilita identificar dois possíveis e distintos momentos representados na tela: a cura de um leproso (Mt 8, 1-4) e a cura de um paralítico (Mt 9, 2-8). A personagem que está ao pé da escada e beija a mão de Cristo pode ser identificada como o leproso.

> Jesus cura um homem com lepra
> 8 Quando Jesus desceu do monte, uma grande multidão o seguiu. 2 Então, um homem com lepra aproximou-se dele e, ajoelhando-se, disse:
> —Eu sei que, se quiser, o senhor pode curar-me.
> 3 Jesus estendeu a mão, tocou nele e disse:
> —Eu quero; fique curado![21]

[21] Daniel Faria; Maurício Zágari(org). **Bíblia sagrada Na jornada com Cristo**. São Paulo: Mundo Cristão, 2018.p. 400.

Já o jovem homem que ocupa o primeiro plano da pintura, e cujo corpo distendido sob uma esteira de palha bloqueia a passagem de Jesus, parece ser a representação do paralítico. As escolhas de Amoedo resultam em uma pintura original, seja na eleição dos episódios, seja na sequência narrativa.

A representação do Messias em *Jesus Cristo em Cafarnaum* é reveladora. Cristo está inserido no cenário correto, e cercado de pessoas com as fisionomias e indumentárias apropriadas, no entanto - seguindo a tendência geral das pinturas orientalistas religiosas -, possui uma inegável identidade branca enraizada na tradição cristã europeia. Os cabelos avermelhados e na altura dos ombros, rosto comprido, barba dividida ao meio. Essa representação de Jesus contrasta nitidamente com o perfil semítico estereotipado das pessoas ao redor dele.

Jesus não poderia ser confundido com os que o rodeavam, mas, ao mesmo tempo, precisava possuir veracidade histórica. Como coloca David Morgan, em seu livro *The forge of vision: a visual history of modern Christianity* (2015), ao tratar das pinturas de Gustave Doré, um contemporâneo de Amoedo:

> Jesus was not to be confused with those around him, as his placement in the foreground and his dominant gesture confirm, leaving no doubt about his unique authority and identity, but also securing his appeal to modern viewers as like them; that is, as non-Jewish. Surrounding him with "Jewish types" was intended to span the distance separating the present from antiquity. [22]

Fig. 5. Mihály Munkácsy: *Jezus przed Pilatem*, 1881. Ost, 417cm x 636cm. Déri Museum, Debrecen.

O lugar de destaque que o Jesus de Amoedo ocupa na tela, sua postura altiva, suas feições, o tom avermelhado dos seus cabelos são recursos visuais que distanciam Jesus

[22] MORGAN, David. **The forge of vision:** a visual history of modern Christianity.California: University of California Press, 2015. p.57.

dos demais personagens na tela. Até mesmo a escolha da vestimenta do Messias, que se distingue das demais por não ser uma túnica colorida, mas sim branca, é proposital. Essa vestimenta diferenciada funcionava como um dispositivo visual para comunicar a distinção necessária de Jesus. O mesmo recurso foi utilizado por outros artistas de finais do Oitocentos, como o pintor húngaro Mihály Munkácsy, em seu *Jesus Cristo diante de Pilatos* (1881), quadro que integra a Trilogia da Paixão, ou o inglês James Tissot no seu famoso livro ilustrado *The Life of Our Saviour Jesus Christ* (1895).

Cristo foi retratado em roupas brancas durante séculos como uma forma de sinalizar sua pureza e natureza única. Para os contemporâneos de Amoedo a representação de Jesus podiam ser a um só tempo realista e profundamente tradicional. Segundo David Morgan, em seu livro *The forge of vision: a visual history of modern Christianity* (2015), o que as pessoas desejavam ver nas pinturas Oitocentistas de Jesus era alguém com quem pudessem se identificar, não um judeu que tinha vivido em uma cultura e sociedade dramaticamente diferente da deles. [23] Autenticidade arqueológica, nas pinturas orientalista religiosas que representavam Jesus, não era o mesmo que autenticidade étnica.

Conclusão

Em virtude do que foi apresentado ao longo do texto, é possível afirmar que alguns artistas brasileiros tiveram, sim, parte de suas produções (ainda que uma parte diminuta) vinculada ao Orientalismo. É necessário, no entanto, para compreender essa produção, ter um entendimento mais amplo de Orientalismo. Ele não pode ser compreendido unicamente como obras que retrataram, na segunda metade do Oitocentos, o dito "mundo islâmico", em uma chave romantizada e estereotipada, com seus bazares, caravanas de camelos, mercados de escravos, fumadores de narguilé e odaliscas sensuais. O Orientalismo também foi à busca por autenticidade nas representações bíblicas, que passaram a ser ambientadas no Oriente que os artistas conheciam, ou seja, aquele do Oitocentos, ainda pouco conhecido e explorado pelo Ocidente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMÉDÉE, Durande. Carle Joseph et VERNET, Horace. Correspondances et biographies. Paris: J. Hetzel 1864.

CHU, Petra ten-Doesschate Exhibition review of "James Tissot: 'The Life of Christ'". Nineteenth-Century Art Worldwide 9, no. 1, Spring 2010.

COSTA, Richard Santiago: "Cristo em cafarnaum", Amoedo em Paris. Anais do VII - Encontro de História da Arte da Unicamp. Campinas: Unicamp, 2011.

COUËLLE, Colombe. Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIXe siècle. Anabases, 11, 2010.

[23] David Morgan.The forge of vision: a visual history of modern Christianity.California: University of California Press, 2015.

CUNNINGHAM, Allan. The life of Sir David Wilkie; with his journals, tours, and critical remarks on works of art; and a selection from his correspondence. Vol. III. London: John Murray, Albemarle Street,1843.

DELABORDE, M. Peintres contemporains. Horace Vernet, ses œuvres et sa manière. Revue des Deux Mondes, 1863 - tome 44.djvu/100.

DORD-CROUSLÉ, Stéphanie. Plus qu'une Terre promise, un "pays de connaissance" - Flaubert en Terre Sainte (août 1850). Perspectives. Revue de l'Université Hébraïque de Jérusalem, 2004.

DURO, Fabriccio Miguel Novelli. Pintura histórica religiosa e orientalismo nos envios de Pedro Américo para a Exposição Geral de 1884 no Rio de Janeiro. Anais do III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes - CAIA, 2018.

FAINGOLD, Reuven. D. Pedro II, manuscritos hebraicos e os orientalistas de São Petesburgo. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, [S.l.], v. 2, n. 2, p. 114-121, mar. 2008.

FROMENTIN, Eugène. Un été dans le Sahara: Récit et carnet de voyages, Paris: A. Lemerre, 1874.

KHATLAB, Roberto. As Viagens de Dom Pedro II. Oriente e África do Norte, 1871 e 1876. São Paulo: Benvirá, 2015.

LEMAIRE, Gégard-Georges. The Oriente In Western Arte. Berlim: Ullmann Publishing, 2008.

MICHÈLE HANNOOSH. Horace Vernet's Orient: Photography and the Eastern Mediterranean in 1839, Part II: The Daguerreotypes and Their Texts. Burlington Magazine 158, no. 1359 June 2016).

MORGAN, David. The forge of vision: a visual history of modern Christianity.California: University of California Press, 2015.

MOUSSA, Sarga. Les Juifs dans l'orientalisme. Sociétés & Représentations, 2012/1, n° 33.

ROSA, Márcia Valéria Teixeira (org.). Documentos sobre Rodolpho Amoêdo. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009.

SIGAL-KLAGSBALD, Laurence (Org.) Les Juifs dans l'orientalisme. Paris: Skira/Flammarion/Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2012. [Exposition, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 7 mars-8 juille t 2012].

SINGER, Nelly. Les Juifs dans l'orientalisme. Dossier Pédagogique. Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2012.

VERNET, Horace. Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes Modernes. L'illustration, n. 259, Vol. X, 12 février 1848.

VILLARI, Anna. Verso L`Oriente e l`Islam. Domenico Morelli e Il suo Tempo – 1823 1901 dal romanticismo al simbolismo. Napoli: Electa, 2006.

ZÁGARI, Maurício; FARIA, Daniel (org). Bíblia sagrada Na jornada com Cristo. São Paulo: Mundo Cristão, 2018.

Arte Negra na Escola
Contra o Desdém e a Invisibilidade

Eduardo Ferreira Veras
(UFRGS / CBHA)

RESUMO
Esta comunicação corresponde a um relato de experiência sobre a produção de material didático concebido em apoio ao cumprimento da lei 10.639/03, que prevê o ensino de cultura africana e afro-brasileira nos níveis Fundamental e Médio, tanto na rede pública quanto nas escolas privadas de todo o Brasil. *Arte negra na escola* é uma coleção de cartões em formato A4, com reproduções de obras de arte, informações básicas sobre seus autores e sugestões de atividades a serem desenvolvidas em ambiente escolar, evitando os modelos mais tradicionais do tipo modos-de-usar. O projeto de extensão foi elaborado pelo autor da presente comunicação e por um grupo de professoras da rede municipal e estadual de ensino do Rio Grande do Sul, além de um professor de instituto federal, em articulação promovida pelo Departamento de Educação e Desenvolvimento Social da UFRGS.

Palavras-chave
Arte negra. Ensino de arte. Material didático.

*

RESUME
Cette communication correspond à un rapport d'expérience sur la production de matériel didactique destiné à soutenir l'accomplissement de la loi 10.639 / 03, qui prévoit l'enseignement de la culture africaine et afro-brésilienne aux niveaux élémentaire et secondaire, dans les écoles publiques et privées de tout le Brésil. *Arte negra na escola* c'est une collection de cartes au format A4, avec des reproductions d'œuvres d'art, des informations de base sur les auteurs et des suggestions d'activités à développer dans l'environnement scolaire, en évitant les modèles plus traditionnels comme modes d'utilisation. Le projet d'extension a été élaboré par l'auteur de cette communication et par un groupe d'enseignants du réseau éducatif du Rio Grande do Sul, en plus d'un professeur d'un institut fédéral, en articulation promue par le Département de l'éducation et du développement social de l'UFRGS.

Mots-clés
Art noir. Enseignement artistique. Matériel didactique.

Gosto de atender convocatórias. É sempre um esforço interessante cumprir aquilo que nos demandam e, se for o caso, subverter isso de alguma maneira. Funciona também como convite para se pensar criticamente a respeito do que se anda fazendo. No caso da chamada do CBHA para 2019, sob o título geral de *Inquietações e estratégias da História da Arte*, imaginei que atenderia melhor ao enunciado se oferecesse uma comunicação não sobre algo que eu venha exatamente *pesquisando*, mas sobre aquilo que, na academia, chamamos de *projeto de extensão*: ações, eventos e programas que buscam um diálogo mais franco com a sociedade, com quem não atua de modo direto na academia.

Optei então por um relato de experiência acerca da produção recente de certo material didático. O projeto chama-se *Arte negra na escola* e corresponde a uma coleção de 15 cartões em formato A4, em cores e preto e branco, gramatura 140g, com reproduções de obras de arte de três artistas negros nascidos no Rio Grande do Sul, a razão de cinco obras cada um.

O ponto de partida foi a lei 10.639 de janeiro de 2003, uma das primeiras assinadas pelo então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, logo no início de seu primeiro governo. A lei prevê o ensino de cultura e história africana e afro-brasileira nos níveis Fundamental e Médio, tanto na rede pública quanto nas escolas privadas de todo o Brasil – "em especial", segundo os termos da lei, "nas áreas de Educação Artística, Literatura e História".

Desde a edição da 10.639/03, o Departamento de Educação e Desenvolvimento Social (DEDS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), órgão ligado à Pró-Reitoria de Extensão, passou a receber pedidos de professores e professoras, sobretudo da rede pública, para que se produzisse algum encarte didático que lograsse facilitar o cumprimento da lei em sala de aula.

Em 2017, o DEDS montou uma equipe especialmente para o desenvolvimento desse material. Integravam o grupo cinco professoras das redes públicas de Ensino Fundamental e Médio, atuantes em escolas das cidades de Porto Alegre, Canoas e São Leopoldo, mais um recém-egresso do Instituto de Artes, também professor no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, Campus Porto Alegre, e eu.[1]

Em um primeiro momento, discutimos os conceitos de cultura e arte afro-brasileira. Partimos da trilha aberta pelo antropólogo Mariano Carneiro da Cunha no capítulo dedicado à produção afro-brasileira na célebre *História geral da arte no Brasil*, organizada na primeira metade dos anos 1980 pelo professor Walter Zanini. Essa trilha, depois continuada por nomes de referência como Marta Heloisa Leuba Salum e nosso colega Roberto Conduru, tende a identificar como *afro-brasileira* a arte que retoma formulações estéticas e religiosas da tradição africana e/ou que aborda contextos socioculturais do negro no Brasil, independentemente de ela ser produzida ou não por afrodescendentes.

Ao mesmo tempo, não deixamos de considerar perspectivas historiográficas como a do Museu Afro-Brasil, que inclui em seu escopo de interesse a produção artística de artistas negros que não se ocupam de questões ligadas à negritude – caso, por exemplo, dos pintores, descendentes de africanos escravizados, que frequentaram a Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro do século XIX e trabalharam à moda europeia, como Estevão da Silva (c. 1844 – 1891), hábil pintor de naturezas-mortas, ou Antônio Firmino Monteiro (1855 – 1888), paisagista.

[1] Participaram da equipe as professoras Andreia Soares Marques, Guadalupe da Silva Vieira, Lisiane Moresco, Nora CInel e Véra Neusa Lopes, além do professor Estevão da Fontoura e eu. Pelo DEDS, atuaram no projeto Patrícia Xavier dos Santos e a diretora do órgão, Rita dos Santos Camisolão.

Levamos em conta, ainda, visões mais recentes, como as defendidas por Igor Simões e Hélio Menezes, que não escamoteiam seu caráter político e reivindicativo e discutem tanto a racialização de homens e mulheres como negros e negras quanto o continuado apagamento de sua presença em espaços institucionais ou na historiografia da arte.

Acabamos escolhendo um caminho talvez intermediário: decidimos trabalhar exclusivamente com artistas de ascendência africana, mas que, em suas obras, trouxessem à tona de modo explícito a experiência de ser negro ou negra no Brasil.

Optamos por dois artistas de formação moderna, pouco conhecidos de um público mais amplo: Pelópidas Thebano (Porto Alegre, 1934), servidor do estado, que atuava como desenhista técnico profissional, que foi figurinista de blocos de Carnaval de rua em Porto Alegre e que, só tardiamente, depois de aposentado, passou a se dedicar à pintura, e Carlos Alberto de Oliveira, o Carlão, nascido em 1951 e falecido em 2013, aos 62 anos. Funcionário em uma escola de arte, que hoje leva seu nome, em Novo Hamburgo, cidade em que é uma referência, Carlão chegou a participar e ganhar prêmio na Bienal Naïf do Brasil, realizada em 1996, em Piracicaba, mas permanece à sombra no contexto geral da arte no país. Foi um artista notável, de composições sofisticadas e original concepção de padronagens, conjugando intuição e pesquisa extensiva. Representava figuras humanas próximas da abstração e cenas típicas da vida urbana. Thebano, por sua vez, destaca-se pelo colorismo e pelo gosto narrativo de suas imagens. Na série escolhida para este *Arte negra na escola*, ele representa o trajeto geográfico e temporal da diáspora africana.

Por fim, elegemos um artista contemporâneo, Leandro Machado (Porto Alegre, 1970). Com títulos de licenciatura e bacharelado em Artes Visuais pela UFRGS e especialização em Saúde Mental, Machado começa a despontar no cenário nacional, já com incursões no exterior. Primeiro lugar no Prêmio de Arte Contemporânea da Aliança Francesa em 2017, ele trabalha com um amplo repertório poético, que passa pelo desenho, pela pintura, pela fotografia, pela escultura, pelo objeto ou pela caminhada como estratégia artística. Da mesma forma, suas investigações vão desde questões formais até temas associados, por exemplo, ao racismo estrutural no Brasil, sempre com soluções vivas, inteligentes e estimulantes.

Thebano, Carlão e Machado são representantes de três diferentes gerações, com linguagens, técnicas e trajetórias também diversas, mas as obras de cada um deles, a sua maneira, podem estimular exercícios e discussões sobre a cultura negra no país, as lutas dos afrodescendentes e os preconceitos enfrentados na vida cotidiana. A escolha por esses nomes partiu de um levantamento prévio já existente em arquivos do DEDS sobre artistas negros no Rio Grande do Sul. Pesou, sobretudo, a percepção de que, apesar da qualidade notável de seus trabalhos, eles são mantidos sob apagamento, ou pelo menos com um reconhecimento algo desproporcional.

Definidos os nomes, passamos a examinar material didático produzido por instituições referenciais, como a Bienal de São Paulo, a Bienal do Mercosul, a Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre) e a Fundação Vera Chaves Barcellos (Viamão). Aqui, foi fundamental a experiência de sala de aula das professoras participantes. Para mim, devo admitir, uma importante lição. Elas se mostravam muito incomodadas com o material que fosse prescritivo demais. Preferiam sempre aqueles que apenas sugeriam, a partir das imagens, a abordagem de temas mais específicos.

Escolhemos então cinco imagens de cada artista, apresentando no verso de cada cartão uma ficha técnica da obra, informações biográficas básicas sobre cada um dos artistas, eventuais links na internet que deem acesso a outros trabalhos do mesmo autor e sugestões de atividades a serem desenvolvidas em ambiente escolar, evitando, como já anotei, os modelos mais tradicionais, do tipo passo-a-passo ou modos-de-usar. Por

exemplo, um dos cartões de Carlão reproduzia um desenho seu de 2005, da série *Cabeças*, em preto e branco, com um tom de cinza. No verso, o enunciado propunha:

> Em seus retratos de figura humana, Carlos Alberto de Oliveira, por vezes revestiu o rosto com o que parece ser uma máscara. Em sala de aula, use esta imagem para propor uma pesquisa sobre os significados das máscaras para as diferentes culturas africanas, em distintos momentos da história. Em outra oportunidade, os alunos podem comparar ocorrências de máscaras na cultura europeia (por exemplo, no carnaval veneziano ou na pintura de Picasso) e na cultura ocidental de um modo geral (nos folguedos do Norte e Nordeste do Brasil, nas histórias em quadrinhos, particularmente em seus super-heróis).[2]

Em outro cartão, dedicado à série *Livro* (2011), são reproduzidos dois trabalhos de Leandro Machado. Em um, ele escreve com marcador permanente na capa de um livro didático de História a seguinte frase: "Folheio, folheio e não me vejo". No outro, ele recorta, também na capa de um livro escolar, a frase "Educação que escraviza". No verso do cartão, propõe-se:

> A série em que Leandro Machado intervém sobre capas de livros didáticos de História, ora recortando, ora escrevendo diretamente, reflete a percepção do artista, que, do ponto de vista identitário étnico-racial, não se vê representado naquelas narrativas. Sua crítica nos convida a também sermos protagonistas como autores de nossa própria história. Sugestão: a partir da análise de livros didáticos, jornais, revistas e anúncios publicitários, construir uma narrativa coletiva que sirva de contraponto às representações identitárias dominantes.[3]

Os cinco cartões consagrados a Pelópidas Thebano reproduzem pinturas de uma mesma série, sem título, produzida em 2003, em acrílico sobre tela. Em cores fartas e chamativas, o conjunto de forte apelo figurativo oferece compõe uma sequência narrativa. No verso, lê-se:

> Depois de se aposentar como desenhista técnico da prefeitura de Porto Alegre, Pelópidas Thebano passou a se dedicar integralmente à pintura e à escultura, ganhando projeção e reconhecimento como artista. Sua pintura, que se vale de diferentes técnicas e materiais, inclusive cola colorida, carrega ainda as marcas do desenho. Pelópidas compôs uma série que evoca a diáspora africana e aponta seus desdobramentos nas sociedades ocidentais. Seguindo uma sequência cronológica, o artista começa pela partida forçada dos negros africanos e a chamada travessia de Calunga Grande, registrando depois a escravatura nas lavouras e, adiante, a inserção dos negros nos parques industriais das grandes cidades. As imagens podem estimular conversas e atividades que abordem, por exemplo, as relações contemporâneas entre Brasil e África, incluindo as novas migrações, sobretudo a presença de jovens senegaleses a partir dos anos 2000.[4]

[2] ARTE NEGRA NA ESCOLA. Porto Alegre, v. 1, n. 1, junho 2018. Pró-Reitoria de Extensão, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
[3] Idem, ibidem.
[4] Idem, ibidem.

Esse primeiro fascículo de *Arte negra na escola* foi lançado no segundo semestre de 2018, com distribuição gratuita. Também está disponível para ser acessado, em formato pdf, a partir do site oficial do DEDS.[5]

Não há ainda um retorno sistematizado da aplicação desse material em sala de aula. Até por ser muito aberto, ele é apenas ponto de partida para um sem número de atividades. O grupo de trabalho está elaborando um questionário para medir a eficácia do projeto.

Existe também o plano de lançar um segundo fascículo ainda em 2020. Dessa vez, o plano é privilegiar artistas mulheres negras, que ficaram obliteradas no primeiro fascículo. No material, ainda em construção, entrariam a jovem Mitti Mendonça (São Leopoldo, 1990) e a fotógrafa Irene Santos (Porto Alegre, 1947), além de Paulo Só, refinado mestre da xilogravura, tristemente invisibilizado no sistema de arte do Rio Grande do Sul.

Não vou defender que se trata de algo excepcional, admirável ou exemplar, mas, em um momento de tantos retrocessos sociais e políticos como aqueles que acompanhamos no Brasil contemporâneo, esse projeto afigura-se como uma pequena peça de resistência. Penso igualmente que, trilhando um caminho marcado por *inquietações* e também por *estratégias*, esse primeiro fascículo de *Arte negra na escola* poderá contribuir (minimamente que seja) para a construção de novas possibilidades narrativas no campo da História da Arte. Estou considerando aqui tanto as crises internas da própria disciplina, a partir do texto referencial de Hans Belting, que, já nos anos 1980, reclamava do quanto a disciplina vinha se mostrando demasiado eurocêntrica e excludente, quanto as revisões mais recentes, que incorporam os debates multiculturais, pós-coloniais e decoloniais, nos convidando a ajustar o olhar que voltamos à produção artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Emanoel. *A mão afro-brasileira – Significado da contribuição artística e histórica.* São Paulo: Tenenge, 1988.

ARTE NEGRA NA ESCOLA. Porto Alegre, v. 1, n. 1, junho 2018. Pró-Reitoria de Extensão, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

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

CARNEIRO DA CUNHA, Mariano. "Arte afro-brasileira". In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.CONDURU, Roberto.

CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira.* Belo Horizonte: C /Arte, 2007.

MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

[5] Disponível em http://www.ufrgs.br/deds/publicacoes/material-pedagogico

SALUM, Marta Heloísa Leuba. “Vistas sobre arte africana no Brasil: lampejos na pista da autoria oculta de objetos afro-brasileiros em museus”. In: *Anais do Museu Paulista.* São Paulo, v. 25, n. 2, 2017.

SIMÕES, Igor. *Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira.* Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

Bagdá e Oxford
Por uma Superação da História Toscanocêntrica da Perspectiva

Felipe Soeiro Chaimovich
Fundação Armando Álvares Penteado

RESUMO
A relevância da perspectiva na conceituação histórica da arte demanda uma crítica da posição exclusiva da Toscana na invenção dessa técnica gráfica. As primeiras pinturas em perspectiva foram feitas por Brunelleschi e seu discípulo Masaccio em Florença. Brunelleschi aprendera óptica segundo princípios de Pecham. Pecham estudou em Oxford, onde pode ler os escritos de Grossesteste, que propôs a primeira interpretação do livro do *Gênesis* a partir do estudo da geometria da luz como agente física. Grosseteste foi leitor de Al Kindi, que escreveu em Bagdá. Al Kindi modificara a óptica de Euclides ao estudar a geometria da luz independentemente da visão e ao atribuir ao raio luminoso a propriedade de ser agente físico. Logo, a invenção da perspectiva com Brunelleschi e Masaccio decorreu da tradição óptica desenvolvida a partir de Bagdá e de Oxford.

Palavras-chave
Perspectiva. Al Kindi. Grosseteste. Brunelleschi. Masaccio

*

ABSTRACT
The relevance of perspective in the historical definition of art demands a criticism of the exclusive role of Tuscany in the invention of this graphic technique. The earliest paintings in perspective were made by Brunelleschi and his disciple Masaccio in Florence. Brunelleschi had learned optics according to the principles of Pecham. Pecham studied at Oxford, where he read the writings of Grosseteste, who had proposed the first interpretation of the book of *Genesis* based on the study of the geometry of light as a physical agent. Grossteste read Al Kindi, from Baghdad, who in turn changed the Euclidean optics by studying the geometry of light independently from vision, and by attributing to the ray of light the capacity of a physical agent. Thus, the invention of perspective by Brunelleschi and Masaccio derived from the optical traditions of Baghdad and Oxford.

Keywords
Perspective. Al Kindi. Grosseteste. Brunelleschi. Masaccio

A invenção da perspectiva como técnica gráfica foi associada à contribuição de arquitetos, escultores e pintores toscanos desde a o primeiro tratado a descrevê-la: o livro *Da pintura*, de Alberti, de 1435. Em seu prólogo, Alberti atribui a Brunellescchi, Donato, Nencio, Luca e Masaccio a glória do engenho florentino daquele tempo, dedicando seu livro ao primeiro deles; para celebrar o homenageado Brunelleschi, Alberti, embora tivesse originalmente escrito em latim, produziu imediatamente uma versão na língua toscana (ALBERTI, 1992, p. 68-9). A origem da perspectiva é atribuída particularmente a Brunelleschi por seu biógrafo Manetti, cujo livro da década de 1480 enfatiza que, caso os antigos já a conhecessem, disso não havia mais registros, devendo-se então a Brunelleschi sua redescoberta ou propriamente invenção (MANETTI, 1970, p. 42). Vasari, baseando-se em Manetti, atribui a Brunelleschi a primazia pelo método de executar a perspectiva verdadeira e perfeitamente, ainda que outros já a estivessem usando mal e obtendo falsos resultados de tais operações (VASARI, 2019, p. 142). Uma quarta fonte a também atribuir a descoberta do método da perspectiva a Brunelleschi é o *Tratado de arquitetura* de Antonio Averlino, ou Filarete, também tendo sido usado como uma das fontes de Vasari, sendo datado da primeira metade da década de 1460 (FILARETE, 1965, p. 304).

Além das fontes escritas, a primeira evidência de uma imagem pintada em perspectiva de forma metódica é da autoria de Masaccio, pupilo de Brunelleschi (BELLUCCI & FROSININI, 2002, p. 113). Trata-se do altar da Trindade, da igreja florentina de Santa Maria Novella, executado em torno de 1425. Nesse afresco, Masaccio utilizou inovadoramente um único prego para traçar as linhas que representam elementos arquitetônicos perpendiculares à parede, diferentemente da técnica conhecida pelos romanos e seus sucessores desde ao menos o século primeiro antes de Cristo, conforme a qual eram usados dois ou mais pregos alinhados sobre reta vertical, a partir dos quais se traçavam representações de paralelas que convergiam para diferentes pontos ao longo dessa reta vertical. Masaccio, em colaboração com Masolino, utilizara essa técnica antiga para pintar a capela Brancacci, também em Florença, onde há evidência de uso de mais de um prego; essa obra foi pintada imediatamente antes do altar da Trindade (FIELD et al., 1989, p. 64). Ao usar pela primeira vez um único prego na obra seguinte, Masaccio circunscreveu as duas cenas pintadas do altar da Trindade num sistema de linhas radiais por meio de um método inovador (FIELD et al. 1989, p. 58-9; FIELD, 2002, p. 186). Nesse período, Brunelleschi estava ensinando a Masaccio justamente aquilo que Vasari nomeia como "perspectiva" tanto na biografia de um como na do outro (VASARI, 2019, p. 133, 142-3).

Ora, o que se tem como evidência sobre os interesses de Brunelleschi e que podem ter sido o objeto de seus ensinamentos a Masaccio é o estudo da óptica, chamado desde o século 13 justamente de "perspectiva". Mais especificamente, Brunelleschi dedicava-se ao estudo dos espelhos, ou catóptrica (FILARETE, 1965, p. 304-5; MANETTI, 1970, p. 42-4), um dos três campos da óptica desde Euclides.

Embora os espelhos sejam admitidamente relacionados à pintura em perspectiva, até mesmo por Alberti (ALBERTI, 1992, p. 97, 122), a invenção da perspectiva pictórica tem sido considerada como um fenômeno atribuído especificamente a Brunelleschi e Masaccio, ou, mais geralmente, a um grupo de toscanos associado a ambos. Assim, mesmo se reconhecendo haver um estudo de óptica na base dessa invenção, haveria o surgimento de um novo paradigma toscano, que não encontraria antecedentes identificáveis na tradição da catóptrica, ainda que o termo "perspectiva" fosse então usado para designar a óptica em geral. Martin Kemp, por exemplo, em seu livro *A ciência da arte*, de 1990, reconhece os antecedentes da óptica nos estudos de Brunelleschi, mas os considera apenas como fatores contingentes na invenção da perspectiva gráfica, defendendo a originalidade toscana (KEMP, 1990, p. 14).

Entretanto, proponho aqui que a invenção de Brunelleschi e Masaccio seja considerada como uma evolução da catóptrica e não como uma quebra de paradigma. Nesse sentido, a manutenção do termo "perspectiva" para designar tanto a óptica como a técnica gráfica seria rigoroso e não uma mera contingência, mas implicaria o reconhecimento de uma autoria mais complexa na invenção do método de representação gráfica emergido em Florença, na metade do século 15.

O termo "perspectiva" começou a ser usado em latim no século 12. Uma de suas primeiras ocorrências é no livro *Do arco-íris*, do inglês Robert Grosseteste, da década de 1220, no qual a perspectiva é definida como: "uma ciência baseada nas figuras visuais, subordinando a si a ciência baseada em figuras contendo linhas e superfícies radiais, sejam essas irradiações emitidas pelo sol, pelas estrelas ou por qualquer outro corpo irradiante" (CROMBIE, 1953, p. 117). A perspectiva, tal como definida por Grosseteste, baseava-se nos princípios visuais geométricos que constituíam a óptica desde Euclides, mas sua ferramenta específica seria o estudo da luz em si enquanto raio, ou seja, enquanto uma linha originada a partir de um ponto de irradiação que gera um espalhamento circular ou esférico.

Grosseteste estava seguindo uma teoria islâmica focada na geometria da luz, ao invés de centrar-se na explicação geométrica da visão, tal como as fontes gregas anteriores. Essa teoria foi proposta inicialmente por Al Kindi, filósofo ligado ao califado Abássida de Bagdá, no século 9, sendo parcialmente baseada em Euclides; de fato, Al Kindi participou do grupo que traduziu obras de Euclides para o árabe. Na *Óptica* de Euclides, o autor inicia suas demonstrações já qualificando seu primeiro elemento como tributário da visão, chamando-o de raio visual. Mas, Al Kindi, em seu livro *Ilm Al-Manazir*, subordina a experiência visual à geometria da luz em si, que é o foco real do escrito (AL KINDI, 1997, p. 438-40).

O contato dos territórios islâmicos da península Ibérica com os cristãos ocidentais possibilitou a primeira tradução de *Ilm Al-Manazir* para o latim, feita por Gerardo de Cremona, em Toledo, no século 12. Grosseteste leu essa tradução, intitulada *De aspectibus*, para formular seus próprios escritos sobre a luz (CROMBIE, 1953, p. 36, 117).

Assim como Al Kindi, Grosseteste também considerava os raios de luz independentemente da visão. Além disso, ele concebia a luz como primeiro elemento corpóreo do universo. Em seu livro *Da luz*, Grosseteste interpretou, de forma original, a luz criada por Deus no primeiro dia da criação, segundo o livro do *Gênesis*, como um *ponto* de luz, ou seja, como um elemento geométrico. Seguindo na interpretação do *Gênesis*, ao se criar o ponto de luz, teria a luz se expandido radialmente em todas as direções, gerando um universo esférico. Após ter atingido o máximo de sua expansão esférica, a luz teria começado a retornar a seu centro gerador. Conforme se aproximava do centro, a luz teria se adensado, formando todos os corpos do universo. Mas, ao retornar ao centro, a luz teria cessado de se comportar esfericamente, passando a se comportar como uma força cônica ou piramidal. À medida que a luz se condensava em direção ao centro, os corpos também começaram a interagir entre si seguindo vetores de força cônicos ou piramidais (GROSSETESTE, 1912, p. 64; GROSSETESTE, 2013, p. 239-47).

Grosseteste, ao morrer, em 1253, deixou seus escritos sobre a luz e a geometria do universo para a casa dos franciscanos de Oxford, onde lecionara na década de 1220, até ser nomeado bispo de Lincoln (LITTLE, 2015, p. 70-1). Os franciscanos Roger Bacon e John Pecham leram seus livros sobre a luz em Oxford e criaram uma ciência especificamente devotada ao estudo da natureza em termos da geometria da luz, também chamada por ambos de *perspectiva*. Pecham escreveu um manual para seus alunos de perspectiva que veio a se tornar o manuscrito sobre óptica mais copiado na Europa entre

os séculos 13 e 15 (LINDBERG, 1970, p. 29). Seguindo Grosseteste, Pecham identificava dois padrões geométricos de comportamento da luz: de um lado o circular, de outro o piramidal ou cônico (LINDBERG, 1970, p. 42; PECHAM, 1970, p. 67-83).

Uma parte do manual de Pecham foi dedicada à catóptrica, ou estudo dos espelhos. Ele tratou especificamente do tema do ponto de reflexão nos espelhos, seguindo Ptolomeu, que por sua vez foi um seguidor de Euclides do século segundo. O livro de Ptolomeu sobre óptica fora traduzido do árabe para o latim no século 12, por Eugênio da Sicília. Se por um lado é possível que Pecham tenha lido a *Óptica* de Ptolomeu, é certo que ele leu a tradução do livro de óptica de Alhacen, que se baseia tanto em Ptolomeu como em Al Kindi (LINDEBERG, 1970, p. 28; SMITH, 2008, p. 163), tendo assim acesso ao tema óptico do ponto de reflexão especular, também tratado por Alhacen (ALHACEN, 2008, p. 163).

No século 14, Biagio Pelacani, um professor das universidades de Bolonha, Pádua e Pávia, comentou o manual de Pecham num livro intitulado *Questões de Perspectiva*. Pelacani tinha um aluno chamado Giovanni da Prato, que o convidou para lecionar filosofia natural em Florença, em 1388 (SUMMERS, 2007, p. 55). Prato mantinha amizade com Filippo Brunelleschi, em Florença, no início da década de 1410. Em 1413, Brunelleschi já era identificado por seus conhecimentos de perspectiva ou óptica (EDGERTON, 2009, p. 39; FIELD, 2002, p. 177), sendo razoável supor que ele tenha aprendido essa ciência conforme os princípios de Pecham e de Pelacani, por intermédio de Prato. O fato é que Brunelleschi construiu um instrumento para executar experimentos em catóptrica, composto de um espelho e de um quadro pintado e perfurado no verso. Quando alguém empunhando ambos paralelamente olhasse através da perfuração no verso do quadro, veria o reflexo da pintura no espelho.

Brunelleschi ensinou óptica a Masaccio, autor do altar da Trindade, pintado em perspectiva. Pode a técnica original de Masaccio, que empregou um único prego para projetar as linhas que representam as ortogonais de sua figura, ter sido percebida por seus contemporâneos como se o local do prego fosse o ponto de reflexão de um espelho? Em 1465, Filarete escreveu que Brunelleschi inventara a perspectiva por meio da observação de espelhos (FILARETE, 1965, p. 304-5). Na mesma década, um escritor florentino, provavelmente Paolo Toscanelli, com quem Brunelleschi havia aprendido matemática, ensinou, num livro sobre óptica dedicado a pintores, como encontrar o ponto de reflexão em espelhos usando-se um pequeno pedaço de cera opaca ou de papel, escrevendo: "faça as seguintes três coisas ficarem paradas: a coisa [refletida], o espelho e o olho; e então coloque essa coisa opaca sobre o espelho ... a coisa opaca encobrirá aquele ... ponto de incidência da reflexão no espelho" (TOSCANELLI, 1991, p. xli); no seu livro, esse ponto é representado como o ponto de encontro entre o raio de luz incidente e o raio refletido, ocupando uma posição coerente com o ponto de fuga. Assim, quatro décadas após a pintura do altar da Trindade, a perspectiva estava claramente conectada aos espelhos nos escritos florentinos.

Se Masaccio estava buscando a geometria da imagem refletida no espelho, então deveria ser possível identificar elementos de catóptrica no altar da Trindade. De fato, o prego foi fixado na faixa horizontal que separa as duas imagens pintadas, estando uma acima e outra abaixo dessa faixa. O entorno arquitetônico da imagem superior foi a primeira seção a ser pintada conforme as linhas esticadas a partir do prego, correspondendo às doze primeiras jornadas do afresco pintado num total de vinte e oito jornadas (KRAKORA, 2003). A forma circundante da imagem superior é uma capela cônica, e, da inferior, um sarcófago piramidal. Ora, a luz no ponto de reflexão especular é descrita por Pecham precisamente como um cone ou pirâmide, escrevendo ele: "quando

um objeto luminoso se apresenta, duas pirâmides [ou cones] de luz terminam em cada ponto de um espelho, uma incidente e a outra refletida" (PECHAM, 1970, p. 165).

A invenção da perspectiva como técnica gráfica corresponde a um desenvolvimento de princípios da catóptrica estudados por Brunelleschi e Masaccio. Segundo essa hipótese, Al Kindi e Grosseteste seriam fontes fundamentais para a invenção do desenho em perspectiva, que foi possível a Masaccio por meio do aprendizado de catóptrica com Brunelleschi.

Portanto, um conceito tão fundamental como a perspectiva deve ser ensinado por meio tanto de uma abordagem transacional que inclua o califado islâmico de Bagdá e a relação entre o califado ibérico e a cristandade ocidental, como de um método transdisciplinar que aborde a teologia de Oxford e a teoria óptica dela resultante, somados à evidente relevância dos florentinos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. Da pintura. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.

ALHACEN. "Alhacen's analysis of image-distortion in mirrors: a critical edition, with English translation and commentary, of book 6 of Alhacen's *De aspectibus* edited by Mark Smith", em Transactions of the American Philosophical Society, vol. 98, 2008, parte 1, seção 2.

ALKINDI, Jacob. "Livre de Jacob Alkindi sur les causes des diversités de la perspective et sur les démonstrations géométriques qu'il faut en donner", em RASHED, Roshid (ed.). Oeuvres philosophiques et scientifiques d'Al-Kindi. L'optique et la catoptrique. Leiden: E. J. Brill, 1997, vol. I.

BELLUCCI, Roberto & FROSININI, Cecilia. "Masaccio: Tecnhique in Context", em AHL, Diane (ed.). The Cambridge Companion to Masaccio. Cambridge UK: Cambridge Un. Press, 2002.

CROMBIE, A. C.. Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science 1100-1700. Oxford: Oxford Un. Press, 1953.

EDGERTON, Samuel. The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed our Vision of the Universe. Ithaca: Cornell Un. Press, 2009.

FIELD, J. V. et al.. "The Perspective Scheme of Massacio's *Trinity* Fresco". Nuncius, vol. 4, # 2, 1989.

FIELD, J. V.. "Masaccio and Perspective in Italy in the Fifteenth Century", AHL, Diane (ed.). The Cambridge Companion to Masaccio. Cambridge UK: Cambridge Un. Press, 2002.

FILARETE, Antonio Averlino. Treatise on Architecture. New Haven & Londres: Yale Un. Press, 1965, vol. II.

GROSSETESTE, Robert. “De lineis anguli et figuris”, em Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste Bischofs Von Lincoln. Münster: Aschendorff, 1912.

GROSSETESTE, Robert. “The Treatise on Light”, em FLOOD, John et al.. Robert Grosseteste and His Intellectual Milieu: New Editions and Studies. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2013

KEMP, Martin. The Science of Art: Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat. New Haven & Londres: Yale Un. Press, 1990.

KRAKORA, Joseph (Direção). Masters of Illusion. Washington: The National Gallery of Art, 2003. 1 DVD (55 minutos).

LINDBERG, David. “Introduction”, em LINDBERG, David (ed.), John Pecham and the Science of Optics: *Perspectiva Communis*. Madison & Londres: The Un. of Winsconsin Press, 1970.

LITTLE, Andrew. The Grey Friars in Oxford. Calgary: Theophania, 2015.

MANETTI, Antonio. The Life of Brunelleschi. University Park: Pennsylvania State Un. Press, 1970.

PECHAM, John. “Perspectiva Communis”, em David (ed.), John Pecham and the Science of Optics: *Perspectiva Communis*. Madison & Londres: The Un. of Winsconsin Press, 1970.

SMITH, Mark. “Ptolemy’s Theory of Visual Perception: An English Translation of the *Optics* with Introduction and Commentary”, em Transactions of the American Philosophical Society, vol. 86, 1986, parte 2.

SUMMERS, David. Vision, Reflection, and Desire in Western Painting. Chapel Hill: Un. of North Carolina Press, 2007.

TOSCANELLI. Paolo. Della Prospettiva. Milão: Il Polifilo, 1991.

VASARI, Giorgio. Le Vite - Edizioni Giuntina e Torrentiniana. Disponível em: <http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html>. Acesso em: agosto de 2019.

Condições necessárias para a legibilidade das imagens e a construção do sentido Poussin, Fry e Mondzain

Luís Edegar de Oliveira Costa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CBHA

RESUMO
A partir das posições de três reconhecidos autores sobre as imagens, sobre as imagens artísticas nos dois primeiros, Nicolas Poussin (1594-1665) e Roger Fry (1866-1934), e as imagens em geral, no caso da filósofa Marie-José Mondzain (1942), chamo a atenção para o que os aproxima, uma teorização na forma de uma política sobre as imagens ligada à definição da modalidade que podemos denominar regime estético do sentido, em que se constitui uma particular compreensão sobre o espectador e seu papel na produção desse sentido.

Palavras-chave
Nicolas Poussin (1594-1665); Roger Fry (1866-1934); Marie-José Mondzain (1942); Imagens; Regime estético.

*

RÉSUMÉ
À partir des positions de trois auteurs reconnus sur les images, sur les images artistiques des deux premiers, Nicolas Poussin (1594-1665) et Roger Fry (1866-1934), et les images en général, dans le cas de la philosophe Marie-José Mondzain (1942), j'attire l'attention sur ce qui les rassemble, une théorisation sous la forme d'une politique des images liée à la définition de la modalité que l'on peut appeler un régime esthétique du sens, dans lequel se constitue une compréhension particulière du spectateur et de son rôle dans la production de ce sens.

Mots-Clés
Nicolas Poussin (1594-1665); Roger Fry (1866-1934); Marie-José Mondzain (1942); Images; Régime esthétique.

Neste texto apresento o que Nicolas Poussin prescreve como *condições necessárias* à leitura do quadro e associo sua definição com o entendimento de que ele é precursor da Estética. Depois, recorro às *condições necessárias* para o julgamento de pinturas que podemos identificar na apresentação de Roger Fry para a segunda exposição pós-impressionista em Londres, no ano de 1912, exemplo da consolidação do regime estético na história da arte. Após apresentar os posicionamentos de Poussin e Fry, que exemplificam reflexões clássicas sobre o regime estético nas imagens artísticas, faço referência à presença dessa modalidade de sentido no contexto de uma reflexão mais recente, de Marie José Mondzain, sobre o caráter performativo das imagens. Com ela, o meu propósito é identificar, através do exemplo, o regime estético enquanto referência e fundamento para uma política das imagens, através de uma definição destas que demonstra como essa modalidade de sentido migra para outras esferas e contrasta com um certo desprestígio que ela vem recebendo na história da arte.

Nicolas Poussin (n. 1594, Les Andelys; m. 1665, Roma) é conhecido como um pintor-filósofo, condição alcançada sem que ele tenha escrito nenhum tratado específico sobre a arte a qual dedicou sua vida, mas através de cartas trocadas com diferentes destinatários, nas quais lemos sobre assuntos muito distintos e que não se restringem à teoria da arte. Para que se tenha uma ideia sobre a variedade desses assuntos, em carta de 13 de abril de 1641, Poussin escreve para o colecionador e seu amigo Paul Fréart de Chantelou respondendo sobre a qualidade excelente do vinho que este lhe enviara. Já em outra carta, destinada ao superintendente dos Edifícios do Rei (Bâtiments du Roi), François Sublet de Noyers, lemos um Poussin queixoso recorrendo ao seu conhecimento científico sobre a pintura para esclarecer e orientar a respeito dos cuidados necessários à boa leitura de uma obra de arte.

Nas orientações dadas a Noyers nessa conhecida carta, Poussin distingue o "simplesmente ver os objetos" do "ofício de considerá-los com a devida atenção", que ele denomina *prospecto / prospecção*. Vejamos a passagem com a definição desse ofício:

> ... há duas maneiras de ver os objetos, uma é simplesmente vê-los, a outra é considerá-los com atenção. Simplesmente vê-los não é outra coisa do que naturalmente receber no olho a forma e a semelhança da coisa vista. No entanto, ver um objeto considerando-o quer dizer que, além da simples e natural recepção da forma no olho, procura-se, com uma particular aplicação, os meios de bem conhecer esse mesmo objeto. Pode-se dizer, desse modo, que o simples aspecto é uma operação natural, e o que eu nomeio *prospecto/prospecção* é um ofício da razão que depende de três coisas, a saber: do olho, do raio visual e da distância entre o olho e o objeto. E é desse conhecimento que seria desejável que fossem bem instruídos aqueles que se ocupam de fazer seu juízo.[1]

O contexto ao qual remete o trecho acima é de uma disputa e de uma réplica. Poussin responde às calúnias de seus inimigos, que pretendiam desautorizar seu trabalho. Nela lemos um pintor cobrando um poderoso conselheiro do rei, responsável por zelar pelas encomendas que lhe foram feitas e que deveria defendê-lo, fazendo essa reclamação na forma de um esclarecimento e de uma reprimenda. O propósito é instruí-lo, ainda que, é

[1] Essa passagem foi livremente traduzida por mim a partir de trecho do livro *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages de plus excellens peintres anciens et modernes* (Tome premier / Seconde edition), de André Félibien, disponível em https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853938h.r=Andr%C3%A9%20F%C3%A9libien?rk=171674;4

de supor, não fosse estranha a Noyers, amante das artes e pela posição que ocupava, a lição que estava recebendo de Poussin.

Registros como esse, testemunhos de um dissenso, mostram um posicionamento que se configura como uma doutrina e assume uma exemplaridade no âmbito da teoria da arte do século XVII. Quero reiterar o questionamento que faz Poussin à competência de um leitor incomum. Noyers era o que podemos chamar de um "leitor" iniciado, de quem se esperava que ao *fazer seu juízo* não se detivesse no simples *aspecto* do objeto. Mas para isso, para ir além do *aspecto*, é a lição da carta de Poussin, há *condições necessárias* a serem observadas. O que podemos ler, para fazermos o juízo de determinado objeto, pensando aqui em objeto como imagem, depende do que podemos ver de um certo modo, de uma determinada maneira, em presença. Isso quer dizer que o espectador, para ler o quadro, deve adquirir e exercer uma competência específica segundo essas *condições necessárias*. Há que destacar ainda, desse trecho e dentre as *condições necessárias* para que se dê a *prospecção* da imagem, o requisito básico que é assegurar a distância entre o olho e o objeto.

Continuando com Poussin, no último ano de sua vida ele escreve uma carta para o teórico da arquitetura Roland Fréart de Chambray, datada de 7 de março de 1665, em que afirma que a pintura "é uma imitação de tudo o que se vê sob o sol, feita com linhas e cores sobre uma superfície, cuja finalidade é o deleite"[2]. De acordo com Moshe Barasch, historiador da teoria da arte, a novidade nessa definição é o deleite como finalidade única da pintura, sem fazê-la acompanhar do emocionar e instruir, que reproduziria a tríplice finalidade, instruir, emocionar e deleitar, que o Renascimento havia tomado emprestado da retórica antiga. Ora, Poussin era profundo conhecedor da teoria da arte do Renascimento, como mostra o primeiro trecho de sua frase, que é semelhante à passagem do *Da pintura* em que Alberti define o ofício do pintor como "descrever com linhas e pintar com cores, em qualquer quadro ou parede que lhe apresente..."[3]. Portanto, é de concluir, como faz Barasch, ao atribuir à pintura a finalidade exclusiva de deleitar, Poussin dá a ela nova chave, o que justifica apontá-lo como precursor da estética do século XVIII.

A julgar pela primeira passagem citada aqui, em que as orientações de Poussin para Noyers são prescrições sobre como ler o quadro, o trecho da carta para Fréart de Chambray, sobre o deleite como finalidade exclusiva da pintura, representaria uma transformação em relação a essas prescrições. Afinal, ela pode ser interpretada como julgar sem preceptivas, no modo como no século XVIII se formula a estética kantiana.

Creio que é o caminho que percorre o entendimento de Moshe Barasch sobre o Poussin precursor da Estética, contextualizado no fim da vida e sugerindo uma mudança de posição. No entanto, o deleite como finalidade exclusiva da pintura me parece coerente com a manifestação anterior, sobre as condições para que se produza o conhecimento pictórico no espectador. A carta a Noyers reforça a ideia do Poussin precursor da Estética. Isto porque ao prescrever, as *condições necessárias* para que se produza o conhecimento sobre a pintura Poussin cria uma moldura teórica para a leitura do quadro enquanto dispositivo, para o que já pode ser chamado de regime estético da pintura.

O outro autor que trata da legibilidade das imagens enquanto modalidade do sentido que caracteriza o regime estético é o crítico inglês Roger Fry. No texto *Os pós-impressionistas franceses*, publicado com o título "The French Group", no catálogo da segunda exibição pós-impressionista na Inglaterra, que ocorreu na Grafton Galleries, em 1912, Fry se detém na reação do público sobre a exposição anterior. O público inglês havia criticado as obras pós-impressionista pela falta de habilidade e Fry responde a

[2] POUSSIN, Nicolas. *Collection de lettres de Nicolas Poussin.* 1824, p.347. Fonte: Bibliothèque Nationale de France, Département Littérature et Art, Z-57962. http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31144481d
[3] ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura.* 2ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992, p.127.

crítica dizendo que era um equívoco cobrar o que não era objetivo das obras. Outra crítica ou acusação do público inglês aos pós-impressionistas era a falta de sinceridade e a extravagância. Fry responde nos mesmos termos: havia um mal-entendido por parte do público sobre as pretensões desses artistas, que não tomavam como objetivo da pintura a imitação. Ou seja, o público não soube ler o pós-impressionismo na primeira exposição e Fry escreve a apresentação da segunda exposição visando instruí-lo, indicando o caminho para a aquisição de competência necessária para ser o espectador dessa arte. Vou reproduzir a passagem que corresponde a essa orientação:

> Toda arte depende de um desvinculamento das reações práticas às sensações da vida corriqueira e, com isso, desentrava o funcionamento puro, e por assim dizer desencarnado, do espírito; porém, na medida em que o artista depende das ideias associadas aos objetos representados, sua obra não é inteiramente livre e pura, pois as associações românticas implicam pelo menos uma atividade prática imaginada. A desvantagem dessa arte de ideias associadas é que seu efeito na verdade depende daquilo que nós trazemos conosco: ela não acrescenta nenhum fator inteiramente novo a nossa experiência. Em consequência, quando passa o primeiro choque de maravilhamento ou deleite, a obra passa a evocar reações cada vez mais fracas. A arte clássica, por outro lado, registra um estado mental positivo e desinteressadamente passional. Ela comunica uma experiência nova e inalcançável de outro modo. É provável, assim, que seu efeito aumenta com a familiaridade.[4]

Fry define as obras pós-impressionistas como arte clássica. Numa primeira leitura, tal definição pode surpreender, tanto quanto é de estranhar, quero crer, associar Roger Fry a Nicolas Poussin enquanto teóricos da arte com alguma afinidade. O certo é que o público inglês de 1912 não vê os pós-impressionistas como autores de obras de arte clássicas. No entanto, Fry, de certa forma, o corrige, prescrevendo um modo de ver que seria o mesmo a distinguir o clássico nas obras de arte. Com essa operação, ao invés de eleger o passado como modelo ou norma, Fry identifica à arte pós-impressionista o progresso da arte. Na forma de um historicismo de matriz hegeliana, ele vê a continuidade do passado, identificado ao clássico em arte, na arte pós-impressionista, onde a arte avança. Mas como nós, espectadores, leitores, identificamos o progresso da arte? Através da experiência estética, que ocorre, já numa perspectiva kantiana, segundo *condições necessárias*. Quais são essas condições necessárias, conforme a prescrição de Roger Fry?

O público inglês foi à exposição pós-impressionista em busca de algo que lhe fosse habitual. Ao ver que não coincidia sua concepção de arte com as obras, o espectador faz a recusa delas e as desautoriza como objetos estéticos. Em contraposição, Fry propõe outra maneira de ver criticando a arte e os artistas que exploram ou elegem como modelo ou ideal do fazer artístico associar ideias aos objetos representados, comprometendo a liberdade da arte e a experiência com algo novo. Esse outro modo de ver, as *condições necessárias* para que ele aconteça, diz respeito à psicologia do espectador desinteressado, responsável pela constituição de um espaço e uma distância para conhecer as obras de arte.

Poussin e Fry têm em comum formular teorias sobre a imagem artística em meio a dissensos, onde eles refletem sobre maneiras de ver. Poussin na carta para Noyers e Fry na apresentação da segunda exposição pós-impressionista, e poderíamos trazer outros exemplos de seus escritos. A escolha recai sobre a maneira de ver que caracteriza o regime estético enquanto modalidade de produção de sentido. Essa maneira de ver é

[4] FRY, Roger, Os pós-impressionistas franceses, in *Visão e forma*, São Paulo: Cosac Naify, 2002, p.260-1.

pensada e enunciada, por ambos, analisando o dispositivo quadro, em particular por Poussin, e as *condições necessárias* para a legibilidade da imagem artística pelo espectador. O pintor do século XVII e o crítico do início do século XX ainda têm em comum a compreensão de que ler imagens artísticas, tornar um quadro legível é parte de uma política de poder sobre as imagens, que estão em meio a disputas.

Nos dias de hoje é lugar comum dizer que os dissensos sobre as imagens assumiram centralidade, provocando debates e investigações sobre a necessidade de uma política das imagens. Isto por si só não quer dizer que há atualidade na teoria da arte de Poussin ou Fry. Superada a desconfiança da proposição de afinidade nas posições desses dois autores, elas me parecem boas referências para pensar o ensaio *A imagem pode matar?*, de Marie José Mondzain, que é um exemplo atual sobre os dissensos ou disputas que têm as imagens como centralidade, exemplo de trabalho e reflexão em que o regime estético do sentido está e é pensado fora da moldura ou dos limites da história da arte.

O tema de Mondzain é o poder performativo das imagens e a responsabilidade atribuída a elas por atos de violência que seus espectadores cometeram ou poderiam vir a cometer. A acusação visa controla-las, bani-las, submetê-las a um julgamento que conclui pela necessidade de proibi-las. Essas acusações ou condenações das imagens são questionadas. Uma imagem virtuosa não torna alguém virtuoso. Tampouco a imagem de um assassinato vai me tornar um assassino ou fazer de mim um futuro assassino. Nesse sentido, Mondzain defende que:

> A boa distância ou o lugar do espectador é uma questão política. A violência está na violação sistemática da distância. Essa violação resulta de estratégias espetaculares que embaçam, deliberadamente ou não, a distinção entre espaços e corpos, produzindo uma continuidade confusa na qual são perdidas todas as chances de alteridade. A violência da tela começa quando não é mais uma tela, quando ela não se constitui mais como o plano de inscrição de uma visibilidade à espera do sentido.[5]

Para Mondzain, são o pensamento e a palavra que estão sob ataque no espetáculo das visibilidades, que pertence ao regime de consumo das imagens, com a supressão do espaço do espectador e da distância necessária para ele exercer sua autonomia. Desse modo, é pertinente dizer que o trabalho de Mondzain é sobre as *condições necessárias* para que a imagem possa exercer o seu poder. Vale destacar que dessas *condições* a "boa distância ou o lugar do espectador" se assemelha à "distância entre o olho e o objeto", que é uma das três coisas elencadas por Poussin para o ofício da razão. Mas há outra aproximação a fazer, mais abrangente e significativa, entre Poussin, Fry e Mondzain por causa da escolha que a última faz de investigar a violência do visível em termos do dispositivo. Pensar a imagem pensando o dispositivo, como fazem Poussin, Fry e Mondzain, é como confrontar o espetáculo das visibilidades e a violência que ele faz à tela (écran) como plano de inscrição de uma visibilidade à espera do sentido, enquanto espaço de partilha do invisível no visível, do imaterial na materialidade da imagem.

[5] MONDZAIN, Marie-José, *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard Éditions, 2002, p.54.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura.* 2ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

BARASCH, Moshe. *Teorías del arte:* de Platón a Winckelmann. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Premier tome / Seconde édition. Éditeur: A Paris, chez Sebastien Mabre-Cramoisy, imprimeur du Roy, rue Saint Jacques, aux Cigognes. M. DC.LXXXV [-M. DC. LXXXVIII]. Avec privilège du Roy, 1685-1688.
Disponível em https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853938h.r=Andr%C3%A9%20F%C3%A9libien?rk=171674;4

FRY, Roger. *Visão e forma.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MARIN, Louis. *Sublime Poussin.* São Paulo: Edusp, 2000.

MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard Éditions, 2002.

POUSSIN, Nicolas. *Collection de lettres de Nicolas Poussin.* 1824. Fonte: Bibliothèque Nationale de France, Département Littérature et Art, Z-57962.
http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31144481d

_____. *Cartas y consideraciones en torno al arte.* Ed. Anthony Blunt. Madrid: Antonio Machado Libros, 1995.

Os Retábulos da Matriz de Nazaré das Farinhas e suas Conexões Artístico-Culturais

Luiz Alberto Ribeiro Freire
Pesquisador CNPQ 2/EBA-UFBA

RESUMO

A cidade de Nazaré das Farinhas, no Recôncavo da Baía de Todos os Santos, integra um território, cuja colonização europeia aconteceu provavelmente nos finais do século XVI. A economia de Nazaré e cercanias girou em torno da produção de produtos de subsistência, cujo comércio e a estrada de ferro lhe proporcionaram momentos de dinâmica econômica testemunhados por edifícios como a Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré. Nela há retábulos que aderem aos modelos muito usuais na capital, Salvador, estabelecendo uma relação formal com os retábulos da Igreja Matriz do Sagrado Coração de Jesus da cidade de Valença indicando um intercâmbio formal, ou mesmo uma migração de oficina. Nesse artigo analisaremos essas relações.

Palavras-chave

Talha. Retábulos. Bahia. Nazaré. Séc. XIX

*

ABSTRACT

Nazaré das Farinhas is a small city located in the Recôncavo Baiano, Bay of All Saints, Bahia, Brazil. It is part of a territory whose European colonization probably occurred in the late 16th century. The economy of Nazaré das Farinhas and its surroundings dealt with the production of subsistence products, whose trade and the railroad provided moments of economic dynamic. They resulted in buildings such as the Mother Church of Our Lady of Nazaré. It shows altarpieces that adhere to the very usual models in the capital, Salvador, establishing a formal relationship with the altarpieces of the Mother Church of the Sacred Heart of Jesus in the city of Valença, Bahia, Brazil. It raises a formal exchange, or even a workshop migration. The aim of this study was to analyze these formal relations.

Keywords

Carving. Altarpieces. Bahia. Nazaré. 19th century

Nas duas margens do rio Jaguaripe originou-se a cidade de Nazaré que nos intriga pelas reminiscências de seu passado de fastígio econômico presentes nos edifícios civis e religiosos, entre eles a Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré.
O território que compreende as margens do rio Jaguaripe (denominação Tupi-guarani que significa *Rio das Onças*) no trecho identificado como Recôncavo Sul teve uma ocupação muito antiga de povos

> Tupinambá, que foram sendo dizimados, escravizados e expulsos pelos colonizadores europeus (portugueses, galegos e espanhóis) desde, provavelmente, fins do século XVI e inícios do XVII, ampliando-se por todo o século XVII e XVIII .[1]

Da atividade econômica tupinambá os europeus mantiveram e expandiram à margem direita do rio Jaguaripe as roças de mandioca, acrescendo o plantio do fumo e a construção de pequenos engenhos de açúcar mascavo, melaço e raspaduras, e casas-de-farinha. Na outra margem foi se expandindo uma rua de casas, que serviu de referência para o crescimento urbano.

Tavares[2] estima que a compra de escravos africanos em pequenos lotes só começou a acontecer no final do século XVII, mas nunca foi tão expressiva em relação ao quantitativo traficado para abastecer os engenhos de Iguape, Cachoeira, São Francisco do Conde e Santo Amaro da Purificação. O autor observa que

> durante todo o período de colonização portuguesa existiu severa legislação estabelecendo para Nazaré e povoações semelhantes a exigência de só possuir lavoura de subsistência, sobretudo de mandioca, considerada lavoura de pobre. Tal limitação empobreceu o povoado de Nazaré nos seus primeiros tempos[3].

O desenvolvimento econômico parece ter começado nos finais do século XVIII com a atividade comercial em torno de *uma das maiores feiras da Bahia*, expandindo-se durante o século XIX inteiro e parte do XX, segundo Tavares[4] que assim descreve a dinâmica dessa feira a partir de um documento existente no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa, datado de 1799:

> Todas as semanas, aos sábados (depois acrescentou-se sexta-feira), instalava-se na Praça do Porto (também foi chamada Praça da Moeda) uma feira abastecida pelo muito que descia do Rio Fundo, Taitínga, Onha e Santo Antônio de Jesus, ou chegava dos arredores do centro do povoado transportado por centenas de cavalos (o documento refere-se a 1.500 cavalos) que carregavam de 4, 5,6 ou 9 mil alqueires de farinha de mandioca, uma quantidade respeitável; cerca de 14.500 litros de farinha de mandioca no mínimo, e 32.640 no máximo! Eram despachados pelos comerciantes para a cidade do Salvador em barcos e saveiros.
> A feira do povoado de Nazaré das Farinhas comercializava em 1799 milho, feijão, fumo, raspaduras, melaço, aguardente, capados (porcos) vivos, ou mortos, peixes, mariscos, e louça de barro. Foi sob o estímulo desse movimento que a povoação de Nazaré formou na rua da

[1] TAVARES, Luís Henrique Dias Tavares. Nazaré, cidade do rio moreno. Salvador, Secretaria da Cultura e Turismo, 2003. P. 17-18. 67 p. il.
[2] Idem, p. 21.
[3] Idem, p. 21.
[4] Idem, p. 21.

> Quitanda, Ladeira da Praça, e no entorno da feira, ativo comércio de ferragens, tecidos, azeites, vinagres, bacalhau e material para construção (madeira, areia, tijolos, telhas...). O povoado já era próspero nos finais do século XVIII, e mais próspero ficaria nas primeiras décadas do século XIX[5].

Não por acaso a primeira capela de Nossa Senhora de Nazaré foi edificada *na segunda metade do século XVIII, datando-se o projeto da fachada de 1796, com a participação do engenheiro José Ramos de Souza*[6]

A Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré foi iniciada

> no último quartel do século XVIII e concluída oitenta anos mais tarde. Segue a planta típica das matrizes e igrejas de irmandade do século XVIII: nave única, falso transepto e corredores laterais, encimados por tribunas, tudo inscrito num retângulo. A igreja em estudo não apresenta, porém, a sacristia transversal, observada em muitos templos da mesma época e gênero. As duas grandes capelas laterais são heranças do falso transepto da tradição jesuítica luso-brasileira, enquanto a subdivisão da fachada por pilastras e friso é uma reminiscência de velho esquema maneirista. A torre em bulbo, revestida de embrechados, foi construída no final do século XVIII e reflete a tendência do período. Os altares são neoclássicos , de meados do século passado, com o fundo branco predominando sobre a talha dourada.[7]

As balizas cronológicas das obras da igreja indicam que em:

> 1781 – Em 5/IV, D. Maria I solicita ao Gov. D. Afonso Miguel de Portugal e Castro um parecer sobre o pedido do vigário, José Torquato Cruz, para vistoria da capela-mor da nova matriz e auxílio para a construção da nave e compra de alfaias e paramentos. É dado um despacho favorável. (2)
> 1790 – Data gravada em um dos sinos deve assinalar o término da estrutura, inclusive torres do edifício
> 1803 – Em 25/V, Manoel Jacintho Perez é nomeado, pelo Pres. Da Província, substituto de Manoel Lourenço Nunes nas obras de "reparo" da matriz (3)
> 1858/62 – São retomados os "reparos", mas posteriormente paralisados por falta de recursos, na sua maioria doados pelos paroquianos (3)
> 1864 – A comissão das obras solicita ao Gov. da Província uma ajuda para concluir os trabalhos (3)
> 1866 – Data gravada nos lavabos assinala os últimos acabamentos do edifício.
> Séc. XX – Na segunda década desse século, com o alargamento e rebaixamento da Rua D. Pedro II, a Matriz sofreu algumas alterações que consistiram em: eliminação das escadarias de acesso ao monumento; transformação das duas portas laterais à portada em janelas rasgadas com balcões, e introdução de uma escada sob o coro, ligando a nave à rua (4)

[5] Idem, p. 22-23.
[6] Idem, p. 18.
[7] Bahia. Secretaria da Cultura e Turismo IPAC-BA: Inventário de proteção do acervo cultural da Bahia; monumentos e sítios do Recôncavo, II parte. 2 ed. Salvador, 1997. V. 3. Il. p. 248. 386 p.

> 1975/76 – Sob os auspícios da comunidade e responsabilidade do Sr. Uriel Cavalcante Santiago, são realizadas as seguintes obras: recuperação do telhado e forro; restauração da talha; revestimento de mármore da nova escada de acesso; reparos gerais e pintura (5).[8]

Conforme verificamos na cronologia, o templo passou por alterações arquitetônicas e ornamentais que introduziram marcas estilísticas variadas, sobretudo a do neoclássico baiano na talha dos retábulos e demais peças que compõem o espaço sagrado.

Figura 1 – Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Nazaré das Farinhas, Bahia, Foto: Luiz Freire.

[8] Idem. p. 248.
A numeração entre parêntesis indica na fonte referida as fontes primárias utilizadas: (2) Livro de Ordens Régias de 1777 a 1783 (APEB); (3) PRESIDÊNCIA da Província... igrejas (reparos...) (APEB); (4) PASTAS da ASPHAN ; (5) Informação verbal do Sr. Uriel Cavalcante Santiago.

Por volta de 1920 a fachada foi alterada, adquirindo uma configuração ímpar com marcas do ecletismo de acento *art nouveau*. As duas portas laterais à porta central foram transformadas em janelas com balcões formados por ornatos fitomórficos (talos, folhas e flores) de conformação *art nouveau*, assim como os arremates dessas janelas e da porta principal.

O mais surpreendente nessas alterações foi a introdução nas bordas superiores do frontão, de duas sereias assimétricas (meio corpo de mulher jovem e rabo de peixe) de modelado *art nouveau*, uma alteração estranha à tradição e que dá singularidade ao templo e nos impulsiona a pensar nas razões da concordância dos representantes da igreja e da comunidade católica com a intromissão em lugar de destaque da representação de um ser fantástico na versão mitológica nórdica relacionado aos perigos da navegação marítima[9]. A anuência pode ter ocorrido em razão das relações religiosas predominante na Bahia do catolicismo e das religiões afro-brasileiras, em que a sereia representa a Rainha do Mar figurando, na sua forma nórdica, através de esculturas em gesso e estampas coloridas nos *pejis* altares dos terreiros de candomblés e nos *pejis* domésticos. A aceitação da novidade pode também ter acontecido por influência da elite identificada com as novidades do *art noveau* e sua mistificação da mulher.

Figura 2 – Frontão da igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré com as sereias, Nazaré das Farinhas, Bahia. Foto: Luiz Freire

[9] SEREIAS. In: DICIONÁRIO de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. 814.

Figura 3 – Balcão da janela da fachada da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Nazaré das Farinhas, Bahia. Foto: Luiz Freire.

No seu interior, a decoração em talha foi completamente renovada entre o ano de 1858-1866, período em que há registros genérico de grandes obras feitas no templo. Considerando que a primeira ornamentação entalhada tenha sido realizada em finais do século XVIII, pelo menos na capela-mor, conforme petição a D. Maria I referida por Tavares.

Resultou dessas obras uma ornamentação constante de um retábulo-mor, dois colaterais, quatro laterais e dois retábulos nas capelas laterais dispostas na ordenação simétrica do espaço.

Figura 4 – Ornamentação em talha da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Nazaré das Farinhas, Bahia. Fotografia: Luiz Freire.

O retábulo-mor filia-se a um dos modelos mais interpretados na capital, cujo tema do arremate é uma estrutura que se inscreve em um triângulo e que lembra a estrutura das sanefas, por isso o denominamos "arrematados por sanefas". Nesse exemplar o arremate parece ter sido substituído pelo atual, que foge dos detalhes dos retábulos colaterais e laterais por ser uma solução cenográfica.

Figura 5 - Retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Nazaré das Farinhas, Bahia. Foto: Luiz Freire.

A sanefa é simulada através de pintura em branco sobre fundo azul celeste, complementada por ornatos entalhados e aplicados, constituídos de molduras com perfis sinuosos, que ladeiam um grande florão pendente, sustentado por dois festões, dispostos simetricamente. Em cada lateral do arremate há um pináculo constituído de três secções de folhas em ordem decrescente. Esse conjunto assenta-se sobre as cornijas de um ático que tem no centro um arquivolta de meio ponto e nas laterais, mísulas acânticas e aletas em volutas. Esse ático assenta-se sobre impostas com frisos canelados que se movimentam em três planos de profundidade, sustentadas por quatro colunas, duas em cada lateral com capitéis compósitos.

Ao que parece esse arremate foi recomposto, pois hoje difere na fatura e compleição dos arremates dos retábulos colaterais. O retábulo-mor deve ter oferecido o tema para os retábulos colaterais e laterais, que hoje apresentam afinidades, mas possuem entalhes mais desenvolvidos e integrados à estrutura, ao contrário do retábulo maior. Os colaterais são versões adaptadas aos espaços, especialmente os que estão dispostos nos ângulos colaterais ao arco-cruzeiro e possuem dois nichos sobrepostos cada um.

Para marcar a importância das capelas laterais, foi adotado retábulos de tipologia diferente dos demais. Na capela do Santíssimo Sacramento, o retábulo é uma versão parietal do "baldaquino arrematado por cúpula vazada sobre volutas". Aí utilizaram uma meia-cúpula oval vazada sobre volutas em *S*, assentes sobre impostas movimentadas, que sustentam duas alegorias ao martírio. As impostas são sustentadas por quatro colunas e duas meia-colunas compósitas.

Figura 6 – Retábulo da Capela do Santíssimo Sacramento da igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Nazaré das Farinhas, Bahia. Foto: Luiz Freire.

Na capela dedicada a Nossa Senhora da Conceição, o tipo de retábulo é uma versão bastante modificada do tipo utilizado na Capela do Santíssimo e expõe uma novidade que é o desdobramento da meia-cúpula oval em dois aros, o inferior maior que o superior. As volutas que sustentam a meia-cúpula sao delgadas e assentam sobre impostas que se

movimentam em três planos, sendo os do fundo em secção curvilínea. São oito as colunas que sustentam as impostas, quatro em cada lateral.

Figura 7 – Retábulo da Capela de Nossa Senhora da Conceição da igreja de Nossa Senhora de Nazaré, Nazaré das Farinhas, Bahia. Foto: Luiz Freire.

Em todos os retábulos da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré os fundos brancos predominam e contrastam com os dourados dos ornamentos. Na capela do Santíssimo Sacramento há uma maior intensidade do dourado, hoje recoberto por purpurina.

A inovação introduzida no retábulo da Capela de Nossa Senhora das Dores da Igreja Matriz de Nazaré (1858-1866) está identificada com o retábulo-mor da Igreja da Madre de Deus de Pirajuia (sem data conhecida ou atribuída), distrito do município de Jaguaripe, a 35,6 Km de Nazaré. Não que sejam iguais, mas neles e no retábulo da Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz do Sagrado Coração de Jesus de Valença, distante 43,0 Km de Nazaré, obra de Vitoriano dos Anjos realizada de 1848 a 1849[10], o tema da "cúpula vazada sobre volutas" foi desdobrado em dois aros, um maior inferior e outro menor superior, ora oval, ora circular, ora parietal, ora com autonomia.

[10] FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. Vitoriano dos Anjos Figueiroa, o Altar-mor da Sé de Campinas e a tradição retabilística baiana. **VARIA HISTORIA**, Belo Horizonte, v. 24, nº 40: p.448.

Figura 8 – Retábulo-mor da Igreja da Madre de Deus de Pirajuía, Jaguaripe, Bahia.
Foto: Anibal Gondim.

Ao que tudo indica, esses retábulos baianos estão relacionados a oficina do Mestre Entalhador Vitoriano dos Anjos Figueiroa e teriam sido o ensaio para a sua obra prima realizada no monumental baldaquino da capela-mor da Catedral de Campinas, em São Paulo, entre 1855 e 1862. Na hipótese de Vitoriano dos Anjos não ter entalhado o de Nazaré e de Pirajuia, pode ter realizado o projeto para ser desempenhado por membros de sua oficina, ou por outra oficina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bahia. Secretaria da Cultura e Turismo IPAC-BA: Inventário de proteção do acervo cultural da Bahia; monumentos e sítios do Recôncavo, II parte. 2 ed. Salvador, 1997. V. 3. Il. p. 248. 386 p.

CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. 996 p.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. Vitoriano dos Anjos Figueiroa, o Altar-mor da Sé de Campinas e a tradição retabilística baiana. VARIA HISTORIA, Belo Horizonte, v. 24, nº 40: p.445-464, jul/dez 2008. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/2204/1/v20n3a06.pdf. Acesso em: 20 jun. 2020.

TAVARES, Luís Henrique Dias Tavares. Nazaré, cidade do rio moreno. Salvador, Secretaria da Cultura e Turismo, 2003. 67 p. il.

Necrocapitalismo, Sensibilidade Estética e Reconversão Neoliberal do Brasil

Marcelo Mari
Universidade de Brasília

Muitos autores, como Anselm Jappe, assinalam hoje que vivemos em momento de pós-política quando a política tradicional é substituída pelo uso espetacular de meios de comunicação de massa, das mídias sociais etc. Nesse sentido, a destreza do uso dos meios de comunicação suplanta a racionalidade inscrita em um programa político de recorte definido. Por apostar na diferença entre indústria cultural e arte, Adorno defenderia a autonomia da arte no processo geral de formação de sentido social. A diferença entre Adorno e Debord era justamente identificar ou não a interpretação da autonomia da arte como alienação social. Se a questão da autonomia ainda é decisiva no debate acadêmico, o mesmo não pode ser dito sobre o estatuto de imagem consolidado mais uma vez no amplo gosto comum, a partir dos meios de comunicação de massa, tais como youtube, whatsapp, entre outros, onde a alta definição ganhou ares de padrão obrigatório.

Palavras-chave
Teoria crítica, necrocapitalismo, sensibilidade estética, autonomia da arte e alta-definição.

*

Many authors, such as Anselm Jappe, point out today that we live in a post-politics moment when traditional politics is replaced by the spectacular use of mass media, social media, etc. In this sense, the dexterity of the use of the media outweighs the rationality inscribed in a defined political programme. By betting on the difference between cultural industry and art, Adorno would defend the autonomy of art in the general process of formation of social meaning. The difference between Adorno and Debord was precisely to identify or not the interpretation of art autonomy as social alienation. If the question of autonomy is still decisive in the academic debate, the same cannot be said about the status of image consolidated once again in the broad common taste, from the mass media, such as youtube, whatsapp, among others, where high-definition has gained airs of mandatory standard.

Keywords
Critical theory, necrocapitalism, aesthetic sensibility, art autonomy and high definition.

Muitos autores, como Anselm Jappe, assinalam hoje que vivemos em momento de pós-política quando a política tradicional é substituída pelo uso espetacular de meios de comunicação de massa, das mídias sociais etc. Nesse sentido, a destreza do uso dos meios de comunicação suplanta a racionalidade inscrita em um programa político de recorte definido. Para Jappe, trata-se de entender como a política no período neoliberal se transforma em recurso fetichista de manutenção do capitalismo. A libertação da humanidade passa necessariamente, portanto, pela não-projeção exterior de sua própria história e pela superação de todos os fetichismos. Ora, o que tantos críticos anticapitalistas vão apontar é o fato de justamente na sociedade do espetáculo, a economia transformar o mundo em mundo da economia, daí o fetichismo da mercadoria e a mercadoria alcançarem a ocupação total da vida social. Não era para ser de outro modo e a indústria cultural não se torna apresentação apologética de um regime político, mas apresentação da realidade como único horizonte possível.

Por apostar na diferença entre indústria cultural e arte, Adorno defenderia a autonomia da arte no processo geral de formação de sentido social. A diferença entre Adorno e Debord era justamente identificar ou não a interpretação da autonomia da arte como alienação social.

Se a questão da autonomia ainda é decisiva no debate acadêmico, o mesmo não pode ser dito sobre o estatuto de imagem consolidado mais uma vez no amplo gosto comum, a partir dos meios de comunicação de massa, tais como youtube, whatsapp, entre outros, onde a alta definição ganhou ares de padrão obrigatório. São prova disso, como diz Boris Groys, os vídeos de decapitação das vítimas do Estado Islâmico, que se assemelham a procedimentos improvisados do experimentalismo da década de 1970 e trazem consigo o padrão dominante da imagem tecnológica de nossa época. Essa nova sensibilidade tem se tornado dominante no mundo necrocapitalista, também pelo fato de a psico-esfera global produzir um movimento de incessante mobilização da atenção provocando pânico, desorientação e medo em massa no Brasil e no mundo.

O MAST, sigla para Manufatura de Arte, Experimentação e Tecnologia, é uma fundação criada em Bolonha, Itália, no ano de 2013, sustentada pelo grupo COESIA, que se trata de uma multinacional presente em 35 países[1]. A Fundação surge como instituição internacional, cultural e filantrópica destinada a propiciar e estimular atividades (sic) para "o desenvolvimento da inovação e do empreendedorismo", voltada para o público jovem para proporcionar crescimento econômico e social. No panorama europeu, essa fundação é uma criação tardia entre muitas outras que surgiram desde especialmente os anos 90 até os dias atuais, de aproximação efetiva entre corporações e mundo das artes. No entanto, a própria arquitetura do edifício que abriga o MAST diz muito sobre o lugar que as artes e a cultura ocupam no mundo dos interesses corporativos. Tratou-se de construir edifício anexo ao principal no terreno ocupado por fábrica do grupo COESIA. Tudo somado para dar a impressão de que a cultura assumiu lugar importante na negociação entre empresa e sociedade civil.

O mundo corporativo já estava preparado para essa formação de um consenso social sobre o lugar da cultura hoje. No entanto, esse lugar da cultura deve ser negociado como nunca fora antes. No caso do MAST, faz parte desse processo de melhoramento da imagem da empresa multimarcas na sociedade bolonhesa, a construção de um edifício que celebre a mediação cultural entre mundo corporativo e sociedade. Assim se projeta um prédio com duas rampas simbólicas que fazem "a ponte", criam ligação entre a parte central do terreno da empresa, ocupado pela linha fabril, e o passeio público na frente do terreno da fábrica. Uma ponte entre sociedade e arte é o caminho para a difusão de boas

[1] Trata-se de empresa, com multimarcas, especializada em automação de máquinas, engrenagens de precisão e até embalagens de produtos de consumo.

práticas ligadas à imagem da empresa. Isso por si somente já revela o acanhamento dos padrões limitados de crítica dessas exposições, frente a esquemas culturais já assimilados psicologicamente.

Os termos utilizados pelo texto institucional da Fundação MAST não são gratuitos nem refletem linguagem corporativa padrão para o público em geral. Estes termos inovação e empreendedorismo aparecem como conceitos centrais na manifestação de interesse do grupo Coesia pelas atividades da cultura. Até aí estamos na chave dos interesses das corporações pela arte e pela cultura como parte do processo de autovalorização por princípios associativos. Associo assim o nome de um artista X com uma empresa Y e tenho uma capitalização simbólica de tal ou qual empresa ou produto pela extensão sub-reptícia das qualidades positivas atribuídas imaginariamente ao artista (bem-sucedido, competente, imbatível etc). Esse procedimento foi descrito por Chin-Tao Wu na apropriação da arte pelas corporações, tanto como manifestação de prestígio quanto como compreensão estreita, agora sim, de um sentido de centralidade dado à inovação nos processos de produção e reprodução da vida empresarial e competitiva e, por extensão deste sentido, nas demais atividades. Lentamente, o conceito de inovação empresarial ecoa erroneamente como inovação artística e vice-versa. No entanto, essa confluência de sentidos revela uma tendência de aproximação fatal entre arte, marketing, economia e consumo.

Tanto inovação como empreendedorismo tornaram-se senhas de ingresso do artista nas atividades artísticas produtivas, no sentido de uma arte útil. Tudo leva a crer que no cenário distópico que vivemos, o artista deve utilizar da sua capacidade inventiva e inovadora para encontrar novas soluções, para empreender e obter sucesso com os resultados obtidos. O ciclo de expectativa dos bons negócios se fecha como paradigma das atividades produtivas, até mesmo da atividade artística. Não é a toa que, com o tempo, os processos de produção de novos ciclos de atividades capitalistas estão refletidos também nas atividades artísticas. Nos dias de hoje, diminuíram as expectativas de que a atividade artística viceje sem o uso em empréstimo de processos empresariais denominados por inovação disruptiva ou destruição criativa. Isso faz com que devamos analisar a posição da produção artística filiada aos processos mais gerais de estabelecimento da sociedade neoliberal. Tudo isso tem funcionado dentro de um esquema que pressupõe as artes como indústria criativa, como negócio ou mercado diferenciado. Ocorre também que esse modelo da arte e da cultura como bons negócios, que participam das divisas culturais do país, fazem parte de modelo que encara a o neoliberalismo como modelo virtuoso, em que basta mudar práticas, atuar em novos setores e se pode em tese ganhar dinheiro muito dinheiro com isso. Nessa perspectiva, o empreendedorismo dos precarizados faz parte da ideologia vigente. Outro modelo, para além do mercado da cultura, é o que nega até mesmo esse paradigma para assumir ponto de vista moralista e ofensivo sobre as formas novas da cultura em prol de valores radicais de direita. Trata-se de um novo tipo de comportamento de grupos sociais desinteressados das bases de cultura atual e que se prendem em ideologias de supremacia branca, de valores relacionados à fé religiosa, à ideologia da tradição familiar e sobretudo a tudo que se refira ao êxito individual por mérito próprio nas condições adversas de um sistema cada vez mais predatório.

No interior do edifício do MAST, que possui salão central de articulação entre os andares, causando impressão de unidade entre os andares, está abrigada a exposição Antropoceno[2], que teve início em 16-05-2019 e finaliza em 05-01-2020. O tema é muito atual, pois trata de apresentar ao público com todos os meios possíveis e conjugados de

[2] BURTYNSKY, E. et alii. Anthropocene. Ontario: Art Gallery of Ontario, 2018.

imagem expandida, a forma como em poucos anos, a atividade humana transformou substancialmente o planeta a ponto de produzir uma nova era no planeta Terra, modificando-lhe substancialmente as condições e capaz de criar um ponto de não-retorno. Pensar sobre esse tema e ver como a arte pode responder a isso é o foco principal da exposição, identificado no slogan da exposição (l'arte senza più tempo) que quer dizer literalmente "A arte sem mais tempo ou, em outras palavras, Não há mais tempo para a arte". A situação do planeta Terra e a degradação de suas condições ambientais urgem tomada de posição e é isso que motivou a organização da exposição Antropoceno. Temos visto essa degradação mais intensa nos últimos meses, com queimadas criminosas da Amazônia, com a poluição de imensas extensões de praia no nordeste brasileiro e a total inanição do governo federal, na liberação de vários venenos para uso na agricultura, incêndios em secretarias do Ibama, assassinatos de líderes populares e de indígenas que se colocam como guardiões da floresta, é isso que se vive no Brasil e já se vivia anteriormente, como história do país desde a colonização até hoje, com breves períodos de excepcionalidade de governos democráticos que se orientaram contra a lógica totalitária do capitalismo de rapina na periferia mundial.

Ainda que pareça uma contradição em termos, o fato de uma exposição sobre o Antropoceno estar sediada em espaço fabril produtor de embalagens de plástico, papel-alumínio e outros materiais poluentes, pode ser entendida como uma espécie de cinismo que comprova o esvaziamento ou, pelo menos, a inocuidade da arte neoliberal no que foi definido por Irmgard Emmelhainz como complexo industrial militar museográfico necrocapitalista. Diz ela: "Como trabajo politizado, las intervenciones estéticas y los gestos politizados son batalas dentro de un teatro de sombras que se quedan cortos para atisbar las nuevas realidades del capitalismo"[3].

Emmelhainz refere-se à tendência de assimilação completa das práticas artísticas atuais na lógica de funcionamento empresarial necrocapitalista acompanhado de falsas aparências do caráter inclusivo da arte, de sua função social de crítica adoçada, meramente soft. Nesse sentido, pode-se verificar que as fundações de arte hoje trabalham e exercem influência decisiva com essa realidade de aproximação da lógica predatória empresarial para os marcos de funcionamento administrado do campo das artes com ou sem inovação disruptiva ou destruição criativa. Apesar do funcionamento sistêmico do local de exposição nas condições que foram apontadas, a exposição de tema Antropoceno tenta alertar para a destruição causada pelas mudanças praticas pelo homem na era que veio suceder o holoceno. Ocorre que as mudanças climáticas apontadas, na passagem do holoceno para o antropoceno, são resultados de câmbio com dinamismo impressionante e que leva ao colapso dos sistemas ambientais hoje existentes.

A tendência é justamente para uma hegemonia de linguagem naturalizada no gosto comum pelos *art based media*, sejam em quais níveis de tratamento da imagem na sociedade contemporânea e terminam por se aproximarem irremediavelmente alta definição da imagem. Entretanto a imagem tecnológica de hoje passa por processo dominante de mediação das relações das pessoas com o mundo. Uma vez que essa mesma imagem já prefigura modos de observação, de caracterização e de valoração do mundo, não se pode distanciar muito do compromisso da imagem fotográfica com a realidade atual. Essa realidade pode tanto ser a apresentação do impacto da destruição humana sobre a natureza como quanto pode representar reforço das cadeias mentais sobre a identificação entre o fetiche da imagem e a realidade nela figurada como dado. Esse reforço no caráter totalizante de significado da imagem de mundo dada pela mal

[3] EMMELHAINZ, I. Necrocapitalismo y arte contemporáneo, (01-07-2015). Disponível em: http://www.querespondaelviento.com.ar/otros-sentidos/nos-gust%C3%B3/notas/necrocapitalismo-y-arte-contempor%C3%A1neo . Acesso: 22/10/2019.

interpretada crueza das imagens, que absolutamente não existe fora de um padrão de visualidade dominante.

Bem entendida a crítica do estatuto da imagem fotográfica ou da imagem ampliada do lens based media, de fato, há uma tendência grande de determinados setores da sociedade de se posicionarem de maneira muito simplória frente aos desafios epistêmicos da imagem tecnológica de hoje e de modo moralizante. Ora na dimensão moral da arte, tem-se o perigo evidente da censura e de partidarização dos resultados. Mais que isso há um problema de inversão dos aspectos relevantes para a arte sem se esquecer dos outros aspectos (entre eles, o social, o político, etc.).

Se a questão da autonomia ainda é decisiva no debate acadêmico e em horizonte de debates mais arejados, o mesmo não pode ser dito sobre o estatuto de imagem consolidado mais uma vez no amplo gosto comum, a partir dos meios de comunicação de massa, tais como *youtube*, *whatsapp*, entre outros, onde a alta definição ganhou ares de padrão obrigatório. Não esquecendo que Adorno defenderia que, a forma dada a um conteúdo é ela própria um conteúdo sedimentado. São prova disso, como diz Boris Groys, os vídeos de decapitação das vítimas do Estado Islâmico, que se assemelham a procedimentos improvisados do experimentalismo da década de 1970 e trazem consigo o padrão dominante da imagem tecnológica de nossa época. Essa nova sensibilidade subordinada às novas tecnologias e principalmente aos enquadramentos produzidos pelo neoliberalismo tem se tornado dominante no mundo necrocapitalista, também pelo fato de, como afirma Franco Berardi, a psico-esfera global produzir um movimento de incessante mobilização da atenção provocando pânico, desorientação e medo em massa no Brasil e no mundo. Aqui a inovação disruptiva ou destruição criativa aceleram o processo de descondicionamento completo dos parâmetros de percepção, intensificando a desorientação e enfatizando a realidade impositiva de estabelecimento de modelos sempre provisórios, o que favorece a imposição de modelo às avessas, justamente pela sua falta.

Em acordo com Mark Fisher, Emmelhainz vai enfatizar que a estética youtube de hoje tornou-se expressão de ausência de autonomia e consciência de que a tecnologia é imposição de modelo para conformismo dos indivíduos à realidade estabelecida muito aquém de suas necessidades e muito mais aquém de suas volições, pois se manifesta como desilusão melancólica de situações outras de um nível mais elevado de vida. A volta de um fetichismo da imagem em suas qualidades até supostamente veristas é outra parte desse processo distópico em que a irrealidade cotidiana se apresenta como atrocidade extremamente real. Na estética youtube, conformismo político e empobrecimento estético se completam na esfera psico-social da subjetividade.

Diz Emmelhainz:

> "El arte contemporáneo florece dentro lo que Mark Fisher llama la "estética de la agonía," dándose a la tarea estético-política de mostrar los horrores del capitalismo de la forma más realista posible, transformando a los espectadores en contempladores pasivos y estupefactos. La estética la agonía abarca trabajos que abstraen formas de violencia actualmente ejercida en el tejido urbano y social, cosificándolos por medio de objetos y gestos. Esta estética se caracteriza por ser directa, real e inmediata. Al eliminar la mediación, los mecanismos de la transmisión se hacen transparentes, de forma similar que la "objetividad mediática." La estética de la agonía es intrínseca al necrocapitalismo: permeado de pasiones tristes,

> transmitiendo la actual crisis de empatía y desensibilización hacia el Otro. "[4].

Para Emmelhainz é necessário escapar de duas situações muito comuns na arte hoje: a estética da agonia que na arte se apresenta como visão conformista e desensibilizadora ou a arte que se torna parte dos processos políticos e econômicos da sociedade. A alternativa está exatamente de aposta nas manifestações artísticas que conseguem posicionar-se contra a sociedade, exercício de autonomia em um sentido político de entender até a mais formalista das soluções artísticas.

Definitivamente, há em exposições como Antropoceno, a perspectiva de manutenção conformista da ordem social estabelecida e desensibilizadora por estetizar a destruição da natureza, tendo em vista que o entendimento da arte em matrizes ligadas às corporações que lucram com a destruição do meio ambiente numa espécie de cinismo típico de nossos dias. Tanto Anselm Jappe[5] como Emmelhainz, concordam que a tensão entre arte e sociedade se afrouxou e a arte com isso sucumbe às determinações do complexo industrial militar museográfico necrocapitalista. Como resolver isso? Para Jappe, a única solução é denunciar o lugar da arte como possível chave de alimentação das turbinas da produção simbólica no capitalismo ocidental e tensionar a arte para que cumpra função ligada à racionalização das relações sociais a fim de pôr em evidência a maneira como as coisas passam a ser seu oposto, passam de produtos artísticos para objetos reificados. Ao contrário de Jappe, Emmelhainz seguirá exemplo da defesa da condição de autonomia da obra de arte, no sentido de garantir afastamento crítico frente aos processos de alienação social e de reificação das situações postas.

Emmelhainz está pensando em inciativas tomadas pela arte ativista de hoje e dá exemplo das propostas arte/ativistas e do manifesto de Tania Bruguera, que se utiliza de espaços institucionalizados cada vez mais permeados por interesses corporativos e que nulificam as ações cuja intenção mesma é a mudança da sociedade. Isso porque as ações artísticas de proposição de mudança social produzem mais sabidamente capital cultural, que é expropriado dos produtores pelos financiadores das produções culturais administradas.

A dimensão da exclusão social é maquiada pela inversão de capitais culturais que atuam na proposta de arte útil de Bruguera ou na economia criativa como um todo. Não só isso, nos processos neoliberais, que tem a sensibilidade como elemento de força da subjetivação nas demandas, a arte e a cultura são agentes de globalização e atuam como ferramentas de pacificação e contra-insurgência. Isso foi assinalado até mesmo no discurso recente que o general David Patraeus fez sobre a ocupação de Mosul durante a guerra do Iraque, em que a ocupação não deveria ser somente militar mas também cultural.

Para Emmelhainz, a arte útil e economia criativa trazem atrelamento com o que está estabelecido e o lugar da arte portanto deve ser de recusa dessas propostas. Uma atitude política de defesa da autonomia da arte diante da sua submissão em forma de pseudoativismo, que está socialmente integrado. A arte autônoma encontra sua esfera de atuação na distância saudável do aparato de morte que associa ocupação militar à colonização cultural pela mercantilização como regra.

---

[4] EMMELHAINZ, I. Necrocapitalismo y arte contemporáneo, (01-07-2015). Disponível em: http://www.querespondaelviento.com.ar/otros-sentidos/nos-gust%C3%B3/notas/necrocapitalismo-y-arte-contempor%C3%A1neo . Acesso: 22/10/2019.

[5] JAPPE, A. ***Uma conspiração permanente contra o mundo: reflexões sobre Guy Debord e os situacionistas.*** Lisboa: Antígona, 2014.

A necropolítica ganhou relevância com a crise dos últimos marcos da Revolução Francesa no mundo Ocidente em particular. A eleição de Bolsonaro no Brasil veio colocar essa forma política baseada na morte em evidência, pois sua agenda estabelece a necropolítica como elemento interno de controle dos indivíduos e para destruição do estado nacional brasileiro. Entre as ações do atual presidente do Brasil estão os cortes na previdência e a política de aumento do tempo de contribuição dos trabalhadores para além da idade de 60 anos, o que joga essas pessoas em idade avançada para conquistar vagas no mercado de trabalho com ausência de oferta até mesmo para os trabalhadores mais jovens; isso é necropolitica; As falas do presidente que incitaram o "dia do fogo" e carbonizaram partes consideráveis do Bioma amazônico, são necropolítica, justificação da barbárie em um Brasil em Chamas; o choque com os indígenas em regiões da amazônia, no mato-grosso e em outras partes do país é a tentativa bem-sucedida de implementar o maior plano de dizimação de populações autóctones e originários no país.

Aliás o Brasil já era um exemplo de necropolítica *avant la lettre* é o caso por exemplo envolvendo a produção da nota de Zero cruzeiro de 1974-1978, feita por Cildo Meireles a partir de dossier escrito por seu pai sobre o massacre dos Índios Kraôs no norte do estado de Goiás, atual Tocantins, que valeu perseguição política para toda sua família. Essa política de morte se manifesta no brasil com os povos originários há muito tempo e os casos são incontáveis, mas um chama muito atenção, que é aquilo que pretende ser o ataque final sobre os povos da amazônia em função da modernização autoritária da região. Essa nova pressão sobre os povos da amazônia faz lembrar quanto foram provisórias as conquistas da democratização no país e basta pensar no caso dos Yanomami. Eles foram postos em evidencia quando se tentou abrir estradas em suas terras para a propalada modernização da amazônia. È nesse contexto que Cláudia Andujar faz uma série de trabalhos fotográficos com esses índios. As fotografias primeiramente foram utilizadas para identificação numérica dos indígenas, nos census preparados para verificação do estado de saúde de cada indivíduo.

O fato é que os indígenas individualmente não tinha nome próprio e se sentiam como parte do grupo, como parte coletiva na construção do significado. As placas de identificação dos indivíduos lembravam para Andujar a identificação dos judeus durante a segunda guerra nos campos de concentração. Ela fotografou-os com as placas em colares nos pescoços e a partir daí começou a acompanhar os índios e defendê-los. O primeiro livro de fotografias de Andujar sobre os Yanomami, saiu com prefácio dos irmãos villas lobos e texto especial de Darcy Ribeiro. O texto de Darcy comenta com muita pertinência as incertezas e grandes dúvidas sobre a sobrevivência do povo yanomami justamente depois da abertura de estradas em suas terras. Diz Darcy:

> "Claudia Andujar captou e nos dá aqui, na límpida simplicidade desse espelho da dor, que é a cara humana, o retrato inteiro do drama Yanomami. (...) Que desgraça caiu sobre este povo virgem da floresta virgem que assim os dilacera e dizima? Esta desgraça tem um nome conhecido, um nome de enfermidade contagiosa, mortal: é civilização!." (sem paginação, 1978).

Diferentemente da exposição-espetáculo Antropoceno ou pela exposição realizada pelo Instituto Moreira Salles no ano de 2018, o livro de fotografias publicado por Claudia Andujar em 1978, a partir de contato com os Yanomami em 1974, tem características de levar ao conhecimento do público o contato com as populações de yanomami recém-descobertas, mostrar as condições de vida deles e denunciar o extermínio de um povo originário. As fotos de Andujar nunca são invasivas, não captam despudoradamente o lumen e a vivacidade dos olhares dos indígenas. As fotos vão além da mera inserção em

um circuito necrocapitalista, estão à disposição do deleite do leitor em uma relação intensa de interação entre dois mundos muito diversos. É justamente a preservação dessa condição que dá a ver nas fotos de Andujar, um mundo propositalmente recriado fora dos parâmetros da sensibilidade estética. A foto caminha na autonomia do campo mantendo as características descritivas, documentárias, com abertura para um novo olhar. Uma transformação radical do olhar de final de linha no mundo neoliberal de hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDUJAR, C. *Yanomami*. São Paulo: Praxis, 1978.

BURTYNSKY, E. et alii. *Anthropocene*. Ontario: Art Gallery of Ontario, 2018.

CHAUI, Marilena de Souza. *Cultura e Democracia; o Discurso Competente e Outras Falas*. São Paulo: Cortez Editora, 2017.

EMMELHAINZ, I. *La tiranía del sentido común – la reconversión neoliberal de México*. Ciudad del México: Paradiso Editores, 2016.

EMMELHAINZ, I. *Necrocapitalismo y arte contemporáneo, (01-07-2015)*. Disponível em: http://www.querespondaelviento.com.ar/otros-sentidos/nos-gust%C3%B3/notas/necrocapitalismo-y-arte-contempor%C3%A1neo .

EMMELHAINZ, I. "Neoliberalism and the Autonomy of Art," In Bureau Publik, Copenhagen, Denmark.October 29, 2013

GUILBAUT, S. *Los espejismos de la imagen en los lindes del século XXI*. Madrid: Akal, 2009.
JAPPE, A. *Uma conspiração permanente contra o mundo: reflexões sobre Guy Debord e os situacionistas*. Lisboa: Antígona, 2014.

JINKINGS, DORIA & CLETO (ORGS.). *Por que gritamos Golpe? – Para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2016.

SADER, E. (ORG.). *10 anos de governo pós-neoliberal no Brasil: Lula e Dilma*. São Paulo: Boitempo, 2013.

Uma Escrita Sistêmica da Arte Contemporânea

Maria Amelia Bulhões

RESUMO

Os pressupostos teóricos e metodológicos da elaboração do livro *Arte Contemporânea no Brasil*, de minha autoria, são apresentados neste texto, colocando em evidência as reflexões e o desenvolvimento de minha trajetória de pesquisa desde o mestrado e o doutorado. Busco destacar também as posturas e decisões que norteiam esta escrita que considero fundamental em meu percurso profissional.

Palavras-chave

Arte contemporânea. Sistema da arte. Arte no Brasil.

*

ABSTRACT

The theoretical and methodological assumptions of the creation of the book *Contemporary Art in Brazil*, of my authorship, are presented in this text, highlighting the reflections and development of my research trajectory since the master's and the doctorate. I also try to highlight the postures and decisions that guide this writing that I consider fundamental in my professional career.

Keywords

Contemporary art. Art system. Art in Brazil.

Considero o livro *Arte Contemporânea no Brasil*, escrito por mim e recentemente publicado (segundo semestre de 2019, Editora C/Arte, Belo Horizonte), um importante episódio em minha trajetória acadêmica, pois é o resultado aplicado de uma atividade de pesquisa que venho desenvolvendo há bastante tempo, que apresento aqui como uma proposta de repensar a escrita da história da arte. Nesse sentido, insiro-me na compreensão da necessidade de reescrever as histórias da arte locais, dentro do panorama globalizado da arte contemporânea, na perspectiva desenvolvida por Peter Weibel no livro *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*.[1]

No desenvolvimento deste texto uma pergunta me acompanhou, orientando sua escrita. Por que apresentar os pressupostos teóricos e metodológicos de sua elaboração?

Primeiro, porque ele é resultante de uma abordagem que venho desenvolvendo ao longo de minha vida acadêmica e que tenho interesse em reiterar enquanto proposta conceitual. Em toda minha prática reflexiva, desde o mestrado e o doutorado até os dias atuais, tenho buscado compreender as práticas artísticas mais além do artista e sua obra, inseridas em um contexto que denomino sistema da arte, intimamente articulado às condições de sua inserção histórica. Esta abordagem já foi adotada em minha dissertação de mestrado sobre as disputas entre o sistema acadêmico e o sistema modernista no Brasil, durante o Estado Novo[2]. Em minha tese de doutorado[3], quando estudei o sistema da arte no Brasil nos anos 60 e 70, desenvolvi esta metodologia mais detalhadamente, elaborando um conceito que pude definir da seguinte forma:

> ...conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos rotulados como artísticos e, também, pela definição dos padrões e limites da Arte para uma sociedade, ao longo de um período histórico. (BULHÕES, 1990, p. 17)

O conceito de sistema da arte deve ser pensado como uma modelagem conceitual que nos proporciona uma maior compreensão e amplia as possibilidades de análise e explicação de determinada realidade. De forma semelhante, nos estudos da cosmologia, o conceito de sistema solar nos auxilia a compreender os complexos mecanismos que organizam a dinâmica dos astros que giram em torno do Sol. Ao adotar esta modelagem, busquei uma abordagem que desse conta das dinâmicas e complexidades de processos que os conceitos de campo artístico ou de mundos da arte utilizados por Pierre Bourdieu e Howard S. Becker, respectivamente, tratam de forma mais circunscrita.

A Teoria Geral dos Sistemas, fundamental para o desenvolvimento da abordagem por mim adotada, foi consolidada pelo biólogo austríaco Karl Ludwig Von Bertalanffy, em estudos publicados entre 1950 e 1968. O autor trabalhou sobre o metabolismo, considerando o sistema biológico em interação com o ambiente. A partir de sua discordância com a visão cartesiana de mundo e com a divisão de várias ciências, apresentou um esquema conceitual de alta significação que tem sido utilizado para diferentes áreas do conhecimento. Sua teoria considera as partes como subsistemas e considera seus inter-relacionamentos dentro de um suprassistema, oferecendo uma

[1] Nesta obra o autor apresenta uma teoria de reescrita de diversas histórias da arte locais como forma de superar a hegemonia da tradicional historiografia ocidental de origem europeia e que não consegue dar conta dos fenômenos artísticos nas diferentes regiões do mundo.

[2] BULHÕES, Maria Amelia. O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo. 1983. <https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/publicacoes/dissertacao-de-mestrado-de-maria-amelia-bulhoes/>. Acesso em: 27/1/2020.

[3] BULHÕES, Maria Amelia. Artes plásticas: participação e distinção Brasil anos 60/70. 1990. <https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/publicacoes/tese/>.

ferramenta para estudos dos aspectos de sinergias, em uma análise de ambientes complexos e dinâmicos. O sistema é pensado como um conjunto de partes interagentes e interdependentes que conjuntamente formam um todo unitário com determinados objetivos e efetuando determinadas funções. O pensamento em termos de sistemas desempenha um papel dominante em uma ampla série de campos, que vão desde a biologia e as ciências da Terra, passando pelas ciências humanas até a área empresarial.

A modelagem possibilitada pelo uso do conceito de sistema da arte parece-me dar conta com maior eficácia das dinâmicas que se percebem nessas complexas relações que se estabelecem no campo da arte. Assim, pode-se compreender como o desenvolvimento de um mercado de arte moderna no Brasil, nos anos 1970, se articulou ao desenvolvimento da economia brasileira, durante o que se chamou de "milagre brasileiro". E como este desenvolvimento do mercado divulgou a produção e consolidou carreira de artistas como Tarsila do Amaral, até então restrita a alguns circuitos específicos de intelectuais. Isso porque o conceito de sistema da arte abarca as conexões entre diferentes instâncias como artistas, obras, mercado e crítica, por exemplo.

Segundo, porque ele responde de alguma forma a algumas inquietações que a partir desses meus estudos trago há longo tempo e que podem ser resumidas em alguns questionamentos. Como reescrever a história da arte pensando nossa realidade, fora de uma subserviência aos padrões hegemônicos? Como construir a integração de pesquisas e de pesquisadores das diferentes regiões do País? É possível desenvolver estratégia para valorizar a arte contemporânea como arte de nosso tempo e do nosso mundo? Como fazer da divulgação de estudos instrumento para ampliar e qualificar público? Essas preocupações com a escrita da história da arte já estavam bem evidentes no artigo que publiquei na revista do Programa de Pós-Graduação em Arte – UnB, em 2008.

> Assim como o indivíduo se estrutura pela fala, também as comunidades se constroem por meio dos "relatos" que de alguma maneira inventam de si. Narrar a história da arte não é algo inocente ou objetivo. O que dizemos e escrevemos acerca da arte em nossa região, nosso país, nosso continente? Que ideia temos do que produzimos como arte? Em que medida cada um de nós está comprometido com a história da arte que estamos construindo e ensinando nas escolas e nas universidades? Como realizar a crítica radical deste campo de estudos? Quais os processos e os métodos para essa ação? Partindo dessas questões, desenvolvemos nossa reflexão.[4] (BULHÕES, 2008, p. 1)

Trabalhando sempre na preocupação de entender a arte em seu tempo e contexto, aproximei-me da arte contemporânea, que exigiu de mim a busca de novas bases conceituais, o que pude encontrar nas teorias da complexidade que fui aos poucos incorporando em meus trabalhos. As concepções de rede[5] e de ecossistemas[6] se tornaram decisivas nesses desenvolvimentos, sendo que o desafio das orientações de mestrado e doutorado impulsionaram muitas de minhas reflexões.

Terceiro, porque na pesquisa realizada para a escrita desse recente livro me deparei com farto material sobre artistas, bibliografias e imagens de obras, sem, no entanto, obter muitas articulações entre elas e, muito menos, considerações sobre o

[4]BULHÕES, Maria Amelia. Que história da arte queremos? 2008. <https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/2018/11/22/que-historia-da-arte-queremos>.
[5] LATOUR, Bruno. Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador/ Bauru; Edufba/ Edusc, 2010.
[6] FETTER, Bruna. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n. 3, p. 102-119, set. 2018. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1077>.

sistema da arte contemporânea. Apesar de considerar essas publicações importantes para o estudo desta produção artística, e ter utilizado muitas delas para obter informações fundamentais de pesquisa, elas não respondiam aos meus questionamentos. Assim, adotei uma metodologia em que trabalho com artistas e obras permeando toda minha análise, articulando essas produções às transformações do sistema da arte e observando como elas promovem sua transformação, dentro de processos históricos da sociedade brasileira. Com isso, faz-se presente uma interconexão entre contexto histórico e desenvolvimento dos modos de produção das práticas artísticas em que recupero pesquisas e estudos recentes, para trazer o leitor até a mais próxima atualidade.

Quarto, porque, desafiada por este campo de reflexões, trabalhei sobre a arte contemporânea como um novo fenômeno no panorama artístico, que implementa uma significativa mudança de paradigma. Utilizando para desenvolver minhas observações a análise das obras de alguns artistas brasileiros e uma ampla análise do que vem se desenvolvendo no panorama artístico nacional, fui articulando essas informações com os desdobramentos de mudanças na sociedade brasileira e no sistema da arte local, sempre tendo em vista as suas conexões internacionais. Fui construindo uma verdadeira rede de relações que aos poucos iam iluminando o meu objeto de análise.

Finalmente, porque adoto uma abordagem sistêmica que pressupõe uma opção metodológica que tem como marco o uso de uma modelagem conceitual que me auxilia a compreender melhor o fenômeno sobre o qual me debruço. Nessa abordagem, as inter-relações entre atores e instituições é mais importante que o enfoque de qualquer um desses aspectos individualmente.

Inicio discutindo o próprio fenômeno da arte contemporânea, seus limites e contradições e principalmente sua contextualização histórica. Assim, no primeiro capítulo, intitulado "De que falamos quando nos referimos a arte contemporânea no Brasil?", desenvolvo três subcapítulos. No primeiro deles, "O sistema da arte e arte contemporânea", retomo aspectos históricos da formação do sistema da arte na Europa e no Brasil para ajudar a compreensão deste conceito estruturante do texto. No segundo subcapítulo, "Um novo paradigma?", desenvolvo aspectos pelos quais podemos considerar a arte contemporânea como uma ruptura de paradigmas. E finalizo o primeiro capítulo com "Crise dos grandes relatos no mundo globalizado", onde abordo mudanças nos relatos da arte.

No segundo capítulo do livro, denominado "Algo de novo estava no ar", tomo como ponto de partida a emergência da arte contemporânea no País nos anos 1960 e 1970, em suas contradições com o estado autoritário que se implantou no País naquele momento, trabalhando com alguns artistas e obras realizadas naquele período. Organizo o capítulo em quatro subcapítulos: "Formas, temas e dinâmicas que impactam", "Ocupando outros espaços", "Conceitualismo e experimentalismo" e "Introduzindo novas tecnologias". Com esta variedade de abordagens procuro cobrir os diferentes fenômenos artísticos emergentes naquele momento.

Seguindo em uma sequência histórica, no terceiro capítulo, intitulado "Mercado de arte, da geração 80 à atualidade", abordo a emergência de um mercado moderno de arte e o importante papel que este vai assumindo no sistema da arte até o desenvolvimento das feiras internacionais e sua atuação hegemônica na atualidade. Como não poderia deixar de ser, abordo o fortalecimento das redes institucionais como um aspecto fundamental para a legitimidade da arte contemporânea, destacando bienais, museus e a articulação da gestão pública e privada nessas instituições, bem como sua importância na legitimidade do próprio mercado. Esse capítulo está organizado em cinco subcapítulos: "O regime de mercado e o regime de redes", "A geração 80, entre a liberdade de criação e a absorção pelo mercado", "Galerias e *marchands*",

"Internacionalização: feiras e outras estratégias" e "O mercado e as instituições".

Desdobrando as ideias já apresentadas, no quarto capítulo, denominado "Fortalecimento das Instituições", exploro as novas configurações institucionais, o empresariamento e a profissionalização do setor. Para esta abordagem organizo quatro subcapítulos: "Museus, centros culturais e coleções", "Bienais: arte contemporânea e internacionalização", "Leis de incentivo fiscal e suas repercussões" e "As universidades e a formação dos atores do campo artístico como um todo".

Para compreender melhor como essas mudanças se articulam a uma produção artística organizada em novos paradigmas, no quinto capítulo, intitulado "Do objeto ao processo – idas e vindas", busco destacar como os modos de produção da arte vão gestando novas relações e perspectivas artísticas. Para o desenvolvimento dessas reflexões organizo quatro subcapítulos: "Procedimentos e dispositivos", "Performances, ação e documentação", "Instalação e *site specific* – ressignificando espaços" e "Coletivos e práticas colaborativas, outras organizações e papéis". Em todos os capítulos há uma articulação com artistas e obras, mas neste é onde há maior abordagem da produção contemporânea, em termos de análise de suas mudanças formais, estruturais e discursivas.

Finalizo o livro com um sexto capítulo, denominado "A arte fora de si", em que aponto para a abertura do sistema da arte para produções e práticas tradicionalmente à margem do sistema da arte, mas que na contemporaneidade estão sendo incorporadas, numa perspectiva de pensar a inovação tanto de dentro para fora como de fora para dentro e os limites dessas categorias na arte contemporânea. Para esse desenvolvimento organizei três subcapítulos: "A arte e a rua", "Meios digitais e interatividade" e "Arte e internet".

O livro está organizado em seis capítulos, composto cada um deles por subcapítulos, entretanto, por decisões da equipe de diagramação, os subcapítulos não estão listados no Sumário. Nesta apresentação eu me detive de forma detalhada sobre sua configuração, por considerar importante colocar em evidência essa estrutura completa para melhor compreensão do desdobramento de cada capítulos.

No encerramento do livro desenvolvi, ainda, uma espécie de conclusão do texto denominada "Considerações ao final de uma jornada", que me parece importante para amarrar algumas ideias e colocações dispersas pelo texto. Para completar a leitura e auxiliar na compreensão do livro, foi elaborado um Glossário com 34 verbetes, sintéticos e objetivos, sobre termos bastante específicos, como, performance, web arte, micronarrativas, livro de artista, *street art* etc., que acompanha o texto para esclarecer termos utilizados no livro e que não são de domínio comum. O material se completa com uma bibliografia básica objetiva e atualizada, pois, mesmo sabendo que o livro era dedicado a um público não especializado, considerei fundamental oferecer uma ampla gama de referências que despertem curiosidade e possam contribuir para que o leitor busque uma expansão do conteúdo que está colocado no livro.

Essa estrutura, que foi decisiva para mim em termos de metodologia de trabalho, também é muito útil para conduzir o leitor na leitura do livro. Isso porque a análise que apresento, além de fugir aos esquemas tradicionais de abordagem da arte contemporânea, contém uma complexidade que decorre tanto do objeto tema do livro (arte contemporânea) como das inúmeras informações que vão sendo acrescentadas para a sua compreensão sistêmica. Gostaria de destacar que a seleção dos artistas e obras apresentados no texto não foi feita a partir de meu gosto pessoal, mas levou em conta as temáticas da arte contemporânea que estavam sendo abordadas.

O livro faz parte de uma coleção didática destinada a estudantes do segundo

ciclo[7], e, assim, conta com orientações pedagógicas dedicadas aos professores, para ajudar no uso do livro com os alunos, que foram escritas por Lucia Gouvêa Pimentel e fazem parte da estrutura da coleção. Esse tipo de publicação pode ser uma forma de promover a qualificação e o preparo de um amplo público para a compreensão da arte contemporânea, tão pouco inserida na cultura brasileira.

A escrita do livro foi feita inicialmente sem o capítulo referente aos anos 60 e 70, em que outro pesquisador seria responsável. Por decisões da editora, este número da coleção não foi feito, e tive que introduzir um novo capítulo no texto já escrito, uma vez que seria impossível falar de arte contemporânea no Brasil sem abordar este decisivo momento de sua emergência. Como esse foi o tema de minha tese de doutorado, não foi tão difícil fazê-lo, mas acarretou um atraso na conclusão do texto final. Além disso, houve muita dificuldade em termos de obtenção de autorizações para o uso das imagens por parte de alguns artistas, instituições ou fotógrafos, e, assim, algumas obras e alguns artistas citados no texto não têm imagem no livro. O processo de obtenção das imagens por parte da editora se alongou por mais de dois anos. Assim, um contrato assinado em 2012 foi concluído em 2019. Algumas defasagens podem ser observadas por conta disso, mas arte contemporânea sempre contará com defasagens, pois a realidade dessa produção se modifica em fluxo contínuo. Por isso, penso que uma coisa importante no texto não foi abordar o mais atual, mas expandir a compreensão do fenômeno em si, abrindo perspectivas para o leitor desenvolver seu interesse e realizar outras buscas.

Gostaria de deixar claro que não tive a mínima ingerência na diagramação do livro, que me foi apresentado pronto e sem possibilidade de qualquer mudança. Assim, aspectos da sua visualidade não correspondem à concepção formal que considero adequada, entretanto, no conjunto, considero este livro uma importante contribuição ao campo das artes visuais em termos de suas difusão e formação de público. Aliás, esta é uma tarefa que a coleção Historiando a Arte no Brasil, da Editora C/Arte, vem cumprindo de forma bastante eficiente. Tenho orgulho de estar nesta coleção que engloba pesquisadores importantes da história da arte no Brasil, escrevendo para um público não universitário, nem específico de artes visuais. A meu ver, essa é uma atuação muito relevante em termos de construção de uma sociedade mais democrática e igualitária, entretanto, o valor do livro deveria ser bem mais baixo para alcançar esse seu objetivo primeiro.

Creio que foi bastante importante no desenvolvimento da escrita deste livro a coluna semanal que mantive durante três anos, no *Jornal on-line Sul 21*. Ali, desenvolvi uma experimentação sobre formas de tornar meu texto mais claro e objetivo para alcançar um público leigo, que precisava de mais informações para acessar as artes visuais de forma prazerosa e qualificada. Este desafio, para um professor universitário, acostumado a um leitor mais especializado, foi fundamental, pois exigiu de mim o desenvolvimento de outro tipo de escrita, que aparece no texto do livro. Essa preocupação com a difusão do conhecimento e a formação de público para as artes visuais faz parte permanentemente de minha atuação profissional, e, assim, mantenho o *site* Artereflexões[8], para divulgação de toda minha produção intelectual, disponibilizando textos atuais e antigos, que muitas vezes são de difícil acesso. Criamos, ainda, em 2018, o *site* ConectartBR[9], onde são colocadas postagens sobre o desenvolvimento da pesquisa atual sobre arte e internet no Brasil, e nele é possível observar a pesquisa sendo feita.

Pelas preocupações na difusão das artes visuais e a formação de público que sempre tive e cada vez mais desenvolvo, no livro *Arte Contemporânea no Brasil*, em uma

[7] Coleção *Historiando a Arte Brasileira*, da Editora C/Arte de Belo Horizonte.
[8] Acesse em: <https://www.ufrgs.br/artereflexoes/>.
[9] Acesse em: <https://www.ufrgs.br/conectartbr/>.

perspectiva de atrair e prender o leitor, procurei colocar em evidência processos e funcionamentos do sistema da arte articulados ao contexto histórico, sem tornar o texto cansativo e excessivamente erudito. Cada capítulo foi concebido como uma unidade, que se articula aos demais, que podem ser lidos separadamente sem perda de conteúdo ou compreensão. Com isso propus diferentes portas de entrada para a arte contemporânea que se faz no Brasil.

Encerrando esta comunicação, gostaria de observar que o desenvolvimento do texto deste livro não poderia ter sido como foi sem os aportes decorrentes de minha experiência profissional, principalmente através das atividades desenvolvidas no Grupo de Pesquisa[10] que coordeno e que envolve meus orientandos e os desafios que eles me colocam com suas reflexões, seus questionamentos e diferentes objetos de pesquisa. Também a organização escrita e a publicação do livro *As novas regras do Jogo: o sistema da arte no Brasil*, em 2018, pela Editora Zouk, que realizei junto com alguns de meus orientandos que participaram comigo como autores neste projeto, muito contribuíram para consolidar minhas reflexões. Como ponto decisivo deste conjunto de atividades do nosso GP, a organização dos primeiro e do segundo Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte (SIRSA) – Arte Além da Arte, em 2018 e 2019[11], fortaleceram minhas convicções sobre a coerência e o acerto nas diversas decisões tomadas na escrita deste livro. Por isso gostaria de finalizar essa apresentação agradecendo aos meus colegas e alunos que ao longo desses anos vêm dialogando comigo, questionando minhas ideias e colocando desafios para minha reflexão. O conhecimento, embora às vezes possa parecer resultante de trabalho solitário e produzido de forma individual, é sempre resultado de processos coletivos. Agradeço, também, a todos os colegas do Comitê Brasileiro de História da Arte, um espaço de trocas muito rico e estimulante, e conviver com vocês tem sido uma alegria e uma oportunidade de crescimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTEREFLEXOES <https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/>.

BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge: MIT Press, 2013.

BULHÕES, Maria Amelia. *Arte Contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2019.

_____. Que história da arte queremos? *Pós*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB. Belo Horizonte, 2008.

FETTER, Bruna. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n. 3, p. 102-119, set. 2018. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1077>.

[10] Territorialidade e subjetividades. Grupo de pesquisa existente desde 1999, registrado no Diretório do CNPq.
[11] Anais e maiores informações nos *sites*: <https://1simposioirsablog.wordpress.com/ e https://2simposioirsablog.wordpress.com/>.

GARCIA BULHÕES, Maria Amelia. O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo, 1983. <https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/publicacoes/dissertacao-de-mestrado-de-maria-amelia-bulhoes/>.

_____. Artes plásticas: participação e distinção Brasil anos 60/70, 1990. <https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/publicacoes/tese/>.

LATOUR, Bruno. Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador/ Bauru; Edufba/ Edusc, 2010.

Estratégias de visibilidade e de afirmação cultural: arte latino-americana e latino-americanismo

Maria de Fátima Morethy Couto
Instituto de Artes/UNICAMP

A noção de arte latino-americana vem sendo recorrentemente utilizada, em especial no contexto das mostras internacionais, com objetivos variados e nem sempre de caráter crítico. Para muitos curadores e críticos de arte, trata-se de uma noção que deve ser utilizada apenas de modo estratégico, com o intuito de dar visibilidade a uma produção que poderia vir a tornar-se invisível. Rejeitando a possibilidade de compreender a produção artística da América Latina como um conjunto coerente e homogêneo, meu texto tem por objetivo discutir alguns momentos fulcrais deste debate, em um recorte temporal pós anos 1960, incluindo-se aqui a utilização igualmente estratégica da ideia de latino-americanismo.

Palavras-chave
arte latino-americana; latino-americanismo; exposições de arte; museus de arte

*

The notion of Latin American art has been used repeatedly, especially in the context of international shows, with varied objectives and not always of a critical nature. For several curators and art critics, it is a notion that should only be used in a strategic way, with the aim of giving visibility to a production that could become invisible. Rejecting the possibility of understanding the artistic production of Latin America as coherent and homogeneous, my paper discusses some of the defining moments of this debate, in a time frame after the 1960s, including the strategic use of the idea of latinamericanism.

Keywords
Latin American art; latinamericanism; art exhibitions; museums of art

Nesses últimos anos, com o auxílio do CNPq (Bolsa Produtividade), tenho me dedicado a analisar como as noções de América latina e de arte latino-americana foram recebidas, assimiladas ou criticadas em diferentes contextos geográficos, artísticos e institucionais, concentrando-me em alguns exemplos precisos do campo das artes, entre eles: textos críticos de época, bienais de arte, obras que criaram representações cartográficas alternativas, circulação de artistas e agentes culturais estrangeiros pela América do Sul, participação de artistas e críticos de arte sul-americanos em eventos internacionais de grande porte.

Um tópico que se destaca em meus estudos é a análise de como a questão da latinidade e o desejo de construção de uma consciência continental latino-americana foram problematizados no contexto de diferentes mostras de arte realizadas no Brasil e na América do Sul a partir da segunda metade do século XX. Alguns exemplos se apresentam de imediato: no caso brasileiro, a Bienal Latino-Americana, realizada em São Paulo em 1978, e a I Bienal do Mercosul, de 1997. Em ambos os eventos, buscava-se promover novas redes e dar maior visibilidade à produção artística da região, em oposição à excessiva valorização de teorias, projetos e obras concebidos nos centros hegemônicos de poder (Europa e Estados Unidos).

A decisão de realizar uma Bienal Latino-Americana no Brasil, após uma sequência de quatro "Bienais Nacionais"[1], contou o apoio de boa parte do meio artístico brasileiro, que desejava reverter o tradicional desdém da Bienal Internacional de São Paulo pela América Latina e refletir sobre nossas especificidades enquanto latino-americanos. Na opinião do crítico de arte Frederico Morais, expressa em texto publicado nos anos 1970, "a história das relações entre a Bienal Internacional de São Paulo e a América Latina era marcada por omissões, frustrações, submissões (aos interesses euro-norte-americanos) e, sobretudo, pela ausência de qualquer projeto ou programa, ou, em sentido mais largo, de qualquer política visando a defesa da arte latino-americana, a brasileira inclusive".[2]

O texto de apresentação da I Bienal Latino-Americana indica que a mostra almejava suprir esta lacuna:

> A I Bienal Latino-Americana surgiu com a intenção de indagar acerca do comportamento visual, social e artístico dessa região imensa do Continente Americano, procurar seus denominadores comuns e instaurar a preocupação pela pesquisa e análise, com a finalidade de reconhecer nossas identidades e potencialidades.[3]

Naquelas décadas (1960/70), marcadas pela difusão de regimes ditatoriais na América do Sul e pela ingerência crescente dos Estados Unidos na região, a busca por uma identidade artística continental, por uma unidade simbólica que nos representasse no exterior, auxiliava a fortalecer os laços entre intelectuais de diferentes países em sua luta contra as estruturas de opressão política e de desigualdade social, embora também camuflasse nossas diferenças. No campo das artes, publicações e encontros científico-culturais (simpósios e mostras) ocorridos nos anos 1970 possibilitaram a construção de uma rede de interesses compartilhados. Nesse contexto, destaco o lançamento, em 1973, do livro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-70* (que foi traduzido para o português em 1977), o Simpósio de Austin de 1975, sobre a arte contemporânea

[1] As chamadas Pré-bienais ou Bienais Nacionais tinham por objetivo mobilizar o meio artístico brasileiro, em todo o território nacional, a construir critérios para a escolha das representações brasileiras para as Bienais Internacionais de São Paulo, que continuavam a ocorrer nos anos ímpares. Cabe lembrar que a ideia surgiu após o boicote internacional à Bienal de 1969, em razão das ações repressivas da ditadura militar. Nesse contexto conturbado, foram realizadas quatro edições das pré-bienais, que se tornaram conhecidas como Bienais Nacionais (de 1970 a 1976).

[2] MORAIS, 1979, pp. 48-49.

[3] "I Bienal Latino-Americana. Um evento histórico". *Catálogo da I Bienal Latino-Americana de São Paulo*, 1978, p. 20. O texto é assinado pelo Conselho de Arte e Cultura, órgão responsável pela organização do evento.

produzida na região e a sala especial dedicada à arte da América latina da Bienal de Jovens de Paris de 1977.

Contudo, a Bienal Latino-Americana de 1978 foi bastante criticada, mesmo por aqueles que defenderam previamente sua realização, por conta de vários equívocos e problemas de organização. Entre as críticas, destaca-se aquelas feitas ao tema da Bienal, *Mitos e Magia*, que foi escolhido pelo Conselho de Arte e Cultura (CAC), órgão responsável pela organização da mostra. Para muitos, ele reiterava a visão exótica que ainda prevalecia no exterior a respeito da arte latino-americana.[4]

Morais, por exemplo, lamentou que o projeto da Bienal Latino-Americana não se efetivara a contento, pois "o que poderia ser uma nova etapa do diálogo entre os diversos países do Continente, depois de terem sido desprezados durante mais de duas décadas no interior da Bienal Internacional [de São Paulo], frustrou-se quase que integralmente".[5]

Vinte anos mais tarde, Morais envolve-se na organização da I Bienal do Mercosul, assumindo sua curadoria geral. E volta a empregar um tom crítico ao denunciar a reduzida presença da arte latino-americana no cenário internacional bem como a prevalência da ideia de que nossa cultura devesse ser "descoberta, explorada ou conquistada". No texto de apresentação da mostra, ele escreve:

> Desde os tempos da colonização europeia, a principal marca da nossa marginalização é a ausência da América Latina na história da arte universal. Segundo uma perspectiva metropolitana, nós, latino-americanos, estaríamos fatalizados a ser eternamente uma "cultura de repetição", reprodutora de modelos, não nos cabendo fundar ou inaugurar estéticas ou movimentos que poderiam ser incorporados à arte universal.[6]

Nesse texto-manifesto, Morais defende a necessidade de reescrever a história da arte a partir de outras perspectivas, de questionar os critérios hegemônicos de historização artística bem como a persistência de "certos esteriótipos interpretativos" nas exposições internacionais sobre a arte por nós produzida. A seu ver, apenas questões políticas e econômicas, de poder, justificavam a permanente exclusão dos artistas da América Latina das grandes narrativas sobre arte ocidental.

Para aqueles que ainda consideravam que "nada de importante poderia vir do sul, Morais apresenta uma extensa lista de artistas, teóricos da arte e intelectuais cujo trabalho poderia ser facilmente integrado "no conjunto da arte universal", tais como Oswald de Andrade, Pedro Figari, Torres García, Alejo Carpentier, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Marta Traba, Enrique Rodó, Xul Solar, José Martí, José Carlos Mariategui, Vicente Huidobro, Mario Pedrosa e Darcy Ribeiro. Conforme diria em entrevista concedida anos mais tarde, essa edição da Bienal tinha como objetivo principal mostrar que "não temos apenas uma produção significativa, mas também temos um conjunto de ideias, teorias e leituras, que se aplicam não apenas à arte latino-americana, mas à própria arte internacional".[7]

Em um contexto mais globalizado, mas tensionado pela expansão das teorias pós-coloniais e dos estudos subalternos, Morais retoma várias das ideias sobre América Latina em circulação nos anos 1970 e constrói sua mostra a partir de eixos ou vertentes expositivas (vertente construtiva; vertente política e vertente cartográfica) que buscam representar a arte latino-americana ou a arte da América Latina como um todo. Contudo,

[4] Ver, a esse respeito, WHITELLEGG, Isobel. "1978. A Bienal de São Paulo torna-se latino-americana". In: CAVALCANTI et al. *Histórias da arte em exposições*. Rio de Janeiro: Rio books, 2016, p. 201-214 e LODO, Gabriela. *A I Bienal Latino-Americana de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Campinas, UNICAMP, 2004.
[5] MORAIS, 1979, pp. 62-63.
[6] MORAIS, 1997, p. 7.
[7] INTERLENGHI, 2014, p 19.

também defende a adoção de um regionalismo crítico e auto-consciente, compreendendo que "o regionalismo, tanto na arte como na economia, era um caminho para enfrentar a globalização". Declara, além disso, que "a questão, hoje [1997], é menos de afirmação de uma identidade utópica e abstrata - pois afinal, como a Europa e os Estados Unidos, somos plurais, diversos, multifacéticos, contraditórios – do que de legitimação".[8]

A emergência dos estudos pós-coloniais a partir dos anos 1980 levou à construção de novas geopolíticas do conhecimento que intentam romper com os aparatos metropolitanos de produção do saber e os paradigmas universalizantes definidos pela modernidade e propõem-se a reescrever criticamente a história colonial, a refletir sobre os problemas e as heranças do colonialismo por meio de novas lentes. Entre outros tópicos, critica-se a operacionalidade de uma noção como "América Latina", constituída a partir de modelos hegemônicos de conhecimento, e que, ao final, termina por nos colocar na posição de "outro" e por ocultar estruturalmente nossas diferenças.

Em *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*., Walter Mignolo reitera que a invenção da América, enquanto continente "novo", é inseparável da ideia de modernidade, "ambas são a representação dos projetos imperiais e dos desígnios para o mundo criados por atores e instituições europeias que os levaram a cabo".[9] A noção de América Latina foi forjada na segunda metade do século XIX, no contexto do Imperialismo europeu, da disputa de território e de influência entre França (país predominantemente latino) e Inglaterra, e foi rapidamente assimilada e difundida pelas elites mestiças aqui atuantes.

> Nas antigas colônias ibéricas, a "ideia" de America Latina surgiu dos conflitos entre as nações imperiais; França necessitava dessa noção para justificar sua missão civilizadora no sul e sua disputa por essa área de influência com os Estados Unidos. (...) Ao final do século XIX, França fazia face a uma Inglaterra que acabara de colonizar a Índia e parte da África, e que se consolidava no controle dos mercados comerciais e financeiros da América do Sul. (...) Os intelectuais e funcionários franceses utilizaram o conceito de *latinidade* para tomar a dianteira entre os países latinos que tinham interesses na América (Itália, Espanha, Portugal e a própria França), mas também para enfrentar a contínua expansão dos Estados Unidos em direção ao sul.[10]

Assim, "não se trata apenas de uma questão de terminologia (América, América Latina) ou de referência (o contorno em forma de pera e o extremo que se conecta com o México), mas de quem participou do processo de criação desse termo", dos atores políticos e sociais envolvidos em sua elaboração. Para Mignolo, a "ideia" de América Latina é a triste celebração, por parte das elites crioulas, de sua inclusão nos tempos modernos, quando, na realidade, elas submergiam cada vez mais na lógica da colonialidade.

A noção de arte latino-americana, nesse contexto, também é compreendida como 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".[11] Para muitos críticos e curadores, trata-se de uma categoria que deveria ser utilizada apenas de modo estratégico, com o intuito de dar visibilidade a uma produção que, em outras circunstâncias, poderia tornar-se invisível.

[8] MORAIS, Frederico. "I Bienal do MERCOSUL: regionalismo e globalização", *Revista Margens/Margenes*, Belo Horizonte/Buenos Aires, nº 1, jul. 2002. In: SEFFRIN, 2004, p. 188.
[9] MIGNOLO, 2007, p. 31.
[10] *Ibidem*, p. 81-82.
[11] DOS ANJOS, Moacir. "Desmanches de bordas: Notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil". In: HOLLANDA, 2000, p. 46.

Assim, apesar de contestarem seu uso para fins identitários, que proclama unidade onde existe diversidade, muitos destacam sua eficácia simbólica ainda nos dias atuais.
Em 2010, o crítico paraguaio Ticio Escobar assim se posiciona sobre o tema,

> falar de arte latino americana pode ser útil não para nomear 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 tramas 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, explicitam particularidades e defendem diferenças. Conceitos que nomeiam o lugar do periférico e questionam as radiações pós-coloniais do centro.[12]

Três anos mais tarde, a argentina Andreia Giunta defende a importância de nomear a produção artística desta região do globo de modo claro, para que ela adquira maior visibilidade no panorama internacional:

> A arte latino-americana esteve por muito tempo fora do mercado, fora dos interesses museográficos, e nesse sentido é importante que se torne visível, pois se o mundo é global ele deve conhecer os distintos lugares. Os artistas latino-americanos sempre foram considerados periféricos em relação aos europeus. Se levo meu colega europeu para ver uma coleção de arte argentina do Museu Nacional de Belas Artes, em frente a cada obra ele vai mencionar as referências europeias... não vai me perguntar porque o artista está fazendo isto, ou como ele se chama. E, caso haja referências europeias, eles não conseguem ver como esses artistas formularam poéticas completamente novas. Então, temos que falar em uma arte latino-americana, mas não para dizer que ela tem essas ou aquelas características, mas para que se entenda as produções culturais de outros lugares. (...) Em suma, escrever a história é uma atividade política e temos que pensar em maneiras de manter o pensamento em movimento, para que nunca nos conformemos[13].

Uma visita ao MALBA, Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires, em setembro de 2019, colocou-nos diante de argumentos semelhantes, no contexto da mostra *Arte Latinoamericano 1900–1970 Colección Malba*, de sua coleção permanente. Em placa informativa sobre a coleção, no início do percurso indicado no museu podia-se ler:

> Entende-se o latino-americano como um conjunto heterogêneo de correntes e movimentos culturais unidos por elementos comuns, como a linguagem e a religião, por uma história compartilhada de seus povos originários. É evidente que um

[12] 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>
[13] Entrevista de Andrea Giunta a Alejandra Villasmil para a revista chilena Artishock. Publicada em setembro de 2013. Disponível no site: http://revistaophelia.com/arte-y-feminismo-andrea-giunta/

> continente tão vasto abarca uma multiplicidade de culturas, do mesmo modo que cada país apresenta experiências diversas e complexas: há criadores, por exemplo, que passaram mais tempo fora de seus países de origem que dentro deles e, opostamente, há também artistas nascidos fora da América Latina que produziram na região. O termo arte latino-americana é, portanto, uma classificação problemática, uma construção artificial e imaginária, mas útil para promover sinergias de resistência e integração frente aos paradigmas eurocêntricos.

O MALBA foi inaugurado em 2001 é um dos raros museus na América do Sul que busca efetivamente promover e dar a ver as conexões existentes entre o trabalho de artistas atuantes no continente. Sua criação deu-se por iniciativa do empresário argentino Eduardo Constantini, que doou sua coleção particular, adquiriu um terreno para construção do museu e instituiu uma fundação sem fins lucrativos para gerenciar suas atividades. Seu acervo atual, de cerca de 600 obras modernas e contemporâneas, destaca-se por sua diversidade e extensão, sendo comparável, nesses quesitos, a algumas outras poucas coleções particulares dedicadas à arte latino-americana como a de Patrícia Cisneros, por exemplo. No Brasil, talvez possamos aproximá-lo, em termos da pluralidade e potencialidade de seu acervo, ao MAC USP.[14] A montagem atual, *Arte Latinoamericano 1900–1970 Colección Malba*, contudo, pareceu-me mais conservadora – e por isso menos polêmica – do que as anteriores, em especial se a compararmos à *Verboamérica*, que ficou em cartaz de setembro de 2016 a agosto de 2018, com curadoria da própria Andreia Giunta e de Agustín Pérez Rubio, que exerceu o cargo de diretor artístico do museu argentino de 2014 a 2018.

Arte Latinoamericano 1900–1970 Colección Malba teve a curadoria de Victoria Giraudo, que selecionou, do conjunto da coleção do museu, 230 obras de 200 artistas devido à "sua relevância para a história da arte da região e por sua projeção internacional", apresentando-as cronologicamente e respeitando a ideia de movimentos artísticos que se sucedem no tempo e se irradiam no espaço. Segundo o texto de divulgação da mostra, disponível no *site* do museu, configurou-se, assim, "um panorama complexo e diverso no qual correntes vernáculas e estrangeiras se entremesclam e hibridam, abrindo um campo fértil para uma série de experiências fundamentais para a compreensão da cultural do século XX".[15]

As salas estão divididas em temáticas já consagradas – Identidade cultural; Primeira modernidade; Realismo mágico e surrealismos; Abstrações concretas; Internacionalização da arte latino-americana; Informalismo e Novas figurações; Conceitualismos políticos – e a disposição das obras não produz sobressaltos nem muitas inquietações, apenas algumas dúvidas de ordem conceitual, aqui e ali. O colega europeu imaginário de Andreia Giunta não hesitaria em analisar essas obras a partir de uma lente europeia uma vez que o próprio museu assim o faz em vários momentos da mostra.

Na seção dedicada ao Realismo mágico e surrealismos, por exemplo, lemos que o surrealismo "começou em 1924, com a publicação do Primeiro Manifesto Surrealista, escrito por André Breton, e adquiriu um caráter internacional com fortes repercussões

[14] Sobre o tema da América Latina, ressalto a relevância da exposição *Terra Incógnita. Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*, realizada no museu com a curadoria de Cristina Freire e resultado de extensa pesquisa por ela conduzida sobre a coleção do museu. Nas palavras de Freire, "na condição de curadora de um museu público e universitário no Brasil, torna-se necessário renunciar à pretensa neutralidade da pesquisa e ao universalismo do conhecimento. Isto porque, na dinâmica da construção da história da arte contemporânea, o *lócus (político e social)* ou, nas palavras de Mignolo, os interrogantes da enunciação são determinantes". In: FREIRE, 2015, p. 20.

[15] Ver: https://malba.org.ar/evento/arte-latinoamericano-1900-1970/

fora das fronteiras francesas. Embora na América Latina a representação do fantástico já existisse arraigada nos costumes, lendas e mitologias ancestrais, é certo que o surrealismo bretoniano avivou aqueles fotos e instou aos artistas modernos a explorar suas raízes e também seu próprio inconsciente". Nela vemos trabalhos de artistas como os brasileiros Maria Martins e Cícero Dias, o chileno Roberto Matta, o cubano Wifredo Lam e a espanhola, radicada no México, Remédio Varos, sem maiores explicações sobre sua efetiva relação com os princípios do surrealismo francês ou sobre sua especificidade nos contextos locais.

Fig. 1. Visão da seção Realismo mágico e surrealismos – exposição *Arte Latinoamericano 1900–1970 Colección Malba*, setembro de 2019. Foto da autora

O Brasil encontra-se numericamente bem representado nesse percurso, com artistas e obras-chave de nossa modernidade (Portinari, Tarsila, Di Cavalcanti, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Wanda Pimentel e Claudio Tozzi, entre outros), à exceção da sala dedicada ao Informalismo e Novas figurações, cujas referências se voltam primordialmente para o contexto argentino dos anos 1960 e para os artistas ali atuantes, certamente em função das próprias características da coleção e da importância do debate sobre o retorno da figuração no país. São poucos porém os pontos de contraste e tensão propostos pela aproximação de trabalhos distintos. Ao contrário, as seções estão apaziguadas e não provocam grandes ruídos. Para o grande público, ela talvez revele-se didática e instrutiva, mas a partir de quais parâmetros poderíamos chegar a essa conclusão? Ou seria o caso de nos perguntarmos a que audiência essa mostra procurou atender?

Arte Latinoamericano 1900–1970 Colección Malba é a 13º mostra que apresenta a coleção permanente do MALBA ao público nos 19 anos de existência do museu, ou seja, trata-se de uma configuração temporária dentre várias outras possíveis mas, como mencionamos acima, chama a atenção o fato de ser ela bastante distinta daquela proposta de *Verboamérica*, exposição que celebrava os 15 anos de atividades do MALBA e que foi

aclamada por sua tentativa de reler a história da arte latino-americana a partir de uma perspectiva pós-colonial. Os curadores de *Verboamérica*, Giunta e Rubio, em textos e entrevistas, afirmaram sua intenção de mostrar a produção aqui realizada para além das denominações e cânones eurocêntricos, propondo para tanto "uma história viva da América Latina, expressa em ações e experiências". Na ocasião, escolheram 170 peças da coleção e as distribuíram em oito núcleos temáticos distintos, sem alinhamento cronológico ou percurso definido de visitação, a saber: No princípio; Mapas, geopolítica e poder; Cidade, modernidade e abstração; Cidade letrada, cidade violenta, cidade imaginada; Trabalho, multiplicidade e resistência; Campo e periferia; Corpos, afetos e emancipação; América indígena, América negra. Certamente, há obras que figuraram em ambas as mostras aqui discutidas, mas o que importa salientar é o quanto o projeto curatorial foi diverso.

Fig. 2. Obras de Marisol Escobar e Wanda Pimental na seção Conceitualismos políticos – exposição *Arte Latinoamericano 1900–1970 Colección Malba*, setembro de 2019. Foto da autora

Um dado bastante noticiado na época dizia respeito ao fato de que, em *Verboamérica*, 40% dos trabalhos eram de artistas mulheres, em um conjunto de 13 países representados. Nesse sentido, a mostra parecia responder a um desejo crescente do público em geral por novas Além disso, enfatizava-se que a exposição era resultado de um extenso projeto de pesquisa, que durara mais de dois anos, e era complementada por outras atividades, como a criação de um glossário sobre termos de arte latino-americana

(disponível até recentemente on-line) e de seminários teóricos. Em entrevista para o jornal *El País*, Eduardo Constantini declara sua ciência e concordância com os princípios da mostra:

> Em *Verboamérica* há uma leitura própria da temática e problemática regional latino-americana. (...) Estamos acostumados a fazer uma leitura de acordo com o que acontecia em Paris, Berlim ou Nova York e classificamos nossos artistas em relação a isso, que é um fator importante, mas os artistas também tocaram problemas internos, como o realismo social ou a violência, tão típicos da nossa região.[16]

Como observou Juan José Santos em artigo sobre a mostra, sua estratégia curatorial não era nova, ao contrário, ela coadunava com outras montagens concebidas a partir dos anos 1990 em grandes museus que buscaram ir além das chaves de leitura do exótico, folclórico ou fantástico ainda predominantes sobre a arte latino-americana no contexto internacional e oferecer visões menos esteriotipadas ou ancoradas na historiografia modernista. Os exemplos são numerosos e entre eles podemos citar a própria I Bienal do Mercosul, apesar (ou por causa de) suas contradições. *Heteropías: médio siglo sin lugar 1918-1968*, realizada no Museu Reina Sofia, em Madri, entre os meses de dezembro de 2000 e fevereiro de 2001, e sua versão norte-americana *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*, apresentada no Museu de Belas Artes de Houston entre junho e setembro de 2004, são emblemáticas dessa virada conceitual. Servindo-se do conceito de constelação, seus curadores, Marí Carmen Ramírez e Héctor Olea, esboçaram novas rotas e conexões para os movimentos de vanguarda aqui ocorridos, procurando reforçar sua diversidade e a originalidade, mas também defendendo sua inclusão na tradição artística ocidental.

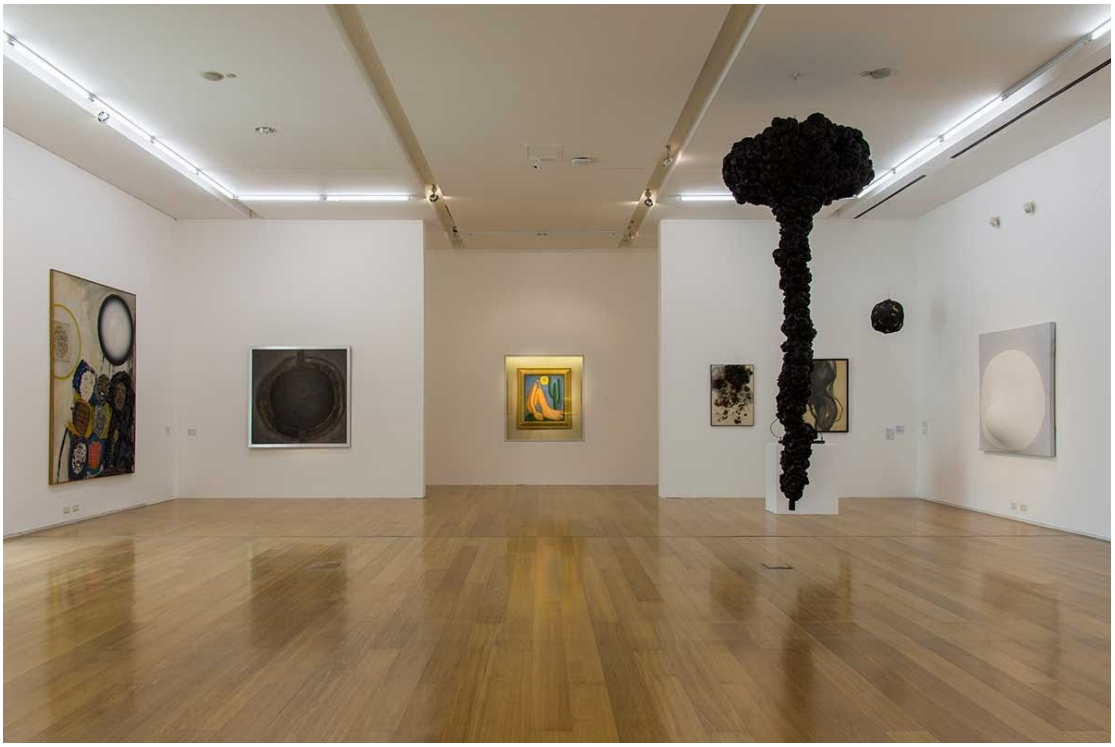


Fig. 3. Fotografia de uma das salas de *Verboamérica*, com destaque para *Hongo Nuclear* de Leon Ferrari. Fonte: https://malba.org.ar/evento/verboamerica/

[16] EL PAÍS, "Malba se descoloniza para comemorar seu 15° aniversário". *El Pais. Brasil*, 21 set. 2016.

Para Santos, "o que essas curadorias procuraram defender por meio de obras e de teoria era uma questão de identidade, resistência e território - mesmo que muitos dos artistas envolvidos estivessem residindo e trabalhando em países europeus ou norte-americanos".[17] *Verboamérica*, em sua opinião, inseria-se nessa contínua batalha por colocar a arte latino-americana no mapa sem sucumbir aos cânones já estabelecidos, embora a expografia, marcada pelo desejo de confrontar leituras eurocêntricas, produzisse em alguns momentos a impressão de artificialidade e superficialidade.

Certamente *Verboamérica*, com suas contradições, procurou criar o que Okwui Enwezor, em artigo de 2003, chamou de constelação pós-colonial: trata-se de uma mostra que busca interpretar "uma ordem histórica particular, mostrar relações entre realidades políticas, sociais e culturais, espaços artísticos e histórias epistemológicas, ressaltando não apenas sua contestação, mas também sua contínua redefinição".[18] Ela responde assim ao desejo crescente, da parte de artistas e intelectuais trabalhando sobre ou a partir da "América Latina", de "esboçar uma nova construção teórica da arte latino-americana trabalhando nas margens, ressignificando, apropriando e explorando estratégias que tentam a desconstrução do poder".[19]

Esses dois exemplos, de duas exposições realizadas no mesmo museu, com poucos anos de diferença e que trabalham de modo diferenciado com seu acervo, constituindo narrativas alternativas, poderiam ser complementados por outros casos, mais pontuais, de maior ou menor porte ou repercussão midiática ou historiográfica. Em especial, no caso do MALBA, temos um museu com uma política institucional que permite um processo contínuo de ressignificação de sua coleção, mesmo que esta política vise, em última instância, atingir audiências mais numerosas ou mais diversificadas. Faz-se necessário ressaltar que este processo requer recursos, financeiros e humanos, que muitos outros museus da região não dispõem. E se, por um lado, mostras dedicadas à "América Latina" podem ser apenas ocasiões propícias para a formulação e ou reiteração de argumentos generalizantes sobre a região, por outro, elas podem apresentar visadas mais críticas, que nos interrogam sobre nosso lugar em um mundo aparentemente globalizado mas ainda fortemente dividido por complexas (e perversas) relações de poder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, DAWN. *Arte na América Latina – A Era Moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*. São Paulo: Ed. 34, 2006, vol. 2.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. "Latinoamericanismo, modernidad, globalización: prolegómenos a una crítica poscolonial de la rázon". Disponível em: http://www.periodismo.uchile.cl/talleres/teoriacomunicacion/archivos/teoriassindisciplina.pdf. Acesso em 30 jan. 2020.

CAVALCANTI, Ana et al. *Histórias da arte em exposições: modos ver de exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

[17] SANTOS, 2018, s/p.
[18] ENWEZOR, 2003, p. 82.
[19] MELENDI, 2004, s/p.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. "Para além das representações convencionais: a ideia de arte latino-americana em debate". *Pós: revista do programa de pós-graduação em artes da EBA/UFMG*, vol. 7, n. 13, 2017, pp. 124-144.

DELGADO, L. Elena; ROMERO, Rolando J. "Local Histories and Global Designs: An Interview with Walter Mignolo". Disponível em: http://people.duke.edu/~wmignolo/InteractiveCV/Publications/LocalHistories.pdf. Acesso em 30 jan. 2020.

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. 45-59.

EL PAÍS, "Malba se descoloniza para comemorar seu 15º aniversário". *El Pais. Brasil*, 21 set. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/21/cultura/1474408837_502156.html. Acesso em 30 jan. 2020.

ENWEZOR, Okwui. "The postcolonial constellation: contemporary art in a state of permanent transition", 2003. *Research in African Literatures*. Bloomington: Indiana University Press, vol. 34, n. 4 (Winter, 2003), pp. 57-82

FREIRE, Cristina (org.). *Terra incógnita. Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. São Paulo: MAC USP, 2015.

INTERLENGHI, Luiza. "A felicidade é o problema fundamental da arte". Entrevista de Frederico Morais a Luiza Interlenghi. *Arte & Ensaios. Revista do Programa de pós-graduação em artes Visuais da UFRJ*, n. 28, dez. 2014, pp. 7-25.

KNAAK, Bianca. *As bienais de artes visuais do Mercosul: utopias & protagonismos em Porto Alegre.* 1997-2003. Tese (Doutorado em História), UFRGS, Porto Alegre, 2008.

LODO, Gabriela. *A I Bienal Latino-Americana de São Paulo.* Dissertação de Mestrado, Campinas, UNICAMP, 2004.

LÓPEZ, Miguel Ángel. "How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?" Afterall, n. 23 (Spring 2010), s/p.

MAROJA, Camila; WINOGRAD, Abigail. "Vectors or Constellations? Curatorial Narratives of Latin American Art". ARTL@S BULLETIN, vol. 3, n. 2 (Fall 2014), pp. 83-96.

MARZIALE, Nicole Palucci. "A importância da reformulação das narrativas das coleções históricas de museus de arte na contemporaneidade: a exposição Verboamérica". *Revista Arte ConTexto*, v. 6, n. 15, março 2019.

MELENDI, Maria Angélica. "Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção". *Revista do Instituto Arte das Américas*, Belo Horizonte, ano 2, vol. I, 2004, s/p.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial.* Barcelona: Gedisa editorial, 2007.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. “Reescrevendo a história da arte latino-americana”. In: *Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 1997, pp. 7-15.

MOSQUERA, Gerardo. “Contra el arte latinoamericano”. In: *Una nueva história del arte en América Latina*. Oaxaca (México): UNAM, 1996, s/p.

_____. “Más alla de la Antropofagia. Arte e Internacionalización”. In: CAVALCANTI, Ana; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas, Unicamp, 2011, pp. 71-87.

QUILES, Daniel. “Exhibition as Network, Network as Curator: Canonizing Art from “Latin America”. *ARTL@S BULLETIN*, vol. 3, n. 1 (Spring 2014), pp. 63-78.

RODRIGUEZ, Joaquin Barriendos. *La idea del arte latinoamericano. Estudos globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. Tese (Facultat de Geografia I Història), Universitat de Barcelona, 2013.

SANTOS, Juan José. "Freeing Latin American Art from Eurocentric Curating". *Momus*, 16 jan. 2018.

SEFFRIN, Silvana (org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

SMITH, Terry. "Arte contemporânea: correntes mundiais em transição para além da globalização". *Pós: revista do programa de pós-graduação em artes da EBA/UFMG*, vol. 7, n. 13, 2017, pp. 124-140.

Cemitérios Brasileiros
Estratégias de Compartilhamento do Patrimônio Cultural Material

Maria Elizia Borges
PPGH- UFG / CBHA

RESUMO

Neste artigo proponho demonstrar os vários procedimentos adotados pelos pesquisadores sobre o reconhecimento do patrimônio material dos cemitérios secularizados no Brasil, instalados em meados do século XIX; percebendo a necessidade do historiador da arte em fazer um levantamento iconográfico das lápides sepulcrais das igrejas que antecedem a instalação dos cemitérios secularizados. Para isso, foram utilizados cartões-postais de monumentos funerários, dada a ampla divulgação desse material impresso, livros específicos da área e a produção acadêmica já existente. Apresento modelos do *modus operandis* no processo de compartilhamento dos interlocutores com os arte-educadores realizados no cemitério como: ações educativas *in loco*, visitas guiadas, programações artísticas e culturais e workshops como práticas preservacionistas.

Palavras-chave

Cemitério. Patrimônio material. Ações educativas.

*

ABSTRACT

In this article I propose to demonstrate the various procedures adopted by researchers to recognize the cultural heritage of secularized cemeteries in Brazil, installed in the mid-nineteenth century, noticing the need for the art historian to make an iconographic survey of the tombstones of churches prior the installation of secularized cemeteries. For this study was used postcards of funerary monuments given the widespread dissemination of the printed material, specific books in the field and the existing academic literature. I present models of working processes of sharing information among the interlocutors and art educators performed in the cemetery, as: on-site educational programs, guided tours, artistic and cultural events and workshops with preservationist practices.

Keywords

Cemetery. Cultural Material heritage. Art education.

O reconhecimento das lápides sepulcrais

Na época do Brasil Colonial, os portugueses católicos introduziram o hábito de enterrar seus mortos em valas coletivas ou no interior das igrejas e conventos, ao rés do chão, um costume que perdurou até meados do século XIX. As primeiras lápides sepulcrais em mármore estatuário branco e em pedra de lioz instaladas no Brasil foram confeccionadas na cidade de Lisboa (Portugal) e aos poucos por artesãos locais. Trata-se de um modelo mais ou menos padrão de produção, no qual consta o epitáfio do falecido em relevo e, em alguns casos, ornamentado com desenhos delicados, incluindo o brasão, conforme a posição social e religiosa do falecido outorgada para o clero (heráldica eclesiástica) e para a linhagem nobiliárquica da nobreza brasileira (heráldica individual e familiar) (BORGES, 2018).

O inventário das lápides sepulcrais no interior das igrejas é incipiente dada a escassez dos artefatos provenientes de demolições progressivas e da necessidade de refazer revestimentos do chão de madeira apodrecida. Mas pode-se assegurar que está havendo, atualmente, um pequeno interesse em identificar a importância histórica das lápides sepulcrais. Recentemente, ao reformar a Igreja Nossa Senhora dos Remédios, na cidade de União, no estado do Piauí, foram encontradas três lápides instaladas no piso do altar da igreja. A primeira é do primeiro pároco da então Freguesia de Nossa Senhora dos Remédios (1853) e as outras duas são de dois irmãos da família Lobão, uma das mais antigas da cidade. A intenção do padre atual é fazer um memorial dentro da igreja para que se possa preservar a memória da cidade.[1] Fatos similares a este devem estar ocorrendo em várias partes do Brasil.

Ao visitar a Igreja e o Convento de Nossa Senhora do Carmo (século XVIII), instalada no Centro Histórico de Alcântara do Maranhão (2002), o turista terá acesso a um cartão-postal em que constam lápides sepulcrais com epitáfios, de mármore do século XIX, de moradores ilustres da cidade, colocadas ao rés do chão e assentadas na parede da Capela dos Passos (Figura 1). O painel azulejado tipo tapete e as lápides foram fabricadas nas oficinas de Lisboa, entre 1790 e 1805 (BORGES, 2018). Apesar dessas poucas iniciativas de compartilhamento do patrimônio material, ainda carecemos da análise iconográfica e interpretativa dos ornamentos das lápides sepulcrais no Brasil, papel que cabe ao historiador da arte, juntamente com outras áreas de conhecimento afins.

A venda dos cartões-postais[2] na igreja e nos museus tem como finalidade compartilhar a lembrança do patrimônio material ali preservado. O turista tinha por hábito, e alguns ainda têm, visitar um lugar, comprar os cartões-postais e enviá-los a parentes e amigos. Todavia, com o desenvolvimento das novas mídias, as pessoas estão optando por enviar a imagem via Whatzapp. Mesmo assim considero o cartão-postal um meio de comunicação e compartilhamento visual eficaz, haja vista que existem muitos colecionadores desse gênero de imagem. No presente artigo, pretendo utilizar, em alguns momentos, o cartão-postal, uma maneira de caracterizá-lo como detentor da memória vivenciada pelo espectador ao observar um monumento funerário. Ele repassa um conhecimento que deve ser visto como mais um documento a ser usado pelo historiador da arte para interpretar a obra.

O sociólogo Clarival do Prado Valladares (1972) foi um dos primeiros a inventariar lápides de igrejas dos séculos XVIII no Brasil, em conventos do Rio de Janeiro, Espírito Santo e Bahia, e muitas lápides baianas se encontram no Museu de Arte Sacra da

[1] Disponível em: https://www.portalodia.com/noticias/piaui/túmulos-de-151anos-são-encontrados-em igreja-no-piaui. Acesso em: 15 ago. 2019.

[2] No Brasil, foi instituída a feitura de cartão-postal em 28/4/1880, pelo Decreto n. 7.695. Disponível em: www2.camara.leg.br.

Universidade Federal da Bahia. O autor destaca a qualidade artesanal de algumas peças e a grande influência neoclássica presente nos adornos e na disposição das letras.

Figura 1. Fac-símile do cartão-postal de Alcântara do Maranhão, Brasil, 2002. Igreja e Convento de Nossa Senhora do Carmo, século XVIII, Capela dos Passos, lápides em mármore do século XIX, oficinas de Lisboa, 1790-1805.

Valladares cita, inclusive, o tratamento instrumental dado aos elementos floridos da lápide sepulcral de José de Anchieta, no extinto conjunto jesuítico, Colégio e Igreja de São Thiago, na cidade de Vitória, hoje Palácio Anchieta, sede do governador (Figura 2). A sepultura está em frente ao altar principal da igreja, lavrada em pedra de lioz, incrustada de granitos escuros que formam desenhos florísticos típicos da ornamentação renascentista de influência oriental, segundo o autor.

Ele acrescentou, em seu estudo, informações bibliográficas sobre os falecidos das lápides estudadas e, por último, criticou o descaso dos historiadores, isto é, "a alienação da genuidade brasileira" (p. 135) para com esse tipo de produto artístico funerário. Na realidade, está se referindo ao posicionamento do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, na pessoa de Theodoro Sampaio (*1855- ✝ 1937), que, como engenheiro, geógrafo, historiador e escritor, restaurou o interior de igrejas barrocas sem dar a devida atenção para as lápides sepulcrais.

Solimar Guindo Messias Bonjardim, em sua dissertação de mestrado intitulada *Percepção e representação da morte nas paisagens arqueológicas de São Cristovão e Laranjeiras* (2009), cita as lápides sepulcrais encontradas no interior de algumas igrejas locais, todavia, não é seu objetivo levantar questões formais sobre elas. Já Dom Gilvan Francisco dos Santos, monge beneditino do Mosteiro de São Bento da Bahia, fez um blog nomeado *Dimensão da escrita* (2016),[3] onde se dedica, em boa parte, a registrar, no Cemitério do Arquicenóbio, dez lápides dos monges, desde o primeiro Rev.mo Abade Frei

[3] BLOGGER: Dom Gilvan Francisco dos. Santos. Disponível em: http://dimensão da escrita.blogspot.com/2016/05/-a-arte-esquecida.html. Acesso em: 10 ago. 2019.

Antônio Ventura († 1591, fundador do mosteiro da Bahia) até o Frei Manoel da Conceição Neves († 1845).

Figura 2. Lápide sepulcral de José de Anchieta, no extinto Colégio de São Thiago em Vitória do Espírito Santo, importada de Portugal entre 1597 a 1609. Fonte: www.ijsn.es.gov.br., acesso em 10 set. 2019.

As lápides sepulcrais dos primeiros cemitérios do Brasil, tanto na cidade do Rio de Janeiro (Cemitério do Catumbi) como na de Salvador (Cemitério do Campo santo), possuem bons exemplos de ornamentações e adotam uma linguagem heráldica que segue uma série de regras mais ou menos definidas e que foram abolidas no fim da monarquia. Restam, nas lápides sepulcrais dos Viscondes, dos Barões e das Baronesas desses cemitérios, imagens simbólicas que transmitem informações por meio de formas plásticas de composições complexas, que de figurativas vão se tornando abstratas. Revelam um campo amplo de ação para a genealogia, a heráldica, a museologia, a história, a iconografia e por que não, para o historiador da arte, que até então parece desconhecer o *layout* desses grafismos e o significado de memória inclusa nas heráldicas. Os brasões não são mais aferidos atualmente, todavia, estão lavrados nos túmulos *ad eterno*, memória de uma época.

Sabe-se que a origem de nossas lápides sepulcrais com heráldicas é portuguesa e a Associação dos arqueólogos portugueses tem grande apreço por este estudo, haja vista o livro *Subsídios para heráldica tumular moderna olisiponense*, de Ruy Dique Travassos Valdez (1994), que faz um estudo biográfico, genealógico e descritivo das heráldicas do século XIX instaladas nos cemitérios da cidade de Lisboa.

Acredito que a continuidade dos registros e dos inventários de lápides sepulcrais seria um primeiro passo para ampliar o acervo e pensar-se em um estudo de compartilhamento desse patrimônio material objetivando conferir a natureza simbólica de seus elementos formais e sua evolução através dos tempos. Uma maneira também de reelaborar o passado no presente, conforme constata Bergson (2006), pois a sociedade contemporânea necessita salvaguardar a memória construída sobre os indivíduos que ali

foram enterrados, reforçando a história de vida dos pioneiros das localidades ali constituídas.

As estratégias de compartilhamento dos monumentos funerários

Os grandes museus da Europa, da América do Norte e do Sul têm como característica contemplar, em suas exposições, um acervo específico sobre arqueologia, do qual constam urnas funerárias de cerâmica de grande ou pequeno porte, que permitem conhecer os modos operantes de como foram depositados os cadáveres e as cinzas dos mortos de várias regiões do mundo. Há também um acervo de períodos subsequentes que contribuem para afirmar a importância dos monumentos funerários que representam o *status quo* daquelas pessoas que se tornaram referência de sua época.

Poderia citar vários exemplos, mas vou me deter em apenas três. No Museu Histórico Artístico-Tesoro di San Pietro, nas dependências do Vaticano, em Roma, localiza-se o Monumento Sepulcral de Sixto IV (*1414- † 1484), de bronze, cuja obra ficou pronta somente em 1493, sob os cuidados do artista Antonio Di Jacopo Pollaiolo (*1432- † 1498), de Florença (Figura 3). Trata-se de representá-lo com severo realismo na posição jacente, conforme o costume da época, e com veste solene condizente à de um pontífice. O epitáfio aos pés da escultura está em latim e descreve a vida do pontífice ladeado pelo escudo da família Rovere. No entorno da figura jacente existe uma decoração figurativa original com um programa iconográfico condizente com as ideias da escolástica medieval: alegoria das sete virtudes, das sete artes liberais e das armas.

Mas o que chamou a atenção da pesquisadora María José Redondo Cantera (1986)[4] foi a grande renovação de Pollaiolo ao fazer o tipo de cama sepulcral em formato de tronco piramidal de paredes côncavas. Esse padrão tornou-se referência na Espanha. Foi um marco divisor do modelo de sepulcro medieval para sarcófago renascentista, denominado então de "modelo sixtino". Dada a importância do pontífice, o sarcófago está instalado sozinho em uma sala no museu. Na livraria do museu há alguns cartões-postais da obra e um livreto de Daniele Pinton onde consta a história do referido Papa e seu sarcófago (2007). Vê-se aqui, também, a mesma estratégia de divulgação desse patrimônio material funerário. Pode-se então ampliar tais informações e adquirir mais conhecimento da obra com a leitura do artigo que a historiadora da arte fez ao interpretar o estilo formal de Pollaiolo e suas consequências.

No Brasil, existem poucas lápides ou túmulos expostos em acervos museológicos. Valladares coloca no seu livro o acervo de lápides dos conventos da Bahia instaladas no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, conforme já dito. No Museu de Arte Sacra da Boa Morte, na cidade de Goiás, local onde se concentra o acervo das obras do escultor José Joaquim da Veiga Valle (*1806- † 1874) está a sua laje sepulcral, uma peça funerária que completa o contexto histórico de vida do escultor goiano. Ela foi transferida em 1974 do Cemitério São Miguel de Goiás para o museu. No Epitáfio está a inscrição: "Aqui descançao os restos mortaes do virtuoso Májor José Joaquim da Veiga Valle nascido a 9 de setembro de 1806 e falecido a 29 de janeiro de 1874 P.N. A.M" (Figura 4).

[4] María José Redondo Cantera. El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del renacimiento en España**.** Disponível em: https://dialnet.unirioja.es>descarga>articulo (1986). Acesso em: 20 ago. 2019.

Figura 3. Fac-símile do cartão-postal do Sarcófago de Sixto IV. Bronze, Antônio Pollaiolo, 1493, Museu Histórico artístico – Tesoro de San Pietro.

Já no Museu das Bandeiras, também na cidade de Goiás, pode-se ver o túmulo de uma criança em pedra sabão todo decorado com motivos florais de grande feitura artesanal. Ele é vazado e me lembra as formas figurativas estilizadas dos estilos *art nouveau e art déco* (Figura 5). Há outra lápide sepulcral no museu, a do Tenente José Gomes de Figueiredo, transferido do Cemitério do Ferreiro, local próximo da cidade de Goiás. A lápide de calcário, datada do século XVIII, se encontra bem desgastada e é difícil a leitura dos dados ali inscritos. São peças isoladas dentro do acervo histórico do museu, sem a contextualização devida. Posso insinuar que a transferência da lápide do tenente para a então capital do estado de Goiás tenha sido de cunho político. O túmulo infantil, por sua vez, está ali devido a qualidade da peça, pois restam pouquíssimos túmulos de pedra sabão no Cemitério São Miguel, local onde ele se encontrava anteriormente. Provavelmente esse tipo de iniciativa singular deve existir em vários museus históricos do Brasil.

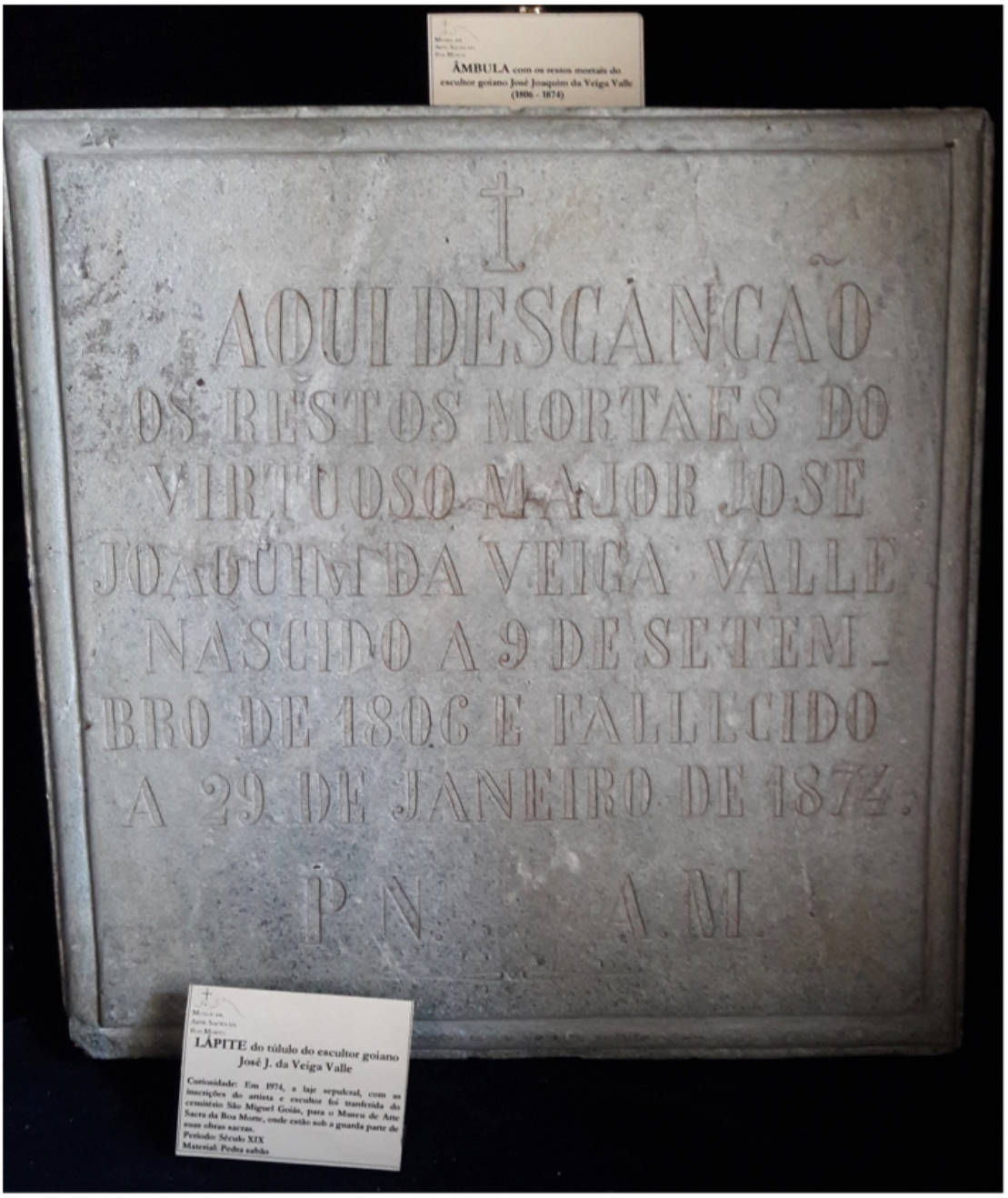


Figura 4- Lápide de J. J. da Veiga Valle, pedra sabão, século XIX. Transferida do cemitério para o museu, 1974. Foto: Frederico Tadeu Gondim.

Quanto às igrejas da Europa, algumas se transformaram em verdadeiros cemitérios em função da quantidade de monumentos funerários ali instalados e os turistas as visitam justamente por isso. Cito como exemplo a Basílica Catedral de Saint-Denis, em Paris, onde a maioria dos reis e rainhas da França estão enterrados, com seus monumentos funerários excepcionais, desde o século XII até o século XIX. O local é considerado detentor de uma coleção única na Europa, no qual o turista pode perceber a evolução da arte funerária na França. Livro itinerário e folder estão à venda na entrada da basílica e são editados pela Editions du Patrimoine, um exemplo de valorização do patrimônio material nacional.

Outro exemplo bastante conhecido e visitado é a Abadia de Westminster, em Londres, que também concentra monumentos funerários da família Real, de artistas e

cientistas consagrados desde o século XVI até o século XX. A própria abadia edita o livro descrevendo os monumentos mais relevantes artisticamente e representativos da realeza inglesa, além de vender também cartões-postais. O livro de Erwin Panofsky, *Tomb sculpture for lectures on its changing aspects from ancient egypt to Bernini* (1992), é a primeira obra que traz uma pesquisa abrangente, histórico-artística, de monumentos funerários encontrados no Egito até os instalados nas igrejas barrocas da Europa. Vê-se, então, o grande acervo funerário existente no interior das igrejas antes do período da secularização na Europa e os cartões-postais se multiplicam para registrar tais obras.

Figura 5- Túmulo infantil. Pedra Sabão, século XIX. Foto: Frederico Tadeu Gondim.

As igrejas brasileiras do século VII, XVIII e XIX não têm monumentos funerários em seu interior. Nas igrejas desse período, conforme já referido, há catacumbas em galerias, lápides no chão e ossuários em seus claustros ou em salas anexas ao edifício. Exemplifico aqui o Convento e a Igreja de Santo Antônio (1624), da ordem franciscana, em São Luiz do Maranhão. A igreja possui um vasto acervo mortuário, onde estão enterrados membros do alto Clérigo da Igreja Católica e de famílias da elite maranhense. Nesse caso, a maioria das catacumbas ali instaladas possuem epitáfios e ornatos bem elaborados, que merecem um estudo realizado por arqueólogos, historiadores e historiadores da arte.

Na Figura 6 vê-se uma parede de pedra com motivos similares à entrada de uma igreja gótica. O interior do tímpano é adornado por um anjo jovem, que repousa ao lado de uma âncora e aquém dela temos o signo escatológico da caveira, símbolo da morte por excelência. Abaixo, em pedra preta, está o epitáfio do desembargador Basílio Quaresma Torreão (*1812- † 1875). Nas laterais da catacumba existe, em cada lado, um pináculo com acabamento de flecha adornado com folhas. Todo esse tipo de ornamentação europeia nos faz acreditar ser uma peça importada e provavelmente há ornatos similares nesse recinto.

Figura 6. Convento e Igreja de Santo Antônio, São Luiz do Maranhão; Catacumba do desembargador Basílio Quaresma Torreão, século XIX. Foto da autora.

Quanto ao processo de compartilhamento do espaço cemiterial secularizado, confirmo que persiste a propaganda através do cartão-postal. Encontra-se, na entrada do Cemitério Perè Lachaise, dois tipos de plantas que conduzem o visitante a uma visita voltada aos monumentos artísticos e/ou às pessoas ilustres ali enterradas. Ao mesmo tempo, podem-se adquirir os cartões-postais dos túmulos de Victor Noir, Oscar Wilde, Jim Morrison, Honoré de Balzac e outros. Todos trazem informações sobre a vida da pessoa e a referência do escultor. O cemitério dos Judeus, na cidade de Praga, não permite que o visitante tire fotografias do local, mas vendem cartões-postais sobre a vista do referido cemitério. No Brasil, existem poucos cartões-postais que divulgam cemitérios, tratando-se mais de uma iniciativa particular de um fotógrafo, como o caso do cartão-postal do Cemitério da Rocinha da Negra, em Simão Pereira (MG), de Paulo Laborne, patrocinado pelo Grupo Gerdau Açominas (Figura 7).

Figura 7. Fac-símile do cartão postal do Cemitério da Rocinha da Negra, em Simão Pereira (MG), do fotógrafo Paulo Laborne.

Já se encontra consolidado pelos pesquisadores que o cemitério é um "lugar de memória" e que deve ser reconhecido e valorizado por seus cidadãos. Diante dessa premissa, está havendo uma expansão muito grande de programações de visitas guiadas, atividades culturais e programações educacionais realizadas *in loco*, assunto detalhado por mim no artigo "O cemitério como 'museu a céu aberto'" (BORGES, 2016). No Brasil, muitos historiadores, membros da ABEC (Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais) se propõem a fazer visitas guiadas em suas localidades, imbuídos do conhecimento de história da arte.

Para mim, o cemitério ideal para ser avaliado como "museu a céu aberto" teria de agregar uma equipe especializada em inventariar, preservar e restaurar os monumentos funerários de teor artístico (erudito e popular) e de valor histórico. Teria de ter, então, o

apoio e o assessoramento de museólogos, historiadores de arte e arquivistas, além de arquitetos e engenheiros que fornecessem apoio para conservar o acervo existente.

Acredito que já existem estruturas próximas dessa sugestão em alguns cemitérios, como o Cemitério de Montjuïc (1883), na cidade de Barcelona (Espanha). Os monumentos artísticos possuem uma placa de identificação disponibilizada em três idiomas; os dados constam de nome dos falecidos, do arquiteto e do escultor que fizeram a obra; data de feitura; e estilo artístico predominante. Todos esses dados são completados no circuito da visita guiada. Vê-se a importância desses dados no mausoléu neoclássico de August Urrutia Roldán (Figuras 8 e 9), realizado pelo arquiteto Antoni Vila Palmés e pelo escultor Martinez Fortuny (*1909- ✝ 1911).

Figura 8- Placa de um monumento funerário do Cemitério Montjuïc, Barcelona, Espanha. Foto da autora.

Figura 9- Panteón August Urritia Roldán (1911). Estilo Neoclássico Cemitério de Montjuic. Arquiteto Antoni Vila Palmés: escultor Martinez Fortuny (1909-1911) Pedra de Montjuic e mármore branco. Foto da autora.

No Brasil, existem algumas atividades similares em andamento, como o projeto do Inventário da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre; o do CELICEM (Centro de livros Cemiteriais do Município do Rio de Janeiro) e o da Fiocruz, que estão trabalhando na gestão de preservação do acervo em papel dos cemitérios do município do Rio de Janeiro.

No presente texto detectou-se que o museu, a igreja e o cemitério possuem cada um seu mecanismo para divulgar, fazer reconhecer seus acervos funerários como um patrimônio material, conforme estipulado na Carta Internacional de Morelia (APUNTES, 2005).

Os limites da história da arte neste campo de conhecimento

Os monumentos funerários abrigados nos museus, nas igrejas e instalados nos cemitérios secularizados e os recursos repassadores de conhecimento, conforme ponderado acima, denotam a consolidação do cemitério como campo de conhecimento necessário para alicerçar a memória da sociedade. Os cartões-postais, os livretos informativos, os folders, as visitas guiadas, as placas de identificação, o aplicativo de leitura do QR Code, as ações educativas, os projetos de inventário, os poucos tombamentos realizados pelo IPHAN (quinze, ao todo) contribuem para fortalecer a pesquisa das técnicas filológicas, que "devem ser colocadas a serviço de uma interpretação, atenta às relações intrínsecas entre história da arte e história" (FABRIS, 1993).

Para Salvini, que fala da existência da "filologia figurativa", e para Argan, que se refere à "história externa" e à "história interna", ambas têm como princípio investigar a autenticidade dos fatos a serem analisados de forma analítica, cabendo à "história interna" o papel interpretativo. Segundo Argan, tem de haver a conjugação das duas dimensões para existir a história da arte (apud FABRIS, 1993).

Pode-se dizer que a necessidade de socializar e compartilhar o patrimônio material funerário acumula-se dia a dia. As pesquisas acadêmicas também estão sendo alargadas nos cursos de pós-graduação pelos historiadores, historiadores da arte, antropólogas e geógrafos. Todavia, são poucos os historiadores da arte que chegam ao processo de interpretação das obras. Isso se deve ao fato de ficar grande parte do tempo da pesquisa no processo da filologia que, nesse caso, vem imbuído de lacunas.

Os cemitérios públicos brasileiros estão com dificuldades na manutenção do espaço e isso impede o acesso aos arquivos e à própria visita guiada, que nem sempre consegue seguir um cronograma fixo. Os agentes educacionais que fazem atividades nos cemitérios de cidades grandes como Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre conseguem superar essa carência. As programações culturais realizadas nos cemitérios ainda sofrem preconceitos por parte do adulto, mas não das crianças. As teses e dissertações circulam mais no meio acadêmico, dificultando, assim, sua inserção nas editoras e livrarias. Os agentes visuais aqui transcorridos também tem acesso limitado, pois só *in loco* a pessoa consegue um cartão-postal, um folder e uma planta do cemitério, caso tenha sido feita.

Mesmo assim, com esses procedimentos esparsos, com fontes de informações truncadas, alguns chegam à espetacularização da cultura funerária. Com isso, pondero que a sociedade está se educando para ver o cemitério como um bem cultural, local de memória, repassador de conhecimento histórico e artístico com seus significados próprios. É nisso que está a importância dos inventários e da restauração dos monumentos funerários e dos cemitérios secularizados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APUNTES. Cemiterios Patrimoniales de América Latina. Carta Internacional de Morelia. Relativa a cementerios patrimoniales y arte funerário. Bogotá. Cemiterios Patrimoniales de América Latina (Pontificia Universidad Javeriana), v. 18, n. 1-2, p. 154-157, 2005.

BERGSON, Henri. Matéria e memória: ensaio sobre relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLOGGER: Dom Gilvan Francisco dos Santos. Disponível em: http://dimensãodaescrita.blogspot.com/2016/05/-a-arte-esquecida.html. Acesso em: 10 ago. 2019.

BORGES, Maria Elizia. Os cemitérios secularizados no Brasil: um patrimônio cultural a ser preservado. *In:* CAMPOS, Yussef Daibert Salomão de; KULEMEYER, Jorge Alberto (Comp.). El lado perverso del patrimonio cultural. Belo Horizonte: Arraes Editores, 2018. p. 313 - 330.

BORGES, Maria Elizia. O cemitério como "museu a céu aberto". *In:* CONGRESSO INTERNACIONAL IMAGENS DA MORTE: TEMPOS E ESPAÇOS DA MORTE NA SOCIEDADE, VII, São Paulo. Anais: Imagens da morte. São Paulo, 2016.p. 20-35. Recurso digital.

BONJARDIM, Solimar Guindo Messias. Percepção e representação da morte nas paisagens arqueológicas de São Cristóvão e Laranjeiras. 2009. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2009.

CANTERA, Maria José Redondo. El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del renascimiento en España. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es>descarga>articulo (1986). Acesso em: 20 ago. 2019.

FABRIS, Annateresa. A pesquisa em história da arte. Revista Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 20-26, maio 1993.

PANOFSKY, Erwin. Tomb sculpture for lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1992.

PINTON, Daniele. Mini monografías de los lugares del arte. Museo Histórico Artístico Tesoro de San Pedro. Roma: ATS Italia Editrice S.r.l., 2007.

VALDEZ, Ruy Dique Travassos. Subsídios para heráldica tumular moderna olisiponense. 2. ed. Porto: Livraria Esquina, 1994.

VALLADARES, Clarival do Prado Valladares. Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/Departamento de Imprensa Nacional, 1972. 2v.

História da Arte
Reflexões Teóricas e Metodológicas sobre a Exclusão Social

Maria Lúcia Bastos Kern
CNPq

RESUMO
A proposta de comunicação tem em vista a análise da exclusão, até recentemente, de artistas africanos e afrodescendentes na história da arte ocidental e as concepções ideológicas, racistas, colonialistas e pejorativas, que permearam certas instituições que compõem os campos das artes.

Palavras-chave
História da Arte; Reflexões Teóricas; Metodologias.

*

RÉSUMÉ
Le but de cette communication est d'analyser l'exclusion, jusqu'à récemment, des artistes africains et de descendance africaine dans l'histoire de l'art occidental et des conceptions idéologiques, racistes, colonialistes et péjoratives qui ont imprégné certaines institutions qui constituent le domaine des arts.

Mots-clés
Histoire de l'Art; Réflexions Théoriques; Méthodologies

Ao longo da primeira metade do século XX, a arte africana não tinha o estatuto de arte e se encontrava restrita aos museus de etnologia. As exclusões ainda são percebidas nas coleções de museus de artes visuais, de colecionadores e de arquivos, fenômenos que dificultam a pesquisa. No campo das artes é relativamente recente o interesse pelas artes africanas e de artistas descendentes da diáspora, e tem permitido nas últimas décadas a realização de exposições, discursos da crítica de arte e pesquisas históricas. Com o pós-colonialismo, os estudos etnológicos e as concepções colonialistas estão sendo suplantados por novas teorias, acepções de arte e cresceram as mostras internacionais de arte africana e de afrodescendentes, assim como as investigações. Entretanto, muitas das pesquisas estão ainda focadas no binarismo das relações de poder e que reforçam a dominação: colonizador e colonizado, metrópole e colônia, sem deixar de abordar a história da escravidão e da manutenção de distinções sociais, entre brancos e pretos, homens e mulheres, próprios de estruturas sociais conservadoras em que o racismo, os preconceitos e as diferenças estão arraigadas. Para se entender, em parte, as motivações da exclusão, devemos fazer um breve retrospecto das concepções a respeito das artes africanas instauradas pela historiografia ocidental e pela etnologia, no período colonialista no continente africano, quando foi instaurado um processo de dominação e a cultura se estabeleceu como lugar de resistência.

Colonização e as artes africanas

Os estudos do Ocidente relativos às artes na África se desenvolveram no final do século XIX e, ao longo do século XX, sobretudo, no período de colonização estabelecido no continente, após a Conferência de Berlim (1884-1885), quando o território foi dividido pelas nações imperialistas europeias. Nesse momento, se expandiram as disciplinas de etnologia, antropologia e os pesquisadores e colecionadores resgataram peças e constituíram museus etnológicos, sob auspícios de associações científicas e dos estados ocidentais.[1] Foram promovidas expedições e pesquisas etnológicas, que aliadas aos interesses econômicos e às metas de dominar o mundo sob o plano intelectual, possibilitaram os investimentos dos estados europeus e a morte de muitas culturas. A pilhagem foi de tal monta que em 1914, o antropólogo francês, Arnold Van Gennep, denunciou: "Certas missões como aquelas de Leo Frobenius saquearam milhares de objetos da África ocidental e do Congo" e destruíram as práticas culturais "indígenas de muitas tribos, que foram mortas. Estranho modo de fazer ciência!" [2]

Nessas pesquisas, as artes do continente africano eram analisadas através de concepções de ciência evolucionistas e identificadas como pertencentes a um estágio primitivo de cultura, que não teria atingido o elevado nível de civilização europeu e nem o conceito das belas artes. Os objetos eram considerados, muitas vezes, como símbolos de selvageria, como artesanais, de arte popular ou de artes aplicadas, quando esses apresentavam o caráter utilitário. Os estudiosos não conseguiram perceber que as concepções de artes na África eram distintas das classificações ocidentais e que não haviam diferenças e hierarquias entre elas. Para os europeus, os objetos eram desprovidos de autoria e concebidos sem levar em conta a sua historicidade, as diferentes

[1] O Museu de Etnologia de Berlim, fundado em 1873, é o maior do mundo. Sua coleção é formada por 75.000 peças, com o objetivo inicial, segundo o etnólogo e diretor do museu, Adolf Bastian, de preservá-las das influências externas, "daquilo que resultou da infância e adolescência da humanidade". Ele afirmava que deveria "salvar da destruição os produtos das civilizações de selvagens". Outros museus surgiram em Paris, Londres, Bruxelas e Roma, no final do século XIX, para expor suas coleções.
[2] LAUDE, J. Les arts de l'Afrique noire. Paris: Librairie Générale Française, 1966, p. 31.

culturas dos grupos que os criaram, os seus processos de transformação e contatos culturais. Eles eram concebidos como atemporais e homogêneos. Segundo Peter Junge[3], os objetos eram avaliados por meio de critérios estéticos europeus, resultantes de convicções intelectuais superiores. A arte era analisada a partir da convicção de sua submissão às concepções "mágico-religiosas" dos grupos que os produziram e de seus isolamentos de contatos culturais e comerciais. Na busca de estudos mais aprofundados, o estudioso alemão exemplifica os contatos mantidos em diferentes regiões da África com europeus, árabes, hindus, judeus, islamitas, entre grupos, as mudanças artísticas e as encomendas de obras efetuadas por ocidentais e por membros das elites locais. Benin, por exemplo, manteve contato com os portugueses desde o século XVI, com o comércio de escravos, depois com os holandeses e ingleses. Importava latão para a criação artística e exportava peças esculpidas em marfim, encomendadas por europeus por sua beleza. Muitas dessas peças seguiam modelos de objetos de uso doméstico do Ocidente. A técnica de fundição do bronze e as formas naturalistas eram consideradas de alta qualidade por artistas europeus. Junge ainda apresenta as diferentes categorias artísticas[4], como as obras eram encomendadas, suas distintas formas de expressão, funções sociais e políticas para comprovar que as elas não tinham apenas motivos religiosos. Para apresentar o vigor das artes africanas, ele salienta que as obras ainda portam significados culturais e artísticos, apesar da opressão sofrida e da exploração colonial. O explorador não tinha o interesse de estudar o funcionamento social que condiciona as produções artísticas locais.

Pesquisas mais recentes comprovam que os grupos étnicos na África constituíram configurações criadas pelas administrações coloniais, que precisavam de critérios classificatórios para subdividir as populações, tributá-las e incluí-las no trabalho das colônias. Foi cerceada a mobilidade social, política e étnica. A ideia das "tribos" imutáveis, com uma cultura imutável, serviu para o processo de identificação étnica e a organização dos objetos por etnias das coleções em museus. A classificação em etnias fechadas, com uma cultura única cristalizada e distinta de outras, prevaleceu na ciência e nos museus com a apresentação dos objetos em vitrines, sem considerar a destruição de culturas pelo processo de colonização. Essa concepção foi mantida até o final da 2ª. guerra mundial [5] e se constituiu como uma variante dos museus de história natural.

A história da África também não despertou interesse do Ocidente, no século XIX, graças em parte às teorias raciais e às convicções "científicas" de que a raça negra era inferior a branca.[6] Na primeira metade do século XX, essas convicções foram comprovadas pelos cientistas como falsas, tendo em vista os estudos genéticos que demonstraram que a espécie humana era única. Com essa visão racista, formou-se um imaginário ocidental de menosprezo pela África Negra. O desconhecimento a respeito do continente foi mantido, bem como a noção de que a escravidão e a colonização foram

[3] JUNGE, P. Arte da África. In: Arte da África. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004, p. 26-28.
[4] Retratos realistas, comemorativos de reis e líderes de sociedades organizadas em hierarquias; esculturas de antepassados que eram venerados pelos vivos; da fertilidade etc. O retrato de um rei falecido poderia servir para legitimar o seu sucessor e assegurar sua posição de poder. Esse gênero pode ser criado sem ter em vista a aparência do retratado, mas seu *status social* ou sua filiação a um grupo. As máscaras eram representações artísticas de seres, tais como os espíritos e as forças personificadas da natureza. Os seres faziam a intermediação entre os homens e os deuses. Muitas vezes, as máscaras eram utilizadas para a evocação de mortos; outras vezes, possuíam formas mais abstratas, distintas dos homens. Os objetos de uso cotidiano também eram considerados como artísticos, já que não havia distinção estabelecida e nem hierarquias. JUNGE, P. Arte da África. In: Arte da África. Op.Cit., p. 34-38.
[5] IVANOV, Paola. A invenção da "Cultura Tradicional" na África. In: Arte da África. Op. Cit.,2004, p. 46.
[6] Gobineau identificou no negro: "A ausência de atitudes intelectuais o tornam completamente impróprio à cultura da arte, mesmo à apreciação daquilo de nobre aplicação de inteligência dos humanos pode produzir de elevado".

motivadas para civilizar e cristianizar os povos africanos. [7] Essa concepção assegurava o estatuto de Europa moderna e civilizada, enquanto as colônias eram atrasadas e bárbaras, cabendo às últimas seguir as diretrizes da primeira e seus padrões culturais.

Decorrentes desse processo, as concepções institucionais europeias a respeito das artes na África além de pejorativas não se enquadravam nos seus norteamentos culturais e artísticos. Apesar desse fenômeno, os artistas que compuseram os movimentos de vanguarda buscaram nas formas de expressão africanas subsídios para a criação da arte moderna. O que os fascinava era a singularidade enigmática dos objetos de arte, a construção mental da maioria das esculturas, a geometria e a multiplicidade de cânones, distintos dos cânones ocidentais. Eram objetos que não tinham fundamentos na literatura, nem em textos, visto que haviam muitos grupos sem escrita.

Picasso, em entrevista a André Malraux, salientou que o seu interesse foi despertado pelo poder mágico e não formal da arte africana.[8] Outros artistas negaram o fascínio formal e destacaram que estavam mais focados nas propriedades imanentes das artes, aliadas ao mito do primitivismo e às noções de origem das civilizações e de mistério. O primitivismo, isto é, a arte negra[9], como era também denominada na época, foi identificado como a arte de outros povos e serviu como alternativa para suplantar os paradigmas das artes acadêmicas e clássicas. Para os artistas surrealistas, por exemplo, o que mais interessava era a sua função. Esta, não era pensada no contexto de origem, mas no que poderia servir para a cultura ocidental. Nesse sentido, foi possível a ruptura com as premissas da etnologia e, mais recentemente, a percepção da importância das artes africanas para a história da arte mundial.[10]

Os artistas europeus frequentaram museus etnológicos e formaram pequenas coleções adquiridas no incipiente mercado de esculturas e máscaras africanas. Esse interesse despertou um processo de mudança na recepção, quando os artistas perceberam a importância desses objetos de arte e os utilizaram para dar novo encaminhamento à criação artística ocidental. Entretanto, as obras africanas foram apropriadas pelos artistas modernos, mas só ingressaram, recentemente, nas instituições de artes, como os museus e as exposições. Muitos artistas, como Henri Matisse, Maurice de Vlamink, Paul Klee, e intelectuais, como Guillaume Apollinaire, Paul Guillaume, também atribuíam o estatuto de arte às esculturas e máscaras. O mesmo aconteceu na Alemanha com os artistas e intelectuais de vanguarda.

No campo da historiografia, o reconhecimento da arte africana foi efetuado pelo historiador e crítico de arte alemão, Carl Einstein (1885-1940)[11], no primeiro livro

[7] VIDROVITCH, Catherine C. Petite histoire de l'Afrique. Paris: La Découverte, 2016,p. 16.
[8] Picasso frequentou o museu de etnografia do Trocadero e estudou os desenhos esquemáticos de máscaras ogonis e jukuns, publicadas em 1898 por Leo Frobenius. HIGONNET, Anne. Alterité et primitivisme. In: Le modele noir. De Géricault à Matisse. Paris: Musée D'Orsay, Flammarion, 2019, p.244.
[9] O termo arte negra era utilizado para fazer referência aos objetos da África e Oceania. Esse termo estava conectado à noção de raça negra, logo, pejorativo.
[10] BENOÎT, DE L'Estoile. Le goût des autres. Paris: Flammarion, 2010, p. 324-9.
[11] Carl Einstein foi discípulo de H. Wölfflin, Konrad Fiedler, Alois Riegl e George Simmel, num momento em que a ênfase era dada na ciência da arte, especialidade germânica, e que resultou em importantes estudos. Einsten publicou o estudo sobre Arte Negra, quando se encontrava afastado do meio acadêmico. O livro foi escrito durante a 1ª. Guerra Mundial e publicado quando o autor estava hospitalizado, fato que justifica a ausência de identificação das imagens. Antes dessa publicação, ele escreveu uma obra literária "Bebuquin ou diletantes do milagre" (1912), que foi considerada como primeira aplicação do Cubismo na literatura. No início do século XX, ele publicou vários livros, mas só mais recentemente foi reconhecido na Europa. Seus estudos foram introduzidos na França em 1978, por Jean Laude, no catálogo da exposição *Paris-Berlim 1900-1933*, no Centro Cultural Georges Pompidou. No entanto, Laude fez o prefácio de *Nigerplastik* em 1961. Einstein escreveu para a revista *Documents – Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Etnographie*, criada em 1929, por Georges-Henri Rivière, na época diretor do Museu do Homem. Einstein participou do comitê editorial e Georges Bataille como secretário e redator. Como seu subtítulo indica, é uma revista de caráter pluralista para a qual os surrealistas colaboraram e cujas metodologias eram muitas vezes experimentais. Ele

ocidental *Negerplastik* (1915), publicado em Leipzing. Nele, ele alterou o estatuto dos objetos conhecidos como etnológicos para objetos de arte e criticou o preconceito europeu e o descaso em relação à arte africana, salientando que os artistas modernos perceberam a sua importância e significação. Posteriormente, Einstein elaborou a revisão metodológica com a qual propôs analisar a arte "negra", considerando as suas propriedades formais e "esclareceu, simultaneamente, a problemática da gênese da arte moderna",[12] sem focar nas questões etnológicas, muito em voga naquele momento. A negação de um estudo etnológico foi motivada pela manutenção do preconceito colonialista de superioridade cultural do Ocidente, bem como por sua concepção evolucionista que permitia identificar a arte africana como primitiva, conceito com o qual ele se opunha. Einstein ao lhe conferir o estatuto de arte, propiciou mudanças na recepção do Ocidente e a constituição de coleções.

Einstein partiu dos conceitos de autonomia de Konrad Fiedler e de *kunstwollen* (querer artístico ou vontade artística) de Alois Riegl e do pensamento teórico sobre o espaço na transição do século XIX para o XX. Riegl deu novo estatuto às artes menores, terminou com a antiga hierarquia e promoveu os objetos decorativos e de artes aplicadas ao mesmo patamar da pintura, escultura e arquitetura. Ele revolucionou a historiografia, com o apoio da antropologia, o que possibilitou que outros estudiosos também ampliassem os horizontes da disciplina.

O enfoque de Einstein, herdeiro dos historiadores da escola de Viena, suplantou os limites da história da arte tradicional, a partir do pensamento multifocal e da consciência de que a arte africana ultrapassava o domínio da arte e de seu tempo, em detrimento da concepção positivista, evolucionista e teleológica, que dominava parte da disciplina naquele momento. Sua visão estética não se condicionava ao conceito de beleza kantiano[13], mas ao teor antropológico e genealógico (a origem e a novidade se combinam),[14] que possibilitou questionar as condições de engendramento das obras, (e não o simples alinhamento histórico e descritivo), e sua historicidade, além de estabelecer a conexão com a espacialidade do Cubismo. Ele observou nas esculturas e máscaras africanas, suas formas puras e sua espacialidade, para verificar como a arte que lhe era contemporânea – o Cubismo - utilizou as experiências do passado e as funções que elas ainda exerciam no presente. A partir dessa estratégia de abordagem, o historiador de arte alemão considerou a importância da arte "negra" como objeto de conhecimento e de apropriação pelo Cubismo, para utilizá-la e transformá-la. Abriu, assim, novas possibilidades metodológicas para a história da arte, ao estudar o passado em relação com o presente, bem como percebeu as suas interferências no processo de criação contemporâneo.[15] Einstein verificou que o mesmo não se processou com o Expressionismo alemão. Ao considerar a arte ocidental para estudar a arte africana, Einstein a entendeu no sentido universal, por sua contribuição à arte moderna.

A proposta de análise formal baseou-se, em parte, no livro de Adolf von Hildebrand, *O problema da forma nas artes plásticas* (1893) e no seu enfoque de

escreveu para outros periódicos alemães importantes, nos anos de 1920, como, por exemplo, *Propyläen-Kunstgeschichte* e *Kunsliteratur*; e publicou estudos sobre *L' Art du XXe. Siècle* (1926, 1928 e 1931); *Georges Braque*, (1934). Hoje se encontra a publicação de Bruxelas, de *La Part D'Oeil*, 2003.

[12] MEFFRE, L. Prefácio, In: EINSTEIN, C. Carl. Negerplastik. Florianópolis: UFSC, 2011, p. 9.

[13] Esse enfoque isola a obra de sua história, abole sua genealogia e a julga para venerá-la. Para Einstein, a estética kantiana negava afrontar a obra ao retirá-la de seu contexto histórico, de seus procedimentos formais e de sua eficácia antropológica, de sua força mágica, em prol de estudo abstrato. Ele defendia a abordagem etnológica como o meio pelo qual poderia se restituir a experiência estética.

[14] Segundo Didi-Huberman, a origem não como fonte do futuro e a novidade, não foi pensada como esquecimento do passado. Esta combinação era observada por Walter Benjamin como *imagem dialética*. In: Devant le temps. Paris: Les Editions Minuit, 2.000, p. 184-7.

[15]DIDI-HUBERMAN Devant le temps. Op. Cit., p. 169 – 181.

visualização da escultura à distância, que obriga o olho a percorrer a sua forma em uma série de ajustamentos focais sucessivos (ao contrário da visão unitária), em que os raios luminosos em paralelos, permitem o surgimento de uma imagem total em duas dimensões, imediatamente perceptível. A visão à distância corresponde às exigências do próprio olho, que estando imóvel, percebe imediatamente e totalmente a imagem. Einstein articulou essa concepção com as condições culturais da plástica africana.

Entretanto, ele não concordava com o equilíbrio entre o pictórico e o plástico, percebido por Hildebrand, como eficaz para o estudo das esculturas e denunciou a confusão efetuada, que produziu obras de caráter impressionista ou expressionista, nas quais dominavam a subjetividade; "a carga emocional abolia a tridimensionalidade, a escritura pessoal se sobrepunha". Ele identificou que era sobre a espacialidade tridimensional que os artistas cubistas pesquisaram, atendo-se principalmente no plástico. [16] Jean Laude salientou que Einstein rompeu com o pensamento dualista de Hildebrand, emoção e inteligência, que preponderou no século XIX e início do século XX.[17] O estudioso francês também acreditava que a inteligência dominou na arte africana, em detrimento do pictórico.

Na publicação seguinte, *Afrikanische plastik* (1921), o texto de *Negerplastik* foi incluído como um dos capítulos e Einstein ampliou a sua abordagem da história da arte com a etnologia, para complementar o seu estudo anterior e possibilitar novas perspectivas. [18] Ele percebeu que era impossível fazer apenas um estudo formal. Jean Laude criticou na apresentação desse livro de Einstein (1961) a noção de forma como apreendida separadamente na arte africana, porque acreditava que essa era depositária de sentido no qual ela dá o acesso. Para ele, existe uma síntese do sentido e da forma, de modo que não podem ser apreendidas isoladamente.[19] Einstein ao enfatizar a forma da arte africana não levou em conta o contexto de criação, valorizando a forma como produto da atividade de criação.

Outro estudioso importante foi Jean Laude (1922-1984), com formação em etnologia e história da arte, que publicou "Les arts de l'Afrique Noir" (1966) e "La peinture française et l'art nègre (1905-1914). Contribuition à l'étude des sources du Fauvisme et du Cubisme" (1968). As pesquisas de Laude foram realizadas no momento de independência das colônias africanas, quando as críticas ao colonialismo eram muito profundas e iniciava um processo de revisão epistemológica.

Laude trabalhou no Museu do Homem, a convite de Michel Leiris, foi discípulo de Marcel Graule, Lévi-Strauss e Pierre Francastel. O seu processo de análise apoiou-se no estruturalismo e na semiótica, com um discurso, na primeira publicação que desconsiderava o indivíduo como articulador de sentido de mundo e notabilizava a primazia do domínio do grupo social.[20] Com isto, ele não estudava os atos dos discursos isolados do sistema de convenções que lhe deu lugar. A Semiótica estrutural buscava estudar a produção de sentido, como um processo de significação. Foi a partir dessa ótica que o estudioso francês suplantou a abordagem funcionalista da etnologia e procurou analisar cada sociedade e as diferentes modalidades de esculturas, suas convenções e

[16] EINSTEIN, C. Carl. Negerplastik. Florianópolis: UFSC, 2011, p. 36-8.
[17] LAUDE, J. Les arts de l'Afrique noire. Paris: Librairie Générale Française, 1966, p. 33.
[18] Ele introduziu também a transcrição de lendas africanas. Na revista *Documents* (1929 -1931) Einstein escreveu artigos em que relacionou arte primitiva com a psique moderna, como expressão da angústia e da criação, despertando o interesse de psiquiatras de distintas nações. MEFFRE, L. Prefácio. Negerplastik. Op.Cit., p. 17.
[19] LAUDE, Jean. Les arts de l'Afrique noire. Op. Cit., p. 91.
[20] A Semiótica concebe a linguagem como sistema de signos, no qual o elemento individual não tem sentido, visto que os signos só têm significado numa rede de relações. A Semiótica estrutural busca estudar a produção de sentido, como um processo de significação.

funções sociais. Como discípulo de Pierre Francastel, ele buscou desvendar o pensamento com o qual as esculturas eram concebidas, visto que elas não eram, em geral, criadas como imitação do real, mas portadoras de pensamento próprio. [21]

No primeiro livro, o autor produziu um grande panorama da história da arte africana do passado e relatou a dificuldade de pesquisar as obras saqueadas pelos colonizadores, porque foram levadas para Europa sem arquivos que pudessem precisar a significação e a destinação. Raramente, haviam informações sobre o local em que os objetos foram retirados e os nomes das etnias. Não se preocuparam em identificar o estatuto do artista dentro de seu grupo social, nem informações a respeito de sua formação educacional, das condições de aprendizagem, técnicas e materiais. Ele acreditava que muitos dos povos não tinham história e escrita, mas tinham a noção de seu passado através da tradição oral e da tradição das esculturas e máscaras. Ele mencionou que, dentre outras fontes, pode se apoiar nos documentos escritos árabes e de Kotoko, apesar das informações não serem completas.[22]

Laude utilizou as pesquisas arqueológicas que revelaram as diferentes culturas de distintas regiões e sociedades, as migrações, as organizações espaciais; os estudos de etnologia, *in loco*, realizados pelos cientistas do Museu do Homem; e a história. Ele dissipou o mal-entendido ocidental relativo ao anonimato do criador de esculturas e máscaras e verificou que o artista não era concebido como indivíduo, apesar de existir como indivíduo no grupo social e preservar o seu reconhecimento mesmo depois de morto. Laude focalizou ainda a história dos grupos sociais, analisou suas obras e funções sociais, além dos mitos que permeiam a arte. Analisou a relação arte e sociedade, a modalidade de aprendizagem em família (de pai para filho), o estatuto dos artistas, as condições de criação e o sistema de pensamento presente nas obras, diverso do pensamento ocidental. Verificou que o trabalho não era coletivo e que o artista recebia encomenda e era pago. Ele não era livre para a escolha do tema, dependia da encomenda e das convenções e cânones estéticos do grupo social, mas gozava de certa liberdade para introduzir pequenas variações. As diferenças artísticas dentro da mesma etnia eram também motivadas pela existência de ateliês distantes uns dos outros. Laude salientou dois tipos de esculturas mais comuns no Congo, na Nigéria e no Benin: esculturas e máscaras com formas geométricas e as mais naturalistas. Muitas celebravam os valores nos quais o chefe encarnava e era responsável pelo bom funcionamento da sociedade. Muitos desses valores eram místicos. Já o naturalismo não era individualizado pela aparência física, mas pelos atributos e signos, relacionados com o ambiente social e o poder centralizado e hierarquizado. Os elementos individuais eram muitas vezes conectados com signos intelectuais, que tinham relação com o grupo e com os cânones. No Benin eram comuns as esculturas modeladas em argila e a fundição do bronze, altamente consideradas pela qualidade e beleza.[23]

Com as intervenções da colonização e o contato prolongado com a cultura ocidental essas sociedades se desintegraram e as artes entraram num período de decadência. As práticas culturais e artísticas passaram por processos de transformações, motivadas pelas reorganizações dos territórios e o estabelecimento de fronteiras, até então inexistentes, pelas atividades obrigatórias que os artistas e artesãos deveriam exercer e o pagamento de tributos. A religião e os valores sociais, que foram importantes

[21] FRANCASTEL, P. A realidade figurativa. São Paulo: Perspectiva, 1982, p.3-4.
[22] Foram importantes também os estudos publicados pelos etnólogos – Michel Leris, Marcel Graule e Germaine Dieterlen– que estiveram em missões na África em 1931 e 1937, inicialmente, sem interesses científicos, mas para capturar objetos exóticos.
[23] LAUDE, J. Les arts de l'Afrique noire. Op.Cit., p. 163-172.

para a expressão artística, também sofreram o processo de decadência. Os missionários colaboraram no desmantelamento espiritual.

No segundo livro, "La peinture française et l'art nègre (1905-1914). Contribuition à l'étude des sources du Fauvisme et du Cubisme", o seu procedimento metodológico é distinto, tendo em vista que procurou analisar como cada artista dialogou com as artes africanas e verificou que no caso de Picasso, por exemplo, a complexidade é maior porque em certas obras estão presentes remanescentes da escultura ibérica e, algumas vezes, de forma superficial.

O poeta Aimé Cesaire em Colóquio (1966), na cidade de Dakar, criticou as observações de Jean Laude e de Robert John Goldwater[24] que consideraram muito limitado o papel da arte africana sobre a arte moderna ocidental. O primeiro afirmou que Picasso somente se serviu da arte africana para resolver seus problemas; e o segundo, que num momento preciso a arte ocidental foi, por acaso, influenciada pela arte africana, porque esta serviu de catalizadora à arte ocidental. [25] Os estudos dos dois autores tiveram importância por focalizarem temas novos e ainda pouco pesquisados, mas estavam condicionados, em parte, às categorias teóricas colonialistas, tais como: arte negra, primitivismo etc. As reflexões e teorias pós-colonialistas se expandiram, sobretudo, nas décadas de 1980 e 1990, quando começaram a aparecer outras pesquisas com novas abordagens.

Apesar dos olhares limitados, as investigações dos historiadores da arte sobre as artes africanas foram significativas para o seu reconhecimento e para sua divulgação, naquele momento, como artes universais que exerceram e ainda exercem o fascínio dos artistas ocidentais e colaboram até a atualidade para a criação artística. Neste sentido, termino a minha apresentação citando Walter Benjamin:[26] rememorar não significa apenas evocar o passado, ao contrário, nesse ato há um desejo em transformá-lo de modo a acabar o que ficou inacabado. Por isto, a evocação do passado não se limita à ordenação irreversível, assim como os seus nexos são ditados por afinidades eletivas e estas condicionam a cada presente a construção de sua própria história. Hoje, esta é concebida como resultante de um processo, no qual sujeito-historiador e seu objeto interagem sem a pretensão de atingir a verdade absoluta e definitiva. No passado, Einstein e Laude com suas pesquisas conseguiram inserir as artes africanas na historiografia da arte, deixando de atribui-las importância apenas etnológica e concedendo a elas um novo estatuto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arte da África. Obras-Primas do Museu Etnológico de Berlim. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, Instituto Goethe, 2004.

BENOÎT, De L'Estoile. Le goût des autres. Paris: Flammarion, 2010.

CATROGA, F. Memória, história e historiografia. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

[24] Historiador da arte norte-americano que, dentre outras contribuições, escreveu "Primitivismo na arte moderna" (1938 e 1978) e promoveu a exposição "Arte da Oceania, África e das Américas", no Metropolitan Museum of Art, 1969.
[25] CESAIRE, A. Discours sur l'art africain (1966) In: Études Littéraires, 6 (1), Université de Laval, p. 99-109.
[26] CATROGA, F. Memória, história e historiografia. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001, p. 33-34.

EINSTEIN, Carl. Negerplastik. Florianópolis: UFSC, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. Devant le temps. Paris: Les Editions Minuit, 2.000.

HIGONNET, Anne. Alterité et primitivisme. In: Le modele noir. De Géricault à Matisse. Paris: Musée D'Orsay, Flammarion, 2019.

IVANOV, Paola. A invenção da "Cultura Tradicional" na África. In: Arte da África. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

JUNGE, P. Arte da África. In: Arte da África. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

LAUDE, Jean. L'esthétique de Carl Einstein. Médiations 3, 1961, p. 91.

LAUDE, Jean. Les arts de l'Afrique noire. Paris: Librairie Générale Française, 1966.

VIDROVITCH, Catherine C. Petite histoire de l'Afrique. Paris: La Découverte, 2016.

Panorama de Arte Atual Brasileira, anos 70, São Paulo Gravura Artística em Exposição

Maria Luisa Tavora
Escola de Belas Artes /UFRJ

RESUMO

No processo de ativação da gravura na cidade paulista, a mostra "Panorama de Arte Atual Brasileira", organizada pelo MAM/SP merece destaque. Criada em 1969, constituiu marco de inauguração da nova sede do MAM paulista, objetivando a formação de seu novo acervo através das premiações e doações dos artistas participantes das edições. Em 1970, foi estabelecido o critério de rodízio entre os diferentes "gêneros" das artes visuais: Pintura, Desenho e Gravura, e Escultura e Objeto. São tratados os Panoramas de 1971, 1974,1977 e 1980, específicos do Desenho e Gravura. Em nível nacional, cada Panorama criou sentidos para a rede de relações da gravura artística e seus autores. Destacou sua singularidade na construção de esquemas de percepção e visão de mundo.

Palavras-chave

Gravura moderna. Campo artístico. Exposição. São Paulo

*

ABSTRACT

In the process of activating printmaking in the city of São Paulo, the exhibition "A Panorama of Brazilian Art Today", organized by the São Paulo Museum of Modern Art (MAM/SP) deserves special mention. Created in 1969, this was the cornerstone of the new São Paulo MAM, aiming to form its new collection through awards and donations from artists participating in the exhibitions. In 1970, the rotation criterion was adopted among the different "genres" of the visual arts: Painting, Drawing and Printmaking, and Sculpture and Object. The 1971, 1974, 1977 and 1980 Panoramas are addressed, specifically on Drawing and Printmaking. At a national level, each Panorama created meanings for the network of relations of printmaking and its authors. It stressed its uniqueness in building perceptual frameworks and a worldview.

Key words

Modern printmaking. Art field. Exhibition. São Paulo

A partir dos anos 50, a cidade de São Paulo foi palco da criação de ateliês de gravura, envolvidos na pesquisa de processos e materiais que estendessem as possibilidades de criação neste meio expressivo. Tais espaços justificam a intensa produção dos artistas gravadores.

Para além de lugar do ensino moderno da gravura artística, ensino com respectivas singularidades, São Paulo constituiu um território cultural que garantiu a visibilidade nacional dessa produção. Mostras individuais ou coletivas foram articuladas promovendo a legitimação e consagração da gravura artística, no vasto campo das artes visuais.

Pensar tal produção, nestes termos, implica o reconhecimento do papel desempenhado pela mostra "Panorama de Arte Atual Brasileira", organizada em 1969, pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.[1]

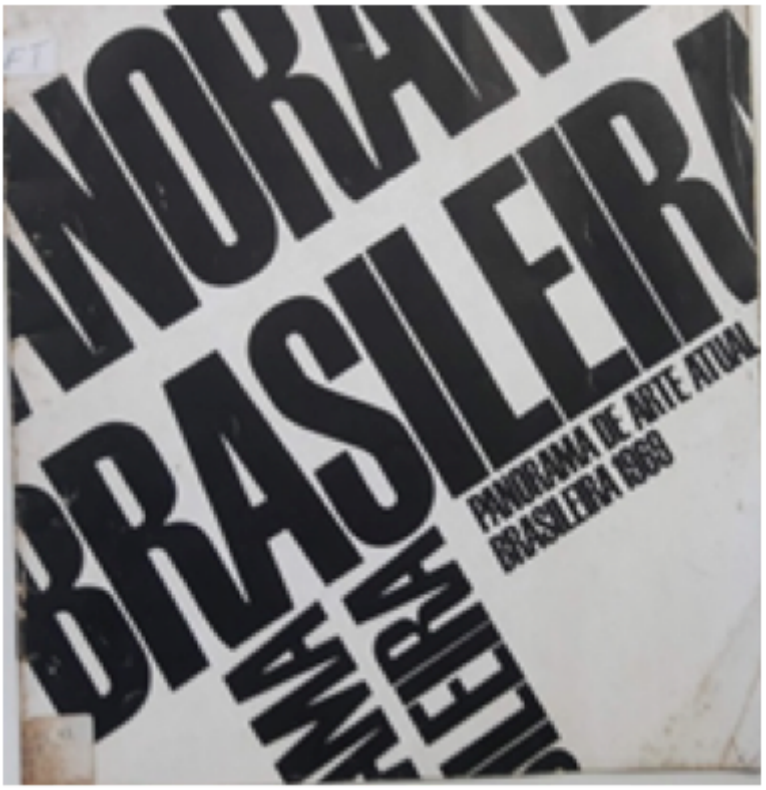


Fig. 1 – Catálogo Panorama da Arte Atual Brasileira, 1969.

Foi com o "Panorama de Arte Atual Brasileira "que o Museu de Arte Moderna de São Paulo inaugurou sua sede social no Ibirapuera, em abril de 1969. Tratava-se de empreendimento destinado a se repetir anualmente, investindo, portanto, o caráter de atividade do Museu, a qual iria, de certa maneira, balizar o programa geral de realizações." (Almeida, 1971:sp) [2]

O Panorama nasceu de uma crise do Museu, derivada da dissolução e liquidação da Sociedade Civil Museu de Arte Moderna, decisão tomada na Assembleia de 23 de janeiro de 1963, embora mantivesse sua respectiva personalidade jurídica. Tal decisão

[1] - Inaugurada em 22 de abril, a mostra estendeu-se por seis meses, expondo 552 obras de 102 artistas, dos quais 21 gravadores. Os artistas estavam assim distribuídos: Pintura, 52; Desenho, 21; Gravura, 21; Escultura /objetos, 5; Tapeçaria, 3. Participaram, entre outros gravadores: Anna Bella Geiger, Anna Letycia, Dorothy Bastos, Edith Behring, Fayga Ostrower, Marcelo Grassmann, Hansen Bahia, Maria Bonomi, Miriam Chiaverini, Newton Cavalcanti, Odetto Guersoni, Paulo Menten, Yara Tupinambá.

[2] - Paulo Mendes de Almeida In: PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA .*Catálogo*, 1971,sp

provocou reação de um grupo de membros do MAM[3] que buscou, sobretudo, recompor um acervo próprio expressivo da arte brasileira, uma vez que seu acervo fora doado por Ciccillo Matarazzo, ao MAC (Museu de Arte Contemporânea da USP).[4]

No percurso de 50 anos, o evento mantém-se até os dias atuais, em 2019 em sua 36ª edição, tendo sofrido reestruturação em sua sistemática original e adequações aos tempos contemporâneos.[5]

Na segunda edição, em 1970, foi estabelecido o critério de rodízio entre os diferentes "gêneros" das artes visuais, face à dimensão do espaço expositivo para tão numerosa produção. Iniciou-se com a Pintura, seguido do Desenho e Gravura e, finalmente, da Escultura e Objeto.

Interessam-nos os Panoramas de 1971, 1974,1977 e 1980, específicos do Desenho e Gravura, situados no recorte temporal da ativação da gravura artística no eixo Rio-São Paulo, período histórico de nossas pesquisas, análises e produção de sentido.

Em junho de1971, o III Panorama desdobrou-se em 2 "panoramas" exibidos simultaneamente mas com premiação patrocinada pela Loteria Federal (no valor de 15mil cruzeiros) dentro de cada setor, separadamente".[6]

A sistemática da escolha dos expositores dava-se exclusivamente por convite da Comissão de Arte. Quanto aos critérios que balizavam as escolhas, Paulo Mendes comentou: [...]"essa orientação tem consistido em auscultar o pensamento da crítica nacional, na consulta a artigos, pronunciamentos e referências várias das personalidades mais representativas no trato das atividades artísticas no País, sem que isso elida ou impeça a nossa própria contribuição pessoal, como responsáveis diretos pelo empreendimento."[7]

Nesta edição, foi vencedora na gravura, Maria Bonomi.[8] Uma exposição de Lívio Abramo, em 1953, no MAM paulista, despertara sua curiosidade pela xilogravura, tendo buscado sua orientação e, posteriormente em Nova Iorque, a do mestre chinês Seong Moy para o uso da cor na xilogravura.[9]

As xilogravuras premiadas no Panorama de 1971, datadas de 1970, intitulam-se: Balada do Terror, Codex, Plena Engrenagem, U Sheridan e Salvo Conduto. Preferindo a ação na madeira, a artista se justifica "A xilografia me traduz melhor, pois me limita ao

[3] - Um grupo expressivo de inconformados com tal decisão reuniu-se no mesmo ano, em 16 de maio, decidindo em nova Assembleia pela criação de condições para o reerguimento do Museu. Uma Comissão de Reestruturação foi eleita para entre outras coisa, recompor um novo acervo próprio da arte brasileira, propiciando ao Museu participação no circuito da produção artística contemporânea.

[4]- Com o apoio do então Prefeito de São Paulo, Faria Lima, conseguiu-se uma nova sede para o MAM, o prédio localizado no Parque Ibirapuera, adaptado por Lina Bo Bardi, espaço integrado aos jardins do paisagista Roberto Burle Marx.

[5] - Em 1984, o 15º Panorama, passou a chamar o evento que envolvia a gravura e o desenho, de "Arte sobre Papel" e, em 1990, "Papel (desenho, gravura, papel como meio, livro de artista)"; em 1985, o setor escultura passou a ser denominado, "Formas Tridimensionais"; em 1995, foi suprimido o termo "Atual" passando a "Panorama da Arte Brasileira", tendo sido uma exposição itinerante (montagem também no MAM/Rio); em 1999, a Comissão de Arte foi extinta, tendo sido substituída somente em 2002, pelo Conselho Consultivo de Artes Plásticas; em 2001, passa a ter curadores, exposição sem o titulo e sem premiação oficial mas apenas aquisição de obras pelo MAM/SP e periodicidade bienal; em 2003, não houve obras doadas ou adquiridas pelo Museu, a mostra foi itinerante (Rio, Recife, Vigo na Espanha, Bogotá), manteve-se a curadoria com o Conselho Consultivo de Artes Plásticas; em 2005, volta a ter obras adquiridas / doadas; de 2005 a 2019, recebeu títulos livres dados pelas respectivas curadorias.

[6]- Participaram 111 expositores, dos quais 47 com Gravura, totalizando 478 obras expostas.

[7] - PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA. Desenho e Gravura 1974. *Catálogo*. Museu de Arte Moderna de São Paulo / São Paulo, sp.

[8]8- Comissão de Premiação: Antonio Bento, Carlos Cavalcanti, Clarival do Prado Valladares, Ferreira Gullar, Flávio de Aquino, Frederico Morais, Geraldo Ferraz, José Roberto Teixeira Leite e Paulo Mendes de Almeida-

[9] - Formação em São Paulo, além de Lívio Abramo, com Yolanda Mohalyi, Karl Plattner; na Itália com Emílio Vedova; em Nova Iorque, além de Seong Moy, também com Tânia Gorrman, Weinberger, Hans Müller, Meyer Shapiro e, no Rio de Janeiro, com Johnny Friedlaender .

essencial." [...] Sendo "subtração", pensa-se no que fica e não no que se põe." Além de suporte de seus impulsos gráficos, a madeira-matriz constitui parte fundamental da estruturação da composição, liberada de enquadramentos tradicionais, um módulo em justaposições e sobreposições, agente das tensões do trabalho numa espacialidade monumental, que se impõe pela cor. A artista faz tiragens baixas (6 a 10 cópias) para preservar a qualidade da madeira, suas fibras e sulcos.

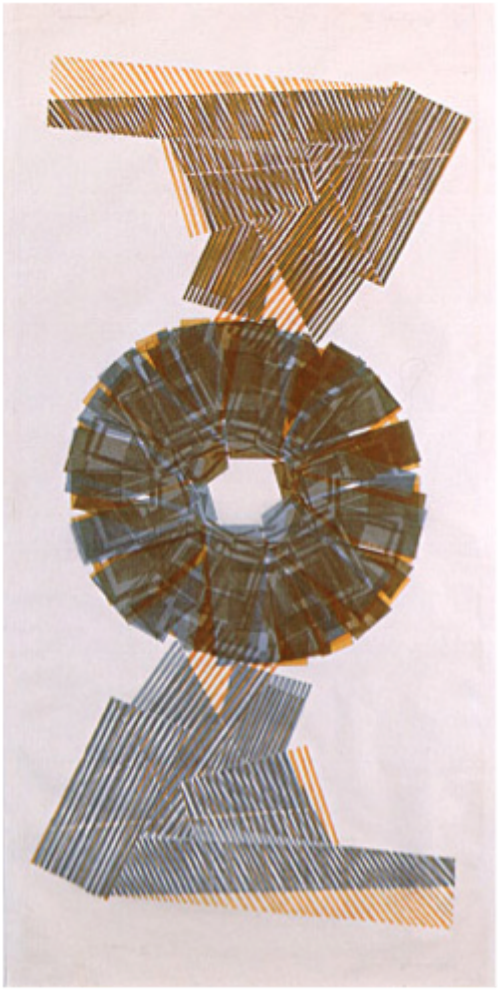


Fig.2 - Plena engrenagem, 1970, 100x235cm,Maria Bonomi. Acervo MAM/ São Paulo

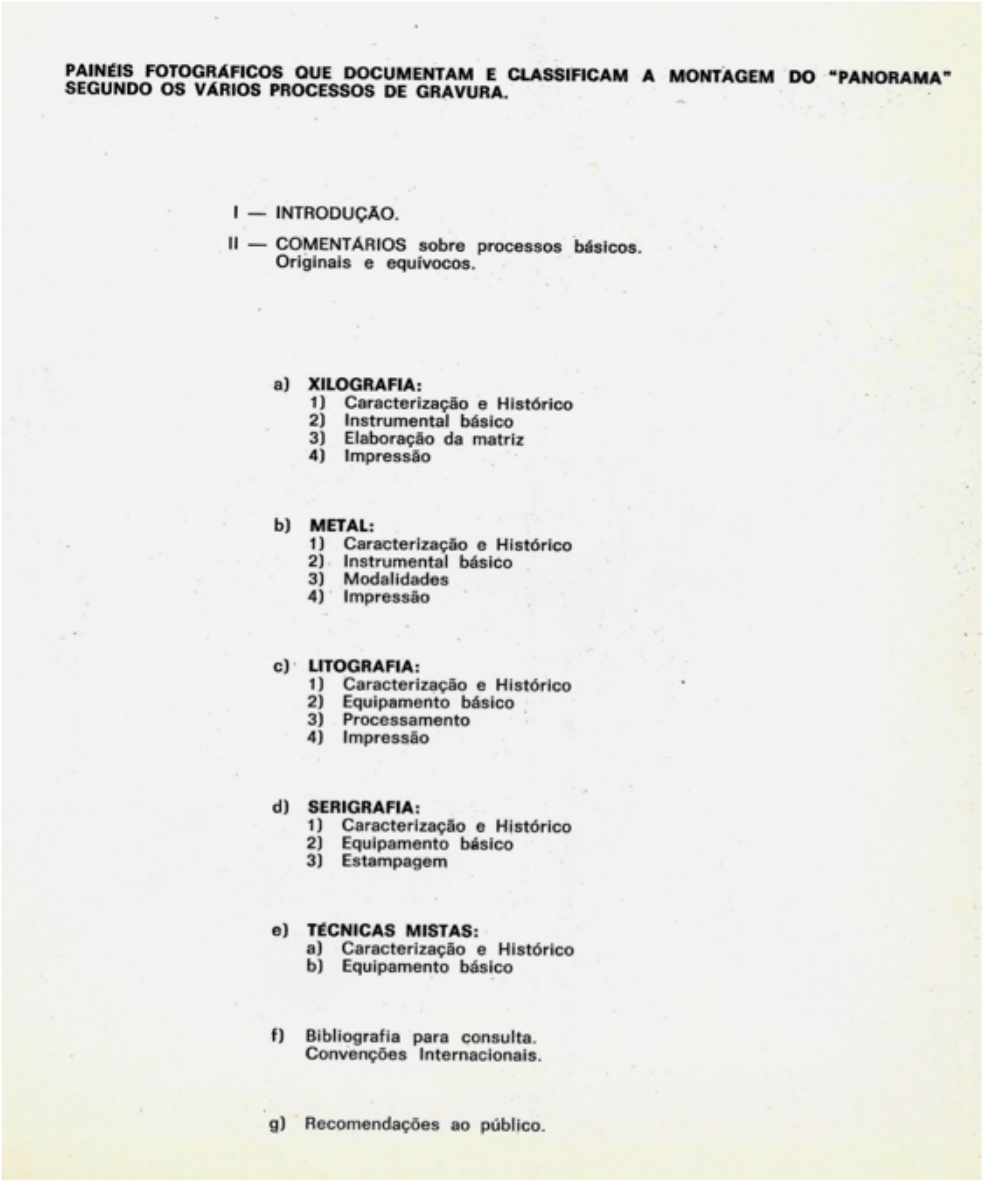
Os títulos não são o nome da gravura mas "definem o nome de uma ideia." São derivados de sugestões da realidade como anotações e registros, viagens, filmes, noticias de jornal, histórias e conversas, objetos vistos e fatos vividos compondo o arcabouço formal. Sobre sua prática artística, Bonomi declarou: "De todas as gravuras que fiz até hoje, nenhuma foi imaginada: eu sempre a vi."[10] Uma prática libertária da gravura abre-se para uma infinidade de possibilidades que estruturam sua poética, até os dias de hoje.

No Panorama de outubro de 1974[11], foram oferecidos quatro prêmios, dois para cada setor: dois Prêmios MAM "de consagração", para Gravura e para Desenho, e dois Prêmios "Estímulo" da Caixa Econômica Federal destinados aos artistas mais jovens".[12]

[10]- BONOMI, Maria. In ARAUJO, Olívio Tavares. Fala Maria Bonomi, *Vida das Artes*, São Paulo, 4/09/1975.
[11] - Inaugurada em 17 de outubro, a exposição estendeu-se por três meses. Do conjunto de 114 artistas, 55 eram gravadores, (no total, 423 trabalhos).
[12] - Com valores de 5 mil e15 mil cruzeiros, respectivamente.

O prêmio "estímulo" fora criado em 1972, provocado por uma carta de Franz Weissmann à Diretoria do MAM, na qual declinava do convite recebido para participar do Panorama daquele ano, voltado para a Escultura e Objeto. Artista com reconhecida trajetória de expressão nacional, considerava antiético concorrer a um prêmio único o que dificultaria a premiação dos jovens. A diretoria considerando pertinente sua argumentação e, sensível à sua posição, criou o Prêmio Estímulo, destinado a artistas em início de carreira.

Nesta nova estrutura, em 1974, foram premiados Anna Letycia e Danúbio Gonçalves.[13] Chamou atenção o aspecto didático desta edição. Foram organizados painéis fotográficos que documentaram e classificaram a montagem da exposição segundo os vários processos de gravura, tais como xilografia, metal, litografia, serigrafia e técnicas mistas. Os painéis ainda contemplavam informações sobre as Convenções Internacionais que regem a produção e comercialização de gravuras.



PAINÉIS FOTOGRÁFICOS QUE DOCUMENTAM E CLASSIFICAM A MONTAGEM DO "PANORAMA" SEGUNDO OS VÁRIOS PROCESSOS DE GRAVURA.

I — INTRODUÇÃO.

II — COMENTÁRIOS sobre processos básicos. Originais e equívocos.

a) **XILOGRAFIA:**
1) Caracterização e Histórico
2) Instrumental básico
3) Elaboração da matriz
4) Impressão

b) **METAL:**
1) Caracterização e Histórico
2) Instrumental básico
3) Modalidades
4) Impressão

c) **LITOGRAFIA:**
1) Caracterização e Histórico
2) Equipamento básico
3) Processamento
4) Impressão

d) **SERIGRAFIA:**
1) Caracterização e Histórico
2) Equipamento básico
3) Estampagem

e) **TÉCNICAS MISTAS:**
a) Caracterização e Histórico
b) Equipamento básico

f) Bibliografia para consulta. Convenções Internacionais.

g) Recomendações ao público.

Fig. 3 – Painéis Didáticos- Listagem apresentada no Catálogo do Panorama de 1974.

[13] - Fizeram parte da Comissão de Premiação, personalidades como Carlos Scarinci, Jacob Klintowitz, José Simeão Leal, Paulo Mendes de Almeida, Quirino Campofiorito.

Anna Letycia, tinha consagrada uma carreira, bem sucedida,[14] iniciada nos anos 1950, que merecera o reconhecimento com a premiação de Viagem ao País (1958) e ao Exterior (1962) do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.

Anna Letycia apresentou 4 gravuras, 3 das quais trabalhadas em ponta-seca,(2 em relevo) técnica que preferia e que permaneceu constante em sua prática artística. Todas intituladas Gravura. Sua obra desenvolveu-se em torno de um repertório visual que incluiu frutas, plantas, formigas, cavalos, caracóis e tatus.

Fig. 4- Gravura,1974, Anna Letycia, aquatinta em cores, 75x55cm. Acervo MAM/SP.

Nestas gravuras, transformou os caracóis em espirais, caracóis recortados, módulos que repetia em suas obras, submetidos a uma estruturação geométrica. Explorou o relevo, o suporte papel participando da imagem interessada em potencializar a matéria numa espacialidade imaginativa. Formas depuradas, pois não lhe interessava o propósito realista da representação. Integram-se vivências interiores constituídas de reminiscências da infância, das brincadeiras infantis com os caramujos no quintal da casa em Teresópolis- e a percepção exterior. O percebido torna-se um tecido contínuo entre o ser e o mundo.

A escolha do gaúcho Danúbio Gonçalves (1925-2019), falecido em abril deste ano de 2019, para o "Prêmio Estímulo" destinado aos mais jovens, causou-nos um certo estranhamento, se considerada a natureza e o objetivo desta premiação. Danúbio como gravador já desfrutava de visibilidade nacional.[15] Fora premiado em 1953 com Viagem ao país no Salão de Arte Moderna. No início dos anos 70, em plena maturidade, ensinava Gravura na UFRGS.

[14] - Desenho e pintura foram um caminho inicial, enquanto Anna Letycia frequentou a Associação Brasileira de Desenho, no Rio de Janeiro. Seu aprendizado em gravura em metal deu-se sob a orientação de Iberê Camargo, em 1954 e na xilogravura, com Goeldi, na Escolinha de Arte do Brasil. Frequentou o curso inaugural de Friedlaender no MAM-Rio em 1959, tendo sido assistente de Edith Behring neste núcleo de ensino em dois períodos (1961/63 e 1865/69).

[15] - Aprendera gravura em metal com Carlos Oswald e xilogravura com Axl Leskoschek, nos anos 40, no Rio de Janeiro e, em Porto Alegre, litografia com Marcelo Grassmann. Na década de 1950, desenvolveu atividades junto aos Clubes de Gravura de Bagé (do qual participou da fundação) e ao de Porto Alegre. Foi responsável pelo ensino de gravura no Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

Nas litografias premiadas, as imagens distanciam-se do tratamento dado as suas xilogravuras dos anos 50, comprometidas com o esteticismo político da criação engajada dos Clubes de Gravura de Bagé e de Porto Alegre. Definidas pelo próprio artista como "trabalhos dos gravadores brasileiros que estão voltados para seus problemas e sua luta."[16]

Imagens também vinculadas à realidade, porém uma figuração não mais representativa, mas alusiva ao cotidiano e à realidade urbana. Datadas de 1973, com títulos como Demoiselle, Habitat, Hora Sete na Capital do Mundo e Monalisa, captam o poder mágico das coisas contemporâneas, situando-se em outra possibilidade poética que se opera também, em outro meio de expressão, a litografia.

Fig. 5 - Hora Sete na Capital do Mundo, 1973, Danúbio Gonçalves litografia, 65x48cm. Acervo MAM/SP.

Tratava-se, na verdade, de estímulo à nova fase de produção. Fantasia e realidade se conjugam numa espacialidade simbólica e fragmentária. Arranjos de cenas se assentam em superfícies vaporosas, manchas fluem ordenando a possibilidade do caótico. Danúbio manifesta-se mais crítico, com um repertório de imagens creditadas à cultura de massa, um mosaico da mitologia do cotidiano, destilando para o observador compromissos morais e políticos em sua experiência de mundo.

No IX Panorama de 1977, com exposição[17] inaugurada em meados de dezembro, foram premiados o artista baiano Emanoel Araújo (1940), com o prêmio maior e a mineira Ivone Couto (1949), com o de estímulo.[18]

Na apresentação do catálogo, Arthur Otávio Pacheco, um dos membros da Comissão de Arte, fez um destaque ao campo da gravura:

> "De todas as técnicas, a gravura, a única que foi dito com muita propriedade, não acrescenta matéria ao suporte, mas dele a retira, não

[16] - Danúbio em depoimento. In: Mayra, 2007: 96.
[17] Apresentou 412 obras. Dos 140 expositores, 62 eram artistas gravadores, cada um apresentando, em média, três trabalhos.
[18] - Comissão de Premiação: Clarival do Prado Valladares, Eduardo Rocha Virmont, Ferreira Gullar, Márcio Sampaio, Wolfgang Pfeiffer.

> enseja preocupações, porquanto é sabido vir mantendo sua qualidade e revelando valores em virtude, possivelmente da multiplicação dos cursos, o que se pode atribuir ao dinamismo que tem caracterizado os gravadores já consagrados." (Pacheco, 1977:sp)

Tinha razão Pacheco, pois a criação de núcleos de ensino, ateliês livres ou institucionais[19], constituiu uma instância fundante e responsável pela vitalidade que a gravura apresentou, nos anos 1950-70. Os núcleos de formação foram e são considerados significativas instâncias do campo artístico da gravura. Com os demais agentes de celebração e legitimação, como o Panorama, atuam numa verdadeira "alquimia simbólica" (BOURDIEU, 1996:196). Integram valor e sentido às obras produzidas pelo artista. Fundamentam práticas artísticas de mestres e discípulos no tratamento moderno das poéticas gravadas, estimulando atitudes crítica e reflexiva.

Emanoel Araújo, reconhecido nacionalmente por suas gravuras,[20] por exemplo, fora aluno livre de Henrique Oswald, na Escola de Belas Artes da Bahia, em 1960. Pretendia ser arquiteto. Buscou a xilogravura. O entalhe na madeira há muito conquistara sua imaginação. Reminiscência da infância. Trabalhara na decoração de móveis desde os nove anos.

As obras premiadas, em xilogravura em cores[21], intitulavam-se Suite Afriquia I, II,III, todas de 1977. A cor constitui o solo sobre o qual as variadas formas e fibras da madeira criam uma espacialidade monumental, se pensada a tradição da gravura. Dimensões bem resolvidas para quem produzira cartazes e cenários para teatro.

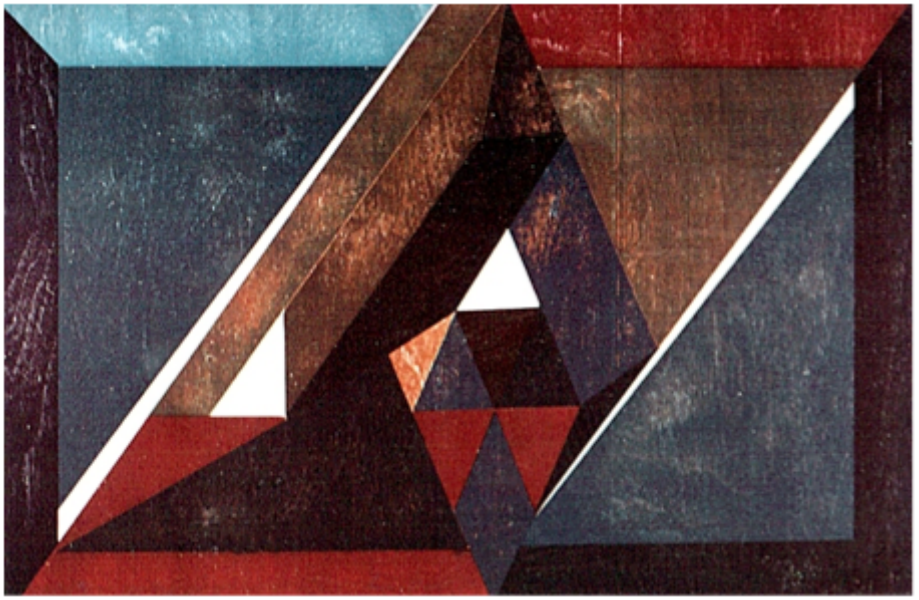


Fig. 6 – Suite Afriquia II, 1977, Emanoel Araújo, xilogravura, 76cmx120cm.
Acervo MAM/SP.

[19] - Escola Livre de Artes Plásticas no MASP(1951); o núcleo da gravura, da Escola de Artesanato, criado em1952; o Estúdio Gravura, criado por Lívio Abramo, em 1960, em parceria com sua ex-aluna Maria Bonomi; a Oficina de Gravura na Escola de Artes da Fundação Armando Alvares Penteado/FAAP, em 1961; ateliês do Liceu de Artes e Ofícios, da Escola de Belas Artes e da Escola de Comunicação e Artes da USP.

[20] Entre outras, na II Exposição da Jovem Gravura Nacional (1966-MAC/SP), no Resumo JB (1970-Rio de Janeiro), Melhor Gravador do Ano (ABCA-São Paulo) e a importante Medalha de Ouro na III Bienal de Gráfica de Florença, !972, Itália.

[21] - Dezenove artistas apresentaram obras em xilogravura.

Emanoel rompe com o preconceito de que a gravura é uma arte intimista. A seu ver, a xilogravura atravessada pela ação de Goeldi, era trágica demais. Daí imprimir a seus trabalhos uma estabilidade pela via construtiva, aliada a uma potência tonal. O espaço nasce colorido e se impõe. Para seus críticos, uma gravura decorativa, o que ele refuta, ao afirmar: "Minha cor extrapola [...] o formalismo dos artistas mais concretistas ou mais construtivistas. Existe o lado que é uma coisa minha, negra, que veio surgindo. Não é algo com intenção [...] O negro em mim foi surgindo ao lado dessa coisa barroca. Penso ser algo inteiramente subjetivo.[...] Considero-me muito mais baiano do que africano. No meu trabalho há uma ligação com a Bahia barroca". (FERREIRA&TAVORA:1997:116)

Quanto à artista mineira Ivone Couto (1949), recebeu reconhecimento e estímulo em um universo de 62 gravadores. A partir da década de 1970, participara intensamente de eventos locais, exposições individuais ou coletivas, e esteve presente no 5º Salão Paulista de Arte Contemporânea em São Paulo/SP (1974), e no Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, 1975.

Fig. 7- Sem título, I, 1977, Ivone Couto, litografia, 95x75cm. Acervo MAM/SP

Suas obras premiadas são litografias[22], técnica que aprendera com João Quaglia, e se aprofundara em curso de especialização com Lotus Lobo. Cursou na Escola de Belas Artes

[22] - Oito artistas apresentaram obras em litografia.

as artes gráficas e gravura em metal, na Fundação Guignard, em Belo Horizonte. A produção premiada, sem título, data do mesmo ano de realização do Panorama, 1977. [23]

Em 1980, no XII Panorama, exposição inaugurada em novembro Gilvan Samico (1928-2013), artista pernambucano e Marlene Hori (1939), paulista, foram os escolhidos. A mostra, com 325 obras e 108 artistas, apresentou mudanças em sua organização: além de convite a artistas de "excelência comprovada", foram abertas inscrições livres à participação, submetidas ao júri de seleção. Luiz Seráphico, membro presidente da diretoria do MAM, justificou a nova sistemática: "[...] havia artistas convidados que não compareciam por razões próprias. Pareceu à Comissão de Arte [24] ser esta medida democrática" para afastar as críticas ao evento que apontavam tanto ausências de consagrados quanto a necessária admissão dos talentos jovens menos conhecidos. (SERÁPHICO,1980:sp)[25]

Samico apresentou três xilogravuras, meio de expressão de toda uma vida. Desde 1952 estava envolvido com a gravura, embora autodidata em pintura, nos inícios da carreira.[26] Em gravura, fora aluno nos anos 50, de Lívio Abramo e de Goeldi, um privilégio.[27] Dez anos depois, em 1968 obteve o cobiçado Prêmio Viagem ao Exterior, no Salão Nacional de Arte Moderna. No início dos anos 1970, envolveu-se com o Movimento Armorial liderado por Ariano Suassuna, aproximando-se do romanceiro popular nordestino, caracterizando sua refinada xilogravura, exemplos presentes nesse Panorama: O Encontro (1978), O Guardião (1979) e O outro Lado do Rio (1980).Como afirmou Roberto Pontual, "O Nordeste permanece ali, armando sua linguagem." (PONTUAL, 2013:404).

Simplicidade, fantasia e controle habitam as xilogravuras de Samico. As imagens emergem rigidamente compartimentadas, uma organização geométrica correspondendo à simultaneidade de múltiplos planos temporais.

Com incisão extremamente cerebral confere à gravura clareza e uma tranquilidade do espaço mitomágico. A simetria é semântica como de resto em suas gravuras. Ali estão homens e mulheres, personagens legendários, figuras prenhes de sentidos e simbologias, distribuídas numa espacialidade onde a simetria sugere um tempo longo, permanente e imemorial. A gravura de Samico contém uma exigência ética que se liga às tradições populares, as mais coletivas, as mais anônimas. Leva em conta o desconhecido formidável. Uma presença atualizada do artista em contraponto às silenciosas memórias arcaicas.

Neste Panorama de 1980, apenas três artistas participaram com trabalhos em xilogravura, contando com Samico. Por outro lado, pontificaram obras nas mais diversas técnicas do metal, criações de 20 artistas, na quais se incluíam os trabalhos de Marlene Hori (1939), "prêmio estímulo".

---

[23]- Com relação as suas gravuras premiadas, no acervo do MAM/SP, apenas uma delas tem a imagem disponibilizada.

[24] - Danilo Di Prete, Diná Lopes Coelho, Fábio Magalhães, Fernando Cerqueira Lima, José Nemirovsky, Luiz Antonio Seráphico e Norberto Nicola.

[25] - In: PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA 1980 *CATÁLOGO*, SP

[26] - Neste ano fundara com outros artistas o Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna de Recife, projeto de Abelardo da Hora.

[27] - Aprendeu xilogravura em São Paulo em 1957,com Lívio Abramo, na Escola de Artesanato do MAM/SP. No ano posterior, no Rio de Janeiro, foi aluno de Oswaldo Goeldi no Curso livre de Especialização em Gravura, na Escola Nacional de Belas Artes.

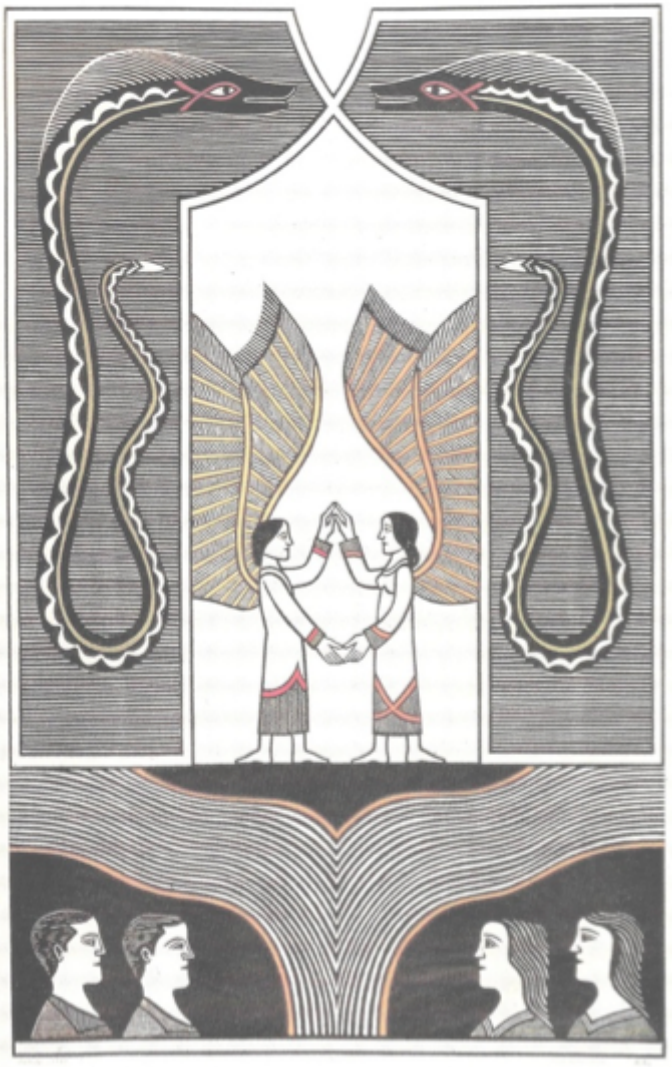


Fig. 8- O encontro, 1978, Gilvan Samico, xilogravura, 73,5x50cm. Acervo MAM/SP.

Foi através de uma bolsa de estudos oferecida pela Escolinha de Arte do Brasil que a artista paulista se aprofundou na gravura em metal, sob a orientação da artista Marília Rodrigues, no Rio de Janeiro.

Marlene participara dos Panoramas de 1974 e 1977. Recebera o 1º Prêmio de Gravura no Salão Carioca de Arte de 1977. Esteve no 1º Salão Nacional de Artes Plásticas e, em sua 3ª edição (1978). Participou ainda, em 1978, da 1ª Mostra Anual de Gravura da Cidade de Curitiba. Suas obras premiadas não possuem títulos e conjugam as técnicas da água-forte e água-tinta. Das imagens das obras premiadas, apenas uma está identificada como acervo do MAM/SP, porém a reprodução da imagem não está autorizada.

Com a mostra "Panorama de Arte Atual Brasileira", foi possível, como pensado em sua criação em 1969, a formação de um novo acervo constituído a partir das premiações e doações dos artistas participantes de suas edições. No conjunto dos Panoramas, contabiliza-se a entrada de 255 obras para o acervo do MAM/SP.

Fig. 9 – Catálogos Panoramas da Arte Atual Brasileira de 1971,1974,1978 e 1980.Acervo Maria Luisa Tavora.

Os quatro panoramas são entendidos como agentes de celebração e legitimação das práticas e representações artísticas (Bourdieu), no período da ativação da gravura, anos 1960-70. Sua sistemática, de convidar os artistas situados em todas as regiões do Brasil, "a partir de leitura e do contato com críticos locais", produzia também o espelhamento de outra importante instância do campo artístico, a crítica de arte, não deixando "escapar talentos em formação, merecedores de apreciação crítica." Estes fundamentaram as práticas artísticas de mestres e discípulos voltadas para a internalização de uma atitude crítica e reflexiva no tratamento moderno das poéticas gravadas.

Em 2008, no período de 31 de janeiro a 23 de março, foi realizada a mostra "Panorama dos Panoramas", que apresentou uma centena de obras que integravam o

acervo do MAM/SP. Neste conjunto, o gravador Marcelo Grassmann (1925-2013) e o escultor Hisao Ohara (1932-1989) foram premiados. Com curadoria de Ricardo Resende, foi um evento histórico e singular, oportunidade de identificar, analisar e discutir os diferentes critérios, instrumentos analíticos e questões artísticas próprias a cada momento de sua realização. A expansão e a transformação de vários aspectos da linguagem da gravura tiveram um diálogo de reconhecimento.

Cada Panorama representou possibilidades de criação de sentido para a rede de relações nas quais se inseriu a obra e seus autores, de modo a destacar o lugar da singularidade da gravura na construção de esquemas de percepção e visão de mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Radha. Renina Katz - ares e lugares. *Catálogo*, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

A GRAVURA brasileira na Coleção Mônica e George Kornis.*Catálogo*. Caixa Cultural. 2007/2008.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo Perspectiva, 1982.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FERREIRA, Heloisa Pires & TAVORA, Maria Luisa Luz. (Org.) *Gravura brasileira hoje: depoimentos*. Vol.III, Rio de Janeiro: Oficina de Gravura do SESC Tijuca, 1997.

_____. *Gravura brasileira hoje: depoimentos*. Vol.I - SESC Regional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1995.

GRAVURA Arte Brasileira do Século XX. Textos de Leon Kossovitch, Mayra Laudanna e Ricardo Resende: apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Cosac & Naify. Itaú Cultural, 2000.

GRAVURA em campo expandido. *Catálogo*, Pinacoteca de São Paulo, 2012.

LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*/Mayra Laudanna (org.) São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA. Desenho e Gravura 1971. *Catálogo*. Museu de Arte Moderna de São Paulo / São Paulo.

PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA. Desenho e Gravura 1974. *Catálogo*. Museu de Arte Moderna de São Paulo / São Paulo.

PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA. Desenho e Gravura 1977. *Catálogo*. Museu de Arte Moderna de São Paulo / São Paulo.

PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA. Desenho e Gravura 1980.*Catálogo*. Museu de Arte Moderna de São Paulo/ São Paulo.

ROBERTO PONTUAL: obra crítica. Organização Izabela Pucu, Jacqueline Medeiros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue,2013.

SAMICO: 40 anos. Texto de Frederico de Morais e ariano Suassuna- Rio de Janeiro: CCBB, 1997.*Catálogo*.

O Possível Pode ser Também Desejável
O Catálogo *Raisonné* de Eliseu Visconti

Mirian N. Seraphim
CBHA, Projeto Eliseu Visconti

RESUMO
Em tempos de educação, cultura, arte e pesquisa tão dramaticamente desvalorizadas e até questionadas, não se pode esperar recursos para financiar a necessária e urgente publicação dos catálogos *raisonnés* dos nossos artistas, em volumosos impressos de alta qualidade. Felizmente, a alternativa possível dos catálogos *online* mostra-se muito eficiente em alcançar seus objetivos. Torna-se até preferível, pela possibilidade dos acréscimos e correções que se fazem necessários ao longo do tempo, uma vez que a história é dinâmica, mudando constantemente a partir de novas pesquisas. É o que se pode verificar no exemplo do Catálogo *Raisonné* de Eliseu Visconti, em seu *site* oficial.

Palavras-chave
Catálogo *Raisonné*. Eliseu Visconti. Publicação *online*.

*

ABSTRACT
In times of education, culture, art, and research so dramatically undervalued and even questioned, no resources can be expected to fund the necessary and urgent publication of our artists' *raisonnés* catalogues in high-quality voluminous print. Fortunately, the possible alternative to online catalogs is very effective in achieving your goals. It is even preferable, because of the possibility of additions and corrections that are necessary over time, since History is dynamic, constantly changing from new research. This is what can be seen in the example of the *Raisonné* Catalog of Eliseu Visconti, on its official website.

Keywords
Raisonné Catalogue. Eliseu Visconti. Online publication.

Uma pesquisa de vinte anos merece a melhor e mais completa publicação, o que no caso da obra dos pintores brasileiros se reveste também de um caráter de urgência, devido à quase total inexistência de seus catálogos *raisonnés*. Não é fácil enfrentar a escassez dos recursos de apoio e financiamento à pesquisa. O Projeto Eliseu Visconti, criado em 2005 com o objetivo de preservar e divulgar a obra do pintor, por vários anos, tentou patrocínio junto à Petrobrás para a publicação de um catálogo *raisonné* impresso, visto que a pesquisa sobre a obra do pintor já estava há anos em andamento, inclusive com os trabalhos da Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, desde 2008. Em 2011, enquanto se esperava a aprovação dos projetos que solicitavam o patrocínio, foi lançado o catálogo de obras de Eliseu Visconti acoplado ao site oficial do pintor[1], que estava no ar desde 2005. Constava apenas de imagens das obras com suas fichas catalográficas básicas, mas já era alimentado periodicamente com as obras que a Comissão de Autenticação ia aprovando a cada três ou quatro meses.

Quando, em 2016, a situação do país se deteriorou atingindo também a cultura, as esperanças em relação ao patrocínio se arrefeceram e então, buscou-se uma alternativa que pudesse caber no orçamento de parcos recursos da Associação Cultural Eliseu Visconti, criada em 2008 para representar como pessoa jurídica as atividades do Projeto. O site oficial do pintor já estava defasado à esta altura, pois não contemplava sua visualização nos novos dispositivos de acesso à internet, e precisava de uma plataforma mais moderna. Nessa atualização, ampliaram-se suas possibilidades, para que o site abarcasse também um catálogo *raisonné*, o mais completo possível.

Assim, a partir de março de 2017, o técnico em informática, responsável pelo novo site oficial de Eliseu Visconti, iniciou a transferência de todo o conteúdo da plataforma antiga para a nova. Em seguida, a custo zero, começa lentamente a alimentação do seu Catálogo *Raisonné*, através da incorporação de novas imagens e das informações coletadas ao longo de todos esses anos, por pesquisadores acadêmicos e pelo neto do pintor, Tobias Stourdzé Visconti, idealizador e diretor do Projeto. Nada se compara à publicação de um catálogo *raisonné* em vários volumes de grande formato, em papel especial, capa dura e imagens belíssimas, mas um catálogo *online* tem também várias vantagens, além de atender perfeitamente ao objetivo deste tipo de publicação.

Meu orientador Jorge Coli dizia que a principal ferramenta de um historiador da arte era uma grande mesa. É onde se podiam espalhar reproduções de obras em livros, revistas, cartões, e assim, analisar e comparar imagens, associando-as. Na era digital, essa grande mesa foi substituída pelo ecrã do computador. Foi para facilitar essa atividade, que o Centro de História da Arte e Arqueologia da Unicamp criou o Warburg – Banco comparativo de imagens[2]. Também o Catálogo *Raisonné* de Eliseu Visconti adotou esse princípio no seu ferramental, possibilitando não só a associação entre diversas de suas obras, mas também com fotografias, publicações e documentos em geral.

Em todas as fichas catalográficas das obras, cujos códigos[3] do catálogo antigo foram mantidos, podem ser acrescentadas, na parte inferior, miniaturas de outras obras de Visconti a elas relacionadas, como estudos ou aquelas que apresentem associações em termos de gestos, composição, elementos, local, personagem, tema, etc. Por exemplo, na ficha da obra *Tobias no bosque* [P496], destacam-se outras três pinturas [P438; P449; P471] que representam o mesmo local que serve de fundo à figura. Esta pintura apresenta um elemento capaz de identificar Tobias, o filho mais velho do pintor, neste período de Saint Hubert: o chapéu branco de abas moles, que pode ser visto em outras

[1] Disponível em: www.eliseuvisconti.com.br.
[2] Disponível em: www.unicamp.br/chaa/warburg.php.
[3] As letras que precedem à numeração dos códigos das obras correspondem a: P = pinturas a óleo; A = aquarelas e afins; D = desenhos; CD = cadernos de anotações e esboços.

pinturas [P101; P405; P428]. Numa das três miniaturas apresentadas com o mesmo elemento [P428], porém, o chapeuzinho não é identificado facilmente, sendo necessário abrir a ficha da obra correspondente, o que é feito num acesso imediato através da própria miniatura. Clicando na imagem principal da ficha, abre-se uma imagem maior, para melhor visualização e *download*. Ainda é possível observar detalhes através do recurso da lupa, que é acionado automaticamente, bastando passar o cursor pela imagem, naquelas disponíveis em alta definição, ou seja, sempre que uma imagem aberta é maior do que o tamanho que o ecrã possibilita visualizar. Este recurso pode ser visto tanto nas imagens das obras, como nas de documentos anexados aos comentários através de *links*. Como no caso de uma foto que mostra, na parede do atelier de Visconti, uma pintura não localizada atualmente, em que pode ser visto o mesmo chapeuzinho branco, identificando Tobias.

Fig. 1. Detalhe aumentado pelo recurso da lupa, em foto anexada à ficha de uma obra no Catálogo *Raisonné online* de Visconti (*Print* de tela).

As fichas catalográficas, além de apresentarem os dados fundamentais das obras e um comentário a elas, abrem espaço para o acesso rápido à lista de outras obras de Visconti, que participaram junto com ela de exposições ou foram reproduzidas nas mesmas publicações, clicando sobre seus títulos transformados em *link*. Da mesma forma, é possível o acesso imediato a um documento citado no comentário, que seja fundamental para a compreensão ou comprovação do argumento. Na ficha de *Minha filha Yvonne* [P132], por exemplo, que tem clara a inscrição do ano 1933, por Visconti sobre a pintura, é fundamental a visualização do jornal em que foi reproduzida, no ano de 1929[4], para a correção da sua data de criação. Ou, podem ser acrescentadas, também imagens de

[4] O Salão Brasileiro de 1929. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 11 ago. 1929, p. 5.

documentos que apresentem curiosidades e fatos históricos, como a reportagem de um leilão realizado em 1999, que traz a reprodução da pintura *Minha filha Yvonne* e, ao lado, a seguinte manchete: "Fragilidade da catalogação de obras facilita falsificação"[5].

A pesquisa das obras pode ser feita pelos seus títulos, parte deles, ou seus códigos de catalogação. Além disso, vários filtros de busca combináveis estão disponíveis como: períodos da carreira do pintor, tema, suporte ou técnicas das obras, ano de criação, localização, exposições, etc. Na página inicial do site, aparece em destaque o item Catálogo *Raisonné*, que apresenta diversas abas, dentre elas, aquelas que relacionam as Exposições Individuais, as Coletivas e as Coleções Públicas, cada uma dando acesso às miniaturas das obras de Visconti correspondentes; e as miniaturas, por sua vez, abrem as fichas completas das obras. Através da aba Documentos, podem ser acessadas as opções: Documentos pessoais; Correspondências (divididas em três períodos); Prêmios; Convites e Catálogos. Cada uma dessas opções, por sua vez, abre uma lista de *links*, que dão acesso a imagens e comentários sobre o documento citado. Estes comentários, em alguns casos, apresentam as obras relacionadas, cujas imagens também podem ser acessadas através dos seus títulos.

Fig. 2. Medalha e certificado obtidos por Visconti na Exposição Universal de Saint Louis, em 1904, no Catálogo *Raisonné online* do pintor (*Print* de tela).

O site oficial de Visconti apresenta ainda outros itens em sua página inicial que se relacionam com o Catálogo *Raisonné*. Dentre os mais significativos estão: Biografia; Obra; Cronologia; Críticas transcritas divididas por períodos e autores; e uma extensa Bibliografia que pretende listar quaisquer publicações que citem Visconti e indiquem a autoria do escritor. Esta Bibliografia foi dividida em: Catálogos, tanto de exposições

[5] *O Globo*. Rio de Janeiro, 17 maio 1999, 2.Cad.

quanto de coleções, com entrada a partir do ano de publicação; Livros, incluindo capítulos específicos, verbetes de dicionários artísticos e citações breves com reprodução de obra; Textos Acadêmicos, compreendidos por teses, dissertações, monografias, artigos em anais e publicações especializadas; e Periódicos, listados apenas aqueles com artigos assinados. No catálogo *online*, não há limite para a inclusão de conteúdo ou associações possíveis, o que se revela mais uma grande vantagem em relação ao catálogo *raisonné* impresso, que tem o número de páginas limitado pela questão financeira. É possível disponibilizar, por exemplo, o verso de obras que tragam informações importantes, como é o caso da pintura *A casa da vovó* [P450], que está repleta delas, como outro título registrado, exposições das quais a obra participou e nome do antigo proprietário.

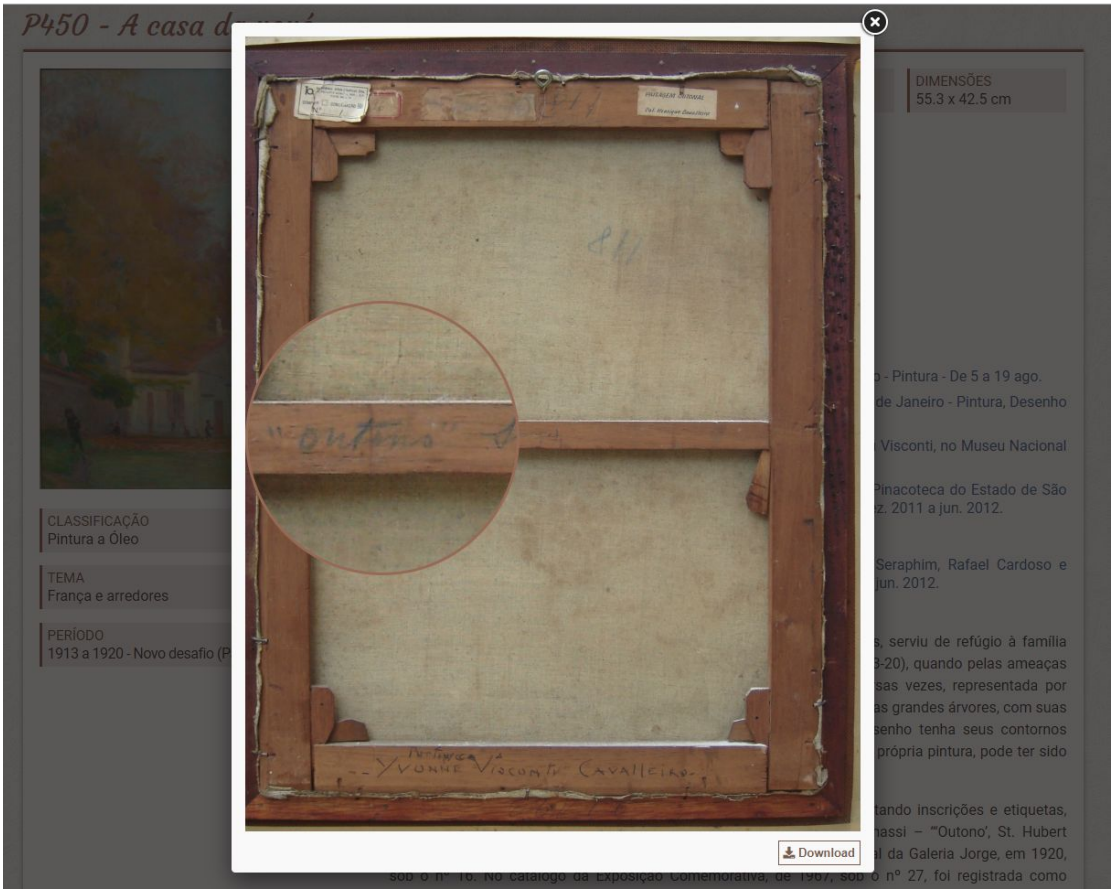


Fig. 3. Detalhe aumentado pelo recurso da lupa, de título registrado no verso da obra P450, no Catálogo *Raisonné online* de Visconti (*Print* de tela).

Outro exemplo interessante é o da pintura *Revoada de pombos* [P544], cujo comentário dá acesso a uma pequena foto da época da exposição individual de 1949, em que pode ser vista claramente sua assinatura, hoje praticamente apagada; assim como, uma etiqueta no verso da obra e uma fotografia de Visconti em seu atelier que foi publicada num jornal carioca em 1926[6], o que possibilitou a correção da data aproximada de criação da pintura. Esta nova data corrobora a hipótese desta pintura ter sido utilizada como estudo para uma composição maior, *Pombos do meu atelier* [P528], datada do ano seguinte, que por sua vez traz as imagens de outras associações [P516; P525], inclusive com a planta do atelier de Visconti, na Av. Mem de Sá, e de pinturas de outro período com a presença dos pombos [P327; P332; P333].

[6] COSTA, Angyone. Na intimidade dos nossos artistas. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 11 jul. 1926, p. 15.

Uma obra pode sofrer com a ação do tempo ou do homem e apresentar mudanças significativas e irreversíveis. É o caso de uma pintura exibida por Visconti na 37ª Exposição Geral de Belas Artes (EGBA), em 1930, intitulada *A casa*, dividida posteriormente em três fragmentos, ao menos desde de 1949, quando dois deles foram expostos separadamente. As fichas catalográficas das obras resultantes dos três fragmentos dão acesso a imagens antigas da pintura completa, reproduzida em periódicos de 1930[7], e a uma fotografia do atelier de Visconti, na Av. Mem de Sá (Fig. 7), onde *A casa* aparece em parte, na margem esquerda.

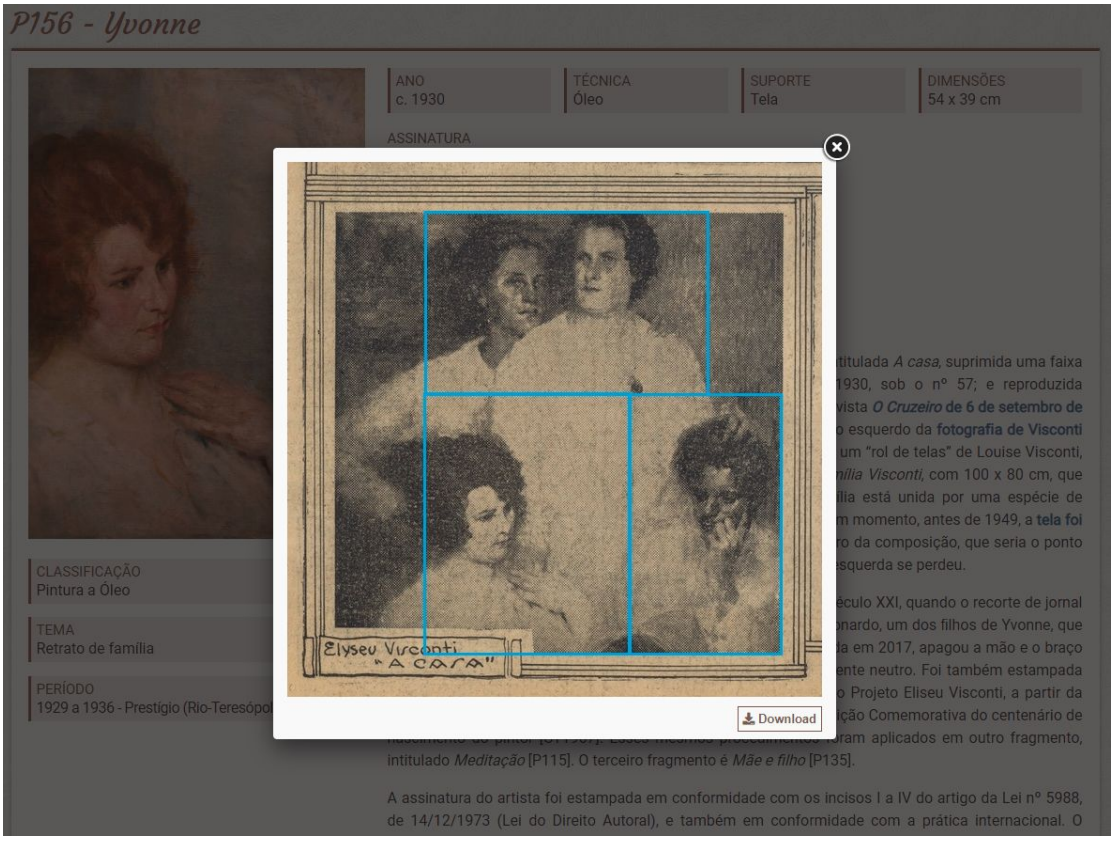


Fig. 4. Esquema do posterior recorte que dividiu a obra (em azul), sobre a reprodução da pintura *A casa*, de Visconti, no artigo "Salão Official 1930", Suplemento do *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1930. (*Print* de tela)

O fragmento hoje intitulado *Yvonne* [P156], foi restaurado em 2017, e na ocasião foram apagados o braço e a mão da mãe ao fundo. A imagem do fragmento original, anterior à restauração, também pode ser visualizada a partir do *link* associado ao seu enunciado no comentário. Abaixo da linha das Obras Relacionadas, há um campo para se acrescentar também Documentos Relacionados, que serão listados por seus códigos e títulos, transformados em *link* para o acesso de sua imagem e comentário. Nesta obra, especificamente, o pesquisador chega à capa do catálogo da exposição retrospectiva de 1967, no Museu Nacional de Belas Artes, de onde foi copiada a assinatura do pintor que gerou uma matriz para estampa por serigrafia, confeccionada pela Associação Eliseu Visconti, para impressão em algumas poucas obras. O comentário da exposição de 1967 dá acesso rápido, também, à transcrição dos textos críticos publicados em seu catálogo.

[7] *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 6 set. 1930, p. 38; e Suplemento do *Correio da Manhã*, 10 ago. 1930.

Fig. 5. Capa do catálogo e comentário da exposição retrospectiva de Visconti, em 1967, no Catálogo *Raisonné online* de Visconti (*Print* de tela).

Uma obra que tem uma dinâmica histórica relativamente oposta à da pintura *A casa* é, curiosamente, *O lar* [P918]. Esta foi concebida como um tríptico, e no decorrer do tempo foi desmembrada e cada painel vendido separadamente. Com o passar dos anos, um colecionador que possui várias obras de Visconti, conseguiu comprar todos os painéis, juntá-los novamente numa só moldura, e assim restituir a obra à sua configuração original. Na ficha catalográfica desta obra é possível ver cada painel separadamente. Embora aqui as imagens sejam ainda de baixa qualidade, o comentário já está estruturado para receber imagens melhores, assim que for possível consegui-las, pois atualmente o proprietário não permite que um fotógrafo profissional as faça. Essa é uma das vantagens de um catálogo *raisonné online*, que sempre pode receber edições para melhoria da qualidade, atualizações, correções e acréscimos, sem a urgência de um prazo limite. Recentemente, foi possível trocar a imagem da pintura *Solar em Teresópolis* [P639] pela fotografia feita a partir do original, quando este foi localizado. Anteriormente, a imagem que constava no *Raisonné* era aquela reproduzida num catálogo de uma exposição de 1980[8] e que não estava completa, pois nessa reprodução, foi excluída uma faixa vertical à esquerda, suprimindo um dos postes em primeiro plano.

[8] "A paisagem brasileira: 1650-1976", realizada no Paço das Artes, em São Paulo, pela Sociarte.

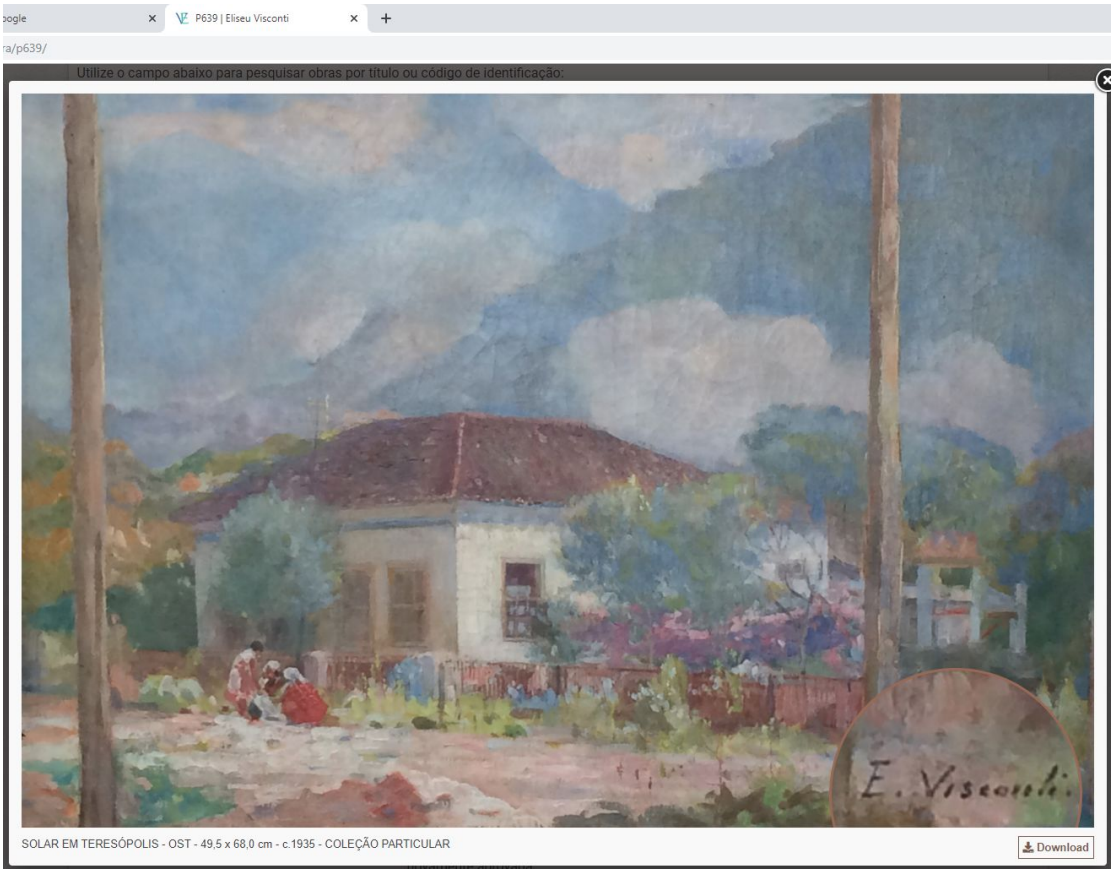


Fig. 6. Imagem destacada da pintura P639 atualizada, com o recurso lupa na assinatura do pintor, no Catálogo *Raisonné online* de Visconti (*Print* de tela).

Certamente, as correções sempre possíveis são a maior vantagem dos catálogos *online* sobre aqueles impressos. Há uma frase de Julian Barnes (1946), em um seu romance sobre as ciladas da memória, que não deixa de corresponder à verdade em alguns casos: "História é aquela certeza fabricada no instante em que as imperfeições da memória se encontram com as falhas de documentação"[9]. Artistas não são particularmente interessados na exatidão da veracidade histórica, assim como nossas instituições não primam, muitas vezes, pela correta conservação e utilização dos documentos; enquanto uma parcela do mercado de artes, aquela sem escrúpulos, beneficia-se com tudo isso. Um documento que poderia ser considerado como comprobatório de autenticidade da autoria de Visconti, revela-se perigoso e relativo. Uma fotografia do mestre, que posa em seu atelier da Av. Mem de Sá rodeado de obras, demonstrou que todo cuidado é pouco, em se tratando de uma família de artistas, como a de Eliseu Visconti. Três dessas pinturas ao menos, são de autoria da sua filha Yvonne, mas já foram antes atribuídas ao pai.

De uma delas, intitulada *Em férias*, foi encontrada foto antiga com a assinatura inequívoca de Yvonne. Da outra, para complicar ainda mais a situação, existe uma foto em preto e branco, sem nenhuma identificação, na qual a assinatura não está legível, procedente dos guardados do filho do mestre que viveu por mais tempo e se tornou guardião de sua memória. A pintura foi enviada à Comissão de Autenticação das Obras de Eliseu Visconti, como um retrato de Haydéa Santiago (1896-1980) feito pelo pintor, indicando a foto do atelier como comprovação de sua autenticidade. Foi necessária uma análise do original com luz ultravioleta, para revelar a inicial Y, antes do sobrenome Visconti, este ainda legível a olho nu; o que comprovou a suspeita dos membros da

[9] BARNES, Julian. *O sentido de um fim*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2019, p. 28.

comissão pela fatura não característica do mestre Eliseu. Posteriormente, a análise foi ratificada pela pesquisa do neto do pintor, Tobias Stourdzé Visconti, que cruzou as informações de uma carta de Manoel Santiago (1897-1987) a Visconti, datada de 18 de dezembro de 1928, com catálogos das EGBA. Nesta carta, Santiago escreve: "Fiquei radiante de satisfação em saber que o meu retrato tirou, como eu previa, a grande medalha de prata [...] O professor fará o obséquio de guardar os nossos retratos até a nossa volta". Os catálogos registram, em 1928, dentre as obras expostas por Yvonne, os retratos: *Pintor Manoel Santiago* e *Pintora Haydéa Santiago*, e nos dos anos seguintes, junto ao seu nome, na lista de seus prêmios, a informação de que ela havia ganho a Grande Medalha de Prata, em 1928. Como o ex-aluno e amigo Manoel Santiago pediu, Visconti guardou os dois retratos em seu atelier, até a volta do casal de Paris, onde residiram de 1928 a 1932, por conta do Prêmio de Viagem ao Exterior. Estas conclusões constam do comentário da carta, registrada no *Raisonné* de Visconti com o código CR1928, juntamente com a imagem de algumas páginas e sua transcrição completa.

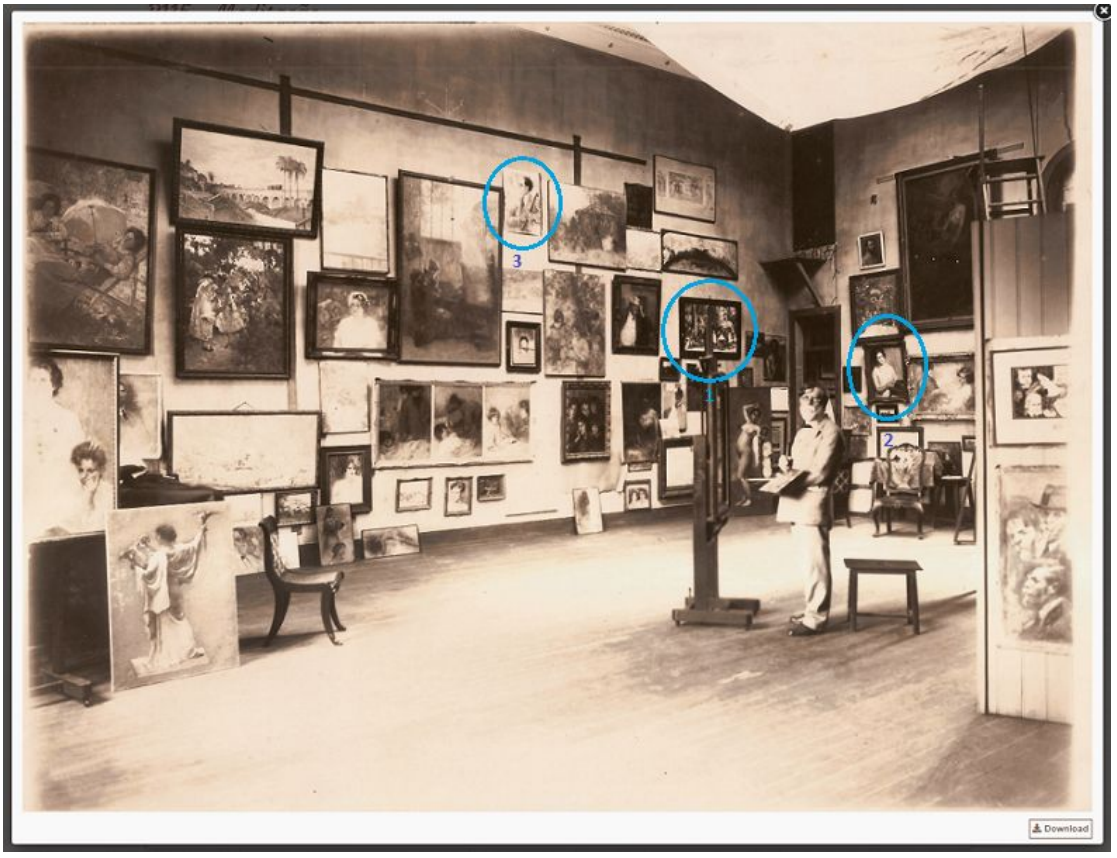


Fig. 7. Foto de Visconti em seu atelier, por volta de 1930, no Catálogo *Raisonné online* do pintor. Sobre o *print* de tela, foram marcadas as pinturas de autoria de Yvonne identificadas: 1. *Em férias*; 2. *Pintora Haydéa Santiago*; 3. *Pintor Manoel Santiago*.

Além de tantos acréscimos e correções relativos à obra do artista, também sua biografia sofre alterações importantes ao longo do tempo. Em várias publicações, pode-se ler que em 1900 Visconti regressava ao Brasil, terminado o período de seu Prêmio de Viagem ao Exterior; ou, que esteve por conta do pensionato do Estado, por todo o seu primeiro período residindo em Paris: de 1893 a 1900. Este período, que na recente divisão de sua carreira ganhou o título de Aperfeiçoamento, compreende, na verdade, cinco anos de pensionato pelo Prêmio de Viagem e mais dois anos e meio em que o pintor permaneceu na Europa por conta própria. Existia a hipótese de que Visconti teria recebido uma

prorrogação do prazo regulamentar da bolsa de estudos oferecida por concurso da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), que era de cinco anos. Mas esta hipótese não se sustentava, pois, a verba requisitada pela Escola, para Visconti realizar sua última obrigação de pensionista, que seria uma grande composição a partir de esboço já aprovado, nunca foi enviada, o que sugere economia de recursos. Além disso, no início de 1898, a ENBA já tinha mais três pensionistas estudando na Europa por conta do Estado: Raphael Frederico, Bento Barbosa e José Fiuza Guimarães. O documento[10] que analisa os trabalhos dos quatro pensionistas, incluindo Visconti, já cita sobre este: "... tendo terminado o prazo do tempo de sua pensão...". Entretanto, fica claro que não houve prorrogação após essa data, também através de uma carta, desta vez do antigo professor Henrique Bernardelli (1857-1936) para Visconti, datada de 19 de outubro de 1898, e disponível no *Raisonné* em Documentos/ Correspondências (até 1900), com o código CR1898. Seu comentário inclui a seguinte nota:

> A carta é importante também pois comprova que nesta data Visconti já havia encerrado seu pensionato do Estado pela ENBA, quando Bernardelli escreve: "*...felismente agora posso-te diser o que me parece sem ser officialmente*". Na sequência, o antigo professor cita a perda da verba, a independência em contrapartida, e insta Visconti a continuar na Europa por conta própria o mais que lhe for possível.

Fig. 8. Ficha da pintura P401, do Catálogo *Raisonné online* de Visconti (*Print* de tela).

[10] Notação 5180, do Arquivo Documental do Museu Dom João VI, datada de 24 jan. 1898.

Vários trechos transferidos do antigo *site* para o atual, que citavam o pensionato de Visconti com duração até 1900, puderam ser corrigidos, recentemente. Concluindo, é extremamente necessária e urgente a publicação de catálogos *raisonnés* dos artistas brasileiros, baseados no trabalho recente de muitos pesquisadores. Num momento político como o que o Brasil sofre hoje em dia, quando a educação, a cultura, a arte e a pesquisa estão dramaticamente desvalorizadas e até questionadas, não se pode mais esperar recursos para financiar publicações impressas em grande formato e alta qualidade. Assim, a solução possível para o momento – a publicação de catálogos *online* – será de fato muito satisfatória, se bem aproveitados os seus recursos que mais atendem aos objetivos da História da Arte. No Catálogo *Raisonné* de Visconti, muitas pinturas ainda possuem, em suas fichas, apenas imagens em preto e branco ou de baixa qualidade, uma vez que são hoje de localização desconhecia, o que pode ser alterado facilmente, caso surjam novas descobertas. O Projeto Eliseu Visconti solicita a todos os pesquisadores que puderem dedicar um tempo à exploração deste catálogo, que colaborem disponibilizando informações, imagens, publicações, contatos para a localização de obras, a fim de que se possa manter esta publicação sempre atualizada, correta, com alto nível de qualidade e, o maior possível, de completude.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARNES, Julian. O sentido de um fim. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2019, p. 28.

BERNARDELLI, Henrique. Carta a Eliseu Visconti, 19 out. 1898. Acervo: MNBA, RJ.

CATÁLOGO Raisonné de Eliseu Visconti. Rio de Janeiro: Projeto Eliseu Visconti. Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.b/>. Acesso em: 1 out. 2019.

COSTA, Angyone. Na intimidade dos nossos artistas. O Jornal. Rio de Janeiro, 11 jul. 1926, p. 15.

LAEMMERT, Regina Liberalli et all. E. Visconti. [Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento]. Rio de Janeiro: MNBA/ Dep. Gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967.

MUSEU Dom João VI. Notação 5180, Arquivo Documental, Rio de Janeiro, 24 jan. 1898.

PAVLOVA, Adriana e NAME, Daniela. Fragilidade da catalogação de obras facilita falsificação. O Globo. Rio de Janeiro, 17 maio 1999, 2.Cad.

O SALÃO Brasileiro de 1929. O Paiz. Rio de Janeiro, 11 ago. 1929, p. 5.

O SALON de 1930. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, 6 set. 1930, p. 38.

SALÃO Official 1930. Suplemento do Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 ago. 1930.

SOCIARTE. A paisagem brasileira (1650-1976). São Paulo: Paço das Artes, 1980, p. 100.

WARBURG: Banco comparativo de imagens. Campinas: CHAA/Unicamp. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>. Acesso em: 30 set. 2019.

Objetos Inquietos e suas Indisposições com a História da Arte
Modos de Subversão

Marize Malta
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO
A partir das práticas de nossas pesquisas com objetos e lugares, apresentamos uma análise crítica das tradições historiográficas e das propostas de suas subversões que deem conta de outras histórias da arte que ultrapassem as maldições que impuseram aos objetos serem tratados como minorias ou imigrantes indesejados no campo das artes e de seus comportamentos e reverberações frente à realidade brasileira. É hora de procurar entender as particularidades das coisas e suas potências para a História da Arte.

Palavras-chave
Objetos inquietos. Historiografia da Arte. Subversões.

*

ABSTRACT
From the practices of our research about objects and places, we present a critical analysis of historiographical traditions and the proposals of their subversions that account for other art histories that surpass the curses that imposed objects to be treated as minorities or unwanted immigrants in the field of the arts and their behaviors and reverberations towards the Brazilian reality. It is time to try to understand the particularities of things and their powers for the history of art.

Keywords
Unquiet Objects. Historiography of art. Subversions.

Objetos-coisas

Objetos passam de mão em mão. Quando são manipulados, humanos articulam suas próprias relações com os Outros. Acabam se transformando em instrumentos de pensamento. Coisas não funcionam ou mesmo existem independentemente do modo como os humanos os utilizam e pensam sobre eles. Muitas coleções de objetos em museus foram formadas em correspondência a uma disciplina particular ou departamento acadêmico, impingindo classificações sobre tipologias de coisas – artísticas, científicas, exóticas, populares, industrializadas, etc.

Estudar objetos triviais, populares, estranhos ou feios, ou combinações dessas várias qualificações, muitos com fins utilitários, não é tarefa simples no campo da História da Arte que, diante de sua tradição, pouco atraiu esforços para tratá-los com igualdade em relação à pintura, objeto de estudo privilegiado da disciplina, gerando inúmeras maldições[1]. Como um certo tipo de condescendência, a história das artes decorativas poderia ser ponderada um artifício para incorporar alguns objetos excepcionais ou criados por artistas, quando se considerava seus interesses estéticos.

Figura 1 – Duas jarras emblemáticas tratadas tradicionalmente como objetos de arte e artes decorativas.
Figura 1A - Jarra Minerva, de Piere Delabarre, c. 1654. Vaso do século I a.C. com montagem e adições do século XVII. Museu do Louvre, Paris.
Figura 1 B – Jarra Beethoven, de Rafael Bordalo Pinheiro, 1895. Faiança policromada. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

[1] MALTA, Marize. Pé de pato, mangalô, três vezes... Objetos do mal e as implicações de um mau olhado na história da arte. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (orgs.). *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015, p.93-105.

Objetos (de) arte

Objeto exemplar das artes decorativas, a jarra Minerva de Pierre Delabarre (fig. 1A) está no acervo do museu mais visitado no mundo, o Louvre, sem, entretanto, ter o prestígio de peças contemporâneas suas de pintura e escultura. A própria seção onde a jarra se encontra - a seção de Objetos de Arte - desenvolveu-se a partir da separação da seção de escultura. Se os amantes da arte francesa do século XVII buscam as telas de Poussin, Lorrain, LeBrun e esculturas de Girardon, pouquíssimos veem a jarra de Delabarre e outras tantas peças extraordinárias das artes decorativas do período barroco, o que corresponde a serem preteridas pela historiografia que lhes lançou um mau olhado e um mal dito.

O conceito 'objeto de arte' (*objet d'art*) carrega tais premissas e implica uma escolha de certa categoria de coisas, merecedora da atenção de uma fruição estética, produzida comumente por artífices e não por artistas, mesmo que tenham existido inúmeras exceções[2]. Entretanto, esses objetos de arte estiveram relacionados a criações supostamente empíricas, como se não detivessem concepções de ordem intelectualizada, como se as mãos fossem incapazes de pensar, questão discutida por Richard Sennett em O Artífice[3].

Segundo já mencionamos em outros trabalhos, estamos diante de objetos do mal, que, de modo frequente, são alvo de olhares que os veem como entes diferentes, mal vistos, ou vistos com indiferença (não querem ser vistos) e, assim, não ditos ou mal ditos. As artes decorativas podem ser consideradas uma porção da produção artística olhada como especial-diferente, cuja inserção no campo da arte e da historiografia da arte tem sido foco de um mau olhado[4]. Um exemplo disso é a jarra Beethoven de Rafael Bordalo Pinheiro (fig. 1B), presente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Obra emblemática do artista português, alvo de cobiça de muitos museus lusos, ela não se encontra junto às suas contemporâneas na galeria do século XIX. Mas foi um objeto paradigmático para começarmos a pensar no papel das coisas nas narrativas da História da Arte. Foi nosso primeiro objeto do mal sem sabermos que seria o primeiro de muitos outros.

A jarra fica em uma sala, isolada, fadada a manter-se à parte de uma história coletiva da arte oitocentista. É um objeto de arte gigante, excêntrico, fantasioso, narrativo, um incômodo para a historiografia. Poucos a sabem ler ou lhe dão importância, quando sua tangibilidade escapa. Somente quando nos colocamos com ela, temos condições de estabelecer contatos, percebermos suas ousadias, escala, materialidade e artisticidade. Apesar de sua condição de peça única, assinada e reverenciada como objeto de arte, em que livros de história da arte ela está presente? Que historiador da arte a apresenta em suas aulas? Digamos que, no mínimo, ela foi mal olhada.

Como a jarra Beethoven e tantas outras coisas, um mau olhado foi lançado sobre os objetos de arte, tornando-os objetos do mal. Sendo mal olhados, foram submetidos a preconceitos, a esquecimentos e a situações de ignorância (a maioria dos historiadores da arte ignoram a história dos objetos, bem como os livros de história da arte). Sendo foco de uma espécie de superstição ou tabu, olhar para esses objetos desencadearia reações adversas, sendo evitados ou colocados em lugares pouco visíveis nas prestigiosas instituições museais da arte. Entretanto, os tabus precisam ser compreendidos e transpostos. É preciso não temer os objetos, enfrentando-os e decifrando-os.

[2] GRIL-MARIOTTE, Aziz (dir.). *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIIIe-XXie siècle)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018.
[3] SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
[4] Cfme. MALTA, 2015. Op. cit.

Objetos inquietos

A partir de algumas propostas da arte moderna (cubismo, dadaísmo, surrealismo, que não iremos tratar neste texto), mas especialmente da arte contemporânea, muitos objetos foram utilizados para desenvolver diferenciadas poéticas. Novos ou usados, nus ou embalados, isolados ou combinados, comportados ou libidinosos, fixados em suporte ou incorporados em um conjunto, seja como for, suas materialidades e simbologias preexistiam às obras, assumindo características de presença como artefatos pré-artísticos. Desse modo, alguns artistas contemporâneos subverteram as apropriações tradicionais sobre os objetos cotidianos, mas nem sempre, face ao pouco caso da História da Arte sobre eles, puderam incitar e reconfigurar outras histórias sobre esses objetos, ou melhor, sobre as coisas (ainda sem categorias conceituais que lhe impingissem valores definidos).

Por outro lado, as coisas criadas pela humanidade – os artefatos – e com as quais conviveu, têm múltiplas histórias de vida e convívio, quando incorporam sentidos e agem na construção de culturas visuais e materiais, identidades culturais e posturas estéticas. Como aponta Sarah Anne Carter, que trata da história das coisas, essas coisas tangíveis são inseparáveis das narrativas que as pessoas criam sobre elas ao fazerem-nas, encontrá-las, usarem-nas e as usarem novamente de diferentes modos[5]. Portanto, é inegável o papel das coisas em nossas vidas e seu papel nas nossas premissas estéticas[6], principalmente pelo fato de que nossas vidas são mais condicionadas esteticamente por práticas com objetos comuns do que por obras excepcionais. E é por isso que esse papel de atuação precisa ser resgatado em histórias que lhe deem visibilidade.

Diante de uma infinidade de coisas que não foram absorvidas pela História da Arte, porém de grande importância na construção de identidades e no amparo no cotidiano de vidas de diferentes indivíduos e grupos, e face à estimulação de atitudes multidisciplinares e de estudos decoloniais, é importante rever os modos de lidar com objetos. Isso é válido tanto diante da tradição historiográfica, quanto do diálogo com outras disciplinas, as quais também reduziram o estudo sobre certos objetos, na medida em que escolheram tipos exclusivos, compatíveis com as metodologias próprias de algumas categorias de conhecimento preestabelecidas, a exemplo da Antropologia.

Algumas tentativas de ultrapassagem dessa herança podem ser vislumbradas, como as noções de 'oeuvres à objet', de Marc Desportes[7], para designar as obras nas quais um objeto se apresenta na realidade, em concreto, em obras artísticas. O vedor, ao encontrar uma coisa apreendida por uma instalação reconhece de imediato sua situação de uso: uma colher de metal, uma cadeira antiga, um aspirador de pó de plástico, uma Iemanjá de gesso... Relaciona-se, assim, a uma dimensão gestual, remetendo às práticas coletivas, que obedecem a convenções[8]. Por outro lado, não estando na mesma situação, o estranhamento permite pensar outras formas de estar e ser dos objetos.

[5] CARTER, Sarah Anne. Things in stories. Stories in things. In: ULRICH, Laurel Thatcher; GASKELL, Ivan; SCHCHNER, Sara J.; CARTER, Sarah Anne (orgs.). *Tangible things: making history through objects*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 159-192, p.164.
[6] CALVERA, Anna (ed.). *Arte? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos.* Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
[7] DESPORTES, Marc. *Oeuvres à objet. Présence de l'objet dans l'art, XXe-XXIe siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2018.
[8] Ibid., p.8.

Utilidades inquietas

Outra forma de unir o que era considerado oposto é a ideia de 'DesignArt', escrito tudo junto, retomado e desenvolvido por Alex Coles[9]. Sonia Delaunay foi uma das primeiras a expressar a junção designart[10], produzindo nos dois campos em simultâneo, sem necessidade de contrapô-los, bem como os discursos de união entre arte e design promovidos pela Bauhaus, mas que acabaram decorrendo em uma inflexibilidade às questões intuitivas e estimulantes da arte. Com o tempo e outras atuações de justaposição, o termo acabou sendo empregado mais a determinados artistas que se envolveram com design do que para designers que produziram artes visuais ou cujos produtos criados carregaram potências estéticas. Coles se vale de 4 chaves para discutir a simultaneidade dos campos: padronagem, mobiliário, interiores e arquitetura, enfatizando os trabalhos de Sonia Delaunay, Ray Eames e Pae White, não por coincidência mulheres, apesar de tratar também de outros designers e artistas homens, apresentando as interrelações de suas criações, nos dois campos e como um afetava o outro.

O perigo da ideia de designart, contudo, é usar as idiossincrasias das artes plásticas para valorizar os objetos de design, mantendo posturas canônicas do campo e buscando valorizar a partícula decorativa, portanto visual, do artístico. A questão material e da experiência do uso fica comprometida.

Normalmente, as análises da cadeira *La Chaise* (fig.2), de Ray e Charles Eames, criada em 1948, recaem na sua forma fluida, escultórica, a qual se distancia dos formatos convencionais dos assentos e na sua inspiração a partir de uma escultura de Gaston Lachaise, de 1927. Pouco há referência aos modos de usá-la e às experiências que suas formas e materiais proporcionam, ao seu sucesso de venda, à sua recepção e potencialidade anacrônica, aos seus lugares de uso, comprometendo compreendê-la em complexidade. Sua organicidade permite diferentes posições de interação com o corpo; sua superfície lisa, face às curvas que oferece, faz dela uma cadeira para se escorregar a pele e o olhar, com prazer. O corpo sobre ela pode ter consciência de sua maleabilidade e maciez contra a dureza da fibra de vidro e adotar forma escultórica, arriscando a cadeira ser considerada um pedestal para uma estátua vivente que nela se senta ou se reclina. Seus modos de aparição e uso, em diferentes tempos e lugares, também mapeiam os diversos sentidos que podem assumir, gerando distintos modos de interpretá-la.

[9] COLES, Alex. *DesignArt. On art's romance with design*. London: Tate Publishing, 2005.
[10] Ibid., p.15.

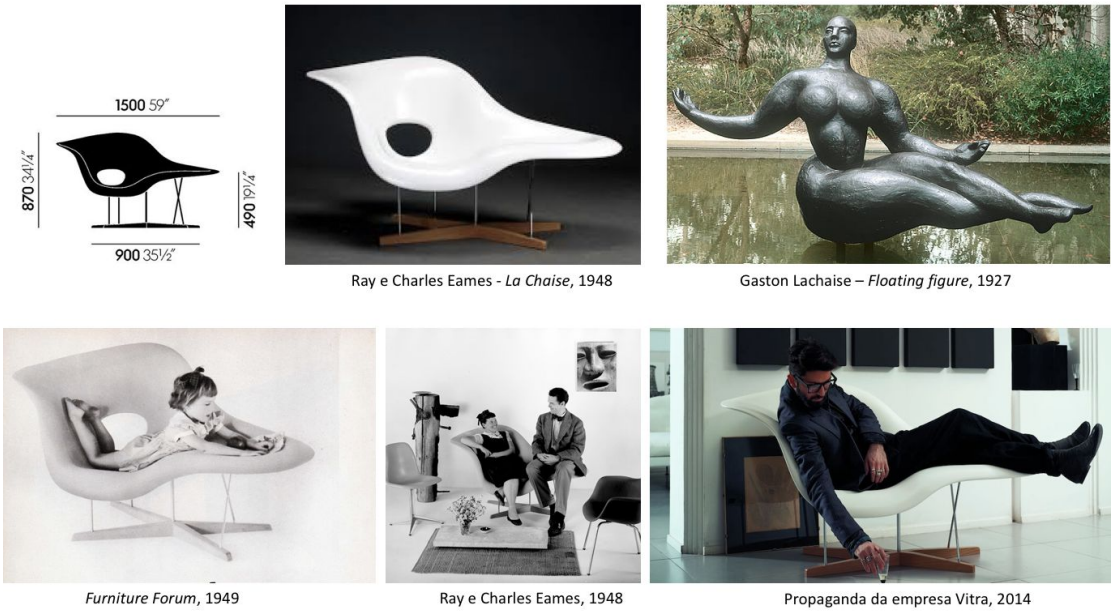


Figura 2 – Quadro, montado pela autora, com várias imagens da cadeira *La Chaise*, de Ray e Charles Eames, e a escultura Floating Figure, de Gaston Lachaise.

Por mais que arte e design compartilhem uma vocação estética, ao nos valermos da Estética, os filósofos tradicionais só se detêm nas artes plásticas e seus fundamentos, decorrendo uma incompreensão da natureza do design enquanto fenômeno estético[11]. Se a arte se vinculou ao belo, o design se estabeleceu como bom. A qualidade do objeto tomou, várias vezes, a forma de modelo de gosto, um modelo hipotético de gosto estabelecido como bom. Como afirma Anna Calvera, esse bom gosto também significava elegante, culto e elitista, traduzido como bom design, historicamente vinculado ao movimento moderno[12].

Alex Coles menciona que Ray Eames interrogada em como se sentia em desistir de sua pintura, respondeu que nunca havia desistido dela, mas simplesmente mudado sua paleta[13]. Sendo assim, necessitamos mudar paradigmas para a compreensão da arte como fenômeno e superar o próprio conceito de arte e de design, tendo em vista que há muito mais coisas produzidas que não se encaixam tradicionalmente em nenhuma das categorias.

Fernando da Ilha do Ferro[14], artista e designer alagoano, criou bancos e esculturas em madeira (fig.3) que hoje servem de modelos a inúmeros artesãos da região que, seguindo suas criações, ressoam imaginações materializadas de sensibilidades estéticas, produzidos com fins artísticos. Seus bancos parecem querer empreender longas caminhadas com inúmeras pernas de raízes e troncos de imburana, craibreira, pereira e mulungu, árvores típicas do sertão alagoano, cujas curvas desiguais parecem estar em movimento de andanças. Também acatam no assento dizeres talhados na tábua, consentindo que falem com seus vedores-usuários. Os bancos de Fernando andam e

[11] CALVERA, Anna. La relación entre diseño y arte: uma cuestión actual a pesar de todo. In: _____. *Arte? Diseño? Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.9-30, p.15.
[12] Ibid., p.16.
[13] COLES, 2005. Ibid., p.53.
[14] Fernando Rodrigues dos Santos, nascido em 1928 na casa mais antiga da cidade de Pão de Açúcar, Alagoas, e falecido em 2009, foi filho de um fazedor de tamancos e desenvolveu seu trabalho particular no povoado de Ilha do Ferro, à beira do rio São Francisco. FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário do Povo Brasileiro, século XX*. Aeroplano, 2005.

falam, pois como entes individualizados, cada peça encarna um objeto único. Precisamos acompanhá-los e ouvi-los.

Suas esculturas zoomórficas, desenvolvidas mais tarde, recriaram um imaginário fantástico, quando o pensar bancos levou a que se metamorfoseassem em entes assombrosos – de tanto andarem, viraram objetos de olhar, mas a memória dos bancos permanece na morfologia dos bichos. E Fernando entalhava seus títulos, sem pudor, sobre as esculturas – Ribuliço, Atuleimado, Trezeguê... Os próprios nomes já se revestem de um criativo incomum, desequilibrando premissas de títulos previstos. Sentamos nas falas e elas podem tatuar imaginários em nós, na medida que estamos postos sobre sustentações em raízes que nos provocam enraizamentos de memórias das terras onde se apoiam. Necessariamente, seu Fernando instiga a rever o que entendemos como arte e design, o que implica pensar no processo criativo em determinados contextos originais de produção e o que devemos estipular como temáticas nas nossas narrativas na história da arte.

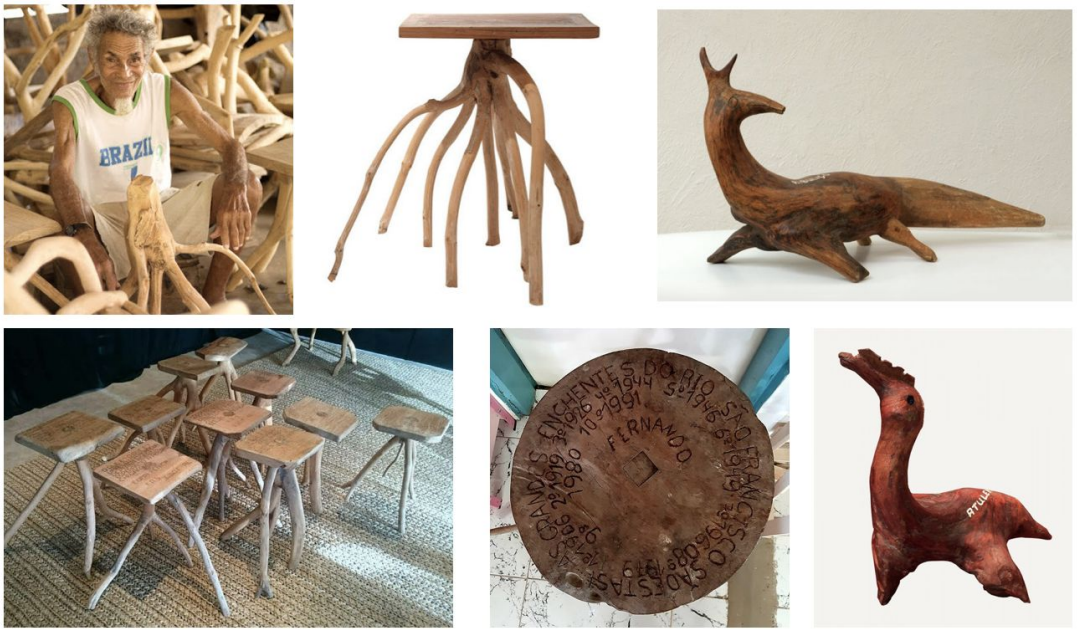


Figura 3 – Quadro, montado pela autora, com imagens de bancos e esculturas de Fernando da Ilha do Ferro, Alagoas.

Coisas com arte, arte com coisas

Seus trabalhos, como de tantos outros artistas, vinham sendo tratados sob a égide da cultura popular, mais afeitos aos estudos antropológicos, mesmo que suas obras sejam vendidas em galerias e por leiloeiros de arte. Por outro lado, fez parte da exposição "Arte brasileira: além do sistema"[15], ocorrida em 2010 na Galeria Estação, São Paulo, dividindo a atenção com Nuno Ramos, Gilvan Samico e Tunga, além de outros. Portanto, não é isso ou aquilo, mas possibilidades de diálogos com isso e aquilo, de coisas com arte e arte com

[15] ARTE brasileira: além do sistema. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento559110/arte-brasileira-alem-do-sistema>. Acesso em: 19 de Out. 2019 (Verbete da Enciclopédia).

coisas, como podemos acompanhar neste momento com a exposição Vaivém[16] que está em circuito nos centros culturais do banco do Brasil, com curadoria de Raphael Fonseca.

São redes novas, antigas, artesanais, industriais, autorais, coletivas, representadas, para ver, para experimentar, feitas por artistas do *mainstream*, cooperativas de artesãos e por indígenas, tanto tradicionais quanto por aqueles que atuam como artistas contemporâneos.

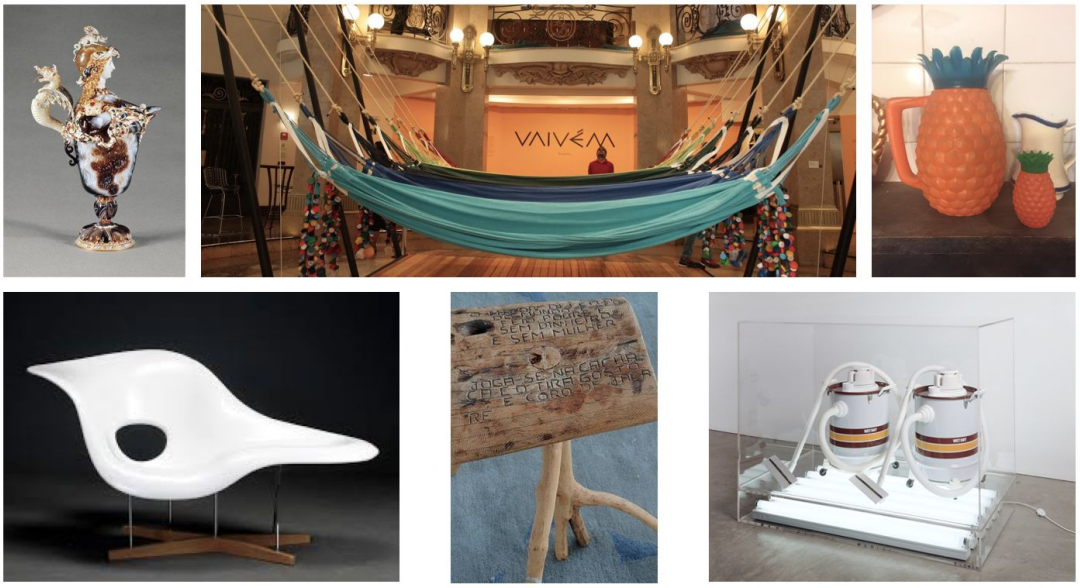


Figura 4 – A diversidade dos objetos. Jarra *Minerva*, de De Labarre; instalação *Rede Social*, do grupo Opavivará! na exposição Vaivém; jarra e saleiro abacaxi (sem autoria); cadeira *La Chaise*, de Ray e Charles Eames; banco de Fernando da Ilha do Ferro; *New Double Shelton Wet/Drys 10 Gallon*, de Jeff Koons.

Jarras extravagantes, uma cadeira americana, um banco brasileiro-alagoano, redes de dormir, eletrodomésticos (fig.4); peças de arte decorativa, de design serial industrializado, objeto artesanal único; artistas de tempos, linguagens e lugares diferentes que se colocaram no mundo e se deram a ver de diferentes modos, geralmente preteridos das avaliações mesquinhas da história da arte. Já começamos a assistir formas de ultrapassagem dessa postura que parecia contraditória e inconciliável. Além da atual exposição Vaivém, uma outra exibição realizada no ano de 2011 no Centro de Ciência de Harvard, denominada de "Tangible Things: Harvard Collections in World History", buscou reunir diversas tipologias de objetos e encarar uma narrativa a partir de suas materialidades. Decorrente desse esforço, a publicação de mesmo nome procurou discutir posturas a partir de 4 seções: coisas no lugar; coisas sem lugar; coisas fora do lugar e coisas em histórias – histórias em coisas[17]. Focalizando o lugar onde a coisa é posta a ver e a transitoriedade de posturas conforme esse contexto[18], a proposta implica em desfazer preconceitos e a valorizar o encontro com os objetos fortuitos, buscando sublinhar o caráter polivalente e mutável dos objetos e justapondo itens aparentemente sem relação alguma, como um cachimbo de milho e um computador.

[16] FONSECA, Raphael (org.). *Vaivém*. São Paulo: Conceito, 2019. (Catálogo da exposição)
[17] ULRICH, Laurel Tatcher; GASKELL, Ivan; SCHCHNER, Sara J.; CARTER, Sarah Anne (orgs.). *Tangible things: making history through objects*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
[18] BERTHET, Dominique (dir.). *L'art dans sa relation au lieu*. Paris: L'Harmattan, 2012.

Do mesmo modo, posturas como a de enfatizar a proveniência de obras[19], a relação das obras com o lugar em que são postas a olhar e experienciar[20], a consideração de outras classes de objetos sem as cargas conceituais da tradição[21], a revisão das identidades dos objetos[22] (muitas vezes equivocadas), dentre outras, dão pistas de como lidar de modo contemporâneo e menos preconceituoso com os objetos. A vida dos objetos, ou sua biografia[23], indica também que, a cada percurso, a forma de vê-lo e usá-lo pode transformar a maneira de classificá-lo e especialmente de compreendê-lo.

Nesse sentido, é preciso ultrapassar barreiras, buscando o diálogo entre arte, design, cultura material e cultura visual[24], flertando com variados teóricos que têm revisto suas posturas disciplinares originais e nos afetar pelas propostas de artistas contemporâneos que se apropriam de trecos, troços e coisas e constroem sentidos outros que põem de forma positiva a reflexão sobre a produção de presença[25] das coisas em nossas vidas e de nossos compromissos por uma história da arte mais inclusiva e diversa.

Assim, diante da inquietude de muitos objetos, não há um a priori que estabeleça a condição de ser arte ou não. Como já mencionamos na introdução de um dossiê para a revista MODOS:

> Diante de todas essas narrativas, podemos concluir que objetos são bem mais do que objetos de uso, são inquietudes materializadas em coisas, sejam por suas formas, por suas iconografias, por seus materiais, por suas recepções, promoções, seus trajetos, suas representações e potências ideológicas, mas especialmente pela maneira com que são tratados, pensados, historicizados – com inquietudes. Objetos inquietos envolvem olhares agitados que, por sua vez, demandam compreensões sacudidas e esperam narrativas em desassossego[26].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTE brasileira: além do sistema. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento559110/arte-brasileira-alem-do-sistema>. Acesso em: 19 de Out. 2019 (Verbete da Enciclopédia).

[19] FEIGENBAUM, Gail; REIST, Inge (eds.). *Provenance: an alternative history of art*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.
[20] BERTHET, 2012. Op. Cit.
[21] MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material.* Rio de janeiro: Zahar, 2013.
[22] GARCIA, Tristan. *Form and object: a treatise on things*. Edinburg: Edinburg University Press, 2014.
[23] KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EdUFF, 2008, p.89-121.
[24] BARNARD, Malcolm. *Art, design and visual culture. An introduction*. London: Macmillan Press, 1998.
[25] Cfme. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
[26] NETO, Maria João; MALTA, Marize. Dossiê Objetos inquietos. Apresentação. MODOS, revista de história da arte, v.2., n.2, p.137-141, maio 2018. Disponível em: Disponível em: ˂http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/ view/1339˃. Acesso em: outubro de 2019, p.141.

BARNARD, Malcolm. *Art, design and visual culture. An introduction*. London: Macmillan Press, 1998.

BERTHET, Dominique (dir.). *L'art dans sa relation au lieu*. Paris: L'Harmattan, 2012.

CALVERA, Anna. La relación entre diseño y arte: uma cuestión actual a pesar de tudo. In: _____. *Arte? Diseño? Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.9-30.

CARTER, Sarah Anne. Things in stories. Stories in things. In: ULRICH, Laurel Tatcher; GASKELL, Ivan; SCHCHNER, Sara J.; CARTER, Sarah Anne (orgs.). *Tangible things: making history through objects*. Oxford: Oxford University Press, 2015, p. 159-192.

COLES, Alex. *DesignArt. On art's romance with design*. London: Tate Publishing, 2005.

DESPORTES, Marc. *Oeuvres à objet. Présence de l'objet dans l'art, XXe-XXIe siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2018.

FEIGENBAUM, Gail; REIST, Inge (eds.). *Provenance: an alternative history of art*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.

FONSECA, Raphael (org.). *Vaivém*. São Paulo: Conceito, 2019. (Catálogo da exposição)

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário do Povo Brasileiro, século XX*. Aeroplano, 2005.

GARCIA, Tristan. *Form and object: a treatise on things*. Edinburg: Edinburg University Press, 2014.

GRIL-MARIOTTE, Aziz (dir.). *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIIIe-XXie siècle*). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EdUFF, 2008.

MALTA, Marize. Pé de pato, mangalô, três vezes... Objetos do mal e as implicações de um mau olhado na história da arte. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (orgs.). *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material.* Rio de janeiro: Zahar, 2013.

NETO, Maria João; MALTA, Marize. Dossiê Objetos inquietos. Apresentação. *MODOS, revista de história da arte*, v.2., n.2, p.137-141, maio 2018. Disponível em: Disponível em: ˂http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/ view/1339˃. Acesso em: outubro de 2019.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ULRICH, Laurel Thatcher; GASKELL, Ivan; SCHCHNER, Sara J.; CARTER, Sarah Anne (orgs.). *Tangible things: making history through objects*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

À Flor da Pele
Magliani Vive Aqui

Neiva Maria Fonseca Bohns
Universidade Federal de Pelotas

RESUMO
Maria Lídia Magliani (Pelotas, 1946 - Rio de Janeiro, 2012) desafiou as convenções artísticas e sociais vigentes, pelo fato de ser mulher, negra e, na pintura, adepta de uma estética neo-expressionista. Ao longo de sua carreira trabalhou intensamente como artista gráfica e visual para revistas e jornais e participou de inúmeras exposições em galerias de arte e museus brasileiros. Seguindo o fluxo de suas aspirações e desejos, mudou-se diversas vezes, tendo residido em São Paulo, Minas Gerais e no Rio de Janeiro. Nos seus últimos anos de vida trabalhou no Estúdio Dezenove, no Bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro, que guarda um rico acervo da artista. Esta comunicação tem como finalidade suprir uma lacuna nos estudos da arte sul-brasileira, de modo a facilitar o conhecimento do conjunto da obra desta artista, tanto no âmbito acadêmico, como no meio artístico em geral.

Palavras-chave
Pintura. Magliani. História da Arte Brasileira.

*

ABSTRACT
Maria Lidia Magliani (Pelotas, 1946 - Rio de Janeiro, 2012) has challenged social and artistic conventions, as a woman, as black, and in painting, as a supporter of a neo-expressionist aesthetics. Along her career, she has intensively worked as a visual and graphic artist for magazines and newspapers, and participated on several exhibitions in Brazilian art galleries and museums. Following the flow of her aspirations and desires, she has moved a lot and lived in Sao Paulo, Minas Gerais and Rio de Janeiro. In the final years of her life,she has worked at the Dezenove Studio, in Santa Tereza neighborhood in Rio de Janeiro, where there is a rich collection of her work. This communication aims to fill a gap in the studies of Southern Brazilian arts, in order to improve knowledge about this artist's work, both academically and artistically.

Keywords
Painting. Magliani. Brazilian Art History

Na década de 1980, o crítico de arte Nelson Abott de Freitas descrevia Magliani – que há muito tempo deixara de viver na cidade onde nasceu, para circular entre várias regiões do país –, como uma jovem simpática, descontraída, espirituosa e alegre. Segundo ele, a artista tinha um tipo físico franzino, e sua aparência contrastava com as volumosas figuras das suas pinturas e desenhos. Os amigos mais próximos da artista mencionam sua inteligência viva, seu senso de humor e sua rapidez de raciocínio, que nunca deixaram de existir, mesmo quando a fragilidade física juvenil deu lugar a um corpo de mulher madura.

Maria Lídia Magliani (Pelotas, 1946 - Rio de Janeiro, 2012) era filha de um servidor público e de uma empregada doméstica. Seu avó paterno, de origem italiana, foi um pintor que executava frisos decorativos nas paredes das residências da alta burguesia de Pelotas. Teve dois irmãos, Antônio e Maria da Graça. A família mudou-se de Pelotas para a região metropolitana de Porto Alegre no início da década de 1950, quando Maria Lídia tinha cerca de quatro anos de idade. Incentivada pelos pais, e apesar das dificuldades financeiras enfrentadas pela família, desde a adolescência gostava de ler, de ouvir música, de ir ao cinema, ao teatro, de desenhar e de pintar.

Aos dezessete anos – bastante precocemente para a época – ingressou na Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, passando a conviver com professores e outros estudantes de arte mais experientes, que já tinham interesse em arte moderna e contemporânea. Desde o início, fez opções não tradicionais, embora tenha resistido a aventurar-se no abstracionismo, no concretismo, no minimalismo ou na arte conceitual. Seu interesse pelas manifestações artísticas relacionava-se com alguns aspectos essenciais da arte moderna, como a liberdade expressiva, sem disfarçar certos estados de espírito, desde que fossem autênticos. Assim, aprofundava-se na sua autoanálise, ao mesmo tempo em que investigava a sociedade contemporânea a partir de suas próprias experiências, num mergulho psicológico cada vez mais profundo. Suas paixões, amizades e desencantos foram registrados incansavelmente em pinturas e desenhos.

Nas décadas de 1960 e 70, de grande efervescência cultural, em que os artistas lutavam pelo direito à liberdade de expressão, Magliani dedicou-se à pintura, escultura e gravura (especialmente litografia). Também se interessou fortemente por filosofia e por teatro, atraindo a atenção de jovens encenadores na capital gaúcha. Suas escolhas intelectuais e estéticas deste período atestam um grande interesse na constituição de um repertório cultural que servisse de fundamento para seu trabalho artístico.

Como uma espécie de "mulher-tudo", foi cenógrafa, figurinista, cartazista, programadora visual e atriz. Trabalhou para o espetáculo "*Não saia da faixa de segurança*", de Carlos Carvalho e Francisco Aron, proibido pela censura. Fez o cenário para a montagem de "*Calígula*", de Camus, apresentada no Teatro de Arena, em Porto Alegre. Atuou na peça "*As Criadas*", de Jean Genet, "*La celestina*", de Fernando Rojas, e no musical "*O Negrinho do Pastoreiro*", adaptado do conto de Simões Lopes Neto, e encenado no palco do Theatro São Pedro, em Porto Alegre.[1] Sob direção de Ivo Bender, interpretou ninguém menos do que Tirésias, o adivinho cego de *Antígona*, clássico grego de Sófocles. [2]

[1] Vide MAGLIANI. Uma troca: teu olho – minha mão. Porto Alegre, 2018. Multipalco Eva Sopher, Estúdio Dezenove, Bienal do Mercosul. Folder de exposição de artes visuais.
[2] Vide https://www.estudiodezenove.com/cronologia.html

Fif. 1 Magliani, Objeto de cena
Óleo sobre tela, Coleção particular

Como artista plástica, Magliani inicia sua carreira a partir de evidentes referências modernistas, tendo preferência por uma pintura figurativa que se situa estilisticamente entre um cubismo sintético e um expressionismo de tons rebaixados, fortemente melancólico. Desde o início, indicando que a jovem artista também era uma ávida leitora, que conhecia os clássicos da literatura, os títulos das suas pinturas e desenhos apresentam alto nível poético: "*Retrato da amiga não de todo morta*", "*Inútil pureza nascida de dois silêncios*", "*O encanto do encontro está no canto ou no pranto*?". Com o passar do tempo, optou por não utilizar títulos nas suas obras. Mas os títulos escolhidos para as exposições continuaram sendo impactantes.

Na passagem da década de 60 para a de 70, seu trabalho sofre alterações. Começava a artista a experimentar novas linguagens. Em breve, optaria pelo neoexpressionismo, fazendo uso de metáforas que se referiam à situação política do país, em pleno regime de exceção, com as liberdades cada vez mais restritas. Ao mesmo tempo em que seu trabalho tornava-se um libelo em defesa das liberdades, começava a refletir sobre a situação da mulher no âmbito de uma sociedade machista e autoritária como a sul-brasileira. Evidentemente, a situação da mulher negra lhe era especialmente cara.

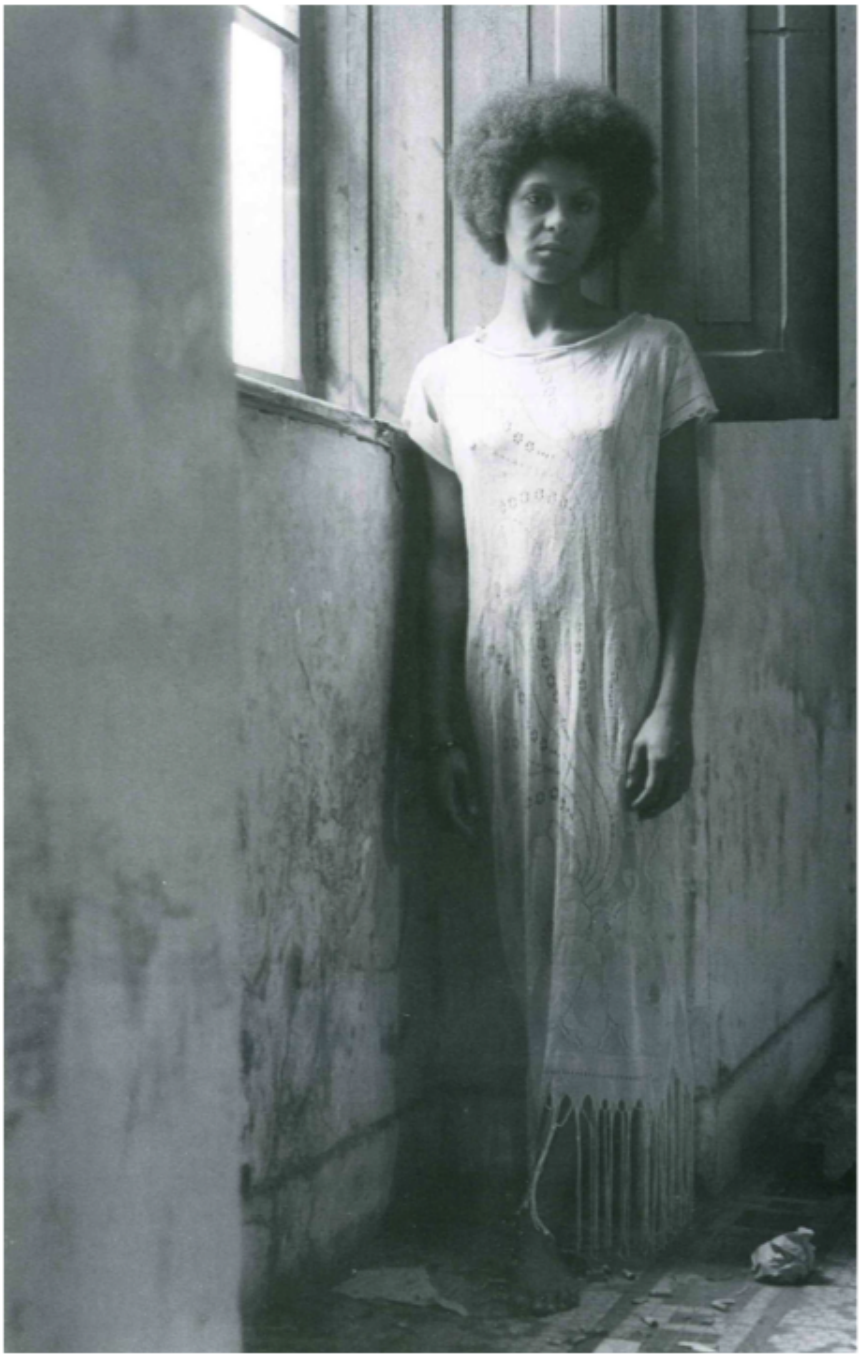


Fig. 2. Luiz Carlos Felizardo. Ensaio fotográfico de Magliani
Fotografia, 1971

Em 1971, Magliani era uma artista muito atuante em Porto Alegre. A força de sua personalidade não passou despercebida aos olhos do fotógrafo Luiz Carlos Felizardo, que realizou um ensaio em preto e branco, que só foi exposto décadas depois. As imagens, na época censuradas, revelam uma jovem negra, que, a despeito do olhar triste e melancólico, ostenta cabelo *black power*, símbolo de resistência de toda uma geração de homens e mulheres que lutaram por igualdade e pelos direitos civis na Américas. Nesta época, costumava desfilar de cabelo alaranjado e roupas pretas pela principal rua de Porto Alegre, com um amigo inseparável – o escritor Caio Fernando Abreu.

O comportamento libertário do grupo ao qual Magliani pertencia estava perfeitamente afinado ao espírito da época, que chegava ao sul do Brasil através da música, do cinema, do teatro, da literatura e, claro, das artes plásticas. Não obstante, os artistas politicamente engajados enfrentavam enormes problemas com a parcela mais conservadora da sociedade sulina e com o governo militar, que tinha como prática o controle das manifestações artísticas e culturais.

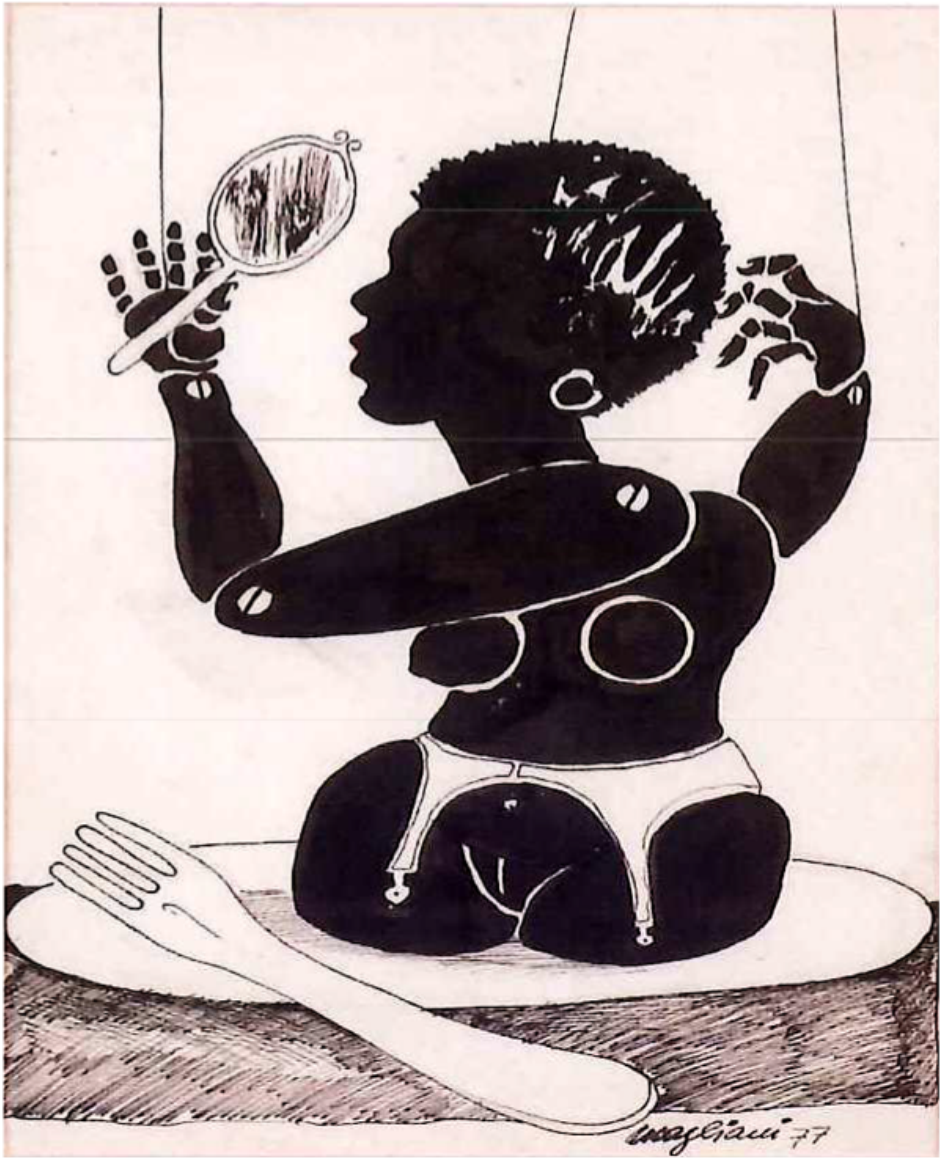


Fig. 3. Sem título, 1977. Desenho a nanquim sobre papel
Coleção Jones Lopes da Silva

Na década de 1970 seu interesse recai quase que exclusivamente na representação do corpo feminino subjugado pelas convenções e moldado para atender aos desejos masculinos. Datado de 1977, um desenho a nanquim mostra o corpo de uma mulher de cabelo curto, sem pernas, suspenso por fios. A mulher-marionete, usando brincos e cintas-liga, mira-se no espelho, prepara-se para ser servida como iguaria. O garfo está esperando para ser usado. O corpo negro é a refeição posta na mesa. Mas o olhar refletido é o da própria artista, que conhecemos do magnífico ensaio feito por Luiz Carlos Felizardo.

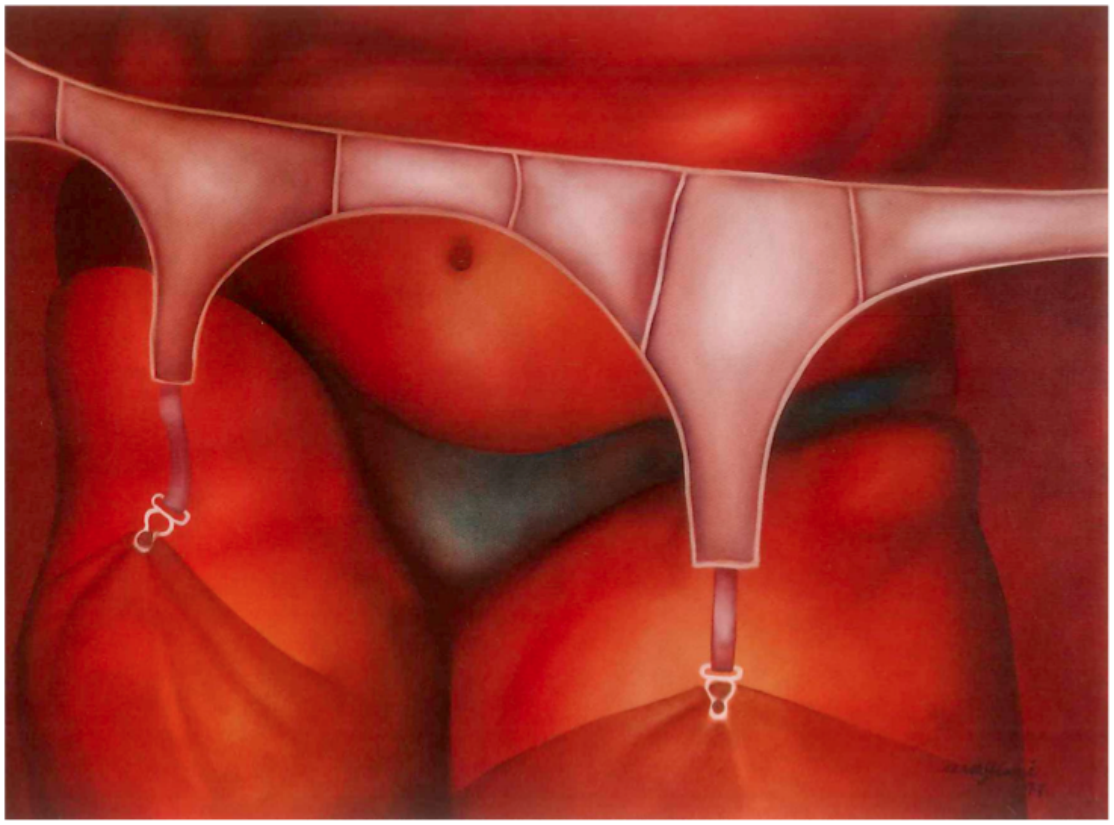


Fig. 4 Magliani. Sem título, 1977
Óleo sobre tela, Coleção Pinacoteca APLUB

Cerca de uma década depois de suas estreia nas artes plásticas, os comentadores chamavam a atenção para as figuras femininas, frequentemente torturadas, que povoavam seus desenhos e pinturas. Na exposição *"Brinquedo de armar"*, apresentada na Galeria Independência, em Porto Alegre, no ano de 1978, Sérgius Gonzaga menciona um "pesadelo opressivo" e José Paulo Bisol fala em ¨terror humano¨.[3] A dor e o sofrimento precisavam ser mostrados, para que os fenômenos históricos e sociais mais terríveis não se repetissem no futuro.

Magliani viveria em Porto Alegre até 1980, quando seu vínculo com o centro do país fortaleceu-se de tal forma que acabou por transferir residência para São Paulo. No centro artístico mais ativo do país, acreditou que teria mais oportunidades profissionais, já que participava de muitas exposições e seu trabalho era constantemente requisitado. [4]

[3] MAGLIANI. Brinquedo de armar. Desenho e pintura. Galeria Independência, Porto Alegre, 1978. Folder de exposição de arte.

[4] Depoimento da artista. Diário Popular, 24 de novembro de 1987. Sessão Educação e Cultura, p. 21.

Fig. 5. Magliani. Sem título, 1978
Óleo sobre cartão. Coleção particular

De fato, participou, em 1985, da 18ª Bienal de São Paulo, que teve curadoria de Sheila Leirner, no núcleo *Expressionismo no Brasil: Heranças e* Afinidades, assim como de diversas edições do *Panorama da Arte Brasileira*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.[5] Apesar do sucesso profissional, nem sempre se sentia respeitada no meio artístico. Costumava irritar-se quando seus interlocutores manifestavam curiosidade em relação ao fato de ser mulher, negra e de origem humilde. Com justa indignação, perguntava:

> "Por que parece tão excepcional que um negro pinte? Por que a condição social de artistas de cor branca nunca é mencionada? Por que sempre me perguntam como é ser negro e ser artista? Ora, é igual o ser de qualquer outra cor. As tintas custam o mesmo preço, os moldureiros fazem os mesmos descontos e os pincéis acabam rápido do mesmo jeito para todo o mundo. A diferença quem faz é a mídia. É 'normal' ser branco e, portanto, é natural que o branco faça tudo, mas quando se trata de um negro, agem como se fosse algo fantástico, um fenômeno – o macaco que pinta! Não gosto disto.[6]

No do ano de 1987, Magliani apresentou, numa galeria de Porto Alegre, a exposição com o irreverente título de "*Discussões com Deus*", baseada numa série de estudos de observação da figura sentada.[7] No mesmo ano realizou, com sucesso, outra exposição no

[5] MAGLIANI. Uma troca: teu olho – minha mão. Porto Alegre, 2018. Multipalco Eva Sopher, Estúdio Dezenove, Bienal do Mercosul. Folder de exposição de artes visuais.
[6] Vide Magliani em entrevista a João Carlos Tiburski publicada no Boletim Informativo do MARGS, nº 32 jan/nov – 1987.
[7] MAGLIANI. Galeria Tina Presser, 1987. Folder de exposição de artes visuais.

Museu de Arte do Rio Grande do Sul, sob o título de *"Auto-retrato dentro da jaula"*. Na pintura que dá nome à mostra, um corpo de mulher surge como uma fera enjaulada. Naquela ocasião, durante uma entrevista para o jornal do MARGS, perguntaram a Magliani como fora seu início de carreira, pintando no Bairro Sarandi, na periferia de Porto Alegre. Percebendo o evidente preconceito em relação à sua origem social, a artista, com presença de espírito, exercitou sua infalível verve poético-filosófica:

> "Costumo ignorar as fronteiras. (...) Sou natural de todas as estrelas que posso ver e minha curiosidade é ver o outro lado delas. Ter começado a andar em Pelotas, a ler no Floresta, a pintar no Sarandi, a dançar no Moinhos de Vento, a expor no Menino Deus, me apaixonar na Rua da Praia, não são determinantes. Tudo poderia ter acontecido em qualquer outro lugar. Me decepcionar na rua Coronel Vicente ou na avenida São João dói do mesmo jeito. O lugar sou eu em qualquer parte. É em mim que as coisas acontecem ou esquecem de acontecer." [8]

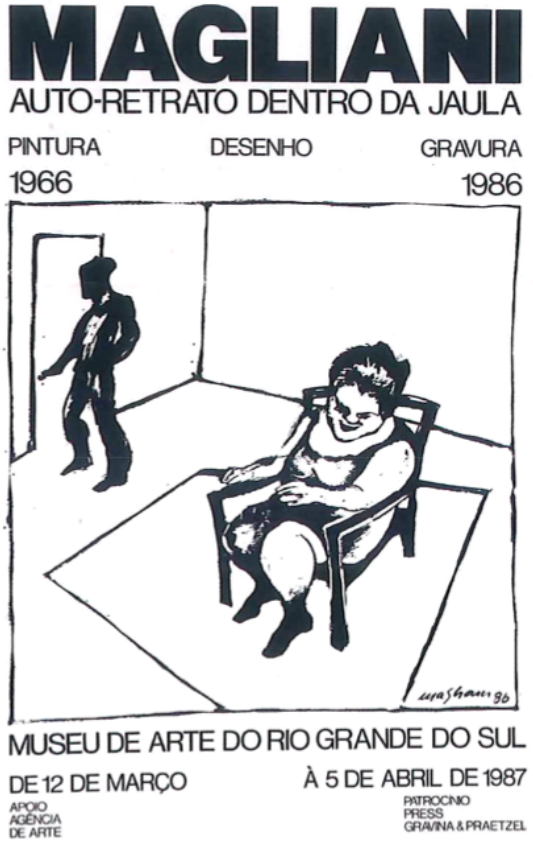


Fig. 6 Auto-retrato dentro da jaula (cartaz), MARGS, 1987

Em 1989 Magliani já estava cansada da violência e da poluição de São Paulo.[9] Tinha planos de fazer pinturas maiores, num lugar mais tranqüilo.[10] Decidiu, então, recolher-se ao interior do país e, no ano seguinte, mudou-se para a pacata Tiradentes, em Minas Gerais, onde residiu de 1990 a 1996. Neste período, em que era tratada como pertencente a uma promissora geração das artes plásticas no Rio Grande do Sul e no

[8] Magliani em entrevista a João Carlos Tiburski publicada no Boletim Informativo do MARGS, nº 32 jan/nov – 1987.
[9] MAGLIANI. Uma troca: teu olho – minha mão. Porto Alegre, 2018. Multipalco Eva Sopher, Estúdio Dezenove, Bienal do Mercosul. Folder de exposição de artes visuais.
[10] FREITAS, Nelson Abott de. Diário Popular. Caderno Variedades. 10 de setembro de 1999, pg. 7.

Brasil, participou de duas exposições na galeria Tina Zappoli, de Porto Alegre: a individual "*Na madrugada insone*" em 1992, e uma coletiva, que também contou com obras de Iberê Camargo, em 1996. [11]

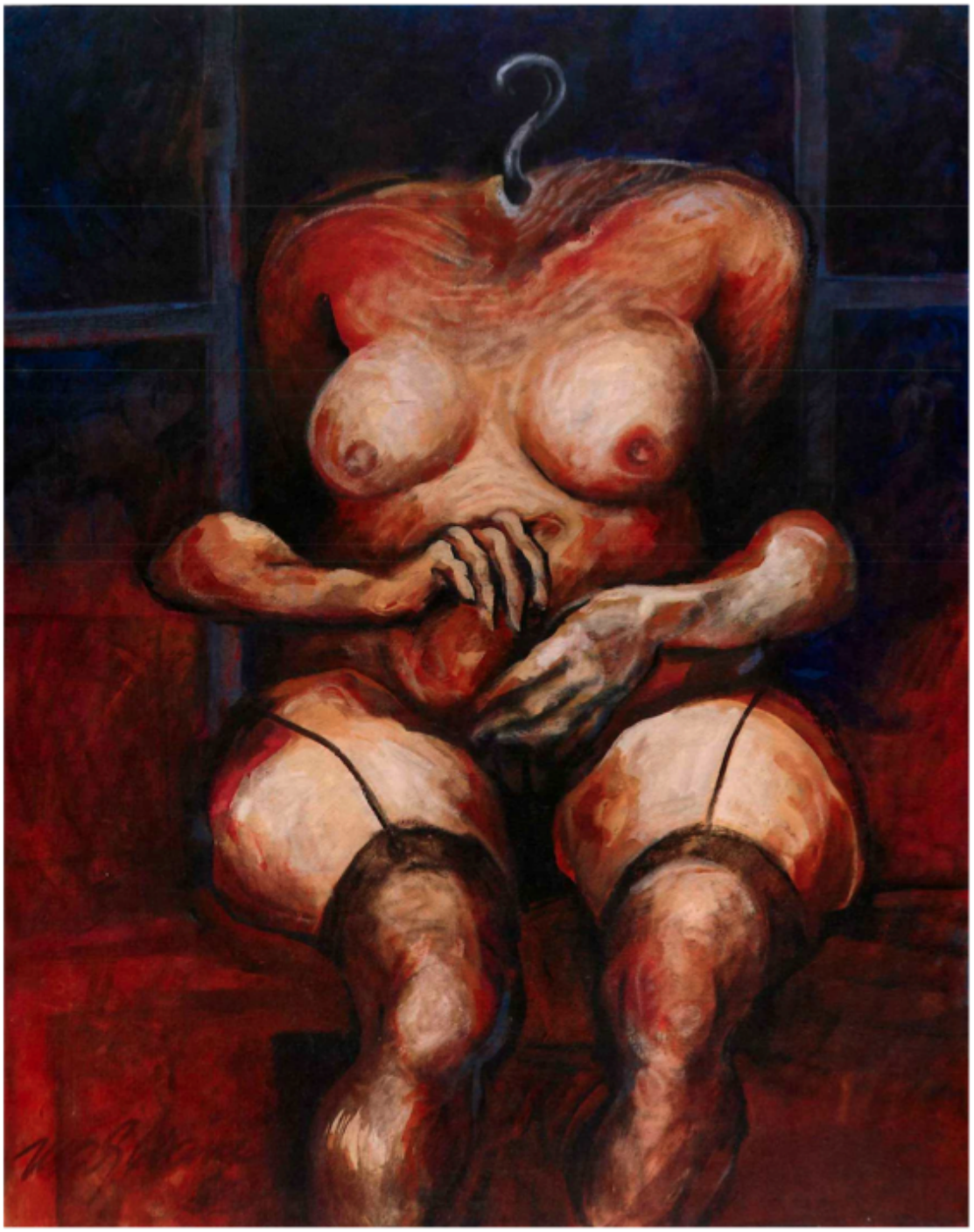


Fig. 7. Magliani. Janelas, 1999
Acrílica sobre tela. Coleção particular

[11] PIZZATO, Régis. A busca por uma definição da arte. Jornal Correio do Povo. Caderno Variedades, 07.04.1996, pg.17.

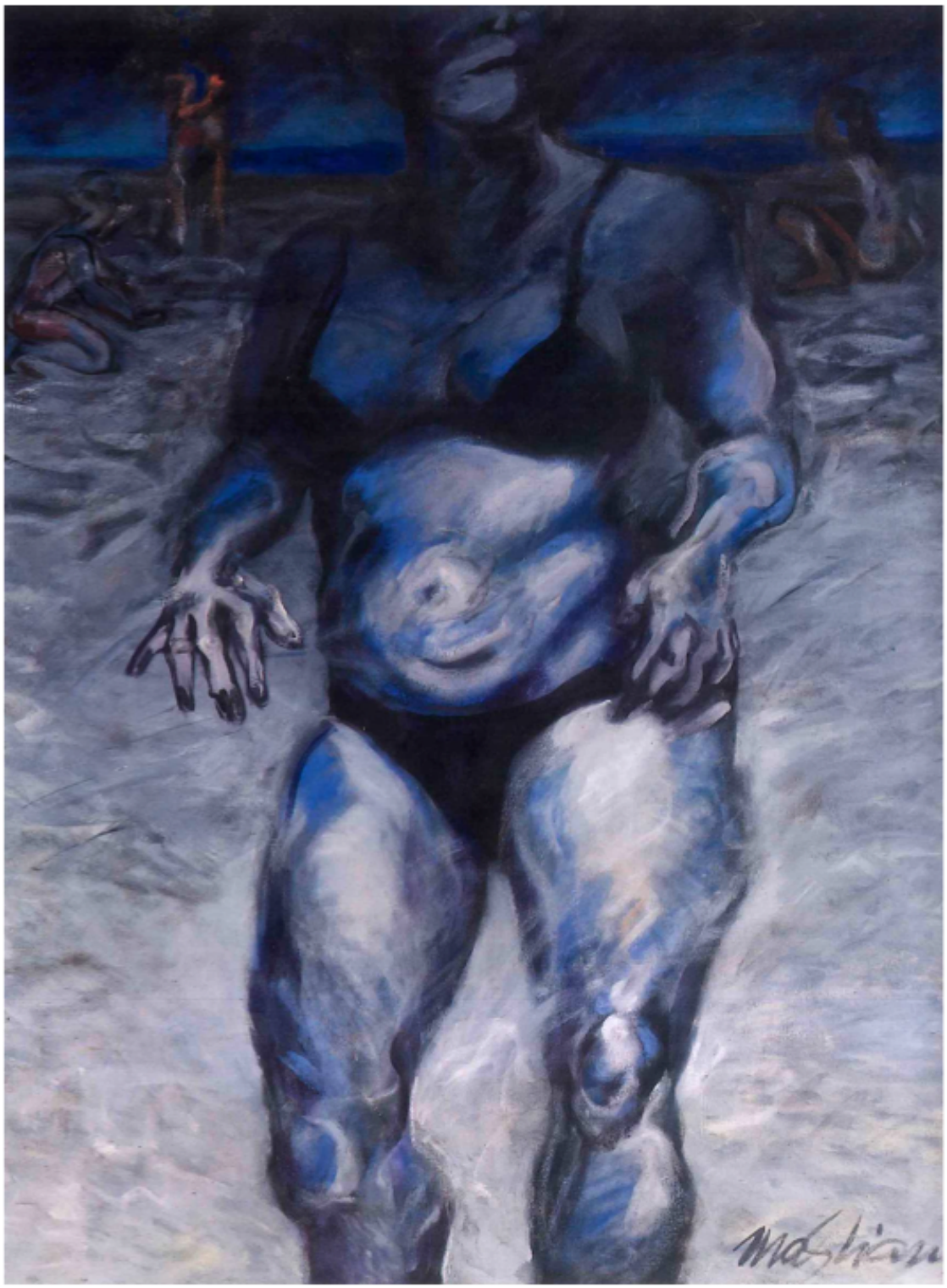


Fig. 8. Magliani. Noturna, 2001
Acrílica sobre tela, Coleção Francisco Stockinger

No mesmo ano de 1996, a artista, buscando um centro artístico mais dinâmico, viria a estabelecer residência no Rio de Janeiro, escolhendo para viver e trabalhar o inspirador bairro carioca de Santa Tereza. Passou a freqüentar o Estúdio Dezenove, onde conheceu Júlio Castro, que viria a se tornar colega, amigo, e, finalmente, o principal guardião de sua obra, após seu falecimento. Em 2012, pouco antes da morte da artista, numa espécie de despedida, a exposição "*Procura-se*", ocorrida no Estúdio Dezenove apresentava as

últimas gravuras e pinturas da artista. Em maio do ano seguinte, realizou-se a mostra retrospectiva *"Magliani – a solidão do corpo"*, com curadoria de Renato Rosa, na Pinacoteca Aldo Locatelli, no Paço Municipal, em Porto Alegre.

Na biografia artística de Magliani há questões importantes que se referem à inserção e exclusão do sistema das artes, e os desafios enfrentados pelos artistas na luta pela sobrevivência. Magliani iniciou sua vida artística enfrentando enormes obstáculos, passou a vida inteira lutando pelo direito de exercer sua profissão, chegou a experimentar um relativo sucesso no mercado de arte, mas a situação não se manteve por muito tempo. Como não aceitava abandonar a carreira artística, sofreu as consequências de suas opções. Viveu seus últimos anos com dificuldades similares às do início da carreira, com o agravante de que o peso da idade, com os consequentes problemas de saúde, tornava tudo mais difícil.

A despeito do fato de ter sido considerada uma verdadeira revelação artística, e de ter trabalhado incessantemente durante toda vida, Magliani enfrentou grandes dificuldades financeiras. Ainda na época em que frequentou a Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, tornou-se uma artista muito requisitada pelo emergente mercado de arte. Suas pinturas foram disputadas pelos colecionadores em exposições muito concorridas. Tanto sucesso, contudo não garantiu à artista a segurança necessária para que pudesse continuar trabalhando com arte e usufruir de uma vida minimamente confortável e segura da juventude à idade madura. No final da vida, estava desencantada e deprimida. Em carta ao amigo Renato Rosa, datada de 2006, desabafa: "Há anos não tenho mais como sustentar a pintura. Ultimamente não tenho como sustentar a mim mesma. A São Paulo civilizada, da qual continuo gostando muito ainda existe, mas não é para a minha bolsa."[12]

As razões pelas quais o interesse pelo trabalho de Magliani esmoreceu no panorama artístico brasileiro são difusas. O fenômeno pode estar relacionado à rejeição do figurativismo expressionista, de temática social, que, no Brasil, foi perdendo força no final da década de 1980. Curioso paradoxo: na medida em que o processo de abertura política foi aliviando as tensões sociais, o interesse do mercado de arte, cada vez mais associado às economias globalizadas, transferiu-se para um tipo de produção artística, por assim dizer, mais ¨pacificadora¨, mais "encantadora", e menos agressiva. Claro, não pode ser descartada a hipótese do racismo estrutural vigente na sociedade brasileira, que a despeito da concessão feita à talentosa artista negra durante seu tempo de juventude, não deixou de persegui-la até o fim da vida, já doente e esquecida pelo sistema das artes, sempre faminto por novos talentos.

Difícil saber se a jovem e meiga Magliani foi, com o passar do tempo, liberando em imagens a carga de aflições que ela e seus antepassados acumularam ao longo dos anos, ou se foi absorvendo a amargura expressa na própria obra. O fato é que as verdades que expressou através de suas figuras torturadas continuam provocando incômodo, como um alarme que insiste em soar, mesmo quando toda a energia vital de um indivíduo se esvai. O grito agudo de Magliani continua a ser ouvido nos seus desenhos e pinturas. Ela vive aqui, no lugar onde arte deve viver, e continua a alimentar a nossa insônia.

[12] Trecho de carta de Magliani a Renato Rosa. Cabo Frio, 23 de maio de.2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. Cartas a Maria Lídia Magliani. Disponível em: http://caiofabreu.blogspot.com/2010/09/maria-lidia-magliani_1946.html

BOHNS, Neiva. Magliani: alfabeto para gritar em silêncio. (Texto inédito, 2019)

CASTRO, Júlio. In: MAGLIANI. Uma troca:teu olho – minha mão. Porto Alegre, 2018. Multipalco Eva Sopher, Estúdio Dezenove, Bienal do Mercosul. Folder de exposição de artes visuais.

Diário Popular, 24 de novembro de 1987. Sessão Educação e Cultura, p. 21. Pelotas, RS.

FREITAS, Nelson Abott de. Diário Popular, Caderno Variedades. 18 de novembro de 1990, pg. 07. Pelotas, RS.

FREITAS, Nelson Abott de. Diário Popular. Caderno Variedades. 10 de setembro de 1999, pg. 07. Pelotas, RS.

Jornal Correio do Povo. Caderno Variedades, 07 de abril de 1996, pg.17. Porto Alegre, RS.

Jornal Zero Hora, 14 de abril de 1987, s/pg.Porto Alegre, RS.

Jornal Zero Hora, Segundo Caderno, 19 de agosto de 1999, pg. 06. Porto Alegre, RS.

LAFORET, Sérgio. Depoimento de Sérgio Laforet para a autora, em28 de agosto de 2018, no foyer do Teatro Guarany, em Pelotas, RS.

MAGLIANI, Maria Lídia. Entrevista a João Carlos Tiburski publicada no Boletim Informativo do MARGS, nº 32 jan/nov.1987.

MAGLIANI. Auto-retrato dentro da jaula. MARGS, Porto Alegre, março de 1987. Catálogo de exposição de artes visuais.

MAGLIANI. Brinquedo de armar. Desenho e pintura. Galeria Independência, Porto Alegre, 1978. Folder de exposição de artes visuais.

MAGLIANI. Galeria Tina Presser, 1987. Folder de exposição de artes visuais.

MANGANELLI, Elton. Depoimento à autora em 12 de novembro de 2018.

MELLO DA COSTA, Fernando. Depoimento à autora em 04 de novembro de 2018.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. Depoimento à autora em 27 de outubro de 2018, em Porto Alegre, RS.

PELLEGRIN, José Luis. Depoimento à autora, em 03 de novembro de 2018, em Pelotas, RS.

PIZZATO, Régis. A busca por uma definição da arte. Jornal Correio do Povo. Caderno Variedades, 07.04.1996, pg.17.

ROSA, Renato. Magliani: trajetória no Mercado de Arte. Rio de Janeiro, 2018. (texto inédito)

ROSA, Renato. Texto publicado no site da L&PM.

SÁ, Rubens Pileggi. Entre extremos. In: MAGLIANI. Procura-se. Rio de Janeiro: Estúdio Dezenove, 2012. Catálogo de arte.

STIGGER, Ivo. Magliani. Perfil. Revista ZH, 10 de setembro de 1989.

Philippe Cognée
Da Objetividade Fotográfica ao *Flou* Pictural

Niura A. Legramante Ribeiro
PPGAV-UFRGS/CBHA

RESUMO
O artigo aborda determinadas obras em pintura do artista contemporâneo francês Philippe Cognée (1957), sobretudo aquelas realizadas com encáustica, originadas a partir de fotografias. Considera-se, então, a análise do campo processual de construção de sua poética, mostrando o recurso do esmagamento da matéria pictórica para gerar uma concepção iconoclasta em relação à objetividade da imagem, como uma forma de combater a relação gráfica que a reprodução mecânica poderia impingir às suas obras. Ao utilizar o *flou* na fatura de suas pinturas que gera uma mistura de cores, o artista acaba por borrar as fronteiras entre os elementos compositivos. As obras pictofotográficas de Cognée retomam os princípios da concepção de mestiçagem e de transgenéricas.

Palavras-chave
Pintura, fotografia, *flous*, fatura, mestiçagem.

*

ABSTRACT
The article addresses certain painting works by French contemporary artist Philippe Cognée (1957), especially those made with encaustic, originated from photographs. It is therefore considered, the analysis of the procedural field of construction of his poetics, showing the resource of the crushing of pictorial matter to generate an iconoclastic conception regarding the image objectivity, as a way to combat the graphic relationship that mechanical reproduction could foist on his works. By using *flou* in the making of his paintings that generates a mix of colors, the artist ends up blurring the boundaries between the compositional elements. Cognée's pictographic works incorporate the principles of the conception of miscegenation and transgenerics.

Keywords
Painting, photography, *flous*, making, miscegenation.

I

Nem sempre a fotografia e a pintura mantiveram relações pacíficas, basta ver a querela que travaram no século XIX sob diversos aspectos por parte de alguns artistas, sobretudo aqueles que pintavam retratos, como foi o caso de Ingres, quando entrou com petição judicial para que a fotografia não fosse considerada obra de arte. Muito embora a fotografia tenha enfrentado adversidades para conseguir a legitimação do *status* como arte, é fato que os dois meios partilharam elementos de estruturas compositivas e de assuntos. Ao se investigar determinados processos de criação de artistas contemporâneos que utilizam a fotografia como arcabouço plástico ou de assunto, constata-se que ainda existe pouca abordagem da história da arte sobre os cruzamentos entre o meio fotográfico e o pictórico.

No texto "Uma outra história da arte?", Annateresa Fabris (2002) analisa as relações entre a fotografia e a história da arte, trazendo à discussão, entre outras, a luta da fotografia para ser considerada como forma de arte e as contribuições da fotografia às artes visuais. A imagem técnica no campo da arte tem sido analisada por teóricos das novas tecnologias e por historiadores da fotografia, como fizeram Aaron Scharf e Van Deren Coke, ao considerarem os diálogos entre as práxis fotográficas e pictóricas de artistas como Eugène Delacroix, Gustave Courbet, Edegar Degas e mesmo que esporadicamente Pablo Picasso, Paul Gauguin e Paul Cézanne. Mas, "não se pode afirmar que comportamento análogo possa ser detectado em uma parcela majoritária da historiografia artística", como constata Fabris (2002) nesse texto. E acrescenta:

> se a fotografia levou as últimas consequências as premissas visuais do Renascimento, por que a história da arte se omite de analisar as influências que ela teve nas concepções pictóricas a partir de 1839 (..)?

O que a autora verifica em relação ao retratismo e ao Impressionismo e a arte moderna em geral, também se pode dizer sobre determinados processos da arte contemporânea que são ignorados por uma camada de historiadores da arte. Pensar a arte não por categorias estanques e propiciar mais práticas de convívio com processos de criação dos artistas deveria ser uma preocupação já no período de formação de alunos em cursos de história da arte. Por vezes, a formação dos alunos centra-se no predomínio de teorias, de conhecimento de autores e deixa pouco espaço para o conhecimento de *práxis* artísticas que levem a compreender os procedimentos e até mesmo materiais trabalhados pelos artistas, o que evitaria resultar em análises áridas de obras, sem propriamente considerar a materialidade ou a genética de concepção dos trabalhos. Não é porque se configure como um curso essencialmente teórico que não se possa instrumentalizar e aproximar os alunos no conhecimento de processos de ateliês.

Uma maneira eficaz de abordar as possíveis relações da fotografia com a pintura é proposta pela pesquisadora mexicana Laura Flores ao abordar as sintaxes de impressão das imagens e da câmera fotográfica para poder investigar o sentido de aspectos dos quais são portadoras as linguagens pictóricas e seus homólogos fotográficos. Empreender abordagens por cruzamentos de meios e linguagens pode trazer novas possibilidades de leituras sobre obras da contemporaneidade que utilizam fontes fotográficas.

II

Assim como ocorreu na história do pictorialismo, quando os fotógrafos-artistas provocavam *flous* em suas fotografias, tendo entre seus objetivos obter um estatuto de arte, pode-se encontrar uma espécie de *flou* pictórico em pinturas contemporâneas, mas,

diferentemente daquela manifestação na fotografia, os objetivos hoje são de outra ordem. Essa questão do *flou* na pintura pode ser exemplificada nas obras do artista francês Philippe Cognée (1957), formado em Artes Plásticas pela École des Beaux-Arts de Nantes, em 1982 e que atua como professor da École des Beaux-Arts de Paris. Cognée é representado pela Galeria Templon de Paris, em cujo site é possível encontrar reproduções de suas obras.

A série de paisagens realizadas em 1992 e 1993 por Cognée, executadas a óleo e a encáustica, traz referências fotográficas e já anuncia procedimentos que o artista passaria a utilizar: o esmagamento da matéria, os borrões dos motivos pintados e uma ausência de hierarquia espacial. Sobre o uso da fotografia, o artista declara: "eu fotografava desde que me levantava até a hora de me deitar, sem levar em conta se um assunto era mais importante que o outro, simplesmente o que via na frente de meus olhos" (COGNÉE, 2011).

Este grande interesse pela fotografia levou-o a fotografar tudo o que estava em seu entorno sem fazer, nesse momento, uma seleção do que iria pintar. Embora o artista utilize imagens fotográficas do Google, como afirmou, em tom de brincadeira, que não precisa viajar, porque as imagens vêm até ele, o pintor faz questão de produzir suas próprias imagens:

> Eu mesmo faço as fotografias, porque para mim é muito importante ir ao lugar, olhar, pensar, ter um sentimento desse lugar. Se eu utilizo imagens de outro fotógrafo, não é a mesma coisa; eu prefiro fazer o que eu vivi. É o meu olhar que passa sobre um banco, um carro, um animal no subúrbio, uma estrada, e todos esses assuntos são possíveis em pintura. Evidentemente, deve-se ter um enquadramento particular. O aparelho de foto é o meu primeiro campo visual, e, num segundo momento, eu recopio as imagens sem muita atenção, somente para ver se são boas para pinturas (COGNÉE, 2011).

Portanto, Cognée prefere vivenciar os espaços que fotografa para poder imprimir sua leitura do lugar que poderá ser pintado. Com a fotografia, ele já pode visualizar previamente a composição, como afirma: "o aparelho de foto é uma ferramenta muito útil, porque faz a imagem antes de mim. Eu posso analisar o que é melhor, qual é a ideia que eu tenho para o quadro, e ver como será a composição na pintura" (COGNÉE, 2011). Ele diz, "ainda, preferir imagens de má qualidade, porque o que importa é a força da foto, mesmo que ela não tenha uma boa luz, não é a qualidade da fotografia que interessa, não é isso que vai me sugerir a impressão como sensação para a pintura, e o que interessa é a mensagem principal" (COGNÉE, 2011).

Além da prévia visualização, a fotografia também pode abrir possibilidades de assuntos para novas obras na sua produção. Entre 1991 e 1995, Cognée utilizou a tinta a óleo para pintar sobre duzentas e oitenta e cinco fotografias de pequeno formato, cujas imagens eram de diferentes proveniências, com diversos assuntos: reproduções de quadros, objetos cotidianos, retratos, paisagens. As pinceladas largas e, por vezes, colocadas como manchas sobre a fatura fotográfica também prenunciam o aspecto de esmagamento da matéria e borrão dos elementos compositivos que passou a empregar em suas obras. A exatidão, mecanicidade e automatismo da estrutura da câmera são características pré-determinadas. Com tal procedimento de borrar as figurações das imagens, o artista parece atacar a objetividade da superfície gráfica das fotografias.

Determinados motivos dessas obras pictofotográficas podem ser considerados como premissas para assuntos de suas posteriores produções. É, portanto, a partir dessas imagens fotográficas que encontrou alguns de seus assuntos picturais e enquadramentos

plásticos. Porém, diferentemente dos pequenos formatos dessas fotografias, Cognée trabalha em grande escala, como faz em obras como *Banheira* (1995) (180x135 cm), *A Cadeira* (1995) (160x125 cm), *Sem Título* (*freezer e bacia vermelha*) (1994), (210x140 cm), *Sem Título* (*máquina de lavar*) (1994) (210x140 cm). Os objetos representados são potencializados nas suas escalas também pelos enquadramentos aproximados, que quase chegam às bordas do quadro.

O artista pode utilizar uma, duas, três ou mais fotos para pintar um único quadro. Para as transferências das imagens para tela, o artista adota duas soluções: ou desenha apenas visualizando, ou projeta os principais elementos da fotografia, conforme esclarece: "só depende do assunto. Se o assunto é simples, eu posso desenhar diretamente; se o assunto é muito complicado e demorado, eu prefiro projetar as coisas" (COGNÉE, 2011). Ele nem sempre segue todos os detalhes da imagem: "quando pinto com bons pincéis, não respeito os detalhes ou o desenho que esboça as formas. O que faço é indicar os elementos no espaço, mas ao lado eu tenho a foto com as cores e eu me inspiro nas fotografias" (COGNÉE, 2011).

Pode-se dizer que o artista adota, em suas pinturas, uma concepção iconoclasta em relação aos códigos fotográficos, entre os quais, especialmente o da objetividade da imagem, como uma forma de combater a relação gráfica que a fotografia poderia impingir às suas pinturas. Ele constrói suas imagens a partir de fotografias e coloca a matéria com certa densidade para depois destruir a qualidade gráfica da pintura. Para opor-se ao caráter liso e uniforme da pintura, o artista faz fundir a cera diretamente sobre a imagem pintada a partir de fotografia, utilizando um ferro, que ele passa sobre a superfície da pintura, intermediado por um filme plástico com qualidade de antiaderência, conforme explica:

> Eu deposito um grande filme plástico sobre a superfície e depois eu passo com o ferro sobre a superfície. O filme faz frente à pintura, diretamente, porque as cores se mancham. O ferro vai misturar, por exemplo, o vermelho ao amarelo, e eles se fundem. As cores se borram e borram as fronteiras dos elementos (COGNÉE, 2011).

Disso resulta uma pintura amassada, com contornos dos motivos borrados e fatura cromática com empastamentos e achatamento, como se verifica em *Autorretrato* (2001) e *Retrato de Pierre B.* (2001). Com essa técnica, o artista parece querer testar a resistência física da pintura. Mesmo que se possa identificar plenamente o assunto, com tal operação plástica, o artista escamoteia o aspecto gráfico do que poderia ser uma pintura derivada de fotografia. O sacrifício da matéria pictural para atacar o sentido gráfico da fotografia pode ocorrer de forma mais intensa em determinadas obras do que em outras. O que ele procura é diminuir a evidência fotográfica. O *flou* também pode ser visto como uma forma de homogeneizar os elementos compositivos, mas, sobretudo como uma tentativa de deixar claro que se trata de uma pintura, porque é nos desfocamentos que se pode visualizar as marcas de pinceladas.

O procedimento de amassar a fatura pictórica e o uso da encáustica como material em suas obras pode estar ligado a uma passagem de sua biografia. O artista passou um longo período de sua infância e adolescência na África, em Bénin, onde viu superfícies esburacadas por chuvas violentas.

Em algumas séries, o artista coloca mais intensamente um sentido iconoclasta no tratamento da imagem figurativa, como em *Foule (manifestação n. 3)* (1995), *Multidão (n.2)* (1999), *Foule (n.2)* (1999) e *Sans titre (n. 4)* (1999), cujas figuras têm um tratamento borrado. Essas figuras borradas, na sua pintura, fazem lembrar o registro das fotografias que mostravam, igualmente, as figuras borradas, como em *A Ponte das Artes* (1867), de

Adolphe Braun, antes que a imagem técnica fosse capaz de congelar corpos em movimento como, efetivamente, aconteceu com as pesquisas de Eadweard Muybridge. Por outro lado, podem evocar também uma pintura como *Boulevard des Capucines* (1873), de Claude Monet, em que as figuras aparecem em *flou*.

Para realizar algumas pinturas com motivos urbanos, o artista obtém fotografias de prédios gigantescos de *Hong-Kong* e muito conhecidos, como o *Centre Pompidou*, a *Igreja São Pedro de Roma*, o Museu de Bilbao (2003), as *Torres Gêmeas de Nova York II* (2001), entre outros. Em algumas das pinturas de arquiteturas de Cognée, os volumes também se amassam, ou, quando isso não acontece, o artista utiliza tomadas aéreas, ângulos inusitados, como em *Google New York, n. 1* (2008), que acabam por lembrar determinadas pinturas de Gerhard Richter (1932) sobre esse mesmo assunto. Ele confessou gostar de representar prédios muito altos porque, quando passa o ferro, ele os deforma. O efeito de flou, ao borrar a figuração, não anula a individualidade das representações figurativas, uma vez que ainda são perceptíveis os traços que identificam os assuntos, mas cria uma perturbação visual em suas figurações.

O artista ao qual Cognée faz referência, Gerhardt Richter, também utiliza fotografias como método de trabalho e, igualmente, faz pinturas de tomadas aéreas da cidade a partir de meio mecânico. Como se sabe, desde os anos de 1970, Richter vem formando seu arquivo com fotografias que denominou de *Atlas*. Depois de 1972, o *Atlas* foi objeto de muitas exposições não somente como método de trabalho, mas, também, como arquivo-obra. *O Atlas* representa um universo de imagens de categorias e procedências diversas, com fotos de revistas e suas próprias fotos, sendo composto segundo critérios iconográficos: velas ao lado de velas, nuvens com nuvens, naturezas-mortas com flores. O artista privilegiou a unidade tipológica, em detrimento da ordem cronológica, o que não significa que não possa mudar as configurações quando de suas exposições. Assim, Richter tornou público o seu arquivo, cujas documentações fotográficas, ao menos uma parte, foram utilizadas como subsídios para elaboração de suas pinturas. Portanto, as fotografias são, tanto para Cognée como para Richter, testemunhos de suas escolhas artísticas e de que ambos privilegiam *flous* em suas figurações.

Por vezes, o ataque ao caráter gráfico da fonte mecânica que originou a imagem de um assunto, como em *Carcassas* (2004) ou em *Supermarché* (2005), (políptico) (2005), torna-se uma experiência de cromatismos que beiram a abstração. Nas séries *Supermarché*, as perspectivas abruptas das prateleiras, que se afunilam bruscamente, denunciam o passado de gênese fotográfica das pinturas. Em muitas obras os elementos se fundem, os detalhes desaparecem, como em *New York* (2001). O artista esclarece que, ao fazer uso dessa técnica, pretende dar "um sentimento a elementos que são muito evidentes na fotografia, e aqueles que restam são suficientes para sugerir. Uma sugestão de coisas é o que me interessa" (COGNÉE, 2011). De fato, como as imagens se apresentam borradas, e, por consequência, os cromatismos aparecem misturados, a experiência estética exige certo tempo de observação. Com o uso da encáustica, "é como se a cera viesse perturbar a aparência comum das coisas, sua presença imediata, querendo preservar um precioso instante da percepção" (COUSSEAU, 2009, p. 35). Isso ocorre, sobretudo, em imagens de cidades ou de figuras ao longe, caminhando numa rua, em que seu poder iconoclasta é mais intenso – é preciso juntar as formas e cores para reconfigurar as imagens. Nesse sentido, Cognée coloca-se na contramão de uma leitura mais gráfica da imagem, em que se podem apreender imediatamente os elementos da composição. Henry-Claude Cousseau afirma que as operações plásticas do artista fazem com que a imagem exija do nosso olho um exercício mais complexo que aquele com que se está comumente acostumado: "os efeitos flous, de fluidez da matéria, de interferência nas

cores, de marmorização sutil, agem com uma eficaz injunção, tanto ótica quanto sensorial" (COUSSEAU, 2009, p. 28 e 33).

Para o artista, o uso da fotografia "é uma forma de *sep*arar-se do real, de colocar-se à distância" ou, como ele mesmo complementa, "o que me interessa da fotografia em relação ao real é que o real não é o real quando você representa" (COGNÉE, 2011).

Quando a ótica passou a mediar a relação entre o olho do artista e a natureza, novos paradigmas passaram a ser introduzidos na percepção – não mais a interpretação direta do real pela visão humana, mas um olhar filtrado pelos códigos da máquina. Por meio da fotografia, o mundo converteu-se no produto de um programa que é dotado de códigos de leitura. Para Vilém Flusser (2002, p. 32 e 43), fotografias "são conceitos transcodificados em cena, imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies". Esse autor alerta para o fato de o aparelho fotográfico ter determinadas possibilidades que são programadas e de a pintura contemporânea agir sobre tais códigos técnicos.

A sintaxe das imagens obtidas com a fotografia vem antecipada, como informa Laura Flores, o que corrobora a concepção de Flusser. A autora lembra que as sintaxes da câmera são predeterminadas e o operador se sujeita a tais condições da máquina, gerando uma percepção antinatural do mundo, "uma manifestação axiomática de uma proposta de realidade" (FLORES, 2005, p. 126). Ela conclui dizendo: "a foto, mais que uma presença da realidade, é a imagem de um conceito" (FLORES, p. 126). Neste sentido, Cognée, ao se utilizar da fotografia como arcabouço plástico para determinadas pinturas, deixa visíveis os códigos da reprodução mecânica em tampos de mesas muito alargados ou com pratos monumentais no primeiro plano. É o que se pode observar em obras como *Repas chez Brigitte* (2000) e *Refeição em agosto com Michel* (2003); ou nos retratos, pelo tamanho das mãos, desproporcionais em relação ao restante do corpo, igualmente próximas da tomada da câmera. Esse procedimento plástico de contemplar conjuntamente características fotográficas e pictóricas se identifica com o conceito de mestiçagem definido por François Laplantine e Alexis Nouss (2011, p. 71 e 93): "o pensamento da mestiçagem é um pensamento da mediação, um misto, um pensamento em tensão".

Assim, pode-se concluir que a forma de operacionalizar os processos pictofotográficos por parte do artista pode ser enfeixada no que Laura Flores (2005, p. 234) denomina de "obras transgenéricas", ao se referir ao uso de "técnicas mistas de gêneros diferentes" e da concepção de mestiçagem proposta por Nouss e Laplantine. Se, por um lado, algumas de suas pinturas se colocam na contramão da objetividade fotográfica ao tentar amassar a fatura e esboroar os contornos figurativos, por outro, incorporam determinados códigos de exageros de deformações provocadas pela lente da câmera fotográfica. O que faz Philippe Cognée em seus processos plásticos é uma "aliança entre a máquina e a mão", para utilizar a expressão de André Rouillé (2009, p. 254). O indicativo de natureza ambígua do que se configura como a impureza de meios, pode ser balizado pela coalizão de artifícios entre pintura e fotografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COGNÉE, Philippe. Galeria Templon, Paris: Galerie Daniel Templon, 2009.

COGNÉE, Philippe. https://www.templon.com/new/artist.php?la=en&artist_id=61, acesso às reproduções das obras do artista.

COGNÉE, Philippe. *Entrevista concedida à autora.* Paris: 02.11.2011.

COUSSEAU, Henri-Claude. *Philippe Cognée*. Paris: Daniel Templon, 2009.
FABRIS, Annateresa. *Uma outra história da arte?* Juiz de Fora: Locus: revista de história, v. 8 n. 2 (2002)

FLORES, Laura González. *Fotografía y pintura: dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 2002.

LAPLANTINE, François & Nouss, Alexis. *Le métissage*. Paris: Téraèdre, 2011.

ROUILLÉ, André. *A fotografia, entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

Olhando para o Outro Lado
Repercussões da Gravura Gaúcha em Portugal

Paulo César Ribeiro Gomes
UFRGS/Instituto de Artes/Departamento de Artes Visuais

RESUMO
Este ensaio trata da recepção em Portugal da produção gráfica do Grupo de Bagé e do Clube de Gravura de Porto Alegre (anos 1940 e 1950). A publicação de obras de Carlos Scliar (1920–2001) e Danúbio Gonçalves (1925–2019) na revista *Vértice* repercutiu no circuito dos artistas que produziam arte de temática social em razão da qualidade formal e pela linguagem épica utilizada pelos artistas, em obras de denúncia social. A repercussão se desdobra na produção e na difusão da técnica através da cooperativa Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, criada em 1956 e destinada a fomentar a produção de gravuras e a desenvolver o gosto do público pela técnica. Esta revisão da história da gravura no Rio Grande do Sul ressalta seu caráter inovador e revolucionário. Trata-se, portanto, de uma mudança de expectativas.

Palavras-chave
Gravura gaúcha em Portugal, Grupo de Bagé, Clube de Gravura, Danúbio Gonçalves, Carlos Scliar.

*

RÉSUMÉ
Cet essai traite de la réception au Portugal de la production graphique du Grupo de Bagé et du Clube de Gravura de Porto Alegre (1940 et 1950). La publication d'œuvres de Carlos Scliar (1920–2001) et Danúbio Gonçalves (1925–2019) dans la revue *Vértice* a eu des répercussions sur le circuit des artistes qui ont produit des œuvres d'art à thème social. Les publications reflètent la qualité formelle et le langage épique d'œuvres de dénonciation sociale. La répercussion se déroule dans la production et la diffusion de la technique à travers la Société de gravure - Société coopérative des graveurs portugais, créée en 1956, qui visait à promouvoir la production de gravures et à développer le goût du public pour cette technique. Cet ajustement dans l'histoire de la gravure à Rio Grande do Sul souligne son caractère novateur et révolutionnaire. C'est donc un changement d'attente.

Mots-clés
Gravura gaúcha au Portugal, Grupo de Bagé, Clube de Gravura, Danúbio Gonçalves, Carlos Scliar.

A intensa divulgação e repercussão internacional do trabalho desenvolvido pelo Grupo de Bagé e pelo Clube de Gravura de Porto Alegre, nos anos 1940 e 1950, ainda está por ser estudada em toda a sua dimensão.Sobre a criação e a consolidação dos dois grupos, escreveu Carlos Scarinci (1985, p. 85): "Já se viu que a ideia nasceu dos encontros de Vasco Prado e Carlos Scliar com Leopoldo Mendez na Europa e que o 'Taller da Gráfica Popular (TGP)' do México serviu de modelo ao Clube porto-alegrense." Do mesmo modo temos a afirmação de Aracy Amaral (1987, p. 183), que escreveu: "É claro que a inspiração mexicana do TGP foi fundamental nesses núcleos [...]".

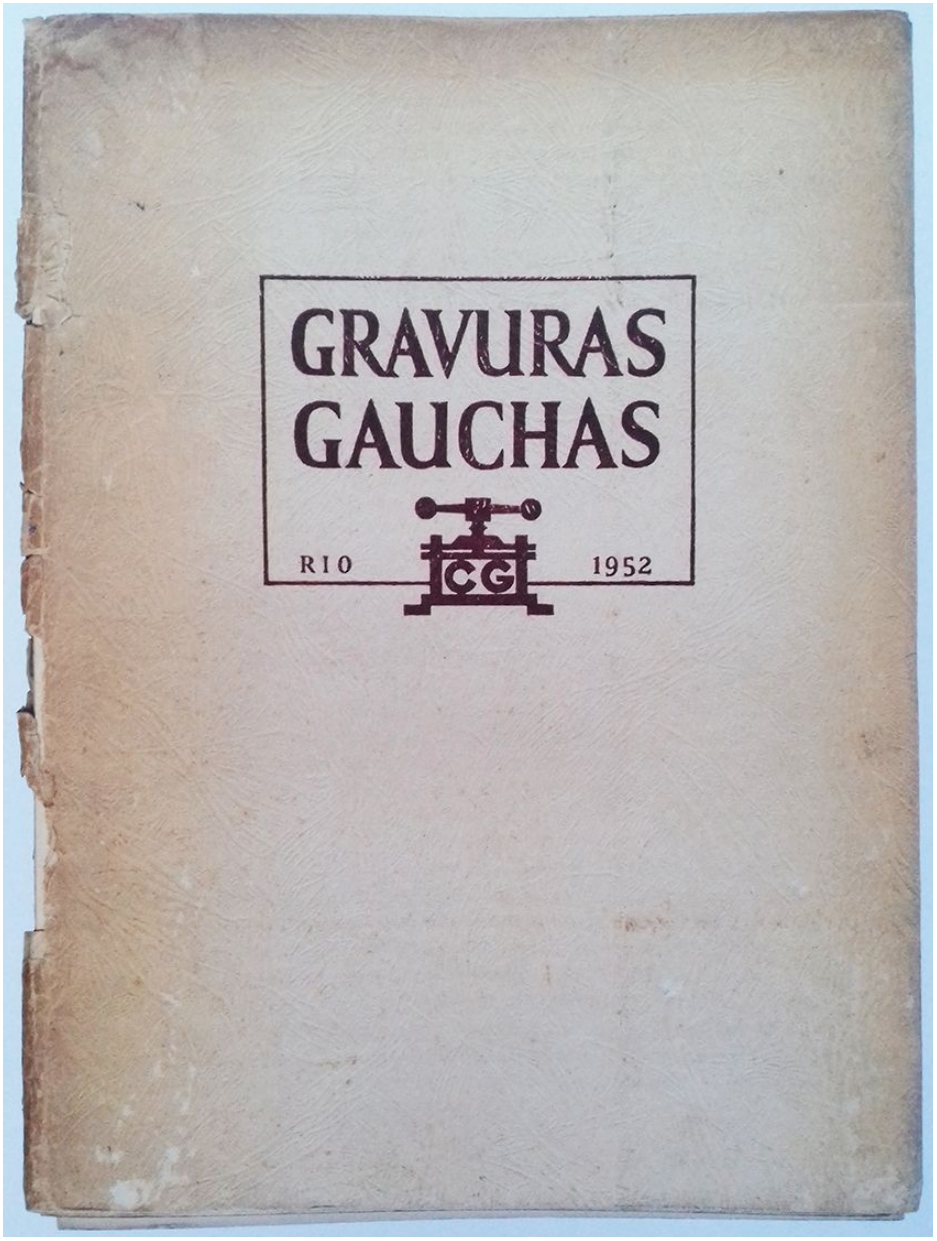


Figura 1. Álbum Gravuras Gaúchas. Editora Estampa, Rio de Janeiro, 1952 (capa).
Fonte: "A doce e ácida incisão – A gravura em contexto (1956-2004)".
Lisboa: Culturgest, 2013, p. 173.

Mas, se há uma relativa falta de interesse dos historiadores nacionais sobre a ampla repercussão da obra desses artistas fora do Brasil — seja na América Latina, seja na Europa Cândido Portinari em Portugal —, este texto traz uma pequena contribuição sobre Cândido Portinari em Portugal o tema, tendo como foco a difusão dos trabalhos de Carlos

Scliar (1920–2001) e Danúbio Gonçalves (1925), principalmente, mas também o de Glauco Rodrigues (1929–2004) e Glênio Bianchetti (1928–2014), mormente através da difusão do álbum *Gravuras Gaúchas*[1] [Figura 1] em terras lusas e como sua iniciativa repercutiu em Portugal nos anos 1950. Considerando que esse não foi um fato isolado, retornaremos no tempo para apresentar uma panorâmica da repercussão da arte brasileira de matriz social em Portugal nas artes plásticas, durante as décadas de 1930 e 1940, como é o caso da obra pictórica de Cândido Portinari, mormente a apresentação da pintura *O Café*, e na literatura, como é o caso de Jorge Amado e seus romances sociais. Essas relações estão fundadas principalmente na questão da arte social e, por decorrência natural, na questão da figuração *versus* a abstração, tema de debates em Portugal, sob o Estado Novo (1933–1974) de António de Oliveira Salazar (1889–1970).

Antecedentes

Fazendo um retorno no tempo observamos que no caso de Cândido Portinari a repercussão e difusão de sua obra no exterior é praticamente ignorada pela historiografia nacional. A título de curiosidade, em uma consulta doméstica (somente os livros que disponho sobre o artista na minha biblioteca) à literatura produzida sobre o artista no Brasil, desde os anos 1950 até a atualidade, praticamente não há referências sobre o assunto, ignorando, inclusive, sua participação na "Exposição do Mundo Português", de 1940.[2]

A repercussão do trabalho dos artistas gaúchos, tema desta comunicação, foi precedida em 10 anos pela exibição da obra *Café* (1935) [Figura 2] de Cândido Portinari (1903–1962), por ocasião da "Exposição do Mundo Português".[3] A influência e a recepção do trabalho do artista paulistano foram objeto da exposição intitulada "Cândido Portinari em Portugal", com curadoria de Raquel Henriques da Silva e Luísa Duarte Santos, realizada no Museu do Neo-Realismo, na cidade de Vila Franca de Xira (2018). Nessa exposição, e no seu magnífico catálogo, as curadoras tratam com vagar do impacto da tela sobre a intelectualidade portuguesa, que retratava o trabalho no campo com forte mensagem social — opção que se opunha frontalmente ao advento da abstração, em franca ascensão naquele momento na Europa.

[1] Editora Estampa, Rio de Janeiro, 1952. O álbum, é importante assinalar, tem apresentação de Jorge Amado.

[2] Uma análise sumaríssima da literatura produzida sobre Cândido Portinari dá a ver que o tema não foi contemplado, tanto nos textos histórico-biográficos quanto nos textos analíticos sobre sua obra, assim como, o que é mais surpreendente, também não ocorre nas cronologias que alguns desses títulos trazem. A seguir, apresento uma breve recensão dos títulos, indicando, quando for o caso, se há cronologia. Essa lista não é conclusiva, pois, conforme se pode observar, está longe de ser exaustiva. É, repito, uma amostragem. Obras por título: *Portinari, Pintor Social* (FABRIS, Annateresa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990. Com cronologia, sem nota); *Portinari, Amico mio*. Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. (Campinas, SP: Mercado de Letras - Autores Associados / Projeto Portinari, 1995);*Portinari, o pintor do Brasil*(BALBI, Marilia. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. Com cronologia, sem nota); *Cándido Portinari*(AQUINO, Flávio de. Buenos Aires: Editorial Codex S.A., 1965); *Candido Portinari y El sentido social del arte*(GIUNTA, Andrea [comp.]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005);*No ateliê de Portinari 1930-45*(FABRIS, Annateresa[curadoria]. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2011); *Portinari na coleção Castro Maya* (Apresentação Marcelo Mattos Araújo e Vera de Alencar; Curadoria e texto Anna Paola P. Baptista; texto Annateresa Fabris. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010); *Retrato de Portinari*(CALLADO, Antonio. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro / Departamento de Imprensa Nacional, 1956); *Candido Portinari*(RUFINONI, Priscila Rossinetti & PEDROSA, Israel. São Paulo: Folha de São Paulo / Instituto Itaú Cultural, 2013. [Com cronologia, sem nota]); *Cândido Portinari*(Introdução de Luís Martins. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda., sem data).

[3] Exposição que ocorreu em Lisboa, entre 23 de junho e 2 de dezembro de 1940, com o propósito de comemorar a data de Fundação do Estado Português (1140) e a data da Restauração da Independência (1640), mas principalmente celebrar o Estado Novo, instaurado em 1933 e em fase de consolidação.

Figura 2. Aspecto da sala com obra de Cândido Portinari na "Exposição do Mundo Português", 1940. Fonte: "Cândido Portinari em Portugal", (2019), p.64.

O tema da figuração social *versus* abstração foi objeto de intensa disputa no meio artístico português, debate acentuado pela situação política do momento — a ditadura salazarista — que não só controlava a produção artística nacional como também estabelecia o que poderia ou não ser difundido fora das fronteiras portuguesas. Além de Portinari, os escritores brasileiros também tiveram ampla difusão em Portugal, como foi o caso de Jorge Amado. Independente do fato de suas obras estarem proibidas de edição e circulação em Portugal, isso não impediu a repercussão. Afrontando a proibição, a revista *O Diabo* publicou um longo artigo de Mário Dionísio sobre o escritor [Figura 3]. De acordo com Joselia Aguiar (2018, p. 135), ao relatar a difusão da obra no escritor no exterior,

> A outra resenha daquele ano em Lisboa foi de Mário Dionísio, jovem estudante de filologia antes de iniciar-se como romancista. O longo artigo culminava com um juízo à Casais Monteiro. *Mar Morto*, depois dos primeiros livros de teor ideológico, explodia em lirismo: 'Este livro não é um panfleto, é vida.[4]

[4]Citado em *O Diabo*, nº 164 (14 nov. 1937) – "A propósito de Jorge Amado", de Mário Dionísio.

O Diabo

Semanár
teratura

Manuel Cam

EDITOR: Ernesto

PROPRIETÁRIO E GERENTE:
Horácio Virgílio da Cunha

PORTINARI

por Afonso Ribeiro

Cândido Portinari é o maior pintor que o Brasil já teve—e, segundo Robert C. Smith («Bulletin of the Pan-American Union», Setembro, 1939) «parece ser, no momento actual, o mais notável dos pintores das Américas».

Filho de colonos italianos, nasceu Portinari em 1903, na fazenda Santa Rosa, Estado de S. Paulo. Com 15 anos de idade e o exame de instrução primária, deixou a família e, sòzinho, dirigiu-se para o Rio de Janeiro. Durante anos, oito, dez anos, Portinari lutou afincadamente. Tôda a sua ambição se cifrava em ser pintor. Desde menino que não pensava noutra coisa. Em 1921 conseguiu ser aprovado no concurso para a sala de pintura. Em 1922 enviu um retrato ao Salão. Ninguém notou o retrato. Ele, porém, não esmoreceu. Pelo contrário, trabalhou com mais ardor que nunca. Entretanto a sua vida era dura: os recursos materiais faltavam-lhe e só consigo próprio podia contar. Uma tarde, depois de me mostrar todos os quadros que tinha em casa, confessou-me ele—«Foi nessa época que dei cabo do estômago: posso dizer que então eu me alimentava a médios» (1).

Mas Portinari possuía a paixão da pintura e um espírito refractário a todos os desânimos—continuou lutando, permitindo. E em 1928 alcançou, enfim, o prémio de viagem à Europa. Esteve na França, Itália, Inglaterra e Espanha. Nos museus observou, comparou, tirou deduções. Não trabalhou, no entanto. Ou trabalhou tão pouco que bem pode afirmar-se ir de mãos vazias quando regressou ao Brasil.

De novo ao Rio começa por fazer esta coisa muito simples, mas para o que, no fim de contas, é preciso uma certa coragem—certa com o exotismo. Portinari, de resto, não poderia, creio, ainda que êsse fôsse o seu desejo, proceder de outro modo: infinitamente curioso e insaciável por temperamento, impossível se lhe tornava satisfazer-se com as verdades alcançadas: era-lhe necessário um contínuo renovamento de experiências. A esta atitude de rebeldia deve Portinari, quere-me parecer, uma grande parte do seu triunfo. A primeira consequência de tal atitude—sendo igualmente o primeiro passo para o prestígio que hoje goza—é a enorme variedade técnica, temática e expressional que a sua pintura encerra. Por outro lado, a sua permanente curiosidade estética, provocando-lhe horror às fórmulas cristalizadas, leva-o a voltar-se intimo para a natureza donde arranca os materiais com que constroirá o melhor da sua obra. E então, com Portinari no Brasil, dá-se um facto digno de referência—e que vem a ser: servir-se o pintor de motivos marcadamente nacionais e realizar uma obra de carácter universal. Pactor, aliás, que se era inédito em pintura naquele país, o não era em literatura. Jorge Amado e Lins do Rêgo, por exemplo, e o primeiro mais que o segundo, haviam já conseguido coisa semelhante com algumas dos seus romances.

A arte de Portinari, partindo como parte da natureza, da vida, tinha que ser por fôrça, como é, uma arte realista—o que de maneira nenhuma quere dizer uma arte fotográfica. Bem ao contrário, a deformação consciente é muito usual em Portinari. Por vezes, mesmo, tais deformações, por demasiado acentuadas, chegam a ter um certo sabor de caricatura. Todavia Portinari não deforma pelo próprio prazer de deformar ou com receio de cair na cópia servil da realidade: serve-se dêste processo na ânsia de tornar mais vivo, mais poderoso, mais «real» a própria realidade. E não há dúvida que o consegue. Inicialmente há talvez surpresa, um choque. Cedo, porém, aqueles trabalhadores de mãos e pés enormes, quási monstruosos, aqueles trabalhadores de braços grossos como pernas, terrivelmente musculados, se nos fixam na retina, se apossam de nós. E o efeito que o artista teve do seu processo de tal modo lhe avigora as figuras e lhe faz realçar o conjunto da composição, não raro lhe dramatizando, que nos chegamos a convencer que semelhantes exageros se tornavam em absoluto necessários para que os seus negros dos cafezais, os seus pescadores, tôda a extensa galeria da sua gente humilde não chegasse até nós amanerada, falsa ou retórica.

Em 1935, Portinari concorre à Exposição de Arte Moderna do Instituto Carnegie e obtém a segunda menção honrosa com o seu quadro «Café». Eis os termos em que a crítica então se lhe referiu:

Meyric R. Rogers, director do Museu de Arte de Saint Louis (Pittsburgh Post-Gazette», Outubro de 1935):

«Portinari bem merece do seu país, a quem tão prontamente levou honras de premiado num certame internacional de arte. É a primeira vez que o Brasil se faz representar numa exposição internacional Carnegie, e a tela premiada «Café», é tão característica quanto pode sê-lo um quadro. Portinari é, provàvelmente, o mais cosmopolita de todos os premiados dêste ano, pelo carácter internacional dos seus estudos e emotivos».

Homer Saint-Gaudens, director da Belas Artes do Instituto Carnegie («Carnegie Magazine», Outubro, 1935):

(Continua na página dois)

Coisas de O Dia

Antologia da asneira

Pobre História pátria! Esfarrapam-te diàriamente em exercícios escolares, em versos péssimos, em artigos ligeiros de comemorações e apoteose! E tu devias ser respeitada por todos; pelos que têm linhagens limpinhas desde os avoengos godos, e por nós, os da arraia-miuda de tôdas as batalhas, de tôdas as fomes, de tôdas as rebeldias. Mas não te respeitam. Desfurpam-te, maltratam-te, como se fôsses coisa de cada qual. Como se os oito séculos da história da nação, não fôssem oito séculos de história colectiva, com heroismos e covardias, glórias e misérias, descritos pelos cronistas e gravados na poeira do tempo pelos homens da lança, do arado e do leme. Construção colectiva, tu devias merecer o respeito colectivo!

Mas, a-pesar-de tudo, o sr. Correia da Costa permite-se escrever as linhas que transcrevemos acêrca de D. Sebastião e da batalha de Alcácer-Quibir:

«Quis alargar até ao norte de África, o domínio definitivo da lusa gente, e da lusitana grei, contra a acção da moirama e contra o furor mahometano. Sonho camoneano, sonho de alma ledo e cego, no espírito do Infante e Rei de Aviz, êsse rei precoce e predestinado pela soror-Morte, existia o painel ambicionado da glória, a certeza no triunfo, a aurora dum grande Império Lusitano, o império lusitano de fins de Quinhentos.

Antes da partida das naus, a 24 de Julho de 1578, no frenesi e no fumulto infrene dum embarque epopeico e heroico, D. Sebastião tem um sonho pre-wagneriano: levar como talisman dois ex-votos de Afonso Henriques, o primeiro rei de Portugal»

Não percebe ou não quere perceber!

Um dêstes doutores, muito convencidos da sua «doutorice», dizia há dias:

—Não percebo a atitude de «O Diabo». Aliadófilo? Germanófilo? Não percebo.

O doutor não percebe ou não quere perceber. Mas os nossos leitores sabem bem que a nossa atitude perante a guerra, é está: neutralidade esclarecida. E entendemos que será por esta neutralidade todo aquele que se interesse verdadeiramente pelo progresso do povo português.

Bússola firme

Os poetas dizem que o mundo é um mar encapelado.

¿Quandos deixam perder o norte, neste mar? ¿E os doenfios que gozam até a sua própria desorientação?

A-pesar-de tudo, uma bússola firme continuará a sua missão: a que orienta para a felicidade dos homens.

Pequenas biografias

Mariazinha de olhos azuis e cabelos loiros. Outra de olhos e cabelos negros. Tantas Mariazinhas ignoradas, nas suas minúsculas biografias!

Nobel, Bazil Zaharof, Wendel, etc., também têm pequenas biografias. Mas biografias recheadas de acontecimentos mais importantes mesmo do que parecem, que não lhes dão grande honra e sim proveito, e que fazem ainda mais pequeninas aquelas tão simpáticas Mariazinhas.

Uvas e vinho

Os cientistas r
recomend
excelente alime
fugal êste con
quási não tem s
tura das uvas d
ria constituir un
saúde do nosso
fraordináriamen
vinho se fem a
se têm feito as
ções: «beber vin
a um milhão de
ber é esquecer»,
tudo», etc.

¿Quando se t
adoração do vi
ganda anti-alcoó
das mulheres?
está simplesmer
nível de vida.

Socials-democra

Como em Port
manha, co
como em Espe
unidade e disci
personalista e to
também em Fr
mocracia está li
Blum caiu em
abandonou a a
Belin é ministro
pirador do aban
da luta de classe
É o princípio

«O Diabo» no la

"O Diabo" nã
o pintam
o compres, é r
leias. Em cada
rás prosa que pe
E os artigos q
mais difíceis, lê-
estudar «O Diab
leva-te literatura
ções, contém ens
basta que tu o
Leva «O Diabo»
teus filhos. «O D
do novo portugu
famílias portugue
Levemos «O D

A caminho da o

Após a derroc
nhores da
a sua actividade
dos antigos diri
Reynaud, Blum,
construção de ur
de tipo ítalo-germ
mente a tôdas
«ordem nova» nê
manha e à Itália
sam de denunc
simples mudanç
tinada a salvar o
ção actual dos d
é extremamente
Afastados do
cados pelo Jap
suspeita pelos Es
cados pela Alem
nha e pela Itália
duzirão êles a Fi

"CAFÉ"

Fresco de Portinari, que se pode admirar no Pavilhão do Brasil, da Exposição do Mundo Português

Figura 3. "A propósito de Jorge Amado/Mário Dionísio". In O Diabo. – Lisboa. – A. IV. Nº 164 (14 Nov.1937), p. 3. Fonte: "Cândido Portinari em Portugal", (2019), p.109.

Figura 4. "Café: fresco do pintor brasileiro Portinari/Albertino Gouveia". In: Sol nascente: revista cultural de literatura e crítica. – Porto. – A. IV. Nº 45 (15 Abr. 1940). p. 1.
Fonte: "Cândido Portinari em Portugal", (2019), p.108.

Ainda sobre a repercussão e a imensa difusão da obra de Cândido Portinari em Portugal, muito foi escrito [Figura 4]. Dentre os mais assíduos e entusiastas da arte brasileira daquele momento, estava o antes citado Mário Dionísio (1916–1993) — escritor, crítico, pintor e professor português —, que sintetiza os efeitos causados em texto publicado na revista *Sol Nascente* (fevereiro de 1938):

> A apresentação da pintura Café nesta Exposição teve impacto a nível político e a nível artístico; se, por um lado, a sua apresentação nesta Exposição foi encarada, com propriedade, como 'curioso Cavalo de Tróia no meio das festividades oficiais...' (França), por esse mesmo contexto talvez tenha desencadeado, à época, algumas incompreensões ou pelo menos algumas ressalvas numa leitura mais ideológica. No plano artístico, foi também uma pedrada no charco de um modernismo já sem grande impulso vanguardista e demasiado acorrentado ao 'fim de uma época, em que tudo está feito e tudo está por fazer'. (SANTOS, 2019, p. 22)[5]

Os gravadores do Rio Grande do Sul

Seguindo na proposta de investigar a recepção da produção gráfica desenvolvida pelo Grupo de Bagé e pelo Clube de Gravura de Porto Alegre (anos 1940 e 1950) em Portugal,[6] a mais remota notícia que conseguimos localizar sobre a presença dos gaúchos em terras lusas é a publicação de uma gravura de Carlos Scliar na revista *Vértice*, importante publicação coimbrã, que era a porta-voz do movimento neorrealista português. O linóleo de Carlos Scliar foi publicado no nº 87, de novembro de 1950, no contexto de uma ampla divulgação de artistas que produziam uma arte social.

Contudo, o destaque crítico para a gravura gaúcha viria somente por ocasião da divulgação, na mesma revista, da xilogravura da série *Xarqueadas*, de Danúbio Gonçalves, estampada no nº 117, de maio de 1953 [Figura 5]. Mais do que uma mera referência visual, no corpo da revista em questão, a publicação de Danúbio, por sua excelência artística e impacto temático, provocou grande interesse entre os assinantes e os artistas gráficos portugueses. A gravura de Danúbio apareceu associada a um texto do escritor e ensaísta português Luiz Francisco Rabello (1924–2011), que versava sobre a transformação sofrida pela pequena cidade francesa de Vallauris com a chegada e a instalação de Pablo Picasso. Sabemos que foi nessa pequena vila da *Provence* que o artista espanhol desenvolveu, em ateliês de cerâmica locais, uma profícua produção cerâmica e escultórica.

David Santos, em seu texto *Buris e Pontas-Secas: a gravura, o neorrealismo e a esperança do múltiplo*,[7] estende-se generosamente sobre o tema. Destacamos aqui um pequeno trecho no qual ele desenvolve mais informações sobre essa publicação e sua repercussão:

> Apesar da falta de ligação temática entre a gravura (que representava a violência sobre o abate das cabeças de gado no Sul do Brasil) e o texto em causa, o trabalho de Danúbio causa impacto e promove o reconhecimento da sua qualidade formal e técnica, para além da assunção da linguagem épica do tema do trabalho duro, violento e quase desumano da "xarqueada". (SANTOS, 2013, p. 175)

[5] Transcrição de texto de Mário Dionísio, em "Apontamentos sobre a necessidade de ver claro", *Sol Nascente*, Ano II, nº 25, 15 fev. 1938, p. 7.

[6] Temos relatos detalhados e documentação suficiente para saber da influência exercida no Uruguai, por exemplo. Ver *Clube de Grabado de Montevideo* (2019):"Si bien Club de Grabado puede considerarse en parte tributario de la experiência mexicana del Taller de Gráfica Popular, así como de los vecinos clubes de grabado de Porto Alegre y de Bagé (sur de Brasil), [...]".

[7] Ver *A Doce e Ácida Incisão: A gravura em contexto [1956–2004]*, (2013).

No mesmo texto, Santos explicita o modo como a imagem de Danúbio chegou a Portugal:

> Já na secção crítica, intitulada 'Panorama', o mesmo número da revista coimbrã (117, de maio de 1953) apresentava um texto de Júlio Pomar (1926) que fazia uma decisiva e entusiasta recensão do livro-coletânea *Gravuras gaúchas*, editado em 1952 pela Editora Estampa, do Rio de Janeiro, e de onde a redação da *Vértice*, por sugestão de Pomar, havia retirado a ilustração de Danúbio Gonçalves. Pomar aproveita então a oportunidade para fazer a apologia dos valores inerentes a pratica da gravura, por oposição à idéia de uma "arte pela arte" [...] (SANTOS, 2013, p. 175)

Evidente que esse destaque estava naturalmente vinculado aos interesses dos artistas portugueses do período, mormente aqueles ao movimento neorrealista, que defendia a produção de uma "arte com conteúdo". Seguindo os modelos do México e de Porto Alegre, os artistas, comandados por Pomar, se inspiram na ideia de constituir um clube de gravadores, afirmando que "esta outra lição dos artistas gaúchos não nos tocará também muito de perto?" (SANTOS, 2013, p. 175). Os dois exemplos, o *Taller de Gráfica Popular* mexicano e os clubes de gravura de Porto Alegre e de Bagé irão fomentar a criação, em 1956 da Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, destinada a fomentar a produção de gravuras e a desenvolver o gosto do público pela técnica.

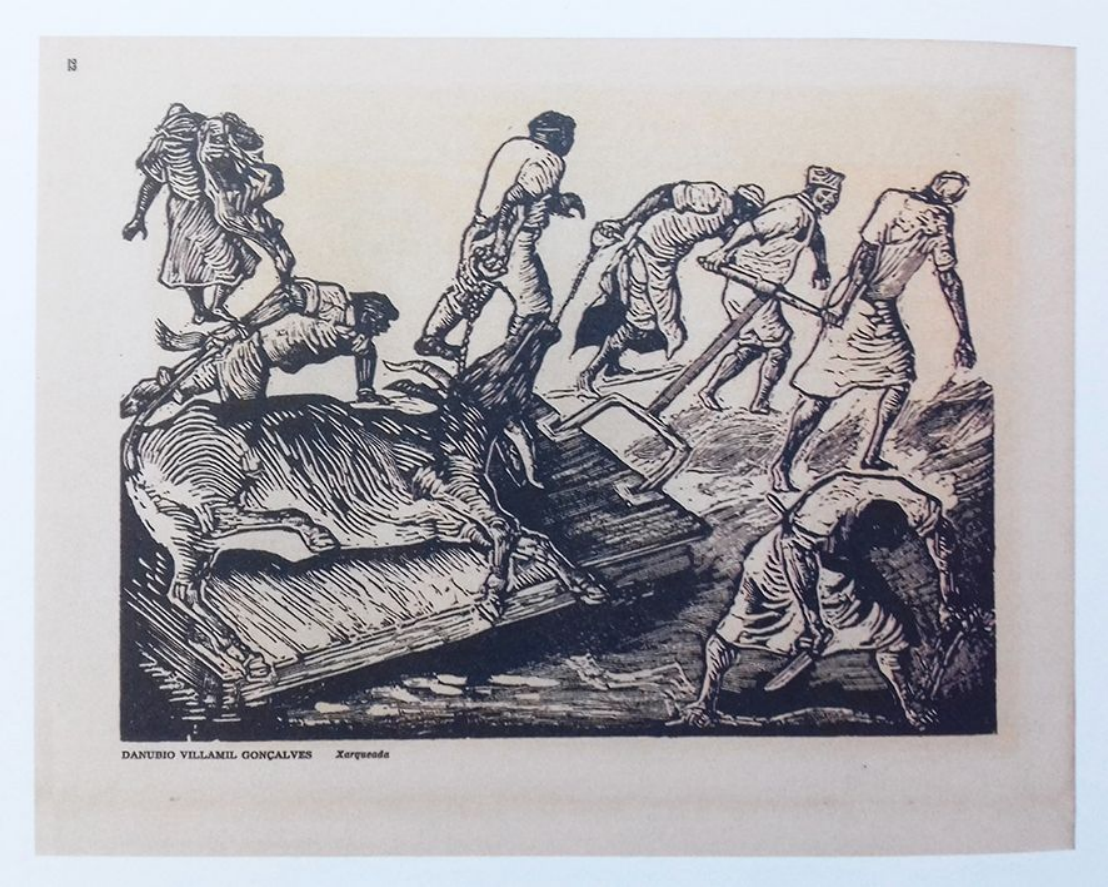


Figura 5. Danúbio Villamil Gonçalves. Xarqueada, em *Gravuras gaúchas.*
Editora Estampa, Rio de Janeiro, 1952.
Fonte: "A doce e ácida incisão – A gravura em contexto (1956-2004)".
Lisboa: Culturgest, 2013, p. 174.

Sobre a arte social e abstração

Nenhuma consideração sobre a repercussão da gravura gaúcha em Portugal poderá avançar se não for levada em consideração a discussão sobre a arte social e a abstração naquele momento ou, conforme Marques e Tamen (1993, p. 12) afirmam, "Nunca, como nos anos 50, a centralíssima questão da abstração-figuração foi tão apaixonadamente discutida".

Desde meados dos anos 1940 a situação está plenamente estabelecida, conforme podemos ler nos escritos da época, quando a situação agrava-se com as remessas oficiais para os eventos internacionais nos quais Portugal se fazia representar (retomaremos adiante essa questão). Júlio Pomar (1926–2018) ativíssimo pensador do momento escrevia que:

> Qualquer análise dos movimentos literários e artísticos dos últimos anos terá de entrar na linha de conta com o que, entre nós, se convencionou chamar neo-realismo. Sem discutir a justeza da crisma, assentemos em que esta tendência se caracteriza pela sua concepção do artista e da obra de arte como elementos poderosos de actuação social. [...] os artistas de tendência neo-realista alicerçam-se numa concepção materialista do mundo e da história, e alinham, na teoria e na prática, com as forças sociais que o futuro se oferece.[8]

A densidade das discussões e considerações foi colocada claramente como querela temporal, envolvendo agentes culturais, administradores políticos, gestores públicos, críticos e artistas, conforme podemos ver em ensaio de Lima de Freitas (1952, p. 58),[9] refletindo sobre aqueles tempos:

> Essa querela, a que é mais certeiro designar por querela entre o abstracionismo e o realismo, opõe, no fim de contas, os cultores de um cosmopolitismo artístico supranacional e, portanto, sem raízes na vida, àqueles que procuram mergulhar na vida que os cerca, nos problemas do seu tempo, nos conflitos objectivos e concretos da realidade. Estes, os da tendência realista, marcham na vanguarda.

Mário Dionísio(1952, p. 59) complementa a colocação, afirmando que

> Teòricamente estão hoje frente a frente dois grupos antagônicos: um, de pintores abstractos ou de tendência abstracta; outro, de pintores realistas ou de tendência realista. [...] cujas obras representativas são [...] aquelas cujo intuito é representar a realidade objectiva com um mínimo de alteração, submeter todos os valores plásticos ao desenvolvimento de um tema facilmente apreensível e escolhido no sentido de criar num público vasto a consciência 'da realidade que constitui o meio normal da nossa vida'. [...] Para estes 'o problema consiste em negar a produção dos primeiros e a sua mensagem decadente, e em chegar a uma nova arte ladeando os conflitos implícitos naquela produção.

[8] POMAR, Júlio (12993, p. 48). Publicado originalmente no Jornal *O Comércio do Porto*, 22-12-1953, ver coletânea *Estrada larga 2*, p. 40-45. Ed. Porto Editora.
[9] Publicado originalmente como "Resposta a um inquérito do jornal 'O Comércio do Porto'", 13-11-1956, ver colectânea *Estrada Larga 2*, Ed. Porto Editora.

Independente de toda a dinâmica da discussão, e da defesa encarniçada mesmo, por parte de alguns críticos e artista pela figuração socialista, o tema foi objeto de cuidadosa reflexão, que não excluía nenhuma orientação *a priori*, visto que isso seria negar o que havia de mais moderno na arte daqueles tempos. Assim é que o mesmo Mario Dionísio, sempre coerente e atento, em 1951 escreveu:

> [...] Artistas e artistas de todo o mundo sonharam esta arte. Artistas e artistas, que haviam sentido o imenso peso do vazio entre eles e o mundo, entre eles e as coisas, não hesitaram em fazer aquilo a que, numa linguagem ingênua, mas nem por isso menos sincera e comovente, menos necessária se chamou 'descer à rua'. Dispuseram-se a recomeçar. A aprender tudo de novo. A desistir do prazer intenso mas solitário de construir beleza destinada à maldição de permanecer invisível. Dispuseram-se à gloriosa humildade de servir. Artistas de França, do Brasil, de Itália, do México, da Venezuela, do Peru, alguns dos quais tive o prazer de conhecer pessoalmente, nos quais pude ver a exaltação sublime da dádiva total, o fervor de quem se entrega a tentativa, em muitos casos heróica, de criar uma nova arte.[10]

Mas, atento e coerente enquanto crítico, ele considera ainda a influência inevitável e inegável das formas abstratas e mais radicais, como uma necessidade imperiosa em se tratando de defender a atualidade da plástica portuguesa do momento:

> Para além do desígnio imediato dos artistas, porventura apesar dele, nos dias de hoje, abstraccionismo e tendência realista buscam-se, aparentam-se, interpenetram-se, elaboram demorada mas manifestamente a sua síntese. Toda a pintura válida actual de tendência realista, de Orozco a Portinari e a Siqueiros, de Siqueiros a Léger, a Lurçat, a Pignon – mostram esta presença e esta influência profunda da experiência abstracta. (DIONÍSIO, 1952, p. 61)

Não se trata ao somente de uma questão de modo de atuar, ou seja, ser figurativo ou abstrato, visto que o defendido é uma fusão dos dois modos, sem trair o princípio da atualização do discurso social, considerado fundamental naquele momento. Trata-se também de uma postura afirmativa frente aos problemas da difusão internacional da produção plástica portuguesa na época, definida pela incisiva orientação política da ditadura salazarista. Apesar de longo, vale a pena reproduzir as considerações de Rui Mário Gonçalves (1952, p. 87) sobre o momento:

> A ausência de critérios estéticos dos novos condutores da 'política do espírito' [Obs. Governo pseudo democrático do presidente António Ferro, candidato eleito de Salazar nas eleições de 1949] verificou-se, por exemplo, nas sucessivas representações da arte nacional enviadas às Bienais. Ou faltas: na Bienal de Veneza, nos anos 50, apenas se esteve presente em 1960 [...]. Para a Bienal de São Paulo, foram enviados, em 1951, pintores naturalistas, que causaram comentários jocosos no Brasil. Para remediar esta situação, o SNI[11] resolveu, em 1953, apresentar um perfil histórico da modernidade, segundo o

[10] Publicado em *Encontros em Paris* (Vértice, Coimbra, 1951). Citado em DIONÍSIO, Mário. *Conflito e unidade da Arte Contemporânea*(1993, p. 58),
[11] SNI – Serviço Nacional de Informação, órgão de propaganda e ação cultural do Estado Novo.

> critério que se estava evidenciando na Galeria de Março (1952-1954) [...] Destra vez, quem não gostou foi o Ministro da Educação, o que levou, em 1955, a que a representação se concentrasse em quatro artistas mais velhos: Viana, Manta, Dordio, Botelho. A oscilação de critérios continuou, revelador de incompetência e de dificuldade de diálogo com os artistas. Muitos artistas não queriam veicular as suas obras através do SNI [...].

Leonor Amarante (1989, p. 92-93), tratando das representações portuguesas nas Bienais de São Paulo, revela as dificuldades que norteavam as relações entre os artistas de tendências diversas e os gestores públicos em Portugal. Ao enumerar as representações, ela define as orientações estilísticas e os modos de pensar a identidade plástica portuguesa de forma notável.[12]

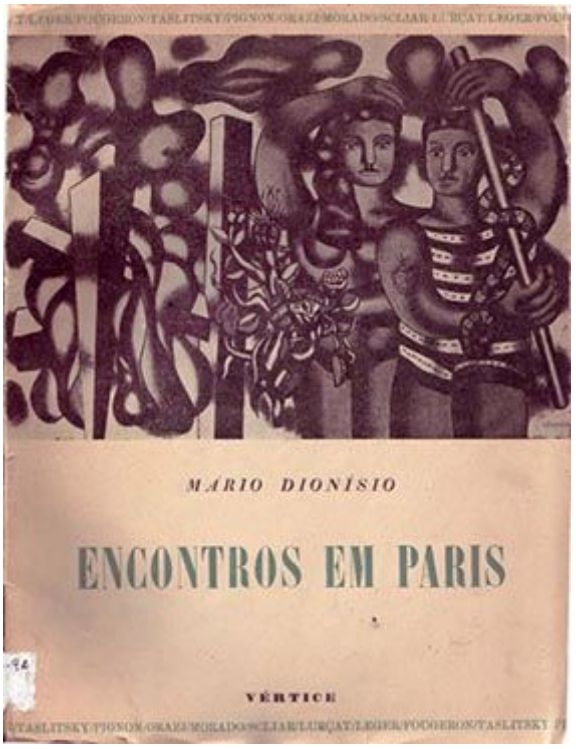


Figura 6. Mário Dionísio. "Encontros em Paris", 1952.
Fonte: http://www.centromariodionisio.org/encontros_paris.php

A riquíssima literatura produzida no período por escritores, críticos e artistas portugueses, que sumariamente pode ser resumida nas considerações do várias vezes citado Mário Dionísio (1952, p. 58). Informa o mesmo autor que:

[12] A lista é a seguinte: I - 1951 - Pintores naturalistas; II – 1953 - Perfil histórico da modernidade: Bentes, Smith, Amadeu, Santa-Rita, Dordio, Sara Afonso, Botelho, Eloy, Júlio, Pedro, Augusto Gomes, Estrela Faria, Hogan, José Júlio, Resende, Sá Nogueira, Azevedo, Lanhas, Jorge de Oliveira, Vespeira, Pomar, Lemos, Querubim, Lima de Freitas, João Abel e Eduardo Luis; escultores Francisco Franco, Canto da Maya, Barata Feyo, Martins Correia, António Duarte, Vasco Pereira da Conceição, Jorge Vieira, lagoa Henriques e Fernando Fernandes; III – 1955 - Quatro artistas mais velhos: Viana, Manta, Dordio, Botelho; V – 1959 - Retrospectiva de Amadeu de Souza-Cardoso; VI – 1961 - Maria Helena Vieira da Silva (França) – Grande Prêmio; X – 1969 - Eduino de Jesus – participante do Júri de Premiação; XIII – 1975 - Angelo de Souza – Prêmio Banco de São Paulo. In AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987. São Paulo: BFB Projeto Editores, 1989.

> [...] Artistas e artistas de todo o mundo sonharam esta arte. Artistas e artistas, que haviam sentido o imenso peso do vazio entre eles e o mundo, entre eles e as coisas,não hesitaram em fazer aquilo a que, numa linguagem ingênua, mas nem por isso menos sincera e comovente, menos necessária se chamou 'descer à rua'. Dispuseram-se a recomeçar. A aprender tudo de novo. A desistir do prazer intenso mas solitário de construir beleza destinada à maldição de permanecer invisível. Dispuseram-se à gloriosa humildade de servir. Artistas de França, do Brasil, de Itália, do México, da Venezuela, do Peru, alguns dos quais tive o prazer de conhecer pessoalmente, nos quais pude ver a exaltação sublime da dádiva total, o fervor de quem se entrega a tentativa, em muitos casos heróica, de criar uma nova arte.

Estas considerações foram publicadas em *Meus Encontros em Paris*,[13] uma série de entrevistas realizadas em Paris, entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1950 [Figura 6], com artistas como Jean Lurçat, Fernand Léger, André Fougeron, Boris Taslitzky, Édouard Pignon, Orazio Orazi, Chávez Morado e o jovem artista brasileiro Carlos Scliar (com apenas 29 anos na época!) — todos defensores da necessidade da socialização da arte enquanto engajamento nas questões contemporâneas.

A repercussão e seus desdobramentos

Evidente que o modelo de uma arte social, como a produzida pelos mexicanos e gaúchos, era somente uma parte do projeto. A outra parte, não menos importante, era a da criação de uma instância de fomentoà produção gráfica. Aqui se associa outra informação relevante, que certamente havia inspirado os modelos gaúchos, visto sua irrestrita admiração pela gráfica alemã, mormente a obra de Käthe Kollwitz (1867–1945), de ampla difusão no Brasil e no Rio Grande do Sul. Sobre a presença da arte alemã no universo gaúcho, Carlos Scliar informa que

> Tínhamos uma fonte de informações muito grande que nos articulava com a Europa, em particular com a Alemanha, em decorrência da colonização alemã no Rio Grande do Sul. Assim lembro-me de uma livraria internacional, de um velho anarquista amigo de meu pai... onde encontrava livros de procedência da Alemanha pré-Segunda Guerra; na década de '30 comprei livros com reproduções de George Grosz, Käthe Kollwitz, Otto Dix... A formação cultural alemã naquela época era fundamental[14].

Trata-se da ideia dos clubes de gravura, enquanto instâncias de produção e difusão, bastante comuns na Alemanha. Santos (2013, p.177) nos informa que

> Foi a artista Gretchen Wohlwill (1878–1962) [...], pintora e gravadora, de muito mérito que viveu alguns anos e Portugal, quem nos deu estas curiosas informações: indivíduos de diferentes posições sociais, com predomínio da classe média, associavam-se e cotizavam-se para reunir

[13] Revista *Vértice*, Coimbra, 1951. Publicado em livro, pela Vértice, em 1952, conforme Imagem 5 .
[14] Disponível em: https://fonsecamonoart.wordpress.com/2015/05/04/kathe-kollwitz-e-o-brasil-2/.

> uma determinada quantia destinada à aquisição de uma boa gravura, executada por um artista de categoria e mais ou menos especializado.

Conhecidas como sociedades de Amadores de Gravuras, elas atuavam visando diferentes públicos, de acordo com os interesses artísticos e o potencial econômico, mas sempre tendo em vista o papel de difusora e ampliadora do universo das gravuras entre o público e os artistas. Assim sendo, a repercussão da obra dos gravadores sul-rio-grandenses se desdobra na produção e na difusão da técnica através dos clubes de gravadores, como a *Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses*, criada em 1956 e destinada a fomentar a produção de gravuras e a desenvolver o gosto do público pela técnica, atividade que contou, inclusive, com a participação de artistas brasileiros (ou radicados) ao longo de suas edições, como Aldemir Martins em 1962, Isabel Pons em 1964, 1968 e 1969, Abelardo Zaluar em 1964 e 1966, Anna Letycia em 1964, Sérvulo Esmeraldo em 1966, Rossini Perez em 1967 e 1972 e Regina Silveira, em 1981.

Considerações finais

Essas notícias, aqui brevemente expostas, somente nos apontam para o que ainda está por ser estudado sobre nossos clubes de gravuras, sua difusão e repercussão internacional. Essa revisão, a par da evidente afiliação com a gráfica mexicana e chinesa, somente ressalta seu caráter inovador e revolucionário. Trata-se, portanto, de uma mudança de expectativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A DOCE E ÁCIDA INCISÃO: A GRAVURA EM CONTEXTO [1956-2004]. Lisboa: Culturgest, 2013.

AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado, uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1987.

AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987. São Paulo: BFB Projeto Editores, 1989.

CÂNDIDO PORTINARI EM PORTUGAL. Curadoria de Luísa Duarte Santos e Raquel Henriques da Silva. Vila Franca de Xira / Portugal: Edição Câmara Municipal de Vila Franca de Xira/Museu do Neo-Realismo, 2ª Edição Fev. 2019.

CLUBE DE GRABADO DE MONTEVIDEO 1953-1993. Montevidéo: Gráfica Mosca, 2012.

DIONÍSIO, Mário. *Conflito e unidade da Arte Contemporânea*. *In* Arte portuguesa nos anos 50. Câmara Municipal de Beja/Fundação Calouste Gulbenkian. Outubro 1992 novembro

(Biblioteca Municipal de Beja); janeiro/fevereiro 1993 (Sociedade Nacional de Belas Artes). Lisboa, Portugal.

FREITAS, Lima de. *O Futuro da Pintura em Portugal*. *In* Arte portuguesa nos anos 50. Portugal: Câmara Municipal de Beja/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

GONÇALVES, Rui Mário. A Década do Silêncio 1951-1960. *In* Arte portuguesa nos anos 50. Portugal: Câmara Municipal de Beja/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

MARQUES, José Manuel Carreira/TAMEN, Pedro. *In* Arte portuguesa nos anos 50. Portugal: Câmara Municipal de Beja/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

POMAR, Júlio. *A Tendência para um novo realismo entre os novos pintores*. *In* Arte portuguesa nos anos 50. Lisboa/Portugal: Câmara Municipal de Beja/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

SANTOS, Luísa Duarte. *Com Portinari, no Tejo: a presença do pintor do Povo Brasileiro em Portugal*. In "Candido Portinari em Portugal". Vila Franca de Xira / Portugal: Edição Câmara Municipal de Vila Franca de Xira/Museu do Neo-Realismo, 2ª Edição fev. 2019.

SCARINCI, Carlos. A gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

O Pintor Redescoberto
Antonio Alves e a Pintura de Retrato no Tempo de D. João

Paulo Knauss
Universidade Federal Fluminense

RESUMO

O trabalho tem como objeto de estudo um retrato do príncipe-regente d. João, assinado por Antônio Alves, com a data de 1814. Trata-se do maior quadro pintado no Brasil no período joanino do século XIX que é conhecido. A pesquisa se desenvolveu para investigar a história do pintor e sua obra que atualmente integra as coleções do Museu D. João VI e que pertenceu originalmente à pinacoteca da antiga Escola Nacional de Belas Artes. O retrato é uma versão de tela feita pelo pintor italiano Domenico Pellegrini, de 1803, que era de António de Araújo e Azevedo, o futuro Conde da Barca. A versão representa claramente d. João no Rio de Janeiro. A pesquisa histórica que se desenvolveu subsidiou a restauração da tela com o objetivo de tornar a exibi-la ao público e o processo pode ser acompanhado durante exposição no Museu Histórico Nacional, na cidade do Rio de Janeiro, 2018-2019.

Palavras-chave

Arte no Brasil-século XIX; História da pintura; Retratística; Antonio Alves; D. João VI, rei de Portugal.

*

ABSTRACT

The subject of this paper is the study of a portrait of the regente-prince D. João, signed by Antonio Alves, with the date of 1814. It's the largest painting known that was made in Brazil during the joanin period of the 19th century. The research was undertaken to investigate the history of the painter and his work that actually is a piece of the collections of the Museu D. João VI and belonged originally to the National Fine Arts School painting collection..The portrait is a version of the canvas made by the Italian painter Domenico Pellegrini, from 1803, that belonged to António de Araújo e Azevedo, the future Comte of Barca. The version shows clearly d. João in Rio de Janeiro. The historical research that was developed subsidizes the work of restoration of the canvas, with the intention to show it again to the public and the process could be followed during the exhibition in the National Historical Museum, in Rio de Janeiro, from October 2018 to March 2019.

Keywords

Art in Brazil-19th century; History of painting; Portraiture; Antonio Alves; D. João VI, king of Portugal.

O retrato do rei

A intenção desta apresentação é compartilhar os resultados de trabalho de pesquisa em torno da restauração de uma tela do acervo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trata-se de retrato de d. João, príncipe regente, datado de 1814 e assinado por Antonio Alves. A restauração da tela serviu como estratégia para redescobrir a história de um pintor do Brasil joanino. A pesquisa revelou que se trata de pintura relevante para a história da arte no Brasil, mesmo estando esquecida e fora do circuito de exposições devido ao seu estado de conservação. Ao final, fica a inquietação historiográfica que aponta para um mundo da pintura no Brasil do tempo de d. João VI mais diversificado do se supõe.

A identificação e estudo da tela se desenvolveu em torno da pesquisa para a realização da exposição *O Retrato do Rei D. João VI*, que se realizou no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, entre outubro de 2018 e fevereiro de 2019, para celebrar os 200 da aclamação de d. João VI como rei de Portugal, Brasil e Algarves. A exposição tinha como objetivo tratar o processo de fabricação da imagem de d. João até sua aclamação no Brasil, em 1818, e tinha por base a pesquisa de inventário dos retratos de d. João de época existentes em acervos no Brasil. A pesquisa e criação dos conteúdos foi compartilhada por António Miguel Trigueiros, Patricia D. Telles e Paulo Knauss, co-autores do catálogo de pesquisa publicado.[1]

O ponto de partida da reflexão partiu do fato de que em novembro de 1802 ocorreu a aprovação do primeiro retrato numismático do príncipe regente d. João numa dobra de quatro escudos, gravado segundo desenho do pintor da Câmara e da Corte, Domingos Antonio Sequeira. Em 1804, porém, a imagem numismática original foi substituída por outra que se perdurou por toda época de d. João. Esse enredo numismático chamou atenção pelo fato do autor do desenho do retrato gravado em moeda ser o pintor português mais conhecido do tempo de d. João. A efígie passou ainda para a grande medalha comemorativa da tomada de Caiena, produzida em 1809 e depois foi reutilizada como modelo para o distintivo da nova Real Ordem da Torre e Espada, do Valor e Lealdade, criada em 1808 n contexto da transferência da corte para o Brasil. Mais adiante o mesmo retrato seria usado em novas insígnias portuguesas.

Assim, o trabalho se desenvolveu em três vertentes: 1. Contextualizar a pintura de retratos no período joanino entre Portugal e Brasil. 2. Relacionar o retrato de d. João entre a pintura, gravura, numismática e medalhística e reconhecer como as insígnias passam a compor a figura na pintura; 3. Inventariar retratos de d. João em coleções no Brasil.

O rei de muitos retratos

Pode-se afirmar que d. João foi um governante português cujo retrato foi objeto de grande e variada produção. Pode-se dizer mesmo que foi o rei português mais retrato em pintura. Fatores conjunturais foram decisivos nessa promoção da imagem da personagem histórica. O sentido político de seu casamento com a princesa espanhola d. Carlota Joaquina promoveu inicialmente a imagem de d. João. Em seguida, a morte de seu irmão mais velho, d. José, alçou d. João à condição de príncipe herdeiro. Posteriormente, a doença de sua mãe, d. Maria I, conduziu o jovem sucessor do trono à condição de príncipe que atuava como governante até afirmar sua posição de príncipe-regente por longos

[1] KNAUSS, Paulo; TELLES, Patricia D.; TRIGUEIROS, António M. *O retrato do rei dom João VI*. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2019.

anos, até a morte da rainha em 1816, quando d. João passou a condição de rei de Portugal, Brasil e Algarves. Motivos políticos, como a elevação do Brasil a Reino Único, o Congresso de Viena e a Revolução de 1817 em Pernambuco, podem ser entendidos como fatores que adiaram sua aclamação como rei de Portugal Brasil e Algarves. Leve-se em conta ainda o desafio político de promover o rito da aclamação distante de Lisboa, a sede histórica da coroa portuguesa e das cortes-gerais. Isso explica em grande medida a grande pompa das festas da aclamação. Por fim, o retorno da corte portuguesa em 1821 à Lisboa em contexto político conturbado promoveu a mutação de d. Joao VI em rei constitucional, para depois retomar a posição de rei absolutista. Assim, completou-se um quadro em que o papel político de d. João atravessou várias conjunturas políticas que levou à transformação dos contornos de sua imagem pública. A variação da condição política de d. João foi acompanhada assim pela multiplicação de sua tradução artística.

No contexto da aclamação, foi produzida a conhecida gravura de Charles-Simon Pradier (1783-1847), com pouco mais de 61 x 41 cm, que teve por base a pintura de Jean-Baptiste Debret, que conhecemos pela pequena tela de estudo, quase do mesmo tamanho da gravura, que integra o acervo do Museu Nacional de Belas Artes. O retrato pintado de Debret nunca pertenceu à Pinacoteca Real, pois serviu à criação da gravura criada e impressa na França e foi adquirida por José Ribeiro da Silva que a ofereceu à Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes em 1859. Essa tela de Debret é datada de 1817, portanto, do ano anterior à aclamação. Esse momento da criação da obra se reconhece igualmente pelo fato de d. João VI estar retratado portando suas inúmeras insígnias régias, mas nota-se a ausência da placa da Ordem de N. Sra. da Conceição de Vila Viçosa, que seria criada no momento da aclamação pelo próprio Debret. Pode-se dizer, ainda, que a composição traduzia o projeto de um grande retrato de aparato. Claramente, o retrato transpira os ares do Antigo Regime ao tomar como modelo o famoso retrato de Luis XIV, rei de França, de autoria de H. Rigaud (1659-1743), afirmando o caráter absolutista da monarquia portuguesa na altura. O traço tropical da imagem, porém, está inscrito na visão do morro do Pão-de-Açúcar que se entrevê no pequeno trecho que janela situado ao fundo do lado esquerdo da visão do espectador.[2]

Possivelmente, a grande difusão da gravura do rei celebrou o pequeno retrato de estudo e ofuscou a criação mais exuberante no Brasil que conhecemos de d. João VI como rei, que são os retratos do pintor José Leandro de Carvalho (c.1770-1834). Tudo indica que esse foi o pintor mais próximo de d. João, para quem ele deve ter posado mais de uma vez, pelo que indica a série de retratos criadas pelo pintor colonial. Pelas insígnias se reconhece a época de cada retrato. No último retrato da série, existente no acervo do Museu Histórico Nacional se reconhece d. João como rei pela presença da coroa. É difícil datar essa tela, pois, no retrato se identifica uma representação fantasiosa da placa da ordem de N. Sra. da Conceição de Vila Viçosa, que não corresponde ao desenho da insígnia oficial comemorativa da aclamação, cujos desenhos só foram publicados em 1819. Assim, pode-se deduzir que esse retrato foi criado posteriormente ao de Debret, mas antes que a insígnia tivesse se tornado conhecida. Surpreende ainda nesse retrato que também o desenho da coroa e do cetro, carregada de pérolas e pedras preciosas não corresponde à criação do ourives Antonio Gomes da Silva e que já estavam prontos em junho de 1817.

Importa frisar que essas duas representações da imagem do rei d. João VI nos conduzem à tradicional caracterização das duas escolas de pintura tributárias do período do Brasil

[2] Sem a mesma pompa, em trajes mais modernos, Debret registrou outro retrato de d. João, em aquarela publicada no seu livro de memória de sua temporada brasileira e cujo original integra a coleção dos Museus Castro Maya.

joanino que a historiografia afirma desde ao menos os ensaios do século XIX de Manuel de Araújo Porto-Alegre. Nessa leitura estabelecida contrapõe-se os artistas da chamada Escola Fluminense de Pintura e os discípulos dos artistas franceses que chegaram ao Rio de Janeiro em 1816 e que levaram à criação da primeira instituição de ensino artístico no Brasil. Ao lado disso, a historiografia mais moderna aponta ainda a atuação dos artistas viajantes no Brasil joanino que integraram expedições de história natural, como o caso do austríaco Thomas Ender, que chegou ao Brasil em 1817 com a missão austríaca, ou ainda de Johann Moritz Rugendas, que chegou ao Brasil em 1821 com a Expedição Langsdorff. Contudo, a atuação desses artistas demonstra a riqueza do mundo da pintura no período joanino, mas não se dedicaram à formação de seguidores.

A construção crítica

Nesse mundo da pintura do Brasil joanino, a tela de Antonio Alves apresenta interesse especial. Em primeiro lugar, Antonio Alves antecipou a combinação do retrato de d. João com o Pão-de-Açúcar, como elemento da identidade local da corte, a que Debret também vai recorrer para a criação do seu retrato de d. João como rei. Essa combinação seria repetida ainda no futuro nos retratos dos imperadores do Brasil d. Pedro I e d. Pedro II. Não há dúvida do pioneirismo de Antonio Alves na criação dessa fórmula iconográfica.

A dimensão da tela de Antonio Alves também chama atenção, pois trata-se de uma tela de 2,15 x 3,05 m, muito maior se colocada em comparação com os retratos de d. João como rei de José Leandro de Carvalho, de 129 x 97 cm, e o de Debret, de 60 x 42 cm. Não é demasiado dizer que se trata da maior tela do período joanino no Brasil que chegou aos dias atuais. Mas não há notícia de outras telas maiores.

Apesar desses elementos de destaque, o pintor e sua obra artística não têm lugar assentado na história da arte no Brasil. Manuel de Araújo Porto-Alegre, em seu conhecido ensaio como título "Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense", publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, em 1841, não menciona o nome do artista, provavelmente menos por falta de conhecimento do que por decisão de não fazer com o que "uma torrente de mediocridades", para usar suas próprias palavras, ameaçasse o brilho dos artistas que destacava, o que deixa implícita sua avaliação sobre a obra de Antonio Alves.[3]

Por sua vez, Felix Ferreira, em seu livro *Belas Artes: estudos e apreciações*, publicado em 1885, faz menção direta à tela de Antonio Alves, especificamente no ensaio em que examina a realização da Exposição Geral de Belas Artes, organizada pela Academia Imperial de Belas Artes em 1884. Nesse novo certame artístico, foi reeditada uma seção criada em 1879 para apresentação de quadros representativos da escola brasileira, chamada de Galeria Nacional, estudada por Leticia Squeff. [4] A tela de Antonio Alves, citada como *Retrato de d. João VI (esboço)*, e a tela representando a N. Sra. da Conceição, datada de 1813, de autoria de Manuel Dias de Oliveira, foram indicadas por Felix Ferreira como sendo representativas do "período empírico" da arte no Brasil, que corresponde à obra de pintores brasileiros que antecede a ordem acadêmica. O autor

[3] PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 3, p. 547-557, 1841. Disponível em: http://www.ihgb.org.br/rihgb/rihgb1841t0003.pdf.
[4] SQUEFF, Leticia. *Uma galeria para o Império*: a Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: DUSP, 2012.

arremata seu juízo: "nada existe nem atesta os seus méritos relativos, que, aliás, são dignos de apreço."[5]

Três anos depois do livro de Feliz Ferreira, em 1888, em *A arte brasileira*, Gonzaga Duque possivelmente o mais importante dos críticos de arte de seu tempo no Brasil, também menciona Antonio Alves e explicita seu julgamento: "foi medíocre pintor". Repete assim o adjetivo de Manuel Araújo Porto Alegre. Comenta ainda a grande tela que estava na Academia, caracterizando-a como "um esboço de retrato d´el-rei D. João" que segundo sua avaliação "pouco promete". Gonzaga Duque reúne Antonio Alves aos nomes de Francisco Pedro do Amaral e José Leandro de Carvalho, dando atenção especialmente à criação do último. De todo modo, a tríade de nomes é indicada como fechando um "período artístico".[6]

No século XX, as poucas menções a Antonio Alves e seu retrato de d. João se repetem. Laudelino Freire, em seu livro *Um século de pintura*, mantém-se fiel ao ponto de vista de Manuel de Araújo Porto-Alegre, repetindo o silêncio sobre Antonio Alves, excluindo-o da lista de precursores do fim do século XVIII e início do XIX.[7] Carlos Rubens, por sua vez, em sua *Pequena história das artes plásticas no Brasil*, publicada em 1941 na coleção Brasiliana da Companhia Editora Nacional, nomeia Antonio Alves como um dos últimos representantes da escola fluminense de pintura. Sua referência interessa pela descrição: "retrato em tamanho natural de D. João VI, vendo-se ao fundo a entrada da barra do Rio de Janeiro, pintado em 1814".[8] Registra ainda que estava na Escola Nacional de Belas Artes.[9] Esses dados não deixam dúvida de todos tratavam da mesma obra que hoje se encontra no Museu D. João VI.

A história do retrato

De um modo geral, escapou à historiografia da arte no Brasil o detalhe de que o retrato não era de dom João como rei, mas como príncipe regente. Mas surpreende ainda mais a falta de menção de que o retrato criado por Antonio Alves era uma versão de outra tela que retratava d. João como príncipe-regente, no tempo de sua aproximação política com Napoleão, antes da época de litígio. A tela de Antonio Alves é claramente uma versão do retrato, datado de 1805, criado por Domenico Pellegrini e que pertencia à coleção d António de Araújo e Azevedo, futuro conde da Barca, e que nos dias de hoje pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, mas que fica exposta no Palácio São Clemente, sede do Consulado Geral de Portugal no Rio de Janeiro.

Ao olhar apressado, a comparação das duas telas poderia sugerir que a tela de Antonio Alves fosse uma cópia, mas logo se percebe que se trata de uma versão com várias adaptações, além de ser maior que a imagem de referência original. Diferente da tela de Domenico Pellegrini, na versão de Antonio Alves, d. João está num traje com outro colorido típico e normatizada de sua época no Brasil; no lugar das plantas do Palácio Real a Ajuda, assentadas no banco, vê-se um mapa que possivelmente representa a entrada da baía de Guanabara; na janela ao fundo da cena, a paisagem lisboeta do Terreiro do Paço e a estátua equestre do rei dom José I em destaque, foi substituída pela vista das árvores do Passeio Público com as águas da baía, despontando o morro do Pão-de-Açúcar ao fundo.

[5] FERREIRA, Felix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: ZOUK, 2012.
[6] DUQUE, Gonzaga. *Arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
[7] FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*; Apontamentos para a história da pintura no Brasil - de 1816 a 1916. Rio de Janeiro: Tipographia Rohe, 1916.
[8] RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1941.
[9] Esse dado é confirmado por fotografias da Coleção Marques Junior, do Museu D. João VI.

É inegável que a fonte de inspiração de Antonio Alves remetia sua criação para um diálogo com uma vertente da pintura em Portugal antes da transferência da corte e que tinha como referência a obra de Domenico Pellegrini (1759-1840). O pintor italiano, com formação na Academia de Belas Artes de Veneza, trabalhou em Paris, Nápoles e Londres antes de se estabelecer em Portugal em 1802. Sua ida para Portugal foi motivada pelo convite para colaborar com o gravador de origem florentina a serviço da corte portuguesa Francesco Bartolozzi (1725-1815). Depois de sua temporada lusitana, Pellegrini voltou para Paris antes de se estabelecer de retorno à Itália. O gosto pelo classicismo marca a criação do pintor, que se notabilizou como retratista e marcou uma geração de pintores em Portugal.

A tela original do pintor italiano foi produzida na primeira época do futuro conde da Barca como ministro dos Negócios Estrangeiros e da Guerra da regência de dom João, quando articulou a aproximação política de Portugal com a França de Napoleão. A obra de Pellegrini se tornou conhecida por exibir e consagrar o retrato de dom João com a banda vermelha e a placa da Legião de Honra francesa, celebrando assim a atuação bem-sucedida na diplomacia do ministro. Com a mudança dos rumos da cena internacional, o proprietário da tela caiu em ostracismo político juntamente com o belo retrato de dom João.

Graças às pesquisas de Patricia D. Telles, sabemos que ao acompanhar d. João e a corte portuguesa para o Rio de Janeiro, o futuro conde não teve condições de transportar sua coleção de arte, entre elas o retrato de Domenico Pellegrini com a estátua de Minerva. Consta que o general Junot tentou tomar sua residência e seus bens ao invadir Lisboa com suas tropas em 1808. No ano seguinte, porém, o irmão do futuro conde conseguiu enviar as obras de arte para o Rio de Janeiro.

Nessa altura, Antonio de Araújo e Azevedo já havia se instalado no Rio de Janeiro em palacete em frente ao Passeio Público, onde o retrato do príncipe regente deve ter sido colocado em exposição. Na tela de Pellegrini, sabemos que houve uma repintura, substituindo a placa da Legião de Honra pela placa da Ordem da Torre e Espada criada por d. João ao chegar ao Brasil, registrando os novos tempos e atualizando a imagem do príncipe regente. Na coleção Oliveira Lima, localizada em Washington D.C. nos EUA, há uma versão do próprio Pellegrini da mesma tela em tamanho menor, que foi adquirida na Itália, em que se vê claramente o retrato com a insígnia napoleônica. Não é impossível imaginar que o próprio Antonio Alves, autor da versão em grande formato, tenha feito a repintura da tela de Domenico Pellegrini que veio para o Rio de Janeiro.

O ano de 1814, em que Antonio Alves datou a sua versão do retrato do príncipe-regente, corresponde justamente ao momento em que Antonio de Araújo e Azevedo reassumiu o posto de ministro, reconquistando seu prestígio político na corte até falecer em 1817, já com o título de conde da Barca. Há uma clara associação entre o ministro e os retratos de dom João, os usos sociais do retrato.

Mesmo não havendo documentação, tudo indica que o futuro conde participou diretamente da encomenda da nova versão do retrato. A substituição da paisagem é sugestiva, pois corresponde à vista do palacete do conde da Barca, localizado na rua do Passeio Público.[10] Se a encomenda da tela é incerta, seu destino também não é preciso. Pode-se supor que logo foi integrada à Pinacoteca Real, pois numa passagem de crônica de viajante do tempo do Primeiro Reinado em que que descreve uma visita ao Museu Nacional, comenta que na sala em que ficava em exposição a coleção egípcia havia um retrato de corpo inteiro do fundador da instituição. Na ausência de notícia de outros retratos de d. João de corpo inteiro, tudo faz supor que era a tela de Antonio Alves que

[10] Agradeço à colega Ana Pessoa essa informação.

completava a mostra do acervo da sala de antiguidades e portanto já se encontrava integrada à coleção real. Depois da inauguração do edifício da Academia Imperial de Belas Artes, há registro de que a tela integrou a pinacoteca da instituição de ensino artístico. Depois disso, sabemos que no século XX ela destacava-se no salão nobre da Escola Nacional de Belas Artes, onde se realizavam os grandes eventos e reuniões dos catedráticos da instituição.

No mundo da pintura

Sobre a trajetória do pintor Antonio Alves, sabe-se muito pouco. É documentado o fato de que colaborou como desenhista na criação da grande obra *Flora Fluminensis*, dirigida pelo Frei Conceição Veloso. Depois disso há o registro de que teria aos 18 anos teria sido matriculado como aluno de pintura na Casa Pia de Lisboa. Depois disso, por um documento existente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Portugal, pode-se deduzir que teve carreira de pintor estabelecido em Lisboa. Trata-se de uma carta de autodenúncia de Jerónimo António de Vasconcelos e contra o pintor António Alves ao Tribunal do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa (proc. 16241), datada de 1º de outubro de 1818, que permite inferir que antes de voltar ao Brasil, no início do século XIX, Antonio Alves viveu como mestre de pintura, em Lisboa. Segundo o documento o pintor não professava ideias e práticas muito fiéis à Igreja e "convivia com várias poetas extravagantes e pessoas de vida relaxada, talvez por se fazer célebre com o espirito da novidade e da moda". Pela época, pode-se deduzir que circulou no meio do poeta Bocage, cujo retrato mais conhecido foi feito pintor Henrique José da Silva. É possível que a sociabilidade lisboeta tenha promovido sua aproximação com o futuro conde da Barca, o que pode explicar como pôde realizar uma versão da famosa tela datada de 1805, de Domenico Pellegrini (1759-1840), e pertencente a Antonio de Araújo e Azevedo (1754-1817), notória personalidade da corte.

Perseguindo a trajetória do artista depois de 1814, ano em que assina a versão do retrato de d. João, Antonio Alves reapareceu em 1817, na cidade de Recife, onde produziu alguns retratos das lideranças da Revolução Pernambucana, como o de Domingos José Martins, que pertence ao Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, além de ter sido um dos autores da bandeira republicana, criação conhecida pelo desenho assinado existente na coleção Oliveira Lima. De acordo com a crônica de Francisco Augusto Pereira da Costa (1851-1923), nos seus *Anais Pernambucanos*, publicados postumamente na década de 1950, Antonio Alves chegou a ser preso, mas logo se livrou da cadeia "apadrinhando-se com um retrato do rei dom João VI, que possuía, e com o qual se abraçou quando foi preso". Concluiu o historiador: "O seu pincel condenara-o à pena infamante e atroz dos açoites [...] e o seu mesmo pincel livrou-o dessa pena".[11] Novos usos sociais do retrato se apresentam. Foi na prisão que o pintor aguardou a chegada do governador Luis do Rêgo Barreto que era seu conhecido do Rio de Janeiro, pelas relações que Antonio Alves tinha com seu sogro o visconde do Rio Seco.

Assim, acompanhando Pereira da Costa, que cita ainda Teixeira de Melo, Antonio Alves era homem pardo nascido no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XVIII, que teve formação artística na Europa, que como se sabe passou pela Casa Pia em Lisboa.

Em 1817, devia ter bastante idade, pois havia colaborado no século XVIII com frei José Mariano da Conceição Veloso nas estampas e desenhos da monumental obra

[11] COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Anais Pernambucanos; 1795-1817*. 2ª. Ed. Recife: FUNDARPE, 1983. p. 423.

Flora Fluminensis, cujos manuscritos originais são datados de 1790 e estão na Biblioteca Nacional, tendo sido publicados postumamente em 1825. Sua participação é comprovada ainda pelos documentos referentes à criação da famosa obra naturalista existentes no Arquivo Nacional.[12] Pela proximidade com o conde da Barca e o visconde do Rio Seco, deduz-se que Antonio Alves serviu aos colaboradores imediatos de d. João VI no Rio de Janeiro, o que deve ter resultado em boas oportunidades de trabalho, especialmente no campo da pintura decorativa das residências da aristocracia que se instalava no novo ambiente de corte. O palacete do visconde foi um salão bastante conhecido na cidade do período joanino.

Depois dos acontecimentos em Pernambuco de 1817, perde-se o fio da trajetória de Antonio Alves. Há uma tela assinada com seu nome e datada de 1820, que é claramente uma versão do retrato de dom João em traje majestático de Debret, mas em formato de aparato, próprio para uma sala de respeito. Essa nova tela está no Palácio da Brejoeira, na região de Monção, no distrito de Viana do Castelo, em Portugal. O palácio foi construído pela família Moscoso, com vários membros que se destacaram no serviço militar de dom João, em Portugal e no Brasil. Coincidentemente, em 1817, o Regimento de Infantaria do Recife estava sob o comando do brigadeiro Luís António Salazar Moscoso. Pode estar aí a chave do laço de Antonio Alves com a Brejoeira, que merece ser mais investigado. De todo modo, não se pode descartar a hipótese de que o pintor tenha retornado a Portugal.

Por certo, a memória da obra de Antonio Alves foi comprometida em alguma medida pelo seu envolvimento político. Sua geração de pintores do Brasil foi desprezada pela crítica de arte que passou a valorizar a criação artística dos seguidores dos mestres franceses que chegaram no Rio de Janeiro em 1816. Os mais jovens como Simplício Rodrigues de Sá e Francisco Pedro do Amaral conseguiram renovar suas práticas artísticas e se adaptar ao novo ambiente do gosto da corte. Antonio Alves provavelmente está no grupo dos mais velhos como Manuel Dias de Oliveira que acabou abrindo mão de atuar na corte e foi viver no interior, sendo acompanhado anos depois por José Leandro de Carvalho. Mesmo que as qualidades artísticas da obra desses artistas possam ser caracterizadas como limitadas, abandoná-las ao esquecimento significa perder a oportunidade de interrogar em profundidade a historicidade das práticas artísticas e as questões que envolvem o circuito social da arte.

O que é possível ressaltar da trajetória e da obra de Antonio Alves é que o conhecimento de sua criação permite reconhecer os meandros do mundo da pintura no tempo da corte joanina no Rio de Janeiro e que é possível identificar a presença de um artista que não fez escola e nem teve discípulos, mas que se destacou no meio social da corte no Rio de Janeiro sem ter identidade com o universo dos artistas da dita Escola Fluminense de Pintura, oriundos do circuito das antigas aulas régias, e nem ter se filiado ao círculo da colônia Lebreton. É mesmo possível aproximar sua trajetória e inserção social do português Henrique José da Silva, que veio a se tornar diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Sobretudo, cabe enfatizar a possibilidade de se reconhecer outra vertente da pintura no Brasil no tempo da corte portuguesa no Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[12] VELLOZO, José Mariano da Conceição. *'Flora Fluminensis' de frei José Mariano da Conceição Vellozo – Documentos*; Reedição ampliada. Rio de Janeiro – Niterói: Arquivo Nacional – EUFF, 2018. Série Universidade, v. 9 (Eduff); Série Publicações Históricas, v. 115 (Arquivo Nacional).

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. Anais Pernambucanos; 1795-1817. 2ª. Ed. Recife: FUNDARPE, 1983.

DUQUE, Gonzaga. Arte brasileira. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FERREIRA, Felix. Belas Artes: estudos e apreciações. Porto Alegre: ZOUK, 2012.
FREIRE, Laudelino. Um século de pintura; Apontamentos para a história da pintura no Brasil - de 1816 a 1916. Rio de Janeiro: Tipographia Rohe, 1916.

KNAUSS, Paulo; TELLES, Patricia D.; TRIGUEIROS, António M. O retrato do rei dom João VI. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2019

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, v. 3, p. 547-557, 1841. Disponível em: http://www.ihgb.org.br/rihgb/rihgb1841t0003.pdf.

RUBENS, Carlos. Pequena história das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1941.

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

VELLOZO, José Mariano da Conceição. 'Flora Fluminensis' de frei José Mariano da Conceição Vellozo – Documentos; Reedição ampliada. Rio de Janeiro – Niterói: Arquivo Nacional – EUFF, 2018. Série Universidade, v. 9 (Eduff); Série Publicações Históricas, v. 115 (Arquivo Nacional).

A Arte Postal e o Espírito de Rede em uma Abordagem Pan-Americana

Paulo Silveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO
A Arte Postal é tipicamente uma das forças formadoras da arte contemporânea internacional, sendo uma das primeiras manifestações intermidiais, se não, provavelmente, a primeira rede de fato a ser constatada e reconhecida pela história da arte. Desenvolvida sobretudo nos anos 1960 e nas duas décadas seguintes, e ainda hoje presente (ainda que ocasional), era intrinsecamente política, transpondo por via postal limites territoriais, muitos deles então fechados. Este ensaio busca demonstrar que para a história da arte a Arte Postal pode oferecer a primeira oportunidade sólida de abordagem a um fenômeno artístico internacional a partir de exemplos pan-americanos, em que partes notáveis representam o todo com excelência.

Palavras-chave
Arte postal. *Mail art*. Espírito de rede. Intermídia.

*

ABSTRACT
Mail Art is typically one of the formative forces of international contemporary art, being one of the first manifestations of intermedia, if not probably the first de facto network to be perceived and recognized by art history. Developed mainly in the 1960s and the following two decades, and still present (albeit occasionally), it was intrinsically political, crossing territorial boundaries by post, many of which were then closed. This essay seeks to demonstrate that for the history of art the Mail Art can offer the first solid opportunity to approach an international artistic phenomenon from pan-American examples, in which remarkable parts represent the whole with excellence.

Keywords
Mail art. Spirit or networking. Intermedia.

A Arte Postal é um movimento fácil de identificar e compreender: utiliza a organização e a estrutura profissional de atividades ou práticas do serviço de correio, enfatizando o seu entendimento como um meio de comunicação igualmente apto para certos exercícios artísticos. Atenta e influenciada por algumas práticas de cortesia seculares e instrumentalizada pelas cerimônias das condutas modernas, a arte postal seria uma das forças formadoras das primeiras manifestações da intermídia histórica (como definida nos anos 1960), portanto tipicamente integrante da arte contemporânea internacional. Trata-se de uma rede de fato, provavelmente a primeira a ser reconhecida como tal pela história da arte. Sua qualidade maior, seu espírito vital, o espírito de rede cruzou ou percorreu as décadas finais do século XX, vindo a se instalar, silencioso e fecundador, nos bastidores do cotidiano das vivências virtuais da arte do presente (embora nem sempre o jovem artista saiba disso).

O tecido da rede propunha uma urdidura que fosse posta em obra por seus próprios integrantes. Era auto-instituído e desenvolto. Além de efetivo, também era afetivo, envolvendo carinho entre participantes, cortesia, compreensão de que seus membros deveriam participar ativamente do movimento, espontaneamente demonstrando devoção aos princípios do espírito de rede, seu maior compromisso. A Arte Postal era anticomercial, democrática, libertadora (em certo grau) e inclusiva: qualquer pessoa poderia ser parte dela, que liberava seus participantes da obrigatoriedade do talento manual historicamente apreciado e esperado em quem tivesse ambição artística. Todos poderiam participar, tivessem ou não sua origem nas artes visuais. Por isso e por seus meios, constituía-se em um arco que ia da colagem aos recursos poéticos textuais, passando, eventualmente, pelo desenho, gravura, pintura, fotografia, caligrafia, projeto gráfico etc. Era intrinsecamente política, transpondo por via postal limites territoriais, muitos deles então fechados.

A Arte Postal acolheu integrantes de mais de cinquenta nações. Deste total, em seu período mais atuante e em suas manifestações extemporâneas, uniu artistas à comunicação através de ditaduras, regimes antidemocráticos, de exceção ou opressivos em pelo menos vinte e cinco países da Europa e Américas, aí incluídos agrupamentos, como a ex-Iugoslávia e a ex-Tchecoslováquia. Um rápido exame da situação geopolítica internacional demonstra a persistência de um triste cenário de castração das liberdades individuais. Entre os anos 1960 e 2000 as circunstâncias antidemocráticas e com participação popular interdita ou muito restrita podem ser identificadas na Europa , em países como Albânia (1943-1944; 1944-1961; 1961-1991), Bulgária (1944-1946; 1946-1990), Espanha (1939-1975), Grécia (1967-1974), Ex-Iugoslávia (e Repúblicas Socialistas da Bósnia-Herzegovina, da Croácia, da Macedônia, de Montenegro, da Eslovênia e da Sérvia; 1943-1946; 1946-1963; 1963-1992; desintegrada entre 1991 e 2006), Portugal (1926-1933; 1933-1974), República Democrática Alemã (ou Alemanha Oriental; 1949-1990), Romênia (1940-1944; 1944-1947; 1947-1965; 1965-1989), Ex-Tchecoslováquia (extinta em 1992; 1948-1968; 1968-1989) e União Soviética (1917-1991). Nas Américas Central e do Sul o problema pode ser identificado na Argentina (1976-1983), Bolívia (1972-1982), Brasil (1891 - 1894; 1937-1945; 1964-1985), Chile (1973-1990), Colômbia (1953-1957; estado de sítio em 1965), Cuba (1959-2008; 2008-?), Equador (1972-1979), Haiti (1971-1987), Nicarágua (1936-1978), Paraguai (1954-1989), Peru (1968-1975), República Dominicana (1924-1961), Suriname (1980-1991), Uruguai (1973-1985) e Venezuela (1953-1958; 1999-?).[1] A Ásia e a África também viveram ou vivem o mesmo problema, mas sua

[1] Trata-se de uma temeridade fazer essa lista de datas, com acentuado risco de erro. Conta-se, aqui, com a benevolência do leitor para com eventuais inexatidões. O México não está nesta lista, mas nele também houve crescimento da opressão, manifesto em episódios como o Massacre de Tlatelolco, 1968.

colaboração para a rede não parece ser acentuado (pelo menos até que novos estudos apontem invisibilidades).

Além do débito circunstancial e indesejável da presença de contingenciamentos nacionais ou internacionais, os marcos fundadores da Arte Postal costumam ser localizados na afirmação da identidade intelectual do exercício artístico e na proatividade ímpar de um grupo mundial consistente de artistas interessados na afirmação da experiência comunicacional das práticas culturais, entendidas como tão relevantes quanto a capacitação tradicional. Ideia e criatividade superariam o talento ou a este imporiam novas dimensões e texturas, ajudando a arte a alcançar novos patamares, inclusive quanto aos endereços dos seus eixos.

Mas são muitos os nomes e de muitas origens nacionais, formando internacionalmente um verdadeiro e consistente movimento. Um problema verdadeiro, surgido do cotidiano de sala de aula, está na origem destas reflexões: quais as possibilidades de apresentação a este movimento para estudantes universitários no curto espaço de tempo de menos do que uma aula? Daí a presente proposta: como estratégia da História da Arte, abordar um movimento por amostragem, a parte pelo todo, metonimicamente, através de seus membros não europeus, privilegiando os pan-americanos, três da América do Norte e três da América do Sul. Em todos os estudos de casos será preciso que esteja presente a discussão da identidade intelectual da prática artística, manifesta em três dimensões da relação entre arte e pensamento: pesquisa formal ou informal por novas ideias e proposições do que possa ser arte ou não; questionamento das relações específicas da arte com as instituições artísticas e com o próprio pensamento; e renovação do conceito relacional entre "arte e vida". Considerem-se, a seguir, os seis estudos de casos sugeridos.

Tende-se a aceitar que o primeiro nome a ser lembrado seja o de Ray Johnson (Raymond Edward Johnson), nascido nos Estados Unidos em 1927 e lá falecido em 1995. Muitos pesquisadores o apresentam com um dos fundadores da Arte Postal, uma proposição geralmente aceita. Já como aluno, durante dez semestres, do Black Mountain College, instituição experimental não hierarquizada e curta duração (fundado na Carolina do Norte em 1933 e fechado em 1957), Johnson experimentou o uso de meios múltiplos, incluindo a *performance* e a colagem, algumas marcas do repertório dos artistas postais. As experiências com colagem, iniciadas em 1953, ganhariam seu ápice em 1955, com seus *moticos*, assim designados por ele (um anagrama para *osmotic*, osmótico), pequeninas obras de formato irregular, com imagens da cultura visual popular recortados de revistas e material publicitário, como logotipos e figuras da música e do cinema, levando-os consigo em instalações e *performances* e enviando pelo correio para seus amigos folhetos mimeografados com discussões sobre o tema, incluindo o pequeno texto *What is a Moticos?*, 1954.

As práticas postais de Johnson com protocolo orientado (com comandos como "please send to" ou "please add and return to" e variações), aceitas como tendo início em 1958, seriam por ele entendidas com integrantes da New York Correspondence School, NYCS, denominação proposta pelo artista Edward Plunkett em 1962 como manifestação de ironia para com a escola nova-iorquina de expressionistas abstratos. A NYCS seria eventualmente denominada por Johnson como New York Correspondance School, enfatizando a aproximação à "dança". O significado duplo de "correspondência" nas práticas de Johnson, como correlação ou concordância e como troca epistolar, irá pautar o carinho de muitos críticos e ensaístas por seu legado, pressentido já no momento de sua atuação. Para William Wilson (1966), "Ray Johnson acha que é suficiente descobrir correspondências e ele se corresponde com as pessoas pelo correio para transmitir a elas imagens que correspondem a alguma imagem que elas reconhecerão como apropriada".

Porém, é justamente o caráter orientado ou dirigido da Correspondence School que a separaria do verdadeiro espírito da Rede Eterna, modelo proposto pelo francês Robert Filliou, uma rede ampla e aberta (CLAUSS, 2012, p. 70). Confundindo seus pares e amigos, Johnson declararia finda a NYCS em 1973, embora sua atividade postal não cessasse.

A partir do início dos anos 80, Ray Johnson passou a trabalhar em crescente isolamento. Faleceu por afogamento em 1995, em Long Island, aparentemente por suicídio.

Anna Banana talvez seja a mais conhecida artista mulher da arte postal, movimento com poucas representantes em seus primeiros tempos.[2] Nascida em Victoria, no Canadá em 1º de janeiro de 1940, Anne Lee Long passou a usar o nome pelo qual ficou conhecida em 1971 (alegadamente após uma queda sobre uma caixa de bananas em um a festa em 1970), vindo a registrar seu novo nome em 1985, assumindo com desenvoltura sua persona e tornando-se uma das mais ativas participantes da rede internacional de arte postal, a IMAN, sendo um dos esteios da rede, um de seus nomes mais importantes. Sua obra inclui os papéis de publicadora, produtora, *performer*, figurinista e colecionadora, com atividades frequentemente apoiadas no seu alterego peculiar de aproximação ao humor, com raízes no Dadaismo e no Fluxus. Com algumas participações na chamada *rubber stamp art*, criação e uso de carimbos, foi uma das pioneiras na *artstamp* (ou *postage stamp art*), criação artística de selos postais, prática mantida por longo tempo.

As experiências editoriais estão entre os destaques da carreira de Anna Banana. Destacam-se o boletim *Banana Rag*,[3] publicado de 1971 até 1990, sendo interrompida e depois retomada em 2003. No intervalo, entre outras publicações, editou *Artstamp* News de 1991 a 1993. Em 1973 mudou-se para San Francisco, juntando-se ao grupo neo-dadaísta local até 1983, quando retornou ao Canadá. Publicaria em 1974 o primeiro número da revista *Vile*,[4] que totalizaria sete edições até 1981, sendo que três dos números seriam editados por seu parceiro Bill Gaglione (também chamado de Picasso Gaglione; a atuação conjunta fez com que em algumas fontes a condição de dupla seja enfatizada, como em Baroni, 1997, p. 92-95). O título *Vile* expressava uma contrariedade à falta de atenção às questões da arte postal por parte da revista *File*, do grupo canadense General Idea (Felix Partz, Jorge Zontal e A. A. Bronson), ambas críticas a poderosa *Life* (como também o seriam outras revistas alternativas).

Em artigo para a revista *Flue*, 1984, Banana faz apontamentos interessantes sobre a arte postal no Canadá e nos Estados Unidos, considerações que espelham a situação internacional na década anterior:

> 1971 foi um ano em que o início simultâneo de muitas publicações de artistas teve o efeito inesperado de iluminar uma "rede". Essa enxurrada de publicações fez com que muitos indivíduos isolados e pequenos grupos se conscientizassem como membros de um grupo muito maior, que logo foi chamado de "Rede Internacional de Arte Postal" [International Mail-Art Network]. Essas publicações estimularam atividades postais intensificadas por todos os envolvidos e nos dois anos seguintes houve um aumento dramático no número de

[2] Tiveram atuação na arte postal em maior ou menor grau, direta ou indiretamente, Patricia Tavenner (Mail Queen), Nancy Maas Mosen (Irene Dogmatic), Carol Law, Rebecca Palmer (Estados Unidos), Cosey Fanni Tutti, Pauline Smith (Reino Unido), Ruth Francken, Anita Tullio (França) e Muriel Olesen (Suíça), segundo Held Jr. (1999, p. 43), destacando aquelas que também trabalharam com carimbos. Devem ser incluídas ainda May Wilson, Cozette de Charmoy, Elsa Stansfield, Sas Colby, Alison Knowles, Takako Saito, Kristine Stiles, Lowry Thompson, Polvo de Gallina Negra (das mexicanas Maris Bustamante e Mónica Mayer) e outras. Ver também, como editora da revista *Umbrella*, o trabalho de Judith Hoffberg (SILVEIRA, 2009).

[3] *Rag*: trapo, farrapo, fragmento de tecido; jornal, boletim.

[4] *Vile*: vil, torpe, abjeto.

> pessoas envolvidas e na quantidade de trabalho sendo postado. A estética caiu (mais "malas diretas" em impressão rápida e xerox *versus* desenhos e colagens originais) à medida que a quantidade aumentou, e por volta de 1974 muitos dos remetentes originais deixaram a rede em favor de práticas privadas com selecionados favoritos. (BANANA, 1984, p. 25).

O México ofereceria ao cenário artístico um nome oriundo dos estudos literários e que se tornaria de extrema importância para a manutenção da rede nos anos 80: Ulises Carrión. Nascido em 1941 em San Andrés Tuxtla, saiu do seu país para seguir estudos na Europa, onde buscaria uma expressão artística para além da literatura que, para ele, não mais lhe era suficiente. Na Inglaterra visitaria o grupo Beau Geste Press, com o qual produziria seus primeiros livros de artista, *bookworks*, como preferia chamar. Em 1975, em Amsterdã, criou com Aart van Barneveld a Other Books and So, livraria pioneira em seu gênero. A loja e espaço expositivo comercializava edições notáveis, geralmente alternativas, impulsionava seu círculo de amizades e atraia muitos artistas. Mas a livraria esteve aberta somente até 1978. Em 1980 seu acervo formaria o Other Books and So Archive, com duração até o seu falecimento, em 1989, aos 48 anos, em Amsterdã. Deixou como legado alguns escritos importantes, atualmente provocando interesse multiplicado (com destaque para *The New Art of Making Books*, 1975).

Esteve também presente no Brasil, de forma presencial ou indiretamente. Em 1978 proferiu palestras na Universidade Católica de Pernambuco, em Recife, e na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, além de ter trabalhos presentes em algumas exposições no decorrer dos anos 70 e 80. Foi artista convidado do Núcleo I da XVI Bienal de São Paulo, em 1981, onde disponibilizaria os textos "Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível" (*Erratic Art Mail International System*) e "A arte postal e o grande monstro" (*Mail art and the big monster*). A retrospectiva sobre ele realizada pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, *Dear read, don't read*, em 2016, com curadoria de Guy Schraenen, e a presença de trabalhos seus na Documenta 14, em Kassel e Atenas, 2017, propiciaram uma renovação do interesse em seu nome. Atualmente todos os seus textos principais, originalmente em inglês, estão sendo ou foram republicados no México

Carrión entendia que a arte postal deveria ser vista como uma estratégia de guerrilha, na qual o correio seria simultaneamente um suporte artístico e um meio de distribuição

Bem mais agressiva em seus estados de força, a América do Sul oferece estudos de caso mais sofridos, onde os posicionamentos políticos são mais evidentes. Da Argentina deve ser lembrado o nome de Edgardo Antonio Vigo, nascido em La Plata em 1928, onde faleceu em 1997. Com ação posicionada principalmente sobre princípios da literatura de vanguarda, e especialmente a poesia visual, apoiou-se em uma muito típica e facilmente reconhecível releitura da estética dadaísta (DOLINKO, 2012, p. 103), estratégia também muito usada pelo grupo associado à arte postal. O uso instrumental da impressão (com destaque para a xilografia) e da edição identificam, também nele, a presença do viés ideológico como indissociável do processo operativo dos agentes das linguagens artísticas programáticas, juntamente com a ironia e o humor.

> A gravura é aliada da educação da arte. A destruição da cópia única permite a introdução de "originais" no âmbito limitado às reproduções. A visão do homem ganha em contato e desenvolvimento, pois a relação "obra de arte / indivíduo" é realizada dentro da pureza necessária para aprofundar as consequências comunicativas. (VIGO, "Contribución al

> mayor conocimiento del grabado como obra de arte", 1963. In: DOLINKO, 2012, p. 103)

Tendo a cidade de La Plata como base, após duas revistas visuais e artesanais de curtíssima duração (*WC*, cinco números de 1958 a 1960, e *DRKW*, três números em 1960, A, B e C), publicou *Diagonal Cero*, de 1962 a 1968, um de seus projetos mais marcantes, alcançando 28 números. A publicação reunia trabalhos de artistas, sobretudo latino-americanos e da "arte verbal". Diagonal zero significava não ser nem estar no centro, ao mesmo tempo que mencionava o traçado viário de La Plata, constituído de ruas e avenidas ortogonais e diagonais (numeradas: Diagonal 73, Diagobal 74 etc.). Seria um marco internacional entre as revistas experimentais ou alternativas. Em 1970 participa da antológica *De la figuración al arte de sistemas*, em Córdoba, exposição organizada pelo CAyC, Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, passando a manter por muitos anos uma constante aproximação e colaboração com artistas do CAyC e do Grupo de los Trece. E, entre outros projetos associados a "arte de sistemas", publica a revista *Hexágono '71* de 1971 a 1975, com treze edições, que se tornaria mais politizada a partir de 1973.

Vigo passa a se integrar de forma crescente à arte postal durante os anos 70, organizando ou participando de exposições internacionais. Sua presença era vivaz e relevante, passando a ocupar o lugar de destaque na arte que manteria até o fim de sua vida, mesmo que seu trabalho viesse a sofrer uma readaptação de conteúdo: em 1976 teve o seu filho Abel Luis (Palomo) desaparecido durante a implantação da ditadura argentina (em golpe de estado no mesmo ano que deporia a presidente María Estela Martinez de Perón, Isabel Perón ou simplesmente Isabelita). A perda do filho pautaria grande parte de suas ações. Participaria de muitas ações pela paz. Prestaria muitas homenagens a Palomo.

Como lembrado por Silvia Dolinko, a atuação de Vigo se deu em um importante período de "latino-americanização da cultura", pelo qual a "América Latina deixava de ser um dado geográfico ou político para se tornar um espaço de pertença cultural, superadora de fronteiras nacionais" (2012, p. 106, a partir de apontamentos de Claudia Gilman sobre literatura). Apresentada internacionalmente de forma crescente, sua obra foi levada a XXII Bienal de São Paulo em 1994, consolidando sua visibilidade internacional para públicos maiores.

Clemente Padín nasceu em Lascano, Uruguai, em 1939. Poeta de origem, formado em Letras Hispânicas e com cerca de duas dezenas de livros publicados (a partir de 1966), atuou também como projetista gráfico, *performer* (desde 1970) e videoartista (a partir de 1984) e *networker*. Na segunda metade dos anos 60 dirigiu com amigos, em Montevideo, a revista *Los Huevos del Plata*.[5] A partir de 1974 participou de exposições coletivas importantes, como *Art et communication marginale*, Paris, e *Prospectiva 74*, São Paulo. Em 1981 foi convidado a expor na XVI Bienal de São Paulo.

Criou e manteve a revista *Ovum 10* por dez edições entre 1969 e 1972, retomando-a como apenas *Ovum* de 1974 a 1976 por seis edições. Mais tarde dirigiria *Participacion*, dez números entre 1984 e 1986, e *Correo del Sur – Southern Post*, 14 números entre 2000 e 2003.

O intercâmbio de suas publicações foi o principal mecanismo de entrada sua no círculo postal, entrada esta acompanhada das convulsões sociais e institucionais associadas às coerções de força do regime uruguaio. A arte de Padín, como a de muitos de seus contemporâneos, extravasa seus limites, mesmo que em detrimento de critérios estéticos consagrados ou tradicionais (que de fato não são do interesse primário de

[5] O nome escolhido pelos jovens integrantes, considerado por eles escandaloso, antiliterário e iconoclasta, buscava afastamento da hegemonia e seriedade da chamada Geração de 45 de escritores no Uruguai.

artistas das novas vanguardas e afins). E, como em seus companheiros, guarda uma certa dimensão utópica que "transparece no desejo de articular a desconstrução da linguagem tradicional com a concepção de uma *linguagem de ação*, [...] para ir além da distinção entre arte e vida e até negá-la" (Lespes Muñoz, 2014).

Entre seu legado está a disponibilização de uma importante coleção com seu nome, em comodato no Archivo General de la Universidad de la República del Uruguay, em Montevideo. Trata-se de ampla reunião de documentos, incompleta apenas por ter perdido parte de seus itens em ações de força: durante o golpe de estado no Chile, quando o material para uma exposição em Santiago foi extraviado da Embaixada do Chile; e após a prosão de Padín pela ditadura uruguaia em 1977 por "Escarnio y Vilipendio a la Moral de las Fuerzas Armadas", quando algumas caixas do arquivo foram tomadas e nunca devolvidas (DAVIS, s.d.).

No Brasil, o representante mais intenso da arte postal foi Paulo Bruscky (Paulo Roberto Barbosa Bruscky), pernambucano do Recife, 1949, onde reside e mantém um amplo acervo e de onde segue irradiando uma contribuição notória à arte. Sua formação teria se dado a partir do contato com o laboratório fotográfico de seu pai, mas seu trabalho como funcionário administrativo do Hospital Agamenon Magalhães atrasou o seu início na prática artística. Curioso e crítico aos controles estatais, tornou-se atuante e loquaz em vários suportes ou meios, especialmente os não tradicionais, preferindo os multiplicáveis, especialmente se incorporarem texto e imagem: impressos efêmeros, publicações diversas, *performance*, filmes e livros de artista. Mantém um gosto extremado pelo uso dos recursos dos fotocopiadoras, uma habilidade a mais a colocá-lo vinculado à arte conceitual brasileira. Costuma-se aceitar seu ingresso no movimento internacional de arte postal em 1973. Organizou exposições marcantes, entre elas duas no Recife em 1975 e 1976, ambas internacionais de arte postal. A segunda exposição seria fechada pela repressão policial. Entre 1974 e 1992 trabalhou intensamente com Daniel Santiago, com quem manteve a Equipe Bruscky & Santiago, proclamada como pessoa jurídica.

O apreço pela liberdade e a livre expressão da ironia são marcas constantes nos trabalhos de Bruscky, explicitadas com desenvoltura em ações e enunciados verbais ou visuais. Seu *Alto Retrato*, de 1981, viria a se tornar um clássico entre as publicações de artistas feitas com xerox. Suas revistas, de curta duração, idem. Teria chegado a conceber mais de quatro revistas entre 1977 e 1978, período de apenas um ano (FABRES, p. 101), embora não necessariamente periódicos. Com amigos ou com Santiago criou a *Punho*, 1973-1996 (seis números, de 0 a 5), clandestina e impressa primeiro em mimeógrafo à álcool (até a número 3) e depois em ofsete, reunindo artista, poetas e outros intelectuais; e *Multipostais*, 1978-1986 (oito números), uma *assembling magazine*, assemblagem formada a partir de reunião de 50 contribuições. A *Punho*, revista "de combate", tinha como *slogan* ou subtítulo jocoso "revista da pleura molhada", neste caso molhada pelo álcool usado na produção em mimeógrafo ou apreciado durante as reuniões.

As produções, procedimentos, ações e mesmo as importunações de Johnson, Banana, Carrión, Vigo, Padín e Bruscky, antes admiradas quase que exclusivamente por plateias corajosas para o novo, atentas e de perfil muito específico, apto à percepção do avançar das linguagens, hoje são estudadas com afinco e atenção em salas de aula desde a graduação. E por que não o seriam? Afinal, são paradigmas de um movimento. Guardam traços comuns, numerosos e notáveis:

– uso de meios múltiplos;
– construções estéticas e instrumentais entre palavra e imagem;
– manifestações de ironia e humor;
– crítica eloquente às instituições;
– remissões ao próprio corpo em pelo menos um período da carreira;

– apelo à comunicabilidade, à comunicação, à informação;
– estabelecimento de carreiras como pontos de laçada (nós) das redes;
– apreço entusiasmado do compromisso da arte para com a vida;
– incentivo à desconstrução de limites entre campos, áreas ou subáreas artísticas;
– procedimentos artísticos com reivindicação da identidade civil;
– afirmação de consciência nacional;
– convicção de estar contribuindo ao avançar das linguagens da arte, mesmo em face a oposições ou contraposições de terceiros;
– compreensão do ingresso da arte em uma nova e possivelmente mais rica etapa histórica.

Apesar da ênfase de todos esses traços compartilhados entre os seis nomes escolhidos para este exercício de apreciação, o que efetivamente nos apraz é o retorno à proposição principal, a suposição que nos moveu, uma hipótese possível a ser verificada ou corrigida. Estes apontamentos buscaram demonstrar que para a História da Arte – mais viva do que nunca – a qualidade do compromisso intelectual artístico dos integrantes da Arte Postal pode oferecer a primeira oportunidade sólida de abordagem introdutória a um dos mais característicos movimentos artísticos do século XX, mobilização realmente internacional, prescindindo dos exemplos europeus. E, ao invés disso, apoiar-se em estudos de casos de artistas nascidos do lado oeste do Atlântico, de origem pan-americana, um grupo em que as partes, notáveis, representam o todo com mérito inegável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANANA, Anna. Mail Art: Canada and Western USA. *The Flue*, v.4, n.3-4, special issue, 1984, p. 25-28. Disponível em: https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1984/pdf/banana-canada.pdf. Acesso em: 27 out. 2019.

BARONI, Vittore. *Arte postale*. Bertiolo: AAA Edizioni, 1997.

BENTANCUR, Patricia. (Org.). *Clemente Padín*: películas, documentos y textos (1967-2006). Montevideo: Banco Central del Uruguay, 2006.

CLAUSS, Ingo. Please, send to: mail art, moticos, and artists' books. *In*: RAY JOHNSON: I like funny stories. Bremen: Weserburg Museum für moderne Kunst, 2012. p. 66-91.

DAVIS, Fernando. El Archivo Clemente Padín. *Archivo Clemente Padín*. S.d. Disponível em: https://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/archivo-clemente-padin. Acesso em: 30 out. 2019.

DOLINKO, Silvia. Edgardo Antonio Vigo, vanguardia y contracultura en los años sesenta. *Pós*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, 2012, p.100-115. Disponível em: https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/54. Acesso em 29 out. 2019.

FABRES, Paola. *Diálogos impressos*: periódicos de artistas do Brasil, anos 1970, entre casos, agentes e cenários. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais; habilitação em História, Teoria e Crítica de Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky*: arte, arquivo e utopia. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

JOHNSON, Ray. What is a moticos? (1954). *In*: STILES, Kristine; SELZ, Peter. (Orgs.) *Theories and documents of contemporary art*: a sourcebook of atists' writings. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 356.

HELD JR., John. *L'arte del timbro/Rubber stamp art*. Bertiolo: AAA Edizioni, 1999.

HELD JR., John. *Mail art*: an annotated bibliography. Metuchen: Scarecrow Press, 1991.

LESPES MUÑOZ, Elena. Clemente Padín, la subversion du mot et de l'objet. *Artelogie* [En ligne], n. 6, 2014. Disponível em: http://journals.openedition.org/artelogie/1286. Acesso em : 30 out. 2019.

MARZOLF, Helen; SHRUMM, Regan; LAWRENCE, Alicia Marie; HEJAZI, Harold. *The art of A. Banana*: unpeeled. Victoria: Open Space Arts Society; Art Gallery of Greater Victoria, 2016. Disponível em: https://openspace.ca/sites/default/files/16_09_11_art_of_a_banana_contents_2_0.pdf. Acesso em: 27 out. 2019.

RAY JOHNSON STATE. Disponível em: http://www.rayjohnsonestate.com/home/. Acesso em: 27 out. 2019.

SCHRAENEN, Guy. *Ulises Carrión: "We have won! Haven't we?"*. Amsterdam: Museum Fodor; Bremen: Neues Museum Weserburg, 1992.

SILVEIRA, Paulo. Aos 31 anos, o fim de Umbrella, um periódico discreto. *In*: ENCONTRO

DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18, 2009, Salvador, BA. *Anais* [...] (CD-ROM). Salvador, BA: EDUFBA, 2009.

WILCOCK, John. The Village Square. *The Village Voice*, 26 out. 1955, p. 3. *In*: *Warholstars.org*. Disponível em: https://warholstars.org/ray-johnson-moticos.html. Acesso em: 27 out. 2019.

WILSON, William S. NY Correspondence School (1966). *In*: *Warholstars.org*. Disponível em: https://warholstars.org/ray-johnson.html. Acesso em: 27 out. 2019.

XVI BIENAL DE SÃO PAULO: arte postal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. p.11-15.

XVI BIENAL DE SÃO PAULO: catálogo geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. p.78-79.

Mario Pedrosa
Companheiro de Arte de Murilo Mendes

Raquel Quinet Pifano
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO
O poeta Murilo Mendes e o crítico de arte Mario Pedrosa se conheceram ainda jovens no início de suas carreiras nos anos vinte no Rio de Janeiro. Desde então, percebe-se uma crescente afinidade crítica entre ambos. Contudo, nas respectivas "críticas de arte de juventude", divergiam sobre como a arte cumpriria sua função social. Divergência concretizada no julgamento da obra de Ismael Nery. O fato de Murilo partir da poesia e Mario do ativismo político é, em certa medida, caminho para se entender tal oposição. Este artigo visa apresentar ao leitor o debate travado entre o poeta e o crítico sobre a arte de Nery.

Palavras-chave
Murilo Mendes. Mario Pedrosa. Crítica de Arte.

*

ABSTRACT
Murilo Mendes and Mario Pedrosa met in their youth in Rio de Janeiro. Thencefoward, a critical affinity emerged between them. However, in their "early's art criticisms" they differed on the social function of art. Divergence materialized in the judgment of Ismael Nery's work. The starting point for Murilo's reflection is the poetry and for Predosa's reflection is the political activism: this is the way to understand such opposition. This article aims to present to the reader the debate between the poet and the critic about Nery's art.

Keywords
Murilo Mendes. Mario Pedrosa. Art Criticism.

Murilo Mendes e Mario Pedrosa mantiveram durante toda a vida, pode-se dizer, uma relação de amizade. Como se conheceram, ainda é fato ignorado, entretanto, a partir do testemunho de ambos, ficamos sabendo que já se conheciam na década de 20.[1] Sabemos também que ambos frequentavam a casa de Ismael Nery, e que quando Pedrosa conheceu Ismael, ele já conhecia Murilo:

> Nos ido de vinte, sua casa de vila, em São Clemente, era um lugar de reunião para um pequeno grupo de moços entusiastas em torno dele. (...) Antônio Bento, que era de todos nós o descobridor de artistas, foi quem me levou à casa do pintor, de quem Murilo Mendes, num dos intervalos de ópera nas torrinhas do Municipal, já me havia falado com fervor e entusiasmo.[2]

Desde então, Pedrosa passou a frequentar as reuniões de Nery, como nos conta Murilo Mendes:

> As discussões sucediam-se pela noite adentro, na pequena casa de Botafogo, depois do Leme. Eram poucos os amigos fiéis. Os que apareciam mais frequentemente eram Jorge Burlamaqui, Antonio Costa Ribeiro, Mario Pedrosa, Antônio Bento e eu. Guignard vinha sempre, apenas para conversar sobre pintura.[3]

O convívio e a afinidade entre o poeta e o crítico são atestados também pela leitura reciproca de seus textos críticos. Em 1949, Pedrosa presenteou Murilo com um exemplar de "Arte necessidade vital", seu primeiro livro de crítica de arte recém-publicado (o exemplar com dedicatória ao amigo datada de 02 de maio de 1949 encontra-se hoje na biblioteca do MAMM-JF). Murilo o leu, marcando no texto as passagens que julgou mais significativas, sendo o ensaio "Arte, Necessidade Vital" o que o poeta mais destacou. Ali, o poeta destacou as passagens em que Pedrosa reflete e define a criação artística, assim como o poder terapêutico da arte em organizar as emoções humanas. Ao final, Murilo escreveu na última página do livro, como que resumindo a ideia central do ensaio: "*universalidade da arte*".

Os laços entre Murilo e Pedrosa parecem se estreitar com o passar do tempo. A escrita de Murilo para Pedrosa em carta de 22 de janeiro de 1957 expressa um misto de "informalidade" e admiração – no caso, carta enviada a bordo do navio que levava o casal Mendes definitivamente para Roma:

> Afinal não trouxe seu bilhete de apresentação para Morandi. Em geral, na Europa, eu me apresento diretamente aos artistas e poetas. Mas o caso é que, partindo de um homem da categoria de Mario Pedrosa, a

[1] Murilo Mendes (1901-1975) mudou-se de Juiz de Fora para o Rio de Janeiro em 1920 e em 21 começou a trabalhar como arquivista da Diretoria de Patrimônio Nacional. Neste mesmo ano Ismael Nery, recém-chegado de uma viagem à Europa, foi nomeado desenhista da seção de arquitetura e topografia da Diretoria de Patrimônio Nacional. Ali teve origem o início de uma forte amizade. Nery apresentou Murilo ao ambiente artístico carioca. Quanto a Mario Pedrosa (1900-1981), seu primeiro período de residência no Rio de Janeiro foi de1918 a 1924, quando estudou direito na Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro. Em 24 mudou-se para São Paulo. Segundo a cronologia de sua vida elaborada por Franklin Pedroso e Pedro Vasquez para o catálogo da exposição comemorativa do décimo aniversário de sua morte "Mario Pedrosa: Arte, Revolução, Reflexão", Mario era frequente no Teatro Municipal durante o período em que morava no Rio, local onde teria feito amigos como Murilo Mendes. PEDROSO, 1991.

[2] PEDROSA, 1981, p. 212

[3] MENDES, 1996, p. 36

> apresentação não é para desdenhar. Revista-se, portanto, de coragem, Mario, e me manda umas linhas para Roma.[4]

Pode-se dizer que interesses artísticos em comum que resultavam num certo diálogo, nem sempre consenso, animava a relação intelectual entre ambos. Em 1960, Pedrosa escreveu artigo sobre Murilo, onde demonstra profunda compreensão sobre a poesia e a crítica de arte de Murilo. Assim, pós a leitura do texto sobre Corpora assinado por Murilo e enviado ao crítico pelo poeta, Pedrosa publicou o artigo "Murilo, o poeta-crítico" no Jornal do Brasil.[5] Pedrosa chamou a atenção para que o poeta, movido por sua paixão pela pintura, "vivia" a pintura não só como um crítico especializado, mas "como um artista, um pintor", razão que o permitia identificar em Murilo a realização do ideal do artista completo:

> Nenhum poeta ou literato brasileiro jamais teve a paixão da pintura como Murilo. Mário de Andrade também foi um encantado por essa arte e sobre ela muito escreveu. Mas Murilo a vive, como um crítico especializado, e, até mais: como um artista, um pintor. Ele realiza o ideal do artista completo: não há limitação possível para ele. Amar a pintura e excluir a música? Amar a escultura e excluir a arquitetura? E amar a pintura, a escultura e a arquitetura, e desleixar a poesia? A poesia, que ama sobre todas as coisas e é para ele o pálio sob o qual se acolhem todas as outras artes? Que mutilação![6]

Pedrosa compreendeu como poucos a relação entre poesia e crítica de arte na obra da de Murilo:

> Toda a poesia de Murilo Mendes é permeada de intervalos, críticas, dentro desse feixe universal e indissolúvel, em que se trançam pintura, música, poesia, arquitetura, dança, todas as manifestações artísticas do homem. (...) Seus poemas, de todas as épocas estão cheios de naturezas mortas, descritas ou concebidas, de alusões a pintores e quadros, como o admirável poema em que descreve a arte de Vermeer, de metáforas plásticas que se transformam, não raro, em mais do que alusões literárias, pois constituem ideias, sentimentos, problemas autênticos de pintor, escultor ou arquiteto. (...) Descrever sensações, visões irredutíveis ao linguajar formal lógico é parte substancial da poesia murilesca. E, então, o plástico aparece como uma pedrada atirada por Murilo-artista na trama tradicional do poético. Desse arremesso surge o súbito congelamento de suas metáforas em alegoria: a partir daí, frequentemente, a poesia é apocalipse.[7]

Em 1964, já morando em Roma, Murilo escreveu o poema para Mario Pedrosa "Grafito para Mario Pedrosa"[8], publicado no livro Convergência:
GRAFITO PARA MARIO PEDROSA[9]

Um aviãopássaro passa
Carregando um homem dentro:
Não transmite nenhum canto.

[4] Correspondência 22.01.1957, Murilo Mendes/Mario Pedrosa. CEDEM, Fundo Mario Pedrosa.
[5] PEDROSA, 1960.
[6] PEDROSA, 1960.
[7] PEDROSA, 1960.
[8] Convergência foi publicado em 1970 (São Paulo: Duas Cidades) reunindo poemas do período de 1963-66.
[9] MENDES, 1994, vol II, p. 640.

Atacam-me Mercedes, Julietas.
Será mesmo o osso do peão
Igual ao do cosmonauta?

Sigo cego maquinal
Signos mágicos disparados
Cego sigo maquinal
Siga/ Avanti /alt / stop
Cego sigo maquinando.

Cartaz: texto instantâneo
Linha curta entre dois contextos
Vida ----------morte.

Irmão da rua, nenhum irmão.
Quem toco sem o situar?
Qual de nós é homenizado?
Será o homem inconcluído?

Ademais, Murilo deixou organizado um livro sobre crítica de arte ao qual deu o título de "Invenção do Finito", uma coletânea de 38 críticas escritas entre 1959 e 1974. No original de "A Invenção do Finito", texto datilografado com correções manuscritas, lê-se na primeira página uma dedicatória manuscrita ao amigo Mario Pedrosa: "*Ao meu amigo: Mario Pedrosa, crítico criador, desde muitos anos companheiro de arte*".

São, portanto, muitos os fatos que comprovam o convívio próximo entre Pedrosa e Murilo. Vale lembrar a vasta correspondência trocada entre os dois, sobretudo depois que Murilo muda-se definitivamente para Roma. Entretanto, salvo engano, um embate abrangente entre a crítica de arte de ambos não foi realizado, inexistindo uma reflexão sistemática a respeito. Cabe o mérito de primeiro a relacionar a crítica de Murilo com a de Pedrosa a Lorenzo Mammi, contudo, a breve menção a uma possível afinidade crítica entre o poeta e o crítico resulta numa negação taxativa. No artigo "*Murilo Mendes, crítico de arte*", Mammí afirma não haver "*similaridades entre a abordagem de Mendes e a de Mario Perdosa, ao qual no entanto o poeta dedica A Invenção do Finito.*"[10] Para Mammí, Murilo teria mais afinidade com o historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan. Mammi reconhece que após a guerra, o gosto de Murilo muda aproximando-o de Pedrosa, uma vez que Murilo se interessaria pela arte informal construtiva, afastando-se do surrealismo; contudo, chama a atenção para que a "*aparente*" proximidade com Pedrosa não se justifica, pois Murilo não teria se interessado pela análise gestáltica: "*Murilo Mendes não aparenta nenhum interesse numa análise gestáltica*", afirma categórico.[11]

Embora a proposta aqui seja refletir sobre as diferenças entre a crítica de Pedrosa e a de Murilo no início de suas trajetórias, diferenças expressas no julgamento da obra de Ismael Nery, soa pertinente algumas ponderações sobre o argumento de Mammí, justamente porque creio que ao longo do tempo o pensamento artístico de ambos tenderá a convergir. Assim, a primeira consideração refere-se ao surrealismo de Murilo: como afirma Marcondes Moura, mesmo se interessando pelas correntes construtivas, Murilo nunca abandonou o surrealismo.[12] Some-se a esta a fala do próprio Pedrosa sobre

[10] MAMMI, 2012, p. 83.
[11] MAMMÌ, 2012, p. 83.
[12] MOURA, 1995.

o surrealismo em 1967: "*Para Breton, isso significava a negação ou o desmanchar da velha noção de realidade. (O processo lembrava as ainda recentes experiências gestaltianas em busca das leis de organização perceptiva.)*"[13]

Ademais, reconhecendo inexistência de pesquisa sobre como Murilo recebeu e assimilou (ou não) as teorias gestálticas de Pedrosa, parece relevante considerar a presença de Enrst Cassirer na sua biblioteca. Encontram-se hoje os volumes I, "A Linguagem", e II, "O Pensamento Mítico", de "A Filosofia das formas simbólicas". Não sabemos se Murilo tinha todos os volumes da obra, mas estes volumes foram lidos e anotados pelo poeta.[14] Tal testemunho do interesse de Murilo pela tese de Cassirer é relevante se consideramos que Pedrosa incorporou à sua teoria gestáltica da forma artística, as lições da forma simbólica de Cassirer. Interessava-lhe o caráter simbólico da arte, de natureza não discursiva e ainda assim comunicadora. Para o crítico, a arte seria um meio de conhecimento que se realiza pela intuição. Daí sua afirmação:

> Desde que os psicólogos da Gestalt descobriram as leis da percepção mostrando que esta não se cifrava a um caos de sensações, sendo antes uma organização, uma forma dentro da qual, as sensações se disciplinavam e se fundiam (...) as nossas ideias sobre o processo mental e o mecanismo intelectual tomaram novos rumos e sobretudo uma consistência bem maior. (...) Cassirer, o genial criador e sistematizador da "filosofia das formas simbólicas" pode então mostrar como toda cognição de forma é intuitiva."[15]

O entendimento da arte como intuição, sua estrutura comunicante fundada numa dimensão simbólica parecem ser pontos em comum a Murilo e Pedrosa. Certamente, é tema que merece exame mais cauteloso.

Murilo e Pedrosa partem de pontos distintos, um da política, o outro da poesia. Partidas que talvez explique a divergência, nos anos 30, quanto ao meio da arte cumprir sua função social – função que ambos acreditavam. Nesse momento, tanto Murilo, como Pedrosa estão começando suas trajetórias como críticos de arte.

Em 1935, Pedrosa publica o artigo "Pintura e Portinari". Na verdade, Pedrosa toma Portinari como modelo para expor o método do materialismo dialético o qual acredita ser um método de conhecimento, estrutural da criação artística moderna. Pedrosa apresenta Ismael Nery como um oposto de Portinari, cuja comparação lhe permite afirmar as qualidades artísticas de Portinari, que assim realiza seu ideal de pintor social. Pedrosa inicia seu texto definindo o que acredita ser a finalidade da arte moderna. Para o crítico, haveria um certo equívoco da arte moderna ao tentar conferir uma tradição artística às novas técnicas de produção oriundas da produção industrial. Ao contrário, a arte moderna deveria, unindo tradição e técnica, "*construir uma nova arte integral, síntese necessária do conteúdo e da forma*".[16] Somente o artista moderno revolucionário poderia realizar tal síntese.

O artista moderno revolucionário, diferente do artista moderno burguês, era aquele "*inspirado socialmente pelo proletariado e guiado pelo sentido do materialismo dialético*" no manejo da matéria e da forma. Para Pedrosa, as artes plásticas seriam uma "*teoria do conhecimento*", logo, "*um fecundo método materialista de análise*". A arte moderna burguesa, alertava o crítico, corroía-se por pares opostos que não conseguia resolver, tais

[13] PEDROSA, 1986, p.184.
[14] Infelizmente, o MAMM/UFJF guarda somente parte da biblioteca do poeta. A outra parte foi doada para a Universidade de Roma, encontrando-se hoje dispersa.
[15] PEDROSA, 1986, p.61
[16] PEDROSA, 2019, p. 41.

como: forma e conteúdo, realidade natural e realidade social, homem e natureza, ser e consciência. O alcance da síntese entre estes contrários só seria possível pelo método do materialismo dialético. Caberia à "*vontade criadora do artista*" realizar tal síntese. No caso do artista burguês, movido por um cansaço, ele isolaria as antinomias e as conciliaria mecanicamente, realizando uma "unidade mecânica". Isso porque sua mão seria impulsionada por "*uma inspiração subjetiva, por um conteúdo a priori, idealístico*". Já o artista revolucionário seria impulsionado pela "*lei interna estrutural da composição e das formas materiais do objeto sensível que avassalou o espírito do criador*" (caso de Portinari). Daí a vontade criadora do artista revolucionário concretizar o "*equilíbrio abstrato formal da composição*", ou seja, o equilíbrio entre forma e conteúdo. Enfim, só através do método do materialismo dialético seria possível obter a "*síntese artística necessária, e não apriorística*". Para Pedrosa, Portinari teria compreendido o problema da arte moderna, somente possível de ser resolvido pelo artista revolucionário. Portinari estaria próximo a este artista revolucionário – daí a referência a Rivera, enquanto Nery ao artista burguês, movido pela "inspiração subjetiva":

> Ismael Nery perdia-se no seu individualismo transcendente, e a sua inspiração plástica evaporava-se de repente nas brumas de sua fatalidade abstraente. Esse artista tão profundamente dotado não pode vencer praticamente esse dualismo, e não chegou à verdadeira realização. Preferiu idealizar sua obra com uma lucidez vertiginosa. E pensou que a realizava assim. Preferiu ao sacrifício a esta, o hermetismo egocentrista e sistematizado de sua própria individualística, grandeza obstinada.
>
> Portinari não. Recorreu ao mundo exterior, à tradição do passado e à tradição do presente, modestamente, pacientemente. Trabalhou como um modesto artesão obscuro, atento às regras, obediente, ao mestre das corporações medievais. Não principiou com o morgue do gênio.[17]

Em novembro do mesmo ano, Murilo responderia às considerações de Pedrosa com o artigo "Pintura e Política" publicado em O Cruzeiro.[18] O poeta inicia seu artigo advertindo que concordava com Pedrosa em relação à sua análise de Portinari, mas discordava quanto à Nery: "*Procuramos fazer aqui algumas objeções a respeito, embora saibamos que Pedrosa não concordará, visto possuirmos concepções de vida, e portanto da arte e da sociedade, diametralmente opostas*".[19] Ao que parece, "diametralmente oposta" era sua posição em relação ao materialismo dialético proposto por Pedrosa como método de análise próprio a arte. Enfático, acusou o "defeito principal" da crítica de arte fundada naquele método: julgar a arte a partir de critérios válidos para fenômenos econômicos, o que reduziria o "fato artístico", ignorando sua complexidade. Embora afirmasse ser uma necessidade a participação do proletariado no governo da sociedade (e prevendo-o em breve), Murilo opôs-se ao argumento de Pedrosa de que o espírito revolucionário seria exclusivo ao proletariado, uma vez que para o poeta a vida em si era revolucionária. Esvaziava-se assim o modelo de artista moderno revolucionário de Pedrosa: para Murilo para ser "revolucionário", o artista não estava condicionado a ser inspirado ou estar sob o regime do proletariado. A "revolução" na arte, ou seja, a solução da oposição homem e natureza, vontade criadora e mundo exterior, viria do alcance do equilíbrio entre

[17] PEDROSA, 2019, p. 42
[18] MENDES, 2009.
[19] MENDES, 2009, p. 72

inspiração e domínio técnico, e "não com a tomada de poder pelo proletariado".[20] Logo, Ismael Nery teria todos os requisitos para resolver tal conflito.

Murilo rebateu com veemência a censura de Pedrosa sobre os objetos nos quadros de Ismael que estariam fora de lugar porque o pintor não teria "*compreensão extrapessoal deles*", comandando-os como um "*senhor onipotente*".[21] Murilo interpretou a acusação como uma contradição no argumento de Pedrosa, pois entendia que o comando onipresente seria resultado da "*necessidade de disciplina e de domínio da técnica*" próprios de Ismael; só com disciplina e domínio técnico se alcançaria o equilíbrio entre inspiração e técnica, solução do conflito entre vontade criadora e mundo exterior:

> E é desse equilíbrio consciente que resultará a saída para o conflito entre a natureza exterior e a vontade criadora, e não... da tomada do poder pelo proletariado. Deve-se notar que também, por sua vez, o objeto reage sobre o artista.[22]

Em dura crítica à *"aceitação integral do materialismo dialético"* de Pedrosa, Murilo denunciou: "*A função do crítico materialista de arte é... despistar o público, subtraindo-o do plano artístico para o plano político.*"[23]

Separando o campo artístico do político, Murilo partiria então para a definição do quadro. Embora reconhecesse que este seria um objeto decorativo e uma mercadoria, alertava que antes de tudo um quadro seria um objeto de comunicação e com alto poder educativo.

> Um quadro pode ser também isso, mas precipuamente é o resultado de um ato pelo qual um indivíduo se exprime e se comunica plasticamente com o mundo. O princípio desta operação é a inspiração; o meio é a técnica; o fim é a comunicação com o mundo. (...) É que, além de ser uma mercadoria, além de ser um objeto decorativo, o quadro tem uma função educativa: o pintor transmite ao espectador o que viu de um modo mais forte e exato que o outro. Porque o supremo encargo do artista consiste em dar consciência ao que todo mundo mais ou menos sente, sem poder exprimir ou organizar.[24]

Estão aí contidos dois princípios que permearão toda a crítica de arte muriliana, o princípio da comunicabilidade da arte e sua função educadora. Mas também, com matizes diferentes, estarão presentes na crítica de Pedrosa.

Afirmando a atualidade da pintura de cavalete, que tradicionalmente confirmava a pintura como mercadoria, Murilo ironizou o interesse do crítico materialista pela pintura mural (Pedrosa compara Portinari a Rivera), ao afirmar que a pintura mural, ao longo da história, não seria fruto de épocas de insurreição popular, "*correspondendo a um estado de repouso da civilização*".[25] Logo, errava a crítica materialista ao elegê-la como "*meio de propaganda de uma doutrinação política*", sendo para isso o cartaz muito mais eficiente: "*Não se pode deixar de filiá-lo às artes plásticas. E é de execução muito mais rápida e muito mais fácil de ser escondido da polícia, pois que pode ser enrolado...*"[26]

[20] MENDES, 2009, p. 73
[21] MENDES, 2009, p. 73
[22] MENDES, 2009, p. 73
[23] MENDES, 2009, p. 75
[24] MENDES, 2009, p. 74
[25] MENDES, 2009, p. 75
[26] MENDES, 2009, p. 75

Por fim, Murilo manda um recado a Pedrosa: "*Sugerimos a Pedrosa fazer uma revisão da obra de Ismael, pois que há muito tempo ele perdeu o contato com a mesma, desconhecendo as produções dos últimos anos desse artista*".[27]
Em 1948, Murilo Mendes iria publicar uma série de 17 artigos sobre Ismael Nery no suplemento "Letras de Artes" do jornal A Manhã, que chamou de "Recordações de Ismael Nery". Murilo começa seu último artigo, "Conclusão", referindo-se a Pedrosa que ao que parece mantinha sua opinião sobre Ismael:

> Há algumas semanas atrás dizia-me um dos homens mais inteligentes do Brasil atual, o meu querido amigo Mario Pedrosa: "Dotado de qualidades extraordinárias, fora do comum, Ismael nada nos pode deixar". Tendo ouvido isso, pus-me a duvidar se Pedrosa, que com ele conviveu intensamente durante certo período de tempo, teria mesmo chegado a conhecer Ismael Nery.[28]

Murilo atribui o comentário de Pedrosa à expectativa do crítico de um ativismo que de fato, ele reconhece, Nery não tinha: "*De fato, Ismael não fez barulho, não tomou parte em comícios, ou em agitadas reuniões políticas, não escreveu livros complicados, esteve sempre fora do cartaz.*"[29] Murilo chega a se perguntar por que sendo Ismael tão capaz, tenha deixado poucos registros de sua grandeza:

> "quadros pintados com rapidez e sofreguidão, muitos inacabados: algumas centenas de desenhos que testemunham dons invulgares de grande artista solicitado múltiplos aspectos da vida; quatro ou cinco textos capitais como os poemas em prosa"[30]

E ao longo do texto explica o suposto ativismo de Ismael, "*uma inteligência de envergadura universal*".[31] Para Murilo, o que Pedrosa não entendera em Ismael é que seu ativismo não ocorria num plano terreno e individual, sendo ele um "filósofo cristão", suas ideias se manifestariam ao longo dos tempos e através de vários homens, "João, Antônio ou Ismael".[32] E Murilo lembra a frase de Ismael: "*tudo está no ar e pertence a todos*".[33] Também, para Ismael, devido à sua visão mística, os fenômenos ocorriam num plano transcendente aos limites de tempo e espaço. Assim Murilo explica o que ele acha ser a incompreensão de Pedrosa sobre Ismael:

> O que escapou a Mario Pedrosa é que Ismael foi um filósofo, e um filósofo cristão. Ele não negava a existência nem mesmo a oportunidade de certos valores ativistas, mas sua visão mística considerava os fenômenos no seu plano eterno, libertados do tempo e do espaço. Dentro desse plano, os valores políticos e sociais se alternam, dando primazia aos princípios transcendentes, que regem a vocação do homem. Foi sem dúvida isto que ele quis dizer no seu testamento espiritual.[34]

[27] MENDES, 2009, p.78
[28] MENDES,1996, p.145
[29] MENDES,1996, p.145
[30] MENDES,1996, p.146
[31] MENDES,1996, p. 146
[32] MENDES,1996, p. 146.
[33] MENDES,1996, p. 145.
[34] MENDES,1996, p. 147.

Passados 30 anos, Pedrosa voltaria a refletir sobre a obra de Ismael Nery. Em 1966 o crítico publicou artigo sobre Ismael onde parece se redimir do julgamento duro que fizera em 1935.[35] Pedrosa inicia seu artigo afirmando que Leonardo da Vinci, o homem universal, o lembrava Ismael Nery. Ou melhor, que a exposição de Nery, organizada pelo amigo Murilo, que havia visitado há pouco o provocava tais pensamentos. De todo modo, seu argumento sobre a pintura de Ismael seria bem diferente daquele escrito em 1935:

> Se para Leonardo pintar era uma operação que requeria todos os conhecimentos, não há desenho ou pintura de Ismael despido de qualquer pesquisa conteudista num obstinado rigor de forma. Era sobretudo nisto que residia toda a sua experimentação surrealista. Estranha lhe era a crença nas súbitas revelações do inconsciente ou no paraíso do automatismo. Ao contrário, nele o espírito não abdicava. Quando reunia formas, objetos e sujeitos insólitos e opostos, o que procurava era antes uma síntese do simultâneo das perspectivas do que desvendar situações imprevistas ou imprevisíveis.[36]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Otília. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo, Página Aberta, 1991.

CHIARELLI, Tadeu. Mário Pedrosa e Portinari: anotações sobre um texto esquecido. In: Ars. São Paulo, USP, ano 17, nº 36, 2019. pp.21-40

D'ANGELO, Martha. Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa. Rio de Janeir, Nau, 2011.

ELEOTÉRIO, Maria de Lourdes. Murilo Mendes, Colecionador. In: Remate de Males. Campinas, Departamento de Teoria literária IEL/UNICAMP, nº 21, 2001.

GUIMARÃES, Julio Castañon. Territórios/Conjunções. Poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro, Imago, 1993.

MAMMI, Lorenzo. Murilo Mendes, crítico de arte. In: Remate dos Males – Revista de Teoria e História Literária: Murilo Mendes e a Itália. Campinas, vol 32/n.1, Jan./Jun. 2012. pp. 81-93.

MARI, Marcelo. Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950). São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006. (Tese Doutorado em Filosofia)

MENDES, Murilo. Recordações de Ismael Nery. São Paulo, EdUSP, 1996.

MENDES, Murilo. Murilo Mendes, poesia completa e prosa. (org. Luciana Stegnano Pichio) Rio de janeiro: Nova Aguilar, 1994, 4 vol.

[35] PEDROSA, 1981.
[36] PEDROSA, 1981, p. 213

MENDES, Murilo. Pintura e Política. O Cruzeiro. 16 de novembro de 1935. In: BARBOSA, Leila Maria F.; RODRIGUES, Marisa T. P. Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos. Juiz de Fora, UFJF: MAMM, 2009.

MOURA. Murilo Marcondes de. Murilo Mendes - A poesia como totalidade. São Paulo, EdUSP, 1995.

NEHRING, Marta Moraes. Murilo Mendes critico de arte - a Invenção do Finito. São Paulo, Nankin Editorial, 2002.

PEDROSA, Mario. Ismael Nery, um encontro na geração. Jornal do Brasil, dezembro de 1966. Surrealismo ontem, super-realidade hoje. Correio da manhã, agosto de 1967. In: PEDROSA, Mario. Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasilia (org. Aracy Amaral). São Paulo, Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mario. Surrealismo ontem, super-realidade hoje. Correio da manhã, 1967; Das formas significantes à lógica da expressão. Jornal do Brasil, 1960. In: PEDROSA, Mario. Mundo, homem, arte em crise (org. Aracy Amaral). São Paulo, Perspectiva, 1986.

PEDROSA, Mario. Murilo, o poeta-crítico; in: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 23 de janeiro, 1960.

PEDROSA, Mário. Pintura e Portinari. Espelho: revista da vida moderna. Rio de Janeiro, mar. 1935. In: ARS. São Paulo, USP, ano 17, n.36, 2019. Pp. 41- 44

PEDROSO, Franklin (org.). Mário Pedrosa: arte, revolução, reflexão (catálogo da exposição). Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1991.

REINHEIMER, Patrícia. Candido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil. Rio de Janeiro, Garamond, 2013.

Artes e Imagens nos Estudos Visuais
Quando o Problema Faz o Campo

Rogéria de Ipanema
Universidade Federal do Rio de Janeiro/CBHA

RESUMO
As artes visuais se expressam por atravessamentos de áreas e campos historicamente consolidados, estabelecendo empoderamentos de si pelas formas e conteúdos dos outros, pelo manejo de elementos e contextos diversos, pela apropriação e transgressão de normas e ordens estabelecidas, possibilitando assim, a sustentabilidade da sua existência na criação e presentificação artística. Nesta comunicação, queremos refletir alguns destes questionamentos, pelas investigações da visualidade em James Elkins (Escola do Instituto de Arte de Chicago), de forma a possibilitar às discussões das pesquisas de arte e imagem inseridas no espaço científico multifacetado dos Estudos Visuais, e aí, compreendermos um lugar de interpretação, onde o problema, politicamente, faz o campo.

Palavras-chave
História da Arte. Imagem. Cultura Visual. Estudos Culturais. Estudos Visuais.

*

ABSTRACT
The visual arts are expressed through intersections of different historically consolidated fields and areas, establishing their own forms of empowerment by exploiting the forms and contents of others, by managing diverse elements and contexts, by appropriating and subverting established norms and orders, and thereby enabling the sustainability of their existence in artistic presentification and creation. In this paper, we reflect on some of these issues through the investigations of visuality by James Elkins (School of the Art Institute of Chicago) so as to inform discussions about research in art and the image within the multifaceted space of visual arts scholarship, and thereby to comprehend a place of interpretation where the problem, politically, makes the field.

Keywords
Art History. Image. Visual Culture. Cultural Studies. Visual Studies

O que é estudos visuais?

É a primeira pergunta do historiador da arte James Elkins em sua obra publicada em 2003, *Visual Studies: a skeptical introduction*[1]. Trata-se de uma pergunta que movimenta, para ele, complexos epistemológicos dimensionados nos Estudos culturais, na Cultura visual e nos Estudos visuais.

Elkins inicia sua exposição com o pensamento desenvolvido na Inglaterra do final dos anos de 1950 centrada em três autores que contribuíram para as pesquisas multidisciplinares mediadas pela cultura. Neste sentido, é preciso localizá-los junto às suas bibliografias para orientar a consolidação destas referências.

Estudos culturais

Primeiramente, o novo espaço que se abriu denominado de Estudos culturais, pela pesquisa inaugural de Richard Hoggart, *Os usos da literatura: aspectos da vida da classe trabalhadora com referência especial para as publicações e entretenimentos*, de 1957. Hoggart constituía um horizonte sobre a perspectiva popular, tratando da vida cultural da classe trabalhadora, que não se subsistia "apenas submissão, mas também resistência (ESCOSTEGUY, s/d. p. 1) [2]. A partir desta obra seminal, o campo de estudos sobre o tema foi tomado pelos meios massivos e pelo campo da recepção, na análise das influências da cultura de massa, que emergiram no segundo pós-guerra sobre as classes populares[3].

O título original conceituado em *Abusos da literatura* fora alterado para *Os usos da literatura*. A versão em francês resumiu-a em, *A cultura do pobre*, publicada em 1970, e *As utilizações da cultura*, na tradução em português de 1973.

O segundo marco-autoral nos estudos culturais ingleses é o crítico político e literário marxista Raymond Williams com a obra *Cultura e Sociedade* (1780-1950)[4]. O autor é identificado a partir de uma estrutura de sentidos na chave de compreensão que reflete a cultura como prática social e atividade humana[5].

Por último, na tríade da genealogia e itinerário dos Estudos Culturais no século 20, Elkins encontra o sociólogo jamaicano Stuart Hall[6]. Hall que dirigiu a *New Left Review*, criada em 1960, comenta o perfil do período e periódico dizendo: "Os pensadores marxistas abriam suas reflexões publicando em onde escreviam, sobre o marxismo, contra o marxismo, com ele e para tentar desenvolvê-lo" (apud RIBEIRO, 2017, p. 4)[7]. E nesta linha marxista de pensamento da época, portanto, para ampliar Elkins, é que não se pode excluir dos primeiros demarcadores dos novos estudos culturais na Inglaterra, e os estudiosos da cultura não o fazem, a obra e o nome do historiador E. P. Thompson com *A produção da classe trabalhadora inglesa*, de 1963.

Resumidamente, para a Adelia Ribeiro, Richard Hogarth é "em parte autobiográfico e em parte história cultural do meio do século 20" (Idem, ibidem); Raymond Williams resgatara a historiografia do conceito de cultura, no pensar da

[1] ELKINS, James. *Visual studies: a skeptical introduction*. Londres/Nova York: Routledge, 2003.
[2] ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os estudos culturais. *Cartografias*. www.pucrs/famecos/pos/cartografias
[3] CUNHA, Diego Silva da, *Revista eletrônica Comunicação Pública*, Universidade de Lisboa, 2014.
[4] De 1958.
[5] RIBEIRO, Adelia Miglievich. Raymond Williams e Stuart Hall: perspectivas, objetos e engajamento. *Anais da Sociedade Brasileira de Sociologia 2017*, Brasília, p. 1-20, 2017.
[6] Obra-referência bem posterior, os *Estudos culturais: dois paradigmas*, de 1980.
[7] Stuart Hall em *Diásporas nas identidades e mediações culturais* de 1998.

literatura, música e artes visuais, "culminando com a ideia de que a 'cultura comum ou ordinária' pode ser vista como um modo de vida em condições de igualdade de existência" (Idem, ibidem). E o significado de Thompson está na historicidade da sociedade inglesa pelos de baixo'. (Idem, ibidem). Todos os três autores entendiam cultura nas categorias de experiência, vivência e sentidos, tratando os conflitos entre classes que, "realizavam-se também, nas disputas entre valores, visões de mundo, ideologias, que não se referiam a um mero reflexo das condições materiais de existência." (RIBEIRO, 2017, p. 4).

Neste ambiente, então, foi criado em 1964, por Richard Hogarth, o Centro de Estudos Culturais Contemporâneos. Uma instância acadêmica de pós-graduação vinculada ao Departamento de Língua Inglesa da Universidade de Birmingham. Hogarth dirigiu o CCCS até 1968, assumindo-o pelos 10 anos subsequentes, Stuart Hall.

Então, das obras e autores de Birmingham, os estudos culturais foram, a partir da década de 1970, incorporados em outras universidades britânicas denominadas as "universidades dos tijolinhos vermelhos". Na década seguinte, os estudos culturais expandiram-se, envolvendo pesquisas mais globais na Índia, na Austrália, no Canadá e nos Estados Unidos.

Pesquisadores reafirmam a importância desta compreensão onde, cultura e o campo social estavam juntos e não podiam ser percebidos separados e sim, em suas formas, práticas, representações, ou seja, nas relações entre cultura e sociedade. Dos anos de 1965 a 1975, muito de escopo e estatuto entraram no interesse da Comunicação e cultura de massa, complexidades dos autores iniciais, como pensador vivo e pulsando na contemporaneidade, Edgar Morin[8].

Assim também o é para as áreas de concentração e linhas de pesquisas em Cultura e Sociedade no Brasil, por exemplo, em Programas de Pós-Graduação de História ou ppgs de História Social, com muitas derivativas como: História e Cultura, Cultura Material e Visual. Incluir o programa de História Social da Cultura da PUC-Rio. E é claro que a História Cultural como disposição teórico-metodológica e historiográfica, de certo animou inúmeros objetos visuais de investigação e pesquisa nestes programas. Além das interfaces nas grandes-áreas da Linguística e outras áreas das Ciências Humanas e Sociais, lotadas de questões da expressão visual.

Cultura visual

A segunda dimensão tratada por Elkins é a Cultura Visual, um termo mais disciplinado nos anos de 1990 e como um movimento caracterizadamente estadunidense. Elkins avalia que a cultura visual se apresentou menos marxista, no sentido de estar mais distante das formas de análises voltadas para as ações sociais, esteve mais em débito com Roland Barthes e Walter Benjamin, do que os estudos culturais ingleses originais[9] e, que se encontrou "mais assombrada" pela história da arte.

O que de fato se definiu como um campo veio da produção bibliográfica da Cultura visual específica de livros, periódicos e anais na década de 1990 e, pelas teses do novo campo revelado na academia nos anos 2000. Exemplos: dos livros *Cultura visual*: *imagens e intrepretações* (1994)[10]; *Espaços indiferentes: lugar e memória na cultura visual*

[8] Obras sobre cultura de massa de Edgard Morin: *A Neurose* (1965-1970) e *A Necrose* (1970-1975).
[9] Elkins, James. Op. cit, p. 2.
[10] Organizada por Michael Ann et al, Middletown, CT/ Wesleyan University Press.

(1996)[11]; *Domínio das imagens* (1999) do próprio Elkins[12]; *Práticas do olhar: uma introdução à cultura visual* (2001)[13]; os artigos que problematizavam o campo como Interdisciplinaridade e cultura visual, publicado no *The Art Bulletin* em 1995[14], e publicado on line em em 2014[15] e o periódico *Cultura Visual* (2001)[16], *Journal Visual Culture* e *Visual Studies* (ambas de 2002)[17]. Assim também a dissertação defendida na Universidade de Columbia em 2001, *Da história da arte para a cultura visual: o estudo da visualidade após a virada cultural*[18]. Registrar que atualmente foi lançado o *The International Visual Culture Review* publicado em Madri[19].

A introdução, inclusão e as acomodações da cultura visual nas universidades estadunidenses podem ser acompanhadas no artigo integral de Paulo Knauss de 2006, na Revista *ArtCultura*[20]. O autor realiza uma densa exposição e avaliação em texto, que como diz, procurou defender o encontro obrigatório da história e as fontes visuais, "ultrapassando as fronteiras de conhecimento estabelecidas." (KNAUSS, 2006, p. 115) e de modo conclusivo escreve que, "Nesse encontro, há um laço a ser fortalecido ente a história da imagem e a história da arte para definir que o conceito de arte é histórico." (idem, ibidem).

Assim, sob a guarda da Cultura Visual muito se determinou e fortaleceu o campo pela institucionalização de formação universitária das várias formas visuais de produção. Vale destacar a Universidade de Rochester no estado de Nova York, com o programa de Doutorado Estudos Culturais e Visuais de 1989, composta por docentes de Arte e História da Arte, e os seminários temáticos na Universidade de Chicago em 1993[21]. A Universidade de Califórnia de Irvine abriria o programa de Estudos Visuais em 1998, ampliando o corpo docente com participações dos estudos de cinema e mídia[22] e, no mesmo ano, os estudos visuais eram oferecidos na Universidade do Estado de Nova York[23].

No Brasil, tem-se o Programa de Pós-graduação de Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás criado com mestrado em 2003, ampliado pelo doutorado, passando a ser Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual[24].

Devemos ainda, incluir a consolidada Sessão dos Estudos de Cultura Visual nos mega-encontros da Associação de Estudos Latino-americanos – LASA fundada em 1968. Os coordenadores da sessão constituem agendas próprias dentro do grande evento da maior associação de estudos latino americanos[25].

[11] Victor Burgin, Berkeley , University of California Press.
[12] Elkins, Itahaca, NY/Cornel University Press.
[13] Marita Sturken e Lisa Cartright, Oxford Press.
[14] W. J. T. Mitchell, *Bulletin of Art*, vol. 77, 1995.
[15] www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043079.1995.10786655
[16] *Visual Culture*.
[17] *Journal Visual Culture*, editado pela Sage Publications, e *Visual Studies* da Routledge.
[18] Tese de Margarita Dikovistskaya.
[19] Publicado por Global Knowledge Academics da Espanha.
[20] KNAUSS, Paulo. Os desafios de fazer história com imagens. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.
[21] Formados por W. J. T. Mitchell.
[22] MARCONDES, Ana Maria dos Reis; SARDELICH, Maria Emilia. A produção acadêmica sobre cultura visual no banco de tese da Capes: um levantamento bibliográfico. *Anais do III Congresso Nacional de Educação-CONEDU*, s.n.p., Natal, 5-7 out. 2016.
[23] Com aulas de Nicholas Mirzoeff..
[24] MARCONDES, Ana Maria dos Reis; SARDELICH, Maria Emilia. Op. cit.
[25] Com 12 mil filiados, e que mesmo tendo a sua sede em Pittsburgh, Pensilvânia, 65% são externos aos Estados Unidos.

Estudos Visuais

James Elkins chega então nos Estudos Visuais e suas variáveis e variantes de lugar para lugar no mundo global: na Universidade Nacional Autónoma de México; Europa, Sussex, Copenhagem, Universidade Bergen, Noruega, Goteborg, no departamento de História da arte e Estudos visuais na Suécia; e mais, em Tóquio, Delhi e Monash.

Tantos movimentos que se estabelecem e estabeleceram em outras áreas de concentração com os estudos culturais e a cultura visual, vimos também refluir como estudos visuais. Estes transitam com diferentes nominações, que vão dando conta, ou não, da complexificação das visualidades que são reconhecidas como História da cultura visual, História e teoria da cultura visual, Estudos culturais e visuais, Estudos da cultura visual, Estudos da imagem. O Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ possui uma amálgama conciliatória ou de conforto de assentamento de campos e terrenos, com a Linha de pesquisa Imagem e Cultura, que compõe ao lado da linha de História e Crítica da Arte, a Área de Concentração de Teoria das Artes Visuais.

Por uma História da arte transdisciplinar?

Somam-se as questões e relações da História da Arte em seu criticismo e historicidade convivendo com o resgate de sujeitos e resíduos das margens, com o que transborda, dissolvem fronteiras, apagam limites. Interdiscursividade, transdisciplinaridade, desterritorialização, atravessamentos, assim, como fazê-los? Como praticá-los, quando estamos discipliná-los nos corredores acadêmicos dos projetos político-pedagógicos das graduações e programas de pós, escolas e institutos, referencialmente no ensino da arte nas universidades? Historiadores em problematizações!

Importante reflexão deste presente XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte traz, neste corpus motivador das "Inquietações e Estratégias da arte". Assim, temos tratado o tema, no artigo História, Cultura e imagem: trânsitos na historicidade da arte, levado na edição do Colóquio CBHA no Museu da Bahia em 2017. Vimos a arte sob quadros epistemológicos de outras origens, de vários lugares, em deslocamentos que nos inquietam e nos provocam, tensionando teorias e metodologias.[26]

Dimensões onde o problema faz o campo?

Subsistem complexificações epistemológicas largas, diversas e profundas, dramatizando a constituição de forças sensíveis referenciais do universo da arte em sua produção. E em sua interpretação e crítica, quais, quantitativa e qualitativamente, podem configurar o campo da arte, que exercita, associa e conspira com tantas epistemes?

Enfim, queremos atravessar as identidades e alteridades epistemológicas? Se naturalizações desfronteirizadas subsistem em pertencimentos transdisciplinares nas pesquisas das artes visuais, é nesta dimensão que o problema faz o campo. Na verdade, trata-se de um complexo muito anterior, cuja constituição da história da arte questionada à luz da cultura, tem em Warburg,[27] devedor direto do pensamento histórico

[26] IPANEMA, Rogéria de. História, cultura e imagem: trânsito na historicidade da arte. Salvador, CBHA/UFBA, *XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, p.49-59, 2017.
[27] No exemplo da obra de Aby Warburg, *Renovação da antiguidade pagã: contribuições cinetífico-culturais para a história do Renascimento europeu*, publicado pela primeira vez em 1932, após o falecimento do autor.

burckhardtiano oitocentista,[28] a sua responsabilidade no século 20, incluindo as filiações e descendências históricas, teóricas e metodológicas em Panofsky e Gombrich. Digitais fantasmáticas re-inquietadas por George Didi-Huberman nas relações de arte, história, imagem e tempo, discutidas no século 21. E, parte das nossas problematizações de inserção de campos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*: um ensaio. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questões colocadas aos fins de uma história da arte. São Paulo: 34, 2013.

DIDI-HUBRMAN, Georges. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo ABy Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ELKINS, James. *Visual studies: a skeptical introduction*. Londres/Nova York: Routledge, 2003.

IPANEMA, Rogéria Moreira de. História, cultura e imagem: trânsito na historicidade da arte. Salvador, CBHA/UFBA, *XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, p.49-59, 2017.

KNAUSS, Paulo. Os desafios de fazer história com imagens. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.

MARCONDES, Ana Maria dos Reis; SARDELICH, Maria Emilia. A produção acadêmica sobre cultura visual no banco de tese da Capes: um levantamento bibliográfico. *Anais do III Congresso Nacional de Educação- CONEDU*, s.n.p., Natal, 5-7 out. 2016.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os estudos culturais. *Cartografias*. www.pucrs/famecos/pos/cartografias

CUNHA, Diego Silva da. Revista eletrônica Comunicação Pública, Universidade de Lisboa, 2014.

RIBEIRO, Adelia Miglievich. Raymond Williams e Stuart Hall: perspectivas, objetos e engajamento. *Anais da Sociedade Brasileira de Sociologia 2017*, Brasília, p. 1-20, 2017.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2013.

[28] No exemplo da obra de Jacob Burckhardt, *A cultura do Renascimento na Itália*, publicação de 1860.

Fuga, ou a Estratégia dos Espíritos Inquietos
A gravura Ukiyo-e na Coleção L. C. Vinholes

Rosana Pereira de Freitas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

O presente estudo responde à proposta curatorial realizada a partir das gravuras japonesas doadas por L. C. Vinholes ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo/UFPel, realizada por ocasião do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Dividida em quatro eixos temáticos, apresentava um panorama da gravura Ukiyo-e, centrado em seus principais gêneros: 1.“Meisho-e”, ou cenas de locais famosos, ou de “cartões postais” après la lettre; 2. “Yakusha-e”, ou gravuras de atores do teatro Kabuki, na pele de personagens famosos; 3. “Bijinga”, muitas vezes “traduzidas" e colecionadas sob o gosto e a denominação ocidental de gueixas, no contexto original simplesmente imagens de beleza na flor da idade; 4.“Sunga”, a pintura erótica propriamente dita, caracterizada pela hipertrofia dos órgãos genitais, vinculada à temática do prazer e da fuga.

Palavras-chave
Ukiyo-e; Arte Japonesa; Gravura

ABSTRACT

The article deals with questions originating from the curatorial challenge from the Japanese prints donated by L. C. Vinholes to the Leopoldo Gotuzzo / UFPel Museum of Art. The exhibition was on the XXXIX Colloquium of the Brazilian Art History Committee. It was divided into four thematic axes presenting an overview of the Ukiyo-e prints, according to its main genres: 1. ”Meisho-e" i.e., scenes from famous places, or "postcards" "après la lettre”; 2. ”Yakusha-e" i.e., pictures of Kabuki theater actors, playing famous characters; 3. “Bijinga,” often translated and collected under the Western taste and denomination of "geisha," images of a beautiful youth in the original context; 4. "Sunga," the erotic painting itself, more explicit, characterized by the hypertrophy of genitals, linked to the theme of pleasure and escape.

Keywords
Ukiyo-e; Japanese Art; Printmaking

Nota de agradecimento

Esse estudo faz parte do projeto “Oriente-se’ Arte Asiática em Coleções Nacionais”, que começou circunscrito às coleções cariocas, por simples falta de fomento. Como em 2019, o CBHA foi realizado em Pelotas, decidi aproveitar a ocasião e colher o convite, feito há tempos, da professora Neiva Bohns, de estudar as gravuras da Coleção Luis Carlos Vinholes. A ela, meus agradecimentos.

Trata-se portanto de um trabalho em curso, do qual apresentarei ao menos um tropeço. Em um primeiro momento, em meus estudos, de certa forma minimizei minha herança da reação teórica à gravura Ukiyo-e e ao japonismo, e no caso mais específico da exposição, o perfil do colecionador. Suas fugas e peregrinações. O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo realizou até o presente ao menos três exposições em torno da sua coleção. Em todas elas a figura do colecionador foi parte integrante, quando não o tema principal. Natural em um contexto de agradecimento ao doador - é de Drummond a frase “tão bom receber flores quando se está vivo” - mas também de culto à personalidade.

Nosso esforço em oferecer uma exposição a um só tempo baseada em seu acervo, mas distante da figura do colecionador, provavelmente irá, ao final, somar-se às iniciativas anteriores, ao mostrar outra faceta de Vinholes, contribuindo assim, à sua memória. O problema não é novo, e não há instituição museológica que não tenha sofrido com ele. É difícil estabelecer um ponto de equilíbrio. Museus-casas são particularmente suscetíveis, alguns deixam, a pedido dos próprios, seus colecionadores tão à margem que por vezes é difícil recuperar-lhes informações biográficas básicas.

Em torno de um pote de chá

Mesmo quem não leu Proust conhece a passagem: a partir de um pedaço de bolinho se dissolvendo no chá, o passado é evocado, no céu da boca. Paladar e olfato, catalisadores para que as experiências mnemônicas se processem. Todos os sete volumes de “Em busca do tempo perdido”, publicados entre 1913 e 1927, teriam nascido dessa mesma fonte: o chá e a madeleine. Menos lembrado, entretanto, é o trecho no qual Proust menciona a brincadeira japonesa de deixar que pedaços de papel dobrado se abram, em um vasilhame cheio d’água, em inúmeras formas possíveis. Trata-se de um universo em miniatura que se descortina a partir do mesmo princípio, a expansão da capacidade perceptiva ganhando forma no encharcamento, na infusão. A madeleine e o papel têm funções análogas.

Ainda mais preteridas são as inúmeras outras referências diretas ao japonismo, ao longo de toda a narrativa proustiana. Especialistas em literatura apontam para o fato de que bastaria atentar para tais referências para datar o tempo em que se passa o romance, uma vez que nele não há qualquer menção direta a datas ou fatos a garanti-lo. A lanterna, os biombos, os crisântemos, os bonsais e as porcelanas seriam índices de que as cenas de juventude transcorreriam em torno de 1870, auge do japonismo na Europa. A nostalgia proustiana teria portanto sabor de Japão, ou ao menos de um Japão degustado à européia.

Em um movimento reverso, em solo americano, o japonês Kakuzo Okakura, conhecido também como Tenshin, irá publicar o seu "Livro do Chá". Não se trata de um romance, mas de um manual, e se diferencia do texto francês acima citado também por seu caráter sintético. É quase um opúsculo. Encontrado nas prateleiras de auto-ajuda, gastronomia ou boas maneiras, traduzido em inúmeras línguas, inclusive para o japonês - uma vez que foi escrito e publicado originalmente em inglês, durante a estadia do seu autor em Boston, em 1906 - ele tem em comum com a obra de Proust o grande número de

reedições, em versões econômicas ou sofisticadamente ilustradas. Mas não se trata de um manual escrito com o objetivo de ensinar nenhum desses assuntos. O texto de Tenshin trai antes a resistência teórica e a má vontade do seu autor em relação ao modo ocidental de apreciar a arte japonesa. Embora isso possa escapar ao leitor apressado, o "Livro do Chá" é antes um manual de estética. Escrito no exílio de uma biblioteca, acompanhado de fotografias, e como "Em Busca do Tempo Perdido" de Proust, em torno de uma xícara de chá.

A primeira fronteira: Paris

O Museu para o qual colaborava então - até hoje a instituição que possui o maior número de gravuras japonesas fora do Japão, e uma das mais importantes coleções de arte japonesa em geral - o Museum of Fine Arts de Boston/MFA, graças à doação de William Sturgis Bigelow (1850–1926), a quem Tenshin conheceria ainda no Japão, dará curso a essa postura, negligenciando, por algum tempo, o estudo e a exibição das suas xilogravuras Ukiyo-e.

Mas Bigelow começa a colecionar arte em Paris, para onde irá, após formar-se em Medicina em Harvard, em 1874, para aprimorar os estudos, com Louis Pasteur. É bem provável que sua coleção de gravuras tenha começado na capital francesa, na segunda metade da década de 70 do século XIX.

É em Paris, aliás, que a estampa Ukyio-e é alçada à categoria de grande 'arte'. Mas é também cedo que a reação aos excessos orientalistas começa. Ao menos por parte dos norte-americanos que visitaram o Japão. Aqui (vou poupá-los de longas citações e maiores digressões, devido ao espaço limitado) me valho do artigo de INAGA Shigemi, "Hokusai controverso: a recepção de sua obra na França entre 1860 e 1925", a apontar as divergências e a impropriedade de se comparar um artista gráfico, mestre de estampas, a Michelângelo ou Rembrandt. Não se trata apenas de uma questão de mídia. Inaga vai do encantamento francês à desaprovação anglo-saxã, mostrando que Hokusai é um álibi para a renovação estética operada na França, a louvar a espontaneidade da pincelada, as cores, a rejeição da composição e da perspectiva acadêmicas.

Henri Focillon, entre a primeira edição do seu Hokusai, em 1914, e a última, em 1925, muda o tom. Se na primeira propõe que seja considerado como artesão e homem de seu povo, na última Focillon cita justamente Tenshin - mas não o do 'Livro do Chá', e sim o do 'The Ideal of the East', da ideia de continuidade de um ideal estético pan-asiático, para elevar Hokusai à condição 'homem eterno'.

Ao Japão ele - Bigalow - só irá oito anos depois, em 1882, sob o impacto das palestras de Edward Sylvester Morse, que havia visitado o arquipélago anteriormente, realizando trabalhos de campo (Morse chegaria a nomear um período/estilo na arqueologia da arte nipônica, a partir da sua nomeclatura, os "encordoados", o período Jomon). Lá, Bigalow irá expandir sua coleção, comprando inclusive imagens eróticas - Sunga - a despeito da contradição entre o universo da estampa 'popular' Ukyio-e (urbano, de um universo que antecipa a cultura de massas) e o elitismo ético-estético do 'Livro do Chá' e da vertente budista que Bigalow abraçará no Japão. Fenollosa e Okakura Kakuso, como atestam suas publicações, desdenhariam de tais estampas: mera difusão popular dos altos padrões estéticos de corte.

Bigalow irá financiar os trabalhos de Morse e de Ernest Fenollosa, cujo pupilo japonês é justamente Tenshin (ele entra na Universidade de Tóquio com 15 anos, cedo unindo-se a Fenollosa).

Se em Fenollosa o que temos é o estudo da arte japonesa a partir do contato direto com a produção local, visitando sítios até então proibidos a estrangeiros (graças ao apoio financeiro de Bigalow), e trocando informação direto com acadêmicos japoneses - seriam anos ensinando na universidade de Tóquio - ao que tudo indica o gosto de Bigalow teria se iniciado na época em que ele estudava em Paris, portanto, sob o japonismo da vanguarda européia, como dissemos. A liberdade e licenciosidade da cidade luz estariam mais próximas dos bairros dos prazeres que povoavam a gravura Ukiyo-e, e certamente anos luz à frente do conservador ambiente norte-americano da época.

A doação de sua coleção de Sunga, por exemplo, no contexto vitoriano da legislação contra pornografia norte-americana - que só seria afrouxada muito depois -, teve percurso curioso: direto do porto para um cofre no MFA. O acesso era franqueado apenas a funcionários homens, casados. A contravenção - sim, a importação de tais bens era proibida - possível graças à relação de amizade entre Roosevelt e Bigalow. O caráter oficial da exceção, nossa garantia dessa história. As fontes, uma vez que as ordens para permitir a entrada de tais obras - exclusivamente para fins de pesquisa no museu, bem entendido - foram expressas, e precisadas por escrito.

No caso do Brasil, a quem se interessasse pelo Japão, nossa francofilia garantiria, nessa época, um percurso análogo: era necessário passar por Paris, portanto pelo japonismo, mesmo que o destino rumo ao arquipélago nipônico já estivesse traçado, como demonstramos, no caso de Oliveira Lima, ou de seu antecessor por lá, Aluísio de Azevedo.

Oliveira Lima atesta que a cerimônia do chá - o chá-noy-ô - era então realizada por mulheres, como ilustra a fotografia do seu livro “No Japão”, que já tivemos a ocasião de comentar, em outra publicação. Antes deles será Wenceslau de Moraes a recolher informações sobre o chá, que passaria sempre por mãos femininas, ou “mãozinhas de mussumê”, no seu linguajar. Ambos os olhares contrastam com a visão de Tenshin, que irá “restaurar" e ritualizar a cerimônia, reclamando-a como uma tradição masculina, em suas origens.

Como dissemos, seu livro é antes um manual de estética, e a crônica de costumes não lhe interessa. Não se trata de como as coisas eram feitas, mas como ‘deveriam' ser feitas. Seu grupo, ou melhor, seu patrocinador - Bigalow -, um misógino de primeira. O nosso Japão, ao contrário, seguia sendo degustado à européia. Sofreríamos de um japonismo ininterrupto? Por que me preocupar com o colecionismo Ukiyo-e no contexto norte-americano?

Aqui no Brasil, nos recusamos a falar em campos de concentração japoneses. O livro de Fernando Morais e o filme Corações Sujos mostram o episódio que ambos os lados (brasileiros e brasileiros nipo-descendentes, ou japoneses residentes no Brasil) têm por hábito calar. A proibição das publicações em japonês e do ensino da língua terão, claro está, impacto na geração subsequente, ágrafa e muda, ao menos em boa parte, ao menos socialmente.

Vencendo a primeira fronteira

Vinholes sai direto do Brasil ao Japão. Na distância do tempo, e em uma viagem sem escalas em Paris, teria se livrado plenamente do japonismo? O colecionismo estrangeiro das gravuras Ukiyo-e pertence a uma longa tradição desse olhar. A Grande Onda de Hokusai é um dos exemplos paradigmáticos de reincorporação, na narrativa nipônica, do olhar estrangeiro. Seu sucesso - no contexto da apreciação artística - ocorre primeiro na Europa. O Japão só irá, tardiamente, reavaliá-lo. Claro, Hokusai recebeu reconhecimento

em vida, mas a nenhum japonês ocorreria chamá-lo de "o maior artista japonês de todos os tempos", ou compará-lo aos grandes pintores europeus, como fizeram alguns de nossos críticos.

Uma vez no Japão, Bigalow, interessado em microbiologia, não irá clinicar. Será seu prestígio, inclusive profissional, a abrir-lhe as portas. Ele tinha recursos financeiros para se manter, viajar, comprar o que lhe agradasse e financiar a aquisição do que seus colaboradores reputassem relevante (pintura tradicional japonesa, escola Kano, esculturas, inclusive de templos, etc.). Pessoalmente, ele segue colecionando gravuras, não sabemos se sob olhar desaprovador de Fenollosa e Tenshin, ou se simplesmente comprando-as como álbuns, livros ilustrados, folhas soltas - o que são efetivamente.
Vinholes chega como estudante. E é graças ao trabalho na chancelaria que poderá se manter por lá, nos anos que se seguem a seu período como bolsista.

É ele a narrar: "Em 1961, tive a oportunidade de ingressar na embaixada, a convite do embaixador da época, Décio de Moura, e fui cuidar do setor cultural de imprensa. Aí me conservei na embaixada por muito tempo". Sua coleção, claro, será muitíssimo mais modesta. Uma comparação do gênero, quase gratuita. A ida de Vinholes ao Japão acontece em outro momento. Eram os anos que se seguiam ao pós guerra, a época do projeto Oriente-Ocidente da Unesco. Foram dez anos de estímulo direto (fomento) e estímulos a estímulos "à compreensão mútua dos povos": seriam traduzidos, pela primeira vez (!), muitos dos clássicos ocidentais para línguas asiáticas, e vice-versa.
Poderíamos dizer que ele passa pela primeira fronteira - a Europa - sem maiores problemas. Mas isso não lhe garante uma aclimatação tranquila em solo nipônico. Ignorar as mediações anteriores não irá ajudá-lo: ele terá dificuldades em desenvolver seu projeto na primeira instituição que o recebe - a Universidade de Tóquio - passando em seguida a ficar vinculado ao Departamento de Música do Palácio Imperial.

É preciso esclarecer, antes de mais nada, que para Vinholes "Arte" é em primeiro lugar "Música". Ele é compositor, músico e poeta, alinhado à vanguarda construtiva no Brasil.

É a aproximação de Vinholes com o músico, professor, compositor vanguardista Hans Joaquin Koellreutter (1915-2005) a precipitar sua saída de Pelotas (onde ele nasceu, e para onde doa seu acervo) e o posterior engajamento na renovação musical, em São Paulo. Com Koellreutter, ele estuda a técnica dodecafônica, criada por Shoenberg, criando séries a partir dos 12 tons. Como secretário de Koellreutter, recebe professores estrangeiros, e graças a uma dessas visitas, em 1956, recebe uma indicação, embarcando em quatro de julho de 1957, rumo ao Japão.

Sua intenção - seu projeto de pesquisa - é estudar a notação musical dos instrumentos tradicionais japoneses, para, conhecendo tal grafia, recuperar a leitura das partituras cujo entendimento havia se perdido com o tempo. Valendo-se de técnicas usadas em outras linguagens, pretendia conseguir ler as partituras que estavam sem leitura. Uma espécie de estudo filológico da leitura musical. Segundo ele, isso não teria sido bem entendido pelo pessoal da universidade, e a solução foi transferi-lo para o departamento de música do Palácio Imperial, onde ele estudaria instrumentos de sopro. O resultado não foi o que esperava, mas a experiência o enriqueceu muito, ele conta.

A Gravura Ukiyo-e na Coleção L. C. Vinholes

A expressão nipônica "Ukiyo-e", presente na historiografia artística internacional desde o ápice de sua difusão, no século XIX, traduz-se por "Imagens do Mundo Flutuante". Apressadamente reduzida à gravura japonesa, especificamente àquela produzida no

último século do Período Edo (1603-1868), tais imagens correspondem ao gosto urbano da sede do shogunato Tokugawa, desenvolvido na área que se tornaria a megalópole de Tóquio. A Era Meiji (1868-1912) - marcada pela ocidentalização - testemunha, a um só tempo, o declínio do gênero no Japão e a febre do colecionismo japonista na Europa, onde as estampas multicoloridas produzidas em grandes tiragens operam como álibi estético para os artistas da vanguarda parisiense.

Da Coleção L.C Vinholes, formada por mais de 300 gravuras, para não mencionar os demais objetos artísticos e etnográficos de origem asiática doados ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo - MALG/UFPel, selecionamos para a exposição realizada por ocasião do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, exemplos que ilustram tal "Mundo Flutuante", associados à geografia das áreas de diversão, prazeres, escapismo. Dividida em quatro eixos temáticos, a curadoria apresenta um panorama da gravura "Ukiyo-e", a partir de quatro dos seus principais gêneros: "Meisho-e", caracterizadas por cenas de locais famosos, ou cartões postais *après la lettre*, que respondiam ao gosto pelo escapismo que os "edokos" - habitantes de Edo - compartilhavam com peregrinos de todo o Japão, do qual "As Cem Vistas do Monte Fuji", de Hokusai, é o exemplo mais conhecido; "Yakusha-e", que são gravuras de atores do teatro Kabuki, na pele de personagens famosos, com colorido particularmente marcante associadas geográfica e diretamente aos "bairros de prazer", onde ficavam situados a maioria dos teatros; "Bijin-ga", que são imagens de mulheres bonitas ou jovens, muitas vezes "traduzidas" e colecionadas sob o gosto e a denominação ocidental de gueixas, no contexto original simplesmente imagens de mulheres bonitas, beldades que poderiam trabalhar nas casas de chá ou ter outros afazeres; e "Shunga", imagens eróticas marcadas pela hipertrofia dos órgãos genitais, também intimamente vinculadas à temática do prazer e da fuga.

A divisão proposta, portanto, não é cronológica, mas temática. Pertence ao grupo das "Meisho-e", por exemplo, a gravura mais recente da exposição: trata-se de uma vista do Parque Ueno, animada por visitantes e pela própria geografia de seu relevo, ao modo da Escola de Yokohama, tão vinculada ao olhar estrangeiro. O Parque de Ueno era, e ainda é, uma das principais áreas de deambulações urbanas e artísticas em Tóquio: lá estão concentrados os museus e galerias nacionais, além dos jardins e do zoológico, capazes de atrair olhares locais e estrangeiros. Yokohama, que por muito tempo foi a(o) principal portão de troca cultural com o exterior, torna-se sinônimo da tendência que cede ao gosto alheio, oferecendo conteúdo, imagens e mesmo mídias inéditas, como a fotografia. Trata-se de uma gravura visivelmente destoante das demais, cuja moldura reforça ainda mais esse aspecto.

A tais peregrinações mundanas acrescentamos outras, pela região de Nikko, ou pelos santuários xintoístas da Prefeitura de Mie. À esquerda temos quatro imagens de uma publicação de lugares sagrados famosos, a primeira delas do santuário xintoísta próximo ao Lago de Magatama, mostrando a dança "Kagura", apresentada na imagem em local coberto, sob o avarandado denominado hirabutai. A seu lado o santuário xintoísta "Toyouke Daijungu", conhecido como Geku. Trata-se possivelmente de obra de Shuntei Miyazawa (1873-1914).

À direita, fechando o grupo reunido sob o tema "Meisho-e", mostramos seis gravuras da série "Doze vistas de locais famosos em Nikko", de 1882. Trata-se de um ótimo exemplo para explicar a natureza coletiva da produção das gravuras "Ukiyo-e": em muitos casos a figura do editor - como a do produtor no caso da indústria cinematográfica - será mais proeminente que aquela do autor da imagem, eventualmente até mesmo omitido. Esse último será contratado pelo editor, que poderá já ter escolhido o tema,

definido o tipo de papel e de tinta, além de elencado o restante da equipe, no caso os impressores.

As seis gravuras da Coleção L.C. Vinholes foram impressas apenas dois anos após outro conjunto do mesmo editor, Onihira Kinshiro, atualmente na coleção do The British Museum, de 1880, atestando o interesse crescente pelo tema. Ambas foram impressas em formato chuban (de 25 a 26 x 17 a 19 cm), e no caso da nossa série, tiveram a participação de Hasegawa Kannosuke e Marsushima Seikichi como entalhador. Kannosuke, de quem temos pouca informação, teria se formado com Utagawa Kunisada I (1786-1865), e adotado o nome artístico de Hasegawa Chikuyo.

Vale notar que dentre os quatro eixos propostos, as paisagens famosas "Meisho-e", entendidas como sub-gênero de "Ukiyo-e", embora tenham origem bastante remota, configuram o assunto de difusão mais recente: quando as leis suntuárias da época Edo pretendem restringir não apenas as imagens de cortesãs mas de conhecidos atores de Kabuki e outros divertimentos considerados excessivamente pródigos, os impressores passam a estimular tal tendência. Só então o tema da paisagem, que não constituía nenhuma novidade, passaria a ser numericamente mais expressivo.

Uma vez popularizadas, as tais tópicas poderão inclusive funcionar como mote para as "Mitate-e" ("mitate" = seleção, ou paródia; "e" = imagem, ou gravura), como no caso selecionado na exposição para mostrar os subterfúgios aos quais recorria o editor da época da censura relacionada ao "Shunga", à erótica nipônica. Os temas aqui anunciados, portanto, não são sempre estanques. É possível encontrar atores em paisagens famosas, por exemplo. Ou cenas eróticas em locais famosos. Identificamos na série "Flor de Primavera", uma citação da Estação de Akasaka, em uma releitura erótica da série das 53 Estações da Estrada de Tokaydo, de Utagawa Hiroshige. Como na gravura original - única reprodução na nossa exposição - é possível identificar a pousada, mas a cena do jantar sendo servida pelas atendentes foi ligeiramente alterada. Na nossa paródia, o que temos são mulheres-entretenimento de pousadas preparando-se para a noite. Na varanda, um hóspede saindo do banho, como no original. Na versão do acervo, o hóspede sai do banho em ereção. O explícito erotismo - um dos maiores estudiosos do assunto, Timon Screech, irá se referir ao gênero, sem pudor, como "pornografia" -, talvez se baseie, entretanto, em um haicai de Basho: "Lua de verão / Ah! Sair do banho quente em Akasaka".

A mente será sempre o órgão mais erótico. Além de outras quatro gravuras da mesma série, Haru no Hana (Flor de Primavera), selecionamos uma gravura de maior formato, onde o erotismo é apenas sugerido. Trata-se de um duo de flauta, de fins do século XIX, mostrando cerejeiras em flor e um casal tocando juntos uma só flauta, a celebrar a primavera. As mãos entrelaçadas apenas anunciam o que está por vir. A imagem é provavelmente a primeira de uma série de Shungas pertencentes à Coleção L.C. Vinholes que devido ao reduzido espaço, optamos por não apresentar.

A presente exposição está longe de esgotar o universo das gravuras doadas ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo - MALG/UFPel por L.C. Vinholes. É importante destacar que, sozinha, a coleção permite visualizar, por exemplo, o desenvolvimento das "Yakusha-e", na genealogia da escola de Utagawa, desde o seu fundador, Utagawa Toyokuni (1769-1825), passando por seus discípulos Utagawa Kunimasa (1773-1810), Utagawa Kunisada (1786-1864), Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) até Toyohara Kunichika (1835-1900), que coroa a linhagem, embora não leve seu nome.

Na história da gravura japonesa, obras que se valiam de tons intensos como o preto lacado receberam o nome de urushi-e (urushi = laca; e = imagem, gravura). Apresentamos na mostra uma única peça de sua extensa coleção de lacas, para lembrar tal referência. A ela acrescentamos uma pequena publicação, um mostruário de estampas e marcas Loja Negoro Gofuten, de Quioto, especializada em quimonos e acessórios.

Editado por Shonosuke Takeuchi e datado de 1896, o guia, que podia servir à época até mesmo aos *nouveaux riches*, auxiliando mesmo aqueles que não tinham sobrenome na escolha de emblemas de família, funciona hoje como verdadeiro "Who's who?" a auxiliar-nos na identificação de certos personagens.

Das inúmeras imagens que costumam ser agrupadas sob a denominação de "Ukiyo-e", a produção gráfica em madeira realizada no Japão do último século do Período Edo (1603 – 1868), ocupa o maior e mais conhecido grupo. Entretanto, as chamadas "pinturas do mundo flutuante", referem-se a uma tópica específica, a dos bairros de prazer, já existente anteriormente, nas proximidades de Quioto. Nas cenas de gênero dos biombos Momoyana, as paisagens em cenas de excursões ao ar livre, a vida de gente simples, os divertimentos e liberdades oriundas do gosto cortesão aparecem primeiro no contexto da reconstrução daquela região: Gion é o bairro dos teatros, e as "Vistas de Quioto e seus arredores" o antecessor de todas as demais séries de imagens de locais famosos - as "Meisho-e". A passagem do dia ou do tempo, as estações do ano, a chuva, o sol, as cenas eróticas, com especial interesse por aquelas passadas dos bairros de diversão: atores de Kabuki, casas de chá, são a tônica do gênero, que não se limita, portanto, a uma questão técnica. Inúmeras mídias dariam corpo às inquietações e buscas de tal leveza flutuante. Temas recorrentes como "Bijin-ga", "Yakusha-e", "Shunga" e "Meisho-e" guardam, a nosso ver, um ponto em comum: certo escapismo. Fuga dos problemas do cotidiano, da cidade, da vida em família. Rumo aos bairros de prazer, ao campo, às peregrinações.

A História da Arte, a Obra de Arte e a Fascinante Realidade da Ambiguidade Visual

Sandra Makowiecky
Universidade do Estado de Santa Catarina

RESUMO

O Colóquio "Inquietações e Estratégias da História da Arte" propõe diversas questões em torno de temas e agentes excluídos ou à margem da História da Arte; questionamentos e revisões historiográficas e metodológicas; estratégias e propostas de atuação e defesa do campo de conhecimento; discussões sobre a natureza, concepção e função da arte e da história da arte e possibilidades e impossibilidades de uma história da arte brasileira. Por outro lado, sabemos que o mundo da arte sempre tem levado em paralelo um componente de autorreflexão. Desde antigamente os artistas, e outras pessoas a seu redor, tem escrito diversas reflexões sobre sua atividade, de onde selecionamos algumas frases definidoras e lapidares que talvez auxiliem a esclarecer a atuação na área de conhecimento.

Palavras-chave

Inquietações e estratégias da História da arte. Ambiguidade visual. Epistemologia em história da arte. Campo disciplinar da história da arte

*

ABSTRACT

The Colloquium "Concerns and Strategies of Art History" raises several questions around themes and agents excluded or on the margins of Art History; historiographical and methodological questions and reviews; strategies and proposals for action and defense of the field of knowledge; discussions about the nature, conception and function of art and art history and possibilities and impossibilities of a Brazilian art history. On the other hand, we know that the art world has always paralleled a component of self-reflection. Since ancient times artists, and others around them, have written various reflections on their activity,from which we selected some defining and polished phrases that may help to clarify the performance in the area of knowledge.

Keywords

Concerns and strategies of Art History. Visual ambiguity. Epistemology in art history. Disciplinary field of art history

Em grande parte dos colóquios do CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte - é oportuno explicitar sua proposta e temática central, pois acaba por conduzir todo o direcionamento do texto. No Colóquio "Inquietações e Estratégias da História da Arte", optou-se pelo eixo temático que remete à discussões sobre a natureza, concepção e função da arte e da história da arte. Quais os lugares da história da arte, das obras de arte e das imagens? A historiografia da arte é a ciência que analisa o estudo da história da arte desde um ponto de vista metodológico, ou seja, a forma como o historiador realiza o estudo da arte, as ferramentas, referenciais teóricos e disciplinas que podem ser usadas para esse estudo.

A cada tempo, em todas as ciências, devem se esboçar questões desta natureza, relativas às suas áreas de atuação, que podem conduzir a uma revisão como a um desafio crítico geral e que suscitem compreender melhor, no nosso caso, a história da arte em seu desenvolvimento histórico e ao mesmo tempo, que ampliem lugares e pontos de partida que levem a uma crítica participativa, viva e humana, que possam alcançar sínteses harmônicas. A história da arte é também uma aventura de espírito a que se dedicaram muitos pesquisadores/as com paixão e energia. Wölfflin, em 1914, dizia que arte e história da arte seguem caminhos paralelos. São os artistas de uma época que concebem de forma nova a imagem do passado, formando-se também, o historiador da arte, através da visão dos artistas.

Todo presente é infinito e encerra todo o passado que se manteve vivo. A missão da história da arte, se assim podemos dizer, é manter vivo o passado em cada momento, e de descobri-lo com os olhos de cada época. Outro fator importante é destacar a ideia de que arte é sempre algo novo e que também se pode experimentar diretamente sem o conhecimento de seus fundamentos científicos.

> A história da história da arte deve ser entendida como uma evolução, sujeita às condições da época e às diferentes necessidades dos homens, bem como da arte à própria arte. Variando uma frase de Hegel sobre a história da filosofia, pode-se dizer que o estudo da arte é o próprio estudo da arte. Talvez um dia possamos demonstrar que o estudo científico da arte do passado e do contemporâneo sempre ocorre de acordo com as tarefas e demandas do presente vivo, que arte e história se necessitam mutuamente (KULTERMANN, 1996, p. 9).

Kultermann, em seu livro, mostra que, longe de ser algo monolítico, a História da Arte é um reflexo de tendências e correntes metodológicas tão diferentes que se uniram em sua configuração. Uma disciplina que não apenas chegou ao fim, mas continua a crescer e a abrir novos ramos a percorrer, na ânsia de aprofundar a essência dessa realidade poliédrica que é o fato artístico, sempre complexo e ilusório.

Para Hegel (2001), se alguma coisa somos no domínio da ciência e da filosofia, devemo-lo à tradição, a qual, através do que perdeu força, e por isso mesmo passado, forma uma corrente sagrada que conserva e transmite tudo quanto o mundo produziu antes de nós. Mas esta tradição não é apenas uma ama que conserva fielmente o patrimônio recebido para o manter e transmitir invariável o que conhece, mas é viva, e continuamente se vai enriquecendo com novas contribuições. Deste modo, aquilo que todas as gerações produziram como ciência, como patrimônio espiritual, constitui uma herança acumulada pelo trabalho de todos os homens que nos precederam. A recepção desta herança equivale ao exercício da posse dela. Ela forma a alma das sucessivas gerações. Desta maneira se vai modificando o patrimônio herdado, e simultaneamente se enriquece e conserva o material elaborado. Compreender devidamente esta relação permite alcançar como pelo estudo da história desta ciência somos iniciados no

conhecimento da própria ciência. No caso, o estudo da história da arte nos permite alcançar o estudo da arte. Mas a "ditadura do contemporâneo" tem nos afastado demasiado deste pensamento. Pois há certa tendência a exaltar alguns mitos da arte contemporânea, como "a roda acabou de ser inventada", como se a arte contemporânea fosse o que de mais novo existisse, sem ligar para o fato de que tudo o já foi visto renasce com outra roupagem.

Imagens que chamam: Cada vez mais, busco escrever sobre obras que me chamam e imagens que podem sintetizar pensamentos. Começo uma imagem que considero arrebatadora. A chave para a interpretação da pintura (fig. 1), uma imagem de 1536, *"Paisagem com ruínas antigas"*, de Herman Posthumus, é o texto que o artista colocou em lugar destacado na composição em primeiro plano, que ele se encarrega de ressaltar com luz. Posthumus escolheu como suporte uma referência da *Metamorfosis* de Ovidio (livro XV), em uma lápide que se apoia em um sarcófago.

Fig. 1 Herman Posthumus. Paisagem com ruínas antigas [tempus Edox rerum], 1536. Óleo sobre tela, 96 x 141,5 cm. Vaduz- Viena, Sammlungen des Fursten von zu Liechtensein. Catálogo "Arquiteturas Pintadas".

A passagem diz: "*Tempvus edax rer/vm tvque invi/diosa vetvstas/o[mn]ia destrvitis*", que traduzindo, diz: : " Ó, tempo voraz, e tu, idade invejosa/destróis tudo". Esta frase é uma clara referência ao poder destruidor do tempo que o artista sugere com uma série de ruínas e edifícios que preenchem a superfície pictórica. A acumulação de fragmentos de entablamentos, bases de colunas, relevos, vasos, bustos, cabeças, estátuas, monumentos e edifícios medianamente enterrados, onde nada de conserva por inteiro, aparecem cobertos por terra e vegetação e produzem no espectador, nostalgia e desolação, incitando à meditação sobre o transitório da condição humana. Este conceito é também reforçado com objetos como um relógio de sol, cuja base está decorada com um zodíaco que repete a imagem de Júpiter no monumento central. Para organizar a imagem, o pintor se vale de sucessivas linhas horizontais sobre as quais amontoa os objetos e nos últimos planos ajusta a composição para oferecer um mirante natural com vistas a uma imensa paisagem, de traços flamengos por suas tonalidades, em que se prolonga a

acumulação de edifícios e de construções fantásticas. Neste estado de abandono em que percebemos a fragilidade e a brevidade da vida através das ruínas, aparecem outra figuras que transmitem mensagens distintas. Uma delas, em lugar destacado com um compasso nas mãos, mede a base de uma coluna. Outra, mais distante, atrás e ao alto, quase na mesma direção, sentada, toma notas. Os desenhos que aludem à instrumentos, como o compasso que usa o homem de turbante, junto com um esquadro, é uma referência à formação humanista do artista, assim como do pensamento da época. Mas é também um arquivo de ruínas, inacabado e incompleto, que mostra um tempo extraviado ou confiscado no presente e representado em forma de fragmentos construtivos ou arquiteturas, sempre de olho no seu passado e no seu futuro, de seu inevitável prosseguir e servindo de cenário retórico para argumentos das mais diversas intenções. O que quero dizer com esta imagem? Que o tempo não existe para a imagem. Ela sobrevive a todos nós. O Papel do espectador: Vê-se nas obras o que elas tem a dizer, na percepção de um leitor, um interlocutor que também produz significados, um leitor que de certa forma, recria as imagens apresentadas. A obra de arte deseja isso. 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" (PERNIOLA, 2009, p. 17-31)*. Este espaço suspensivo, podemos entender como um intervalo. O que a leitura do intervalo de fato almeja é a apreensão dos significados pela via de sua tradução através da própria obra, por um leitor disposto a decifrar os enigmas. Talvez possamos aqui desenvolver uma ideia tão cara à Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, descrita por Agamben , em Ninfas: " A história da humanidade é sempre a história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética" (AGAMBEN, 2012, p.63).

Com a virada midiática do século XX não tem mais sentido pensar as mídias como formas estanques, pois passamos para o outro lado da margem: não se trata mais de procurar os limites, muito pelo contrário, passamos a valorizar a ruptura das fronteiras entre as mídias e, consequentemente, entre as disciplinas, onde ocorre um derretimento do modelo da *imitatio*, uma passagem da representação para a apresentação, que tende para a performance e para se ver a arte e a literatura como eventos. Pensamos em Barthes quando fala da eternidade das obras, que elas propõem e o homem dispõe. (BARTHES apud BARBOSA, 1993, p. 21). A sobrevivência do clássico depende de possuir uma sobrecarga de significante. De acordo com Barbosa (1993), talvez seja por isso que, diante daquelas obras que atravessaram os séculos e continuam a nos inquietar, ressalta-se, quase sempre, o modo aproximativo do artista a seu objeto, de tal maneira que em toda a releitura que fazemos da obra encontramos uma outra possibilidade dentre as muitas exploradas pela ficcionalidade da obra. " A cada releitura, embora a pauta seja a mesma, a execução repercute de modo diferente" (BARBOSA, 1993, p. 22).

Obra de arte como problema e a relação com o objeto, que é uma imagem: Giulio Carlo Argan lembra que é enquanto problema dotado de uma perspectiva histórica que a obra se oferece ao juízo 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. A decodificação minuciosa de imagens e objetos talvez seja a maior contribuição a ser difundida da história da arte para outras áreas de conhecimento, pois se trata de algo do qual nos ocupamos coletivamente há pelo menos dois séculos, possibilitando a compreensão da fascinante realidade da ambiguidade visual num mundo cada vez mais dominado pelos espaços da representação.

A história da arte (principalmente artes plásticas) parte da direta relação com objetos ou classes de objetos, sempre experimentados sensorialmente e quase sempre

materialmente presentes no original ou em reproduções, ou seja, essa experiência do artefato não pode ser relegada ao passado. O historiador de arte possui uma posição privilegiada por ter ao alcance (na maioria das vezes) as experiências imediatas, pois " [...] obras de arte são visibilia – coisas que podem ser vistas [...] Esse artefato está claramente determinado no tempo, mas é potencialmente capaz de reverberações ilimitadas, embora organizadas em sentido retroativo" (ROUVE, 1984, p. 12). Para Merleau- Ponty " Não se olha a imagem como se olha um objeto. Olha-se segundo a imagem" (MERLEAU PONTY Apud ALLOA, 2015). ALLOA (2015), pergunta: "O que é uma imagem?". Segue dizendo que a múltipla proliferação de imagens no mundo contemporâneo é inversamente proporcional a nossa capacidade de dizer com exatidão ao que elas correspondem. "Ora, nada menos seguro do que o *ser* da imagem" (ALLOA, 2015, p.7). De fato, concordamos com esse pensamento. Mas justamente é este desafio a ser encarado.

Como tratar de imagens na história da arte? Para tratar desse lugar da história da arte, recorro a uma citação que nos explica muito do processo:

> [...] Para a ciência da arte (kunstwissenschaft) é ao mesmo tempo uma bênção e uma maldição que seus objetos necessariamente reivindiquem ser considerados de outro modo que não somente sob o ângulo histórico. [...] É uma bênção porque mantém a ciência da arte numa tensão contínua, porque não cessa de provocar a reflexão metodológica e, sobretudo, porque nos lembra sempre que a obra de arte é uma obra de arte e não um objeto histórico qualquer. É uma maldição porque teve de introduzir na pesquisa um sentimento de incerteza e de dispersão dificilmente suportável, e porque esse esforço para descobrir uma normatividade levou com frequência a resultados que não são compatíveis com a seriedade da atitude científica, ou parecem atentar contra o valor dado à obra de arte individual pelo fato de ser única. (PANOFSKY APUD DIDI – HUBERMAN, 2013, p. 07)

Para lidar com essas imprecisões e incertezas, que nos levam a refletir continuamente sobre nossos próprios métodos de pesquisa, vale lembrar outra citação, onde Didi-Hubermann apresenta o necessário arcabouço teórico para uma história da arte:

> Não se faz história da arte sem ferramentas teóricas, implícitas ou explícitas: não se faz história da arte sem suposição fenomenológica (onde reside o ato do sujeito pintor? O que ela dá a olhar?) e sem suposição estética (onde está o ato do sujeito do olhar? O que ele dá a entender?). Não se faz história
> da arte sem suposição antropológica (em que as imagens servem aos homens? Em que isto "concerne" a eles profundamente?) e sem suposição semiológica (de que maneira um toque de pintura significa?) Melhor, portanto, construir todas essas suposições no decorrer daquilo que o objeto impõe, em vez de se submeter a elas pretendendo proferir nenhuma delas (DIDI-HUBERMAN Apud HUCHET, 2006, p. 187-8)

Na sequência destes postulados, Raul Antelo (2004) desdobra as relações entre imagem e contexto, imagem e leitura, imagem e mensagem, arte, vida, identidade e memória:

> [...] compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte. Enquanto ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico.

> Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado. Nesse sentido [...], mostra de que modo as formas do passado podem ainda ser novamente equacionadas como 'problema'. [...] São essas as 'Potências da imagem'. (ANTELO, 2004, p. 09-12)

Continuando a pensar em correspondências possíveis A arte contemporânea tende a reivindicar a linguagem artística como uma linguagem ordinária. Por isso as práticas contemporâneas são mais inclusivas, são comentários do mundo. De minha parte, tentarei mostrar que as imagens carregam mais passados do que muitos supõem.

Por exemplo, poderíamos ver nas seguintes imagens abaixo, variações de um tema? Pensando em arquivos de um museu imaginário, poderíamos ver os dispositivos de prática contemporânea de arquivo em Giovanni Paolo Panini que nos apresenta em "Galeria com vistas de Roma antiga" e Galeria com vistas de Roma moderna", 1757, (fig. 2) - um museu imaginário que consiste em um arquivo de Roma antiga e moderna, uma memorável resposta conceitual à memória pintada de Roma, convertendo grande parte de sua produção em duas galerias imaginárias pintadas, quadros dentro de quadros, em que celebra não apenas a memória de uma cidade, com vistas antigas e modernas, como a si mesmo, em um muito especial autorretrato, como um pintor de arquiteturas e da cidade por excelência. De igual forma, colocar lado a lado com um museu imaginário de Hilla e Bernd Becher (fig.3), artistas conceituais e fotógrafos alemães que trabalhavam como uma dupla colaborativa, mais conhecidos por sua extensa série de imagens fotográficas, ou tipologias, de edifícios e estruturas industriais, geralmente organizadas em grades, em que documentaram meticulosamente minas de carvão, siderúrgicas e outras características da paisagem industrial, abrangendo o mundo da documentação de arquivos e da arte conceitual? Podemos dizer que as obsessões arquivistas não são prerrogativa da contemporaneidade. Apenas se expressam a cada tempo, de sua forma.

Fig. 2.1. e 2.2 Giovanni Paolo Panini. Galeria com vistas de Roma antiga, 1757. Óleo sobre tela, 172,1 x 229,9 cm. Nova York. Metropolitan Museum of Art. Catálogo "Arquiteturas Pintadas".

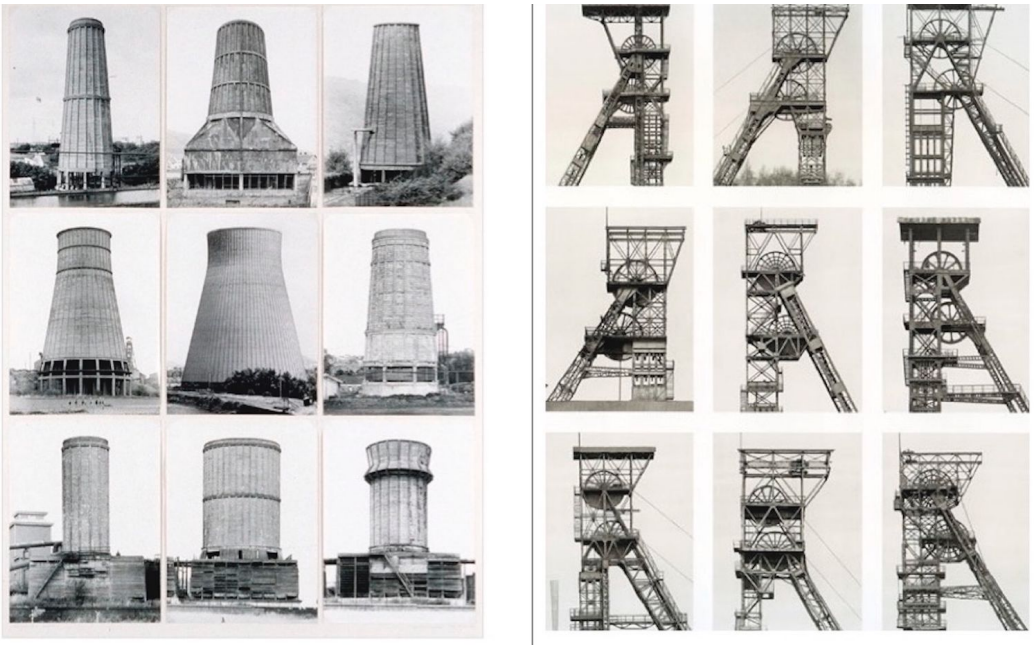


Fig.3.1. (esq.) Hilla e Bernd Becher. Concrete Cooling Towers. via Sonnabend Gallery, Nova York.
Fig.3.2 (dir.). Hilla e Bernd Becher. Winding Towers. via Sonnabend Gallery, Nova York.

Fig.4. Francisco Gutiérrez Cabello. Capricho arquitetônico com Moisés sendo salvo das aguas. C. 1655-1655. Óleo sobre tela, 104 x 163 cm. Bilbao, Museu de Bellas artes. Catálogo "Arquiteturas Pintadas".

Podemos pensar em conceitos de montagem, algo tão comum na cena contemporânea, como dispositivo de muitos artistas em suas poéticas. Por exemplo, Francisco Gutiérrez Cabello, em "Capricho arquitetônico com Moisés sendo salvo das águas", cerca de 1655-1655 (fig.4), foi um artista que cultivou a pintura de arquiteturas. Nesta obra, ele acomoda uma cena bíblica e as águas do rio Nilo, entre as construções de uma cidade fantástica. O episódio que se dilui na magnitude do cenário, não deixa de mostrar plantas

de papiro na caminha de Moisés. Cortada por uma excepcional diagonal, o esquema apresenta, do lado direito, uma fileira de edificações de enorme ecletismo que justapõe edifícios de distintas épocas e estilos. Vemos um palácio renascentista, cúpulas, torres góticas, arcos de triunfo e arremata o cenário, ao fundo, um recinto com muralhas que protege várias torres com afiadas agulhas. Neste contexto, se percebe, próximo ao arco do truinfo, uma construção que se parece e apresenta riscos de projeto da famosa ponte de Segóvia (Espanha). Os caprichos arquitetônicos não respeitavam nada, apenas arquivos de desejos e fantasias. Podemos pensar em paralelo com a obra de Olavo Kucker (Fig.5 e 6) na mostra "Atomic Shadows" (2019), imagens fotográficas do cotidiano urbano e da natureza presente nas cidades, cujos registros foram produzidos com o objetivo de provocar uma reflexão sobre o convívio e a percepção de qualidade de vida nos centros urbanos. Destaca-se nas figuras 5, o processo de montagem das imagens que resultará na obra final, figura 6. Não seriam os mesmos dispositivos que os motivaram?

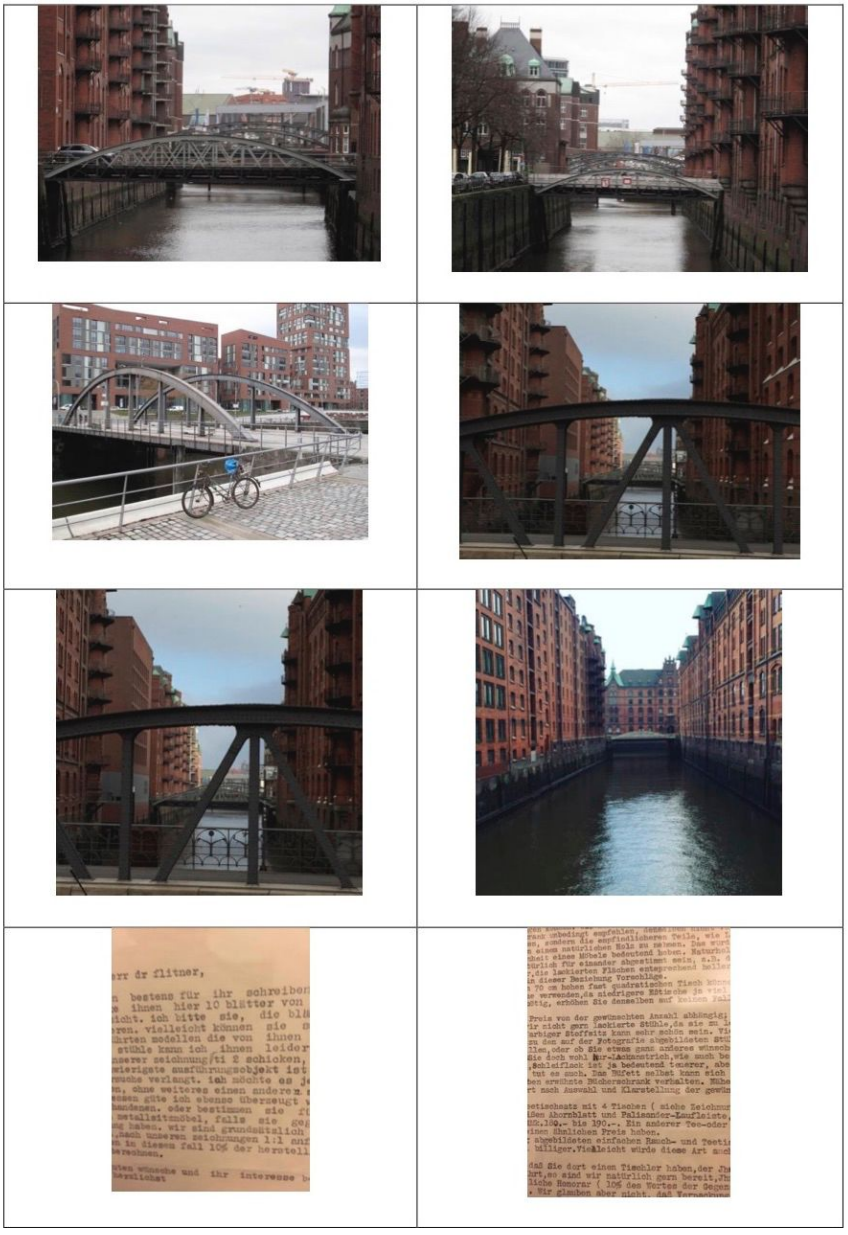


Fig.5. Olavo Kucker, "Atomic Shadows" (2019). Museu da Escola Catarinense. Processo de elaboração da obra.

Fig.6. Olavo Kucker, "Atomic Shadows" (2019), imagens fotográficas em montagens.

Em arte contemporânea, o termo *arte in situ*, designa um método artístico em que se concebe ou dedica uma obra de arte ao seu local de exposição, pelo que se assume uma característica não-transportável da mesma. *In situ* qualifica igualmente uma obra que toma em conta o local onde está instalada. No entanto, da mesma forma em que a arte transforma o espaço, o espaço também pode ser um agente transformador da arte. É com essa reflexão que emergem produções artísticas pensadas para um espaço específico, mais conhecidas como instalações *site specific*. Uma instalação *site specific* no Brasil é a do artista norte-americano Doug Aitken, em Inhotim (Minas Gerais) (Fig.7). A obra se trata de um pavilhão circular em vidro no qual um furo de 200 metros de profundidade no solo capta o som da Terra por meio de microfones. Este som é transmitido em tempo real, por meio de um sofisticado sistema de equalização e amplificação, que busca uma equivalência entre a experiência auditiva e experiência espacial. Ou seja, a obra foi pensada para este lugar.

Mas podemos conjecturar que as residências de Giorgio Vasari (Fig. 8) seriam também *site specific*? Ou seja, produções artísticas pensadas para um espaço específico? A Casa Vasari está localizada em Florença e assim como ele fez em sua casa de infância em Arezzo, Vasari colocou afrescos em várias salas - por volta de 1572 - com decorações com o tema das artes e a supremacia da pintura, representando histórias tiradas dos escritos de Plínio, imagens alegóricas e retratos de artistas como Leonardo e Michelangelo. Ele também enriqueceu a casa com uma grande coleção de pinturas de seus contemporâneos.

Fig. 7. Doug Aitken. "Sonic Pavilion" (2009)
Inhotim. Brasil.

Fig. 8.1. Giorgio Vasari. Casa do artista e museu em Arezzo, Itália.
Fig.8.2. Giorgio Vasari. Casa do artista e museu em Florença, Itália.

Vamos a uma selfie do século XIV. Como Roma era um dos locais do roteiro de viagens conhecido como *Grand Tour*, que incluía também Veneza e Florença, é natural que tanto naquela época como hoje, desejassem registrar a estada. Foi o que fez Maerten Van Heemskerck, em *"Autorretrato com el Coliseo, Roma"*, 1553 (fig.9), realizando um arquivo de sua viagem, 15 anos após seu retorno à Haarlem (Holanda). O autorretrato, de pequeno formato, organiza o espaço com seu busto de perfil em primeiro plano à esquerda, que se separa poderosamente do fundo pela massa escura do traje. O artista vira a cabeça ao espectador a quem olha fixamente, parece satisfeito e sua boca esboça um sorriso com um ligeiro gesto. A direita, ao fundo, o Coliseu, símbolo da Roma antiga. Entre o edifício e o busto do pintor, aparece a figura pequena de um artista, identificado como o próprio Heemskerck, acomodado sobre uma pedra lavrada, pluma e tinteiro na mão, com um papel sobre um suporte rígido que apoia sobre seu colo e que imortaliza o Coliseu. O pintor utiliza o Coliseu com dupla finalidade: uma, mais evidente, é a de registrar que ele estivera ali. Como uma *selfie* contemporânea, marcou seu território. Por outra parte, o edifício que reproduz alude à nobreza da arte e ao processo intelectual em que se inscreve a criação da época e que se condensa em dois processos: o manual/artesanal e o intelectual. A imagem mostra sua porção de emoção e nostalgia que surge ao confrontar ambas etapas de sua vida como se fossem iguais, descontando o tempo transcorrido entre seus anos de juventude em Roma e o momento de maturidade que representa na tela.

Fig. 9. Maerten Van Heemskerck. Autorretrato com el Coliseo, Roma, 1553. Óleo sobre tela, 42,2 x 54 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum. Catálogo "Arquiteturas Pintadas".

Para Didi-Huberman (2012, p. 130) 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" entre o que se vê e o que já se sabe. Assim, por mais que me esforce por olhar a arte contemporânea, por exemplo, acho que temos muito por explorar também no passado e não consigo desvincular os tempos e nem as imagens. Nada me parece prerrogativa da contemporaneidade. Apenas se expressam a cada tempo, de sua forma. Poderíamos nos alongar em exemplos, como mapas e cartografias, arquivos, colagens, entre tantos possíveis.

Se um dos lugares da arte e por consequência das imagens, sobretudo da arte, é contestar poderes, deve entrar em cena um "espectador emancipado", no dizer de Jacques Rancière (2012), para quem a emancipação do espectador é a afirmação de sua capacidade de ver o que vê e de saber o que pensar e fazer a respeito. Para o autor, não se supõe que uma imagem pense, supõe-se que ela é apenas objeto de pensamento. "Imagem pensativa é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este ligue a um objeto determinado" (RANCIÈRE, 2012, p. 103).

O campo da história da arte é um campo vibrante e rico, conectado cada vez mais ao pensamento avançado em áreas de suma importância para os dias de hoje como cultura visual, mídias eletrônicas, filosofia da linguagem, teoria da informação. Rafael Cardoso (2009), aponta que possuímos uma riquíssima bagagem de compreensão da visualidade como forma de expressão e constituição de enunciados – enfim, como linguagem. *"Se as linguagens visuais são um vasto oceano ainda pouco explorado, os historiadores da arte estão entre seus primeiros navegantes"*, completa seu pensamento. Entre os historiadores, destaca o famoso ensaio clássico *"Illusion and Visual Deadlock"* (1963), onde Gombrich aproxima-se pontualmente dessa questão ao comentar a pretensão de alguns cubistas (fig.10) de terem descoberto uma realidade superior à da representação pictórica convencional. Podemos ver na imagem, violino e cântaro, duas peças chaves da composição, como se estivessem sendo vistos através de um espelho estilhaçado. Mesmo multifacetados, eles podem ser reconhecidos. [...] "Porém, o continente que encontraram em sua viagem de descobrimentos não era a terra do nunca da quarta dimensão, mas antes a fascinante realidade da ambiguidade visual" (GOMBRICH, 1963, p.152). Rafael Cardoso segue seu texto dizendo que com seu pensamento sempre tão elegante quanto fascinante, o velho Gombrich prenuncia um importante caminho para o estudo da arte na era pós-moderna: aquilo que ele descreve como a fascinante realidade da ambiguidade visual, e que a compreensão da mesma está na raiz da curiosidade que nos torna bons historiadores da arte e, por extensão, " possíveis intérpretes de uma 'realidade' outra – virtual – num mundo cada vez mais dominado pelos espaços da representação" (CARDOSO, 2009, p. 113).

Fig. 10. Georges Braque. Violino e Cântaro .1910. Técnica: óleo sobre tela 117 x 81,5 cm. Museu de Arte, Basileia, Suíça

"*Para que serve a história da arte?*", pergunta o filósofo Georges Didi-Huberman na epígrafe escolhida por Raul Antelo, em Tempos de Babel: Destruição e Anacronismo. A resposta, pouco trivial:

> Para que serve a história da arte? Para muito pouco, se ela se satisfaz com classificar sabiamente objetos já conhecidos, já reconhecidos. Para muito mais, se ela consegue colocar o não - saber no centro de sua problemática e tornar essa problemática a antecipação, a abertura de um novo saber, de uma forma nova do saber, ou até mesmo da ação (Didi-Huberman apud Antelo, 2007, p.07)

Estamos sempre tentando na disciplina histórica, fazer das imagens, nossos objetos de estudo. É necessário se identificar os encontros de temporalidades contraditórias na imagem, visto que podem elucidar a intricada rede de conexões com as quais ela é elaborada. Parece mesmo que muito rapidamente, mostra-se aqui, que nada permanece por muito tempo na serena luz das evidências.

> [...] O que é certo, portanto, é que a obsessão desse olhar —a soberania da imagem— não cessará, mesmo se a semelhança interminável seja uma interminável falha, uma interminável lacuna, portanto uma interminável infelicidade. (DIDI - HUBERMAN apud ANTELO, 2011, p. 9)

Como potencializar uma imagem na história da arte? A Historiografia da arte desde seu surgimento apresenta concepções que poderiam "domesticar",
"reduzir" a imagem, em lugar de potencializá-la. Historiadores atuais, como Georges Didi-Huberman, promovem uma revisão crítica destas abordagens, partindo dos pressupostos de Aby Warburg. É preciso devolver potências à imagem, devolver potência a uma imagem é dar-lhe uma história e uma crítica.

Os temas, fatos ou eventos que constantemente pretendem direcionar a arte a outro domínio que não o da arte ela mesma ocupam espaço significativo em meus pensamentos , apesar de não haver dúvidas quanto à verdade humana que permeia a experiência da arte. Minha posição é simples: arte se aprende com arte, que é o mesmo que dizer que arte se aprende com história da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. São Paulo: Hedra, 2012, p. 63.

ALLOA, Emanuel. Introdução: Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: Pensar a imagem. ALLOA, Emanuel (org). Belho Horizonte: Autentica, 2015. Pag. 7-18.

ANTELO, R. Tempos de Babel: anacronismo e destruição. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
_____. Potências da Imagem. Chapecó: Editora Argos, 2004.

_____. Me arquivo. Boletim de Pesquisa NELIC. V.11, n 16, 2011-1, p.9. Disponível em https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011v11n16p04/18460. Acesso em 13 out.2019.

BARBOSA, João Alexandre. Reflexões sobre o ensino das artes. In: BARBOSA, Ana Mãe; FERRARA, L.; VERNASCHI, E. (Orgs.). O ensino das artes nas universidades. Edusp, 1993. p. 19-23.

CARDOSO, R. A história da arte e outras histórias. In: Cultura Visual, n. 12, outubro de 2009, Salvador: EDUFBA, p. 105-113.

Catálogo da Exposição *Arquiteturas pintadas - del renascimento al siglo XVIII*. Comisarios Delfín Rodriguez y Mar Borobia. Museo Thysen- Bornemisza. 18 octubre 2011 a 22 enero 2012. Madrid. Fundación. Caja Madrid.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.
_____. Diante da Imagem. São Paulo: Editora 34, 2013.
_____. Imagens apesar de tudo. Lisboa: KKYM, 2012.

GOMBRICH, E.H. Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art. Londres: Phaidon, 1963. p.152

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831. A Razão na história: uma introdução geral à filosofia da história. Tradução de *Beatriz Sidou*. 2. ed. São Paulo. Editora Centauro, 2001.

HUCHET, Stéphane. O prefácio, instância estratégica: alguns exemplos na historiografia francesa da arte. Anais do XXVI CBHA. Comitê Brasileiro de História da Arte. 2006. Pag. 185 - 191. Disponível em < http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/23_XXVICBHA_Stéphane%20Huchet.pdf> Acesso em 18 out. 2019

KULTERMANN, Udo. Historia de la Historia del arte. El camino de una ciência. Madrid: Edições Akal, 1996.

PERNIOLA, M. Enigmas: Egípcio, Barroco e Neobarroco na Sociedade e na Arte. Tradução de Carolina Pizzolo. Chapecó: Argos, 2009. p. 17-31.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROUVE, Sonia. Lecionando História da Arte. Revista Ar'te, São Paulo: Max Limonad, (10):12, 1984.

WEBGRAFIA

Site specific. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/926347/como-o-espaco-transforma-a-arte-instalacoes-site-specific >. Acesso em 09 out. 2019

Bernd e Hilla Becher. Disponível em < https://www.nytimes.com/2015/10/15/arts/hilla-becher-photographer-who-chronicled-industrial-scenery-dies-at-81.html>. Acesso em 22 out.2019

Casa de Vasari em arezzo. Disponível em < http://www.toscana.lafragola.kataweb.it/arezzo/medie/emanuele-arezzo/story357463.html>. Acesso em 05 out.2019

Sobre a Representação Negra na História da Arte Brasileira

Sheila Cabo Geraldo
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, PPGARTES

RESUMO

As imagens de homens e mulheres na arte brasileira requerem estudos que se perguntem sobre a presença de negros e negras como protagonistas da história e da cultura artística. São estudos que passam não só pela leitura das representações de negros nas pinturas e esculturas dos últimos séculos, mas sobretudo pela presença de artista negros e sua autorrepresentação nas últimas décadas. Assim, a comunicação aborda obras de artistas contemporâneos, cujos trabalhos têm se desenvolvido como formas de luta contra a permanência da opressão racista de corpos e mentes.

Palavras-chave

Imagem. Negros. Autorrepresentação.

*

ABSTRACT

The images of men and women in Brazilian art require studies that ask themselves about the presence of black men and women as protagonists of history and artistic culture. These are studies that involve not only reading the representations of black people in the paintings and sculptures of the last centuries, but, above all, the presence of black artists and their self-representation in the last decades. Thus, the communication addresses works by contemporary artists, whose procuction has developed as ways of fighting against the permanence of racist oppression of bodies and minds.

Keywords

Image. Black people. Self-representation.

Esta comunicação é parte da pesquisa Políticas da memória: estudos sobre o colonialismo e pós-colonialismo na América Latina, que venho desenvolvendo nos últimos anos. Um dos eixos da pesquisa recai no questionamento sobre a escrita da história da arte no Brasil, o que coincide com o tema do Colóquio Inquietações e Estratégias da História da Arte, sobretudo no que se refere à necessidade de se repensar o conhecimento a respeito da arte hoje, neste tempo de expansão do neoliberalismo, no sentido de promover o processo de descolonização da história da arte.

Importa reforçar aqui que a discussão sobre o colonialismo ultrapassa o período colonial, nos chegando na forma de repercussões da exploração escravocrata, enquanto exploração dos corpos, do trabalho e da cultura negra, exploração referendada no racismo estrutural, que constituiu e constitui ainda hoje nossas relações sociais

Fig. 1: *Gargalheira (Quem falará por nós?)*. Sydney Amaral, 2014

Começo, então, trazendo o trabalho *Gargalheira (Quem falará por nós?)*, de Sidney Amaral, jovem artista paulista recém-falecido. *Gargalheira* é um autorretrato, e com ele quero abrir, nesta comunicação, o debate sobre a representação dos negros e negras, tanto artística como cultural e política. Estendendo a pergunta de Sidney para história da arte, perguntaríamos: quem escreverá a história da arte negra?

O desenho nos leva à pergunta de Gayatri Spivak,[1] teórica indiana, sobre a possibilidade de o subalterno exercer sua própria capacidade de falar. Em sua resposta, Gayatri nos afirma que é praticamente impossível para o subalterno falar ou recuperar sua voz, e, mesmo que o faça com força e violência, sua voz ainda não seria escutada ou compreendida pelos que estão no poder. Então, como e por que escrever uma história que não será ouvida ou compreendida? já que, como escreve Grada Kilomba[2] o/a subalterno/a está sempre confinado/a à posição de marginalidade e silêncio que o pós-colonialismo prescreve. É ainda Kilomba que nos faz atentar mais uma vez para as palavras de Spivak, quando esta afirma que a dificuldade de falar não é causada por uma disfunção de articulação (ou porque não pode, como mulher negra, falar em seu próprio nome), mas porque ela (Kilomba) não encontra seu lugar dentro do regime repressivo do colonialismo e do racismo.

[1] SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
[2] KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

Fig. 2: Da série For sale, Paulo Nazareth, 2011
Fig. 3: Jean-Baptiste Debret, 1820-1830

Fig. 4: *Bastidores*, Rosana Paulino, 1997

É nesse regime colonial de repressão que encontramos na arte dos últimos séculos no Brasil representações de homens e mulheres negros e negras, em muitas das quais máscaras impedem a fala, como no autorretrato de Paulo Nazareth – da série For sale –, assim como na imagem do escravo de Jean-Baptiste Debret e na xerografia montada em bastidor, de Rosana Paulino, um retrato de mulher negra, cuja sutura na boca, tal qual uma máscara, funciona como poder patriarcal-racista.

São obras que participam da construção do imaginário dos negros e negras na história da arte no Brasil, imaginário que passa pela representação da escravidão, pela presença do racismo estrutural e pela perpetuação do poder colonial sobre corpos e mentes.

Essa investigação volta-se, assim, para uma espécie de fazer cartográfico – ainda incompleto e impreciso – da representação do negro no nosso acervo histórico de cultura artística, o que nos levou às pinturas de artistas dos séculos XVII e XVIII, em que as imagens dos/das negros/as escravizados/as correspondiam a um Outro antropológico (sobre o qual não vou aqui me estender), mas também e principalmente nos levou ao protagonismo de artistas negros e negras na história do fazer artístico e, assim, à história da arte, o que nos faz investigar a pintura do século XIX.

Interessa-nos, portanto, trazer para essa comunicação o debate aberto por Clarival do Prado Valadares,[3] que, ao se referir à presença de negros entre os artistas brasileiros, escreve: "Ninguém poderá estudar a história da cultura brasileira sem indicar a presença de pardos e pretos entre os artistas de relevância...."

Fig. 5: *Natureza morta*. Estevão Roberto da Silva,1888

Mesmo considerando que sua abordagem é do final dos anos 1960 e incorre em vários equívocos, é possível concordar com o crítico e historiador quando afirma que, se na imaginária do barroco mineiro – "excetuando-se os exemplos de obediência aos parâmetros universais" –, se pode identificar a presença de traços negros na representação de santos e anjos, no século XIX, entretanto, diz ele, nas metrópoles e cidades do litoral, essa cultura – que Clarival chama de

[3] VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, v.10, maio-jun. 1968. Reproduzido em ARAÚJO, Emanoel (org.). *Textos de negros sobre negros*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro-Brasil, 2011, p. 212.

mestiça – acaba por diluir-se, uma vez que "numerosos artistas negros e mestiços (sic) se educavam [...] sem compromissos e sem conotação à cultura negra".[4]

Dessa maneira é que o crítico observa as pinturas de Estêvão Silva (1844-1891), exímio pintor de naturezas-mortas, sobre quem o escritor modernista Gonzaga Duque,[5] reconhecendo sua maestria formada pela Academia Imperial de Belas Artes, identifica, como escreve, "seu instinto colorista, vibrátil às sensações bruscas, como é peculiar à raça de que veio". Gonzaga escreve ainda: "Devera ser assim, a sua alma, devera ter dessas visões ásperas, barulhentas do colorido selvagem, a sua fantasia".[6] A identificação da pintura de Estêvão com a raça negra e essa com a selvageria rude de fantasias ásperas revela, mesmo dentro da Academia, a permanência colonial racista de um sentimento de atração, que é, ao mesmo tempo repulsa. É preciso reforçar que Estêvão Silva foi o primeiro artista negro, descendente de escravos, a formar-se pintor acadêmico.

Se poderia, ainda, dizer que, a despeito da presença de imagens de negros e negras nas telas de Franz Post, Albert Eckhout, Thomas Ender e Rugendas, em que os negros são parte de uma representação da sociedade e/ou da paisagem dos trópicos, são muitos os artistas aqui nascidos que internalizaram a formação europeia acadêmica colonizadora, desconsiderando seus habitantes negros, assim como sua própria descendência.

Achile Mbembe[7] explica essa aculturação pela permanência da concepção do negro como emblema da anticivilização; afinal, explica o filósofo camaronês, foi o humanismo ocidental que inventou o negro como uma figura perigosa, ameaçadora, uma figura de sombra no pensamento das luzes, do progresso e da liberdade. Assim, parecer branco era uma forma de escapar ao desígnio de submissão, retrocesso, não civilização.

Fig. 6: *Autorretrato*. Arthur Timótheo da Costa, 1919

[4] VALADARES, op. cit., p.213.
[5] DUQUE, Gonzaga. Estêvão Silva. In: *Contemporâneos: pintores e esculptores*. Rio de Janeiro: Benedicto de Souza, 1929. Reproduzido em ARAÚJO, Emanoel (org.). *Textos de negros sobre negros*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro-Brasil, 2011, p.98.
[6] DUQUE, op. cit., p. 98.
[7] MBEMBE, Achille. *A crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

Fig. 7: *Rodolfo Amoedo*. João Timótheo da Costa, 1908

Os irmãos Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) e João Timótheo da Costa (1879-1933) – aos quais acrescentamos Rafael Pinto Bandeira (1863-1896) e Benedito José Tobias (1894-1970) – foram, como Estêvão Silva, pintores negros, formados pela Academia. Arthur, também citado por Valadares, sobretudo pelas pinturas de retratos e paisagens, em seus autorretratos revela um processo de autoembranquecimento, que toma sentido dramático por sua morte prematura, em 1920, após ser internado no Hospício dos Alienados, destino de João dez anos depois. A doença dos irmãos Thimótheo da Costa, assim como o suicídio de Pinto Bandeira, é indício dessa falta de lugar, a que Kilomba se referiu ao buscar alternativas para sua fala.

O discurso da escritora, psicóloga, teórica e artista negra portuguesa tem feito parte da mesma narrativa poética dos artistas negros brasileiros descendentes da diáspora africana no Brasil, sobretudo nos últimos anos. Para escrever a história da trajetória desses artistas, há que reconhecer inicialmente que, mesmo no período do primeiro modernismo, como o de Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, a representação de negros e negras permaneceu atrelada a um certo primitivismo antropológico do Outro colonizador ocidental. Somente em meados do século XX se poderia reconhecer a difusão da autorrepresentação do negro e da cultura negra nas artes visuais, como no caso de Heitor dos Prazeres, Mestre Didi ou Emanuel Araújo, ainda que essa produção tenha sido recebida inicialmente pela história da arte como uma produção discriminada racialmente e reduzida à arte popular ou ritualística.

Achile Mbembe teve em sua formação a forte presença da obra de Frantz Fanon. Foi principalmente a partir do livro Pele negra, máscaras brancas, publicado, em 1951, que se passou a perguntar sobre as marcas das discriminações raciais e étnicas nos corpos de homens e mulheres, que foram internalizadas como traumas e geraram o que Fanon[8] chamou de dominação psicológica. O livro-tese de Fanon, médico psiquiatra martinicano, que vivenciou essa discriminação, é ainda uma referência no debate sobre a experiência traumática e a representação, assim como sobre as ações reativas, que buscam superar o trauma. Seus livros, declara Stuart Hall,[9] até hoje nos desafiam a nos liberar da dominação implícita na relação colonizador/colonizado.

Nesse sentido, pensando no processo de descolonização da história da arte no Brasil, lanço mão da afirmação do teórico Homi Bhabha[10] no livro *O local da cultura* de que a luta contra a opressão colonial muda a direção da história ocidental, exigindo outra escrita da história. O que propomos, então, é pensar de que maneira essa mudança de direção poderia estar ocorrendo na história da arte, observando, sobretudo a partir dos anos 1970, o crescente protagonismo do artista negro nas artes visuais, um fenômeno decorrente – e coincidente com – das lutas decoloniais, que na história da arte passam por ativações de narrativas de combate, como as de Abdias do Nascimento e Zózimo Bulbul.

Nesse processo, pensando em uma história que seja uma narrativa de reminiscências e de sintomas,[11] é que se pode observar a obra de Moisés Patrício, especialmente a série Aceita?, que tem, entre múltiplas oferendas, elementos da cultura religiosa africana, sobressaindo aquela em que o artista apresenta e oferece uma nova história, na qual a cultura negra tem papel preponderante e ativo, como acontece também na série Presença Negra de *performances* protagonizadas por Patrício e jovens negros da periferia.

Fig. 8: Moisés Patrício. *Bandeira*. Da série Aceita? 2014-2019

[8] FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.
[9] HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
[10] BHABHA H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
[11] DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.

Fig. 9: Moisés Patrício e Peter de Brito. *Presença Negra*. Galeria Milan, 2015

Moisés Patrício, artista paulista, em conjunto com Peter de Brito, organiza em 2014 a ação *A presença negra*, que teve como objetivo responder "à desproporção na representação demográfica de afrodescendentes em certos espaços sociais, mas precisamente no contexto das artes visuais", conforme consta do manifesto publicado na revista *O Menelick 2º Ato* (n.15). A ação era aberta à participação de artistas e intelectuais negros e acontecia como *performance* nas aberturas de exposições, em galerias escolhidas pela dupla. Não existia uma ação propriamente plástica, a própria presença e a circulação de corpos negros nos espaços institucionais da arte, majoritariamente ocupados por corpos brancos, constituíam a *performance*, que enfatizava o mesmo tempo as potencialidades do corpo negro e a segregação racial. Colocavam em discussão ainda a corrente ideia da inexistência de artistas brasileiros negros. Como publicado na *Folha de S. Paulo* de 3 de fevereiro de 2015, "Num canto da galeria, alguém perguntava baixinho que turma era aquela, em referência aos 25 negros que ocupavam em massa o pequeno e branquíssimo espaço da Millan em São Paulo".

A força de escrever uma nova história, como a que conclama Moisés Patrício, vem, desde os anos 1980, associada a algumas importantes iniciativas de publicações e curadorias, especialmente representada na exposição A Mão Afro-brasileira, de 1988, assim como em sua recente edição A Nova Mão Afro-Brasileira, de 2014. Ambas por inciativa do artista, curador e ensaísta Emanoel Araújo[12] e desenvolvidas no Museu Afro-Brasil. Ainda importantes foram as exposições Teritórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca; Negros indícios, de 2017, na Caixa Econômica Cultural; Agora Somos TodXs NegrXs?, no Galpão VideoBrasil, de 2017; Das galés às galerias, no MNBA, 2018; Histórias Afro-Atlânticas, MASP/Tomie Ohtake, 2018.

[12] ARAÚJO, Emanoel (org.). *Textos de negros sobre negros*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro-Brasil, 2011 e *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

Fig 10: Agora SOMOS TODXS NEGRXS? Galpão Vídeobrasil, 2017

Essas foram algumas das edições da escrita de uma nova e necessária história da arte no Brasil, em que a autorrepresentação e o protagonismo negro promovem um iniciante processo de descolonização, criando estratégias de presença.

A tensão entre o desaparecimento e a presença é o universo do grupo Frente 3 de Fevereiro,[13] que se define como "grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta acerca do racismo na sociedade brasileira" e do qual participa Daniel Lima, artista paulista, que foi o curador da mostra cujo título é a pergunta Agora Somos Todoxs Negrxs?[14] e da qual participaram vários artistas contemporâneos brasileiros.[15] O grupo publica seu manifesto:

> Nós da frente Três de Fevereiro queremos, por meio deste manifesto, denunciar o profundo risco que toda a sociedade está correndo. No dia três de fevereiro, Flávio Ferreira Sant´Ana foi brutalmente assassinado pela polícia do Estado de São Paulo. Este crime horrendo não só demonstra a violência policial, como explicita a perigosa relação que existe entre a abordagem policial e o viés racista incutido na definição de quem é ou não suspeito. Tal prática evidencia também a falta de controle que a sociedade civil tem sobre aqueles que deveriam ser os agentes da sua segurança.[16]

Zumbi somos nós é um dos projetos da Frente. Possui múltiplos desdobramentos, incluindo o documentário de 2007, que registra a intervenção em estádios de futebol, em que grandes faixas

[13] Disponível em <http://www.frente3defevereiro.com.br> Acessado em 23 abr. 2016.
[14] O título da exposição faz referência ao artigo 14 da Constituição do Haiti, de 1805. (ver GRÜNER, Eduardo, disponível em: <https://redcsur.net/es/2009/10/11/a-partir-de-hoy-somos-todos-negros-eduardo-gruner/>. Acessado em 21 nov. 2018.)
[15] A exposição ocorre no Galpão VideoBrasil, em São Paulo, onde estão trabalhos de Ana Lira, Ayrson Heráclito, Daniel Lima, Dalton Paula, Eustáquio Neves, Frente 3 de Fevereiro, Jaime Lauriano, Jota Mombaça, Luiz de Abreu, Moisés Patrício, Musa Michelle Matiuzzi, Paulo Nazareth, Rosana Paulino, Sidney Amaral e Zózimo Bulbul. Disponível em <http://site.videobrasil.org.br/exposicoes/galpaovb/agorasomostodxsnegrxs/apresentacao>. Acessado em 31 ago. 2017.
[16] Manifesto. Disponível em <http://www.frente3defevereiro.com.br>. Acessado em 10 fev. 2020.

perguntam pela presença do negro na sociedade, saúdam os negros brasileiros e reafirmam a memória da resistência revolucionária, simbolizada pelo líder de quilombo Zumbi dos Palmares.

A exposição Agora Somxs Todxs Negrxs?,[17] que implica um estado de reflexão, nos dá, assim, oportunidade para a pergunta sobre os negros no sistema de arte no Brasil, mas também, e sobretudo, sobre a história da arte em uma nova e necessária epistemologia.

[17] O título da exposição faz referência ao artigo 14 da Constituição do Haiti, de 1805. GRÜNER, Eduardo. Haiti: "A partir de hoy somos todos negros" . Disponível também em: <https://www.lahaine.org/mundo.php/haiti-a-partir-de-hoy>. Acessado em 21 nov. 2018.

Pôsteres

Galerias ON-OFF
Estratégias Contemporâneas

Andrea Capssa Lima
Universidade Federal de Santa Maria

RESUMO
Este artigo no campo da Arte Contemporânea propõe compreender as estratégias das Galerias ON-OFF[1], as quais, por meio de mudanças significativas quanto às estruturas de mercado que evoluem permanentemente, surgem em novos espaços, online e offline, voltadas para a comercialização de arte e buscam atrair colecionadores sobretudo na internet. Na contemporaneidade as galerias atuam concomitantemente em ambientes virtuais e físicos. Estar ON e OFF ao mesmo tempo é premissa básica às galerias que buscam na articulação as estratégias para empreender na contemporaneidade e legitimar-se no contexto nacional e internacional da história da arte.

Palavras-chave
Arte contemporânea; Galerias ON-OFF; Estratégias contemporâneas.

*

ABSTRACT
This article in the field of Contemporary Art proposes to understand the strategies of ON-OFF Galleries, which, through significant changes in the constantly evolving market structures, emerge in new spaces, online and offline, aimed at marketing art and seek to attract collectors especially on the internet. In contemporary times the galleries act concomitantly in virtual and physical environments. Being ON and OFF at the same time is a basic premise for galleries that seek in articulation the strategies to undertake in contemporary times and legitimize themselves in the national and international context of art history.

Keywords
Contemporary art, ON-OFF Galleries, Contemporary strategies.

[1] Conceito proposto e defendido pela autora para caracterizar as galerias de arte que na atualidade atuam online e offline paralelamente, de acordo com suas estratégias de atuação.

Internacionalização: arte globalizada

O cenário da arte, como aponta Robert Fleck (2014)[2], tornou-se globalizado nas últimas duas décadas garantindo boas surpresas para a arte contemporânea. Entretanto, tais mudanças provocam inquietações no contexto social e cultural, bem como político e econômico, e exigem dos agentes do campo da arte novas tomadas de posições, visando estratégias, tanto para a defesa da história da arte, quanto para o mercado. Discute-se, portanto, sobre as dinâmicas das galerias no mercado da arte ao considerar que, após a crise econômica dos anos 1990, as galerias de arte passaram a buscar e a adotar múltiplos papeis na contemporaneidade.

As galerias contemporâneas estão inseridas em um contexto de organização, internacionalização e mercadológico com metas e objetivos bem definidos por seus agentes, diretores e curadores. As galerias hoje atuam online (ON): conectadas em rede, articuladas umas às outras, geram conteúdo web visando o aumento de seguidores nas redes sociais e, ao mesmo tempo, atrair novos colecionadores, investidores e/ou pessoas interessadas em ver e consumir arte. Contudo, as galerias não abrem mão de ocupar espaços físicos, possivelmente voltadas para um público mais seleto e que não se aventura virtualmente (OFF): ambientes expositivos projetados para a realização de vernissages, workshops, conversas com artistas, palestras com especialistas na área das artes, a fim de propiciar não somente a proximidade com o seu público, mas também a comercialização. Os espaços podem ser itinerantes, ocupando estandes em grandes feiras de arte, ou marcando presença em leilões.

A regra é buscar mercado, legitimar suas obras e artistas, fomentar o circuito, fazer parte do sistema das artes. Isabelle Graw (2013)[4][3], aponta para o fim de galerias com perfis fixos, pois é necessário atualizar-se e, ainda que seja aconselhável manter em seus acervos obras de artistas renomados, é aconselhável apostar nos jovens e talentosos artistas contemporâneos que contribuem, sobretudo, para atrair olhares e interesses de mercado.

A partir do advento da internet na década de 1990, pode-se pensar a inserção das galerias também no âmbito online, sobretudo, mais recentemente, nas redes sociais. Como primeiro passo para uma atuação ON das galerias, aponta-se a digitalização de seus acervos, bem como a divulgação das biografias de seus artistas e os dados das obras para acesso via internet. Posteriormente, a organização de eventos e a divulgação de seus registros nas redes. Atualmente vê-se a intensificação de postagens no sentido de proporcionar simulações das obras em ambientes comuns, não somente na galeria ou paredes de museus, para induzir o pensamento de que ter obras de arte em casa, ou no ambiente de trabalho, faz parte do cotidiano, estimulando assim o consumo e o colecionismo.

Como exemplo de galerias que hoje mantêm seus acervos digitalizados e direcionam ações tanto para ambientes físicos quanto online, podemos citar a Bolsa de Arte (RS e SP) <http://www.bolsadearte.com.br/site/pt/>, a Verve Galeria < http://www.vervegaleria.com/> a Casa Triângulo (SP) <https://www.casatriangulo.com/> a Aura Arte Contemporânea (SP) < https://www.aura.art.br/>, a Galeria de Arte Mamute (RS) <https://www.galeriamamute.com.br/> e a Moblanc Galeria (RS): < https://www.moblanc.art/>.

[2] FLECK, Robert. El sistema del arte en el siglo XXI: museos, artistas, coleccionistas, galeristas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce, 2014.
[3] GRAW, Isabelle. ¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridade. 1ªed. Buenos Aires: Mardulce, 2013.

A Galeria Bolsa de Arte, fundada em 1980 em Porto Alegre RS, tem como foco principal a arte contemporânea e representa artistas com reconhecimento no mercado da arte, e está sempre atenta ao lançamento de novos nomes. Em 40 anos de atividade, segundo informações disponibilizadas em seu próprio website, foram realizadas mais de 250 exposições de arte. Em 2014 a galeria inaugura sua filial em São Paulo/SP.

Fundada em 1988, a Casa Triângulo destaca-se como incentivadora e apoiadora de artistas contemporâneos dando-lhes visibilidade e reconhecimento, sobretudo internacional. Desde 2016, a galeria atua em nova sede nos Jardins, São Paulo/SP. Casa Triângulo e a Galeria Bolsa de Arte possuem um vasto acervo de arte contemporânea e contam com artistas renomados e emergentes. Atuam ativamente em feiras de arte como a SP-Arte, Art Rio, Art Miami, ArteBA, Arco Madrid, entre outras, e também em leilões.

A Verve Galeria iniciou as suas atividades em 2013 em São Paulo/SP, com o propósito de levar ao público produções de diversos artistas e múltiplas linguagens. Para além do comércio, a galeria promove intercâmbios e parcerias com outras galerias e espaços a fim de possibilitar também a disseminação de conhecimento através de palestras, workshops e exposições.

Aura Arte Contemporânea, surge como plataforma digital em 2015, com o propósito de ser uma galeria online. Entretanto, a galeria consolida-se como ON-OFF uma vez que a experiência em âmbito virtual desdobra-se em eventos físicos, ao realizar exposições itinerantes e participar de feiras de arte. Após breve atuação em Porto Alegre/RS, ao buscar novos mercados, em 2017 abre as portas de seu espaço expositivo físico na Vila Madalena, São Paulo/SP. Verve Galeria e Aura Arte Contemporânea, enfrentam gigantes com o vigor de jovens e talentosos artistas. Recentemente passaram a atuar em feiras de arte como a SP-Arte, a SP-Arte/FOTO, ArtRio e Parte Feira de Arte Contemporânea.

Em Porto Alegre/RS, em 2012, é fundada a Galeria de Arte Mamute, onde o foco é a pesquisa poética em arte contemporânea, a fim de dar visibilidade aos jovens artistas em formação acadêmica. Representa artistas gaúchos emergentes e auxilia na projeção e circulação de suas obras nacional e internacionalmente. Propostas teórico-prático-reflexivas a partir de palestras, cursos, residências artísticas, bem como publicações e defesas de mestrado e doutorado configuram as dinâmicas da galeria gaúcha. No cenário artístico global, a Mamute consolida-se enquanto galeria contemporânea atenta às dinâmicas do sistema, sobretudo ao participar de feiras nacionais e internacionais, tais como SP-Arte, ArtRio e Pinta Miami.

A Moblanc Galeria surgiu em 2018 como proposta de galeria ON-OFF ao atuar através do site da galeria com o acervo digitalizado, redes sociais com atualização constante (instagram, facebook, twitter e whatsapp) e a realização de exposições em espaços itinerantes, públicos e/ou privados. Com showroom para receber clientes e dinâmicas de assessoria para colecionadores, Moblanc consolidou-se como galeria através da figura de marchand de sua diretora, autora deste artigo. Recentemente, em agosto de 2019, inaugurou o espaço físico (OFF) da galeria na cidade de Santa Maria/RS, no centro do estado, em parceria com a Construtora Jobim, na Torre Amor do Empreendimento Espírito Santo, Loja 107 – Centro. O foco da Moblanc é a assessoria à colecionadores e investidores em arte e tem como intenção a participação em feiras de arte, nacionais e internacionais.

Colecionismo

Quanto aos colecionadores, público-alvo de galerias como a Bolsa de Arte, vê-se na contemporaneidade um novo perfil. De acordo com Bruna Fetter, "[...] foi registrado um aumento do interesse dos colecionadores por maior conhecimento e 'uma vontade de aderir ao sistema', ao realizar suas compras através de galerias" (in: BULHÕES, 2014, p. 132), o que ratifica a compreensão sobre o sistema artístico, e sobre os processos de legitimação e valorização da produção em arte.

O colecionismo enquanto motivação econômica vai além de números e cifras. São diversas as situações que levam uma pessoa a colecionar arte, pode-se observar casos privilegiados de acesso às obras de arte, de aspiração a um prestígio social, exibicionismo, noções de virtude cívica elevada, ou o prazer intelectual e emocional ao colecionar arte. Trata-se de um investimento acompanhado de diversas sensações e reflexões, diferentemente de um investimento em negócios imobiliários ou automotivos, por exemplo, devido à sua dimensão cultural em que somente dinheiro não basta.

> [...] uma lógica puramente econômica ou, em termos mais simplistas, a simples busca do lucro, não bastaria, por si só, para justificar o colecionismo e a existência e o funcionamento do mercado da arte. Antes de mais, porque há uma excessiva margem de risco e imprevisibilidade neste tipo de investimentos quando comparado com outros. (MELO, 2012, p. 12).

O colecionador que faz circular suas obras no sistema, ao emprestar peças para exposições, produzir catálogos e promover eventos, torna-se uma "[...] personalidade cultural reconhecida e respeitada pela sociedade [...]" (MELO, 2012, p. 17). Observa-se que os colecionadores são pontos chave no sistema da arte, uma vez que a possibilidade de fazer circular obras de arte no mercado secundário, ou seja, obras que retornam para o mercado, dá-se por meio deles, dos colecionadores proprietários dessas peças e que, por algum motivo, optam pela revenda. É a mola propulsora do mercado secundário e figura cobiçada no mercado primário, pois o fato de um colecionador, reconhecido e legitimado pelo sistema, adquirir obra de um artista em plena atividade, contemporâneo, corrobora a legitimação do próprio artista, valorizando a sua obra e inserindo-a no sistema da arte.

Alexandre Melo (2012) aponta o papel dos agentes culturais como fundamental para incentivar o colecionismo, pois a informação e o conhecimento sobre arte é o ponto chave mercadológico. "O modo de inserção da arte contemporânea na sociedade assenta numa estreita articulação entre a dimensão econômica e a dimensão cultural" (MELO, 2012, p. 14). As galerias estão atentas à estética estratégica, da beleza e do espetáculo, da emoção e do *entertainment* para conquistar mercados, sobretudo a partir das feiras de arte.

Considerações

A atuação ON e OFF concomitante é uma constante no sistema da arte, sobretudo no mercado. É uma maneira de internacionalizar as galerias, uma vez que a atuação online possibilita ultrapassar as fronteiras geográficas, ainda que não caracterize de fato o comércio das obras. Trata-se de uma grande vitrine, com possibilidades de comercialização entre países. Não cabe aqui discutir questões de importações e

exportações, mas sim as dinâmicas de atuação ON-OFF enquanto estratégias contemporâneas.

Vê-se a expansão das galerias brasileiras para os mercados americanos e europeus, como um passo posterior à participação em grandes feiras de arte nacionais e internacionais, como a SP-ARTE, Art Basel Miami Beach, ARCO Madrid e Lisboa, entre outras. Observa-se também feiras despontando na América Latina como a jovem ESTE ARTE FAIR, no Uruguai que, com apenas cinco anos de atividade vem conquistando espaço e atraindo anualmente um número considerável de galerias renomadas em âmbito global, para Punta del Este/Uy. E, já consolidada, há quase três décadas realizando a feira de arte mais importante da Argentina, a ArteBA.

Para Xavier Greffe (2013) a sobrevivência econômica das galerias de arte depende da participação em feiras, apesar do alto custo. E, a fim de reduzir custos e atrair mais galerias, investidores e colecionadores, através das redes surge a VIP Art Fair, a primeira feira de arte online que, em sua primeira edição no ano de 2011, reuniu 138 galerias internacionais e disponibilizou obras de dois mil artistas em sua plataforma. O acesso para o visitante online custava cem dólares para os dois primeiros dias de feira virtual e vinte dólares nos dias seguintes. Galerias renomadas disponibilizaram seus acervos digitalizados e expuseram suas cifras no âmbito da internet e a presença delas, bem como de colecionadores, legitimaram a VIP Art Fair, independentemente de ter logrado êxito comercial.

Ações online, como a VIP Art Fair, leilões online e galerias de arte atuantes sobretudo na internet, apontam para uma "época plural, onde tudo é possível" (LIPOVETSKY, p. 56). Caracterizar as galerias de arte enquanto virtuais ou físicas é insuficiente, pois, hoje, elas atuam online e off-line e direcionam suas ações para diversos públicos ON e OFF. Busca-se a partir desse estudo compreender a inserção das Galerias ON-OFF no sistema das artes e suas relações com o mercado, as dinâmicas do sistema e suas (re)configurações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BULHÕES, Maria Amélia (org.). As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CAPSSA de Lima da Silveira, Andrea A. Considerações sobre as galerias virtuais e suas relações com o mercado de arte. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, CAL, PPGART, RS, 2016.

FLECK, Robert. El sistema del arte en el siglo XXI: museos, artistas, coleccionistas, galeristas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce, 2014.

GRAW, Isabelle. ¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad. Buenos Aires: Mardulce, 2013.

GREFFE, Xavier. Arte e Mercado. (Org. Teixeira Coelho) tradução Ana Goldberger. – ed.- São Paulo. Iluminuras: Itaú Cultural, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. O capitalismo estético na era da globalização. Portugal: Edições 70, 2014.

MELO, Alexandre. Sistema da Arte Contemporânea. Documenta. Lisboa: Europress, 2012.

As pinturas de Clarice Lispector
Entre Arquivo e Imagem

Lilian Hack
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO
O pequeno conjunto de quadros pintados pela escritora Clarice Lispector entre os anos de 1960 e 1970, analisados desde a contemporaneidade dos arquivos através dos quais os acessamos, colocam questões conceituais não apenas ao campo da literatura, mas também da pesquisa em arte. Acreditamos que pensar estas pinturas passa por problematizar a presença da imagem na obra visual e literária da escritora, mas também em seus singulares aspectos materiais e plásticos. Neste artigo, nos propomos enunciar algumas questões desde reflexões sobre o conceito de imagem em autores como Derrida, Deleuze e Didi-Huberman, frente a inquietações metodológicas pertinentes ao campo da História e Teoria da Arte.

Palavras-chave
Clarice Lispector. Pintura. Imagem. Arquivo.

*

RÉSUMÉ
Le petit ensemble de tableaux peints par l'écrivain Clarice Lispector entre 1960 et 1970, analysés depuis les archives contemporaines par lesquelles nous y accédons, posent des questions conceptuelles non seulement dans le domaine de la littérature, mais aussi dans la recherche en art. Penser ces peintures implique de problématiser la présence de l'image dans l'œuvre visuelle et littéraire de l'écrivain, mais aussi dans ses aspects matériels et plastiques uniques. Dans cet article, nous proposons d'énoncer quelques questions issues de réflexions sur le concept d'image chez des auteurs tels que Derrida, Deleuze et Didi-Huberman, confrontés à des préoccupations méthodologiques pertinentes dans le domaine de l'histoire et de la théorie de l'art.

Mots-clés
Clarice Lispector. Peinture. Image. Archive.

Clarice Lispector pintou uma série de quadros entre os anos 1960 e 1970. Apesar da atenção dedicada pela crítica literária da escritora a estas pinturas, elas insistem em escapar às classificações e a circular num campo difuso. Se, como escreve o pesquisador Mendes de Sousa[1], a obra literária de Clarice se oferece como um *não lugar* na literatura brasileira, diríamos que sua pintura está entregue a um *não lugar* em sua obra. É custoso afirmá-las como parte de seu processo de criação literária, e menos convincente ainda elegê-las às categorias definidas pela história da arte. Contudo, a materialidade da pintura de Clarice Lispector é de uma riqueza fascinante para aquele que se interessa pelo processo de criação visual e pelas imagens que emergem desse processo, pelo jogo de forças que se compõe na superfície pintada. Além disso, sua escrita oferece pistas ao processo de criação visual em sua relação com a palavra que permanecem, ainda, pouco exploradas.

Dar a ver algumas destas questões é o que deseja a pesquisa de doutorado em curso (2016-2020) junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e que apresenta, neste artigo, um pequeno fragmento de seu processo. Articulados às questões propostas pelo XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: inquietações e estratégias da História da Arte, evidenciamos que esta pesquisa se lança a um desassossego provocado pela tênue e vibrante linha de relações entre literatura e arte que se experimenta diante dessa obra visual da escritora. A estratégia que assumimos frente a essa inquietação é pensar a pintura desde as teorias contemporâneas sobre a imagem que tem provocado mudanças significativas no campo da História da Arte, reconhecendo novos objetos e métodos de pesquisa.

Figura 1. Clarice Lispector. Interior de Gruta, 1960. Acrílica, guache, caneta esferográfica e hidrográfica sobre madeira. 30,7 x 56 cm. Fonte: Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Salles.

[1] SOUSA, 2000, p. 22: "Clarice Lispector é a primeira mais radical afirmação de um *não lugar* na literatura brasileira".

Pintura, literatura e imagem em Clarice Lispector

Em *Interior de Gruta* (Figura 1), que se encontra nos arquivos de Clarice Lispector sob guarda do Instituto Moreira Salles (IMS), reconhecemos a data de 1960[2]. Já a pintura *Gruta* (Figura 2), sob guarda do Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB/FCRB), possui uma dupla-datação, 1973-1975. Sabemos assim que Clarice realiza estas pinturas no período em que escreve os datiloescritos e fragmentos que irão compor um de seus mais importantes romances: *Água Viva*, de 1973, que tem como personagem difusa uma pintora que faz sua iniciação na escrita. Essa personagem, como podemos ler em diversos trechos, escreve sobre sua pintura e sobre a dificuldade de a colocar em palavras. Se em *Água Viva* Clarice explora essa passagem da pintura à escrita, em *Um sopro de vida*, de 1978 – romance póstumo organizado por Olga Borelli, cujos fragmentos também datam deste período de entrega à pintura – ela registra o processo de composição de suas pinturas, de seu "modo de pintar", como ela escreve. Portanto, torna sua escrita um rastro de sua pintura, e não o contrário. Nossa hipótese é de que podemos ler estes romances como textos que registram fragmentos sobre a própria prática de Clarice Lispector em sua pintura. Assim, seria preciso ler estes romances desde a perspectiva da pintura. Ou seja, se trata de reconhecer os registros da pintura que aparecem de forma subterrânea e diluída nos textos literários de Clarice, e que, contudo, não correspondem a essa obra literária num sentido comparativo.

É preciso compreender que quando um pintor registra seu processo, essa escrita deflagra uma nova etapa desse trabalho, pois com ela o pintor assume uma determinada prática, assume sua experiência com o acaso afirmando acontecimentos experimentados na pintura, o que permite o reconhecimento destes escritos enquanto parte do processo de criação visual, enunciando questões desde o interior desse processo. Dentro do campo da pesquisa em arte o reconhecimento dos escritos de artistas como registro de suas obras vem crescendo desde a modernidade, e muitas vezes o próprio registro é considerado a obra ou parte integrante desta. É claro que os artistas fazem seus registros muitas vezes premeditadamente em composição com sua obra ou como forma de a apresentar em exposições, etc., mas outras tantas não. Cabe assim à pesquisa histórica, crítica e teórica da arte investigar nestes textos os processos de criação vivenciados pelos artistas e lhes conferir um valor dentro de sua obra. Contudo, diante da obra literária e visual de Clarice Lispector é preciso cautela, pois se ela explicitou claramente suas reticências frente à crítica e os desejos de classificação de sua literatura, isso se estende à suas pinturas. Avançar sobre elas no desejo de elevá-las às classificações de que dispõe a história da arte – a crítica por vezes se refere a estas pinturas como abstratas ou figurativas, dentro de uma estética surrealista, concreta ou expressionista etc. – seria agir da mesma forma deplorada pela escritora. Além disso, elas resistem por si sós a estas classificações.

Retomando a hipótese apresentada acima, seria preciso ler Clarice Lispector a partir de uma outra perspectiva. Ler textos como *Água Viva* a partir de sua pintura, e não o contrário, pode oferecer imagens inesperadas e ao mesmo tempo ampliar ainda mais a complexidade de seu processo de criação, a complexidade de sua obra. Portanto, trata-se de inverter o lugar desde onde lemos, de procurar por uma outra posição de leitura e de enunciação da pintura. Isso implica em admitir que, ao escrever sobre a pintura, Clarice não o faz de modo retórico, mas mergulhada – mesmo que seja em uma única pintura – na experiência desse processo de criação e nas difíceis contradições que envolvem a passagem da imagem à palavra, e que lançam a linguagem ao jogo crítico da

[2] Descobrimos a data apenas na insistência de a localizar na transparência da tinta, pois Clarice cobre essa área do quadro. Ela assina novamente em caneta esferográfica no verso.

representação. Isso porque, como nos mostra a crítica desenvolvida por pensadores como Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman, não se pode supor uma substituição dos signos visuais pelos signos verbais, impondo uma hierarquia velada entre palavra e imagem. Hierarquia que não é alheia à própria iconologia, que também se submete a ela. Seria preciso antes admitir que a abertura à qual nos entrega a imagem lança a linguagem a uma elaboração incansável. Trata-se de fugir de uma crítica comparatista, representacional, para ir em direção à exterioridade da imagem, ao fora da linguagem, e à pintura enquanto sensação. O que se subleva nesse encontro entre a pintura e sua subterrânea intimidade com os textos é uma estreita relação da escrita com a imagem, conceito que é ainda pouco explorado na obra de Clarice, e que abrange questões que podem contribuir tanto ao campo da pesquisa visual, como ao campo da pesquisa literária. Desse modo, queremos afirmar que pensar a pintura de Clarice Lispector passa por pensar a presença da imagem em sua obra visual e literária.

Figura 2. Clarice Lispector. Gruta, 1973-1975. Acrílica, guache, caneta esferográfica e hidrográfica sobre madeira. 39,7 x 50,2 cm. Fonte: Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Uma sombra acompanha a surpresa do encontro com estas pinturas: Clarice jamais expôs seus quadros em vida, sequência que lhes daria o mesmo reconhecimento de obra que a publicação de seus livros ofereceu. A partir da doação gradual do espólio da escritora por seus herdeiros ao AMLB/FCRB e ao IMS, que teve início logo após a morte de Clarice, no final dos anos 1970, estas pinturas tornaram-se pouco a pouco conhecidas pelos pesquisadores. Em 2009 a exposição *Clarice Pintora*[3], organizada pelo IMS, exibiu dezesseis quadros pertencentes ao acervo das duas instituições. Mas de certa forma,

[3] Catálogo consultado no arquivo do IMS. Informação disponível em: <https://ims.com.br/2017/09/25/exposicoes-no-ims-rio/> e também em: http://www.rioecultura.com.br/expo/expo_resultado2.asp?expo_cod=1327> Aceso em: 29/11/2019.

pode-se considerar que foi apenas nos últimos quinze anos que alguns pesquisadores fizeram as pinturas de Clarice figurar como um dos temas centrais de suas investigações.

Contudo, raras e breves pesquisas foram desenvolvidas desde o campo das artes visuais. Essa dificuldade diante da pintura e de sua relação complexa com a obra literária pode ser justificada pelo próprio posicionamento da escritora, que em certas ocasiões e em entrevistas, tratou sua pintura como algo que fazia para relaxar do exercício de escrita. O que permitiu à crítica tratá-las como passatempo, abandonando a potencialidade destas imagens como parte da complexa obra da escritora. Mas é preciso notar que Clarice não deixou de mencionar estas pinturas em conferências e em entrevistas, de se deixar fotografar ao lado delas, assim como de assinar praticamente todos os seus quadros, muitas vezes os oferecendo como presente a amigos, com dedicatórias, como se fossem uma espécie de talismã, o que lhes confere o desejo de registro e reconhecimento.

Figura 3. Clarice Lispector. Cérebro adormecido, 1975. Acrílica, guache, caneta esferográfica e hidrográfica sobre madeira. 29,1 x 39,7 cm. Fonte: Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Além disso, a experiência de Clarice com a pintura é tateante, breve, mas não pueril. Ela conhecia e era amiga de muitos dos grandes artistas plásticos de sua época, frequentava seus ateliês, comentava suas exposições e obras nas crônicas que publicava no Jornal do Brasil, os entrevistava para a Revista Manchete etc., desde onde sabia colocar questões cruciais diante do processo de criação visual, como alguém que reconhecia profundamente os problemas e dramas artísticos experimentados na pintura moderna. Mas é ainda mais importante notar que a escritora pinta interessada numa materialidade, o que se evidencia pela escolha repetida do suporte de madeira e pelo método que desenvolve diante de sua superfície em alguns dos quadros, seguindo seus veios e linhas como uma espécie de diagrama, como podemos ver nas pinturas *Interior de Gruta* e *Gruta* (Figuras 1 e 2) e em *Cérebro Adormecido* (Figura 3), ou simplesmente

fazendo dessa materialidade o suporte para uma experiência de ver surgir imagens que surpreendem seu próprio olhar, como acontece em *Medo* (Figura 4). E se Clarice afirma sua pintura descolada de sua literatura, é desde essa exigência que seus quadros demandam ser olhados. Eles não podem ser observados como um desdobramento de seu processo de criação literária, mas como uma experiência frente ao processo de criação visual, percorrendo diferentes níveis de relação com a palavra e com a imagem.

Figura 4. Clarice Lispector. Medo, 1975. Acrílica, guache, caneta hidrográfica sobre madeira. 30,2 x 39,7 cm. Fonte: Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

O sentido é um sopro – a pintura no arquivo

Como já afirmado, os quadros de Clarice Lispector se encontram sob a guarda dos Arquivos Literários do IMS (dois quadros) e do AMLB/FCRB (dezessete quadros), ambos no Rio de Janeiro. Há ainda três quadros, dos quais se tem notícia, que foram doados pela própria escritora a amigos e que se encontram em suas coleções particulares: à escritora Nélida Piñon, à artista Maria Bonomi, e ao dramaturgo, já falecido, Autran Dourado[4]. No curso desta pesquisa, foram realizadas duas consultas, uma em junho de 2017 e outra em setembro de 2019. Em ambas, a consulta se concentrou sobre as pinturas da escritora, mas foram também examinados os datiloscritos inéditos *Monólogo com a vida* e *Objeto gritante* (que são reconhecidos como parte do processo de composição de *Água Viva*. Mas que contudo, guardam uma diferença crucial: não mencionam as pinturas tal como lemos em *Água Viva*) alguns recortes de jornais e outros documentos, como entrevistas e ensaios sobre a escritora.

Esse acesso à pintura que passa pelo arquivo exige reconhecer que este se torna parte da pintura da escritora, ou melhos, o arquivo se torna uma dobra da pintura de

[4] Quadro recentemente leiloado pela família do dramaturgo, e que se encontraria agora no acervo pessoal de Nélida Piñon (BELTRÃO, 2019).

Clarice Lispector frente à contemporaneidade desde a qual a olhamos. Isso implica em assumir que a pintura de Clarice está submetida a seu arquivo. Diferente de outras obras visuais que um pesquisador pode acessar em museus, galerias e mesmo em acervos ou coleções particulares, a pintura de Clarice está entregue a seu arquivo literário – ainda que o IMS e o AMLB/FCRB também conservem acervos iconográficos e outros objetos museais, a descrição arquivística que define o acervo de Clarice Lispector a insere dentro dos arquivos literários. Portanto, é inelutável passar pela presença deslocada que a pintura experimenta frente a esse contexto. O confronto com as condições de conservação e acesso a estas pinturas coloca questões conceituais ao presente desde o qual as acessamos, questões que desejamos explorar a seguir.

Digamos que para que uma imagem tenha um valor icônico, um valor enquanto imagem, é preciso partir da hipótese de que qualquer um a pode olhar sem saber nada dessa imagem, ou seja, sem saber a qual gênero essa imagem corresponde, nem sobretudo o que ela supostamente representa. É isso o que sugere Jacques Derrida, em uma conversa com diversos pesquisadores, registrada no livro *Trace et archive, image et art*[5], onde ele pergunta: será que a imagem pode ser olhada sem exigir uma referência? Este é o critério: "a imagem deve valer por ela mesma sem garantia de referência, sem referência"[6]. Derrida enuncia estas questões diante do filme-documentário, realizado pela cineasta Safaa Faty, sobre o período de sua infância na Argélia, que tem desdobramentos fundamentais na trajetória do filósofo. Mas ele se pergunta se o filme tem valor por ele mesmo, se faz sentido para aquele que não conhece essa trajetória, para aquele espectador sem nenhuma referência. Ou seja, se a imagem pode ser vista a despeito destas referências e de seu valor documental. A resposta de Derrida é: "Isto não é um documento, não é um documentário, é também uma ficção. (...) Portanto, olhamos para ele como uma ficção"[7].

Poderíamos nos colocar as mesmas questões diante das pinturas de Clarice Lispector. Seria possível olhá-las, enquanto espectadores, tendo qualquer referência em reserva? Contudo, de antemão, o lugar desde onde as olhamos hoje é aquele do arquivo, de modo que encontramos estas imagens já submetidas ao nome da escritora, à sua literatura, à sua biografia, e diante de uma imensa fortuna crítica. Elas estão mergulhadas em sua referência. Entretanto, nem por isso estas pinturas deixam de inquietar profundamente seus espectadores, colocando em reserva qualquer nomeação. Não é sem estranhamento que mesmo o mais aguçado crítico de sua literatura, o mais dedicado arquivista, olha estas pinturas. E esse é o momento em que elas perdem qualquer referência, caem numa suspensão de sentidos. A pintura de Clarice causa tamanho desconforto que ao olhá-las temos a sensação de transpor um limite, transpor uma intimidade. O que se passa é que nos colocamos diante de algo perturbador ao pensamento, ao corpo, experimentando assim uma indiscernibilidade entre ambos frente à sensação. Mas seria justamente nesse ponto de não compreensão, de suspensão do saber, de suspensão da palavra, e de vibração vital do corpo, de uma intensidade visceral da sensação, seja ela de estranhamento, repugnância ou de fascinação, que fazemos uma experiência da imagem, como diria Maurice Blanchot[8], que sabemos que estamos diante de uma imagem.

A imagem toca em um plano não-discursivo da linguagem, algo que em nossa cultura intelectual, tão imensamente rendida à racionalidade discursiva que parece

[5] DERRIDA, 2014. Este texto encontra-se traduzido no livro *Pensar em não ver* (2012), contudo nos utilizaremos da versão em francês, traduzida por nós.
[6] Idem, p. 39: "l'image doit valoir pour elle-même, sans garantie de référence, sans référence".
[7] Idem, p. 38: "Ceci n'est pas un document, ce n'est pas un documentaire, c'est aussi une fiction".
[8] *O Espaço literário*, 2011.

imbuída de a tudo explicar, recebe grande resistência. Perceber e suportar o fato de que estamos constantemente sendo subjetivados por imagens e concomitantemente produzindo imagens que não solicitam a palavra ou o registro discursivo, é um grande tabu social e cultural. Entregar-se à imagem, sem requerer destas uma referência, um jogo de representação simbólica ou causal é experiência rara. E, frequentemente, nem mesmo os regimes discursivos da arte são bem-sucedidos nessa tarefa de respeitar o tempo das imagens e sua semioticidade própria. De respeitar seu sopro. Essa suspensão não significa uma ausência de sentido niilista – um nada faz sentido – porque quando algo não faz sentido – nesse registro de uma racionalidade discursiva – é aí que ela é elevada ao sentido, como diria Clarice: "E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra é aí que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida. Tomo conta para não me ultrapassar"[9]. Nesse ponto as coisas são elevadas a um estatuto muito próprio da experiência com o sensível, com as sensações, são elevadas à imagem. Imagem que não é o duplo das coisas, mas ela mesma uma coisa. A imagem é um sentido. Ou melhor, "o sentido é um sopro": "Quando eu procuro demais um 'sentido' – é aí que não o encontro. O sentido é tão pouco meu como aquilo que existe no além. O sentido me vem através da respiração, e não em palavras. É um sopro" [10].

Isso não significa que não possamos falar da imagem, tentar remontar à essa experiência muito singular da imagem através da palavra. Escrever sobre a imagem é um movimento que pode redobrar a experiência diante dela, potencializando ainda mais sua presença, momento em que escrever pode ser igualmente um gesto de elevação da palavra à imagem, tornando as palavras mesmas uma imagem. Como escreve Derrida:

> E quando não compreendemos tudo de uma linguagem, o que acontece todo tempo, mesmo quando somos muito inteligentes e cultivados, não compreendemos jamais tudo, isso quer dizer que a palavra funciona como uma imagem. Ela guarda sua reserva discursiva, sua reserva de pensamento, sua reserva teórica, filosófica, tudo o que vocês quiserem, mas ela está lá antes como imagem e é isso o que faz obra.[11]

É nesse sentido que podemos ler o que Clarice escreve sobre sua pintura em *Água Viva* e *Um sopro de vida*. Nestes textos toda tentativa se concentra em fugir da descrição da pintura pelo texto, em fazer ruir a representação, pois não se trata de levar a pintura ao texto ou o texto à pintura, mas de fazer ambos vibrarem frente à imagem, frente ao sensível em estado bruto, real, em "estado de água correndo"[12]. Sem deixar em reserva a materialidade própria de sua pintura, sua semioticidade singular.

A pintura de Clarice não é um documento de seu processo de criação literária, não é um puro elemento biográfico, fruto de uma "investigação interior", de um passatempo. A pintura de Clarice é visceral, entregue a uma exterioridade radical, feita com materiais encontrados diante das mãos: o suporte de madeira, o esmalte de unhas, a parafina derretida, a caneta esferográfica. Se Clarice escreve no enfrentamento com o real, isso se passa também *diante* da pintura, *na* pintura, frente à sua realidade e materialidade concretas. Todos estes elementos lançando a pintura a seus "fatos

[9] LISPECTOR, 1998a, p. 83
[10] LISPECTOR. *Apud*: Borelli, 1981, p. 79.
[11] DERRIDA, 2014, p. 40: "Et quand on ne comprend pas tout d'un langage, ce qui arrive tout le temps, même quand on est très cultivé, on ne comprend jamais tout, ça veut dire que le mot fonctionne comme une image. Il garde sa réserve discursive, sa réserve de pensée, sa réserve théorique, philosophique, tout ce que vous voudrez, mais il est d'abord là comme une image et c'est ça qui fait ouvre".
[12] LISPECTOR, 1998a.

materiais", como diria Deleuze[13]. Nesse ponto o signo da pintura é tomado como afeto e relação de forças, como pura sensação, e suplanta o significante linguístico, ou qualquer registro simbólico. Se trata de assumir que estas pinturas, que estas imagens, não querem *dizer* nada, mas dão a pensar. Ou seja, as imagens não são privadas de inteligibilidade, mas elas não podem ser reduzidas a uma significação unívoca, e ainda menos a uma significação discursiva que seria sua verdade, sua explicação. É preciso não submeter as imagens que se elevam da pintura de Clarice à discursividade de sua obra literária.

Pode-se argumentar, em contraposição, o fato de que Clarice intitula suas pinturas, sempre cuidadosamente, na maioria das vezes numa borda dos quadros, junto de sua assinatura e da datação, numa "inserção textual" indiscutível. Mas essa escritura presente na superfície do quadro, diz precisamente de uma sensação provocada pela própria imagem. Isso é evidente nas afirmações da própria Clarice, como frente ao quadro "Medo":

> É uma tela pintada de preto tendo mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escuro e no meio uma nervura vermelha, preta e de amarelo-ouro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa massa amarela, em cima do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar este quadro.[14]

A pintura, a imagem, como nos mostra Deleuze, trabalha sobre a sensação. Por isso ela é real, e opera efeitos reais sobre o corpo: "uma imagem não representa uma realidade suposta, ela é ela mesma toda sua realidade"[15]. E se quando falamos de imagem pensamos logo em imaginário, será preciso ter em conta que o imaginário "não é irreal, mental e subjetivo, mas propõe uma indiscernibilidade relativa entre real e irreal"[16], de modo que o pensamento não está separado das imagens, e por isso não pode ser significado por elas com um conteúdo abstrato que as representaria – o que corresponde ao conceito de imaginário na psicanálise e de simbólico para a iconologia. Clarice afirma: "Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade"[17].

Vendo a pintura no arquivo, não podemos saber dos efeitos sentidos pela própria Clarice diante das imagens que produziu, mas reconhecemos os efeitos que elas produzem em nós, os efeitos de tempo que elas produzem no redimensionamento de sua própria obra. A imagem nunca cessa de produzir seus efeitos, pouco importa sua afasia, sua precariedade técnica, a fragilidade de seus materiais e a economia de suas formas. A imagem nos dá a pensar aquilo mesmo que ela cala, que ela silencia. É como se, frente à imagem, estivéssemos míopes: uma gagueira da visão. Miopia que é a própria intervenção espacial, temporal, necessária diante da imagem, se a compreendemos em sua anacronia. Trata-se de ver de perto, num olhar debruçado, e não ao longe, num sobrevoo[18]. É nesse olhar de mergulho, de proximidade, de queda, que Clarice pinta sua mariposa amarela (Figura 4), num rodopio irrefreável que se movimenta veloz em nossa direção.

[13] DELEUZE, 2007.
[14] LISPECTOR, *Apud*: Borelli, 1981, p. 57.
[15] DELEUZE, 2016, p. 199.
[16] SAUVAGNARGUES, 2006, p.36, tradução livre do original em francês.
[17] LISPECTOR, 1998b, p 19.
[18] DIDI-HUBERMAN, 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTRÃO, Catherine. *Clarice, Nélida e os vasos comunicantes*. In: ArtenaRede. Disponível em: <http://artenarede.com.br/blog/index.php/clarice-nelida-e-os-vasos-comunicantes/> Acesso em: 28/11/2019.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Catálogo de exposição. *Clarice Pintora*. Liliana Giusti Serra (org. e curadoria). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

_____. *Dois regimes de loucos. Textos e entrevistas (1975-1995)*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DERRIDA, Jacques. *Trace et Archive, image et art*. Paris: INA Éditions, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pensar debruçado*. Lisboa: Editora YMAGO, 2015. Edição do Kindle.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *A paixão segundo G.H*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da escrita.* Col. Poliedro 3. Braga: Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

Agora/Ágora
Interfaces Tecnológicas Como Recursos Expositivos na Arte Contemporânea

Manoela Freitas Vares
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO
Esse artigo se propõe a refletir, com uma abordagem crítica, sobre como a utilização da tecnologia, inserida estrategicamente nos meios expositivos, tem alterado historicamente as relações entre público e obras, tendo como estudo de caso a exposição Agora/Ágora Criação e Transgressão em Rede (2011), realizada no Santander Cultural, em Porto Alegre/RS e via rede internet. Procura-se assim, entender quais reverberações instauram novas possibilidades de reflexão sobre o modo como se realizam exposições de Arte e Tecnologia na contemporaneidade.

Palavras-chave
Arte e Tecnologia. Arte Contemporânea. Exposições. Tecnologia.

*

ABSTRACT
This article aims to reflect, with a critical approach, how the use of technology, strategically inserted in the expository media, has historically altered the relations between public and artworks, having as a case of study the exhibition Agora/Ágora Creation and Transgression on the web (2011), held at Santander Cultural, in Porto Alegre / RS and on the Internet. Thus, we seek to understand which reverberations create new possibilities for reflection on the way that art and technology exhibitions are held. In the contemporary.

Keywords
Art and Technology. Contemporary art. Exhibitions Technology.

Existem irrefutáveis mudanças que afetam o sistema da Arte Contemporânea, especialmente no que diz respeito à criação de propostas artísticas que são voltadas a uma aproximação cada vez maior entre obra e público. Por sua vez, a Arte e Tecnologia também proporciona modificações que vão desde o processo criativo e a produção artística até os modos de disponibilização e acesso a seus projetos. Assim, é significativo perceber e demonstrar as recentes contribuições de exposições como Agora/Ágora: Criação e Transgressão em rede (2011), principalmente a um público que ainda está sendo apresentado a uma arte que explora também as tecnologias de nosso dia a dia.

O desenvolvimento tecnológico tem modificado vários parâmetros da vida humana. Essas mudanças têm acontecido em diversas situações cotidianas às quais aos poucos fomos inseridos, e hoje encontramo-nos imersos na possibilidade de estar conectados à rede internet durante todo o dia. Nessa, são realizadas todo tipo de atividade, destacando-se as interações através da conectividade a lugares, pessoas, e também, há a possibilidade de nos interligarmos ao grande mundo da arte. Gilberto Prado (2003) afirma que

> A partir desses sistemas de percepção mediados por computadores estamos redescobrindo e reconstruindo nossas relações com o mundo, habituando-nos a conviver de forma crescente com uma enorme quantidade de informação que se distribui em infinitos percursos e interconexões. (PRADO, 2003, p. 218)[1]

Com o aprimoramento das técnicas da fotografia, e principalmente, da digitalização, o acesso que podemos ter a obras que estão nos mais importantes museus do mundo é ampliado. Por meio de uma rápida pesquisa e alguns cliques após, podemos visitar virtualmente diversas coleções. Através do site Videomuseum[2] é possível conhecer o acervo de importantes instituições, como a do Centro Pompidou, Museu Picasso, entre outros. O Museu do Louvre ainda oferece a possibilidade de fazer uma visita virtual a alguns de seus setores, como se estivéssemos - de fato - em algumas de suas salas. A popularização da internet, que permite a reprodução, armazenamento e a exibição de obras também na rede, abrangendo um maior número de pessoas, reflete na exposição apresentada, pois ela é fundamental na divulgação também de dados expositivos.

Isso posto, entende-se que é preciso pensar acerca da eficiência de interfaces tecnológicas em propiciar diferentes experiências entre público e obra. Através das colaborações trazidas pelos organizadores da exposição, podemos evidenciar as perspectivas trazidas por essa, para que novas exposições sejam realizadas também fazendo uso de novas tecnologias.

A exposição Agora/Ágora Criação e Transgressão em Rede (2011), teve curadoria geral de Angélica de Moraes, que é crítica de artes visuais, jornalista cultural e curadora, e foi dividida em dois ambientes: um que se situava no espaço físico da galeria, e um em um ambiente virtual, na web. A exposição presente no Santander Cultural, chamada de Agora Instantâneo Simultâneo, apresentava obras em linguagens tradicionais e também em novas mídias (como pintura, escultura, desenho, fotografia, vídeo e videoinstalação), no qual o argumento curatorial foi desenvolvido a partir da percepção do tempo.

[1] PRADO, Gilberto. Ambientes virtuais multiusuário. In DOMINGUES, Diana (org.). Arte e vida no século XXI: Tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
[2] https://www.videomuseum.fr/fr

Figura 1 – Espaço físico da exposição, no Santander Cultural. Fotografia de Danilo Christidis, reproduzida do Catálogo da Exposição

A mostra física contou com as obras Túnel (2010), de Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti; SuperCinema (2011), de Rommulo Vieira Conceição; Bastidor (2010) de Ana Holck; Cartomante (2010), de Bogdan Perzynzki; fotografias de Caio Reisewitz; Mamãe, papai, eu sou... (2008-2010), de Wagner Morales; Cinema Lascado (2010), de Giselle Beiguelman; Ponte (2008), de Raquel Kogan e Lea van Steen; e trabalhos variados de Perry Bard; Saint Clair Cemin, Toby Christian e Frantz. Os *talkshops* foram produzidos por Gigelle Beiguelman, Frantz, Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti, Rommulo Vieira Conceição, Daniel Muller Caminha, Lino Bocchini, Celso Cândido de Azambuja, Karla Brunet, Juan Freire, Karine Freire, Patrícia Gomes Kirst, Aron Krause Litvin, Tiago Mattos e Felipe Anguinoni, Fábio Pezzi Parode, Jorge Renato Verschoore, Alex Primo e Guilherme Trindade Souto.

> Ágora era o local de expressão máxima da cidadania na Grécia Antiga, onde ocorriam feiras, tribunas e discursos políticos dentro do espaço urbano. Passados muitos séculos, o lugar do movimento democrático mais pulsante é percebido na internet, principalmente nas redes sociais. É da conexão, das relações de colaboração que surgem as ideias e debates nos tempos de hoje. (MORAES, 2011, p.3)[3]

O espaço virtual, chamado de Ágora, foi proposto por Giselle Beiguelman, Juan Freire e outros colaboradores, procurava fazer relação entre a Ágora e as redes sociais, que são locais propícios para o exercício da liberdade de expressão. Os ambientes virtuais - um site dedicado à exposição e a rede *twitter* - possibilitavam a aproximação com as obras presentes na exposição, contendo dados sobre elas, sobre os artistas, a montagem e planta do local expositivo, além de outras informações, inclusive para pessoas que localizavam-se fisicamente distantes do local da exposição física - o que permitia a

[3] MORAES, Angélica de. Agora/Ágora: Criação e Transgressão em rede. Porto Alegre:Estúdio Nômade, 2011.

aproximação de qualquer pessoa que os acessasse, do conteúdo da exposição. Segundo Angélica de Moraes, Agora/Ágora também se faz necessária como um modo de "celebrar e questionar o modo cada vez mais veloz do nosso estar no mundo hoje. Porque o indivíduo contemporâneo não mais vive em uma única dimensão. Ele é real e virtual. Tudo ao mesmo tempo". (MORAES, 2011, p. 86)

Além disso, sua principal contribuição também está no fato de que se propunha nos espaços virtuais, a interação entre usuários, através dos *talkshops*, que aconteciam tanto no espaço físico quanto virtual, nos quais eram propostas discussões que envolviam temáticas contemporâneas em arte e também em questões que tangem o social, como o Artivismo e o empoderamento. Essa estratégia contribui para a divulgação da exposição, para a circulação de propostas artísticas, e aproxima o público, à media em que propõe a interação e um possível engajamento aos debates.

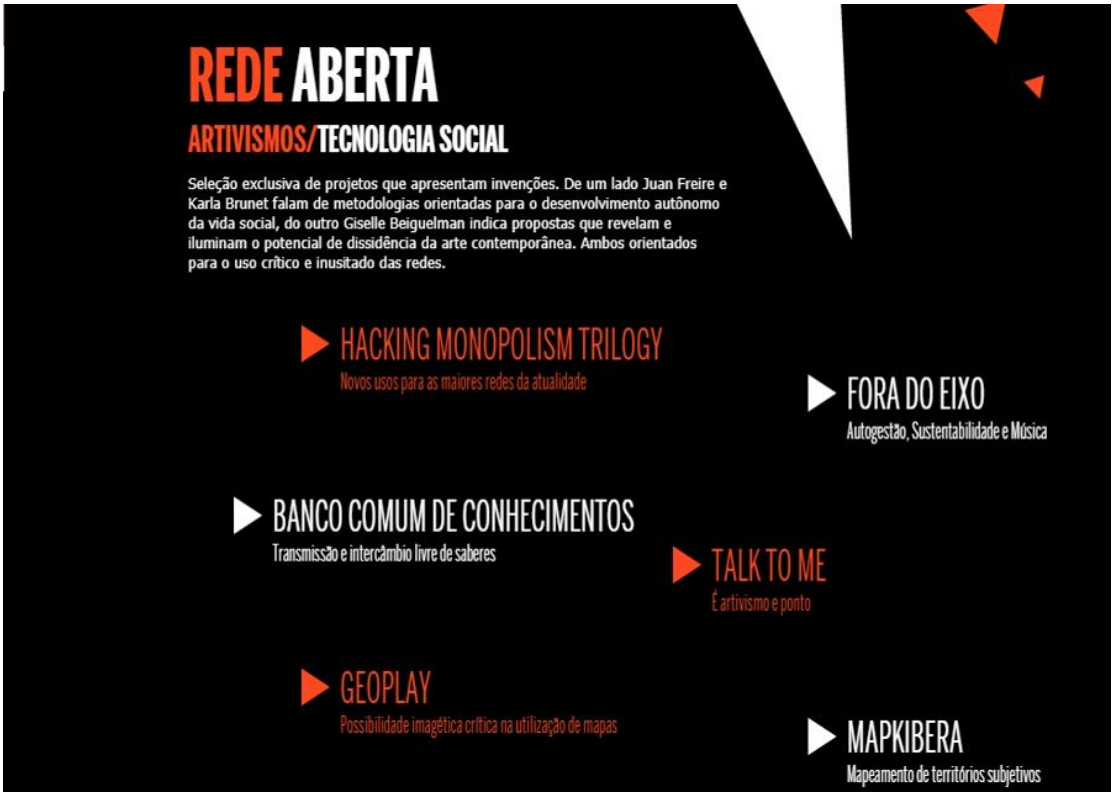


Figura 2 - Ambiente virtual da exposição, disponível no site http://www.agora.art.br

> No campo das disputas políticas, esse esmaecimento dos limites entre real e virtual revela-se com clareza. Impacta as formas de organização e de ação dos movimentos sociais e é impactado por processos de manipulação e controle inéditos. Articula os territórios informacionais aos espaços sociais e econômicos e dá corpo a uma nova modalidade de ativismo, que projeta outras formas de uso dos dados e dos meios. Operando nas intersecções do real expandido pelas redes, esse ativismo indica possibilidades de mudança cultural a partir da reprogramação dos meios e de sua reverberação na esfera pública. (BEIGUELMAN, 2019, p. 66)[4]

[4] BEIGUELMAN, G. Redes reais: arte e ativismo na era da vigilância compartilhada. Rapsódia, n. 12, p. 65-78, 8 jan. 2019. Disponível em http://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/153434/150025 Acesso em 23 de abril de 2019.

Com o pensamento de Beiguelman, destaca-se que também a possibilidade de se ter acesso a uma exposição e fazer parte dela, seja através da visualização das obras, ou mesmo a participação em debates, também é uma forma de engajamento e empoderamento social. Assim, a exposição distingue-se pelas suas notáveis estratégias de utilização da internet e das redes sociais.

> O lugar da produção curatorial foi expandido para incluir o espaço da Internet e o foco da atenção curatorial foi estendido do objeto para os processos até os sistemas dinâmicos de rede. Como resultado, o trabalho curatorial tornou-se mais amplamente distribuído entre múltiplos agentes, incluindo redes tecnológicas e software. (KRYSA, s/d., p. 7)[5]

A proposição de Krysa nos faz atentar também para as possibilidades que são oferecidas aos curadores na atualidade. Mais do que escolher uma temática ou um conceito que norteará a exposição, selecionar o espaço, as obras e artistas, esses profissionais podem dispor do auxílio de todo tipo de tecnologia, e com isso, tornar a Arte cada vez mais acessível.

Considerações finais

A exposição escolhida para este artigo reflete a pluralidade de modos expositivos que são desafiadores para os curadores, visto que é possível - a partir deles - realizar exposições online e/ou pelo menos a transmissão de parte de seus dados. Eles trazem, com essas mudanças, novos paradigmas e desafios para a realização de futuras práticas que promovam maior participação de todos os tipos de público.

É preciso também prestar atenção às demandas que as produções requerem aos espaços expositivos, quando ali são dispostas. Entende-se que as instituições devem passar por um processo de reformulação em suas estruturas, em adequar-se com materiais de suporte que vão além das paredes, cubos expositivos e assemelhados, para dispor também de computadores, monitores, projetores e, principalmente, acesso à rede internet.

Em suma, todos os integrantes do sistema das Artes devem considerar as novas experimentações artísticas, em função de adequar-se aos modos de produção, circulação e disponibilização destas propostas, bem como às demandas de um novo tipo de público, que está cada vez mais acostumado com as tecnologias. Afinal, a tendência é que cada vez mais, os dispositivos tecnológicos possam permitir diferentes modos de acesso às obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEIGUELMAN, G. Redes reais: arte e ativismo na era da vigilância compartilhada. Rapsódia, n. 12, p. 65-78, 8 jan. 2019. Disponível em

[5] KRYSA, Joasia. Curating Immateriality: the work of the curator in the age of Network Systems. Disponível em <https://monoskop.org/images/f/f6/Krysa_Joasia_ed_Curating_Immateriality_The_Work_of_the_Curator_in_the_Age_of_Network_Systems_2006.pdf> Acesso em 4 de junho de 2019.

http://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/153434/150025 Acesso em 23 de abril de 2019.

KRYSA, Joasia. *Curating Immateriality: the work of the curator in the age of Network Systems*. Disponível em <https://monoskop.org/images/f/f6/Krysa_Joasia_ed_Curating_Immateriality_The_Work_of_the_Curator_in_the_Age_of_Network_Systems_2006.pdf> Acesso em 4 de junho de 2019.

MORAES, Angélica de. Agora/Ágora: Criação e Transgressão em rede. Catálogo expositivo do Santander Cultural. Porto Alegre: Estúdio Nômade, 2011.

PRADO, Gilberto. Ambientes virtuais multiusuário. In DOMINGUES, Diana (org.). Arte e vida no século XXI: Tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

A Conquista de Espaço e Ocupação das Mulheres na Escola Nacional de Belas Artes no Curso de Arte Decorativa

Marcele Linhares Viana
Centro Federal Celso Suckow da Fonseca – CEFET/RJ

RESUMO
Este trabalho é parte de uma pesquisa de tese de doutorado sobre o ensino de Arte Decorativa na Escola Nacional de Belas Artes na primeira metade do século XX, no Rio de Janeiro. Neste recorte tratamos do papel das mulheres – alunas e professoras – que tiveram relevância no campo do ensino de arte decorativa e no processo de valorização dessa arte no âmbito acadêmico da época.

Palavras-chave
Artes Decorativas. Mulheres. Ensino

*

ABSTRACT
This work is part of a doctoral research about Decorative Art education at the National School of Fine Arts in the first half of the 20th century, at Rio de Janeiro city. In this section, we studied the role of women - students and teachers - who had relevance in the teaching of decorative art and in the process of appreciation of this art in the academic context.

Keywords
Decorative arts. Women. Education

Refletindo no campo da história da arte em relação a temas e agentes excluídos ou à margem dela, percebemos o contexto da arte decorativa, por longa data considerada apenas como "arte menor" ou apenas uma "arte aplicada" ou até "mais ofício do que arte"[1], desconectada da historiografia das "belas artes" por décadas. Em um processo de maior aprofundamento, identificamos ainda, nesse contexto excludente, como o papel de mulheres – professoras, decoradoras, ceramistas, estilistas e historiadoras – permaneceu apagado por artistas homens e na narrativa de historiadores da arte que, além de seus vínculos e trabalhos no campo das belas artes, também atuavam e defendiam as artes decorativas. Nesse sentido, este trabalho se propõe a apresentar um levantamento inicial da atuação dessas mulheres dentro do contexto acadêmico – como professoras, alunas e expositoras – que contribuíram para o desenvolvimento e expansão das artes decorativas dentro do ensino na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) durante a primeira metade do século XX. Nomes como os de Iris Pereira, Georgina de Albuquerque, Hilda Campofiorito, Sofia Jobim, Hilda Goltz, Celita Vacanni, Freda Cavalcanti Jardim, Wanda de Ranieri, entre outras, são alguns dos que destacamos e, através das quais, propomos um novo olhar sobre as artes decorativas na ENBA e nos seus Salões Nacionais.

Objetivos

Nesta abordagem temos como principal intenção identificar a extensão da atuação (e protagonismo) feminino no contexto das artes decorativas na ENBA, considerando: a atuação de mulheres como professoras de arte decorativa, o destaque de mulheres como alunas de arte decorativa e a participação de mulheres decoradoras nas seções de Artes Aplicadas/Artes Decorativas dos Salões Nacionais de Belas Artes (SNBA).

Justificativa

Este trabalho é parte de uma pesquisa maior, desenvolvida em tese de doutoramento em 2015[2], sobre o ensino de arte decorativa na ENBA, acerca do qual continuamos os aprofundamentos. Neste momento, recorto e direciono os estudos para a presença feminina no processo de inserção do ensino de arte decorativa na instituição e na participação direta e indireta de figuras de artistas e decoradoras. Essas personagens foram frequentemente ofuscadas, na narrativa histórica sobre as artes decorativas, por nomes de artistas famosos como Eliseu Visconti, Flexa Ribeiro, Henrique Cavalleiro, Quirino Campofiorito, Lucílio de Albuquerque, entre outros. Muitas delas, inclusive, estiveram presentes em importantes momentos acadêmicos por estarem vinculadas a eles, seja profissionalmente ou pessoalmente, como foi o caso de Georgina de Albuquerque e Hilda Campofiorito, esposas dos pintores, e Isis Pereira, secretária-assistente de Visconti, bem como muitas alunas e discípulas.

Entendemos que a própria condição secundária frequentemente dada às artes decorativas no contexto acadêmico – tanto no que se refere ao ensino quanto à pesquisa – se soma a presença feminina no campo das belas artes, frequentemente associadas a disciplinas e matérias de menor relevância na Escola. Porém, em nosso levantamento acerca tanto do ensino de arte decorativa quanto das exposições dos Salões Nacionais, é crescentemente expressivo o número de artistas mulheres que atuam nessa seara. Nesse

[1] Conceitos atribuídos às artes decorativas levantados em bibliografia e artigos de jornais e revistas durante o período de 1930 e 1950, sobre o tema.
[2] VIANA, 2015.

sentido, percebemos a relevância de destacar a participação dessas mulheres e identificar qual papel exercido por elas no corpo docente, como alunas e nas exposições da Escola Nacional de Belas Artes no século XX, no Rio de Janeiro. Nas palavras do próprio Eliseu Visconti,

> a arte decorativa encontra no elemento feminino brasileiro um campo vasto de atividade. Quem diz Composição Decorativa diz arranjo. A Decoração é sempre utilizável e aplicável a uma determinada matéria, como seja: madeira, ferro, pedra, ourivesaria, tecidos, papéis pintados (cerâmica), rendas, bordados em geral. Ornar, meus senhores é interessar, tornar agradável não somente a figura humana, como tudo que a rodeia. Do ramo das Belas Artes a decoração é das mais importantes. A nossa mocidade precisa de esforço contínuo, ela tem marcada tendência para o abandono e a falta de disciplina, precisamos antes de tudo provocar no estudante as pesquisas de novas formas. (grifo nosso)[3]

Esta presença feminina no contexto do ensino das artes decorativas durante a primeira metade do século XX se apresenta de forma crescente, sobretudo a partir dos anos 1940. Ao longo dos anos 1950 a atuação de mulheres no ensino de disciplinas como Desenho Artístico, Gravura, Modelagem e Mosaico, completam o quadro de especializações na área das artes decorativas que mais tarde ainda se agregam Tapeçaria e Estamparia. Todas coordenadas por professoras e oferecidas para turmas de considerável número de alunas interessadas em se formar pela ENBA como decoradoras. Já nos Salões Nacionais, tanto alunas da ENBA quanto artistas autodidatas ou frequentadoras de cursos livres são as participantes nas mais variadas técnicas decorativas.

Resultado

O histórico das artes decorativas no contexto ocidental do século XX coincide com o efetivo entrelaçamento das artes visuais com a produção industrial, juntamente com a expansão da estética moderna. Nas instituições de ensino artístico, as artes decorativas despontam como um segmento aparentemente mais fácil para inserção das alunas nas Escolas de Belas Artes que, até fins do século anterior, eram proibidas de frequentar as aulas de Pintura e Escultura, ou podiam apenas assistir a algumas classes específicas. O campo das artes decorativas aparece, nesse contexto feminino, tanto vinculado ao ensino artístico secundário e profissional quanto como uma alternativa de uma arte utilitária dentro da formação de ensino superior da ENBA no século XX.

Cursos e especializações em áreas como Indumentária, Cerâmica, Mosaico, Cenografia, Tapeçaria, Estamparia, entre outras, se configuram como campos de intensa participação feminina com impulso criativo e predomínio do gênero nas seções de Arte Decorativa/Arte Aplicada nos salões da Escola. Esse protagonismo feminino inicia-se com a participação de Iris Pereira, no curso de Eliseu Visconti, desde os anos 1930, onde a professora ministra as disciplinas de Desenho e Estilização (1 e 2) e Estudos dos Motivos Brasileiros, onde é apresentada no programa do curso como docente e "artista decorativa"[4]. Pereira passa de aluna e aprendiz de Visconti a mestre de outros discípulos

[3] ARESTIZABAL,1983, pp. 33-34.
[4] Expressão usada na listagem de disciplinas e professores do curso de Extensão em Arte Decorativa coordenado por Eliseu Visconti, de 1941.

nas artes decorativas nas exposições regulares da Escola Nacional de Belas Artes ainda na década de 1930.

A partir dos anos 1940, a seção de Arte Decorativa já é predominantemente de expositoras mulheres e, em 1948, quando o curso de graduação é aberto, ele oferece duas primeiras especializações coordenadas pelas professoras: Sophia Jobim (Indumentária) e Hilda Goltz (Cerâmica). Ao lado de Georgina de Albuquerque (Desenho Artístico), Dinorah Simas Enéas (Gravura) e Celita Vacani (Modelagem), elas compõem o quadro de docentes de Arte Decorativa, marcando 1/3 de professoras mulheres no grupo. Georgina e Celita foram alunas da ENBA, retornando a escola de formação como docentes.

A atuação dessas artistas marca o período de remodelação da Escola, com a introdução de cursos novos e da dissolução da tríade Pintura-Escultura-Arquitetura, com a saída desta última e a criação da Faculdade Nacional de Arquitetura[5], desligada da Escola de Belas Artes, enquanto esta, por vez, se reestrutura, tornando independente o ensino da Gravura (plana) e abrindo as possibilidades para a arte do design e suas variações no curso de Arte Decorativa.

No corpo discente do curso de Arte Decorativa, a partir da turma de 1948, até o seu encerramento em finais da década de 1970[6], o curso teve matriculadas mais alunas mulheres que homens. Na participação dos Salões o número de expositoras em Arte Decorativa/Arte Aplicada também supera o de expositores. Nessas seções são comuns a participação tanto de professoras quanto de estudantes/discípulas. Esse estudo quantitativo e analítico será desenvolvido em trabalhos futuros por se tratar de dados específicos. Nessa apresentação nos concentramos apenas em verificar a presença das docentes no contexto dos Salões Nacionais como expositoras e mestres de discípulas. Mais adiante acreditamos ser possível ampliar essa análise considerando todas as expositoras e analisar a atuação de todo o conjunto dessas artistas.

Se no início do século, trabalhar na área de arte decorativa podia ser confundido como uma atuação de "artista decorativa", pejorativamente, sem função, a "artista decoradora" ou simplesmente "decoradora"[7], que se forma na ENBA/EBA, e que expõe nos seus Salões (de Arte Moderna e de Belas Artes), não tem nada de ornamental. Essa mulher possui função essencial nessa dinâmica da arte aplicada à indústria e sua trajetória, mais adiante, no campo do design.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARESTIZABAL, Irma (Org.). Eliseu Visconti e a Arte Decorativa. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE, 1983, 160p, il.

[5] Que mais tarde vira FAU, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

[6] O curso de Arte Decorativa foi fragmentado em uma reforma da EBA e deu origem aos cursos de Composição de Interior, Indumentária, Composição Paisagística, Cenografia e Desenho Industrial – Projeto de Produto e Programação Visual.

[7] Vale lembrar que os diplomas inicialmente apresentam o título de "Decorador", a partir de 1948. Na década de 1950 também é possível se formar como "Professor de Arte Decorativa", para aqueles que fazem complementação pedagógica. Mais tarde a nomenclatura muda para aluno que concluiu o curso seriado de "Arte Decorativa".

CARVALHO, Sophia Jobim Magno de. Palestra da professora Sophia J. M. de Carvalho. O que é, por que e como. Arquivos da ENBA. Nº6. 12/08/1960. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil.

COELHO, Edilson da Silveira. O Nacionalismo em Theodoro Braga: posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira. 2009. Orientadora: Sonia Gomes Pereira. Tese (História e Crítica da Arte) – PPGAV – EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, il.

FRANK, Isabelle (ed.). An anthology of european & american writings, 1750-1940. New Haven/London: Yale University Press, 2000, 392p, il.

GOLTZ, Hilda. Relato de uma viagem à Europa (26/05 a 22/08/1959). Arquivos da ENBA. Nº6. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil.

LUZ, Ângela A. da. Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005, 251 p. il.

MACÊDO, Fábio Ricardo Reis de. Campofiorito e a questão da arte menor. 2000. Orientador: José Maurício Alvarez. Dissertação. Pós-graduação em Ciência da Arte (Linguagens da Arte). UFF. Niterói, 168p, il.

MALTA, Marize. Unir o útil ao agradável – a arte decorativa na Academia de Belas Artes. Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte. Porto Alegre: CBHA, 2002.

SENNETT, Richard. O Artífice. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2009, 364p,il.

VIANA, Marcele Linhares. Arte Decorativa na Escola Nacional de Belas Artes: Inserção, Conquista de Espaço e Ocupação (1930 – 1950). 2015. Orientadora: Marize Malta. Tese. Pós-graduação em Artes Visuais. UFRJ. Rio de Janeiro, 450p, il.